



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Departamento de Música

Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de Guitarra
Elétrica no Brasil

ANDERSON DE SOUSA MARIANO

João Pessoa

Maio / 2018



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Música

Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de Guitarra Elétrica no Brasil

Tese de doutorado apresentado ao programa de pós-graduação em música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção de título de doutor em música, área de concentração Educação musical, linha de pesquisa processos e práticas educativos musicais.

Anderson de Sousa Mariano

Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M333d Mariano, Anderson de Sousa.

Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de
Guitarra Elétrica no Brasil / Anderson de Sousa

Mariano. - João Pessoa, 2018.

410 f.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Ensino de guitarra elétrica. 2. Ensino Superior. I.
Título

UFPB/BC

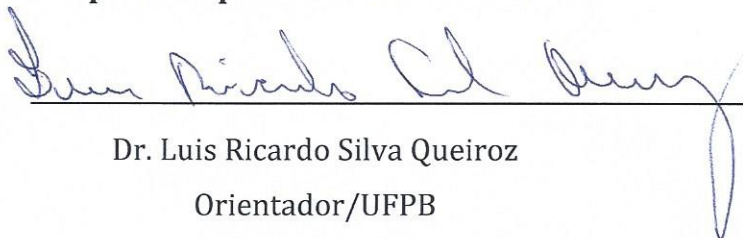


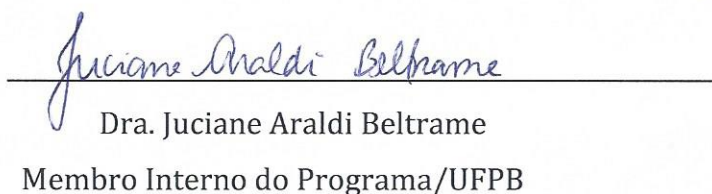
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE TESE

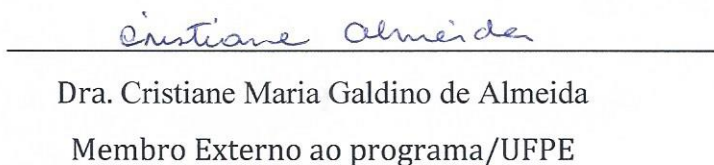
Título da Tese: "Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de guitarra elétrica no Brasil".

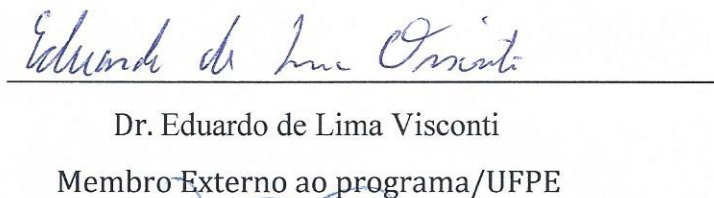
Doutorando: **Anderson de Souza Mariano**

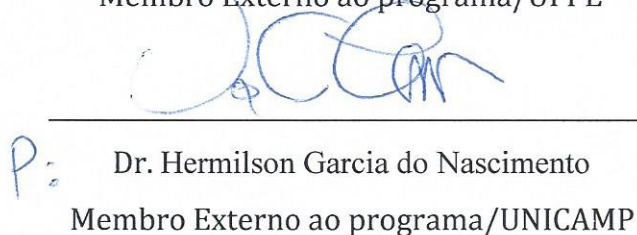
Tese aprovada pela Banca Examinadora:


Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB


Dra. Juciane Araldi Beltrame
Membro Interno do Programa/UFPB


Dra. Cristiane Maria Galdino de Almeida
Membro Externo ao programa/UFPE


Dr. Eduardo de Lima Visconti
Membro Externo ao programa/UFPE


P: Dr. Hermilson Garcia do Nascimento
Membro Externo ao programa/UNICAMP

João Pessoa, 30 de Maio de 2018

Dedico esta obra a todos os músicos que desejam ver florescer o ensino da música popular coerente com suas realidades inerentes, bem como com suas necessidades pedagógicas e disciplinares atendidas de maneira eficaz nas instituições de ensino superior brasileiras e, especialmente, a todos os guitarristas brasileiros que sonham com a expansão do ensino e aprendizagem do instrumento no ambiente universitário.

AGRADECIMENTOS

Em princípio, quero agradecer a Deus pela oportunidade da vida e da presença da música em minha vida. Agradeço, especialmente, a meu guia espiritual, M.: G.:, pela presença com sua luz divina, clareando os caminhos, orientando as rotas e me auxiliando a me firmar no mar da existência. Agradeço ao auxílio constante e amor de minha família. À minha esposa e companheira de vida Nicole Larraz Massa Mariano, uma fortaleza para os meus dias com seus cuidados, sorrisos e amor diários. Aos meus filhos: Luna Pimentel Mariano, minha primogênita; João Peixoto Mariano Neto, meu segundo filho e Dom Massa Mariano, que nasceu neste período que eu estava escrevendo a tese e preencheu de alegria cada dia desde que nasceu, com uma forte emanção de luz que só os bebês podem nos dar. Que alegria eu sinto pela presença de meus filhos em minha vida! Agradeço, grandemente, aos meus pais, Valdira de Sousa Mariano e João Peixoto Mariano, por sempre me apoiarem em minha carreira profissional e por terem feito tantos esforços para que eu pudesse ter uma boa educação escolar desde minha infância. Reconheço a dedicação e o amor para comigo. Aos meus irmãos Alisson de Sousa Mariano e Andressa de Sousa Mariano pela amizade, respeito e confiança que temos entre nós. Agradeço, também, de maneira especial, ao meu orientador, Luis Ricardo Silva Queiroz que, com sua clareza de concepção, auxiliou-me a realizar este trabalho de uma maneira tão fluente, ao qual posso realmente chamar de nosso trabalho, por toda sua participação e presença, empenho em me auxiliar e me apoiar em todos os momentos. Agradeço, também, aos membros da banca, professores Hermilson do Nascimento, Eduardo Visconti, Cristiane Galdino e Juciane Araldi, que participaram da minha qualificação e, também, da defesa. Agradeço pelas suas disponibilidades e atenção, mostrando-me muitos caminhos para melhorar a tese. Esses avaliadores auxiliaram, enormemente, o melhoramento do nível de nosso trabalho. Finalizo agradecendo também aos professores de guitarra elétrica que atuam no ensino superior no Brasil, os quais pude manter algum nível de contato durante este trabalho para esclarecer algumas dúvidas e sempre fui bem atendido.

A música é a arte de esculpir o invisível através do som, refletindo a verdade de nosso coração, estimulando as capacidades de nosso intelecto e abrindo portas para a revelação da intuição, trazendo encantamento para a vida e podendo elevar o ser até as profundas alturas espirituais que há dentro de si mesmo (A.S.M).

RESUMO

A presente pesquisa visa lançar uma visão apurada a respeito do ensino de guitarra elétrica em cursos de formação superior no Brasil, observando que existe um movimento de consolidação de uma escola de guitarra elétrica brasileira, em suas múltiplas linguagens musicais verificadas nos estilos dos guitarristas brasileiros. Esse movimento reúne, em si, como base, a influência rítmica e harmônica de gêneros populares de música brasileira, a uma expressão de caráter interativo-cultural, em que relações transversais com o jazz, o rock, o blues, a música de concerto e o pop, entre outros, são comumente encontradas. Dentro desse prisma, fundamentamos uma pesquisa em busca de apontar algumas diretrizes para o processo de ensino e aprendizagem do instrumento, assim como perspectivas de formação que estejam alinhadas com as muitas demandas do mercado de trabalho. Isso se dará ao aproximarmos a realidade de formação dos cursos superiores com a realidade que os estudantes guitarristas encontrarão em suas vidas profissionais, facilitando, assim, suas penetrações no amplo mercado de trabalho. Esse mercado que envolve a área da música pode estar, em suas mais diversas vertentes, principalmente, na música popular, aliado a uma formação em que se busca favorecer a singularidade de personalidade dos estudantes e oferecer autonomia paralelamente aos processos tradicionais referentes ao ensino universitário. Para a consolidação de nossa proposta, trazemos uma perspectiva integrativa de estudo de conhecimentos e saberes, os quais serão apresentados em doze tópicos. Esses tópicos, além de serem integrados entre si, nas sessões de estudo e práticas pedagógicas, são colocados preferencialmente em contextos práticos ou de simulação de práticas, para desenvolvimento criativo das habilidades necessárias à formação do guitarrista. Isso proporcionará uma visão holística do ato de estudar para que, ao tocar o instrumento, o instrumentista procure abarcar as mais diversas dimensões musicais como um todo na performance musical.

PALAVRAS CHAVE: Ensino de Guitarra elétrica. Ensino Superior.

ABSTRACT

The present research takes a clear look at University level teaching of courses in electric guitar in Brazil, observing the existence of a movement of consolidation in the Brazilian School of electric guitar in its multiple musical languages that is verified in Brazilian guitar players style. This movement integrates in itself, based on, the rhythmic and harmonic influences of popular genres of Brazilian music, with an expression of universal character which appears in relationship crossing over with a variety of styles including Jazz, Blues, Rock, Classical and Pop, among others commonly encountered. Within this context (prism) we base our research, recognizing some guidelines for the process of teaching and learning of the instrument, educational perspectives that are aligned with the many demands in this field of work and, within a realistic University level education, keeping in mind what the guitar students will encounter and offering parallel autonomy in the traditional processes which refer to academic teachings. To conclude our proposal we bring an integrative perspective of savvy and knowledge studies, including those which will be presented in twelve (12) topics, where even beyond will be integrated between themselves in the study sessions and academic practices are preferentially placed in the context of simulated practices for creative development of the abilities necessary in the formation of a guitarist, signaling a holistic approach to the study and playing of the instrument, seeking to include the many diverse musical dimensions like a whole thing in musical performances.

KEYWORDS: Electric guitar teaching. Undergraduate education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I - A EDUCAÇÃO MUSICAL NA ATUALIDADE E AS DIMENSÕES INVESTIGATIVAS PARA O ENSINO E APRENDIZAGEM DA GUITARRA ELÉTRICA	
Explicando o mapa analítico guia da tese.....	21
A educação musical e as bases para este trabalho.	23
Categorias de processos de ensino e aprendizagem na educação musical.....	25
Autonomia e controle nas aulas de instrumento.....	36
A guitarra elétrica no universo da pesquisa brasileira.....	40
Uma revisão da produção qualificada com temas ligados à guitarra elétrica – linha do tempo.....	45
CAPÍTULO II - DOS PILARES DA MÚSICA POPULAR À FORMAÇÃO DO MÚSICO PARA LIDAR COM ESSE FENÔMENO	
A abertura acadêmica para o campo da música popular.....	56
Um novo horizonte para a música na academia.....	59
O processo de expansão acadêmica da música popular e a influência do ensino de conservatórios.....	63
A institucionalização do ensino da música popular.....	65
A heterogeneidade da música popular e o músico popular.....	68
A música popular: definições e características na contemporaneidade.....	71
Qual a música popular?.....	75
A música popular e a academia brasileira: em busca de uma conciliação.....	83
As formações do músico para atuar no âmbito da música popular na atualidade.....	87
A autoaprendizagem, a informalidade e a música popular.....	91
Algumas conclusões a respeito de temas apresentados neste capítulo	98
CAPÍTULO III - A GUITARRA ELÉTRICA E A SISTEMATIZAÇÃO DE SEU ENSINO	

Preâmbulo: aspectos gerais.....	102
Um breve olhar histórico sobre a guitarra elétrica: as origens do instrumento e instrumentistas de referência.....	106
A guitarra elétrica na música brasileira.....	111
A guitarra elétrica popular brasileira, a influência do jazz e de outros gêneros.....	118
Ambientes de ensino e novas oportunidades para os estudantes de guitarra elétrica.....	121
A sistematização do ensino da guitarra elétrica: ampliando a visão do ensino de guitarra.....	124
O ensino da guitarra elétrica, a formação de professores e sua “academização” no brasil.....	132
A guitarra elétrica e sua institucionalização no ensino superior.....	137
CAPÍTULO IV - PROPOSTAS E AÇÕES PARA O ENSINO DA GUITARRA ELÉTRICA	
Direcionamentos para o desenvolvimento curricular.....	154
Algumas faces possíveis de serem abordadas no ensino instrumental.....	157
O uso de diferentes materiais para o ensino na atualidade.....	163
O uso de métodos e livros em sala de aula.....	166
Em busca de uma identidade nacional para o ensino de guitarra elétrica sintonizada com a produção internacional.....	170
A convivência de diversas escolas de guitarra elétrica na formação da escola plural de guitarra elétrica brasileira.....	174
O ensino da guitarra elétrica dentro do caldeirão da música popular.....	177
Construindo uma singularidade artística.....	182
Aspectos e propostas metodológicas importantes a serem considerados no planejamento de curso.....	186
A importância de haver integração entre as diferentes disciplinas de um curso superior.....	193
Alguns pontos direcionados à formação de professores de guitarra elétrica.....	197

CAPÍTULO V - DEMANDAS DA ATUALIDADE: LUGARES E CONTEXTOS DE ATUAÇÃO DOS GUITARRISTAS

Uma visão geral do propósito deste capítulo.....	206
Múltiplos campos de atuação.....	209
A compatibilidade entre as áreas da performance e do ensino da música.....	213
Gerenciando múltiplas habilidades e áreas de atuação profissional.....	217
Opções de formações acadêmicas.....	220
Desenvolvimento de habilidades de autogerenciamento de carreira musical.....	222
Ações específicas para atuação em áreas específicas.....	226
Trabalhando comercialmente com a música.....	231
A consciência no trabalho de fortalecimento do produto musical e a importância da versatilidade.....	237
Diferentes “comunidades musicais” para a atuação e a adaptabilidade do guitarrista.....	241
Refletindo a respeito de alguns aspectos extramusicais.....	245

CAPÍTULO VI - PROPOSTAS PARA O PROGRAMA DE ENSINO SUPERIOR DE GUITARRA ELÉTRICA

O sistema de 12 tópicos.....	248
Planejamento básico de conhecimentos e saberes.....	259
Administração do tempo, materiais e entusiasmo para com o estudo	263
Comentários a respeito dos tópicos.....	266
Aspectos melódicos.....	266
Aspectos harmônicos.....	275
Aspectos rítmicos.....	278
Técnica.....	283
Repertório.....	293
Apreciação musical e história da guitarra elétrica.....	295
Leitura aplicada à guitarra elétrica.....	299
Prática de improvisação e composição para o instrumento.....	304
Chord Melody.....	318
Prática de conjunto em música popular.....	320
Efeitos, interfaces e tecnologias da guitarra elétrica.....	325

Treinamento auditivo, transcrições e aprendizagem de músicas através do ouvido (aprendizagem aural).....	335
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

CAPÍTULO VII - DIRETRIZES E PERSPECTIVAS PARA O ENSINO SUPERIOR DE GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL

Buscando referencias para a delimitação das prioridades curriculares.....	340
Conceituando diretrizes, avaliando o papel docente e apresentando as bases deste capítulo.....	345
A importância da abordagem prática no ensino da música popular e da percepção das múltiplas dimensões da formação instrumental.....	349
A importância de uma abordagem prática e interdisciplinar dentro de nossa perspectiva de ensino.....	354
O uso de recursos tecnológicos nas aulas de guitarra elétrica.....	363
Em busca de uma conciliação do ensino tradicional com as novas perspectivas na sala de aula: a importância da leitura musical e do aprimoramento técnico na atualidade.....	366
A importância do aprendizado através do repertório e de vivências práticas para o instrumentista.....	370
Desafios da formalização do ensino da guitarra elétrica no brasil.....	376
CONCLUSÃO.....	385
REFERÊNCIAS.....	395

INTRODUÇÃO

Podemos considerar como essência deste nosso trabalho de pesquisa a procura por contribuir no desenvolvimento e estimular uma pedagogia da guitarra elétrica em instituições de ensino superior brasileiras que esteja afinado com a vida social da guitarra elétrica como instrumento de expressão musical inserido em um universo plural de estilos e ambientes. A partir dessa pesquisa em formato de tese de doutorado, visamos observar a guitarra elétrica e sua inserção na realidade brasileira, a partir sua penetração cultural desde o surgimento do instrumento, até a sua institucionalização no ensino superior brasileiro. A partir da fundamentação que fizemos, focaremos na compreensão da guitarra elétrica na educação superior brasileira, sua inserção, características e possíveis problemas e adaptações à realidade do ensino formal. A construção desse foco passa por muitas dimensões, daí a necessidade de escrevermos os temas direcionados nos diversos capítulos que nos deram base para a realização da pesquisa.

A Guitarra elétrica é um instrumento que tem ganhado projeção no cenário acadêmico brasileiro pelo menos desde meados da década de 1980, quando esse instrumento passa a constar como habilitação em cursos superiores no Brasil¹, já sendo utilizada em diferentes tipos de manifestações musicais no país desde os primórdios de seu surgimento nas décadas finais da primeira metade do século XX. Nesse cenário, o instrumento, que tem uma prática bastante diversificada, vem ganhando legitimidade e se tornando cada vez mais uma referência importante nas diferentes expressões musicais do país. Considerando a projeção social que alcançou, a guitarra elétrica vem adentrando na institucionalização do ensino da música, estando inserida desde escolas específicas de música até a educação superior, fenômeno que vem acontecendo mais propriamente no Brasil nas últimas três ou quatro décadas.

Este trabalho propõe-se a apontar diretrizes e visualizar perspectivas para o ensino da guitarra elétrica em cursos de nível superior no Brasil. O trabalho em si não

¹O ensino de guitarra elétrica em contexto universitário inicia-se no Brasil com o bacharelado em música oferecido pela universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, que começa a ser implantado no ano de 1985. Em seguida, no ano 1989, a UNICAMP inaugura o seu curso de música popular, que vem se tornando um grande propagador de pesquisas nesta área e de instrumentistas que atuam profissionalmente no cenário nacional, tornando-se um curso que podemos considerar como referência de formação e produção de textos voltados para a área da música popular e da guitarra elétrica atualmente.

propõe um currículo específico, mas, sim, por ser um trabalho aberto, propõe um pensamento que possa orientar alguns aspectos do ensino da guitarra elétrica, das pedagogias da performance e da formação intelectual do instrumentista no sentido mais abrangente.

A palavra diretriz é atualmente um termo corrente na literatura educacional. As diretrizes normalmente são bases gerais usadas para orientar ações práticas de ensino com o caráter de proposições pedagógicas. Considerando esse universo, esta tese sugere a análise perspectiva para o ensino da guitarra elétrica na educação superior do Brasil, tendo como base tanto as dimensões históricas e culturais do instrumento, quanto a conjuntura atual da educação superior no Brasil. De forma mais específica, o estudo almeja evidenciar aspectos que, em uma perspectiva mais ampla do ensino do instrumento, possam subsidiar a construção de propostas pedagógicas para a formação do guitarrista e para sua performance instrumental.

Portanto, o trabalho se propõe a compreensão e apresenta diretrizes que, a partir de uma análise contextualizada com a atual conjuntura do instrumento no Brasil, possa orientar ações para o ensino de guitarra elétrica no país. O conceito de Diretrizes é entendido, nesse estudo, como um conjunto de proposições e orientações que evidenciam conhecimentos e saberes fundamentais a serem trabalhados em um campo de conhecimento, no caso específico deste trabalho, na área da guitarra elétrica. Nessa perspectiva, diretrizes são proposições gerais que, ao enfatizarem dimensões fundamentais do que pode ser ensinado no universo da guitarra elétrica, orientam as sugestões de práticas e ações mais específicas, contextualizadas com a realidade de cada universo de formação musical e fundamentalmente com o universo da música popular.

Nós não temos a pretensão de trazer propostas definitivas no sentido de diretrizes fechadas para o ensino de guitarra elétrica em nível superior, mas, sim, de acordo com a revisão de literatura e com a observação do desenvolvimento histórico e a atualidade da área em relação à sua produção acadêmica e do mercado de trabalho, trazer uma contribuição reflexiva que possa auxiliar na área da pesquisa em guitarra elétrica. Essas diretrizes são concepções gerais que podem subsidiar o trabalho com o instrumento independente das identidades regionais que este possa ter, por isso resolvemos fazer uma abordagem em âmbito nacional.

Dessa forma, consideramos as diretrizes apresentadas neste trabalho como um conjunto de procedimentos, concepções, convicções e definições mais amplas e gerais, que podem vir auxiliar a elaborar a transformação dessas diretrizes em ações práticas,

podendo orientar uma concepção e elaboração de práticas artísticas e educativas no ensino da guitarra elétrica. Uma diretriz pode em si inspirar o desenvolvimento de diversas metodologias. Desse modo, um professor que utilize determinadas diretrizes em suas ações educativas, fará isso de acordo com sua realidade e com a realidade social à qual ele está inserido. A elaboração de métodos, práticas pedagógicas e exercícios aplicados, torna-se, também, possível através dos direcionamentos das diretrizes, por elas serem abertas e de caráter geral, podendo ser adaptadas a diferentes contextos. A tendência é que, a partir do desenvolvimento deste trabalho em outros trabalhos, possamos trazer mais especificidades, pois focos socioculturais específicos não foram e não são nossa prioridade até este momento.

Inicialmente, partimos para uma captação de dados e fizemos um diagnóstico da área, passando por uma observação analítica, em que refletimos sobre as questões levantadas em nosso diagnóstico para, posteriormente, trazermos alguns resultados em forma de propostas que possam facilitar o fazer musical dos guitarristas. De acordo com os resultados que alcançamos e com os diagnósticos que fizemos, a diretriz básica de nosso trabalho propõe uma abordagem prática e integrativa de conhecimentos e saberes, alinhados com o mundo que o guitarrista vem encontrar em sua atuação profissional. Também, utilizamos, em determinados momentos, a palavra holística para determinar um tipo de abordagem que procura compreender a atividade musical como um todo, dentro de suas mais diversas dimensões (técnicas, intelectuais, teóricas, coreográficas, socioculturais, cognitivas, teatrais, intuitivas, etc.).

De acordo com o desenvolvimento da área da guitarra elétrica, desde que encontramos as primeiras publicações acadêmicas qualificadas no Brasil, até este momento atual, consideramos que já é possível fazer uma reflexão mais aprofundada que outrora. Isso é possível pelo fato de não só termos já uma certa quantidade de trabalhos que vem sendo publicados direcionados à guitarra elétrica no Brasil, como também termos uma área que vem, gradativamente, penetrando no ensino superior brasileiro, junto à entrada com mais ênfase da música popular na qualidade de ensino formal. A perspectiva que nos foi dada pela produção qualificada de textos na área da guitarra elétrica no Brasil deu-nos a base para entendermos quais pontos do universo do instrumento podem ser priorizados de acordo com a realidade vigente.

A partir da compreensão do histórico do desenvolvimento acadêmico do ensino de guitarra elétrica no Brasil e das suas características na atualidade, a pergunta central de nossa pesquisa é a seguinte: Quais diretrizes e perspectivas podem subsidiar o ensino

da guitarra elétrica na educação superior do Brasil a partir de diferentes dimensões formativas e das múltiplas demandas que caracterizam a inserção do instrumento no século XXI?

Nossos objetivos, no contexto desta pesquisa, são os seguintes:

- Objetivo Geral: Refletir acerca de diretrizes e perspectivas que, alinhadas às dimensões culturais, artísticas e musicais da contemporaneidade, podem subsidiar o ensino da guitarra elétrica na educação superior do Brasil.

- Objetivos específicos:

- ✓ Compreender especificidades que têm delineado a formação do músico popular e do guitarrista na contemporaneidade, visualizando sua projeção no mercado de trabalho.

- ✓ Identificar metodologias de ensino que têm caracterizado a formação do guitarrista em diferentes contextos que contribuam para o ensino e aprendizagem do instrumento no Brasil.

- ✓ Verificar estratégias práticas e pedagogias integrativas para o ensino de instrumento a partir da literatura existente e de proposições empíricas.

- ✓ Propor perspectivas teóricas e práticas que possam orientar a elaboração de conhecimentos e saberes, materiais didáticos e pedagogias para o ensino de instrumento.

- ✓ Fomentar uma abordagem institucional de formação no instrumento que esteja alinhada com as demandas do mercado de trabalho e com as realidades da música popular.

Buscamos projetar perspectivas para a Formação de um guitarrista habilitado a inserir-se no mercado de trabalho e nas demais dimensões que envolvem a atuação do guitarrista, bem como um instrumentista que problematiza a prática do instrumento, pois um dos destaques que compreendemos no ensino de nível superior, é o desenvolvimento das capacidades intelectuais e reflexivas a respeito do objeto de estudo, bem como do incentivo às atividades de pesquisa no sentido acadêmico do termo. Além disso, que tenha a possibilidade de auxiliar a construir novos campos de

inserção, com condições de ampliar os espaços de atuação para além dos espaços tradicionais, bem como um sujeito que consiga viver num mundo tão plural e que possa contribuir na criação de novas pluralidades para que a arte e o ensino possam continuar avançando.

Esta pesquisa traz uma ampla reflexão a respeito do ensino e da aprendizagem da guitarra elétrica, inserindo essa atividade no contexto acadêmico de ensino em nível superior, ou seja, em cursos oferecidos por universidades brasileiras, em diferentes modalidades, tais como bacharelado, sequencial e licenciatura. Trazemos à tona, um panorama histórico e atual do que já vem se firmando e se desenvolvendo no Brasil em relação ao ensino superior de guitarra elétrica.

Focamos, metodologicamente, fazermos um levantamento bibliográfico que nos desse subsídios para entender a área da educação musical na atualidade, bem como a maneira que a música popular vem se inserindo no contexto acadêmico de acordo com a visão dos pesquisadores da educação musical. Fizemos um levantamento minucioso da produção qualificada, em termos de dissertações, de teses e de artigos publicados que tivessem como tema a guitarra elétrica, para a partir deles, termos uma visão consciente das tendências da área no Brasil, através desse material que já vem sendo produzido. Em complemento, buscamos referências internacionais, para podermos ter meios de fazer alguma abordagem comparativa, quando necessário, bem como para facilitar o entendimento da área da guitarra elétrica no âmbito internacional. Além disso, estudamos como esse entendimento pode contribuir com o desenvolvimento da pesquisa em guitarra elétrica no Brasil e para a sua consolidação no ensino superior brasileiro.

Atualmente podemos perceber que há uma intensa especialização do ensino, fruto de muitos avanços que vieram ocorrendo com o passar dos séculos, sendo essa especialização intensificada nos séculos XIX e XX. Apesar da superespecialização dos conhecimentos e saberes, as expressões dos fenômenos normalmente ocorrem de forma integral e não isolada, como normalmente as estudamos. Neste trabalho, procuramos conciliar a especialização com a integração dos conhecimentos e observamos que esta integração se revela nas ações práticas das expressões dos fenômenos os quais são estudados de forma especializada. Por isso, procuramos trazer uma ênfase na prática, na qual podemos vivenciar os fenômenos de forma holística.

Sintomaticamente, o ensino da guitarra elétrica tem seguido um padrão de métodos produzidos fora do Brasil, em sua maior parte, nos Estados Unidos. Isso aponta para a necessidade de pensar, mesmo de forma ampla, algumas singularidades que

podem compor esse ensino direcionado para a construção de uma identidade nacional em relação ao ensino de guitarra elétrica.

Consideramos importante frisar, desde a introdução desta tese, que a corrente de formação de uma escola de guitarra elétrica brasileira, em nosso ponto de vista, trabalha com múltiplas linguagens que podem ser encontradas nos diversos estilos dos guitarristas brasileiros, e em nossa perspectiva, não exclui influências exteriores nem se opõe a visões mais abertas na pedagogia do instrumento. Afirmamos que esse ideal de educação superior da área da guitarra elétrica que trazemos ao debate não está sendo apresentado a partir de um gosto pessoal, mas, sim, a partir da observação de uma realidade que encontramos no Brasil. A realidade, por exemplo, de um guitarrista que vai tocar “nos bailes da vida” e ter de dominar repertórios de diversas vertentes, com influências e repertórios internacionais, inclusive, bem como das músicas que estão em voga na atualidade e clássicos eternizados na produção da música pop. Além disso, ele vai tocar jazz, vai tocar bolero e, também, vai tocar frevo, samba, etc. Isso é um exemplo pontual, mas que faz parte de uma parcela potencial do mercado para o guitarrista e, muitas vezes, a atuação em áreas que o guitarrista vem ter contato com estilos estrangeiros é desejável para o perfil de muitos estudantes, ou melhor, é um desejo dos próprios estudantes.

Consideramos, neste trabalho, que a identidade da guitarra elétrica brasileira (ou da multiplicidade de identidades da guitarra elétrica brasileira) estará ligada com a fusão dos estilos de guitarra elétrica às raízes da música brasileira e seus gêneros musicais. Assim, construiremos nossa proposta pedagógica em coerência com a busca desta identidade brasileira, no entanto, abertos às influências estrangeiras e qualquer influência que possa valorizar ainda mais a prática do guitarrista em formação no direcionamento da construção da identidade de uma guitarra elétrica brasileira aberta a múltiplas interações culturais, observando que o elemento estrangeiro faz parte dos estilos dos guitarristas brasileiros. Consideramos que equilibrar as matrizes brasileiras e estrangeiras é um dos desafios para aqueles que estão a se dedicar na constituição de uma escola de guitarra elétrica brasileira compreendendo sua pluralidade inerente. O tipo de lugar para o músico no Brasil é diferente do tipo de lugar para o músico na Inglaterra ou nos Estados Unidos, mas há similaridades. Por isso trabalhamos com a definição de guitarra elétrica brasileira englobando essas muitas vozes dentro de si, que constituem a formação e a prática do guitarrista no Brasil.

Um dos desafios que nos propusemos foi pensar na perspectiva de formação do guitarrista a partir da compreensão do amplo conceito de música popular que utilizamos e que descreveremos ao longo da tese, direcionado para a formação acadêmica de nível superior do guitarrista em território brasileiro, configurando assim uma escola plural de guitarra elétrica brasileira em busca de sua identidade. Isso sem excluir as diversas escolas e tendências da guitarra elétrica estrangeiras para auxiliar a compor um conceito escolar brasileiro de guitarra elétrica.

Para um melhor embasamento desta pesquisa, é traçado um panorama do ensino da música popular em contexto acadêmico no Brasil. Observa-se, inicialmente, a educação musical na atualidade, através de uma revisão bibliográfica, mergulhando, no primeiro momento, nas dimensões investigativas para o ensino e aprendizagem da guitarra elétrica e da música popular de uma forma geral, tópicos estes, tratados no capítulo 1. Em seguida, refletiremos acerca da formação do músico popular dentro das suas especificidades e em suas diversas configurações, presente em contextos não formais, informais e formais. Isso, também, alertando-nos para o conceito específico de músico popular ao qual nos referimos neste trabalho e da importância de os cursos de música popular terem um currículo adequado às suas necessidades peculiares. É disso que se trata o capítulo 2. A partir desta abordagem, serão tratadas especificamente questões referentes à guitarra elétrica e à sistematização de seu ensino, considerando-se aspectos históricos de seu surgimento e o que já vem sendo feito e se desenvolvendo em sentido acadêmico, foco do capítulo 3 desta tese. Dando seguimento, apresentaremos algumas propostas e ações para o ensino superior da guitarra elétrica no capítulo 4, baseados no material que acessamos em nossa revisão bibliográfica.

O passo seguinte foi observar as demandas da atualidade, lugares e contextos de atuação dos guitarristas, para que pudéssemos apresentar diretrizes de formação condizentes com a realidade das necessidades do mercado, assunto que foi tratado no capítulo 5. No capítulo 6, após todo esse levantamento citado anteriormente, propomos a discorrer diretamente sobre os principais conhecimentos e saberes para o ensino da guitarra elétrica no Brasil, frutos de todo embasamento alcançado nos capítulos anteriores da presente pesquisa e da análise da produção qualificada, dentro de uma visão mais fragmentar e especializada de organização em tópicos, inicialmente em paralelo à nossa proposta de abordagem integrativa, holística e interativo-cultural, e posteriormente, entrecruzando-se a esta.

No capítulo 7 procuramos trazer e reforçar as perspectivas de ensino para uma abordagem integrativa dos conhecimentos e saberes, propondo interações entre os diversos subtópicos apresentados no capítulo anterior. Procuramos aprofundar mais ainda essas perspectivas na construção desse capítulo, em que abordamos teoricamente proposições para a elaboração de práticas pedagógicas integrativas, idealizados dentro do que nos foi levantado com os resultados da pesquisa e considerados como essenciais para a formação de um instrumentista que se habilita em guitarra elétrica dentro de uma formação em nível superior.

Os capítulos 3, 4 e 5 são estruturados de acordo com a base do entendimento e do levantamento feito nos capítulos 1 e 2, em que está mais propriamente nossa fundamentação teórica de abordagem mais ampla da educação musical e da música popular, bem como da compreensão e observação de suas tendências. Já os capítulos 6 e 7 mostram o resultado do que foi levantado e dos resultados encontrados dentro dos capítulos 3, 4 e 5 e indo, ainda além deles, trazendo uma proposição para o ensino de guitarra elétrica de acordo com a compreensão da realidade visualizada na atualidade do ensino superior em guitarra elétrica.

CAPÍTULO I
A EDUCAÇÃO MUSICAL NA ATUALIDADE E AS DIMENSÕES
INVESTIGATIVAS PARA O ENSINO E APRENDIZAGEM DA GUITARRA
ELÉTRICA

EXPLICANDO O MAPA ANALÍTICO GUIA DA TESE

Seguimos agora à compreensão dos objetivos intrínsecos deste trabalho acadêmico e, especificamente, deste capítulo, onde o foco do discurso está centrado nas obras, nos autores e nas características da produção de conhecimento atuais relativos à formação do músico popular e, especificamente, do guitarrista, observando-se prioritariamente nesta primeira etapa, o contexto geral da educação musical. Destarte, propomos um levantamento de material relevante, nesse sentido, dialogando com a literatura nacional e internacional, para uma melhor qualificação da questão central desta pesquisa, de acordo com o reconhecimento e percepção da produção existente.

Será observado não só onde a produção estará fincada, mas também o seu estágio de desenvolvimento e as suas possíveis lacunas, para que sejam propostos, a partir destas, alguns direcionamentos nos estudos que serão trabalhados nos demais capítulos da tese. O intuito principal deste capítulo é construir, a começar da literatura existente, uma base para o desenvolvimento dos processos de pesquisa. Tudo isso mostrado desde uma visão, ao mesmo tempo, geral e focal a respeito dos temas do tripé “educação musical-música popular-guitarra elétrica”, para que possamos apresentar o problema central da pesquisa alicerçados por uma revisão da literatura específica e coerente, afunilando do macro universo para o microuniverso da pesquisa.

Em síntese, este capítulo propõe fazer um escopo do que se tem e o que isso retrata em relação à educação musical, para que seja facilitada a busca por compreender o panorama em que a formação em música popular e a formação do guitarrista têm sido estudadas dentro do universo e das características atuais da área da educação musical. Mostra-se, também, como vislumbrar as produções, as tendências e as características observadas nesses materiais, a partir de uma visão analítica fundamentada na área da educação musical.

Para guiar as metas estabelecidas para escritura e esclarecimento das questões principais relativas ao tema deste capítulo, propomos uma linha de raciocínio que está centrada, inicialmente, no desenvolvimento de cinco perguntas básicas: O que é a

educação musical hoje? Quais as características de abertura desse campo como campo de estudo plural e diversificado em suas múltiplas temáticas? Como vem sendo abordada uma das dimensões importantes da educação musical atualmente, que é a formação musical no contexto da música popular e qual a abrangência de seus processos? O que existe acerca da formação do músico popular na literatura especializada na área da educação musical hoje? O que existe acerca da formação do guitarrista na literatura especializada na área da educação musical hoje? As respostas a essas perguntas estão basicamente diluídas nos três primeiros capítulos da tese e têm como base as discussões ligadas aos fundamentos da educação musical atual trazidas nesse primeiro capítulo.

Para o esclarecimento dessas perguntas, pautamo-nos no contexto bidimensional das literaturas nacional e internacional. Assim, procuramos observar quem está trabalhando com a formação do músico popular e do guitarrista em caráter geral e em caráter institucional. Além disso o grau de especialização da discussão e as vertentes mais fortes na atualidade, tratando do escopo da educação musical pensado dentro de uma pluralidade de possibilidades. Dentro dessa pluralidade, observamos a dimensão dos estudos sobre a música popular, a formação do músico popular e a formação do guitarrista, e como podemos incorporar as reflexões nestas áreas no ensino de formação superior. Apesar do foco de nossa pesquisa ser o ensino de guitarra elétrica no âmbito superior no Brasil, ao nosso ver, não temos como fazer uma abordagem sólida sem traçarmos linhas transversas com a área da educação musical e com o ensino da música popular na atualidade.

A fase um da nossa pesquisa foi fazer um levantamento e um mapa analítico do estágio de conhecimento, composto basicamente pela revisão de literatura e observação do que existe. A fase dois foi, a partir do material bibliográfico levantado, selecionar o que serve para esta pesquisa buscando um diagnóstico da atualidade da área. O desafio é, a partir do panorama mostrado pelo mapa analítico, elucidar o que sustenta a nossa forma de olhar para o problema da pesquisa, ou seja, para as “perspectivas e diretrizes do ensino superior em guitarra elétrica no Brasil”.

Inicialmente, o desenvolvimento baseado nesses questionamentos será apresentado de uma maneira mais ampla, dentro do espectro geral da educação, afinando para as questões a respeito da educação musical hoje. Em seguida, para os contextos de ensino-aprendizagem da música popular e da guitarra elétrica. A partir disso, esse tema vem ser desenvolvido de acordo com a revisão da literatura, alinhada

com as propostas da pesquisa, sendo também inspirado pelas vivências de minha experiência pessoal como músico guitarrista há mais de vinte anos e como professor universitário da área da guitarra elétrica desde o ano de 2009.

Os trabalhos que são apresentados neste primeiro capítulo tecem uma linha importante do conhecimento produzido e, também, auxiliaram-nos a traçar uma linha que nos conduz de uma visão macro a uma visão micro dentro do universo da pesquisa. Dessa forma, vem ser apresentado, nesse capítulo, um panorama das categorias de trabalhos que se têm, e o que conceituam os limites e as tendências da bibliografia da educação musical dentro dos textos que selecionamos como base.

A EDUCAÇÃO MUSICAL E AS BASES PARA ESTE TRABALHO

O ensino da arte vem, atualmente, por parte de alguns, resgatando um sentido de integralidade do fenômeno, tornando-se importante, para muitos, uma contextualização profunda durante todo o processo de ensino e aprendizagem.

Nos processos de ensino que envolvem alguma manifestação artística, existem algumas peculiaridades que devem ser levadas em conta, por se tratar de expressões que envolvem processos criativos e por esses processos serem frutos das experiências vivenciais particulares a cada estudante, podendo o professor ser um facilitador no sentido de fazer aflorar o que cada aluno já tem dentro de si. Além disso, há os procedimentos tradicionais de conduzir uma formação sistemática e padronizada de ensino, apresentando novos conhecimentos para os estudantes. Podemos compreender melhor esta afirmação a partir desta citação a seguir, que aborda a visão expressionista filosófica e estética da música segundo Reimer, de acordo com Beineke:

A maior reivindicação da visão expressionista é que ela coloca que arte oferece experiências significativas e cognitivas que não poderão ser adquiridas de outra forma e que essas experiências são necessárias para todas as pessoas quando se visa a sua humanização (...) Toda a Filosofia da Educação Musical proposta por Reimer está embasada na teoria estética do Expressionismo Absoluto e, partindo dessa posição, o autor elabora princípios para a educação musical que incluem questões como arte e sentimento, criação artística, o significado da arte e a experiência artística. Em resumo, esses princípios são os seguintes: (1) toda a música utilizada na educação deve ser genuinamente expressiva, incluindo música de outras culturas, de outras épocas e a música popular; (2) a obra de arte sempre deve ser vista no todo, para que não se perca o seu potencial expressivo e

criativo. Os alunos devem ter várias oportunidades para serem musicalmente criativos: ouvindo, tocando e criando música; (3) a função mais importante da educação musical é ajudar os estudantes a serem mais sensíveis aos elementos da música que dão condições para a expressão dos sentimentos e significados; (4) a linguagem utilizada pelo professor deve ser adequada aos seus propósitos de iluminar o conteúdo expressivo e o significado musical, não podendo manipular os sentimentos dos alunos - a linguagem pode ser descritiva, mas nunca interpretativa (ibid., p. 54) (BEINEKE, 1999, p. 119).

Podemos resumir essas palavras apontando o sentido de uma visão holística em direção ao objeto musical, ponto fundamental que trataremos em nossas propostas. Com isso, compreende-se que um processo de ensino eficiente pode despertar, além do lado racional, a sensibilidade dos estudantes, estimulando e despertando o encadeamento de processos criativos, associando a estes, uma contextualização ampla dentro do objeto e dentro das ferramentas de análise e abordagens musicais, conduzindo todos os conteúdos a contextos práticos musicais.

A matéria prima da música é o som, e a matéria prima dos processos de educação musical são os recursos pedagógicos de interação e de ensino e aprendizagem, que podem ocorrer das mais diversas maneiras. Suas bases vêm de aspectos sociológicos, filosóficos e psicológicos, que se desdobram em aspectos técnicos e práticos nos diversos ambientes onde ocorrem o ensino e aprendizagem musical. Acreditamos que esse processo educativo musical global deve trabalhar os estudantes no sentido de esses terem aproveitadas suas potencialidades e, em determinado momento, terem autonomia em sua própria formação.

A música é uma arte interativa, em que os processos de trocas musicais oferecem um campo vasto para o processo educativo, tanto para os alunos como para os professores. Acima de tudo, queremos dizer que a prática tem um valor fundamental na expressão artística, e os aspectos teóricos sempre podem ser muito bem tratados e vivenciados em ambientes práticos. É necessário encontrar um equilíbrio entre a teoria e a prática, principalmente, quando nos reportamos aos ambientes acadêmicos, onde, naturalmente, existe uma tendência de teorização mais acentuada. Também podemos compreender que existe uma tendência de uma aprendizagem distante da teoria nos ambientes informais. Acreditamos que o equilíbrio entre esses dois opostos é uma das chaves para o ensino da música popular no mundo contemporâneo.

Viviane Beineke, em seu texto intitulado “O debate sobre filosofia da educação musical: uma revisão de tendências e perspectivas” (1999), traz algumas proposições

que nos servem como referência para procedimentos que visualizamos no processo de ensino e aprendizagem de guitarra elétrica. Nesta citação abaixo, Beineke cita três direcionamentos básicos apontados por Swanwick no sentido dos processos de educação musical. Queremos afirmar que estes princípios estão de acordo com o que vimos falando nessas linhas anteriores.

A partir da concepção de música e educação musical, o autor (Swanwick, 1996) sugere os seguintes princípios para a Educação Musical: (1) que a música seja tratada como uma conversação, e não apenas pelo fenômeno acústico ou pelas informações estanques sobre o contexto histórico e social das atividades musicais. Professores e estudantes devem estar receptivos e alertas, realmente ouvindo a música como participantes dessa conversação; (2) o professor deve preocupar-se com o desenvolvimento da autonomia do estudante. Cada pessoa traz consigo uma real compreensão musical e os educadores devem tentar organizá-la para dar espaço aos vários modos inesperados de articulação, respeitando a participação individual na conversação, evitando qualquer forma de estereótipos; (3) a música deve ser ensinada para a expressividade e tem, em potencial, um poder expressivo único (BEINEKE, 1999, p. 121).

A partir do conteúdo dessa citação acima, podemos compreender que o ensino da música, segundo o autor, deve ser uma troca dinâmica, principalmente, no nosso ponto de vista, no caso da música popular, porque, assim, é a própria natureza da música popular, dinâmica e espontânea em seus ambientes naturais de vivências práticas. Algo dessa espontaneidade de aprendizado pode estar presente na relação professor e estudante, e evidenciado nas práticas pedagógicas trabalhadas na sala de aula. Esta característica pode ser desenvolvida e aproveitada no ensino institucional dessa música denominada popular, pois, assim, estaremos trazendo elementos enriquecedores de ambos os lados, acadêmico e prático informal. Consideramos, também, que essa soma favorece à elevação de ambos, o intuitivo podendo ser examinado à luz da razão e o racional podendo ser impulsionado para fora de sua zona de conforto pela espontaneidade intuitiva.

CATEGORIAS DE PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Na área da educação musical, observamos que os principais autores classificam, de forma geral, três maneiras em que se podem ocorrer os processos de ensino/aprendizagem da música, estando estes (1) dentro de contextos formais, em instituições regulamentadas e regidas pelos órgãos públicos competentes, que emitem diplomas e certificações reconhecidos pelo Ministério da Educação. O segundo caso (2) ocorre nos contextos não formais, que não têm esta regulamentação superior, mas podem seguir algumas normatizações dos próprios estabelecimentos e há processos interativos intencionais, onde estão inseridas as modalidades de aulas particulares, aulas em conservatórios, atividades em ONG's, etc. O terceiro caso (3) é o ensino classificado como informal, que ocorre em lugares onde não existe um direcionamento específico para o ensino da música, mas isso ocorre naturalmente, como em ambientes sociais, escolares, ambientes familiares, rodas de capoeira, redes sociais virtuais e, em diversos ambientes, onde a música acontece, através de gravações reproduzidas ou ao vivo, cultura oral, etc.

Muitos dos desafios da inserção da música popular no ensino formal, vêm da tentativa de buscar-se construir uma abordagem característica dos contextos informais em que ela ocorre, para inserção dentro dos padrões formais das instituições, tratando-se de uma qualidade de música com seus próprios contextos específicos, necessitando de abordagens, também, específicas e direcionadas a esse fazer musical. “A conjuntura desses diferentes lugares de transmissão de saberes constrói os pilares da música como expressão humana e cultural, o que atribui a cada um deles distintos papéis sociais no processo de formação musical do indivíduo” (QUEIROZ, 2013, p. 95).

É importante a compreensão de como uma interação entre os diferentes processos e práticas, característicos de cada um desses ambientes de ensino, podem dialogar entre si para favorecer uma formação mais apropriada à realidade prática e ao mercado de trabalho do guitarrista. A pesquisadora inglesa Lucy Green é uma das que mais se debruçaram em questões relativas à formalização do ensino da música popular e de sua inserção em contextos escolares de educação. Mesmo em se tratando de uma abordagem direcionada, no âmbito de ensino fundamental, podemos trazer essa mesma observação da citação abaixo para os ambientes de ensino superior.

...ao inserir a música popular no currículo, os educadores ignoraram amplamente as práticas de aprendizagem informal dos músicos populares. Assim, apesar da música popular estar presente como

conteúdo curricular, apenas recentemente a sua presença tem afetado nossas estratégias de ensino (GREEN, 2012, p. 61).

Em alguns casos, podemos tomar como base o que já vem sendo discutido na literatura em relação ao ensino de música no ensino fundamental ou no ensino médio para fazermos relações a processos semelhantes relativos ao ensino superior. Em outros casos, é necessário resguardar as especificidades de cada contexto.

Susan Oehler e Jason Hanley, autores que atuam no *Rock and Roll of Fame Museum*, em artigo de 2009, explicam que “educadores K-12² teorizam as maneiras que estudantes, informalmente, adquirem habilidades musicais e que podem ser aplicadas produtivamente em contextos acadêmicos formais”³(OEHLER; HANLEY, 2009, p. 3). Nesse processo, a música popular tem uma tendência natural para esta interação. Ainda, segundo Oehler e Hanley, “discursões entre educadores musicais em escolas, museus, e classes K-12 tem evocado a música popular como um tópico de estudo que reduz as diferenças do processo vernacular de aprendizado informal da música e o treinamento formal da educação musical K-12⁴” (OEHLER; HANLEY, 2009, p. 4).

Independente dessas classificações, concordamos que “a Educação é o meio através do qual ocorre a preparação e a integração plena dos indivíduos para serem sujeitos na vida pública” (RODRIGUES, 2001, p. 239), por isso é desejável que esse processo possa ser vivenciado de forma mais bem aproveitável possível, independente dos rótulos atribuídos aos diversos ambientes de formação. O mais importante é que a formação, em si, ocorra e que as pessoas, em geral, tenham boas possibilidades de acesso aos processos formadores. Uma visão mais abrangente do ensino atualmente deve ter como foco a concentração nas práticas vigentes de determinado segmento artístico na sociedade e um alinhamento com estas práticas no mundo acadêmico.

O termo educação musical representa atualmente um campo diversificado de estudos e de práticas de formação em música, abrangendo quaisquer espaços sociais, situações e processos de transmissão de saberes musicais. Assim, essa área é entendida como uma complexa rede de interações que se constitui nos meandros da

² Este termo K-12 se refere às escolas de ensino básico primário e secundário americanas.

³ ... K-12 educators theorize ways that students’ informally acquired musical skills may be applied productively in formal academic settings.

⁴ Discussions among music educators based in schools of teacher education, museums, and K-12 classrooms have advocated popular music as a topic of study that bridges the gap between the vernacular process of informal music learning and the formal training of K-12 music education.

sociedade, tecendo os fios que configuram a música como expressão cultural. Concebida sob essa perspectiva, a educação musical ocorre em múltiplos lugares e é mediada por estratégias diversas de formação em música, podendo ser estabelecida via processos educacionais intencionais, como acontece em uma instituição de ensino, ou por etnometodologias estabelecidas nas diferentes relações dos sujeitos com o mundo social, via processos não-intencionais de educação (QUEIROZ, 2013, p. 95).

A educação musical formal e não formal estão inseridas dentro do espectro que Queiroz cita como processos educacionais intencionais, enquanto a educação musical informal está dentro da qualificação dos processos não intencionais. Para abarcar as particularidades de tantas possibilidades que se originam, a partir dos locais onde ocorrem tais processos educacionais, realmente são necessárias diversas estratégias que convergem para o objetivo da formação musical.

Disso, não podemos trazer cargas comparativas valorativas entre esses diferentes processos, pois cada pessoa é um mundo, e esse universo de cada indivíduo pode ser construído das mais diversas maneiras possíveis. “Outro fator importante para o cenário contemporâneo da educação musical é que todos esses mundos de educação estão em constante processo de diálogos e interações, mediados pelos diferentes sujeitos que circulam pelos muitos lugares de formação em música” (QUEIROZ, 2013, pp. 95-96). Esses “diálogos” citados por Queiroz, que se caracterizam pela fluidez nas interações dos indivíduos em diversos processos formativos, mesclando situações de intencionalidade e não-intencionalidade.

Esses diálogos são visíveis em diversos casos e, se tomarmos como base os estudantes que traçam seu percurso dentro da área da música popular, podemos observar que a maioria transita ou transitou pelos três contextos de ensino citados anteriormente, “assim, os indivíduos que são formados musicalmente por uma escola, também são educados pelas mídias, pelas performances musicais locais, pelas músicas da rua e, assim, reciprocamente, acontece em todos os contextos sócio educacionais de aprendizagem musical” (QUEIROZ, 2013, p. 96).

No texto do artigo intitulado “*Popular music education in and for itself, and for ‘other’ music: current research in the classroom*”, da pesquisadora inglesa Lucy Green (2012), são apresentados os resultados de uma pesquisa que visou trazer para o ensino escolar, práticas típicas do processo informal de aprendizagem, adaptando essas práticas de aprendizagem informal ao contexto do ensino de música, “observando uma

influência positiva nas experiências e nos significados musicais dos alunos” (GREEN, 2012, p. 61).

Acreditamos que essas experiências traçadas em ambientes de ensino fundamental, compensando-se as devidas proporções, podem também ser empregadas em situações do ensino superior, principalmente, no sentido de entendimento, de que, “apesar das diferenças entre os dois mundos, é possível a integração de características dos processos formal e informal” (FEICHAS, 2007, p. 4).

No artigo “*non-formal learning: clarification of the concept and its application in music learning*” (2011), de autoria de On Nei Annie Mok, são apresentados os pontos de vista de alguns pesquisadores importantes para a literatura desse tipo de processo de ensino-aprendizagem não formal, bem como alguns aspectos de sua definição. Nesse texto é informado que esse conceito foi introduzido nos anos 1970, e ele cita que apareceu em um livro de Coombs e Ahmed (1974) intitulado “*Attacking rural poverty: How nonformal education can help*”.

São apontados alguns pontos de vista de diferentes autores a respeito de definições de ensino não formal, com pequenas diferenças entre si, mas, de uma forma geral, observa-se uma conciliação, nessas definições, no sentido de que esse tipo de procedimento de ensino já possui algum processo sistemático de organização, apesar de estar fora do sistema formal, podendo, assim, selecionar diversos conteúdos de maneira particular, muitas vezes, dirigidos para os anseios dos estudantes, já que não estão regidos por um programa de formação oficial obrigatória e, sim, por um planejamento que pode ser desenvolvido em conjunto pelo professor de acordo com os interesses do aluno. O ensino não formal comparado como o informal apresenta alguma sistematização relativa, mas não necessariamente envolve a aquisição de um certificado como no caso do ensino formal (MOK, 2011).

A presença de escolas particulares de ensino de música, conservatórios e escolas estaduais ou municipais, que transmitem o conhecimento musical nos modelos de conservatórios, bem como o aprendizado através dos recursos que a tecnologia virtual e mídias propiciam (favorecendo os processos de autoaprendizagem), e também os aprendizados práticos em vivências com grupos musicais de diversos estilos e diversas formações (como em bares, bandas de baile e igrejas), são alguns dos espaços e maneiras onde é possível adquirir sólido conhecimento que conduzem a formação musical de indivíduos e, em muitos casos, os estudantes adentram em vários desses

ambientes, antes ou mesmo durante o processo de formalização de seu estudo em ambientes acadêmicos.

Se nós direcionarmos para o caso da formação em guitarra elétrica, que vem ainda se firmando no cenário acadêmico brasileiro, presente em alguns cursos superiores no Brasil, mas ainda em uma quantidade modesta, confirmaremos que os saberes das escolas de música dos ambientes não formais e as práticas nos ambientes informais de compartilhamento de conhecimentos tem uma grande importância na formação e preparação dos guitarristas que adentram atualmente no universo acadêmico. Essas situações mistas na formação dos instrumentistas da área da música popular perfazem um rico campo para pesquisas, pois as riquezas dessa interação entre ambientes de formação distintos trazem particularidades e desenvolvem identidades individualizadas e singulares nos estudantes.

[...] a educação profissional de nível básico, por se tratar de uma modalidade de educação não formal, permanece à margem do processo de verificação e avaliação governamental, consubstanciando-se em cursos livres de música ou de formação básica que acontecem nas escolas de música não oficializadas, nos conservatórios musicais, nas faculdades e universidades sob a forma de cursos de extensão, em instituições privadas, organizações não governamentais ou outras tantas modalidades de ensino não formal. (LIMA, 2003, p.82).

Muitos dos estudantes iniciam sua caminhada estudantil na música nas chamadas escolas livres de música, que oferecem cursos básicos de formação, prioritariamente voltados para o desenvolvimento instrumental. Grande parte da formação teórica inicial que os estudantes recebem vem através das práticas com o instrumento, acompanhadas de esclarecimentos trazidos pelo próprio professor de instrumento, à medida que os assuntos práticos vão suscitando questões teóricas. Apesar disso que vem sendo dito, também se encontram, dentro de muitos desses cursos de formação básica, disciplinas voltadas para a teoria musical em diversos ramos.

Essas escolas citadas ou mesmo as aulas individuais particulares que os estudantes procuram não são regidas nem subordinadas pelas leis de diretrizes e bases da educação nacional. Nessas escolas, muitas vezes, podemos encontrar aulas que são ministradas por músicos práticos, que, apesar de não terem uma formação acadêmica ou mesmo de serem autodidatas, transmitem seus conhecimentos práticos e de experiências vividas em situações profissionais. Com isso, pode-se agregar bastante valor ao

processo de aprendizagem, principalmente, se for conduzido dentro de um procedimento didático coerente que, também, pode ser desenvolvido com a prática cotidiana do ensino. Certamente, essas manifestações de processos não formais de ensino também podem ser estudadas com o intuito de agregarem-se procedimentos educativos dessas modalidades básicas da educação em contextos acadêmicos formais.

É importante, também, compreender os processos informais de aprendizagem para que se encontrem formas de trazer nuances dessas experiências para a sala de aula, ou para o acompanhamento extra sala de aula que o professor de uma instituição de ensino superior possa fazer com seus alunos, principalmente com as facilidades de nossa era digital. Talvez, isso seja o grande desafio da educação musical na área da música popular atualmente, isto é, saber como trazer elementos extra acadêmicos para formação acadêmica, sem descaracterizar o ambiente formal de ensino e também as práticas que vêm de fora. Apesar dos contextos de ensino formais e não formais serem diferenciados, podemos observar que existe uma similaridade que é a intencionalidade da formação, o que é divergente em relação ao ensino informal. Nesse caso, a transmigração das nuances informais do ensino, com características não intencionais, entrariam no contexto formal com caráter intencional.

Muitas das escolas especializadas de música se dedicam principalmente ao ensino de instrumento, por uma demanda natural, que ocorre devido os estudantes terem seus primeiros contatos com a prática da arte musical através do processo de autoaprendizagem de um instrumento. A partir desse despertar inicial é comum que muitos procurem aperfeiçoamento de sua técnica e conhecimentos da ciência da música, quando buscam as opções disponíveis em suas cidades, através de aulas particulares ou estudos em escolas básicas de música, e, paralelamente, a práticas comuns de tocar em bandas dos mais diversos estilos, em bares na noite, em grupos musicais, em igrejas, etc.

As escolas especializadas também retroalimentam profissionais educadores musicais, pois muitos dos estudantes dos cursos superiores de música têm o primeiro contato com um ensino sistemático através desta modalidade de ensino, assim como muitos dos estudantes diplomados nos cursos superiores de música no Brasil também atuam nestas escolas livres de ensino especializado. “As escolas de música são espaços relevantes para a formação musical. Ao mesmo tempo, elas consistem em um dos espaços reconhecidos de atuação profissional do campo da educação musical” (CUNHA, 2011, p. 71). Cunha também afirma que “é nessas escolas que ocorre a

formação musical de muitos alunos que ingressam nos cursos superiores de música no Brasil e de profissionais da música que seguem carreira artística fora da universidade. Além disso, é nessas escolas que atuam egressos dos cursos de licenciatura e de bacharelado em música” (CUNHA, 2011, p. 71).

Podemos dar um destaque dentro desse tema, para o ensino não formal que acontece através das aulas particulares, diretamente com o professor, que muitas vezes não está vinculado a uma escola especializada ou livre de música, lecionando em outros ambientes alternativos, como sua própria casa. Muitos estudantes de música têm seu primeiro contato com o ensino através desse caminho, ao mesmo tempo que para os profissionais da música este também é um campo de atuação que pode render bons frutos. Para isso, não é necessário qualquer tipo de formação ou instrução acadêmica institucional. Muitas vezes, os estudantes procuram o professor por tê-los vistos atuando profissionalmente em shows, workshops e por terem desenvolvido por ele uma admiração.

A flexibilidade, nesses contextos de aulas particulares individualizadas, muitas vezes, são até maiores do que as que são encontradas nas escolas livres e conservatórios de música. Isso é devido a interação personalizada diretamente entre professor e estudante, sem passar por algum tipo de administração central, apesar de não necessariamente ter de ser assim, pois é possível que muitos professores que estão inseridos dentro destas características citadas desenvolvam com a prática do ensino um sistema com certo nível de direcionamento planejado e cobrança pelos resultados através de mecanismos avaliativos próprios. “Nesse contexto, assim como os espaços e cronogramas são flexíveis, também o são os conteúdos (instrumentos, repertório e conhecimentos teóricos) abordados, pois, na maioria dos encontros, tem-se por base os gostos e ambições musicais que partem do aluno” (GARCIA, 2011, p. 60).

É interessante observar as estratégias que podem ser desenvolvidas pelos professores que não tiveram algum tipo de instrução formal ou não formal, chamados de músicos práticos, quando passam a atuar como professores. De alguma maneira, eles terão de organizar um conteúdo programático ou buscar sistematizar o processo de aprendizado auto instrutivo do qual procederam para conseguirem canalizar um melhor compartilhamento de seus conhecimentos. Em relação às aulas particulares, Garcia explica:

[...] os objetivos das aulas são construídos no processo interativo, gerando um processo educativo, e as aulas se tornam possíveis devido a um acordo prévio entre educador e educando, o qual poderá ser quebrado quando os interesses divergirem, independentemente dos cronogramas educacionais gerais da educação formal” (GARCIA, 2011, p. 60).

No ensino formal, normalmente, o professor apresenta os conhecimentos e saberes em uma determinada ordem sistematizada, com previsões avaliativas, sendo regido institucionalmente por órgãos supervisores ligados às instâncias governamentais. No processo de aprendizagem informal, os estudantes têm autonomia e são agentes ativos do processo. Apesar de o ensino formal e o ensino não formal terem a característica comum da intencionalidade, o ensino formal, por ser regido por órgãos superiores da educação a nível nacional, tende a ter uma sistematização bem mais rigorosa, com um planejamento progressivo de aulas, conduzido por um sistema de avaliações do desenvolvimento dos estudantes em cada etapa do processo, que permite a continuidade para um próximo nível do curso. Além disso, envolve o aprendizado paralelo obrigatório de outras disciplinas da área da música, compreendendo seus aspectos práticos e teóricos mais aprofundados.

Apesar de algumas considerações e adaptações, compreendemos que também é importante fazer uso consciente do que já vem sendo desenvolvido historicamente no ensino influenciado pela prática nos conservatórios tradicionais, que tem como características mais comumente encontradas o aprendizado que se dá através da ênfase na leitura musical, do supra apuramento técnico dos aprendizes músicos através de densas rotinas de estudos diários, do reconhecimento histórico do desenvolvimento dos estilos e gêneros e da análise detalhada dos componentes da construção musical, seja em relação a aspectos melódicos, harmônicos, fraseológicos, temáticos, composicionais ou de texturas. Apesar de a música em si não ter essas fronteiras que nós a impomos, e de a nossa percepção limitada procurar categorizar tudo que ouve e rotular, podemos estar cientes que nesse universo da música, seus segmentos devem ter uma abordagem condizente com seus estilos e, assim, consideramos que esses mecanismos do ensino tradicional de conservatórios podem, sim, serem adaptados ao universo da música popular, mas não devem ser o centro de seus procedimentos.

Todo esse conhecimento da tradição europeia, ou de qualquer outra manifestação musical que seja, traz uma riqueza na formação, um acréscimo em nossa compreensão e acreditamos que alinhados com o conhecimento mais intuitivo que se

desenvolve na informalidade de certas práticas da música popular, vem a somar e congrega uma habilitação mais sólida para os estudantes de música popular dessas primeiras décadas do século XXI. Então, podemos dizer que em nosso trabalho, vamos procurar agregar o máximo de conhecimentos possíveis das mais diversas vertentes musicais e procurar incentivar aos estudantes à busca por entender seus *modus operandi*, para, assim, sempre poder estar ampliando compreensões e conhecimentos.

Um aspecto importante que precisamos trazer à tona diz respeito ao cuidado que se tem que ter com a motivação dos estudantes da música popular, pois é claramente perceptível que nos contextos informais, as práticas trazem em si uma grande força motivacional, que faz os músicos, mesmo em estágios embrionários da sua formação, sentirem estimulados em seu aprendizado, geralmente incentivando-os a conhecer melhor seus instrumentos, para melhorar suas performances e suas habilidades técnicas. “O indivíduo que decide aprender música sozinho tem total interesse na matéria e relaciona o estudo às informações presentes em seu cotidiano” (GARCIA, 2011, p. 56). Esse tipo de abordagem, geralmente, traz uma grande satisfação ao estudante, porque ele busca aprender, especificamente, coisas que são de seus interesses mais íntimos. O músico que estabelece processos de autoaprendizagem “procura elementos na sua vida diária que acrescentem e contribuam para com o processo, estabelece, para si, as condições para desenvolver seu potencial, objetivando independência, criatividade e autoconfiança e combina sentimentos e inteligência para obter resultados” (GARCIA, 2011, P. 56).

De acordo com a pesquisa feita por Mateiro (2007), é a identidade entre o indivíduo e a música o principal agente motivacional que leva os estudantes a mergulharem nos caminhos da música como profissão. Na busca por se especializarem, muitas vezes querem ter sua formação reconhecida, e, nesse momento, encontram como alternativa os cursos superiores de música oferecidos pelas universidades brasileiras. Esses cursos, basicamente, apresentam-se em três modalidades:

1. Sequencial: Curso superior, normalmente de período mais curto, com carga horária reduzida e provas de ingresso específicas simplificadas. Apesar de ser um curso superior, não é reconhecido como graduação, por isso, não é porta de acesso a cursos de pós-graduação em modalidades de mestrado e doutorado.

2. Bacharelado: Curso superior reconhecido como graduação, onde o foco, no caso da música, é a formação do instrumentista. Esses cursos, normalmente, apresentam habilitação em algum instrumento específico ou em regência e composição.

3. Licenciatura: Curso superior reconhecido como graduação, que tem como foco a especialização do músico nos meandros da educação. Existem alguns formatos em que, paralelamente a essa formação de educador musical, também há especialização em um instrumento, como os casos dos cursos de licenciatura com habilitação ou ênfase em instrumento, que podemos considerar como uma quarta classificação.

A atividade de tocar um instrumento é um ponto central na motivação dos estudantes a procurarem uma dessas três opções na profissionalização institucional como músicos, como podemos comprovar nesta citação abaixo:

Os resultados das entrevistas e questionários sobre as razões por que os jovens estudam música nos mostram que a relação entre o indivíduo e a música propriamente dita é mais determinante do que fatores externos como a família, amigos, escola ou religião. No tocante à escolha da profissão a vontade de aprender música e aperfeiçoar os conhecimentos musicais, o estudo de instrumentos revelou-se como a principal motivação. A atividade de tocar um instrumento é, portanto, o foco central tanto da motivação para estudar música quanto para estudar uma profissão (MATEIRO, 2007, p. 190).

Outras opções de ambientes na qual a música é ensinada, como em escolas especializadas, igrejas, casas particulares, conservatórios, etc. também são opções que o mercado do ensino oferece. Muitas vezes, esses são também os ambientes onde os estudantes formados nos cursos superiores encontram um campo de atuação profissional. Esses ambientes não formais atraem diversos estudantes que, muitas vezes, têm essas escolas especializadas como uma mola propulsora para objetivos futuros.

É importante que o ensino universitário que visa à formação de músicos dê uma formação ampla não apenas para o mercado de trabalho, mas também uma formação que possibilite caminhar com melhores condições pela grande universidade que é a vida. Existe uma convergência de críticas que observamos recorrentemente em algumas publicações, direcionadas aos modelos de ensino e estruturação de disciplinas utilizados em escolas de música que ainda se norteiam pelas estruturações adotadas “pelos conservatórios europeus do século XIX, no qual os alunos ficam em posição muito passiva e imersos em um programa demasiadamente técnico, repetitivo, rígido e excessivamente centrado no repertório erudito europeu” (FIGUEIREDO, 2014, p. 81). É importante procurar maneiras de trazer à superfície discussões em diálogos construtivos, para uma melhor apropriação dessas ferramentas nos currículos e nos programas de

disciplinas, visto que a melhor forma que consideramos de trabalhar a música popular é com práticas dentro da realidade que ela é encontrada fora das universidades, no dia a dia dos profissionais, adaptadas às características do ensino que se faz dentro das universidades, em busca de um equilíbrio satisfatório.

Em nossa abordagem nos demais capítulos, o leitor poderá observar que nossa proposta envolve um trabalho de ensino que equilibre elementos da espontaneidade do processo de aprendizagem informal com uma formação sistematizada, sólida e abrangente, característicos de uma abordagem formal. Compreendemos que essa interação pode ser objetivo das instituições que se disponham a trabalhar com o ensino da música popular. A potencialidade dos recursos característicos da música popular, acreditamos, tem muito a contribuir com o ensino da música de uma maneira geral, sem limite de rótulos.

AUTONOMIA E CONTROLE NAS AULAS DE INSTRUMENTO

No artigo “Controle ou promoção de autonomia? Questões sobre o estilo motivacional do professor e o ensino de instrumento musical”, de Figueiredo (2014), é feita uma reflexão a respeito das maneiras como o professor de instrumento pode atuar diretamente em uma sala de aula na orientação do aluno. Ele categoriza duas formas básicas, através do controle ou da promoção de autonomia. Esse artigo traz uma reflexão importante com respeito à busca de um equilíbrio por parte do professor entre o planejamento de uma aula de instrumento e a prática da relação professor/aluno, colocando em evidência também as escolhas do aluno na constituição de um roteiro de disciplina de estudo do instrumento. “Estudos sugerem que alunos apresentam melhor desenvolvimento, engajamento e bem-estar quando envolvidos em um contexto promotor de autonomia. Contudo, as pesquisas também apontam para o predomínio de um ambiente controlador nas salas de aula” (FIGUEIREDO, 2014, p. 77). Esse assunto nos traz uma abordagem diferenciada do ensino tradicional que, normalmente, apresenta-se numa dinâmica unidirecional de controle no sentido do professor para o aluno.

O acesso à informação desenvolvido nas últimas décadas gerou grandes mudanças na forma como as pessoas criam, tocam e ouvem música, caracterizando a profissão de músico instrumentista com

muitas facetas e imprevisibilidades (...) todas estas mudanças requerem uma abordagem pedagógica flexível e versátil, que considere as diversas necessidades dos alunos. É justamente no sentido de promover a autonomia que o conceito de estilo motivacional se desdobra em questões pertinentes e atuais para o ensino de instrumento (FIGUEIREDO, 2014, p. 78).

É importante termos em mente que estaremos lidando com o ensino de instrumento e pedagogia da performance na área da música popular e, em nosso caso especificamente, o ensino da guitarra elétrica. Esse enfoque que Figueiredo apresenta em relação à autonomia do aluno no processo de aprendizagem nos leva a uma dimensão atual do ensino de instrumento, e acreditamos que é possível um equilíbrio entre controle e autonomia por parte do educador. Essa é uma questão delicada nos meandros do ensino musical tradicional, pois deixa o professor de certa forma exposto a ter de lidar com algum assunto ou alguma abordagem que não esteja diretamente em sua prática corriqueira. Por isso, é um assunto que pode ser analisado e submetido a vivências práticas para serem direcionados nos processos de ensino dentro de uma abordagem pedagógica de maneira consciente e harmônica, pelo professor. É importante compreender e, como professores, saber expressar, que não somos detentores de todo o conhecimento, pois o conhecimento é bem mais vasto do que normalmente podemos abraçar, mas com humildade, com simplicidade e com disposição para sempre aprender, podemos apontar caminhos e metodologias para nossos estudantes buscarem aquilo que os interessam, falando de nossas próprias experiências e deixando-os livres para experimentar, construir seus caminhos com autonomia, com uma real compreensão que isso vem fortalecer a construção de uma personalidade musical singular, que tem seu próprio destaque.

No artigo “Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock” (SOUZA, 2003), foram acompanhadas algumas maneiras através das quais grupos de rock formados por adolescentes compunham, executavam, apreciavam músicas, além de uma observação da dinâmica dos ensaios e da escolha de repertório. Esses jovens tinham em comum o fato de terem acesso à educação musical em seus ambientes escolares. É interessante observar como se dá a dinâmica de desenvolvimento de um repertório e como essas vivências agem como um grande laboratório livre de educação musical. “A escolha do repertório é determinada por quatro fatores: a) preferência do público; b) influência da mídia (aspecto comercial); c) identidade do grupo; d) poder de decisão de quem detém conhecimento musical” (SOUZA, 2003, p. 70).

Esse é normalmente um processo autônomo e coletivo de aprendizagem, onde são postos dentro de um grande caldeirão, diversos assuntos, que estão diretamente ligados a algum aspecto prático das músicas que são selecionadas para o repertório. O repertório normalmente é o guia do que é necessário desenvolver tecnicamente, por este motivo, não existe, nestes casos, uma sequência cronológica e gradativamente organizada de tópicos a serem estudados, o que conduz é a necessidade de execução das músicas, sendo muitos assuntos técnicos trabalhados diretamente em contextos práticos musicais através do repertório e da própria prática de grupo. A interação entre os jovens músicos também é um aspecto notável, trazendo a este ambiente prático de ensaios um estímulo forte para que seus integrantes venham a mergulhar mais profundamente nos ensinamentos teóricos da música em um momento futuro, muitos seguem por este caminho posteriormente, outros, desenvolvem-se mesmo como autodidatas, e ambos os caminhos podem levar a excelentes resultados.

Ainda dentro destes contextos, mas agora focalizando a experiência da música popular dentro de um ambiente acadêmico, observaremos que, em artigo intitulado “*Popular Music and Music Teacher Education: Relationships Between Course Content and Course Design*” (2000), os autores Peter Dunbar-Hall e Kathryn Wemyss discursam sobre uma experiência de ensino de música popular dentro do programa de um curso de bacharelado em música e investigam as práticas e estéticas da música popular a partir das perspectivas da educação musical, no sentido de demonstrar como estratégias de ensino e aprendizagem da música podem ser derivadas das características das músicas que estão sendo estudadas (DUNBAR-HALL, WEMYSS, 2000).

Neste ponto, podemos refletir como se desenvolver aquele citado equilíbrio entre o controle do professor e a autonomia dos estudantes, estando a abordagem dada pelo orientador permeada pelos aspectos da experiência prática dos estudantes de música. Autonomia e controle são aspectos que consideramos primordiais para as especulações a respeito dos caminhos do ensino da música na atualidade. Muitos recursos existem para favorecer realmente a uma busca e também ao encontro com um estudo mais autônomo por parte dos estudantes, e devido este fator, é necessário que o professor ocupe naturalmente seu lugar, e junto a isto, tenha flexibilidade em relação à formação de seus estudantes de música, que hoje podem ter acesso ao conhecimento de muitas formas, com a globalização, a internet e com os recursos oferecidos pelas tecnologias digitais.

Situações que simulam contextos práticos têm uma grande contribuição a oferecer à formação de músicos que adentram para a área da música popular e que ao mesmo tempo procuram uma formação em cursos dentro de contextos universitários, no intuito de também chegarem a adquirir formação em nível superior. Na vivência destas experiências são somados aprendizados que abrangem o desenvolvimento de diversas habilidades, principalmente, aquelas que não estão ligadas ao aprendizado através da leitura musical, ainda que, devidamente direcionados, estes contextos práticos podem ser um bom ambiente para se entender o enriquecimento que a aprendizagem da leitura musical pode trazer para a formação dos estudantes de música. Este entendimento pode vir da observação prática das vantagens que podem ser somadas com o desenvolvimento da leitura. O que vemos que é necessário é, muitas vezes, uma mudança de mentalidade por parte dos acadêmicos tradicionalistas. A entrada da música popular na academia e suas configurações em cursos superiores pode nos levar a uma atitude diferenciada de abertura mental, onde muitos de nossos costumes como professores de instrumentos podem ser reavaliados, revistos e reestruturados. Desta maneira podemos estimular os estudantes “a estudar música através de atividades de habilidades aurais, criação musical, performance, e entendendo música através de sua história, teoria, e contextos sociais e culturais”⁵ (DUNBAR-HALL; WEMYSS, 2000, p. 50).

No artigo “*Composing, songwriting, and producing: Informing popular music pedagogy*” (TOBIAS, 2013), o autor apresenta uma perspectiva de pedagogia da música popular a partir de uma experiência de produção musical de acordo com o modo contemporâneo, enlaçando processos de composição, gravação e mixagem, sendo estes abordados com considerações pedagógicas em salas de aula-estúdio alternativas. O artigo traz um amplo discurso da prática da pedagogia da música popular e considera implicações da produção musical como um caminho para o fazer musical.

Os recursos tecnológicos também são um grande fator contribuinte na formação de músicos hoje em dia, e estes recursos já fazem parte naturalmente da vida dos estudantes, que desenvolvem habilidades de manuseio destes de maneira intuitiva e natural. “Para avançar em pedagogias musicais completas, os educadores musicais podem também reconhecer e dirigir noções expandidas de composição que incluam processos de gravação, engenharia, mixagem e produção, junto a tecnologias e

⁵ ... study music through activities in aural skills, creating music, performance, and understanding music through its history, theory, and social and cultural contexts.

técnicas”⁶ (TOBIAS, 2013, p. 213). Cada vez que associamos mais recursos em uma mesma atividade musical durante os processos de aprendizagem, construímos uma abordagem integrativa para o entendimento de sua expressão, e isto favorece a um mergulho mais profundo nas águas do oceano musical.

Apesar de os estudos apontarem para singularidades que permeiam o processo de formação do músico popular e de se destacar uma vasta gama de possibilidades de estratégias metodológicas e de princípios de formação, poucos se dedicam a revelar e apresentar estratégias para o ensino da música popular institucionalizada a partir de caminhos sistemáticos aliados a proposições flexíveis.

Nesse interim, a figura do professor de instrumento recebe um papel fundamental, pois é ele que vem estar na frente de ação durante o processo de sistematização do ensino e de aprimoramento de elementos pedagógicos que sejam condizentes com o processo de formação de um músico que venha a atuar como instrumentista na área da música popular.

A GUITARRA ELÉTRICA NO UNIVERSO DA PESQUISA BRASILEIRA

A aprendizagem da guitarra elétrica também começa a ser uma temática recorrente dentro da formação na área da música popular, e hoje já temos um bom número de professores atuantes em cursos superiores de música pelo Brasil, e pelo que vemos, existe uma tendência a estes números se ampliarem com o passar do tempo, pois observamos que é uma área com bastante procura por parte de estudantes de música. Por isto, é de suma importância, na atualidade, reconhecer as tendências do ensino da guitarra elétrica na literatura especializada da educação musical e a formação do guitarrista nos contextos nacional e internacional, para que se tenha uma noção concreta das dimensões da literatura produzida. Também é importante que os profissionais que atuam nesta área possam contribuir com o desenvolvimento desta literatura especializada.

A formação em música popular tem sido discutida em cenário mundial, como retratam textos publicados em periódicos importantes, a saber, *Journal of research music education* e *Research in music education*, entre outros. Neste cenário, percebe-se

⁶ To forward comprehensive popular music pedagogies, music educators might also acknowledge and address expanded notions of composition that include processes of recording, engineering, mixing, and producing along with the technologies, techniques...

uma ênfase a algumas dimensões, e nestas, algumas categorias encontradas na produção podem ser ordenadas nos seguintes eixos temáticos, cada qual com suas tendências específicas:

1. Estudos relacionados a perspectivas pedagógicas, ou seja, a inserção da música popular pensando nas estratégias de ensino na prática docente;
2. Dimensões do pensamento sobre música popular tendo como base o campo da análise;
3. Aspectos gerais da educação musical no contexto da música popular e as dimensões da aprendizagem da música popular sem se ater ao contexto formal;
4. Questões vinculadas a ensino de instrumentos da música popular e da guitarra elétrica;
5. Questões relacionadas a estruturas curriculares e institucionalização do ensino da música popular em contextos formais.

Este panorama delineado na literatura internacional tem levado a discussões específicas no cenário da educação musical e da formação em música. Alguns destes estudos no Brasil avançam sobre algumas discussões importantes, mas, pelo que observamos, poucos ainda encontram um aprofundamento em suas temáticas.

Apesar de alguns trabalhos avançarem na problemática da prática docente, observando que é preciso estratégias diversas para as especificidades do ensino da música popular, os estudos não apontam para panoramas mais específicos do trabalho docente, ou seja, há uma construção ideológica e conceitual de que precisamos de diversidade, mas não há muitas proposições efetivas de como isto pode acontecer, e é neste ponto que é inserido este trabalho, com a ideia de que a concepção vigente precisa ganhar forma no caso de ensino de instrumento e da pedagogia da performance instrumental. Acreditamos que, com o desenvolvimento de tais pesquisas, teremos uma condição melhorada para construirmos uma área fortalecida, com um *Curriculum* coerente com tudo que já viemos tratando nestas linhas anteriores.

No artigo “*Graduate music education as a site for reconfiguring curriculum development*”, (BARRETT, 2009), a autora apresenta diversos pontos importantes de serem observados na construção de *curriculum* de programas de música, e dá ênfase ao papel do professor neste processo, como um agente ativo na construção curricular.

É importante nos concentrar em questões relativas às abordagens diretas sobre o ensino de instrumento nas universidades e de seu diálogo com o *currículo* das instituições. Para isso, é importante refletir cada vez mais profundamente a respeito das questões do ensino de instrumento, e citando nosso caso, do ensino de instrumento dentro de um contexto universitário de formação superior, voltados para práticas pedagógicas que favoreçam a performance instrumental e a inserção do músico no mercado de trabalho.

No artigo “Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade” (2008), de Rejane Harder, que trata a respeito do ensino de instrumento basicamente voltado para a realidade brasileira, a autora chegou à conclusão naquele período que o que vinha sendo feito em prol dessa subárea da música ainda é pouco, principalmente comparado com outras áreas.

As informações e dados [...], ao apresentarem um panorama do Ensino de Instrumento, além de apontar iniciativas que vêm sendo tomadas no sentido de uma melhor estruturação do mesmo, revelam também que muito ainda há por fazer por esta subárea da Música, principalmente no Brasil. Esforços necessitam ser concentrados para que a Pedagogia da Performance venha a se tornar uma subárea de concentração em música organizada e estruturada, como já ocorre em alguns países como a Inglaterra e Noruega, por exemplo (HARDER, 2008, p.139).

Consideramos, a partir da revisão bibliográfica que fizemos, que há ainda uma insipiente produção qualificada nos periódicos brasileiros, a respeito da reflexão sobre a formação do instrumentista que atua na área da música popular. Nestes trabalhos que têm abordado a formação em música popular, o grande debate realizado no campo da musicologia sobre as dimensões deste fenômeno pouco aparece. As orientações sobre o que é música popular são fundamentais para se tecer o pensamento sobre esta, e este conceito, como já mostramos, tem uma grande abrangência, a respeito disto traremos mais reflexões no capítulo seguinte.

Os autores da área da musicologia e da etnomusicologia e os debates que circulam nestas áreas, que tratam da música popular, parecem estar à frente dos que discutem questões relacionadas à música popular na área da educação musical, no campo conceitual e epistemológico, no sentido de que aqueles partem do entendimento das questões da música popular em função da maneira de como se constrói o saber. Se o

conhecimento em música popular se apresenta de tal maneira como os musicólogos e etnomusicólogos tem retratado, podemos buscar entender quais são as estratégias possíveis de serem sistematizadas para o ensino de guitarra em uma instituição formal, contextualizado com o que este fenômeno é na vida, mas entendendo que está se propondo um lugar para se fazer um tipo de trabalho que é diferente do percurso natural dessa música no cotidiano.

Devemos reconhecer a função importante das instituições formais de ensino superior de guitarra elétrica e buscar compreender como vamos olhar e pensar a formação do guitarrista, com a concepção de música popular apresentada, com a formação e perspectiva que alimenta a ideia de formação do guitarrista.

Em relação aos trabalhos acadêmicos de dissertações e teses a respeito da guitarra elétrica publicados no Brasil, percebemos que uma boa parte do material que levantamos é dedicada aos procedimentos técnicos, estudos analíticos de peças, obras e adaptação de repertório, mas que, de certa forma, formam um conjunto de material que auxiliam e contribuem efetivamente para se pensar no ensino da guitarra elétrica. Apesar de muitos materiais não discutirem o processo de ensino e aprendizagem de guitarra, eles discutem procedimentos que podem auxiliar no campo analítico para os procedimentos de ensino e aprendizagem. As categorias analíticas vão dar conta, nesta tese, do material que existe, de suas tendências, para podermos chegar nas conclusões baseados num panorama de estudos da guitarra elétrica, o que vem mostrar em que esfera está o trabalho que nos propomos a estudar e que lacuna ele pretende preencher.

No que se refere à dimensão do ensino, que é o foco deste trabalho, procuraremos mostrar o atual estágio no que se refere à guitarra elétrica e suas práticas nos cursos superiores pelo Brasil, buscando fazer um panorama e trazer uma contribuição, através de proposições para a área. Podemos observar que trabalhos vinculados à produção de músicos guitarristas e desenvolvidos nesta linha, tendem a estudar de forma mais específica a produção de artistas, ora em um panorama geral, ora em um panorama direcionado. Estes trabalhos trazem elementos importantes e uma boa contribuição para o ensino da guitarra elétrica, todavia, eles dão ênfase aos aspectos singulares de construção de práticas interpretativas.

Todas as categorias de textos encontradas vão formando um arsenal de formas de organização sobre questões relativas à guitarra elétrica, e muitas destas vem se entrecruzar transversalmente no tema que estamos estudando neste trabalho, além de apresentar um grande diagnóstico do que é produzido na área da guitarra elétrica

atualmente. Podemos também afirmar que há, no Brasil, se estruturando e em processo crescente, um conjunto de materiais que a partir de uma seleção feita pelo professor, podem ser utilizados para a construção de uma proposta didática consistente.

Thiago Grando Módolo (MÓDOLO, 2015) cita uma passagem do trabalho publicado por Módolo e Figueiredo (2013), referindo-se que a pesquisa em guitarra elétrica é categorizada em quatro grupos, neste período de sua publicação, exposto na próxima citação abaixo. Também consideramos que estes grupos abarcam as principais tendências da pesquisa em guitarra elétrica como podemos observar atualmente.

Em trabalho organizado por Módolo e Figueiredo (2013), os autores realizaram uma breve revisão da literatura a partir das palavras-chave: ensino e aprendizagem da guitarra, guitarra elétrica e guitarra. A análise dos trabalhos encontrados naquela revisão proporcionou a identificação de quatro categorias básicas que, de certa forma, agruparam os textos encontrados de acordo com os temas desenvolvidos e que focam na guitarra elétrica especificamente. A seguir os temas dos trabalhos categorizados: (1) Inserção da guitarra elétrica em instituições de ensino superior; (2) A identidade brasileira da guitarra elétrica e sua inserção no contexto da música popular brasileira; (3) Estudos voltados para a prática e improvisação de músicos; (4) Estudos relacionados ao ensino e à aprendizagem da guitarra elétrica em diferentes contextos (aulas particulares, escola alternativa, curso técnico, em universidade) (MÓDOLO, 2015, p. 25, 26).

Trabalhos como o de Borda (2005), o próprio trabalho de Módolo (2015), as pesquisas de Garcia (2011), Dantas (2015), Zafani (2014), estão voltados para os processos de ensino da guitarra elétrica. Muitos também são os trabalhos que trazem reflexões a respeito do estilo de guitarristas que se caracterizam por empreender uma identidade brasileira aos seus *modus faciendi*, tais como trabalhos existentes que se debruçaram sobre as obras e biografias de Heraldo do Monte, Pepeu Gomes, Toninho Horta, etc. (MANGUEIRA, 2006; MIRANDA NETO, 2006; NASCIMENTO; ROCHA, 2014; NICODEMO, 2009; PRESTA, 2004; ROCHA, 2015; VISCONTI, 2005; VISCONTI 2010). Outros trabalhos visam trazer uma sistematização para o estudo de determinados aspectos técnicos, tais como o estudo de acordes, improvisação modal, arranjos de *chord melody*, linguagem e fraseados com sotaque brasileiro, etc. (BATISTA, 2006; BITTENCOURT, 2006; MAIA, 2007; MEDEIROS FILHO, 2002;

MONGIOVI, 2013; ROCHA, 2005; ROCHA, 2011). A seguir, faremos uma revisão destes trabalhos encontrados na produção brasileira.

UMA REVISÃO DA PRODUÇÃO QUALIFICADA⁷ COM TEMAS LIGADOS À GUITARRA ELÉTRICA – LINHA DO TEMPO

A seguir, procuramos evidenciar uma linha do tempo no que diz respeito à produção de textos em nível de mestrado e de doutorado que foram produzidos no Brasil, para termos uma noção de como a pesquisa em guitarra elétrica vem se desenvolvendo no país. Este material foi utilizado como bibliografia fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. “As pesquisas sobre a guitarra elétrica são apresentadas na literatura específica a partir da primeira década do ano 2000” (MODOLO, 2015), e podemos considerar como o primeiro trabalho em literatura específica em termos de mestrado, a dissertação de João Barreto de Medeiros Filho (*in memorian*), do programa do mestrado em artes da UNICAMP. João Barreto era mais conhecido como Manoca Barreto e, naquele período, era professor de guitarra elétrica e harmonia funcional do curso técnico em guitarra elétrica da UFRN.

João Barreto de Medeiros Filho foi um pioneiro na pesquisa acadêmica voltada para a guitarra elétrica. Sua dissertação de mestrado intitulada “Guitarra elétrica: um método para o estudo do aspecto criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística”, datada de 2002 é, até onde sabemos, a primeira pesquisa de mestrado no Brasil a contemplar o universo da guitarra elétrica. O autor busca caminhos para associar a leitura de diagramas com o braço da guitarra com exercícios intervalares, no intuito de subsidiar uma prática criativa de improvisação musical. Basicamente, sua pesquisa busca justificar a criação de um método proposto, baseado no desenvolvimento melódico de diagramas na escala maior e nos modos lídio e dórico (MEDEIROS FILHO, 2002).

O guitarrista Olmir Stocker “Alemão” foi alvo de um estudo em nível de mestrado com a dissertação “A improvisação guitarrística de Olmir Stocker Alemão”, de autoria do pesquisador José Fernando Presta, defendida no ano de 2004. Nessa pesquisa, o autor aborda a importância da improvisação dentro da obra do guitarrista a

⁷ Consideramos produção qualificada os textos publicados em revistas especializadas, teses de doutorado e dissertações de mestrado.

partir de análises de improvisações em músicas que constam em sua discografia, reconhecendo alguns recursos característicos em sua abordagem (PRESTA, 2004).

A pesquisa intitulada “Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica”, escrita em formato de dissertação de mestrado por Rogério Borda e defendida no ano de 2005, é um trabalho pioneiro no sentido da reflexão a respeito do ensino superior da guitarra elétrica. O quadro teórico de seu trabalho se fundamenta em questões a respeito da tecnologia, linguagem musical, aspectos históricos da guitarra elétrica, da música brasileira e suas tendências curriculares (BORDA, 2005). Podemos compreender que a visão apresentada neste trabalho pode trazer algumas bases para o desenvolvimento de uma pesquisa como esta que nos propomos, entendendo que aquela foi fruto de uma realidade de alguns anos passados, já tendo havido mudanças em alguns aspectos, como podemos comprovar pela disseminação de cursos superiores com habilitação em guitarra elétrica em outras universidades pelo Brasil.

De toda forma, a contextualização histórica e as conclusões de sua percepção a respeito de uma proposta curricular para um curso de nível superior em guitarra elétrica é de grande valia para nosso trabalho. Isso é uma boa referência comparativa que podemos ter, como podemos perceber a partir do entendimento dessas palavras de Borda, as quais explicam que na época de sua pesquisa (2005) as únicas universidades que ofereciam cursos de formação superior em guitarra elétrica eram a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e a Faculdade Santa Marcelina (FASM). Nessa pesquisa, o autor cita um outro trabalho contemporâneo a ele que estava a se desenvolver na UNICAMP, denominado "O Ensino do repertório da guitarra na Universidade: a definição de um repertório 'obrigatório' ('canon') para a formação de guitarristas e professores de guitarra". Ainda não conseguimos ter acesso a essa pesquisa e não sabemos se ela foi concluída.

Uma das motivações da pesquisa de Rogério Borda também foi o fato do mesmo ter sido incumbido de implantar um curso de graduação em guitarra elétrica no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), onde atuava desde 1990 no curso livre e no curso técnico de violão e guitarra elétrica (BORDA, 2005, p. 6).

Na dissertação de mestrado intitulada “elaboração de arranjo para guitarra solo”, também defendida no ano de 2005, Marcel Eduardo Leal Rocha traz uma visão técnica a respeito da construção de arranjos solistas para guitarra elétrica, trabalhando com elementos, técnicas e idiomatismos que o instrumento oferece para o desenvolvimento deste estilo. Nesse trabalho, são elaborados diversos arranjos sobre temas de música

popular, jazz e música pop, com uma extensa análise dos recursos utilizados, sejam no âmbito técnico do instrumento ou no âmbito harmônico (ROCHA, 2005).

Outra vertente que encontramos atualmente na pesquisa em guitarra elétrica na pós-graduação brasileira é a que aponta para caminhos da análise musical, como na dissertação “A guitarra brasileira de Heraldo do Monte”, escrita por Eduardo Visconti e, também, defendida no ano de 2005. Nessa pesquisa, o autor investiga como são articulados elementos da música brasileira no estilo de Heraldo do Monte, a partir da transcrição e da análise de composições e improvisos, dentro de uma observação que abrange o entendimento do imaginário popular do conceito de brasilidade (VISCONTI, 2005). Podemos observar nessa pesquisa uma ação em direção à formação de uma cultura acadêmica de guitarra elétrica brasileira, quando observamos a fala de que “uma questão de fundamental importância e interesse do estudo foi tentar compreender o que significavam as expressões guitarra brasileira, sotaque brasileiro e improvisação brasileira” (VISCONTI, 2005, p. 1). Concordamos com a afirmação de Afonso Neto de que “a principal contribuição de Visconti foi analisar o estilo particular do guitarrista pernambucano, através de transcrições musicais das composições e improvisos, procurando investigar a articulação de diversos elementos na construção de uma guitarra genuinamente ‘brasileira’” (MIRANDA NETO, 2006, p. 24 pdf⁸).

Afonso Celso de Miranda Neto também desenvolveu um trabalho de pesquisa a respeito do aspecto estilístico de um guitarrista brasileiro. Nesse caso, Pepeu Gomes, na dissertação nomeada “A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico”, do ano de 2006. Nessa obra, o autor traça uma linha da carreira desse guitarrista, tanto em seus trabalhos com grupos como em seus trabalhos como artista solo, seja de canções populares, seja de música instrumental, acentuando a percepção de que sua música dialoga tanto com as bases da música brasileira através de gêneros como choro, samba, etc., como com o rock, influenciado por nomes como Jimi Hendrix, Jeff Beck e Peter Framptom, entre outros, estimulado por uma observação de um “notório ecletismo musical no estilo de guitarristas brasileiros” (MIRANDA NETO, 2006, p. x). Nessa pesquisa é citado que “a diversidade de gêneros, técnicas e estilos de composição e interpretação demonstrada por nossos músicos mostrou-se extremamente abrangente, sendo difícil realizar um enquadramento preciso que contemplasse tal versatilidade” (MIRANDA NETO, 2006, p. x).

⁸ Nas citações de Miranda Neto (2006), colocamos esta observação “pdf”, pois o arquivo que tivemos acesso não tem numeração de página, e por isto seguimos a numeração do documento em pdf.

Adriano de Carvalho Batista desenvolveu uma pesquisa denominada “Tétrades: Um Estudo de Harmonia Aplicado à Guitarra Elétrica” (2006) e direcionou seu olhar para o mapeamento, a formação e a aplicabilidade das digitações de tétrades no braço da guitarra elétrica. Além disso, trata de assuntos referentes à harmonia, tais como harmonização dos tons maiores e menores, aspectos funcionais, potencialidades harmônicas, rearmonizações, etc., todos abordados sob o viés da aplicabilidade dos acordes de quatro sons. Consideramos um trabalho abrangente a respeito do assunto, em que são trabalhados e qualificados quinze tipos de tétrades e suas inversões, em modelos comuns de digitação na guitarra (posição fechada, *drop 2* e *drop 3*⁹). A pesquisa apresenta um bom arcabouço teórico a respeito do assunto e tem, em seu capítulo final, um estudo analítico da aplicação das tétrades no repertório (BATISTA, 2006).

Bruno Rosas Manguiera direciona sua investigação para o estilo de Hélio Delmiro, na sua dissertação denominada “concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira”, datada de 2006. Nessa pesquisa o autor observa a importância deste instrumentista para a chamada música instrumental brasileira, traçando uma visão de seu estilo a partir da sua formação, referências, abordagem da carreira e discografia, para trazer à tona aspectos característicos de seu estilo através de análises de obras de seus discos (MANGUEIRA, 2006).

Uma outra pesquisa de mestrado que direciona seu foco para os assuntos relacionados com a guitarra elétrica é denominada “A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato”, de Alexis Bittencourt, também do ano de 2006. Nesse trabalho, o pesquisador faz uma análise dos estilos de dois pianistas consagrados da bossa nova e música brasileira. Busca, também, referências a partir destes para a construção de arranjos para o formato de guitarra trio, de acordo com suas peculiaridades, junto ao contrabaixo e bateria, um combo que interessa muito ao universo dos guitarristas, pela liberdade que promove, tanto ao guitarrista, como aos demais músicos, e, ao mesmo tempo, também pelo caráter desafiador, devido algumas limitações que são naturais ao instrumento e que são abordadas no seu texto (BITTENCOURT, 2006).

No ano de 2006, também foi defendida a dissertação intitulada “A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali”, de autoria de Gustavo da Silva Furtado de Mendonça. Nesse trabalho, são analisadas

⁹ Em momento posterior, explicaremos mais a respeito da especificidade destas nomenclaturas, herdada dos métodos americanos, que designam o tipo de abertura de vozes nos acordes.

algumas obras do compositor Radamés Gnattali, um pioneiro do uso da guitarra elétrica na música concertista brasileira, sob o viés da análise do uso dos recursos idiomáticos dos instrumentos em obras cujas instrumentações são usadas o violão ou guitarra elétrica, partindo de uma abordagem comparativa entre o idiomatismo desses dois instrumentos.

Radamés é um compositor que utilizou a guitarra elétrica em sua música de concerto desde a década de 1950, como podemos comprovar em seu catálogo, contemporâneo ao uso deste instrumento por alguns músicos da vanguarda europeia. Além da análise mais aprofundada de duas obras, o autor também cataloga as obras em que o compositor fez uso da guitarra elétrica e analisa algumas outras obras de maneira mais superficial. O trabalho também consta de uma abordagem introdutória a respeito do idiomatismo do violão e da guitarra elétrica, de reflexões e citações do uso da guitarra elétrica na música de concerto e de uma biografia do compositor citado (MENDONÇA, 2006).

Também, no ano de 2007, foi defendida por Marcio Guedes Correa a dissertação de mestrado intitulada “Concerto carioca nº 1 de Radamés Gnattali: a utilização da guitarra elétrica como solista”. Nessa obra, são debatidas as interações entre os estilos de elaboração eruditos e a presença de influências da música popular urbana e de seus ritmos populares na obra de Radamés, principalmente direcionando-se ao Concerto carioca nº 1, bem como trata da utilização da guitarra elétrica nesse contexto. Como anexo da dissertação, consta a cópia integral digitalizada dessa obra feita a partir do manuscrito autógrafo do compositor (CORREA, 2007).

Outra produção que se direciona a aspectos da técnica foi escrita por Marcos Maia da Silva, com sua dissertação defendida em 2007, “Técnica híbrida aplicada ao violão”. Esse trabalho, apesar de direcionado para o violão, pode ser bastante aproveitado para os estudos da guitarra elétrica também, pois trata de aspectos técnicos de um tipo de técnica específica de mão direita, que utiliza tanto a palheta presa entre os dedos polegar e indicador, como os demais dedos da mão direita, inclusive o mínimo. Nesse trabalho, o autor faz um levantamento histórico do desenvolvimento dessa técnica de mão direita, denominada de híbrida, abordando os instrumentos antigos da família do violão e guitarra, como alaúde, vihuela, e guitarras antigas, renascentistas e barrocas (acústicas). É interessante também sua apresentação dos primeiros métodos com partituras de músicas que tratavam de alguns aspectos técnicos, e os primeiros métodos sistemáticos de estudos dos instrumentos dessa grande família (SILVA, 2007).

Nesse mesmo ano de 2007, no curso da Faculdade de engenharia elétrica e de computação da UNICAMP foi apresentada a dissertação de mestrado denominada “análise da distorção musical de guitarras elétricas”, escrita e defendida por Nicolau Leal Werneck. Ele é um exemplo de como a produção científica direcionada ao universo da guitarra elétrica pode se apresentar nas mais diversas áreas, como é esse caso, em que questões tecnológicas ligadas ao instrumento são abordadas sob o ponto de vista da eletrônica, microeletrônica e optoeletrônica. Apesar da linguagem técnica da área com suas equações, cálculos e gráficos, inserimos esse trabalho em nossa pesquisa por tratar do universo interdisciplinar da guitarra elétrica, assim como da importância do conhecimento das características físicas da guitarra elétrica e da sua influência na obtenção das sonoridades das distorções obtidas pela compressão de sinais. A guitarra elétrica surge junto ao desenvolvimento da eletrônica e, naturalmente, a ela está vinculada desde o seu berço. A ação mecânica no ataque físico das cordas gera uma variação no fluxo magnético nos captadores e posteriormente uma indução elétrica. O som chega a ser externado por um autofalante que consta no amplificador e pode ser controlado por potenciômetros que regulam a intensidade do sinal gerado. Todo esse processo tem uma influência significativa no som gerado. Esse trabalho se mostra interessante principalmente porque observamos que na literatura acadêmica ainda há pouca literatura a respeito das características sonoras inerentes ao instrumento guitarra elétrica, bem como de suas tecnologias associadas (WERNECK, 2007).

Seguindo a linha analítica, a dissertação defendida em 2009 por Thais Lima Nicodemo, denominada “Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta”, também propõe análises musicais dentro do repertório específico do primeiro disco da carreira solo do guitarrista, cantor, compositor e arranjador Toninho Horta, um forte nome da guitarra elétrica brasileira. A abordagem se dá sem se debruçar diretamente sobre seu estilo guitarrístico, observando as composições desse álbum dentro de um aspecto geral em relação ao estudo analítico e ao estudo histórico. Apesar disso, a dissertação ainda tem um capítulo direcionado aos procedimentos ao violão e guitarra no estilo de Toninho Horta (NICODEMO, 2009).

No ano de 2010, foi defendida a tese de doutorado intitulada “A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stolcker”, de autoria de Eduardo Visconti. Nesse trabalho, o autor traz uma visão estilística desses guitarristas a partir da análise de algumas obras de seu repertório. Também é desenvolvida uma contextualização histórica nos primeiros capítulos tanto da história

do surgimento da guitarra elétrica nos Estados Unidos e no Brasil, como a respeito do desenvolvimento da música popular no Brasil, seu relacionamento com as novas tecnologias que vinham surgindo e a sua relação midiática, para mostrar onde estão inseridas, no universo cultural brasileiro, a produção destes músicos, de acordo com o contexto temporal de atuação de cada instrumentista (VISCONTI, 2010).

No ano de 2011 foi defendida a tese de doutorado intitulada “A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop”, escrita por Marcel Eduardo Leal Rocha. Esse é um trabalho que consideramos importante por diversos motivos, entre eles, a sua abordagem histórica a respeito do desenvolvimento da guitarra elétrica, sendo tratada, no nosso ponto de vista, por um prisma mais abrangente e aprofundado se compararmos com outras publicações sobre este assunto no Brasil. Nesse trabalho, a guitarra elétrica é analisada como uma interface sonora intimamente ligada com os avanços tecnológicos desde a sua origem, por naturalmente estar associada a uma outra interface eletrônica para poder exercer seu papel como instrumento musical (no mínimo, o amplificador) (ROCHA, 2011).

Em sua pesquisa de mestrado, “Ensino e aprendizagem de guitarra em espaços músico educacionais diversos de João Pessoa”, defendida no ano de 2011, Marcos da Rosa Garcia nos apresenta um panorama do ensino da guitarra elétrica em três contextos distintos, sendo estes, aula particular, escola livre e universidade. O autor utilizou-se de ferramentas como entrevistas e questionários com professores nestes três ambientes, e participou de aulas de maneira não participativa, trazendo à tona em suas reflexões e conclusões, determinadas características de cada um destes ambientes, com uma visão crítica a respeito dos procedimentos de ensino (GARCIA, 2011).

Ainda em 2011, foi defendida a dissertação de mestrado denominada “A guitarra elétrica em *gruppen fur drei orchester* de Karlheins Stockhausen”, de autoria de Anderson de Sousa Mariano. Nesse trabalho, foi feito um capítulo introdutório que visa contextualizar historicamente a guitarra elétrica, seguido por um levantamento da presença desse instrumento na música de concerto, direcionada principalmente para a vanguarda pós-modernista. Há uma catalogação de diversas obras onde, na formação das orquestras ou grupos de câmaras, existe a presença da guitarra elétrica. A pesquisa visou compreender uma obra específica do serialismo integral, datada da década de 1950, composta para três orquestras e regida por três maestros simultaneamente, a qual, em um dos naipes de uma das orquestras, há uma guitarra elétrica. Foi feita uma análise musical em todas as passagens que a guitarra elétrica participa e, no capítulo final, é

apresentada uma proposta de digitação para a execução da parte de guitarra elétrica da obra (MARIANO, 2011).

No ano de 2013 o pesquisador Rogério Lopes defendeu sua dissertação de mestrado, recebendo o título “O ensino da guitarra brasileira: uma construção”. Esse trabalho sugere uma metodologia em que os conhecimentos e saberes ensinados estejam com foco na música brasileira, com o intuito da consolidação de uma escola brasileira de guitarra elétrica com uma metodologia de ensino do instrumento com mais foco na música brasileira. Em seu trabalho, Lopes entrevistou diversos guitarristas brasileiros de destaque e recolheu suas compreensões a respeito do universo da guitarra elétrica brasileira.

Uma pesquisa também interessante no universo da pós-graduação que abrange assuntos direcionados à guitarra elétrica é desenvolvida na dissertação “Ensino de guitarra e violão: uma construção social e pessoal”, defendida em 2014. Nesta pesquisa, Jose Tadeu Dutra Zafani esboça um retrato sociológico musical de professores de guitarra, professores de violão e professores que trabalham com os dois instrumentos. A partir de uma base teórica da área da sociologia, o autor observa a trajetória de professores desses instrumentos e faz uma “avaliação a respeito da emancipação e dependência da guitarra em relação ao violão, abordando diversos aspectos” (ZAFANI, 2014, p. vii).

Em algumas áreas que podem apresentar cruzamentos com a área da música também, vem sendo produzidos materiais relacionados com o universo da guitarra elétrica, como é o caso da dissertação de mestrado denominada “Construção e design de guitarras nos anos 1960 e 1970: narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Paulo – SP e Porto Alegre – RS”, escrita pelo pesquisador Rodrigo Mateus Pereira, na área do curso de Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR), e defendida em 2014. Nessa dissertação, a luteria da guitarra elétrica é colocada em ênfase, observando o trabalho desenvolvido por quatro construtores que trabalharam no princípio do processo de construção de guitarras elétricas no país, traçando relações entre o design e a própria história da guitarra elétrica e de seu desenvolvimento na história da música e na arte da luteria no Brasil. É interessante observarmos que a mesma UFPR implantou, no ano de 2009, o primeiro curso superior de Luteria no Brasil, no qual uma das ênfases é a construção de guitarras elétricas, além de violino e violão (PEREIRA, 2014).

Mais um trabalho que trata de análise musical aplicada ao estilo de um guitarrista brasileiro é a dissertação de mestrado intitulada “Improvisação no baião a

partir de Heraldo do Monte”, de autoria de Igor Brasil Rocha, defendida no ano de 2015. Nessa pesquisa são feitos alguns apontamentos analíticos a respeito da maneira que Heraldo do Monte improvisa no gênero baião, a partir de exemplos de sua discografia, abordando o repertório de dois de seus álbuns (ROCHA, 2015).

Em pesquisa de mestrado intitulada “O ensino da guitarra elétrica nos cursos de música da Universidade Federal da Paraíba: reflexões a partir de demandas discentes”, defendida no ano de 2015, o pesquisador e professor Leonardo Meira Dantas trata de aspectos referentes aos cursos de guitarra elétrica em andamento na UFPB, sendo estes, o “curso de licenciatura em música com habilitação em instrumento guitarra elétrica”, “curso superior modalidade sequencial em música popular com habilitação em guitarra elétrica” e o “curso de extensão em guitarra elétrica”. Sua abordagem é direcionada para a visão dos discentes sobre esses cursos, e o autor aborda questões como a formação do guitarrista, reflexões acerca do que é a música popular e como se dão as múltiplas possibilidades de formação do músico popular. Também são estudadas as práticas de ensino da guitarra elétrica, em contextos não formais e formais (DANTAS, 2015).

Entre as produções que propõem uma reflexão a respeito de aspectos pedagógicos do ensino da guitarra elétrica, temos a pesquisa intitulada “A formação musical e pedagógica em quatro cursos superiores de guitarra elétrica no Brasil”, uma dissertação de mestrado defendida por Thiago Grando Módolo no ano de 2015, que teve como objetivo principal “investigar a formação musical oferecida em quatro cursos superiores que incluem a guitarra elétrica em sua grade curricular, no Brasil, e de que maneira as questões pedagógicas fazem parte da formação oferecida” (MÓDOLO, 2015). Nesse trabalho, foram entrevistados quatro professores atuantes no ensino de guitarra elétrica em cursos de bacharelado em instrumento, bacharelado em música popular e licenciatura com habilitação em instrumento, sendo eles os professores Hermilson Garcia do Nascimento (UNICAMP), Paulo Demetri Gekas (UNIVALI), Anderson de Sousa Mariano (UFPB) e Cesar Gabriel Berton (IFPE). No contexto desse trabalho, foram tratadas temáticas que contemplaram levantamento a respeito das pesquisas em guitarra elétrica, da formação de professores de instrumento, de cursos de licenciatura (1), bacharelado (2) e licenciatura em instrumento (1), do currículo, dos saberes docentes e formação profissional e do conhecimento pedagógico do conteúdo (MÓDOLO, 2015).

No ano de 2015, também, foi defendida a dissertação de mestrado intitulada “Avaliação do ensino aprendizagem de guitarra elétrica e violão popular na licenciatura

em música na modalidade a distância da Universidade Vale do Rio Verde”, escrita por Endre Solti. Nesse trabalho, o autor avaliou, através de um estudo de caso, o desenvolvimento dos alunos de instrumento no quesito prática de improvisação e linguagem jazzística, de acordo com avaliação externa feita por professores especialistas, que analisaram comparativamente gravações feitas no período da entrada dos estudantes e no seu período final de curso. É interessante a abordagem que ele faz com base nos conceitos de conhecimento declarativo e conhecimento processual (explicados com detalhes no seu texto) e, também, no entendimento do desenvolvimento de um improvisador em sete níveis, de acordo com importantes teóricos que se aprofundaram nos aspectos da improvisação.

Mais um trabalho do ano de 2015 intitulado “A guitarra elétrica na música experimental: composição, improvisação e novas tecnologias” foi escrito por André Lopes Martins. Como o próprio título já revela, nesse trabalho o autor propõe a utilização de novas tecnologias digitais para composição e improvisação em música experimental, trazendo também a produção de uma composição com a guitarra elétrica ligada a diversos aparatos tecnológicos contemporâneos. Nesse trabalho, é observado como a guitarra elétrica se relaciona com sua natureza elétrica, as possibilidades que surgem por essa natureza e sua relação íntima com a tecnologia musical, da digitalização de seu sinal elétrico, síntese sonora, diferentes interfaces associadas e a própria guitarra elétrica como interface em si mesma, sua interação com softwares, controladores e aplicativos em tempo real.

No ano de 2016, foi apresentado e defendido o trabalho de mestrado denominado “GuitarAMI: desenvolvimento, implementação e performance de um instrumento musical aumentado que explora possibilidades de modificação de características intrínsecas do violão”. Apesar desse trabalho estar direcionado para tecnologia aplicada ao violão, podemos observar que essas tecnologias também se aplicam à guitarra elétrica. Também observamos, em seu texto, a análise de diversos AMIs (acrônimo para *Augmented Musical Instrument*, ou instrumento musical aumentado), utilizando violão ou guitarra elétrica. A guitarra elétrica, naturalmente, por suas características elétricas e eletrônicas apropria-se de manipulações de recursos eletrônicos para modificações timbrísticas, e o conjunto formado pela guitarra elétrica e seus diversos tipos de processadores de efeitos aliados à tecnologia de amplificação do som formam uma configuração que apresenta semelhanças com a tecnologia de AMIs. Este trabalho expõe uma abordagem interdisciplinar com a utilização e tecnologias de

luteria digital, promovendo uma fusão entre música e tecnologia no campo eletroacústico e computacional e cita alguns AMIs construídos com utilização aplicados à guitarra elétrica. Por isso, consideramos importante trazê-lo também como referência em nossa pesquisa (MENESES, 2016).

Ainda do ano do 2016, temos a dissertação de mestrado defendida por Heraldo Paarmann que recebeu o título “Jovens guitarristas, aprendizagem autodirecionada e a busca pela orientação musical”. Nesse trabalho, foi feita uma análise dos processos de autoaprendizagem de nove jovens guitarristas e a busca do entendimento do porquê de os autoaprendizes, a partir de um certo limite temporário, procuram orientação musical. Interessante, também, observar como os recursos *on line* estão apontando perspectivas para os processos de autoaprendizagem e agem como mais um aspecto de motivação para a formação destes aprendizes. Isso se dando através dos mais diversos recursos, tais como as facilidades para a aprendizagem de música através do ouvido, a utilização de softwares especializados em guitarra elétrica, o acesso a cifras e tablaturas em sites especializados, o conteúdo disponível nas revistas especializadas na área da guitarra elétrica disponíveis fisicamente e virtualmente, a aprendizagem por observação de vídeos em sites como o *You tube*, a aprendizagem que flui naturalmente entre os amigos, a busca por orientação em meio virtual a partir de vídeoaulas e vídeo conferências, etc. (PAARMANN, 2016).

Além desses trabalhos em níveis de dissertação e tese, também vale destacar que existe uma produção de trabalhos de conclusão de curso em nível de graduação no formato de monografia. Esses trabalhos apresentam aspectos importantes, apesar de vislumbrar os assuntos com uma profundidade menor em relação às dissertações, teses, artigos de periódicos especializados e livros.

As monografias encontradas dentro da produção brasileira não entraram neste trabalho como referências citadas (salvo alguns poucos trabalhos os quais fizemos citações), no sentido do que elegemos como bibliografia qualificada no contexto desta tese. Consideramos importante fazer um levantamento pessoal e leitura destas, para que pudéssemos desenvolver uma apreciação mais apurada do estágio do conhecimento atual. É importante, também, observar que existe uma produção nesse sentido sendo desenvolvida no Brasil, observar quais suas tendências e para onde apontam o interesse dos futuros pesquisadores em música da área da guitarra elétrica. Utilizamos pontualmente alguns desses trabalhos como referência, e esses trabalhos que foram utilizados foram citados e constam nas referências bibliográficas.

CAPÍTULO II

DOS PILARES DA MÚSICA POPULAR À FORMAÇÃO DO MÚSICO PARA LIDAR COM ESSE FENÔMENO

A ABERTURA ACADÊMICA PARA O CAMPO DA MÚSICA POPULAR

Atualmente, observamos uma abertura na área da educação musical para as pesquisas a respeito de questões referentes à música popular. No Brasil, o ensino musical formal surge, inicialmente, influenciado pelo sistema dos conservatórios europeus, priorizando o ensino a partir da perspectiva concertista da música denominada erudita. Atualmente, as universidades brasileiras estão abrindo suas portas para o ensino da música popular, que traz toda uma bagagem e características próprias. O momento é de reflexão sobre essas características específicas e como conduzi-las dentro de um curso formal. Muitos desafios existem nesse processo, tanto de adaptação dos procedimentos de ensino da música popular ao ensino formal, como de aceitação por parte de uma ala mais tradicionalista de professores de que a música popular tem seus próprios caminhos e processos pedagógicos característicos, para que a formação se dê com mais eficiência e direcionada para um público específico.

Em uma pesquisa com periódicos de diferentes países¹⁰ publicada no artigo “*A Comparison of Popular Music Pedagogy Discourses*” (2013), Roger Mantie faz uma análise em 81 artigos relacionados com música popular e educação musical, tratando das abordagens e prioridades em diferentes países, no intuito de mapear as publicações escolares da pedagogia da música popular, no sentido de entender as suas práticas no âmbito internacional e especificamente nos Estados Unidos. Nesse texto, é explicado que “as tensões percebidas na literatura não foram apenas entre diferentes práticas ocorrendo em países selecionados ao redor do mundo, mas entre diferentes maneiras de entender e discutir essas práticas” (MANTIE, 2013, p. 336). No artigo, é observado pelo autor que existem diferenças no discurso e nas práticas da educação musical entre os diferentes países, chegando à conclusão que, nos Estados Unidos, o foco do debate dos

¹⁰ Inicialmente os seguintes: *the Journal of Research in Music Education*, *Journal of Music Teacher Education* (Estados Unidos), *Research Studies in Music Education* (Australia), *Music Education Research and the British Journal of Music Education* (Reino Unido), *International Journal of Music Education* (internacional), em seguida algumas palavras chaves foram procuradas nas plataformas JSTOR e *Google Scholar*, que apresentaram artigos de outros jornais, como *British Journal of Sociology of Education*, *Philosophy of Music Education Review*. Também o periódico, *Action, Criticism, and Theory for Music Education* (ACT) foi inspecionado manualmente.

textos é a legitimidade e qualidade do ensino da música popular. Em outros países como a Inglaterra, Austrália, entre outros, o foco é a utilidade e a eficácia (MANTIE, 2013). Acreditamos que no Brasil ainda vivemos um momento de defesa da legitimação do ensino da música popular nas instituições formais, sendo que boa parte da produção qualificada, em sua diversidade de temas, de alguma maneira toca em questões a respeito dessa legitimação.

Apesar da música popular (ou “músicas”) receber alguma atenção especial das organizações de educação musical americanas, a partir da publicação do relatório documental do simpósio de Tanglewood em 1968 (Choate, 1968), empenhos escolares no campo da música popular e da educação musical tem aumentado rapidamente a partir da década passada, talvez em resposta ao livro de Green (2001) *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education* (MANTIE, 2013, p. 335)¹¹.

Nessa pesquisa citada acima, constatou-se que os principais tópicos de interesse em relação a música popular e a educação musical podem ser elencados em alguns temas. No entanto, relata o autor, “eu encontrei a frase ‘pedagogia da música popular’ apenas duas vezes em toda revisão de literatura”¹² (MANTIE, 2013, p. 335).

Em artigo denominado “A construção da docência do professor de instrumento: um estudo com bacharéis” (WEBER; GARBOSA, 2015), são observados alguns aspectos a respeito dos professores de instrumento com formação de bacharelado, que podemos aproveitar para a realidade do ensino da música popular. Segundo as autoras, “ao encontrar-se diante da docência sem uma preparação pedagógica adequada, o docente-bacharel vai repetir os modelos que teve durante sua formação” (WEBER; GARBOSA, 2015, p. 90). Se tomarmos esse mesmo texto e nos reportarmos para os casos dos professores com formação tradicional atuantes na área da música popular, é possível observar que eles têm uma tendência a repetir os processos de aprendizagem da música tradicional, buscando apenas adaptar para as práticas da música popular. Observaremos a mesma realidade em ambos os contextos e, assim, a necessidade de uma transformação nesse panorama, através da consolidação da formação específica em

¹¹ Although popular music (or “musics”) received some initial attention from the American music education establishment following the publication of the Documentary Report of the Tanglewood Symposium in 1968 (Choate, 1968), scholarly efforts in the field of popular music and music education have increased rapidly over the past decade, perhaps in response to Green’s (2001) *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*.

¹² ...I encountered the actual phrase popular music pedagogy only twice in the entire literature review.

música popular, sem negligenciar ou deixar de aproveitar aspectos relevantes do ensino tradicional.

Já no artigo “Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas” (2014), escrito por Ana Carolina Nunes do Couto, é apresentada uma análise da trajetória que estruturou a prática musical no Brasil, mais especificamente no âmbito dos cursos superiores, direcionando o foco para as demandas da profissão de músico (COUTO, 2014). “No caso da música e sua prática dentro do ambiente da universidade, notamos aspectos tanto da tradição quanto da modernidade, convivendo nem sempre de forma tranquila” (COUTO, 2014, p. 243).

Está explícito, em alguns textos publicados, que o maior desafio que a música popular vem tendo em relação à sua institucionalização acadêmica no âmbito das universidades brasileiras é a sua adaptação às estruturas e ao ambiente acadêmico. Podemos dizer que ainda passamos por uma fase inicial no sentido da implantação e da legitimação de práticas coerentes com o universo musical característico da música popular. “O músico profissional atua hoje em diferentes contextos para além da sala de concerto, que lhe exigem conhecimentos, habilidades e técnicas que muitas vezes não são sequer contemplados durante seus anos de universidade” (COUTO, 2014, p. 236).

Muitas universidades apenas adaptam seus currículos e metodologias tradicionais à nova demanda, bem como muitos dos profissionais que estão a atuar nesses cursos não têm uma formação diretamente nessa área específica da música popular, apesar de que muitos têm uma vivência prática que permite um bom desenvolvimento didático. Muitos dos profissionais professores que vem atuando nas universidades e institutos federais na área da música popular no Brasil tiveram sua formação instrumental em cursos superiores de bacharelado ou licenciatura, especializando-se na área da música erudita ou em artes de uma maneira geral. Apesar disso, esses mesmos profissionais geralmente estão inseridos no mercado musical com atuação na música popular, ou em ambos os ambientes, popular e erudito, como também é comum.

O ensino de música na universidade sempre conviveu com essa dualidade, procurando alinhar suas práticas internas e a preparação dos estudantes para o “mundo lá fora”. Podemos dizer que nem sempre esse aspecto dual teve uma boa resolução. Muitas vezes, “quando consideramos a universidade como um espaço de formação, é notável a disparidade entre o que ali se estuda e a realidade existente no campo profissional num sentido mais amplo” (COUTO, 2014, p. 236). Acreditamos que, hoje, o

que pode fazer sentido como uma resolução para esse tipo de impasse é o desenvolvimento que equilibre aspectos característicos dos processos formais, não formais e informais de ensino e aprendizagem, trazendo inovações para a prática do ensino tradicional da música, pois é necessário estarmos alertas com os novos caminhos que apontam o desenvolvimento da música na atualidade.

Essa dicotomia entre a vida dentro da universidade, em seus cursos, e a vida fora da universidade, no mercado de trabalho, pode ser bem resolvida. Acreditamos que a resolução dessa equação tem um papel importantíssimo no ensino universitário, no sentido de preparar o indivíduo humano para a plena participação e para a contribuição com suas habilidades na sociedade através de uma formação sólida e coerente com as demandas sociais.

UM NOVO HORIZONTE PARA A MÚSICA NA ACADEMIA

A música popular, que outrora era considerada de menor valor pela esfera acadêmica, começa a adquirir uma reputação não antes observada em contexto formal e, assim, recebe impulsos para passar por um processo de sistematização e de popularização dentro de cursos superiores. As reflexões a respeito de suas questões vêm trazendo à tona um amplo campo para pesquisa nos cursos de pós-graduação em música.

Uma questão fundamental que nos surgiu no decorrer do processo de nossa pesquisa foi entender se é necessário, de fato, inserir no cenário sistemático um tipo de proposta de ensino que reproduza o mundo da música popular. De acordo com o exame dessa reflexão, seguimos nos questionando também em quais parâmetros podemos nos basear para sistematização do ensino da música popular e especificamente da guitarra elétrica.

Na vida atuante do músico popular, normalmente, ele se encontra com situações práticas que são fontes de ensinamentos naturais, de acordo com os ambientes musicais que esses sujeitos circulam. Das experiências vivenciadas nesses diversos ambientes, surge a necessidade de desenvolver um mecanismo para resolver os desafios da prática do dia a dia. É aí que são construídas, por parte dos próprios músicos, estratégias pessoais que trazem a possibilidade de aprender através desses mecanismos, estimulando a criatividade como recursos essenciais nesse tipo de abordagem.

Entre todos os aspectos da autoaprendizagem, podemos dizer que o mais significativo é o ato de tocar, aprender tocando, que normalmente é desenvolvido por práticas não sistemáticas, trazendo experiências das maneiras espontâneas que encontramos na aprendizagem natural do músico popular. Por outro lado, decorrente das reflexões anteriores, podemos também examinar como um processo de aprendizagem sistemático, como o que ocorre em ambientes acadêmicos, pode contribuir para o desenvolvimento instrumental do estudante. Essa dualidade e sua conciliação é uma das discussões que é preciso levar para o cenário sistemático de ensino da música popular.

Sigamos com algumas indagações relevantes neste momento. Se for para reproduzir a vida da música popular fora da universidade, por que se precisa da universidade? Uma proposição importante é criar estratégias organizadas e sistemáticas para favorecer o diálogo do sujeito com o mundo da vida inerente ao campo da música popular, pois esse universo, em si, é regido naturalmente pela experiência de vida e, de certa forma, é preciso vivenciar os mundos da música popular, para que realmente possamos dizer que estamos inseridos no universo da música popular. Acreditamos que se o estudante tiver sua formação em uma instituição formal, e não for para o mundo atuar nos mais diversos ambientes, provavelmente, nunca será um músico popular, pois essa é uma experiência de vida. Observando por outro lado, também podemos compreender que, se o praticante for para a vida da música popular sem nunca ter estudado em uma instituição formal, ele vai lidar com ela sem um tanto de ferramentas que poderiam ser dadas a ele, que, possivelmente, facilitariam sua formação instrumental. Com isso, poder-se-ia entender um conjunto de elementos que teoricamente estão definidas por conhecimento produzido e sistematicamente organizados, os quais o estudante de uma instituição formal pode ter em mãos. É a partir desse ponto que podemos encontrar a conciliação entre o aprendizado espontâneo e o sistematizado. Essas questões vêm sempre trazendo novas perguntas que nos auxiliam a nos aprofundar em nossos objetivos. Basicamente, estamos querendo entender como uma situação de aprendizagem informal pode somar com uma situação de aprendizagem formal e gerar uma nova situação.

A entrada da música popular no ambiente de cursos de nível superior vem trazendo novos desafios para a educação musical, até mesmo pelo fato de muitos dos profissionais que atuam na área, como pioneiros que são, não terem uma formação específica em música popular, já que ela vem se inserindo há não muito tempo nos programas das universidades brasileiras. Os primeiros profissionais que estão atuando

na área, naturalmente percorreram outros caminhos em sua formação. Podemos confirmar em nossa prática docente como professor universitário da área da música, atuando no ensino da música popular e da guitarra elétrica que “estudantes os quais procuram entrar nos programas de música popular trazem capacidades desenvolvidas através de seus aprendizados informais da música popular para seus estudos formais”¹³ (LEBLER, 2008, p. 193). É necessário que tenhamos uma plena atenção sobre essas capacidades para podermos ampliar suas potencialidades e enriquecer a esfera acadêmica com novas experiências.

O artigo “*Preservice Music Teachers’ Attitudes Toward Popular Music in the Music Classroom*” (SPRINGER; GOODING, 2015), de autoria de D. Gregory Springer e Lori F. Gooding mostra resultados de uma pesquisa cujo propósito do estudo foi examinar a preparação e atitudes que professores de música tinham no sentido do ensino da música popular. Quase a totalidade dos educadores musicais entrevistados, participantes da pesquisa relataram que o treinamento para o ensino da música popular foi mínimo. “Enquanto cursos que focam na música popular como componente primário tem alto grau de atratividade para estudantes em cursos superiores e universidades, parece que o corpo docente que atua nessas classes, às vezes, não têm treinamento formal no estudo da música popular”¹⁴ (OEHLER; HANLEY, 2009, p. 3). Essa realidade tende a mudar, à medida que os cursos, com ênfase em música popular e alinhados coerentemente com as realidades desse segmento musical, forem formando seus estudantes e que esses estudantes também venham se especializando nas pós-graduações em temas que estão diretamente relacionados com as necessidades da área.

No artigo “*Popular music in music education in Germany - historical, current and cross-cultural perspectives*”, escrito por Eva Verena Schmid (2015), é feita uma observação acerca da entrada da música popular nas ações da educação musical na Alemanha e sobre as atuais perspectivas transculturais. Nesse artigo, é atestado que “nos anos 1950 a 1970 a música popular foi ignorada pelos educadores musicais por ser considerada uma música de qualidade inferior em comparação à música erudita ocidental” (SCHMID, 2015, p. 30). No entanto, também é observada uma mudança nesse paradigma na atualidade, tendo o ensino da música popular tornado “parte

¹³ Students who seek entry to popular music programmes bring capacities developed through their informal learning of popular music to their formal studies.

¹⁴ While courses that focus on popular music as a primary component may have high student appeal in high schools and universities, it seems that the faculty members asked to teach these classes sometimes have no formal training in the study of popular music.

integrante da educação musical no contexto escolar alemão e é considerada em pé de igualdade à música erudita ocidental” (SCHMID, 2015, p. 31). Anteriormente, existia uma visão de que “a música dos estudantes não harmoniza com os objetivos educacionais, considerando que os alunos percebem a música popular de maneira predominantemente física, emocional e corporalmente, e não reflexivamente, como é requerido em aulas de música” (SCHMID, 2015, p. 31). Atualmente, essa visão já se encontra num outro patamar de entendimento acadêmico, mas, no Brasil, ainda requer uma atenção especial, no sentido de anular o julgamento de valor do que é considerado pelos acadêmicos como música de entretenimento fugaz em oposição à música considerada séria. Também é necessário ter-se cuidado, no Brasil, com a maneira que o ensino da música popular está penetrando nos ambientes acadêmicos, no sentido de que não seja apenas um enxerto de algumas disciplinas em uma estrutura tradicional de ensino de música, pois a formação em música popular deve ter suas próprias especificidades, pedagogias e, conseqüentemente, estruturas curriculares plenamente adequadas às suas necessidades. No contexto alemão, a autora revela que “desde os anos 1980 os educadores musicais têm modificado suas atitudes em relação ao tópico ‘música popular’ em aulas” (SCHMID, 2015, p. 32).

No período após a Segunda Guerra Mundial, era impensável que música popular, jazz ou qualquer outra forma vernacular, com exceção da música folclórica ocidental, pudessem ser levadas para a sala de aula no Reino Unido, América do Norte, Austrália ou em muitos outros países em que prevalecia um estilo ocidental de educação musical... Música popular e jazz, juntamente com o que agora infelizmente é conhecida como “world music” (música do mundo), foram aceitas vagarosamente no currículo a partir do final da década de 1960 até sua inclusão formal em um número de países no final do século (GREEN, 2012, p. 65).

Atualmente esse entrave entre a música popular e erudita, no que diz respeito à valoração dentro do contexto acadêmico, vem sendo diluído pela penetração cada vez mais frequente daquela nos contextos educacionais formais, o que faz com que o seu ensino se molde a esses contextos, repercutindo positivamente sobre os olhares antes preconceituosos. Esse tema, antes ignorado pela educação musical, hoje apresenta um perfil em que observamos que os próprios educadores musicais “querem que os estudantes alcancem esta música de uma maneira cognitiva, reflexiva e analítica (Sauhe,

1969, Wiechell, 1975), no sentido de permitir-lhes ter um entendimento de uma maneira consciente e diferenciada da música que eles ouvem”¹⁵ (SCHMID, 2015, p. 31). A área da educação musical vem se abrindo cada vez mais às reflexões a respeito do ensino e da aprendizagem da música popular, sendo frequente encontrarmos textos em periódicos e anais de congressos que tratam a respeito do assunto. Também observamos, principalmente no Brasil, que as discussões são insipientes, mas vem gradativamente alcançando patamares mais altos.

O PROCESSO DE EXPANSÃO ACADÊMICA DA MÚSICA POPULAR E A INFLUÊNCIA DO ENSINO DE CONSERVATÓRIOS

Em alguns países, o estímulo à presença da música popular em cursos superiores aconteceu bem antes do início da implantação desses cursos no Brasil. Inglaterra, Estados Unidos, Austrália, entre outros países, podem ser apontados como pioneiros nas reflexões dentro da área da educação musical a respeito dos estudos da música popular, bem como na implantação e valorização de cursos superiores com a abrangência da área da música popular.

O ano de 1981 assinalou a fundação da IASPM (Associação internacional para o estudo da música popular) e também da publicação da primeira edição do *Journal of popular music* pela editora da universidade de Cambridge. Apesar de não haver nenhuma conexão oficial entre IASPM e *popular music*, muitos dos mesmos estudiosos têm estado envolvidos em ambas publicações e parece justo dizer que os dois, juntos, tem assumido um papel maior na proliferação, institucionalização e legitimação do estudo da música popular nestas décadas passadas¹⁶ (HAMM, 2004, p. 9).

Hoje em dia, principalmente no contexto internacional, existem bons periódicos que trazem à tona questões e reflexões diretamente relacionados a aspectos da música

¹⁵ Therefore music educators did not ignore this subject anymore; instead they wanted students to deal with this music in a cognitive, reflective and analytical way (e.g. Sauhe, 1969 and Wiechell, 1975) in order to enable them to arrive at a conscious and differentiated understanding of the music they listened to.

¹⁶ The year 1981 marked the founding of IASPM (the International Association for the Study of Popular Music) and also the publication of the first issue of the journal *Popular Music* by Cambridge University Press. Though there has been no official connection between IASPM and *Popular Music*, many of the same scholars have been involved in both ventures and it seems fair to say that the two, taken together, have played a major role in the proliferation, institutionalization and legitimization of the study of popular music over the past several decades.

popular em suas especificidades, com pontes interdisciplinares com a educação, historiografia, sociologia, cognição, etc.

As pós-graduações em níveis de especialização, mestrado e doutorado também já vem contribuindo bastante com a formação dos professores que têm atuado nos cursos de música popular e que procuram desenvolver suas pesquisas dentro de sua área de atuação, desenvolvendo temas de pesquisas voltados para os meandros da música popular, principalmente, no âmbito do Brasil, nas áreas de educação musical e etnomusicologia. Observamos que o Brasil vem fortalecendo um corpo de pesquisadores que direcionam seu olhar para a música popular e, naturalmente, com a implementação desse tipo de música em diversos níveis de ensino, mais produção qualificada deve emergir.

É importante que seja estimulada a produção em espaços e periódicos onde possam ocorrer trocas de conhecimento e debates a respeito das questões referentes à música popular, pois esses espaços favorecem à consolidação da área, e as reflexões auxiliam os interessados, que já atuam ou que venham a atuar praticamente na área do ensino da música popular, a manterem-se em formação continuada e se atualizarem. Nesses espaços, podem-se, também, buscar ferramentas adequadas para o ensino musical dentro das especificidades que lhe são coerentes. A utilização de ferramentas específicas pode auxiliar no desenvolvimento de diversas atividades no ensino da música popular e trazer uma maior satisfação para os estudantes, que, prontamente, podem reconhecer uma metodologia eficiente aplicada com um direcionamento assertivo condizente com suas expectativas e interesses.

Já que hoje nós vemos uma expansão na área da música popular nas universidades, é bom podermos desfrutar e estimular com confiança estes processos de ensino e aprendizagem, pois, há poucos anos, alguns músicos acabavam se decepcionando com o ensino acadêmico da música por não serem contemplados com o ensino da música popular. A realidade está diferenciando-se mesmo em diversas escolas e conservatórios. “Arroyo (2001) mostra que uma das causas de evasão dos conservatórios é a frustração da expectativa criada sobre o curso. Muitos ingressam na escola esperando aprender música popular, algo que não é contemplado no programa do curso” (FIGUEIREDO, 2014, p. 81).

É importante buscar um equilíbrio entre todos os benefícios que podem ser aproveitados do modelo pedagógico ocidental de conservatórios, que já está enraizado na cultura do ensino tradicional adaptados às necessidades de ensino da música popular.

Com isso, promover uma fusão consciente com as peculiaridades da aprendizagem da música popular, que podem ser incorporadas aos ambientes acadêmicos ou não acadêmicos de ensino, bem como, procurar fazer um bom uso das ferramentas que as tecnologias digitais apresentam atualmente e que vem sempre em processo de aperfeiçoamento.

Já existe espontaneamente um atrativo para os estudantes no que se refere à música popular e sua inserção nas universidades. Ela faz parte do dia a dia de muitos que frequentam as escolas, mesmo de muitos que se dedicam à música de concerto. Isso, de certa forma, aproxima o ambiente formal de uma prática comum e da realidade do público que atua na música popular e que busca aprimorar seu conhecimento em cursos formais nas instituições de ensino superior. Compreender como podemos interagir as diversas formas de aprendizado inerentes à música popular com o espaço formal de ensino é um desafio da atualidade. Lucy Green considera que “se dermos atenção às práticas de aprendizagem informal na educação musical, poderemos oferecer aos alunos um nível de autonomia em relação a seus professores, o que aumentaria a capacidade de os alunos continuarem sua aprendizagem independentemente” (GREEN, 2012, p. 78). Concordamos com essa citação de Green acima, bem como também concordamos que “uma ligação mais profunda com a música popular – suas performances, sons, indústrias, culturas, tradições, histórias, tecnologias, espaços sociais, formas e significados – oferecem a professores e estudantes muito mais”¹⁷ (OEHLER; HANLEY, 2009, p. 2).

Essa penetração da música popular no ensino formal, que poderia parecer distante, há alguns anos, e até mesmo estranho para alguns profissionais que já atuavam no ensino tradicional, vem gradativamente ganhando mais corpo. Hoje, já podemos observar algumas instituições concentrando esforços em formalizar a área em diversos estados do Brasil, seja em cursos de nível técnico ou superior, nas modalidades sequenciais, licenciatura ou bacharelado. No entanto, ainda precisamos ter uma atenção especial na maneira como o ensino da música popular está penetrando no contexto formal e acadêmico, adequando-se, ou não, a suas próprias realidades.

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO DA MÚSICA POPULAR

¹⁷ A deeper engagement with popular music—its performances, sounds, industries, cultures, traditions, histories, technologies, social spaces, forms, and meanings—offers students and educators so much more.

Reforçando o reconhecimento da atualidade dos estudos em música popular e de seus principais centros de concentração temáticos publicados em periódicos e livros, Dunbar-Hall (2002) elenca cinco áreas básicas que podem ser focalizadas a literatura a respeito das questões referentes à música popular.

Esse levantamento que aponta a importância que os estudos da música popular, cada vez mais, vêm recebendo dos estudiosos, mostra-nos, também, o quanto ainda há por fazer nesse sentido e, se nos direcionarmos para a produção especializada dentro do escopo brasileiro, é fácil reconhecer, apesar dos esforços que já vem sendo feito, que precisamos de mais profundidade qualitativa em nossas reflexões. Naturalmente, esse processo vem se afirmando com o desenvolvimento da área. Neste trabalho, procuramos construir a nossa fundamentação teórica, observando tanto textos nacionais como textos internacionais, justamente para podermos observar quais características estão sendo mais estudadas pelos acadêmicos brasileiros e termos uma referência dos pontos que vem sendo debatidos também por acadêmicos da música de outros países e realidades, assim, podemos ter uma visão do nível de trabalho que vem sendo desenvolvido hoje em nosso país. Vejamos abaixo a classificação que citamos, proposta por Dunbar-hall em publicação do ano de 2002:

Desde a publicação de Vulliamy e Lee (1976), “*Pop Music in School*”, uma literatura considerável nos aspectos educacionais da música popular tem se desenvolvido. De maneira geral esta literatura se integra em um número de áreas: justificativa para a música popular como objeto de estudo (Gass, 1992); a música popular em perspectivas educacionais abrangentes (McCarthy et al, 1999); aspectos educacionais da música popular em cenários específicos (Campbell, 1998); maneiras de ensinar música popular (Dunbar-Hall, 1993); maneiras de estudar música popular (Middleton, 1990). O livro de Lucy Green “*How popular musicians learn: a way ahead for music education*” tem uma abordagem diferente a respeito da posição da música popular na educação musical. Green propõe que as maneiras que os músicos populares aprendem (e incidentalmente ensinam uns aos outros) oferecem alternativas à educação musical formal e métodos bem prósperos para o ensino da música em geral¹⁸ (DUNBAR-HALL, 2002, p. 79).

¹⁸ Since Vulliamy and Lee’s (1976) *Pop Music in School*, a sizeable literature on the educational aspects of popular music has developed. Generally this literature falls into a number of areas: justification for popular music as an object of study (Gass, 1992); popular music in broad educational perspectives (McCarthy et al, 1999); educational aspects of popular music in specific settings (Campbell, 1998); ways of teaching popular music (Dunbar-Hall, 1993); ways of studying popular music (Middleton, 1990). Lucy Green’s *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education* takes a different approach to the position of popular music in music education. Green proposes that the ways popular musicians learn

No artigo “*Towards an Epistemology of Authenticity in Higher Popular Music Education*” escrito por Tom Parkinson e Gareth Dylan Smith e publicado na revista “*Action, Criticism, and Theory for Music Education*” em 2015, os autores buscam os direcionamentos a respeito da autenticidade em nível pedagógico, modelagem de *curriculum*, estratégias institucionais, conhecimento disciplinar compartilhado, procurando os parâmetros para uma inclusão da música popular no ensino superior de música de maneira que esse campo se desenvolva beneficentemente a todos os envolvidos. Dessa forma, naquele artigo, também, há um mergulho no significado do ensino superior da música popular em termos de autenticidade em importantes áreas como a vocacional, acadêmica, empregabilidade, música, gênero e pedagogia, levantando discussões sobre algumas dimensões a respeito desses tópicos, contidas na literatura e na prática (PARKINSON; SMITH, 2015).

A institucionalização do ensino da música popular já é uma realidade que vem se construindo no Brasil. A procura por cursos superiores nesta área era uma situação que, há bem pouco tempo, muitos estudantes buscavam por uma resolução, pois muitos tiveram de se adaptar a estudos em cursos voltados para música erudita para ter acesso a um diploma superior. Hoje em dia, já é possível a formação superior em música popular mais facilmente, mas a área ainda está procurando sua identidade dentro do contexto formal, bem como quais modelos pedagógicos favorecem ao seu estudo acadêmico. É nesse ponto que as reflexões teóricas e depoimentos de experiências podem favorecer a uma solidificação de seus procedimentos educacionais. “O ensino superior da música popular tem uma oportunidade e uma responsabilidade neste momento de agir interativamente e com atenção em direção a uma epistemologia em suas crenças e práticas institucionalizadas”¹⁹ (PARKINSON; SMITH, 2015, p. 118).

Diante dessa realidade, fica evidente a necessidade de mais reflexões teóricas sobre o rumo que o ensino da música popular deve seguir, levantamentos de suas particularidades e desenvolvimento de metodologias de ensino e práticas que auxiliem os estudantes a entrarem com mais facilidade nos diversos segmentos que o mercado de trabalho pode oferecer. “Existe uma necessidade crescente por apropriar materiais educacionais e modelos instrucionais efetivos que abordam a música popular como uma

(and incidentally teach each other) offer formal music education alternative and successful methods for the teaching of music in general.

¹⁹ The HPME community has an opportunity and a responsibility in this moment to move iteratively and mindfully towards an epistemology of authenticity in its institutionalized beliefs and practices.

forma de arte valorosa para o estudo e busca fazer isso de uma maneira que está se ajustando ao tema do assunto em si próprio”²⁰ (OEHLER; HANLEY, 2009, p. 3). A música popular tem suas próprias características, e necessitamos de estratégias pedagógicas específicas para trabalhar com este segmento no ensino formal.

A HETEROGENEIDADE DA MÚSICA POPULAR E O MÚSICO POPULAR

O músico popular trabalha em diversas situações com o aprendizado através da prática de aprender músicas, harmonias, solos, etc., a partir da escuta ou, como é dito popularmente, tirando música de ouvido. Outros aspectos também se podem observar como característicos como, por exemplo, o aprendizado do instrumento diretamente com a prática de tocar em pequenos grupos musicais, mesmo em períodos iniciais de aprendizagem de um instrumento. Outro viés que também podemos citar para exemplificar o que queremos dizer é o aprendizado através do uso de recursos oferecidos pela internet e pelas tecnologias digitais, como vídeoaulas e cursos *on line* que podem ser acessados a qualquer momento. Ainda poderíamos citar diversos processos de autoaprendizagem que, muitas vezes, levam o músico a desenvolver uma técnica, uma postura e uma linguagem singulares e diferenciadas. Além destes, observamos também uma ênfase nos aspectos da improvisação e da singularização do som e da personalidade musical, que chegam a ser dois dos elementos mais importantes nas escolas de influências jazzísticas, entre outras. Consideramos importante que essas características sejam desenvolvidas nas aulas de formação superior dos guitarristas, pois são, praticamente, partes da natureza do aprendizado da música popular nestes tempos que vivemos. “Nós precisamos de pedagogias da música popular para atender às necessidades particulares dos aprendizes e abrir portais para o conhecimento acadêmico que pode não necessariamente ser acessível em instituições educacionais tradicionais”²¹ (OEHLER; HANLEY, 2009, p. 14).

Dentro do sentido dessas palavras que vêm sendo apresentadas, podemos compreender que o ensino superior da música popular, atualmente, passa por um momento de expansão, adaptação e consolidação em suas peculiaridades. A expansão

²⁰ There is a growing need for appropriate educational materials and effective instructional models that approach popular music as an art form worthy of study, and seek to do so in a manner that is fitting to the subject matter itself.

²¹ We need pedagogies of popular music to serve particular needs of learners and open portals to academic knowledge that may not necessarily be accessible in traditional educational institutions.

no Brasil teve seu início, provavelmente, no início do século XXI, com a implantação de cursos superiores em algumas universidades brasileiras. Anteriormente a esse momento, podemos considerar a década de 1980 do século XX como um período de iniciação e construção. A adaptação que citamos, deve-se ao fato já abordado em linhas anteriores de que a música popular ainda está em processo de desenvolvimento de ferramentas pedagógicas e práticas didáticas próprias ao seu universo, dentro de um ambiente interativo com o consolidado ensino tradicional de música. A consolidação de suas peculiaridades, dentro do ambiente acadêmico, vem a se efetivar à medida que forem se ampliando as reflexões em nível teórico e que forem sendo implantadas metodologias direcionadas para suas especificidades nos ambientes práticos.

É preciso mergulhar no universo da música popular, observar suas relações com a sociedade, sua característica de produto mercadológico, suas muitas áreas de atuação, suas múltiplas definições, seus diversos ambientes que abrange músicas tão diferenciadas, como a música instrumental jazzística, os cantos folclóricos de diversas culturas ou a música midiática de massa, a *world music*, etc., cada uma dessas, estando em um segmento do grande tronco abundantemente ramificado da música popular. “A cultura popular (desde pelo menos estes períodos), além de definir-se pela heterogeneidade, se caracterizou pela mistura e permeabilidade com relação ao que seria hoje denominado “estrangeiro” ou “das classes dominantes”, com o fluxo de informações seguindo nos dois sentidos” (NEDER, 2010, p. 186-187).

No artigo “O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição” (2010), de autoria de Álvaro Neder, é abordado entre outros fatores de cunho cultural e sociológico, aspectos a respeito de uma possível definição do termo “música popular”. Nesse artigo, o autor levanta o olhar sobre algumas classes de definições usuais e aponta em sua conclusão uma concepção dinâmica e relacional de música popular, sugerindo a defesa de uma musicologia adequada à investigação da música popular em suas especificidades (NEDER, 2010). Por muito tempo, em ambientes acadêmicos, os profissionais do ensino tradicional vieram “definindo a diferença entre o popular e o erudito por meio de um critério de grau (de predominância de cada processo), e não de natureza” (NEDER, 2010, p. 189). É importante uma ampliação da compreensão para podermos identificar que muitas são as possibilidades de entendimento a respeito das definições do termo música popular. Vejamos a citação abaixo:

Neste sentido, por exemplo, entendendo-se “música popular” como aquela que vem “do povo” (categoria sempre inventada e frequentemente idealizada), critérios como “autenticidade” e “identidade nacional” ou “regional” são priorizados, e o que não se encaixa aí é desprezado. Ou seja, desconsidera-se a maior parte da produção das classes populares contemporâneas, e que desenvolve experiências sônicas não passíveis de apreensão segundo métodos ideados para músicas tradicionais. Além disso, essas músicas são especialmente importantes por expressar suas condições objetivas de existência ou o mundo em que desejariam viver. Se, no entanto, entende-se que “música popular” – ou, pelo menos, a “boa música popular”, ou a única música popular que mereceria ser estudada – é uma elaboração erudita de materiais “populares”, deixa-se de lado o que pareceria ser “primitivo” ou “mal feito” segundo estes critérios eruditos – e vimos na frase anterior o que é desconsiderado. Na medida em que os musicólogos voltados ao repertório dito erudito entendem por “música popular” de interesse apenas aquelas músicas que apresentam “sofisticada” organização – segundo os critérios eruditos, derivados de matrizes europeias –, estes musicólogos tendem a acreditar que os métodos desenvolvidos para a música erudita são pertinentes para a análise de toda a música popular (NEDER, 2010, p. 182).

Um dos pontos que podemos refletir, a partir desta citação acima, é que o autor se refere a um problema fundamental de definição, sugerindo que existe uma tendência natural de uma abordagem seletiva da música popular no ambiente acadêmico, principalmente, de cursos de formação superior, devido a utilizarem-se parâmetros valorativos que são típicos da música erudita. “Portanto, na situação brasileira atual, é sensível a necessidade de estabelecer um entendimento sólido com relação a este duplo problema definicional-teórico” (NEDER, 2010, p. 182).

Isso gera um certo impasse, pois o termo música popular tem uma grande amplitude e pode ser aplicado em diversos contextos onde acontecem práticas musicais. Esse é um ponto que consideramos crucial na formulação de conhecimentos e saberes de estruturas curriculares em cursos superiores. Devido a essa amplitude de definições e de ambientes onde a prática musical pode ser nomeada como música popular, faz-se necessária uma abordagem na composição disciplinar que atenda o máximo possível esses diversos contextos, no mínimo, informando a respeito deles, caso os cursos tenha em seus troncos disciplinares algum direcionamento específico.

A questão da valoração é um ponto que já tocamos anteriormente, mas que necessita de uma atenção especial, pois são necessários outros parâmetros que não

apenas o nível de complexidade para uma melhor compreensão valorativa da música popular. Isso representa uma quebra de paradigma no que diz respeito ao que normalmente acontece dentro dos ambientes acadêmicos. Normalmente, muitos músicos, incluindo muitos dos que atuam na área da música popular, consideram aquelas músicas que tem mais complexidades harmônicas, rítmicas ou melódicas como músicas de maior valor em relação a outras manifestações que têm mais simplicidade em suas estruturas. Queremos dizer que não consideramos, pessoalmente, que podemos fazer verdadeiramente um julgamento de valor por esses parâmetros citados, pois se consideramos a função da música em relação a seus contextos sociais, psicológicos, econômicos, políticos, etc., seremos conduzidos a uma reflexão diferenciada quando nos reportamos a qualquer tipo de julgamento de valor e, se entrarmos nos aspectos subjetivos, como sentimentos e emoções, gostos pessoais, veremos que fica difícil de julgar uma música como de melhor qualidade que outra.

Veremos que, por mais que tentemos ser abrangentes, no que diz respeito a definições da música popular, sempre tendemos a direcionar para algum ou alguns aspectos, deixando outros de fora, ou seja toda definição a limita, “a única definição que parece justificável é aquela que é aberta, provisória e sujeita a revisão”²² (SNELL, 2009, p. 60). Por este motivo, traremos a seguir mais algumas definições pontuais que encontramos na literatura, no intuito de formarmos um campo conceitual mais abrangente possível.

A MÚSICA POPULAR: DEFINIÇÕES E CARACTERÍSTICAS NA CONTEMPORANEIDADE

A música popular é permeada em sua aura pelo conceito de naturalidade, ou seja, de uma conexão mais subjetiva e abstrata tanto no processo de aprendizagem como no fazer musical, e este se torna um ponto central de apreciação quando estudiosos procuram inserir esse tipo de música dentro de um ambiente formal, que apresenta características mais objetivas, sequenciadas e concretas no seu processo de formação e nas ações que podem favorecer o seu aprendizado. Concordamos com Leonardo Meira Dantas que afirma em sua dissertação de mestrado que “não há como tratar o ensino da guitarra elétrica sem antes entender o contexto ao qual tal fenômeno encontra-se

²² The only definition that seems defensible is one that is open, provisional, and subject to revision” (34–35).

inserido: a música popular” (DANTAS, 2015, p. 16). Por isso, resolvemos dedicar um capítulo deste nosso trabalho a refletir a respeito do fenômeno que se denomina música popular, procurando compreender seus “comos” e “porquês”, buscando direcionar o ramo (ou os ramos) da música popular que são alvos em nossa abordagem sobre o tema, na constituição de um curso superior de guitarra elétrica. Com isso procuramos, na medida de nossas limitações, trazer uma observação sobre a área e de como podemos expandir nossa percepção para seu desenvolvimento em um curso de formação superior em guitarra elétrica. “Um ponto para prestarmos atenção é que música popular continua sendo uma categoria ampla” (GREEN 2012, p. 66) e apresenta uma fenomenologia bastante diversificada.

Comprovaremos que existem muitas tentativas de definir o que é a música popular, o que pode caracterizar esse tipo de área da música, bem como existe uma busca por classificar diversas manifestações, dos mais diferentes espectros como música popular. Hamm, em um de seus textos explica que “a música popular é um complexo fenômeno social e político da segunda metade do século XX. Para um musicólogo, música popular é uma sucessão de peças individuais abrangendo os últimos três séculos” (HAMM, 2004, p. 12).

Com base no que observamos, apesar de levantar algumas reflexões, não nos concentraremos nesse texto em apresentar uma definição pontual e específica de música “popular”, pois este termo pode ter diferentes significados em diferentes situações espaço-temporais, e normalmente, todas as definições são limitantes do fenômeno. No entanto, mais à frente, explicarei algumas compreensões comuns de teóricos que já se debruçaram sobre as perspectivas de definição desse termo tão abrangente. Caracterizarei, também, o espectro da música popular ao qual me refiro diretamente neste trabalho, direcionado para o ensino em escolas de formação superior.

“Se parte da literatura musicológica dos anos 70 e 80 tratava música popular e música erudita como mundos musicais antagônicos (Shepherd et al., 1977), nos anos noventa, esse tratamento começou a ser questionado” (ARROYO, 2001, p. 65). Hoje em dia, é bastante comum vermos músicos que transpassam os limites desses termos e atuam em ambas as áreas. Percebemos, também, que alguns estilos musicais geram certa dificuldade de classificação entre erudito e popular. Queremos deixar claro que, em nosso ponto de vista, existe “A Música”, que abrange todos os conceitos sem rotulação, e que esses conceitos só são utilizados por nós devido sua característica de limitação do fenômeno musical, para facilitar a compreensão dos leitores a respeito do

assunto que estamos tratando. No entanto, de um ponto de vista mais elevado, não consideramos essas classificações válidas. Na prática do dia a dia, sim, podemos organizar a música em seus diversos segmentos para melhor concentrarmos nas necessidades proeminentes e inerentes a cada um destes, como é o caso da música chamada de popular e de sua inserção no ambiente acadêmico tradicional que temos hoje. Nesse caso, a música popular necessita de seus próprios procedimentos para que não tenha uma abordagem fora de sua ordem natural. “A título de contextualização, vale observar, que o termo música popular, segundo Elizabeth Travassos (1999, p.123) remete, habitualmente, a uma lista de produtos e seus respectivos produtores” (ARROYO, 2001, p. 60).

Torna-se um desafio praticamente impossível de solucionar, trazer uma definição que encerre todas as manifestações que se apresentam como música popular nas mais diversas culturas, “agindo como uma espécie de esponja, apta a absorver vários elementos pertencentes a outras expressões que se encontram em seu entorno” (DANTAS, 2015, p. 44) a música popular tem, em si, um imenso cabedal de expressões artísticas. “Enquanto nós tendemos a considerar a música popular como a música de hoje, ou o que é atualmente popular, uma descrição definitiva é difícil de delinear”²³ (DAVIS; BLAIR, 2011, p. 125).

Precisamos abrir nossa mente se quisermos realmente começar a compreender a abrangência desta música que chamamos de popular. O termo popular, em si, pode nos trazer diversos sentidos, entre esses, algo feito para o “povo”, ou pelo “povo”, ou recebida pelo “povo”, acessível ao “povo”, nos suscitando uma questão - quem é este povo? Sabemos que todos nós fazemos parte de um determinado povo, então, concordamos que “aquela que se apresenta como música popular nasce não de um só berço; sendo assim, permeada de várias características oriundas das mais diversas experiências humanas, no que se refere às suas relações sociais, inclusive com a própria música erudita” (DANTAS, 2015, p. 39).

Davis e Blair compreendem que “o termo música popular foi primeiramente usado em 1573 (Gammond, 1991) e, desde aquele tempo, tem caracterizado muitos estilos e em alguns casos tem vindo a ter associações específicas entre vários grupos

²³ While we tend to consider popular music as the music of today, or what is currently popular, a definitive description is difficult to delineate.

sociais” (DAVIS; BLAIR, 2011, p. 125)²⁴. Podemos perceber que a música popular parece mais um caldeirão infinito de expressões que ocorrem isoladamente em diversas regiões do globo e tem em si, uma propensão para se fundir com as mais diversas expressões musicais que possamos imaginar. Vejamos mais esta compreensão de Napolitano, para alongarmos nosso leque de visões:

Aquilo que chamamos de música popular, em seu sentido mais amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com o padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). [...] sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento de classes populares e médias urbanas. Essa nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse (NAPOLITANO, 2002, p. 11-12).

Existe atualmente, no âmbito internacional, uma produção acadêmica no ramo da pesquisa que abrange os diversos ramos da música popular e trazem reflexões a respeito de suas questões. Nós que trabalhamos na área da educação musical, podemos também ser favorecidos em nossas pesquisas pelo trabalho que já vem sendo feito por outras áreas, principalmente a musicologia e a etnomusicologia, bem como, com o trabalho desenvolvido em outras ciências, como a história, a sociologia, a psicologia, a matemática, etc. Consideramos importante, com o passar do tempo, que exista um equilíbrio transversal na produção entre as áreas, em direção ao fenômeno da música popular, trazendo reflexões à tona, tanto nas diversas áreas que já citamos, como na performance e composição, pois esta visão mais globalizada tende a trazer muitos benefícios para o campo de estudo em suas interações. A educação musical pode, em nosso ponto de vista, ter seu olhar ampliado para absorver em si todas estas fontes de pesquisas, filtrando os seus conteúdos e adaptando aos seus interesses enquanto área.

É interessante observarmos esta citação abaixo, que corrobora com o que estamos falando, ampliando o leque de pesquisas a respeito da música popular para as demais áreas que estão firmadas nas pós-graduações em música no mundo.

²⁴ The term popular music was first coined in 1573 (Gammond, 1991), and since that time has employed many different styles and in some cases has come to have specific associations amongst various social groups.

Apenas nos últimos 20 anos, a musicologia tem aberto suas portas para uma ampla ordem de perspectivas escolares e metodologias bem como para uma variedade de tipos de música, incluindo todas as formas de música popular. Vinte anos atrás, existiam muito poucas dissertações de musicologia em música pop, e a maioria era focada no jazz. Hoje, dissertações a respeito de música pop são comuns (...) na minha opinião etnomusicologia tem tido um tremendo e positivo impacto no estudo musicológico da música pop²⁵ (KATZ, 2014, p. 24).

Dentro deste grande universo da pesquisa em música, compreendemos que é necessário se aprimorarem as ferramentas que podem auxiliar diretamente nas ações no ramo da música popular e em seus múltiplos sub-ramos, pois percebemos que as ferramentas musicológicas tradicionais precisam de uma adaptação quando nos voltamos para os estudos das manifestações e dos processos que caracterizam a música popular, sejam eles de ordem técnica, histórica, didática, performática ou criativa. Essa abertura vem naturalmente se expandindo com a medida em que as pesquisas vêm se ampliando e as necessidades vem surgindo. São os pesquisadores em seus ambientes de pesquisa que estão mais capacitados para perceberem suas necessidades ao lidarem com as especificidades da área, daí, de maneira espontânea, novas técnicas e abordagens surgem, no intuito de facilitar a ordenação dos estudos da música popular. Uma abertura para uma abordagem diferenciada é realmente necessária com a entrada da música popular no dia a dia dos pesquisadores, sejam os musicólogos, os etnomusicólogos, os educadores musicais, os instrumentistas ou os compositores. A observação dos fenômenos da música popular pode nos levar a reflexões bem distintas das que vem sendo padronizadas no estudo da música de concerto tradicional europeia.

QUAL A MÚSICA POPULAR?

Consideramos importante termos, claramente, em nossa consciência, uma delimitação ao falarmos da música popular e, neste trabalho, nós delimitaremos nossa área de abrangência, já que estaremos focando em uma particularidade dentro da área da

²⁵ Just in the past 20 years, musicology has opened its doors to a wide array of scholarly perspectives and methodologies as well as a variety of types of music, including all forms of popular music. Twenty years ago, there were very few musicology dissertations on pop music, and most of those focused on jazz. Now pop music dissertations are common... in my opinion ethnomusicology has had a tremendous and positive impact on the musicological study of pop music.

educação musical, que, como já apresentamos, diz respeito ao ensino instrumental da guitarra elétrica em nível superior em cursos de profissionalização reconhecidos formalmente pela legislação vigente em nosso país.

O próprio fato de estarmos lidando com o instrumento guitarra elétrica já nos direciona para um segmento específico que nos aponta as áreas de atuação que esse instrumento se insere. Isto, aliado ao processo de formação profissional em nível de curso superior, já nos apresenta também algum direcionamento, se observarmos o que já vem sendo trabalhado nessa linha, nos contextos tanto nacionais como internacionais. Outro ponto importante de nos alertarmos é que estamos lidando com essa modalidade de ensino inserida dentro dos limites de uma república federativa, de um país denominado Brasil, onde diversas manifestações e expressões artísticas podem caracterizar o amplo espectro do que denominamos de música popular.

Consideramos importante que a música que é produzida no Brasil tenha uma certa ênfase em um curso de guitarra elétrica inserido dentro de uma universidade brasileira sem, no entanto, menosprezar uma visão de mundo e uma compreensão global do fenômeno musical. Essa observação é importante para que tenhamos coerência com a tendência contemporânea, ao mesmo tempo que pode nos levar a trazer alguns novos pontos de vista de acordo com novas perspectivas que podem se abrir. No Brasil, é comum usar o termo música popular brasileira para categorizar um grupo de repertório que faz uso de gêneros consagrados da música brasileira e acaba-se, também, filtrando a partir deste termo, certos compositores que se tornaram ícones desses gêneros e, conseqüentemente, da intitulada MPB.

O jazz norte americano surge dentro de contextos populares a partir da cidade de New Orleans e se expande, chegando nas grandes orquestras com os naipes de metais que embalavam os bailes (*Big Bands*) ou nas práticas informais nos bares da era do *Bebop*. É um tipo de música com grande liberdade para improvisação e, atualmente, uma grande escola de formação de músicos em todo o planeta, estando sua prática, apesar de toda a erudição necessária para a compreensão de seus fundamentos atualmente, vinculada às escolas que trabalham com a música popular.

Pelas observações que fizemos, em relação a música popular que é trabalhada nas universidades brasileiras atualmente, o ramo que vem ganhando mais força é o do que podemos denominar de jazz brasileiro ou, como é dito internacionalmente, *brazilian jazz*. Em sua tese de doutorado, defendida no ano de 2017, denominada “Num doce balanço: composições, identidades e tópicos do jazz brasileiro”, Ângelo Guimarães

Mongiovi nos dá um amplo panorama de como podemos compreender essa fricção de musicalidades que o termo jazz brasileiro comporta em si, com a interação entre o jazz americano, os gêneros de música popular brasileira e a música instrumental, bem como de seus componentes e características musicais, sociais e culturais (MONGIOVI, 2017). Neste trabalho de Mongiovi podemos ter uma boa base a respeito das terminologias utilizadas para se direcionar a esta qualidade de música que, em nosso ponto de vista, tem uma penetração mais profunda nos cursos superiores de música popular no Brasil, e especificamente, na área da guitarra elétrica. Em nossa perspectiva de formação do guitarrista em nível superior, não entraremos no contra fluxo desta tendência, no entanto, deixaremos janelas abertas para que outras musicalidades e escolas musicais possam penetrar, sejam estas dos mais diversos tipos que possamos vislumbrar.

À medida que vamos nos aprofundando na busca por uma compreensão mais clara a respeito do que quer dizer o termo música popular, ou melhor, dos múltiplos significados deste termo, encontramos mais e mais possibilidades, chega-nos a parecer que a abertura que este termo concentra é tanta, que não atingiremos uma definição pontual, e assim, teremos de nos contentar com mais uma tentativa de definição, ou com mais uma compreensão do que este termo encerra em si, ou melhor, não encerra, e sim, expande em si.

Sousa (2005), em sua busca por uma contextualização do que vem a ser a música popular, chegou a levantar algumas formas de compreender este termo:

Investigamos quais seriam as possíveis noções de música popular que orientavam a nossa busca nas fontes utilizadas, concluindo que estas poderiam ser definidas de três formas: “música popular” como uma música não erudita; “música popular” como MPB, um repertório e estilo específico; e ainda compreendíamos “música popular” como sendo aquela que é disseminada pelos meios de comunicação. Estas definições, assim como o próprio conceito de música popular, foram repensadas na leitura de *Studying Popular Music* de Richard Middleton (1990) (SOUSA, 2005, p 1409).

Podemos lançar um olhar focado para um determinado segmento da música popular, mas não podemos achar que a música popular é apenas a percepção que temos através de nosso olhar, até porque, toda percepção é limitada às experiências e compreensões do observador, cujo olhar se dá através do acesso de informações de nossa memória e de nossas vivências pessoais, a partir de onde fazemos associações,

traçamos linhas de raciocínios e confrontamos comparações que efetivamos através de nosso pensamento. Apesar disto, não somos impedidos de fazer ilações e refletir a respeito de qualquer que seja o assunto que nos interessa, pelo contrário, é através de nosso pensar que podemos elevar nossa compreensão a respeito do que se apresenta para nós em qualquer aspecto da vida.

Voltemos a pensar um pouco mais a respeito do que foi exposto na derradeira citação que pusemos acima. O autor cita que após leituras de textos de Middleton (1990), sua perspectiva sobre o termo começa a mudar, diferenciando-se da apresentada no recorte acima, sendo a partir de então, observada em um contexto mais abrangente, levando em consideração um cunho sociológico de hierarquias e classes:

A sociedade de classes, afirma o autor, é internamente contraditória, o que o termo “música popular” tenta fazer é colocar “um dedo neste espaço, neste terreno de contradição – entre ‘imposto’ e ‘autêntico’, ‘elite’ e ‘comum’, predominante e subordinado, de então e agora, deles e nosso, etc.” (Middleton, 1990: 7) (...) A todo momento Middleton reafirma que sua proposta de discussão tem como marco as revoluções burguesas, chamando atenção que só a partir destas é que se construiu uma noção de sociedade onde o “popular” tomava parte (...) A conclusão é que, por toda carga ideológica, como destaca o próprio Middleton, atribuída ao conceito “música popular”, utilizá-lo pode gerar mais dúvidas conceituais, do que propriamente um entendimento de um dado momento histórico (SOUSA, 2005, p. 1410-1411).

O que consideramos importante observar, a partir das percepções que temos tido em nossas reflexões, é que todas estas tentativas de conceituação do termo música popular nos trazem mais e mais formas de compreendê-la, auxiliando a expandirmos nossa visão do fenômeno. Para nossa finalidade de encontrar determinados segmentos dentro deste amplo conceito, usaremos uma determinada ênfase em nossas proposições, para compor as diretrizes e perspectivas que traçaremos para o ensino superior da guitarra elétrica. Esta ênfase estará fundamentada nas principais escolas que já percebemos terem penetração no universo acadêmico da música, como a do jazz, do jazz brasileiro, da música popular brasileira (MPB), da música instrumental popular brasileira, de manifestações tradicionais regionalizadas da música brasileira, do pop, do blues, do rock, entre outros, sempre com aberturas.

Dentro da proposta que faremos, estamos sendo inevitavelmente levados a dar ênfase em uma determinada fatia desse gigantesco bolo da música popular. Para esse fim, é importante observarmos o que já vem sendo desenvolvido nos cursos superiores de música que trabalham especificamente com essa área, no Brasil e no âmbito internacional. É fundamental termos uma compreensão do que já vem sendo trabalhado na formação acadêmica do músico popular, do guitarrista, compreendendo, dentro do ensino da música, que parcela da música popular pode contribuir para que o músico formado esteja mais preparado para abarcar manifestações musicais que poderá encontrar em sua vida profissional.

Já podemos perceber que a subjetividade do termo música popular vem diretamente das características intrínsecas dessa qualidade de música, que é vivenciada em diferentes ambientes, tendo em si diversas maneiras de se apresentar e que “a busca da pureza de uma definição rigorosa equivaleria igualmente à purificação da própria música, retirando-a do cenário histórico específico onde ocorrem sua elaboração e seus confrontos, sempre e, a cada vez, o que resultaria em seu empobrecimento e reificação” (NEDER, 2010, p. 182).

Logicamente, isso também gera grande diversidade em seus processos de ensino, além de uma certa fluidez, em contraponto bastante evidente com o que se denomina de música erudita de concerto, por exemplo, que já tem uma padronização e um direcionamento específico em seus procedimentos pedagógicos. Mas, paradoxalmente, até dentro desse nicho da música erudita, podemos ainda encontrar os compositores considerados mais populares dessa área, o que poderíamos denominar de “música erudita popular”, ou, por outro lado, dentro de manifestações consideradas da música popular, certos compositores que apresentam uma notável erudição em seus arranjos, e estes, quem sabe, poderíamos denominar de “músicos populares eruditos”, e ainda assim, todos os conceitos que abarcam estes termos, estão suscetíveis à mudança ou a serem contestados em diferentes períodos históricos ou por diferentes pontos de vista dos estudiosos do assunto, podendo até ser diluídos onde os extremos se tocam, e aí é onde tudo torna-se uno: “A Música”, sem limitações fronteiriças.

Tomemos como exemplo a música de vanguarda do pós-segunda guerra mundial, os minimalistas, serialistas, concretistas, eletroacústicos, experimentais, etc. Muitos podem considerar que esse tipo de música requer um tipo de audição com uso de filtros diferenciados, trazendo uma conotação erudita para sua classificação. Mas, dando um passo mais a frente, observando o uso destas técnicas de composição em tantas

trilhas sonoras para cinema, ambientando cenas, criando climas para diálogos ou associadas a sonoplastias, podemos nos perguntar, o quanto deste tipo de música alcançou uma grande parcela da população mundial, inclusive acessando diferentes camadas sociais. Será que não estamos falando de música popular? Baseado nisto, queremos levar o leitor a refletir um pouco mais profundamente a respeito da tênue linha que separa estes diferentes conceitos, para chegarmos a uma conclusão que superado estes paradigmas de definição, o músico guitarrista tem um amplo campo de atuação.

O fato de que todos os sentidos são social e historicamente marcados (o que uma pessoa defende ser popular pode ser contestado por outra pessoa ou outro tempo) ressalta a constatação de que o uso do termo “música popular” nunca será desinteressado, portanto “objetivo”. Este nome será usado de maneira diferente dependendo da pessoa que o proferiu, em cada momento, em cada local; e seu caráter e características serão definidos e construídos com referência a seus outros *in absentia*, notadamente a música erudita e a música tradicional. Adota-se aqui, então, uma outra maneira de compreender a música popular em seu dinamismo: através de suas relações (NEDER, 2010, p. 183).

Um bom exemplo de como a temporalidade pode apresentar diferentes visões a respeito de um determinado termo e de como o seu conteúdo valorativo é relativo, fica evidenciado, por exemplo, na maneira como o musicólogo Mário de Andrade via e entendia a música popular, conceito que, para ele, estava ligado a música produzida nos recônditos do interior do país, mais precisamente nas áreas rurais. Na visão desse musicólogo, “o termo “música popular” se referia às músicas das comunidades rurais tradicionais, e ele o opunha à “música popularesca”, urbana e mediatizada, exatamente aquela que, hoje, é mais geralmente compreendida como “música popular” (NEDER, 2010, p. 183). Hoje, as músicas produzidas nesses ambientes rurais e folclóricos geralmente também são categorizadas como música popular. Isso se dá, basicamente, por suas características de música tradicional aprendida de geração a geração através da oralidade, apresentando um vasto campo de estudos para etnomusicólogos.

Sigamos ainda examinando esse assunto. Quantas manifestações localizadas e de caráter étnico temos em nosso continental país? Qual a proporção de nossa música popular neste sentido? E a música produzida por distintos grupos raciais, como a música indígena ou a música de sociedades quilombola? Ou a música de herdeiros de uma

musicalidade europeia que se instalaram no Brasil e perpetuaram sua cultura dentro de determinado nicho social após um movimento migratório? Podemos ir cada vez mais adentrando em mais e mais manifestações, em situações inclusive bem diferenciadas entre si, e sempre estaremos classificando todos estes movimentos dentro do grande caldeirão da música popular.

Apesar de diversas tentativas de enclausurar esse termo, ele se apresenta notavelmente livre e, por mais que tentemos delimitar seu campo de ação, mesmo considerando importante qualquer reflexão que seja dirigida nesse sentido para a observação da abrangência do mesmo, o que consideramos mais sensato é, para cada situação, caracterizarmos que tipo de música popular estamos citando, tratando ou nos referindo.

No caso desta pesquisa, estaremos, nos capítulos vindouros, tratando do ensino, no âmbito superior, em cursos de música popular diretamente direcionados à formação de guitarristas. Isso nos leva a necessidade de definir qual ou quais escolas que vêm se firmando nos contextos sociais da área da guitarra elétrica na música popular e que podem ser consideradas base dos estudos para os guitarristas, de preferência, trazendo-lhes uma condição de, através desses conhecimentos e saberes da música popular e de seus subgêneros escolhidos como base, que seja proporcionada uma preparação no sentido de facilitar o aprendizado de qualquer outra expressão artística que o músico formado possa encontrar, independentemente de suas delimitações de popular, erudita ou tradicional, uma escola que dê base para o guitarrista transitar pela grande área da música, livre de rótulos.

Segundo Birrer (1983, p.104), há quatro tipos de definições para música popular, e que podem ocorrer de maneira pura ou combinada: 1. Definições normativas: Presume-se, de maneira apriorística, que a música popular seja uma expressão cultural inferior; 2. Definições negativas: Música popular é a música que não é de outro tipo (geralmente música “erudita” ou “folclórica”); 3. Definições sociológicas: Música popular é aquela associada com (produzida por ou para) um grupo ou classe social particular; 4. Definições tecnológico-econômicas: Música popular é aquela disseminada por meios de comunicação de massa e/ou em um mercado massificado. Marcadamente ideológicas e essencialistas, nenhuma dessas definições poderia comunicar rigorosamente o sentido do termo “música popular” (NEDER, 2010, p. 185).

Neste trabalho, observamos que em diversos cursos superiores que comportam entre seus instrumentos de formação, a guitarra elétrica, existe uma base jazzística em sua concepção e, no caso das escolas brasileiras, há uma forte tendência para o desenvolvimento de uma linguagem brasileira para o instrumento, baseada em sotaques de gêneros populares no Brasil, como o samba, a bossa nova, o forró, o frevo, etc., em suas diversas subcategorizações. Outra forte tendência no ensino de guitarra elétrica, principalmente, em ambientes extra acadêmicos, é a escola do Rock, do pop e do blues, e de suas ramificações, que são presentes no dia a dia de muitos instrumentistas. As vertentes desses gêneros direcionam-se tanto para a abordagem solista como de acompanhamento do instrumento.

Hoje em dia, existe uma grande facilidade em se fundirem gêneros musicais e, assim, as portas para novas manifestações de musicalidade estão sempre se abrindo. Por isso, apesar de concordarmos que esses gêneros, citados acima, possam sedimentar a base de um curso superior de guitarra elétrica, também consideramos que deva existir uma flexibilidade para aprendizagem. Existem aberturas para as mais diversas manifestações musicais em um curso superior, mesmo se trabalhando opostos como músicas de caráter folclórico ou ritualísticos, até uma abordagem mais erudita da música popular. É nesse sentido que estamos procurando definir a música popular que vem ser abordada por nós em nossas proposições metodológicas e didáticas.

Todas as questões levantadas por Neder (2010) nessas citações que estamos trazendo à tona no nosso estudo neste momento, tem o intuito exclusivo de abrirmos nosso espectro de visão desse termo, aliado com os outros pontos de vistas abordados anteriormente. Desejamos construir não uma definição pontual de música popular, até porque não consideramos viável nos arriscar nas entrelinhas, por tudo que já expomos até aqui. No entanto, desejamos preparar um bom terreno para delinear em qual segmento ou segmentos da música popular estará inserido o trabalho que faremos nos capítulos seguintes, no sentido de apresentar diretrizes e perspectivas para o ensino superior da guitarra elétrica. Isso nos leva a ter uma abordagem seletiva da vastidão desse termo popular, sendo seletiva por direcionarmos para um repertório específico, para uma escola de formação que precisa ter um eixo condutor, para a realidade histórica do que já vem se desenvolvendo relativo à guitarra elétrica, entre outros fatores.

Quando delineamos um ou alguns segmentos da música popular para trabalharmos, não quer dizer que estamos excluindo outros, mas sim, que estamos

traçando um perfil dentro do vasto campo de uma música que tem expressões representativas em nível global. Um curso superior de música tem uma duração específica, normalmente por volta de quatro anos. É dentro dessa temporalidade que podem ser abordados diversos assuntos importantes para a formação do músico. Por isso, é importante fazermos um corte em determinados segmentos que configuram uma escola de guitarra elétrica dentro de um curso superior de música popular.

A MÚSICA POPULAR E A ACADEMIA BRASILEIRA: EM BUSCA DE UMA CONCILIAÇÃO

A presença da música popular, em contexto acadêmico, vem fomentando uma nova realidade para os cursos superiores de música no Brasil. A inclinação da música popular para uma maior interação com o padrão industrial, de acesso mais direto ao público consumidor, muitas vezes não acrescentou, de certa forma, prestígio a esse gênero entre os acadêmicos. No período que estamos escrevendo esta tese, observamos que a realidade já tende a ser diferente, pois se reconhece um mercado de trabalho amplo para a música popular que pode ser produzida para um grande público, como *jingles*, trilhas sonoras, música de massa, bailes, bares, rádios, programas de TV, etc. A música popular ainda vai bem além disso.

O Brasil é um país onde, nos dias atuais, a miscigenação de povos do mundo todo é notável. Cada um desses povos que vieram se estabelecendo no país trouxeram sua cultura e manifestações populares de suas raízes. Podemos dizer que, atualmente, vivemos um verdadeiro caldeirão cultural. Compreendemos que identidade e identidade nacional são conceitos que se relacionam diretamente com o conceito de cultura. “Cultura, na definição de Eward Tylor (apud Laraia, 2001, p. 25), é ‘esse todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade’” (LOPES, 2007, p. 26).

Os primeiros gêneros de música consideradas populares, genuinamente brasileira, as quais conhecemos pelos relatos históricos, são oriundos de diferentes etnias, basicamente, a indígena, do povo originário do país, e a música dos escravos negros, vindos da África. Entre os gêneros populares europeus de dança, destacamos a valsa, a *polka* e o *schottish*, etc. Paralelamente a esses movimentos musicais, também vieram se instalando a música litúrgica, principalmente com a presença dos jesuítas, e a

música de concerto, fortalecida com a vinda de Dom João VI para o país. A partir de um processo de fusão, prioritariamente das tradições africanas e europeias, é que surgem as primeiras manifestações populares de gêneros reconhecidos como tipicamente brasileiros, como a modinha (de influência basicamente europeia), o lundu (de influência basicamente africana) e, posteriormente, o choro e o samba (frutos de uma miscigenação musical).

Todas essas manifestações históricas e tantas outras que vieram surgindo com o passar do tempo aconteciam de forma espontânea na formação da identidade musical nacional, no entanto, no seu tempo, desconsideradas dentro dos ambientes acadêmicos, por muitas vezes, como já identificamos em algumas citações anteriores. Isso se dá por serem consideradas manifestações artísticas inferiores, quando comparadas a outras formas estabelecidas e “cultas” da arte, principalmente a música de concerto de origem europeia.

Nesse momento, vem se abrindo portas para a valorização da música popular, porque vem sendo ampliados os conceitos que definem a valoração das manifestações artísticas, e academicamente, podemos ver a musicologia expandir seus horizontes no entendimento de diversos ramos do estudo cultural da música. Isso veio facilitando a penetração de cursos de música popular em universidades pelo mundo e também pelo Brasil.

Grossi nos alerta que a entrada da música popular, na sala de aula, transcende o trabalho com repertórios para execução musical, afirmando que o que precisamos “é entender aquele espaço como um ‘*locus*’ que reflete a dinâmica social envolvida nas práticas entre o indivíduo e ‘sua’ música, e na grande maioria das vezes ‘sua’ música reside no universo da música popular” (GROSSI, 2010, p. 304). No Brasil, podemos reconhecer, além de Mário de Andrade, no início do século XX, os seguintes musicólogos que se debruçaram com questões com respeito a música popular:

Entre os pioneiros, ressalte-se os polêmicos textos de Tinhorão, os ensaios sobre a bossa nova, tropicalismo e Jovem Guarda durante a década de 1960 reunidos por Augusto de Campos em 1968, os livros de Othon Jambeiro (1975) e Gilberto Vasconcelos (1977) e o estudo do poeta e literato Affonso Romano de Sant’Anna sobre os textos da MPB (1978). Em meados da década de 1980, o compositor e professor de literatura Luiz Tatit desenvolveu uma abordagem semiótica da canção, analisando mais de cem exemplos da MPB (LOPES, 2007, p. 33).

À medida que tivermos acrescentado reflexões teóricas a respeito dos processos de ensino e aprendizagem da música popular, no sentido de compreendermos métodos e ações para o ensino superior e, lado a lado com isso, estiverem se instalando cursos que preparem professores e instrumentistas para trabalhar com as especificidades da área da música popular, estaremos fortalecendo esse campo de ensino no Brasil.

Abrir as portas da universidade para os cursos de música popular envolve a necessidade de compreensão e de reflexão de uma série de novidades para o trabalho no ensino acadêmico. Entre alguns fatores, para justificar o que falamos, podemos citar, por exemplo, que a música popular tem uma relação midiática diferenciada em suas diversas tendências, desde a música de massa até a estirpe intelectual da MPB ou do Jazz. Em um curso superior, é preciso saber lidar com essa variedade dentro da formação de um instrumentista, pois são vivências que esse certamente encontrará quando inserido no mercado de trabalho. “No âmbito popular, o músico depende mais do empirismo – da prática, da experiência (“noite”) - e das informações adquiridas através de sua audição (tocar de ouvido) ” (BITTENCOURT, 2006, p. 44). Concordamos com essa citação de Bittencourt que apresentamos e acrescentamos que sua performance também traz características ímpares, como comunicações gestuais próprias e corporificadas, bem como seus códigos de comunicação são peculiares, entre muitos outros fatores.

Tudo isso, e muito mais, abre um grande espectro para um vasto campo de estudos e de adaptação a um procedimento formal de ensino. O ambiente acadêmico da música precisa se adaptar a certos procedimentos da música popular, assim como o ensino da música popular pode se adaptar a alguns procedimentos do ensino acadêmico tradicional, até que seja encontrado um caminho consolidado, coisa que acreditamos só ser possível com o passar de um bom período de tempo, após a consolidação do ensino da música popular em universidades e cursos superiores em diversas regiões do país.

Certamente, podemos observar os avanços no cenário internacional para termos referências para as particularidades desse processo em cenário nacional. Para isso, é necessário um estudo direcionado para as publicações de pesquisas no campo do ensino e aprendizagem da música popular no âmbito internacional, procurando aprofundar no conhecimento das dificuldades superadas e nos métodos desenvolvidos para tal. Essa visão ampla pode nos dar um bom fundamento para superarmos as dificuldades que é sujeito encontrarmos no desenvolvimento da área em nosso território nacional.

Sabemos que estamos em um processo de expansão do ensino da música popular no Brasil, mas também sabemos que muitas são as dificuldades a vencer, as quais estamos encontrando, ou que ainda podemos encontrar pelo caminho. Sabemos que são os próprios profissionais da área que tem condições para traçar estratégias para uma melhor valorização e perpetuação da música popular como uma área consolidada no ensino superior de música no Brasil.

É sobre a realidade atual que buscamos refletir nestas linhas, dentro de uma abordagem sobre as questões pedagógicas envolvidas na formação de músicos que vem de uma prática diferenciada da formação tradicional, muitos dos quais, já tendo atuação profissional consolidada e que buscam a academia como uma forma de ampliar sua percepção do fazer musical e sua inserção no mercado de trabalho.

É importante buscarmos compreender como conciliar a educação musical superior com os procedimentos naturais que guiam a formação dos músicos populares. Esses procedimentos, dentro de seu ambiente natural, são baseados na espontaneidade e na prática, que, sem dúvida, trazem uma gama de riquezas para a área da música popular e para os músicos, pois, como não percorre uma linha pedagógica sequencial e padronizada na formação instrumental, diversifica as abordagens e os estilos. É notável a presença de singularidades na sonoridade de cada músico, com diversas maneiras livres e muito peculiares de abordagem de um instrumento, em contraponto com a padronização estilística e pedagógica instrumental que observamos em escolas tradicionais.

A noção de autenticidade é um forte resultado da aprendizagem mais livre que podemos desenvolver com os músicos populares, quando seguimos caminhos que ofereçam realmente essa liberdade. Podemos considerar um desafio mantermos essa noção de singularidade fortalecida no músico popular neste momento de transição, em que este vem buscando também ampliar sua formação nas escolas formais. As escolas tendem a padronizar modelos, e essas padronizações atuam no sentido inverso dessa noção de singularidade que falamos, pois busca sistematizar um padrão musical ideal, como podemos facilmente observar no ensino tradicional de música.

A inserção da música popular necessita de uma reflexão profunda em pontos como esses, pois consideramos importante que sua essência seja mantida mesmo no ensino formal. Reiteramos a opinião de que há muito a se ganhar com a entrada dessa musicalidade nas escolas de músicas formais do país, vindo a somar com o sistema vigente, gerando uma nova linha de educação musical. “A música popular pode ser

educacionalmente valorizada, tanto por si só quanto por seu potencial de conduzir os alunos a uma esfera mais ampla de apreciação musical” (GREEN, 2012, p. 62).

No Brasil, os primeiros passos para a formalização da música popular, no âmbito superior em instituições públicas de ensino, deram-se, no final da década de 1980, como podemos observar na citação abaixo:

No Brasil, esse movimento, gestado e fundamentado primordialmente pelos nascentes cursos de pós-graduação em música a partir dos anos 1980, tem seu marco inicial com a criação do Bacharelado em Música Popular da UNICAMP, em 1989. Em 1998, sua proposta foi seguida pela UNIRIO, que implantou o segundo Bacharelado em Música Popular do Brasil. Especialmente nos últimos anos, outras universidades federais e estaduais aderiram ao Ensino Superior de música popular: UECE (Curso Sequencial de Formação Específica, 2005); UFBA (Bacharelado Interdisciplinar em Música Popular, 2009); UFPB (Curso Superior em Música Popular, 2009); UFMG (Bacharelado em Música Popular, 2009); UFPel (Bacharelado em Música Popular, 2013). A UFRGS implantou seu Bacharelado em Música Popular em 2012 e, no ano em que a primeira turma de estudantes está prestes a concluir a graduação, decidiu sediar esse Encontro, convidando representantes desses cursos pioneiros a discutirem avanços e desafios do ensino da música popular na universidade²⁶.

Em capítulo futuro, mostraremos um levantamento de como está o momento atual em relação a cursos superiores que tenham um enfoque na música popular nos seus programas, abordando cursos de guitarra elétrica em universidades brasileiras.

AS FORMAÇÕES DO MÚSICO PARA ATUAR NO ÂMBITO DA MÚSICA POPULAR NA ATUALIDADE

Apresentado esse panorama, surge o questionamento básico de como podemos compreender o processo de formação do músico que atua nos mais diversos contextos que são denominados populares. Muitos músicos conduzem sua formação já com atuação profissional em ambientes práticos, como em shows com artistas já renomados, tocando em bares e restaurantes, bandas de baile, grupos de igrejas, ou mesmo em

²⁶(Disponível em <http://www.ufrgs.br/musicapopularnauniversidade>, visita ao site no dia 20/05/2015).

concertos de música instrumental, com foco na improvisação e nos gêneros de música popular de nossa época.

A esse primeiro, é seguido outro questionamento no sentido de entendermos como o ensino acadêmico da música pode conduzir uma formação realista, vinculado com as necessidades do mercado de trabalho e aproveitando a bagagem prática de boa parte deste público, bem como trazendo elementos do dia a dia de seus personagens para agregar valor à sua própria proposta institucional de formação e, somado a isso, também trazendo a sua própria contribuição institucional. Nesse sentido, Sandroni nos alerta com estas palavras: “Hoje já é quase um lugar comum admitir que é possível aprender música fora das escolas de música. Mas é preciso reconhecer que ainda temos uma tendência renitente a pensar que o modo como se aprende fora delas, em alguma medida, é menos importante, ou mesmo irrelevante” (SANDRONI, p. 2, 2001).

Podemos observar que alguns pesquisadores concordam no quanto é positivo para a educação musical abrir suas portas a reflexões a respeito de procedimentos que são típicos de uma construção não formal do saber. Além disso, percebe-se a riqueza que está em poder trazer elementos desses procedimentos para o contexto formal, dentro de critérios previamente estabelecidos e desenvolvidos a partir de um exame minucioso dos pontos fundamentais a serem trabalhados em sala de aula, com clareza do porquê e do como isso pode acontecer de uma forma não artificializada.

Outro ponto importante é o reconhecimento das limitações que serão impostas pela própria retirada da ocorrência espontânea dos ambientes informais de seu nicho cultural, para uma representação destas através das formas de ensino e avaliação típicas da academia. Esta é uma via de dupla ação, pois temos em paralelo, um outro sentido, que traz a experiência adquirida pelas instituições formais de ensino no seu labor de instituição educadora para observação de procedimentos externos a ela. Essa química, em nosso ponto de vista, pode ser de grande riqueza nesse processo de formação de um músico que atua na área da música popular e quer se desenvolver também academicamente, buscando uma formação e titulação formal dentro da profissão que atua. Queremos, no entanto, deixar bem claro que um músico não necessita de diploma para exercer com qualidade sua função. Isso se deve ao subjetivismo do aprendizado artístico. O que podemos compreender é que o ensino acadêmico que leva a uma diplomação do músico pode trazer ou somar alguns conhecimentos, principalmente de valor intelectual, para aquele que busca esse caminho.

A música é uma manifestação artística que ocorre dentro de uma sociedade e está inserida intimamente em muitos contextos culturais. Existe uma grande diversidade desses contextos culturais em que estão inseridas as manifestações artísticas musicais, gerando uma grande diversidade de gêneros musicais, que ocorrem em ambientes rurais e urbanos, atendendo a uma grande demanda entre diversos agrupamentos socioculturais. Assim, como existem tantas manifestações musicais, também são observadas diversas maneiras de transmissão das tradições musicais, sejam essas de um determinado grupo étnico em uma região ou comunidade específica ou em uma grande metrópole. A formação musical é um contexto abrangente que envolve muitas variáveis. Diante de tantas possibilidades, existe um grande manancial de maneiras de lidar com os processos de ensino e aprendizagem da música. Podemos destacar as tradições de transmissão oral, a aprendizagem por vivência de ações em grupos diversos, a aprendizagem pelo observar atento a determinadas manifestações, chegando até o outro polo que é a aprendizagem através do ensino sistematizado em escolas formais e em nosso caso, no ensino superior.

O aprendizado, a partir da observação de outros músicos em cena, da participação efetiva e vivência prática em determinados contextos culturais, da presença em eventos de um determinado grupo social, ou até em conversas informais com pessoas mais experientes, pode estar em ação tanto nos processos de transmissão em um grupo folclórico de música tradicional, como na maneira que músicos de rock ou jazz constroem seu saber. Os músicos populares, muito comumente, aprendem música dentro dos ambientes onde a música acontece ou a partir de outros músicos populares, independentemente do desenvolvimento de currículos de música popular em ambientes formais. Cada um desses locais onde acontece o fazer musical tem, naturalmente, suas especificidades. Aí está a riqueza da incrível variedade que temos no mundo em relação às diferentes sonoridades, e paralelamente às diferentes e múltiplas abordagens para o ensino e aprendizagem da música.

Um grande desafio da atualidade nas universidades é atender os músicos populares de maneira construtiva, compreendendo a realidade que muitos dos quais já se desenvolvem, de alguma forma, dentro de contextos informais de ensino, ou vindo anteriormente de contextos e experiências de aprendizagem não formais, fazendo com que esta instituição contribua de forma positiva para o indivíduo, sem conduzi-lo a um caminho diverso do que ele pode projetar para si.

Existe toda uma gama de fatores que precisam ser revistos para a construção de uma abordagem pedagógica coerente com cada linha de ação. É preciso uma visão global, ou holística, aproveitando o amplo sentido desse termo, para que o processo de ensino-aprendizagem esteja compreendido dentro do contexto espacial, temporal e sociocultural. É importante entendermos que a conciliação da natureza não acadêmica da música popular com o ambiente acadêmico necessita de um grande esforço no que diz respeito à formação específica dos professores, com um direcionamento e preparo objetivo para tal viés do fazer musical, o que ainda está em estágio inicial na realidade brasileira.

Outro esforço acadêmico necessário diz respeito à produção dos teóricos que estão estudando as questões relacionadas a essa área da música, especificamente, com os que estão procurando vias para compreensão de como se podem dar encaminhamentos conscientes a esse processo de institucionalização do ensino da música popular e, mais especificamente ainda, no que diz respeito a este trabalho de tese de doutorado, ao processo de institucionalização do ensino superior da música popular, ou seja, em cursos de graduação em música que compõem os programas de universidades, faculdades particulares e institutos federais brasileiros. Afunilando, ainda mais, é necessária uma profunda pesquisa a respeito do ensino de instrumento, que é a disciplina que normalmente conduz um candidato a sentir interesse em ingressar em um curso de música, ampliando as possibilidades de compreensão da execução instrumental paralelamente com uma formação teórica consistente.

Aliar a teoria à prática, é, em nosso ponto de vista, um caminho para o estudante de música popular se adaptar mais facilmente ao ensino formal, e abordagens mais práticas em disciplinas teóricas podem favorecer a esta adaptação. Compreendemos que toda teorização nasce como resultado de uma ação prática, desta forma, acreditamos ser viável este tipo de abordagem prática para suscitar relações entre o fazer e o compreender teoricamente este fazer. O que ainda observamos é que apresenta-se muitas vezes um dilema na inserção do ensino acadêmico da música popular, “então, dentro deste panorama, o programa de ensino superior de música popular é indiscutivelmente pressionado a desenhar um currículo que satisfaça expectativas

normativas em relação à autêntica natureza e propósito da educação superior”²⁷ (PARKINSON; SMITH, 2015, p. 98).

Em contexto internacional já existem experiências mais maduras nos processos de ensino formal da música popular, se procurarmos observar com atenção, podemos considerar que desde o início dos anos 1960 a música popular vem se legitimando formalmente, tendo iniciado este processo nos Estados Unidos, que adotou inicialmente o jazz como gênero musical popular fundamental em suas instituições formais.

Mesmo dentro dos sistemas escolares internacionais com mais experiências no ensino da música popular ainda existem muitos desafios a serem superados. Podemos dizer que no Brasil, a situação do ensino da música popular atualmente também carece de uma maior gama de reflexões que se direcionem à estratégias e métodos para uma implementação satisfatória.

A realidade é que a formação do músico popular ainda está, muitas vezes, ligada a ricos contextos informais e não formais de ensino, observando-se também uma grande quantidade de músicos que passam por um processo de autoinstrução, sendo que, alguns músicos com carreiras artísticas já consolidadas não têm interesse em desenvolver um lado acadêmico em suas vidas, enquanto outros músicos têm, sim, esse interesse, mas, para atender tal demanda, consideramos necessário desenvolvermos uma forma condizente para a recepção desse público.

A AUTOAPRENDIZAGEM, A INFORMALIDADE E A MÚSICA POPULAR

Para que possamos chegar a um melhor entendimento dos caminhos a seguir para a institucionalização do ensino da música popular, é necessário um conhecimento mais aprofundado de como se dão as principais formas de aprendizagem musical dos músicos em processos culturais no dia a dia deles. Essas formas podem se dar de diversas maneiras, entre elas, com processos denominados como autoaprendizagem ou autodidatismo. Vejamos as palavras de Lacorte a seguir:

Aprender sozinho não significa, então, estar isolado do mundo e das influências sociais. Segundo Gohn (2003), na aprendizagem

²⁷ Within this climate then, HPME program teams are arguably subject to social pressure to design curricula that satisfy normative expectations regarding the authentic nature and purpose of higher education.

autodidata as pessoas se colocam na condição de aprendizes, porém têm certa autonomia na escolha dos caminhos que irão percorrer durante a aprendizagem. Assim sendo, se organizam e direcionam o seu próprio estudo se baseando nas suas necessidades e objetivos pessoais (LACORTE, 2007, p. 33).

Ainda, segundo Lacorte (2007), também se observa que “a aprendizagem ocorre durante a apreciação de videoclipes, shows, apresentações informais entre amigos, através da audição de CDs, LPs, entre outros” (LACORTE, 2007, p. 31). É comum que jovens quando começam a se interessar a aprender algum instrumento musical, depois de um tempo, queiram participar de algum grupo musical ou banda. Alguns, como um *hobbie*; outros, porque decidem encarar profissionalmente a música desde cedo. As práticas de grupo as quais os aprendizes participam quando inseridos em alguma banda ou conjunto musical também são um grande ambiente formador musical da área da música popular, com seus próprios e inerentes mecanismos de aprendizagem. Há uma necessidade de desenvolverem-se habilidades específicas para tocar determinado repertório, e, a partir do repertório, da interação prática com outros músicos e da imitação do conteúdo de gravações. Geralmente, tirando músicas de ouvido ou aprendendo através de vídeos disponíveis na internet, dá-se uma rica forma de aprendizado. Este processo se dá sem uma progressão linear em termos de grau de dificuldade ou organização no sentido acadêmico, mas de uma necessidade de solução prática para acompanhar a formação de repertório. Dessa forma, muitas técnicas instrumentais são reconhecidas e desenvolvidas, bem como são feitas muitas relações pessoais intuitivas de como interagem os conteúdos melódicos, rítmicos e harmônicos das músicas.

O ambiente familiar também tem um papel importante, no princípio da formação de muitos músicos, podendo ser um berço de aprendizados informais com uma riqueza que pode trazer um bom diferencial para o estudante, que geralmente tem desenvolvido desde muito cedo seu interesse por música, regido pela vivência prática cotidiana e dentro de um clima de naturalidade eminente. “Das pesquisas de Prass (2004) e Pinto (2002), por exemplo, emergiu que as primeiras vivências da música popular ocorrem, geralmente, no seio familiar, entre parentes, vizinhos e amigos próximos” (LACORTE, 2007, p.27). Esse contato dentro da família estimula a musicalidade geralmente desde muito cedo. Isso tem, certamente, um impacto no relacionamento musical do futuro estudante de música, pois sabemos que aquilo que desenvolvemos desde a nossa

infância fica gravado de modo diferenciado em nossa memória e sentimento. Podemos observar, por exemplo, que, neste segmento, “a aprendizagem ocorre, muitas vezes, de forma natural, quase que lúdica, em meio a festas, churrascos e práticas informais entre amigos” (LACORTE, 2007, p.27).

Com a implantação dos cursos de música popular, um amplo espectro de competências, conhecimentos e saberes, bem como uma diversa gama de ambientes de atuação profissional, são incorporados no cotidiano acadêmico, que recebe uma vasta informação de realidades extrauniversitárias. Green aponta que “os significados inerentes da música popular têm sido bem distorcidos por uma pedagogia que tem sido lenta em reconhecer as demandas das práticas de aprendizagem informal da música popular” (GREEN, 2012, p.76).

Percebe-se então que o caminho percorrido por músicos populares, desde o início da aprendizagem até a profissionalização, é repleto de vivências musicais fora do ambiente acadêmico. Vinculado a processos de aprendizagem informal, há o prazer de aprender um instrumento. Algo que não representa sacrifício, com regras, prazos e currículos a serem cumpridos. Ao contrário, o aprendiz transforma o aprender em algo vivenciado a ponto de tornar-se algo que contribui para a constituição da própria identidade do aprendiz (Barbosa; Galvão, 2006). Nesse sentido, dedica-se e transforma a prática em constante processo de investigação e descoberta interagindo com o meio em que vive (LACORTE, 2007, p.34).

Quando falamos da natureza essencial, referimo-nos ao ambiente natural e aos processos que fluem de maneira intrínseca e espontânea nos diversos meios onde ocorrem as manifestações da música popular. Um aspecto importante a se observar, de acordo com a citação acima, é que existe um grau de satisfação em relação ao aprendizado de um instrumento musical, principalmente, quando o que é desenvolvido na aprendizagem é colocado em prática na execução musical, como por exemplo na apresentação do resultado de um trabalho pessoal para um público. Tudo isso ocorre de uma forma normalmente fluida quando o aprendizado musical se processa de uma maneira natural, sendo atendidas as necessidades momentâneas dos caminhos que cada aprendiz traça em seu desenvolvimento. Devemos procurar nos perguntar como podemos fazer para que características como essas penetrem nos planos de curso das disciplinas de instrumento, quando abordamos o ensino em nível superior. Eis uma problemática a se resolver, pois o ensino formal tende a sistematizar todo o processo de

aprendizagem do estudante, delimitando cada aula, cada semestre e a formação superior como um todo, geralmente, direcionando todos os seus passos. Consideramos que há de se respeitar essa característica, no entanto, propor renovações e aberturas através de novas estratégias pedagógicas.

O que devemos estar atentos a observar é onde se pode encaixar, dentro dessa formalidade sistemática, um modo de fazer diferenciado, provindo da experiência prática de cada estudante, de suas próprias visualizações de um futuro musical. Isso são pontos abertos que estão à procura de soluções nesse novo momento do ensino da música nos cursos superiores das universidades brasileiras e internacionais. É necessária uma adaptação a uma abordagem aberta para que haja uma simulação dos diversos meios como o músico popular tem seu desenvolvimento, pois “a maneira que músicos populares aprendem pode estar mais alinhadas com a natureza da música e com a natureza da aprendizagem também, se comparada a alguns métodos tradicionais da educação musical formal” (SPRINGER; GOODING, 2013, p. 27), e ainda assim, é preciso equilibrar com as características naturalmente formais do ensino sistemático e acadêmico, o equilíbrio dessa balança é, ao nosso ver, a solução para o futuro do ensino da música, e esta é uma perspectiva básica neste nosso trabalho.

Em contexto acadêmico, sabemos que outras características são importantes, como as reflexões a respeito do fazer musical e a compreensão teórica do que é desenvolvido na prática. Uma ordenação gradativa do processo de aprendizagem é estimulada no ensino formal, entre tantas outras linhas de desenvolvimento que podem ser encontradas nesta vertente da educação. Existe uma cobrança avaliativa interna por parte dos professores, de acordo com os conteúdos ministrados em cada módulo de atividade, seguindo as orientações vigentes dos órgãos responsáveis pela institucionalização do ensino. Essas são algumas características procedentes das escolas formais que os estudantes tendem a encontrar. Inevitavelmente, será importante buscar equilibrar essas posturas em relação ao desenvolvimento que falamos anteriormente, quando citamos a natureza essencial da música popular. Consideramos que esta experiência também pode trazer uma grande contribuição e riqueza para a formação do músico que se alinha com este tipo de formação e que pode ser interessante perceber esses dois caminhos sendo trilhados paralelamente, ou melhor, integradamente. Mesmo que sejam trilhados paralelamente, acreditamos que é possível uma fusão em seus procedimentos, uma transversalidade, ou uma comunhão entre o objetivismo e o subjetivismo. Este é um trabalho que, em nosso ponto de vista, acreditamos ainda estar

em processo inicial de discussão no Brasil, e consideramos importante que mais pesquisas refletindo a respeito dos porquês e de como poderemos chegar a um resultado satisfatório em aliar procedimentos informais e formais de ensino em prol de uma formação que seja, ao mesmo tempo, sistemática e flexível para o músico popular.

A prática da música popular, desde muito tempo, apresentou-se tanto em contextos amadores como em profissionais. Como exemplo, podemos citar os músicos dos grupos regionais que atuavam nas rádios na primeira metade do século XX ou, anteriormente, os que atuavam nas peças do teatro de revista e, mais recentemente, os músicos que são contratados para atuarem nos grandes shows dos ícones da música de massa ou da denominada música popular brasileira, bem como os músicos que atuam em bares e bandas de baile.

Muitos músicos que já têm uma vida prática profissional na música popular, procuram, hoje em dia, uma qualificação nas universidades, um complemento de sua formação, e “como afirma Sekeff (1998, p. 171), qualificação não é questão somente de mero desempenho técnico, mas também da flexibilização e da consciência, hoje, daquele sentido de globalização e cidadania que transcende os muros da própria universidade” (GROSSI, 2003, p. 88). Este é um movimento natural para os dias de hoje, onde percebemos que a competitividade do mercado impõe uma especialização cada vez maior para os profissionais. Dessa forma, se existe a possibilidade de uma formação superior, e ela oferece alguns destaques que podem reverberar no âmbito profissional, é natural que muitos músicos passem a procurar ativamente por esta formação ou por esta complementação em sua formação. Queremos dizer que a formação acadêmica do músico também pode trazer muitos benefícios para os mesmos, tanto pela diplomação e pelos benefícios burocráticos que esta pode trazer, como pela própria formação técnica, cultural, intelectual, instrumental e teórica.

Vem se tornando comum a alguns músicos que atuam na área da música popular, que as suas formações mesclam experiências em contextos formais, não formais e informais e mesmo que elas aconteçam paralelamente. A própria linha que separa a formação do músico popular e do músico concertista fica cada vez mais tênue nos dias atuais, pois é frequente observarmos músicos que transitam livremente nos dois ambientes. Um músico, no sentido mais profundo do termo, em nosso ponto de vista, deve ter condições de transitar por esses dois ambientes com certa tranquilidade e, para isso, uma formação que mescle os fundamentos necessários para a formação técnica de um músico concertista, com os fundamentos também necessários para a versatilidade

necessária a um músico para atuar no campo popular, é provável que seja um ideal para um futuro próximo ou, até mesmo, para os dias atuais, respeitando as prioridades de formação e seus contextos naturais em cada caso.

Esse diálogo entre a academia e o “mundo lá fora”, deve ser sempre estimulado por parte daqueles que estão responsáveis pelo desenvolvimento curricular dos cursos de música popular. Naturalmente, existem situações polares entre a aprendizagem formal e, principalmente, a informal. Por exemplo, no contexto informal de autoaprendizagem, o próprio aprendiz é que delimita suas prioridades, que coordena seu tempo para que sejam atingidas as metas que o levarão à concretização de certo objetivo traçado, isto, quando há um objetivo explícito, porque, muitas vezes, o próprio caminhar já é o objetivo do caminhante.

Na realidade dos cursos formais, temos o papel do professor, que direciona uma série de conhecimentos e saberes dentro de um determinado tempo, onde, para que sejam cumpridas as metas traçadas pelo professor para concretização dos objetivos de cada semestre, existem ferramentas avaliativas que determinarão a percentagem de proveito que o estudante teve na disciplina. É um desafio saber como manter elementos de autoaprendizagem dentro de uma estrutura curricular. Isso depende diretamente da disposição do professor em ter uma estrutura aberta dentro de sua programação curricular. É importante entendermos a autoaprendizagem “como sendo a interação do indivíduo com múltiplos ambientes de aprendizagem, permitindo-lhe o envolvimento ativo no processo de aquisição de conhecimentos e habilidades” (GARCIA, 2011, p. 55).

Uma característica das práticas de ensino da música erudita é o trabalho intensivo com a notação musical, e acredito que esta é uma boa contribuição dela para a formação do músico popular contemporâneo. Arroyo afirma que “para a cultura da música popular, a notação seria desejável e até mesmo casual, por não ser determinante na sua produção e aprendizagem. Aqui o crítico é a oralidade, que, por sua vez, na música erudita é desejável” (ARROYO, 2001, p. 65). É preciso observar que existem outros pontos que tem uma importância fundamental para a prática da música popular, e não podemos negligenciar estes em função daquele. “A construção do conhecimento relativo às práticas das músicas populares é marcadamente oral. O papel do domínio dos códigos escritos é aceitável, mas não determinante nessa prática” (ARROYO, 2001, p. 65).

Mesmo que este não seja o ápice de importância no processo de sua formação, de certeza, uma boa capacidade de leitura musical vem trazer um enriquecimento na construção de uma personalidade musical e ampliar as possibilidades de inserção no mercado de trabalho para o músico popular, e aí é que entra aquele ponto de equilíbrio que vimos falando.

Cada época tem, em si, características do momento de sua atualidade, que reverbera aspectos sócio culturais, educacionais, filosóficos, morais, etc., dentro da temporalidade que estão inseridas. As práticas musicais de cada momento vão se moldando de acordo com o tempo e, hoje, vivemos um mundo bem diferenciado de tudo que já se passou. Vivemos num período em que a globalização é uma realidade, e as fronteiras das diferentes culturas podem ser cruzadas, penetradas e muitos espaços vivenciados por quem busca estar alinhado com este momento. Tecnicamente, em pouco mais de cinquenta anos, avançamos possivelmente mais que em dois milênios de história. Isso nos dá uma peculiaridade como personagens ativos deste novo momento da humanidade. Com um breve olhar, é possível observar que são inumeráveis as formas de se aprender que existem espalhadas nos diferentes cantos do mundo, em diferentes culturas. É possível se trilhar situações onde muitos tipos de fusões são possíveis, já que atualmente elas estão bem mais acessíveis.

Reconhecer, aceitar e valorizar outras formas de aprender e fazer música pode ser um primeiro passo na quebra do paradigma. Conhecer mecanismos de aprendizagem, outras competências e habilidades desenvolvidas em outros sistemas culturais assim como avaliar as vantagens e desvantagens de diversos processos de aprendizagem pode contribuir para a descoberta de novas abordagens e estratégias de ensino. Alunos de música devem ser estimulados a desenvolverem vários tipos de conhecimento musical (teórico e intuitivo) equilibrando as habilidades auditivas, técnicas e criativas. Alunos “populares” podem se beneficiar do convívio com os “clássicos” e vice-versa numa troca saudável. Práticas dos aprendizados informais, tais como o “tirar de ouvido” e outras especialmente pertinentes do universo da música popular deveriam ser incluídas nos processos formais. A consequência será a formação de músicos mais completos com uma diversidade de habilidades e competências e mais conectados com a realidade musical contemporânea (FEICHAS, 2007, p. 7).

Os modelos de ensino e aprendizagem dos ambientes formais, hoje, já apresentam dois tipos básicos de estruturação, e eles podem ser considerados

separadamente. São eles, o modelo inspirado nos conservatórios europeus e o modelo da música popular. Apesar da maior parte da formação ser do modelo de conservatório, até mesmo em muitos dos procedimentos voltados para a música popular atualmente, acreditamos que com o passar de algum tempo, haverá um equilíbrio e poderemos observar diversas dessas práticas características da música popular, que viemos descrevendo no percurso deste texto, presentes de forma natural e institucionalizada no ensino, podendo haver troca mútua entre esses dois tipos básicos. Acreditamos que este processo venha a favorecer a ambos. O modelo de conservatório valoriza aquele que podemos denominar de ‘instrumentista intérprete’, “dentro da corrente reevocadora, e a sua obra é finalizada, fechada. Já o segundo modelo de ensino, mais raro em instituições brasileiras, admite o segundo tipo de intérprete, aquele que também compõe” (SANTOS, 2010, p. 296).

Como já esclarecemos anteriormente, usamos estes termos, música popular e música erudita, apenas para facilitar a compreensão do que estamos tratando. De uma maneira mais ampla, esses termos são superados, e a música torna-se uma só coisa, uma só manifestação artística. É assim como projetamos uma visão de música no futuro. Como a visão de mundo da maioria é ainda uma visão dualística, não consideramos prático, para esta tese, tratarmos do ponto de vista monista, em que as separações de território não fazem sentido algum. Por isso, por vezes apenas relembramos ao leitor que estamos fragmentando a compreensão do fenômeno da música em música popular, música de concerto, música do mundo, música folclórica, etc., e tantos outros termos limitantes que podemos utilizar. Portanto, queremos, neste momento, reiterar que todas as denominações limitantes do fenômeno musical, são usadas para atender a nossa compreensão mais facilmente, bem como para que possamos nos dirigir aos diversos segmentos da música com a propriedade que cada um desses tem em seu universo.

Trabalhar com esses termos separatistas pode levar a um julgamento de valores entre uma ou outra música, mas aqui, não tratamos dessa forma. Nesse sentido, existe apenas um valor, o valor de uma expressão artística multiforme.

ALGUMAS CONCLUSÕES A RESPEITO DE TEMAS APRESENTADOS NESTE CAPÍTULO

Como podemos comprovar pelas referências que temos citado, a estrutura dos cursos superiores vem gradativamente abrindo as portas para o segmento da música

popular, observando a necessidade imanente do próprio mercado de trabalho. O importante é observar as necessidades que se apresentam em cada momento, para buscar atendê-las da melhor maneira possível, de acordo com a compreensão da realidade vigente. Nesta fase que estamos vivenciando hoje no Brasil e no mundo, vem acontecendo uma mudança no paradigma das instituições superiores no que diz respeito ao ensino da música. Alguns países já caminharam mais nesse sentido, outros ainda estão iniciando sua caminhada, mas, sem dúvida, esta é uma realidade que vem se instalando.

Neste novo panorama, muitas questões podem ser repensadas, inclusive as que dizem respeito à maneira como o professor de instrumento atua em sala de aula. Existe uma linha educacional que procura traçar, a partir de um planejamento exclusivamente moldado pelo professor, um caminho bem determinado para os seus alunos. Por outro lado, existe uma outra linha que procura escutar as necessidades do aluno, provinda dos mesmos, modelando os passos trilhados nos cursos em uma interação entre o professor e o estudante. Nesses casos, o pilar é a busca por dar autonomia ao estudante durante a sua formação. Naquele caso citado primeiramente, o controle do processo pelo professor é a tônica da ação educativa. Sempre observamos que existem polaridades opostas em todas as ações, e já demonstramos isso em outros momentos no transcurso deste texto. O que achamos importante é buscar construir uma formação firme, com a flexibilidade necessária para fortalecer as qualidades de cada estudante, fazendo-os encontrarem-se consigo mesmo e com a singularidade de sua música. O que sentimos, é que isso pode ser realizado, encontrando-se o “caminho do meio”.

Pode parecer ousado esse estilo de ensino que favorece a promoção de autonomia, pois o professor, dando autonomia para o estudante, pode estar abrindo mão de sua própria autonomia plena, pois ela é transferida em parte para o estudante. Nesse processo dinâmico, muitas situações inusitadas e novas podem aparecer para o professor, algumas às quais ele não estabeleceu como prioridade, ou outras em que ele não teve uma preparação prévia. Por outro lado, a riqueza da troca de informações que pode acontecer, o conhecimento de diversas realidades por parte do professor, e as experiências práticas que podem surgir deste estilo de abordagem educacional podem ampliar as capacidades dos estudantes na direção que os mesmos visualizam para sua formação. Como fazer isso e manter-se cumprindo um programa, ou trabalhar o programa com a flexibilidade de que o processo de formação que promove autonomia necessita? Essa é uma questão de deixar-se experimentar, ter essa abertura mental para

que o processo se faça por si, a partir de um embasamento para esta nova forma de ensino institucional da música.

Este novo momento para a área da música popular vem chamando a atenção dos pesquisadores, que têm, cada vez mais, se voltado para suas questões, especificidades e necessidades do público característico. Hoje, podemos observar que a implantação de cursos superiores na área da música popular vem se tornando uma realidade e, seguindo o raciocínio de Couto, “a inclusão da música popular como conteúdo nas aulas de música, dentro dos mais diferentes níveis, já é vista com maior naturalidade. No entanto, questões relativas à pedagogia do repertório merecem um olhar mais atento” (COUTO, 2009, p. 90).

Podemos observar a necessidade de produzirmos materiais didáticos, estruturas de conhecimentos e saberes curriculares coerentes e estratégias pedagógicas que estejam alinhados com as novas perspectivas do ensino da música popular. Não estamos falando apenas de métodos, mas, principalmente, de disciplinas direcionadas e abordagens disciplinares, estratégias pedagógicas e estratégias metodológicas bem organizadas, explicadas e trazendo ações práticas para dar base às necessidades que estamos trazendo à tona com o transcurso deste texto. Na atualidade, o momento é de buscarmos desenvolver ações pedagógicas que possam contribuir para a solidificação dos procedimentos didáticos aplicados à música popular, procurando construir uma estrutura de ensino e aprendizagem que possa facilitar o desenvolvimento das diversas habilidades que o músico popular precisa trabalhar em seu dia a dia.

Devido esta realidade de inserção do ensino da música popular nas universidades estar em processo de formação e gerando transformação em seu interior, é necessário que se apresentem propostas didático-metodológicas, livros, reflexões teóricas, publicações e idealizações práticas voltadas para este novo momento da música popular na academia. “Dessa forma, cabe às instituições formais, reconhecer a força da diversidade cultural e proporcionar, assim, uma maior integração entre as demandas da sociedade e o ensino universitário” (DANTAS, 2015, p. 17). Acreditamos que é possível uma interação entre os mais distintos ambientes onde o ensino da música se processa, e que os mecanismos pelos quais se dão a construção de conhecimento dos músicos que atuam na área da música popular vêm auxiliar bastante o ensino de música na academia nesta nova era. “Para isso, deve-se reconhecer que o processo de aprendizagem do músico popular – contexto ao qual o ensino da guitarra elétrica está inserido – é bastante diferenciado” (DANTAS, 2015, p. 17).

A instituição da música popular em cursos de nível superior no Brasil requer uma atenção no sentido de se desenvolverem esforços para a implementação de uma bibliografia básica, materiais pedagógicos específicos, a estruturação de currículos condizentes com as necessidades da área, um amadurecimento a respeito de temas como desenvolvimento de repertório, bem como uma atenção especial ao processo de formação de professores que tenham desenvolvidas capacidades de lidar com o fenômeno da música popular institucionalizada.

O ensino da música popular, da formação em música popular e da guitarra elétrica apresenta algumas dessas características citadas no decorrer destes capítulos 1 e 2. É dentro desse cenário que propomos este estudo, contemplando estas realidades às quais estamos apresentando. No próximo capítulo, entraremos em questões direcionadas para o instrumento guitarra elétrica, embasados por estas reflexões de base desenvolvidas nos dois primeiros capítulos desta tese, inicialmente buscando trazer uma melhor compreensão da área da educação musical atualmente, e em seguida, adentrando na especificidade da música popular dentro do contexto da educação musical. Afunilando mais um pouco, trataremos de entender melhor como se deu a entrada do ensino da guitarra elétrica, vindo de contextos informais e não formais até penetrar no ensino superior em universidades brasileiras.

CAPÍTULO III

A GUITARRA ELÉTRICA E A SISTEMATIZAÇÃO DE SEU ENSINO

PREÂMBULO: ASPECTOS GERAIS

Nos capítulos anteriores, traçamos um mapa, no sentido de podermos compreender, a partir de publicações qualificadas na área da educação musical, tanto em seu sentido amplo e também, mais especificamente, direcionadas à música popular, quais as tendências atuais da área, contextualizando-nos em publicações nacionais e internacionais.

Destarte, o estado de conhecimento a respeito do ensino superior da música popular e da guitarra elétrica, observado, a partir da leitura qualificada, nos conduz às possibilidades de ponderações a respeito de nosso problema de pesquisa, o eixo desta tese de doutorado. Este estado nos é revelado em parte a partir das leituras que foram feitas, a partir do levantamento bibliográfico, direcionado à produção acadêmica em formatos de artigos de revistas especializadas, dissertações e teses, organizadas em suas respectivas classes de qualificação. Com esse objetivo, procuramos observar quais os conceitos presentes nos trabalhos encontrados em produções qualificadas que podem nos levar a compreender a realidade atual da área da guitarra elétrica no ensino superior, bem como quais suas tendências e que reflexões nos permitem fazer algumas discussões e encontrar algumas conclusões.

Em relação à sistematização do ensino da guitarra elétrica, traçaremos esse perfil a partir do instrumento, com uma breve abordagem de sua origem, vinculada às suas formas de aprendizagem, bem como visualizaremos o seu contexto dentro da música popular em uma proposta de visão da realidade atual, para compreendermos melhor seu universo e quais os tipos de música que ela faz parte. Não nos alongaremos na abordagem histórica, pois este não é nosso objetivo neste trabalho. Já existe, no Brasil, uma produção significativa neste sentido, em capítulos de dissertações e teses já publicadas anteriormente a esta.

A perspectiva de ensino deste instrumento em ambiente acadêmico depende muito da perspectiva de como o instrumento está inserido no mundo, fora da situação de ensino. Isso que falamos agora, leva-nos à busca do entendimento do que é guitarra como instrumento, sendo importante mapear em que lugares ela está e com que funções e objetivos. Também é fundamental fazer uma projeção de como podemos pensar uma sistematização de seu ensino superior, baseando-nos em uma contextualização histórica

de sua inserção nos ambientes acadêmicos no Brasil, bem como compreendendo o momento presente e apontando diretrizes para o futuro.

Depois de uma longa história em que o instrumento esteve ligado a processos de autoaprendizagem, de aprendizagens coletivas, com aprendizados entre os pares, de músico para músico, aprendizagem informal e, posteriormente vinculada a um mundo particular não formal de aulas de instrumento, ela chega, no Brasil, no início do século XXI, em um momento que se discute mais abertamente a respeito de sua formalização. Há um tanto de processos, situações e estratégias de aprendizagem que, provavelmente, ainda não foram sistematizadas, porque tem a ver com todo o seu desenvolvimento fora do sistema regular de ensino, em contextos informais ou não formais, em que cada professor descobre e desenvolve suas estratégias de maneira personalizada. O que nos propomos é observar essas realidades e tentar propor direcionamentos para a formação do instrumentista e para a pedagogia da performance, a partir das reflexões que faremos neste e nos capítulos posteriores, congregando todas as experiências que vimos descobrindo para pensar um ensino de guitarra elétrica sistematizado, entendendo que o mundo da guitarra elétrica é muito mais diversificado do que o que já vem sendo feito em termos de sistematização de seu ensino, precisando de mais debates e de compreensão ampla de suas demandas.

Os materiais sobre a guitarra elétrica no Brasil estão publicados de forma bastante dispersa em diferentes veículos de circulação de conhecimento, no entanto, já tendo uma representativa expressão nos periódicos nacionais e internacionais, nas dissertações e teses e em livros que tratam da guitarra elétrica em diferentes panoramas. Podemos considerar que os periódicos ainda são o termômetro maior de como o conhecimento se produz na área, pois trazem uma síntese de todo o material que vem sendo produzido academicamente a respeito do tema.

Neste capítulo, especificamente, trataremos a respeito do contexto histórico da sistematização do ensino superior da guitarra elétrica, trazendo informações desde os primeiros cursos que surgiram em universidades estrangeiras e brasileiras até um mapeamento do panorama atual.

Podemos considerar a inserção da guitarra elétrica no ensino superior como uma atividade recente e em processo atual de expansão. Comprovamos que a maior parte desse ensino, desde a invenção do instrumento em meados da década de 1930 e de sua popularização a partir da década de 1950, até o início dos anos 1980, deu-se, no Brasil, basicamente (1) através da autoaprendizagem, (2) do estudo informal e entre os pares,

(3) a partir de aulas particulares de caráter não formal, (4) e da aprendizagem direta no próprio ambiente prático que os músicos guitarristas se inseriam. Para nós, é importante compreender como esses diferentes contextos e suas características se desenvolvem.

Entender como ocorre o aprendizado dos guitarristas em diferentes contextos pode auxiliar na construção de um programa específico para os mesmos. Inserindo práticas da educação musical informal e não formal nos programas e propostas curriculares legitimados, poderíamos agregar valor aos fenômenos populares de produção musical e questionar velhos conceitos que limitam e caracterizam a guitarra como um instrumento ofensivo aos “altos” padrões do velho conservatório (GARCIA, 2011, p. 53).

Muitos guitarristas no Brasil, principalmente nos primórdios da guitarra elétrica, desenvolveram seus estilos absorvendo influências através da prática e do repertório de outros instrumentos. Quando observamos bem, vemos que os pioneiros da guitarra elétrica no Brasil, como Pereira Filho (1914-1986), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995), Betinho (Alberto Borges de Barros, 1918), Poly (Ângelo Apolônio, 1920-1985), José Menezes (1921-), Luiz Bonfá (1922-2001) e Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987), entre outros, são todos multi-instrumentistas. Esse fato também exerceu uma influência no estilo da guitarra elétrica brasileira em suas múltiplas dimensões.

Um dos instrumentos, entre outros, que estava diretamente ligado às práticas desses músicos foi o violão, precursor da guitarra elétrica que, além de vir se firmando entre os grupos regionais de músicas tipicamente brasileiras, também faziam uma ponte entre o universo erudito e popular. “O estudo histórico musical brasileiro revelou que a prática da guitarra no Brasil teve origem em uma tradição multi-instrumentista e revelou um repertório praticado por guitarristas” (BORDA, 2005, resumo). A técnica de acompanhamento da guitarra elétrica e do violão popular brasileiro tem muitas proximidades e dialogam entre si.

Por outro lado, muitos dos primeiros guitarristas que procuraram uma formação acadêmica no Brasil, tinham de buscar a formação em instrumento dentro de cursos de bacharelado em outros instrumentos, principalmente no violão, pela proximidade anatômica e de construção, e mais especificamente, no violão da escola de tradição erudita, pois eram os cursos de violão que eram oferecidos na maioria dos bacharelados em música no Brasil. Hoje, já podemos encontrar alguns cursos de violão popular nas

universidades brasileiras, apesar de esses ainda não estarem presentes em grande quantidade.

Também tiveram aqueles que procuraram consolidar sua formação acadêmica em cursos de licenciatura em música, que muitas das vezes, não tem um direcionamento para um instrumento específico, ou não visam se aprofundar no estudo do instrumento, e sim nos aspectos didáticos e estratégicos do ensino. Hoje, temos visto um novo formato, que é o dos cursos de licenciatura com habilitação em instrumento, que exige do estudante uma especialização em um instrumento específico, entre eles, em algumas instituições, já temos a presença da guitarra elétrica.

Se observarmos a linha de desenvolvimento melódico dos solos e improvisos dos primeiros guitarristas que elevaram o status do instrumento em contexto internacional, como por exemplo, Charlie Christian, Oscar Moore, Carl Kress, Tal Farlow, Chuck Wayne, Herb Ellis, Barney Kessel, Barry Galbraith, Remo Palmieri, entre outros, também perceberemos uma nítida influência da construção fraseológica dos instrumentos de sopro em seus fraseados. Os instrumentos de sopro eram linha de frente no jazz e influenciaram melodicamente as linhas de solos dos primeiros guitarristas.

No Brasil, a priori, a guitarra elétrica enfrentou algumas adversidades até se instaurar como um instrumento reconhecido. Ora essas adversidades se deviam às críticas de puristas que ainda não tinham se adaptado à eletrificação de instrumentos musicais, ora pela acusação de americanização da música brasileira com a inserção da guitarra elétrica nos grupos musicais, pela sua origem norte americana. De toda forma, com o tempo esses preconceitos vieram sendo superados, e um estilo de guitarra elétrica brasileiro veio se formando.

No princípio, também não havia uma produção na literatura técnica brasileira direcionada à guitarra elétrica, foi, a partir da década de 1980, que começaram a surgir mais esforços nesse sentido. Nos Estados Unidos, berço da guitarra elétrica e da sistematização do seu ensino, já havia alguns materiais desde os anos 1960 e, ainda, um pouco anteriormente. Hoje em dia, “em termos de oferta, com os métodos voltados para guitarra, principalmente métodos de leitura musical, quem quer estudar guitarra atualmente não precisa passar pelo aprendizado do violão” (ZAFANI, 2014, p. 115).

(...) assim como a condição de emancipação e dependência didática, técnica ou artística da guitarra em relação ao violão aparece também

como uma construção individual em busca de uma síntese pessoal das contradições entre os procedimentos específicos de cada instrumento, ou seja, a questão de dependência ou emancipação só se resolve intrinsecamente em cada indivíduo de forma única e pessoal e esta resolução é resultado de uma trajetória músico-social singular (ZAFANI, 2014).

No estilo de guitarra elétrica que vemos na discografia da música popular brasileira e da música instrumental brasileira, podemos perceber que há uma benéfica influência do estilo de guitarra jazzístico. Nomes como Heraldo do Monte, Olmir Stoker Alemão, Hélio Delmiro, Ricardo Silveira, Nelson Faria, Alexandre Carvalho, Diego Figueiredo, Chico Pinheiro, Toninho Horta, entre outros, apesar de terem um estilo brasileiro de tocar, também apresentam influências da música dos guitarristas e outros instrumentistas de jazz. Essa influência, podemos dizer, que é retroalimentada, pois vemos diversas gravações de jazzistas importantes para o universo da guitarra elétrica, como Barney Kessel e Joe Pass, entre tantos outros, interpretando clássicos do repertório brasileiro e interpretando alguns gêneros musicais brasileiros, principalmente a bossa nova.

O estilo de Jazz privilegia a criação através da improvisação, e para este fim, existem diversos métodos norte-americanos, tanto aqueles que tratam dos aspectos harmônicos, no sentido do entendimento da funcionalidade dos acordes e suas inter-relações, como orientações a respeito das escalas relacionadas com os acordes, uso de arpejos e superposições. Também existe um vasto material de *backing tracks* do repertório standard da música americana, bem como do rock, ente outros gêneros, que facilita o estudo do solista nos contextos de improvisação. Todo este material tem uma relativa importância para aqueles que querem se dedicar ao estudo da música popular.

Além do jazz, podemos dizer que muitos guitarristas têm uma grande afinidade com outros gêneros que tem origem norte americana e que também se popularizaram em todo o planeta, principalmente o rock, o blues e a *pop music*. Esses gêneros se interrelacionam entre si e formam uma tríade singular para os estudantes do instrumento.

UM BREVE OLHAR HISTÓRICO SOBRE A GUITARRA ELÉTRICA: AS ORIGENS DO INSTRUMENTO E INSTRUMENTISTAS DE REFERÊNCIA

A guitarra elétrica é um instrumento que vem de uma família que tem uma antiga história, remontando instrumentos de cordas trasteadas, dedilhadas ou tocadas com o uso do plectro (ou palheta), existente em diversas culturas. “Quanto à origem etimológica, a palavra “guitarra” vem de *kytara* de origem caldéia-assíria. Na Idade Média, as palavras *guitarre*, *guiterne*, *guithern* e *guitar* eram amplamente utilizadas para denominar cordofones” (DUDEQUE, 1994, p. 9). Os instrumentos dessa família vieram se transformando com o passar do tempo. Em regiões do Oriente Médio, na Grécia clássica e na África, o uso de instrumentos de natureza semelhante ao violão, que podemos considerar o precursor direto da guitarra elétrica, já era culturalmente comum.

A ligação da guitarra elétrica com o violão se dá em diversos aspectos, como por exemplo, na afinação padrão, na separação das notas na escala do braço através de trastes, no uso de tarraxas para afinação e em tantas outras similaridades anatômicas. Apesar disso, o fato de a guitarra elétrica ter nascido como um instrumento elétrico, trouxe, também, uma série de distinções fundamentais, que podemos perceber principalmente nos desenvolvimentos estilísticos a partir das peculiaridades da eletrificação do instrumento. Apesar dos instrumentos terem uma ligação, o violão tem sua abordagem técnica específica, e a guitarra elétrica também vem desenvolvendo a sua. Suas escolas seguiram por caminhos distintos, no entanto, permitindo-se algumas transversalidades, e isso acontece até os dias de hoje.

Em relação à guitarra elétrica, Adriano Batista afirmou no ano de 2006 que, “por ser um instrumento relativamente novo na história da música, é compreensível que ainda não exista uma metodologia organizada para seu ensino, assim como podemos notar no violão, que possui uma Escola emancipada, com características comuns em diferentes países” (BATISTA, 2006, p. 19).

Com isso, é perceptível “a existência de uma linguagem musical específica da guitarra elétrica que se diferencia da do violão” (ZAFANI, 2014, p. 29). A escola violonística já tem alguns séculos de sedimentação e, também, uma certa padronização, principalmente, se nos reportamos à escola do violão clássico ou do violão erudito. Já no caso da guitarra elétrica, observamos que existe uma grande abertura se estamos nos dirigindo às diversas possibilidades técnicas encontradas para tocá-la, chegando a ser uma escolha bem pessoal o desenvolvimento da abordagem que se dará ao instrumento. Assim, concordamos que “faz parte da cultura da guitarra a existência de várias técnicas diferentes de se tocar o instrumento, pois não houve uma padronização, e que no violão,

ao contrário, existe um modelo ideal de como se tocar: o do concertista” (ZAFANI, 2014, p. 29).

Existe uma linha que une esses instrumentos, e ela se dá desde a origem da guitarra elétrica. Se examinarmos bem, veremos que a guitarra elétrica utiliza normalmente cordas de aço, diferentemente dos violões que, normalmente, em seus primórdios, utilizava cordas de tripa e posteriormente cordas de nylon. “O fabricante Orville Gibson, no início dos anos 20, foi o primeiro a introduzir cordas de aço no violão e também, no início dos anos 20, a empresa Rowe-DeArmond fabricou os primeiros captadores magnéticos para serem adaptados à "boca" do violão” (ZAFANI, 2014, p. 96).

Em um período sequente, nos meados da década de 1930, as pesquisas a respeito da tecnologia da captação e amplificação do som chegaram ao ponto de apresentarem as guitarras elétricas semiacústicas como as conhecemos hoje e, posteriormente, em décadas subsequentes, as guitarras sólidas. “Quanto aos equipamentos disponíveis até a década de quarenta, o guitarrista basicamente dispunha apenas de seu instrumento e de seu amplificador para se expressar sonoramente” (ROCHA, 2011, p. 10). Com o tempo, diversas interfaces musicais vêm se adaptando à guitarra elétrica, ao ponto de termos que compreender atualmente a guitarra também como uma interface em si.

Podemos citar alguns músicos que registraram gravações anteriormente ao surgimento da guitarra elétrica e que já começaram a delinear alguns pontos do que viria a ser o estilo mais característico da guitarra elétrica posteriormente, tais como Eddie Lang (1902-1933), Lonnie Johnson (1899-1970), Carl Kress (1907-1965), Dick McDonouth (1904-1938). Alguns outros guitarristas tornaram-se conhecidos pelas suas habilidades como acompanhadores nas bandas de jazz, como Danny Baker (1909-1994), Freddie Green (1911-1987), Freddy Guy (1897-1971) e Allan Reuss (1915-1988). Outros nomes importantes que ainda podemos citar para o início da história do instrumento são, Charlie Christian (1916-1942), Django Reinhardt (1910-1953), Teddy Bunn (1909-1978), George Barnes (1921-1977), George Van Eps (1913-1998) e Al Casey (1915-2005) (MONGIOVI, 2013).

A história da guitarra elétrica inicia-se com as pesquisas de captação e amplificação elétrica do som do início do século XX e na, década de 1930, mais precisamente no ano de 1936, é estabelecido o marco fundamental de sua história, que é o lançamento da guitarra Gibson ES-150. A partir de então, um novo estilo viria

emergir, em que o instrumento poderia tocar linhas melódicas junto a grupos musicais e ser ouvido como os instrumentos de metais.

O nome de Charlie Christian é sempre citado quando falamos na origem da guitarra elétrica, apontado como o instrumentista que deu uma nova perspectiva para o instrumento, e mais precisamente é uma figura fundamental nas origens de um estilo que viria se propagar posteriormente em todo cenário do jazz, e influenciar os mais eminentes guitarristas das gerações posteriores, como até hoje ainda influencia. Podemos considerar “como marco histórico as gravações de Charlie Christian com a orquestra de Benny Goodman no ano de 1939” (ROCHA, 2011, p. 9-10). Ainda “segundo Berendt (1987), Charlie Christian influenciou toda a geração posterior a ele. Melodicamente ele foi o primeiro a substituir o toque staccato da guitarra anterior pelo toque legato” (BORDA, 2005, p. 35).

Outros músicos guitarristas que tornaram-se nomes importantes para a história do instrumento que podemos citar são Barney Kessel (1923-2004), Herb Ellis (1921-2010), Oscar Moore (1916-1981), Jimmy Raney (1927-1995), Mundell Lowe (n.1922), Barry Galbraith (1919-1983), Tal Farlow (1921-1998) Johnny Smith (n.1922), Ed Bickert (n. 1932), Lenny Breau (1941-1984), Ted Greene (1946-2005), Hank Garland (1930-2004), Chet Atkins (1924-2001), Ernest Ranglin (n. 1932), Gabor Szabo (1936-1982), Wes Montgomery (1923-1968), Jim Hall (n. 1930), Kenny Burrell (n. 1931), Grant Green (1935-1979), Pat Martino (n. 1944), George Benson (n. 1943), Joe Pass (1929-1994), Tony Mottola (1918-2004), etc. (MONGIOVI, 2013).

Podemos considerar que em cada geração que vinha se renovando, algum ou alguns guitarristas tiveram um destaque especial, criando novos rumos e traçando novas possibilidades para o instrumento, “Assim, na fase seminal das Gibson ES-150 Electric Spanish, Charlie Christian (cujo nome batizou os captadores destas guitarras), no jazz, Merle Travis no country, Muddy Waters e T-Bone Walker com seu blues eletrificado faziam-se notar naqueles anos 30-40” (LOPES, 2007, p 14).

Nomes como Chet Atkins (1924-2001) no country, ou Chuck Berry (1926-2017), Bill Halley (1925-1981), Duane Eddy (1938-), Buddy Holly (1936-1959), Bert Weedon (1920-2012), Buddy Merrill (1936-) entre outros na vertente do emergente *rock n' roll*, também impulsionaram o instrumento na década de 1950. Também Eric Clapton (1945-), Jimmy Page (1944-), Jeff Beck (1944-), George Harrison (1943-2001), entre muitos outros guitarristas de rock, culminando em Jimi Hendrix (1942-1970), nos anos

1960. A partir daí podemos considerar que o arquétipo do que posteriormente viria a ser chamado de *guitar hero*, teve início.

Podemos considerar que a guitarra elétrica se tornou um ícone relacionado com a cultura pop a partir de meados dos anos 1950, com o surgimento do *rock n' roll*, impulsionado também pelas mídias daquele período, como o cinema, que produzia filmes como “*The Blackboard Jungle*” (sementes de violência) e “*Rock Around the Clock*” (no balanço das horas). “No início da década de 1950, o jazz e a música popular sofreriam grandes alterações com a introdução dos instrumentos elétricos. As grandes orquestras foram substituídas por pequenos conjuntos de guitarra e baixo elétrico, piano e bateria” (SOUZA, 2002, p. 34).

A partir da década de 1960, a guitarra elétrica realmente assume essa posição icônica com toda propriedade e simbologia que viria a ser impregnada com os movimentos musicais da juventude. Os principais modelos de guitarra elétrica de corpo sólido foram lançados no início da década de 1950 e causaram um grande impacto comercial, inicialmente com a Fender Telecaster a partir de 1949, e posteriormente com o modelo Gibson Les Paul, de 1952 e a Fender Stratocaster de 1954. A primeira dessas guitarras elétricas de corpo sólido lançadas, a Fender Telecaster, inicialmente era denominada de Broadcaster. Mais tarde, as marcas Gretsch, Rickenbacker, além de muitas outras, começaram a trabalhar em modelos de guitarras com corpo sólido para produção.

Muitos nomes podem ser citados nas diversas ramificações do *rock*, como o *rock progressivo* e *heavy metal*. No progressivo, Steve Howe (1947-), David Gilmour (1946-), Steve Hackett (1950-), Alex Lifeson (1953-). No metal, Eddie Van Halem (1955-), Yngwie Malmsteen (1963-), John Petrucci (1967-), chegando até os performáticos Steve Vai (1960-), Joe Satriani (1956-), Eric Johnson (1979-), e muitos outros.

No Jazz, na década de 1990 emergiram nomes importantes para a guitarra elétrica, tais como Kurt Rosenwinkel (1970-), Adam Rogers (?), Jacob Young (1970-) e Jeff Parker (1967-), que vieram herdando características estilísticas de músicos como Pat Metheny (1954-), John Scofield (1951-), John Abercrombie (1944-2017), Bill Frisell (1951-), etc.

Podemos observar, também, a presença da guitarra elétrica na música de experimental e na música de concerto. Vejamos a citação abaixo:

Exemplos de um repertório experimental para guitarra elétrica incluem compositores e instrumentistas de diferentes países e culturas, como: Keith Rowe, Otomo Yoshihide, David Torn, Taku Sugimoto, Bill Frisell, Vernon Reid (com composições de Christian Marclay), Mario Del Nunzio, Adrian Belew, Paulo Dantas, Magno Caliman, Alexandre Porres, Michael Dymny, Filippo Giuffrè, Pat Metheny, Anders Lindsjö, Robert Fripp, Sonic Youth (interpretando uma composição de James Tenney), Stefano Pilia, Yannis Fried, Camel Heads, Steve Vai, entre alguns outros (MARTINS, 2015, P. 24).

Diante destes aspectos que estamos escrevendo, procuramos trazer um breve levantamento do desenvolvimento da guitarra elétrica principalmente a partir do nome de instrumentistas relevantes para a história do instrumento. Uma visão histórica mais aprofundada pode ser facilmente encontrada em livros, principalmente norte-americanos, e também, no Brasil, em trabalhos de pesquisas acadêmicas em diversas dissertações e nas teses que tratam a respeito da guitarra elétrica.

A GUITARRA ELÉTRICA NA MÚSICA BRASILEIRA

A partir destas observações a respeito da origem deste instrumento focada em seus instrumentistas e de seu natural desenvolvimento, podemos nos basear melhor para compreender como aconteceu a introdução e adequação da guitarra elétrica no repertório da música brasileira, para, assim, podermos projetar uma imagem de um curso superior de guitarra elétrica adequado às necessidades da sociedade brasileira, com um olhar também apontando para a sociedade a nível mundial e suas expressões culturais.

A natureza da guitarra elétrica está plenamente ligada com a evolução tecnológica da ciência humana, tanto no sentido analógico como no sentido digital. Devido a essa sua natureza, a guitarra elétrica está e estará sempre em evolução. “Essa evolução inclui a implementação de novos tipos de interfaces do próprio instrumento e também dos aparelhos que a ela se conectam, provocando a constituição de uma rede de múltiplas interfaces que são combinadas de múltiplas maneiras” (ROCHA, 2011, p. 118).

Enquanto esse desenvolvimento se processava em sua fase inicial, no Brasil também havia pesquisas no sentido de eletrificação de instrumentos acústicos. Muito se fala a respeito das experiências de Dodô e Osmar e do “pau elétrico”, assim como também podemos constatar que “a trajetória da guitarra elétrica no Brasil está

diretamente ligada à inserção do violão na música popular brasileira” (VISCONTI, 2010, p. 29).

A guitarra baiana se deu quase simultaneamente à invenção da guitarra elétrica sólida norte-americana (...) Segundo Jorge Moutinho (1999:1-2), Dodô se dedicava a pesquisas sobre eletrificação desde a década de 1930, e, no final da década de 1940, ele e Osmar já começavam a fazer as primeiras experiências com a amplificação de instrumentos e tocavam violão e bandolim – este com afinação de cavaquinho – nas rodas musicais de Salvador, em rádios e bailes, onde Dodô tocava num braço de violão eletrificado, sem a caixa de ressonância, e Osmar tocava a guitarra baiana, originalmente chamada de pau elétrico (MENDONÇA, 2006, p. 41).

Com o surgimento da guitarra elétrica nos Estados Unidos, alguns instrumentistas brasileiros que viajaram para lá, nesse período das décadas iniciais do instrumento, também foram diretamente influenciados pelos guitarristas norte-americanos. Podemos dizer que a guitarra elétrica, após a sua origem, teve uma penetração muito efetiva nos gêneros nascidos na América do Norte, o jazz, o blues, o rock e, posteriormente, o pop, sendo que, nesses últimos, ela chega a um nível de bem de consumo e a uma popularidade que marca seu desenvolvimento até hoje, tendo, a partir desses gêneros iniciais, se inserido em muitas e muitas manifestações musicais em uma miríade de espaços e práticas musicais imagináveis. “O ano de 1954 é considerado o ano de nascimento do rock com a gravação, nos Estados Unidos, de um compacto pelo cantor Elvis Presley, o contrabaixista Bill Black e o guitarrista Scotty Moore com as músicas *That’s all Right* e *Blue Moon*” (MENDONÇA, 2006, p. 41).

No Brasil, a chegada e entrada da guitarra elétrica na música brasileira chegou a causar um certo embaraço até sua consolidação como um instrumento musical adequado às sonoridades da música brasileira, a notar pela passeata que aconteceu na década de 1960 contra a guitarra elétrica que, para os puritanos, poderia manchar a brasilidade essencial e também era um símbolo da americanização da música brasileira. “Distintamente do violão, a guitarra elétrica teve sua inserção na música popular brasileira, em finais da década de 40, e ocupou posições conflitantes a partir da relação entre o nacional e o internacional” (VISCONTI, 2010, p. 29).

As vendas do instrumento foram alavancadas pela popularidade do gênero o qual a guitarra elétrica viria a ser um símbolo internacional, pois a partir de 1954, “o rock alastrou-se, tornou-se um fenômeno cultural mundial e elevou a guitarra elétrica a ícone

desse gênero musical; ela que depois passaria a ser um dos instrumentos mais populares da música popular ocidental” (ZAFANI, 2014, p. 24). Mas o rock era de origem americana, e a guitarra elétrica como seu instrumento símbolo maior, trazia toda essa carga de americanismo que não era bem visto por aqueles que buscavam uma preservação dos valores nacionais de nossa música. Essa fase foi superada e, hoje, encontramos a guitarra elétrica muito bem inserida na música brasileira. “A guitarra foi, por muito tempo, vista como algo que tirava a identidade brasileira da música e como instrumento de rebeldia e, talvez, por esses fatores, a guitarra tenha demorado tanto para entrar na academia” (DONATO, 2014, p. 11).

Compreendemos que toda inovação pode gerar uma contrapartida de defesa por parte daqueles mais dogmáticos, que se consideram portadores de uma verdade suprema. “A inserção da guitarra elétrica na música popular brasileira ocorreu de forma gradativa a partir de meados do século XX balizada pela polarização de discursos centrados na relação entre o nacional e o internacional” (VISCONTI, 2010, p. 239). Apesar de a guitarra elétrica ter encontrado algum confronto com a parcela mais conservadora da música brasileira, todas as dificuldades foram sendo superadas, e temos uma primeira geração de guitarristas brasileiros que vieram a abrir as portas para essa expressão instrumental dentro dos gêneros típicos de música brasileira. Concordamos enfaticamente que “o estudo de guitarristas brasileiros consiste numa tarefa de grande pertinência bibliográfica na área de música popular” (VISCONTI, 2005).

No Brasil, a guitarra elétrica começa a figurar em algumas gravações da música popular a partir dos anos 30. Um dos primeiros registros fonográficos da guitarra na música popular brasileira data de 1937, quando o músico Garoto gravou um solo de guitarra havaiana na valsa “Sobre o Mar”. Porém, a guitarra passou a figurar com maior frequência nas gravações a partir do final dos anos 30 quando guitarristas como Pereira Filho, Garoto, Laurindo de Almeida, Luiz Bonfá, Poly, Zé Menezes, entre outros, passaram a exercer papel fundamental na introdução desse instrumento em obras discográficas brasileiras. (VISCONTI, 2009, p. 01).

O conhecimento da cultura musical dos estilos da guitarra elétrica brasileira passa invariavelmente por entre esses nomes, que podemos considerar como a primeira geração do instrumento, no entanto, não podemos dizer que a ênfase desses instrumentistas era, em seu trabalho, com a guitarra elétrica, pois como já esclarecemos,

eles eram multi-instrumentistas de cordas e a guitarra elétrica era ainda um instrumento recente.

Podemos citar, como principais precursores na utilização do violão elétrico e da guitarra elétrica no Brasil, os seguintes nomes: Pereira Filho (1914-1986), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995), Betinho (Alberto Borges de Barros, 1918), Poli (Ângelo Apollonio, 1920-1985), José Menezes (1921), Luiz Bonfá (1922-2001) e Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987), entre outros. O maestro Radamés Gnattali também é um nome importante nos primeiros anos da guitarra elétrica no Brasil, por ter composto obras, desde a década de 1950, com a presença da guitarra elétrica em formações diversas, inclusive orquestrais.

Roberto Menescal, compositor de grande relevância do movimento foi visto várias vezes empunhando guitarras (violões elétricos) em shows da época. Durval Ferreira tocou guitarra na orquestra de baile de Ed Lincoln e em sua banda Os Gatos, de grande importância na cena do 'samba-jazz', um subgênero oriundo da bossa nova (Miguel, 2007). O violonista e compositor Baden Powell também tocava guitarra em bailes antes de se tornar um músico renomado (Miranda, 2005, p. 2) (LOPES, 2007, p. 20).

Com o movimento da jovem guarda no Brasil, também tivemos músicos guitarristas que se destacaram, como Renato Barros (1943-), líder da banda Renato e Seus Blue Caps, que chegou a gravar alguns dos discos de Roberto Carlos, e Gato (José Provetti), participante da banda de rock instrumental Jet Blacks e posteriormente membro da banda de Roberto Carlos, o RC-5. Guitarristas que participaram do movimento tropicalista do fim da década de 1960 também se destacaram, como Sérgio Dias (1950-), guitarrista do grupo "Mutantes", e Lanny Gordin (1951-). Nesse período também podemos citar Pepeu Gomes (1952-), do grupo Novos Baianos, e Sérgio Hinds (1948-), da banda "o terço", entre outros.

Dentro do estilo soul-funk também encontramos guitarristas que se destacam na discografia brasileira, principalmente por sua levada rítmica enérgica, dançante e bem colocada. Destacam-se Robson Jorge (1954-1992), Renato Piau (1953), Cláudio Stevenson (? – 1987), da Banda Black Rio, Perinho Santana (? – 2012) e Cláudio Zoli (1964), da Banda Brylho" (LOPES, 2007).

A chamada Música Instrumental Brasileira Contemporânea, começa a se firmar na década de 1980, através de um tratamento híbrido com gêneros de música brasileira e

outros, como o jazz. Podemos citar Frederica (1945-), Heraldo do Monte (1935-) e Hélio Delmiro (1947-), músicos que atuaram em década anterior acompanhando nomes importantes da música popular Brasileira. “Frederica é egresso do Clube da Esquina, onde acompanhava Milton Nascimento no grupo Som Imaginário, e destacou-se com seu disco *Aurora Vermelha*” (1981) (LOPES, 2007, p. 23), Heraldo do Monte desenvolve trabalhos desde a década de 1960, tendo participado do “quarteto novo”, e Hélio Delmiro participou da banda da cantora Elis Regina, entre outras. Citamos ainda outros nomes importantes como Hélio Capucci (?) e Chiquito Braga (?-2017). A guitarra Nordestina também tem uma representatividade forte com o guitarrista de guitarra baiana Armandinho (1953-).

Na década de 1980, surgia um movimento de rock brasileiro que teve proporções midiáticas significativas e lançou diversos guitarristas importantes para a musicalidade deste gênero no Brasil, como Frejat (1962-), Augusto Licks (1956-), Dado Vila-Lobos (1965-), Hebert Vianna (1961-), Roger Moreira (1956-), Edgard Scandurra (1962-), entre muitos outros.

Nos anos 1980, também se apresenta a cena do heavy metal brasileiro e um nome surge passeando tanto por este ramo do rock como pela música popular Brasileira, Robertinho de Recife (1953-). Essa cena do rock ligada ao heavy metal se fortalece nos anos 1990 com grupos como Sepultura, dos guitarristas Max Cavalera (1969-) e Andreas Kisser (1968-), Angra, dos guitarristas Raffael Bitencourt (?) e Kiko Loureiro (1972-), e Dr. Sin, banda do guitarrista Edu Ardanuy (1967-). O movimento manguê beat de Chico Science & Nação Zumbi também apresentou um estilo de guitarra elétrica enérgico e híbrido, representado pelo guitarrista Lúcio Maia (1971-) (LOPES, 2007).

Nós observamos a entrada da guitarra elétrica na música brasileira como uma importante reflexão nesta tese. Podemos justificar essa importância devido ao fato de estarmos nos dedicando a apresentar alguns caminhos possíveis para o ensino desse instrumento nas universidades brasileiras, no contexto dos cursos superiores de música que existem no Brasil. Consideramos importante que a identidade brasileira seja bem abordada nestes cursos, bem como, que haja uma abertura para entender a guitarra elétrica como um fenômeno global, pois não podemos negar hoje que vivemos em um mundo globalizado, e que esta globalização está em plena expansão, o que nos permite acesso a expressões musicais que são encontradas em todo o planeta. “Apesar da guitarra elétrica aparecer em algumas gravações esporádicas até o final da década de 40,

é só a partir da década de 50 que o instrumento se torna mais frequente na discografia da música popular brasileira” (VISCANTI, 2010, p. 43).

Nesse sentido, consideramos não somente saudável conhecermos as raízes de nossa cultura brasileira, mas também termos a mente aberta para absorvermos, diante dos critérios e gostos pessoais de cada um, tudo aquilo que nos for oferecido por este mundo globalizado. A fusão dos mais diversos estilos pode gerar inovações na área da música, comunicando gêneros de pontos distintos do globo e trazendo novas sonoridades fundamentadas em sons característicos de distintas regiões que se unem em busca de algo que podemos considerar uma inovação.

Desde as suas remotas origens, a música brasileira se caracterizou por uma fusão cultural de gêneros estrangeiros que estavam convivendo no país, gêneros da cultura de nossos colonizadores e gêneros da cultura da população escravizada e oprimida que era trazida ao país. A música popular urbana brasileira, desde a modinha e o lundu, até as origens do samba e do choro tem essa característica de antropofagia que favorece o surgimento natural de algo novo. Por mais que a guitarra elétrica tenha entrado nesse contexto como algo provindo de outra cultura, quando existia uma tendência a valorização do nacional, foi inevitável a sua entrada e o surgimento de uma maneira brasileira de executar o instrumento, fruto da sonoridade de seus gêneros já em voga e da criatividade dos primeiros instrumentistas que vieram na vanguarda do instrumento no Brasil.

As linguagens da guitarra elétrica brasileira vieram amadurecendo, desde então, a partir desses pioneiros que citamos, inicialmente muito ligada com a forma de tocar de outros instrumentos da família e, posteriormente, ganhando uma vida própria. Eduardo Visconti buscou “comprovar a hipótese inicial de que, até a década de 60, a guitarra elétrica não possuía uma linguagem idiomática bem amadurecida para a música brasileira” (VISCANTI, 2010, p. 90). Concordamos com essa reflexão e consideramos que esse amadurecimento veio ocorrendo paulatinamente, com a influência desses pioneiros da guitarra elétrica no Brasil, até as suas influências começarem a transbordar para a geração seguinte. Ainda, segundo o pesquisador, professor e guitarrista Eduardo Visconti:

[...] até o final da década de 1950 no Brasil a guitarra elétrica ainda estava numa fase de transição, pois nessa época músicos como Zé Menezes, Garoto, Bola Sete, entre outros, dominavam também outros

instrumentos de corda, ocorrendo um intercâmbio de técnicas que resultavam em linguagens híbridas no instrumento (VISCONTI, 2010, p. 152).

A partir de então, a guitarra elétrica, que já era um símbolo maior do gênero que conquistou a juventude a partir da década de 1950, o *rock n' roll* (que como gênero musical já havia chegado com força ao Brasil). A guitarra elétrica também já havia se inserido na música brasileira através dos multi-instrumentistas de cordas supracitados, foi expandindo-se gradativamente até chegar a ter uma penetração natural em diversos segmentos musicais no Brasil, inclusive na música de concerto, na música popular brasileira (MPB) e na música de raiz.

Alguns aspectos técnicos, como o grande desenvolvimento de uma linguagem apoiada em ritmos brasileiros para a improvisação, e a ampla variedade de gêneros mais internacionalizados como bossa nova e samba e de gêneros regionais como toadas e caboclinhos nas composições autorais, reforçam a ideia de que a guitarra elétrica começa a adquirir uma linguagem consistente e bem definida no Brasil, tanto no repertório como na execução do instrumento. Como se o período de consolidação da guitarra elétrica tivesse início na década de 1960 com esses instrumentistas e a depuração dos seus estilos na guitarra elétrica ficasse mais claro nesses registros fonográficos feitos no selo Som da Gente na década de 1980 (VISCONTI, 2010, p. 171).

Sabemos que, a partir da década de 1950, foram escritas obras para guitarra elétrica em grupos de câmara por Radamés Gnattali, e que esse mesmo compositor chegou a escrever um concerto para violão elétrico que foi gravado com guitarra elétrica pelo guitarrista José Menezes, e este é, segundo Eduardo Visconti, até a data da publicação de sua pesquisa, “o primeiro e único concerto para guitarra elétrica e orquestra na história da música popular brasileira, denominado “Concerto Carioca nº1” (VISCONTI, 2010, p. 36).

Anteriormente ao surgimento da guitarra elétrica já tínhamos a formação de um pré-estilo guitarrístico com o uso do violão elétrico, mas este ainda estava muito ligado às abordagens da escola violonística tradicional, apesar de já vir abrindo algumas portas para a posterior guitarra elétrica, por ser um instrumento elétrico, ou seja, que tinha seu som expandido através de um captador magnético que transforma as ondas físicas da vibração das cordas em impulsos elétricos que projetavam o som codificado através dos alto-falantes dos amplificadores. Com o surgimento da guitarra elétrica e com o

aparecimento dos primeiros ícones que elevaram o status do instrumento nos gêneros do jazz, do blues e posteriormente do rock, bem como através de seu natural desenvolvimento de modelagem, com a linha traçada entre as primeiras guitarras semiacústicas e o surgimento dos diversos modelos de guitarras sólidas, vem se construindo uma parte da história do instrumento.

O rock, através da Jovem Guarda, realmente teve o grande papel de popularizar o instrumento no mercado a um nível ainda não atingido anteriormente. Isso gerou um alvoroço por parte dos movimentos musicais tradicionalistas brasileiros, que temiam uma penetração maciça da musicalidade norte-americana no território brasileiro. Assim, a guitarra elétrica veio ganhando cada vez mais força, se tornando um instrumento cada vez mais popular, penetrando em diversas realidades culturais, despertando o interesse de muitos que a viam também como o símbolo de uma geração.

Também é importante ressaltar como uma fonte para pesquisa e para trabalhos que podem ser desenvolvidos em sala de aula e em momentos de apreciação musical, a atuação de guitarristas no universo da canção popular, com proposições para observações críticas da atuação e performance nesta área. No Brasil temos uma grande quantidade de instrumentistas guitarristas que se destacam como músicos que acompanham cantores de destaque no cenário nacional, e esta área é riquíssima para pesquisas, o que certamente podem vir a enriquecer o cenário acadêmico da guitarra elétrica.

A GUITARRA ELÉTRICA POPULAR BRASILEIRA, A INFLUÊNCIA DO JAZZ E DE OUTROS GÊNEROS

Como já mencionamos anteriormente, temos, no Brasil, uma forte tendência à mescla de diferentes estilos musicais. Isso reflete diretamente na prática instrumental do guitarrista. Assim, a guitarra elétrica brasileira é influenciada pelas abordagens de outros gêneros, e nos debruçaremos mais diretamente agora, na influência do jazz.

Muitos guitarristas brasileiros tiveram uma e tem influência dos grandes guitarristas de jazz das diversas fases desse gênero, e ainda podemos perceber essa influência se propagando nos dias atuais, com os músicos guitarristas que estão atuando na linha do chamado *brazilian jazz*. Essa influência não se dá apenas em relação à guitarra elétrica, mas de uma forma geral, na música brasileira. Podemos dizer que o

jazz também influenciou e ainda vem influenciando o estilo de guitarra elétrica a nível mundial.

Nas linguagens da guitarra elétrica brasileira, contextualizando aqueles estilos que trabalham mais diretamente com gêneros de música brasileira, podemos ver essa influência do jazz como algo bem presente, seja nas sonoridades timbrísticas do instrumento, no estilo de improvisação, ou na postura musical dos instrumentistas. Na busca pela concepção de uma identidade brasileira nos caminhos da improvisação, afirmamos que as influências da linguagem do jazz vieram sendo incorporadas naturalmente no contexto da guitarra elétrica brasileira.

Podemos considerar que a improvisação é um dos principais emblemas do estilo jazzístico e, muitas vezes, é o foco dos instrumentistas desse estilo, que foi sendo sistematizado e, hoje, exerce sua influência como escola no âmbito internacional, penetrando na música dos mais diversos países em todos os continentes. Para a música ocidental, a ligação entre o jazz e a improvisação é praticamente direta. No oriente, também podemos encontrar a prática da improvisação, que segue muitas vezes outros direcionamentos estilísticos e estéticos.

Muitos dos guitarristas, que consideramos como referência dentro da história da guitarra elétrica brasileira, têm uma discografia sólida dentro da área da música instrumental brasileira, subgênero em que os instrumentistas têm mais liberdade de expressão de sua técnica instrumental, já que geralmente o instrumento pode ser usado como solista, e os instrumentistas são compositores. Podemos citar alguns nomes que consideramos importantes para exemplificar, como Hélio Delmiro, Olmir Stoker Alemão, Heraldo do Monte, Lanny Gordin, e de uma outra geração, Nelson Faria, Victor Biglioni, Ricardo Silveira, Toninho Horta, bem como músicos guitarristas que apareceram mais recentemente no mercado e já lançaram seu trabalho em cd's, como Diego Figueiredo, Bruno Manguiera, Almir Cortes, Manoca Barreto, Luciano Magno, Jubileu Filho, Eduardo Visconti, etc. Também poderíamos acrescentar muitos outros nomes como Davi Moraes, Alegre Correa, Ademir Cândido, João Castilho, Pedro Sá, etc.

É inevitável nos dias atuais que as fusões musicais aconteçam. Percebemos que algumas delas deixam grandes “pegadas” (no sentido de grandes marcas) na música, fortalecendo determinadas expressões, como é o caso dessa influência do jazz na música brasileira, bem como a retroalimentação desta, que também acontece, ou seja, a

influência de determinados gêneros de música brasileira sobre o jazz, como é o caso, mais evidente, da bossa nova.

Partindo desses pontos, podemos compreender que dentro de uma escola de guitarra elétrica brasileira, pode ser salutar utilizarmos livros, métodos e abordagens da escola jazzística, e observamos que isso já vem acontecendo na prática da escola brasileira da guitarra elétrica há bastante tempo e com grande evidência. No entanto, é fundamental desenvolvermos uma literatura nacional adaptada à realidade brasileira e de sua musicalidade. Podemos arriscar dizer que grande parte da bibliografia e do repertório que já vem sendo trabalhado em cursos de formação superior de guitarra elétrica, têm uma boa base fincada nos métodos jazzísticos e de guitarra jazz. Lopes (2013) afirma que “o fato é que uma abordagem 100% brasileira para o ensino de guitarra, que considere mais fortemente os aspectos rítmicos e melódicos dos gêneros brasileiros, ou ainda uma abordagem realmente original do que se vê dos padrões americanos, parece ainda algo distante de acontecer” (LOPES, 2013, p. 30). Direcionado à guitarra elétrica existe uma ampla produção norte americana endereçada ao desenvolvimento do guitarrista, e entre estes, alguns métodos comuns entre os estudantes, já vem circulando há um bom tempo pelo Brasil. Apesar disto, é importantíssimo fundamentarmos uma sólida bibliografia de guitarra elétrica brasileira, o que ainda consideramos escasso no mercado.

Assim, essa relação da música brasileira com o jazz veio se transformando à medida que também se transformavam os estilos e subgêneros deste, as instrumentações características, os desenvolvimentos das escolas musicais do jazz, década a década, como é evidente ao observarmos a evolução do jazz no século XX, no sentido temporal, desde as origens do *ragtime*, passando pelo *swing*, *bebop*, *cool*, *free*, *fusion*, *hardbop*, etc.

A relação da música brasileira com o jazz atravessa as décadas de 40, 50 e 60, modificando elementos como: instrumentação, harmonia e interpretação; mas as estruturas formais e a temática da música brasileira tendem a manter as características de nacionalidade. Nas décadas de 40 e 50, por exemplo, o samba foi enriquecido (Tatit, 2001) com arranjos típicos das *Big-Bands* americanas. Nos anos 60 e 70, a crítica nacionalista se intensifica com bossa nova e o tropicalismo no centro da discussão sobre o nacionalismo musical (Piedade, 2003) (Napolitano, 2001). Nos anos 80 e 90, percebe-se que a influência musical entre os Estados Unidos e o Brasil é uma via de mão dupla, uma rede, que envolve diversos países e culturas musicais. O que se procura então é identificar, dentro de um estilo, qual o grau

de mistura e quais os elementos que eventualmente se misturaram (Piedade, 2003) (BORDA, 2005, p. 26).

O rock muitas vezes alcançou e fundiu-se com gêneros regionalizados do Brasil. Músicos como Robertinho do Recife, Armandinho, Pepeu Gomes, Victor Biglioni, Jubileu Filho, Sandro Haick e muitos outros, utilizam-se de uma estética que recebe uma forte influência do rock (além do jazz ou blues, em relação a alguns deles) na configuração de suas sonoridades pessoais ao executarem o instrumento e promoverem a sua própria sonoridade de guitarra elétrica brasileira.

Portanto, a linguagem da guitarra brasileira resulta do hibridismo que envolve diversos gêneros musicais como o blues, rock, jazz, soul funk, reggae, bolero, entre outros, somados aos idiomatismos do violão, do cavaquinho, bandolim, viola caipira, guitarra baiana e da própria guitarra elétrica, que geraram através dos músicos multi-instrumentistas brasileiros, um estilo de interpretação peculiar que envolve aspectos técnicos, rítmicos, harmônicos e formais específicos (ZAFANI, 2014, p. 28).

Diante dessas influências estrangeiras, principalmente de origens norte americanas, é importante pensarmos que para a formação de uma escola brasileira de guitarra elétrica deveremos estar alertas aos conhecimentos e saberes transmitidos e sua ênfase, consideramos que “não se trata de descartar cabotinamente o elemento musical norte-americano; apenas dever-se-ia tratá-lo de forma mais atenta, de modo a não “sufocar” o elemento musical brasileiro” (LOPES, 2013, p. 33). Reflexões a respeito de identidade brasileira na música dos guitarristas são importantes para a formação de um material que vise fortalecer esta escola no Brasil.

AMBIENTES DE ENSINO E NOVAS OPORTUNIDADES PARA OS ESTUDANTES DE GUITARRA ELÉTRICA

Hoje em dia, já encontramos alguns cursos de formação superior com habilitação ou ênfase em guitarra elétrica, fruto de esforços que iniciaram timidamente na década de 1980, no Brasil, ganhando um pouco mais de força na década de 1990 e, iniciando sua consolidação nas décadas dos anos 2000, aparece mais fortemente na

década que vivemos, dos anos 2010. Hoje, consideramos que essa consolidação ainda permanece em sua infância.

Já vimos que, devido ao ensino de guitarra elétrica não ser acessível anteriormente em relação à formação em nível superior, pela inexistência ou existência de pouquíssimos cursos no Brasil, muitos estudantes buscaram uma formação alternativa em guitarra elétrica, principalmente através de aulas particulares com professores, que em muitas das vezes, eram instrumentistas reconhecidos por seus pares. Mesmo atualmente, com o singelo aumento de possibilidades de formação superior para os guitarristas, consideramos esses profissionais atuantes no ensino não formal como importantes para o mercado e para o público que existe. A procura dos estudantes por formação é bem maior do que é possível atender nos poucos cursos superiores com habilitação em guitarra elétrica existentes e, também, certos instrumentistas práticos que não se formaram em instituições superiores e são reconhecidos como músicos atuantes e professores competentes, atraindo um público que busca informação, muitas vezes específicas do estilo daquele guitarrista em particular. Isso abre também um bom espectro de possibilidades para o mercado de trabalho tanto para o guitarrista recém-formado, como para o guitarrista que não teve formação acadêmica.

Podemos afirmar que os contextos não formais foram os grandes precursores dos processos de ensino e aprendizagem do instrumento, visto que supriam (e continuam a suprir) a grande demanda de novos guitarristas que não encontravam outro meio de estudar nas instituições ou conservatórios formais, além de permitir a atuação como pedagogos de outros tantos profissionais sem qualificação certificada (GARCIA, 2011, p. 49).

Existe uma concorrência natural entre os candidatos nos vestibulares para música, onde normalmente são ofertadas algumas poucas vagas para cada instrumento, entre eles, a guitarra elétrica, isso, quando a instituição de ensino superior oferece habilitação nesse instrumento. Essa concorrência gera uma necessidade de aprimoramento por parte dos estudantes que almejam a entrada no ensino superior. Boa parte da demanda preparatória para essas seleções é acompanhada por professores que atuam em aulas particulares, em escolas especializadas ou mesmo em suas residências. Em alguns casos, essas preparações são desenvolvidas em cursos de extensão oferecidos

pelas próprias instituições de ensino superior, em que, muitas vezes, os alunos já inseridos nos cursos superiores da instituição, por aprovação em vestibulares anteriores, têm oportunidade de desempenhar uma atividade didática, vinculada com o departamento onde é lotado o curso de música, supervisionado pelos professores da instituição, trazendo uma orientação direcionada para os candidatos à seleção específica das provas de acesso ao ensino superior universitário.

Essa é uma demanda natural do mercado, e as aulas particulares tanto atendem esse público, que visa se aperfeiçoar nos aspectos teóricos, práticos, intelectuais e didáticos da música em nível superior, através de seleções em vestibulares (atualmente, através do ENEM), bem como também atende a uma demanda de músicos iniciantes e daqueles que conduzem sua ligação com a música como um *hobbie*. Nesses casos citados, vemos a importância desse nicho de trabalho de educação em ambientes não formais para a área da guitarra elétrica, muitas vezes sendo uma ponte para o ensino formal.

Paralelamente, ainda podemos falar de um outro contexto que na maioria das vezes caminha lado a lado com o ensino e com os processos de aprendizagem dos estudantes, seja ele não formal ou formal, este é o caso dos processos de autoaprendizagem, ou autoformação.

Mesmo inseridos em ambientes de escolas de música dos diversos tipos, é comum que o estudante também desenvolva processos autônomos de aprendizagem, principalmente, hoje em dia, facilitado pela grande demanda que existe a partir das tecnologias digitais ofertadas nos computadores e pelo universo *on* e *off line*, através de programas específicos para o trabalho e estudo com as mais diversas vertentes da música, ou com a facilidade de acesso a um amplo material que a internet apresenta, como Vídeoaulas, gravações de músicas em áudio e vídeo que podem ser baixadas a qualquer hora, cursos *on-line*, entre tantos outros recursos.

Ainda, ao lado desta realidade, a autoformação acontece dentro dos grupos musicais que muitos guitarristas iniciantes se dispõem a participar, daí surgem novas oportunidades de aprendizagem, dentro do contexto prático da execução musical, através da aprendizagem aural, muitas vezes necessária para esse contexto de prática. Nesse contexto, com frequência, as músicas são aprendidas de ouvido e trabalhadas através da coletividade nos ensaios, trabalhando-se a memória dos integrantes para a construção do arranjo, normalmente inspirado numa gravação que serviu de fonte para a aprendizagem da música, ou através da criação musical de um novo arranjo, mesmo que

fundamentado em algum ou alguns arranjos gravados que serviram como base de aprendizado. Daí, surge uma possibilidade de aprendizagem entre os pares, sendo esses pares, nesse caso, os colegas membros do grupo musical, que podem trazer algumas dicas, seja de harmonia, interpretação, algum ensinamento de rítmica, maneiras de trabalhar a percepção, etc. Então, vemos que a formação musical de um músico guitarrista pode ocorrer através de metodologias paralelas de diversos ambientes, sejam estes informais, não formais ou formais. Isso representa, ao nosso ver, uma riqueza, pois sempre que podemos expandir nossos horizontes com informações de diferentes contextos, e trabalhá-las em nosso ser construindo nossa formação, estamos expandindo e ampliando nossas capacidades de entendimento do mundo que vivenciamos.

A SISTEMATIZAÇÃO DO ENSINO DA GUITARRA ELÉTRICA: AMPLIANDO A VISÃO DO ENSINO DE GUITARRA

Direcionaremos agora diretamente para o processo de sistematização do ensino da guitarra elétrica em cursos superiores, buscando compreender seus aspectos históricos para nos embasar de maneira mais bem fundamentada, de forma que possa nos dar uma visão mais ampla da situação desse ambiente específico de ensino. Procuramos compreender como transcorreu seu desenvolvimento na linha do tempo, e podemos comprovar que “estudos superiores em guitarra elétrica existem nos Estados Unidos, desde a década de 60 em algumas universidades (Murphy, 1994), de forma que a metodologia dominante em guitarra elétrica é norte-americana” (BORDA, 2005, p.1). Essa era a realidade do ano de 2005 e, ainda hoje, é. A metodologia americana realmente está espalhada com grande força pelo mundo. O que visualizamos, hoje, no Brasil, é desenvolver essas influências e conduzir um caminho para construção de uma escola brasileira de guitarra elétrica mais autônoma.

A esses estudos superiores em música popular de uma maneira geral, especificamente em guitarra elétrica, geralmente é creditado o pioneirismo à *Berklee College of Music*, que é uma das maiores instituições de formação musical profissional do mundo, fundada em 1945.

De todo modo, não é de hoje a sistematização dos estudos de guitarra, apesar de ainda serem poucas as ações nesta direção se compararmos a outros instrumentos musicais de tradição erudita. Assim, destaco que

o primeiro curso de guitarra, com currículo e proposta definida foi elaborado e oferecido pela *Berklee College of Music*, ainda nos anos 1960. Também é importante ressaltar que essa foi uma instituição pioneira na elaboração de cursos de bacharelado em música popular, desde sua fundação no ano de 1945 (GARCIA, 2011, p. 16).

Nessa universidade, nessa fase inicial, os professores procuravam adaptar materiais da música erudita para o ensino da música popular, elaborando novos materiais didáticos para suprir as necessidades da implementação da música popular em seu currículo. O primeiro guitarrista a assumir a cadeira de guitarra elétrica no *Berklee College of Music* foi Jack Leroy Petersen, entre os anos de 1962 e 1965. No caso da guitarra elétrica, devemos dar os devidos créditos também ao músico e professor Willian Leavitt, um personagem importante mundialmente no ensino da guitarra elétrica, desde os anos 1960 até os tempos atuais.

Leavitt iniciou seus estudos acadêmicos no *Berklee College of Music* em 1948, tendo se graduado em 1951. Em 1965 foi-lhe oferecida a cadeira de guitarra elétrica da instituição, quando ele começou a desenvolver seus métodos de guitarra, que se tornaram mundialmente conhecidos. Até os dias atuais, podemos considerar como um dos materiais mais sólidos e completos para o ensino da guitarra elétrica. A base de sua proposta metodológica está contida nos três volumes do “*A modern method for guitar*”, e é complementada em seus demais livros (*Reading studies for guitar, Advanced Reading studies for guitar, Melodic rhythms for guitar, Classical studies for pick-style guitar, Guitar phase 1 e Guitar phase 2*). Esses livros dão ao estudante uma base sólida de leitura musical aplicada à guitarra elétrica, bem como de técnica e conhecimento de harmonia, e outros aspectos do aprendizado do instrumento, trabalhando um mapeamento minucioso do braço da guitarra, posição por posição, que vai culminar com um sistema de doze digitações para cada escala ou arpejo.

Por essa metodologia, para cada disposição da localização básica em casas vizinhas dos dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda no braço do instrumento, é possível ter doze modelos de digitação para escalas e arpejos, compreendendo assim as doze tonalidades em cada posição, sem mudança de posição, apenas trabalhando-se com a posição natural, com os dedos 1, 2, 3, 4 em casas vizinhas e com aberturas dos dedos 1 e 4 da mão esquerda para solucionar algumas digitações sem precisar sair da posição²⁸.

²⁸ Neste caso, o conceito de posição diz respeito à localização da mão no braço do instrumento. A posição natural mantém os dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda em casas vizinhas, e a localização da posição pode ser determinada pela casa que o dedo 1 está tocando. Quando a digitação da mão esquerda necessita de

Os estudos dos cursos de música popular no *Berklee College of Music*, e especificamente de guitarra elétrica, nesse período inicial, eram direcionados principalmente ao jazz. Com a expansão do ensino em música popular nos Estados Unidos e em outras regiões do globo, outras vertentes da música popular foram sendo admitidas pelas universidades, e hoje podemos ver diversos cursos na área de produção de música *pop*, por exemplo.

Esses métodos de Willian G. Leavitt têm uma proposta didática ampla, apesar de vermos bastante utilizados direcionado ao jazz, podemos entender que sua proposta de estudo do instrumento pode abrir-se para diversas vertentes, pois compreendemos que o autor procura dar ao instrumentista as ferramentas necessárias para ele se desenvolver em qualquer estilo. Em sua proposta de trabalho, nos três volumes dos livros “*A modern method for guitar*”, o autor não trabalha com fraseados pré-estabelecidos ou característicos de um gênero ou outro, mas sim, com o mapeamento do braço, posição a posição, associado a estudos de digitações de arpejos e escalas, trazendo também exercícios de acompanhamento rítmico, leituras de peças para guitarra solo, duetos, estudos de melodização de acordes (que são preparatórios para o desenvolvimento de técnicas do estilo de *chord melody*), entre outros aspectos.

Damos esse destaque no nosso texto a esse professor e autor de livros, pela importância que reconhecemos em seu trabalho didático e no pioneirismo da sistematização do ensino da guitarra elétrica registrado em uma obra de livros técnicos direcionados especificamente para o estudo do instrumento, contemplando o toque com a palheta, na mão direita. Willian Leavitt era um guitarrista jazzista, naturalmente em sua abordagem, algo deste universo jazzístico é aparente, no entanto, em se falando da essência de sua metodologia, queremos dizer que pode ser aplicado aos mais diversos estilos musicais.

Em 1948, William Leavitt foi o terceiro aluno que tocava guitarra a ser aceito na Berklee, se formando em 1951. Em 1965, foi lhe oferecido o cargo de chefe para organizar o então recém-criado departamento de guitarra da própria Berklee e começou a escrever os três volumes do “*A Modern Method For Guitar*” e os livros associados. Parte do material do livro foi inspirado e recebeu contribuição do colega educador e guitarrista Jack Peterson (Birch, 2013). William Leavitt é considerado o pioneiro no estudo de guitarra

abertura do dedo 1, a localização fica determinada pela casa que o dedo 2 está localizada menos uma casa, que seria a casa onde naturalmente o dedo 1 estaria, caso não estivesse em abertura.

elétrica com o uso de palheta no ensino superior. O seu método estabelece uma base sólida em termos de leitura, técnica e harmonia. O objetivo era treinar um guitarrista nas habilidades consideradas fundamentais, não sendo um estudo que treinaria para desenvolver a técnica de um estilo musical definido, como jazz ou rock (BIRCH, 2013, apud ZAFANI, 2014, p. 33).

Podemos observar que os métodos escritos por Leavitt foram uma base para a formação de diversos instrumentistas, no entanto, compreendemos que atualmente existem metodologias atualizadas em diversos outros métodos que são importantes na formação do guitarrista, pois podemos compreender que aqueles métodos de estudo escritos por Leavitt também tem suas limitações, apesar de sua grande importância.

É importante reconhecermos o pioneirismo da escola *Berklee College of Music*, e também reconhecermos a influência que ela teve e ainda tem no ensino da música popular, no âmbito mundial. Muitas escolas de música desenvolvem seus trabalhos com um bom relacionamento com os materiais produzidos por tal escola, e hoje em dia a *Berklee press* é uma das editoras de livros mais importantes no universo musical, com uma grande quantidade de produção técnica qualificada, tanto de guitarra elétrica, como de outros instrumentos musicais e de assuntos concernentes à teoria da música, como arranjo, percepção e harmonia, entre outros.

É possível observar que algumas escolas no Brasil desenvolvem um trabalho no ensino da guitarra tendo como uma das bases em suas referências bibliográficas, o material didático produzido na *Berklee*, bem como temos alguns professores atuando no mercado brasileiro que passaram pela formação nesta universidade americana. Sobre o pioneirismo desta universidade no ensino da música popular e sua expansão, Bollos cita que “algumas escolas brasileiras como o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), o Conservatório Souza Lima em São Paulo e Centro Musical Antônio Adolfo no Rio de Janeiro adotaram seu método de ensino” (BOLLOS, 2008, p. 3²⁹).

Podemos imaginar como se deu esses primeiros passos na sistematização do ensino da música popular e dos instrumentos que antes não tinham uma escola específica, como é o caso da guitarra elétrica, um jovem instrumento, com cerca de trinta anos apenas, quando os esforços de Willian Leavitt para trazer uma metodologia consistente de ensino culminaram no material que este produziu, trazendo uma fundamentação bibliográfica para o ensino da guitarra elétrica dentro da academia.

²⁹ No arquivo que tivemos acesso, não consta numeração de página, por isto, a numeração é indicada de acordo com a paginação do arquivo pdf.

A referência que esses pioneiros tinham era dos métodos de ensino instrumental da música europeia de concerto, já consolidados por séculos de experiência e publicações. Sempre que algo traz uma inovação, é necessária uma base para que essa inovação se estabeleça, base trazida invariavelmente do que já foi produzido anteriormente, pelas experiências que já foram vividas. Nesse caso do ensino de um instrumento tão jovem e tão diferenciado dos instrumentos tradicionais, pelo fato de ser eletrificado, a base veio dos métodos tradicionais de outros instrumentos, que já existiam anteriormente, trazendo inspiração para a criação de uma metodologia emancipada de ensino gradual para a guitarra elétrica.

A história da formalização do ensino do instrumento passa por diversos desenvolvimentos ao longo do tempo. É sempre necessário, nesse processo, a produção de livros que apresentem aspectos da técnica do instrumento para auxiliar nos seus estudos e, nesse ponto, os Estados Unidos também são pioneiros, tendo uma grande produção nesse sentido.

Aqui, no Brasil, essa produção também vem aumentando nos anos recentes, principalmente, a partir dos anos 1990, mas ainda timidamente, em nossa percepção. Anteriormente a esse período, a maior parte dos livros que orientavam os estudos dos guitarristas brasileiros eram importados. Hoje em dia, já existe uma produção em crescimento em todo o mundo, no que diz respeito a métodos de guitarra. No entanto, podemos considerar como produção mais consistente, ainda a americana. Falamos da importância de métodos, porque um processo de ensino acadêmico de instrumento deve ser embasado por uma bibliografia de fundamentação, com materiais que possam dar um norte aos estudantes, tanto no aspecto reflexivo e teórico da área, como no aspecto técnico instrumental.

No Brasil, atualmente, busca-se uma identidade para o ensino superior de guitarra elétrica, uma identidade que traga aspectos de brasilidade em seus currículos, e compreendemos que essa brasilidade pode estar sintonizada com a universalidade característica do instrumento, dentro de uma formação que favoreça os guitarristas estudantes no sentido de eles poderem se inserir no mercado de trabalho brasileiro ou internacional como instrumentistas ou como professores, entre outras possibilidades (compositores, diretores musicais, arranjadores, músicos de estúdio, etc.).

Observamos hoje, no Brasil, que precisamos de mais esforços nesse sentido de desenvolvimento de métodos de estudo do instrumento, contemplando os mais diversos aspectos de seu idiomatismo e técnica. No caso da guitarra elétrica, que é um

instrumento que se liga a diversas interfaces sonoras, existe um campo mais amplo ainda a ser explorado, pois essa característica oferece muitas opções técnicas musicais e sonoras timbrísticas a serem trabalhadas.

Observa-se também que alguns músicos brasileiros foram e ainda vão procurar beber dessa fonte diretamente nos Estados Unidos, pelo nível de formalização que existe no ensino da guitarra elétrica por lá, e pela experiência de vida de se colocar em um ambiente onde muitas experiências musicais podem acontecer. Diversos músicos que atuam no cenário nacional procuraram em algum momento em suas vidas uma formação em alguma escola no exterior do país, principalmente, no caso da guitarra elétrica, nos Estados Unidos. Isso promove um enriquecimento no ensino do instrumento no Brasil, quando esses instrumentistas retornam com experiências em suas bagagens e os transmitem para o público brasileiro. Toda interação cultural musical soma experiência e pode ser bem-vinda. Idealizamos um futuro para o ensino de guitarra elétrica no Brasil que essa escola também possa ter uma força de atração para estudantes internacionais, devido as peculiaridades de nossa música popular e instrumental brasileira.

Outra escola americana que vem formando músicos guitarristas, atraindo um público internacional, inclusive, muitos brasileiros, e que apresenta um perfil diferenciado é o GIT (*Guitar Institute of Technology*), departamento de música do MI (*Musicians Institute*), localizado em Hollywood e fundado no ano de 1977. Neste, uma das formações oferecidas é o bacharelado em música comercial. A respeito do *Guitar Institute of Technology*, do *Musicians Institute*:

Consta no histórico do curso que, em 1977, o GIT foi pioneiro em oferecer o primeiro programa em tempo integral de treinamento profissional de guitarra elétrica (MI, 2004b). (...) o Bacharelado em Música Comercial (*Bachelor of Music Degree in Commercial Music*), reconhecido pela *National Association of Schools of Music* (NASM) (MI, 2004c) (BORDA, 2005, p. 106).

Essa é uma proposta que tem um chamado especial para os estudantes instrumentistas que querem se especializar em seus instrumentos, pois a imersão em período integral auxilia na concentração para o aperfeiçoamento musical, e nem sempre é possível na carreira de um músico uma dedicação integral, devido às responsabilidades da vida, família, trabalhos, etc. Dessa forma, o GIT oferece uma

oportunidade de dedicação integral diferenciada. No Brasil, mais propriamente em São Paulo, esse modelo é aplicado na EM&T (Escola de Música e Tecnologia), sem, no entanto, oferecer um diploma de graduação em música (pelo menos até o período de escritura desta tese).

Desde os primeiros guitarristas brasileiros mais reconhecidos, como Garoto, Bola Sete, Laurindo de Almeida, entre outros, existe um reconhecimento da cultura musical norte americana em relação à guitarra elétrica, e entre esses músicos citados, todos em algum momento passaram uma temporada nos Estados Unidos, alguns, fixando residência lá, levando também a música brasileira, e ao mesmo tempo, trazendo influências do jazz para o seu estilo.

Visconti (2010), em um de seus trabalhos publicados, falando a respeito do guitarrista americano George Van Eps, cita alguns de seus métodos, entre estes um datado de 1939. A guitarra elétrica tinha sido lançada no mercado efetivamente no ano de 1937 em modelo semiacústico, e é interessante observar que poucos anos depois já se faziam os primeiros esforços direcionados para a produção de um material que pudesse auxiliar o estudo dos guitarristas. É claro que, antes da guitarra elétrica, existia a guitarra acústica, que deu suporte para a eletrificação do instrumento, pois o processo de construção da identidade de um instrumento é sempre feito passo a passo, com a ação de diversos pesquisadores, artesãos e cientistas.

Outra iniciativa do guitarrista foi publicar em 1939 o *The George Van Eps Method for guitar*, que propõe um estudo aprofundado de tríades (acorde de três notas) na guitarra das mais variadas maneiras, inclusive com ênfase na técnica de movimento contrário, onde se mantém a nota central da tríade e as outras notas se movem em direções opostas. Em 1980, Eps lançou uma série de três livros denominados *Harmonics Mechanisms for Guitar* que condensa várias técnicas características de seu estilo (VISCONTI, 2010, p. 22).

A guitarra elétrica surge nos Estados Unidos, no berço do jazz, do blues e posteriormente, do rock. Isso é um fator que vem influenciando o estilo do instrumento desde então. Além do jazz e do blues, o gênero rock começou a influenciar o estilo dos guitarristas desde a década de 1950, década de seu surgimento, e, posteriormente, a guitarra elétrica veio a se tornar o símbolo maior deste estilo, um ícone do *rock n' roll*. A guitarra elétrica brasileira também recebeu influências do rock, e em um processo de antropofagia musical, mesclou o som distorcido da guitarra rock com estilos brasileiros,

como o frevo por exemplo, entre outros. Podemos perceber esta influência em guitarristas como Pepeu Gomes, Armandinho, Robertinho do Recife, Victor Biglioni, e mais recentemente, o potiguar Jubileu Filho, entre outros. Podemos falar dessas duas escolas principais de guitarra, a escola do rock-pop-blues, e a escola do jazz, escolas que também interagem entre si de maneira transversal no estilo que ficou conhecido como *fusion*. Paralelamente a essas escolas temos a penetração efetiva da guitarra elétrica na música pop em suas mais diversas matizes.

Podemos falar também de uma vertente que utiliza a guitarra na música concertista, onde este ganha ares de um instrumento que também participa da produção musical de uma escola erudita. A priori, este não seria o habitat natural da guitarra elétrica, mas podemos ver diversos compositores de música moderna e contemporânea que se utilizam deste instrumento, bem como um uso frequente em orquestras que gravam trilhas sonoras para cinema e televisão, tornando este mais um espaço onde o instrumento vem penetrando e tendo expressividade.

O que visualizamos no Brasil em termos de sistematização do ensino da guitarra elétrica, no nosso ponto de vista, é encontrar um caminho que ofereça aos alunos uma abordagem interativo cultural dos estilos de guitarra elétrica, dando aos estudantes ferramentas para que construam seus estilos de acordo com a formação de suas personalidades musicais, e ao mesmo tempo, também criar uma identidade brasileira fortalecida dentro desse ensino, calcada em gêneros nacionais, trabalhando os estilos e sotaques da grande diversidade que apresenta a música brasileira, preparando-os para os mercados de trabalho nacional ou internacional.

A guitarra elétrica brasileira pode ter diferentes abordagens e estilos, por isso sempre nos remetemos à pluralidade que este termo contém em si, dada o tamanho continental do país, e é uma guitarra elétrica eclética, que congrega em si, diversas vozes. Diversas manifestações artísticas com a presença da guitarra elétrica podem ser encontradas, desde as guitarradas do carimbó paraense, ao estilo de guitarra baiana, ou a guitarra elétrica com influências de estilos típicos de diversos recônditos do país.

Dentro deste panorama, queremos dizer que observamos prioritariamente a escola jazzística como um dos fundamentos da escola de guitarra elétrica que já existe nas universidades brasileiras. Mas quando dizemos escola jazzística, nesse caso, não queremos dizer que é uma escola que ensina apenas o estilo norte americano de jazz, ou seus ritmos, mas uma escola que, principalmente, prima pelos estudos referentes à improvisação, e aliado a isto, percebemos emergindo uma escola de guitarra elétrica

brasileira em suas múltiplas linguagens musicais, que trabalha o repertório de gêneros de música brasileira, mas com toda certeza, com esta influência jazzística, inclusive na sonoridade de fraseados e na escolha constante do uso de guitarras semiacústicas entre os instrumentistas e professores universitários.

Uma pergunta que podemos nos fazer a respeito do estilo do rock, que é um gênero musical tão característico para o instrumento: porque não tem a mesma penetração e influência no ensino superior de guitarra elétrica no Brasil, como tem a escola do jazz e o estilo de improvisação jazzística? O que podemos conjecturar a respeito deste tema é que a escola jazzística compreende uma gama de estudos de escalas, arpejos, acordes e ritmos que podem ser aplicados em diversos gêneros, inclusive no rock, mas tendo consciência que um guitarrista de jazz não necessariamente domina o estilo do rock, pois cada escola tem suas necessidades de desenvolvimento de habilidades características.

O rock, é um estilo com um direcionamento específico, que aponta principalmente para o próprio gênero, tendo como prioridades para suas técnicas, abordagens características, escalas frequentes, uma “pegada” mais forte, frases virtuosísticas e velozes, uso de distorção, técnicas apropriadas ao estilo, etc. Quando falamos isto não estamos fazendo comparação valorativas entre um e outro, apenas trazendo esta reflexão, pois não há como fazer comparação em termos do que tem mais valor para o ensino, ou comparações entre gêneros musicais, e particularmente, consideramos importantes estas duas vertentes estarem presentes e serem abordadas nos cursos superiores. Isto normalmente é definido de acordo com o perfil dos próprios professores e da maneira que constroem o currículo da disciplina de instrumento guitarra elétrica.

O ENSINO DA GUITARRA ELÉTRICA, A FORMAÇÃO DE PROFESSORES E SUA “ACADEMIZAÇÃO” NO BRASIL

Estamos neste capítulo traçando um panorama do processo de “academização” do ensino de guitarra elétrica no Brasil. Para tal, passamos pelas influências que a escola norte americana jazzística teve e ainda tem nos ambientes de ensino e aprendizagem no Brasil, e assim, observamos o princípio da formalização do ensino de guitarra elétrica no mundo, que veio posteriormente se disseminar em diversas universidades e em diversos países, e vem se disseminando no Brasil.

Hoje em dia, podemos perceber que existe uma maior quantidade de opções para formação em guitarra elétrica no ensino superior, e que já é possível um guitarrista ser orientado na formação de seu instrumento em cursos superiores, ainda que com poucas opções. Apesar da quantidade ainda insipiente, o instrumentista guitarrista já pode se formar com habilitação neste instrumento.

Também observamos que os professores de instrumento que estão atuando nos cursos superiores de música (em qualquer instrumento, mas, aqui, direcionamo-nos à guitarra elétrica) têm, cada um, seu próprio caminho, tendo em suas formações, vivido, provavelmente, experiências em todos estes ambientes de ensino-aprendizagem que estamos citando no decorrer do texto. Esta caminhada e este processo de formação é individual, contínuo e intransferível, e modela a especificidade de cada professor, onde ele desenvolve suas principais virtudes, tendo normalmente vivenciado diversos ambientes e experiências formadoras.

A função do professor de instrumento em um curso superior com habilitação em instrumento é fundamental, pois é a partir de sua condução que o instrumentista estudante tem uma parte de sua formação sistematizada. A academia brasileira ainda valoriza demais a titulação e a quantidade de “papeis” que tal professor escreveu em relação à sua produção artística, mas a arte tem outras medidas que, para nós, também são de importância fundamental. Mesmo no ambiente de ensino acadêmico, a arte tem seus diferenciais, e a mais fundamental de todas as produções do artista são, em nosso ponto de vista, suas obras artísticas, e consideramos que estas ainda precisam ser mais valorizadas dentro dos regimentos das universidades brasileiras.

A maneira como o professor constrói e compartilha seu conhecimento tem uma ligação direta com o seu processo de formação, com a maneira que adquiriu o conhecimento. O professor para se atualizar pode se manter em um processo perene de formação continuada, pois desta forma, abre espaço para novos aprendizados, conseqüentemente, enriquece seu vocabulário musical e didático, aprimorando-se em sua função de ensino, enriquecendo tanto a si como a seus estudantes com este tipo de dedicação.

Um dos campos de pesquisa que merece mais atenção atualmente é justamente aquele que deve tratar de reflexões concernentes à formação do professor de guitarra elétrica. Na nossa revisão bibliográfica observamos que os estudos a respeito da música popular não apontam panoramas específicos do trabalho docente, não sendo encontradas proposições efetivas consolidadas. Como não está entre os objetivos de nosso trabalho

nos estendermos em questões referentes à formação docente, resolvemos trazer esta questão de forma superficial, apenas para auxiliar aos propósitos de nossos objetivos. “O tornar-se professor de guitarra elétrica é uma questão ainda não bem definida quando se trata do ensino e aprendizagem desse instrumento. No contexto das universidades brasileiras forma-se uma parcela desses profissionais” (MÓDOLO, 2015, p. 119). Nesse sentido, também traremos alguns pontos para debate no decorrer desta tese, pois consideramos essencial buscarmos mais clareza tanto em como pode ser desenvolvido o processo de formação de um professor de guitarra elétrica, como também quais os pontos fundamentais que este pode desenvolver em seu planejamento de curso para os estudantes. “Devido a poucas pesquisas que tratam da formação do professor de guitarra elétrica nesse contexto específico, ainda não são claros os elementos (repertório; metodologias; bibliografias; organização das aulas; dentre outros) contidos nessa prática profissional” (MÓDOLO, 2015, p. 119).

Desde o início dos seus processos de formação em música, os professores que atuam em cursos universitários passam por diversos ambientes, onde adquirem experiências teóricas, práticas e também didáticas. A forma como o ensinamento é transmitido em cada um dos ambientes formadores vai moldando a “composição genética” do professor, inserindo memórias em seu “DNA” (nos permitam o uso desta linguagem metafórica). As vivências práticas e as dificuldades encontradas, bem como as estratégias de superação destas, também configuram esta memória. Cada um de nós tem um caminho único de aprendizado, mesmo estudando em uma mesma escola (e aí está uma grande riqueza), cada músico tem uma música ímpar, assim como cada professor tem um estilo único, mesmo dentro de uma mesma escola, pois o caminho percorrido, mesmo que seja trilhado em uma mesma estrada, apresenta paisagens mutáveis dentro da dinâmica do tempo e do espaço. Cada músico desenvolve suas competências com diferentes medidas nos diversos aspectos que compõem o universo musical, e o melhor, estamos sempre em processo de aprendizagem no universo infinito de conhecimentos musicais, sejamos alunos, professores ou mestres do instrumento. Assim na música, assim na docência, assim na vida. Ao longo da vida também estamos nos aperfeiçoando como pedagogos e educadores do instrumento, de maneira contínua, assim como seres humanos.

Alguns professores atuantes no ensino universitário tiveram sua formação acadêmica moldada em cursos de licenciatura em música, mais voltados para os preâmbulos da educação musical, outros, tem sua formação em cursos de bacharelado

em música, direcionados para a formação do instrumentista. No entanto, observamos um alerta interessante na citação de Módulo que apresentaremos logo a seguir, no sentido de que não há garantias que essas formações irão trazer uma capacitação efetiva, especificamente no caso dos professores de instrumento, pois existe uma abertura no processo de qualificação acadêmica do profissional que também está ligada com o perfil pessoal de cada um e de sua formação paralela. Dessa forma, podemos ter um músico instrumentista com formação em bacharelado que pode se mostrar como um excelente professor de instrumento, bem como poderemos constatar professores licenciados que não desenvolvem bem a docência da disciplina de instrumento, por diversos fatores. Da mesma forma, o inverso também pode ser verdadeiro, é possível encontrar músicos com formação em bacharelado que não conseguiram ou não quiseram seguir a carreira de instrumentista, ou músicos com formação em licenciatura que são excelentes instrumentistas, com atuação consistente no mercado. Dentro dessa perspectiva, aparentemente contraditória, sabemos que existe uma ampla discussão acadêmica a respeito dessa temática. Aqui, não nos aprofundaremos, apenas levantamos esta questão para auxiliar na reflexão dos leitores.

Aqui se apresenta um dos grandes dilemas desta formação universitária, quando algumas das discussões da literatura indicam que a licenciatura não é necessariamente a garantia para uma docência qualificada, assim como o bacharelado não impede o desenvolvimento de ações e reflexões pedagógicas eficientes e relevantes (MÓDOLO, 2015, p. 39).

Hoje, vemos alguns cursos que buscam mesclar as formações de bacharelado e licenciatura, que são conhecidos como licenciatura com habilitação em instrumento, como acontece, por exemplo, na UFPB, onde existe um curso de licenciatura em música com habilitação em guitarra elétrica.

Em nossa sociedade, ao procurarmos por professores de instrumento, geralmente encontramos músicos que tiveram sua formação voltada à carreira de instrumentistas, no caso, em cursos de bacharelado. Grande parte dos bacharéis em instrumento, além de tocarem em orquestras e conjuntos de música de câmara, são professores de seu instrumento. Com isso, surge a tendência de se acreditar que “todo instrumentista musical é potencialmente um professor de seu instrumento” (Glaser; Fonterrada, 2007, p. 31), desconsiderando a formação pedagógica que

deveria compor este profissional (WEBER; GARBOSA, 2015, p. 89).

Interessante observar essa citação acima, de Weber e Garbosa, no sentido de conjecturar que todo instrumentista é um professor em potencial. Podemos dizer que concordamos com esta afirmativa, e também deixando claro, que, o fato de o instrumentista ser um professor em potencial, não significa que será um bom professor, pois, para isso acontecer, existem outros fatores que são importantes, pois nem todos os instrumentistas conhecem formas eficientes de ensino, ou tem uma lapidação ou mesmo interesse neste sentido, e este é um dos pontos em que a educação musical oferecida em um curso de licenciatura em música pode fazer a diferença. Também compreendemos que pode existir uma potencialidade natural em alguns instrumentistas, que apresentam uma facilidade e uma boa capacidade para compartilhar conhecimentos, mesmo sem nunca ter frequentado uma escola superior de música.

No artigo “A construção da docência do professor de instrumento: um estudo com bacharéis” (2015), os autores Vanessa Weber e Luciane Garbosa procuraram “compreender o processo de construção da docência de instrumentistas bacharéis que atuam como professores de música” (WEBER; GARBOSA, 2015, p. 89), como seus saberes são mobilizados, entendendo-se que bacharéis não tem as mesmas disciplinas específicas voltadas para processos didáticos como acontece em um curso de licenciatura.

Possivelmente deve existir futuramente uma forma acadêmica de curso que agregue de forma equilibrada estas duas diretivas, de instrumentista e professor de instrumento, mas não podemos dizer que este já exista satisfatoriamente hoje em prática, mesmo nos cursos de licenciatura com habilitação em instrumento, pois ainda vemos ser necessário uma especialização nos componentes curriculares para um curso de música popular com habilitação em instrumento.

É necessário um amadurecimento nesse sentido, em busca de um ponto de equilíbrio, principalmente no ensino voltado para a formação do instrumentista e professor de instrumento. É possível que em um futuro não muito distante, essa especificidade da formação didático pedagógica e técnica do professor de instrumento seja atendida de uma forma mais direcionada em um curso modelado para essa formação específica, direcionado para os meandros da música popular. O que observamos, hoje, no contexto brasileiro, em algumas situações, são cursos de

licenciatura em sua estruturação tradicional, com a inclusão de disciplinas ligadas ao instrumento com a carga horária semelhante à de um bacharelado, isto gera uma demanda muito alta para os estudantes e nem sempre eles conseguem atender com eficiência as prioridades de sua formação. Consideramos importante uma carga horária consistente de instrumento, mas acreditamos ser necessário flexibilidade em relação às demais disciplinas e uma fundamentação mais voltada para o ensino da música popular.

A literatura revisada levantou aspectos importantes à formação do professor de instrumento. Esse profissional deveria ser capaz de se adequar metodologicamente para a docência em diversos contextos; ter conhecimentos teóricos e pedagógicos musicais, além de domínio técnico e pedagógico do instrumento. Sendo assim, a formação do professor de instrumento, sem que seja realizada num curso específico, encontraria alguns problemas para essa formação; por exemplo, a falta de tempo para o aprendizado e aperfeiçoamento de um instrumento específico durante os cursos de licenciatura, assim como a insuficiente formação pedagógica dos bacharéis, sem estar devidamente contextualizada com o ensino e aprendizagem instrumental (SILVA, 2010, p.363).

Podemos considerar que o foco da formação desse modelo de professor se divide em dois segmentos, um de nível técnico instrumental, e outro de nível didático e pedagógico, ambos de importância fundamental, pois estamos falando da formação de um instrumentista em um curso que o possa capacitar para desenvolver uma carreira musical consistente como instrumentista, e, ao mesmo tempo, que o deixe bem preparado pedagogicamente para o ensino de instrumento, para que tenha condições de atender demandas de ensino até a formação em nível superior.

A GUITARRA ELÉTRICA E SUA INSTITUCIONALIZAÇÃO NO ENSINO SUPERIOR

Nicodemo cita que “o Departamento de Música da UNICAMP, que começou a funcionar oficialmente em 1971, foi o primeiro a institucionalizar o estudo formal de Música Popular no meio acadêmico no Brasil, em 1989”, com a implantação do bacharelado em música (NICODEMO, 2009, p. 37). No entanto, sabemos que a Universidade Estácio de Sá (UNESA) já havia iniciado anteriormente uma formação em nível de bacharelado no ano de 1985, quando ainda denominava-se Faculdades Integradas Estácio de Sá (FIESA). De acordo com informação que nos foi dada através

de uma troca de e-mails, pelo professor Nelson Faria, que atuou neste curso da FIESA, o curso começou efetivamente em 1987. O processo seletivo encerrou em 1999 e em 2002 se formou o último grupo de alunos que entrou em 1998. O professor Aloysio Neves, que também atuou neste curso, nos relatou que desenvolveu durante o ano de 1985, a convite do pianista João Carlos Assis Brasil, então diretor da Faculdade de Música Estácio de Sá, um programa para a implementação de um bacharelado em guitarra elétrica. De acordo com seu relato, isso veio a ocorrer em 1986, quando recebeu do MEC uma licença especial para lecionar guitarra, improvisação e Composição em MPB, e posteriormente veio a atuar como professor titular nestas disciplinas. Tal se deu dessa forma pois, de acordo com o professor Aloysio Neves, a essa época a UNESA ainda se chamava Faculdades Integradas Estácio de Sá, estando em processo de tornar-se universidade. Aloysio lecionou essas matérias além de Técnica Aplicada a Guitarra e Harmonia Funcional até o ano de 1998, quando desligou-se da instituição.

Atualmente a experiência com guitarra elétrica na UNICAMP está no oferecimento do curso de bacharelado em música popular – Cordas, e também é comumente abordado no curso de mestrado da instituição na linha de “Estudos instrumentais e performance musical”, e podemos considerá-lo o curso mais antigo em atividade que oferece formação em guitarra elétrica.

Muito também tem se debatido em monografias de conclusão de curso de graduação, mesmo em cursos que ainda não apresentam formação em guitarra elétrica, como podemos observar na produção do Instituto Villa-Lobos, da UNIRIO, apesar desta não ter, até os dias de hoje, curso superior com formação específica ou habilitação em instrumento guitarra elétrica. No programa de pós-graduação desta instituição, criado no ano de 1993, a presença da linha de “música brasileira” também abriu uma via para a investigação da música popular. O bacharelado em música popular brasileira desta instituição teve seus trabalhos iniciados no ano de 1998 (LOFIEGO, 2013).

No caso específico da guitarra, após a lacuna deixada pelo fim das atividades do curso da Faculdade Estácio de Sá onde eram oferecidas aulas de guitarra, somente por volta do ano de 2007 o Conservatório Brasileiro de Música instituiu o curso de Bacharelado em guitarra elétrica, implementado pelo professor Rogério Borda (LOFIEGO, 2013, p. 23).

No ano de 2005, Rogério Borda citava que começava “a surgir uma geração de pesquisa experimental da tecnologia da guitarra no sentido de incorporá-la à linguagem da música contemporânea” (BORDA, 2005, p. 2). Podemos dizer que de lá para cá, houve um avanço e um crescimento no número de pesquisas e pesquisadores empenhados em consolidar a área da guitarra elétrica no sentido de que a pesquisa sobre guitarra elétrica no Brasil está cada vez mais se expandindo nestes anos. Sua percepção de que começava a haver “um maior direcionamento de pesquisadores e estudantes para o campo da guitarra elétrica no Brasil” (BORDA, 2005, p. 2) vem se confirmando, e hoje, mais de dez anos após, vemos este prenúncio se materializar em pesquisas de mestrado, doutorado, publicações em revistas científicas da área da música, projetos de iniciação à pesquisa, monografias, trabalhos de conclusão de curso de graduação, etc. Este trabalho que escrevemos pretende ser mais uma contribuição nesta área.

Apesar de percebermos um aumento gradativo no número de pesquisadores, também é importante ressaltar que, ainda existe muito a desbravar, que ainda existem muitas lacunas, e que é necessário construir uma área acadêmica mais fortalecida, com pesquisas mais amadurecidas, baseadas no que já temos, e vislumbrando novos horizontes. Podemos considerar que, academicamente, no Brasil, somos uma área jovem, e que as reflexões estão ainda em estágio que aparentam esta juventude, reconhecendo também o grande valor dos trabalhos dos pioneiros e de todos já realizados. Além das reflexões acadêmicas, observamos que é necessário um maior empenho em produções técnicas, como métodos e livros para o aprendizado do instrumento, isto também é importante para consolidar a área e auxiliar na consolidação de uma linguagem brasileira aplicada ao instrumento. Observamos que este é um lado pouco estimulado aos pesquisadores no Brasil, que foca mais em argumentações e reflexões teóricas do que em estímulos para a criação de métodos e livros técnicos. “No mercado de revistas e livros, é fácil encontrarmos publicações específicas sobre guitarra. Como exemplo, podemos citar: *Guitar Player* (conhecida e publicada na maioria dos países do mundo em suas respectivas línguas), *Guitar World* e *Cover Guitar*” (GARCIA, 2011, p. 44), entre outras.

A guitarra elétrica passa a entrar em instituições formais que oferecem entre suas habilitações o instrumento, em cursos de música de nível superior, quando a música popular passa a ser reconhecida pelos programas e currículos tradicionais. Nesse momento, após o levantamento que fizemos da bibliografia em termos de pesquisas acadêmicas direcionadas para o estudo da guitarra elétrica, consideramos importante

passarmos a ter um entendimento de onde este conhecimento está sendo transmitido, quais as características que norteiam estas escolas. Não é nosso intuito aqui, fazer uma análise aprofundada, pois isto pode ser tema para o desenvolvimento de outras pesquisas e nos pediria uma demanda excedente para o trabalho. Faremos apenas algumas considerações que podem trazer informações gerais para os leitores.

A partir do levantamento que estamos fazendo, podemos ter uma base mais consistente de como o ensino superior de guitarra elétrica veio desenvolvendo-se no Brasil, e este capítulo se propõe a isto, pois entendendo o nosso passado, e vivendo plenamente o momento presente, podemos nos planejar para um futuro de forma mais consciente. A história do ensino superior em guitarra elétrica no Brasil tem início no ano de 1985, e de lá para cá muitas coisas vem acontecendo, e a área vem se fortalecendo.

No período da publicação da dissertação de Borda (2005), o curso da FIESA já havia sido extinto, e este pesquisador cita apenas dois cursos existentes no ano de 2005, o curso da FASM, e o segundo curso superior em guitarra elétrica implantado no Brasil, da UNICAMP, que é o primeiro se tomarmos como base o ensino público. Já no ano da publicação da pesquisa de Módolo (2015), dez anos depois da pesquisa de Borda, são citadas dezoito universidades com oferecimento de curso com formação em guitarra elétrica. Podemos comprovar que é um salto considerável, em dez anos, terem sido implantados mais dezesseis cursos de guitarra elétrica em universidades brasileiras, de acordo com o que é citado por Módolo.

Os dois primeiros músicos a trabalharem com o ensino superior de guitarra elétrica no Brasil foram Nelson Faria e Aloysio Neves, ambos no bacharelado em música da FIESA. Nelson Faria, formado no *Guitar Institute of Technology* (GIT), além de músico com carreira internacionalmente reconhecida, é um dos professores de guitarra com produção mais consolidada no mercado nacional, tendo lançado diversos livros, todos estes importantes para a consolidação da área da guitarra elétrica no Brasil. Também tem participado de diversos festivais de música, desenvolvendo uma carreira internacional. Atualmente, Nelson Faria é professor de guitarra elétrica da Universidade de Orebro, na Suécia, e apresenta um programa semanal na plataforma virtual *you tube*, denominado “Um café lá em casa”, onde entrevista artistas e toca com seus convidados. Também tem uma atuação didática consistente em veículos da internet, como os canais “Fica a dica” e “Fica a dica *Premium*”, onde é oferecido um robusto curso *on line* para guitarristas e outros instrumentistas.

Aloysio Neves “foi por treze anos professor titular de Guitarra, Improvisação e Composição em MPB da Universidade Estácio de Sá, onde também fundou e dirigiu, entre 1986 a 1990, a Orquestra Brasileira de Guitarras, com a qual gravou dois discos”³⁰. É bem interessante observarmos este projeto de prática de grupo do curso de bacharelado da FIESA, a “Orquestra Brasileira de Guitarras”. “Fundada em 1986 a Orquestra Brasileira de Guitarras, inicialmente denominada Orquestra de Guitarras Estácio de Sá foi um grupo de grande importância para a formação prática dos guitarristas da instituição” (BORDA, 2005, p. 3).

Essa é uma iniciativa muito boa, no sentido do ensino da música e de sua aplicação prática, pois esses grupos tornam-se grandes laboratórios para os estudantes, que aprendem na prática, com outros colegas de curso, a se posicionarem musicalmente em um grupo musical e também a gravarem, gerando uma rotina de ensaios, onde surgem diversas situações que são encontradas no mercado de trabalho de maneira geral. Aí, a escola começa a fundir-se com a vida, pois traz situações que serão encontradas por qualquer músico que queira investir em uma carreira como instrumentista, seja em um projeto pessoal, seja atuando como *freelancer*³¹, seja como participante de um grupo, de uma banda, etc. Esta é uma prática que com certeza podemos estimular dentro dos ambientes acadêmicos, pois está intrinsecamente ligada com o fazer musical, e é o próprio fazer musical em si.

A Orquestra Brasileira de Guitarras lançou dois álbuns muito bons, sob o nosso ponto de vista. Esta experiência de estúdio concretiza uma prática que também enriquece muito o aprendizado dos estudantes, que é o processo de gravação musical, para nós, uma experiência fundamental no processo de ensino aprendizagem de um instrumento musical em nível superior atualmente.

Uma universidade que vem tendo um destaque no cenário brasileiro no ensino e na propagação de pesquisas direcionada à área da guitarra elétrica é a UNICAMP, localizada na cidade de Campinas/SP. O curso de bacharelado em música popular desta instituição foi criado em 1989. Diversos instrumentistas guitarristas foram formados nessa instituição e tem atuação no cenário nacional. Além disto, muitas pesquisas acadêmicas relacionadas com à guitarra elétrica foram desenvolvidas nos programas de pós-graduação dessa universidade estadual.

³⁰ Fonte: Wikipédia. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Aloysio_Neves. acesso em 20/01/2017. Verbete Aloysio Neves.

³¹ Músico que geralmente não toca em um grupo fixo, e sim, presta serviços musicais autônomos, podendo participar em um mesmo momento de diversos grupos musicais e shows.

Atualmente, o professor responsável pela disciplina de guitarra elétrica na UNICAMP é Hermilson Garcia do Nascimento (Budi Garcia), que atua na disciplina de guitarra elétrica e em outras disciplinas da graduação. Este curso visa “oferecer ao aluno as ferramentas necessárias para a sua atuação profissional, em todas as especialidades possíveis da música popular, seja como instrumentista, arranjador ou produtor musical”³². Boa parte da produção qualificada da pesquisa em música com direcionamentos para a área da guitarra elétrica vem sendo produzida através do curso de mestrado da UNICAMP.

Mais uma instituição que trabalhou historicamente no Brasil com o ensino de guitarra elétrica é a FASM. No período da pesquisa de Rogério Borda (2005), Paulo Tiné era professor da FASM na área de Música Popular, nas disciplinas de Guitarra, Prática de Grupo, Harmonia, Laboratório de Composição e Teoria. O mesmo “elaborou o programa dessas disciplinas e colaborou em equipe para a construção do curso de Guitarra Elétrica” (*Guitar Class*, 2004, apud BORDA, 2005, p. 97). Atualmente os professores da instituição são os guitarristas Djalma Lima e Fernando Correa.

Nessa mesma pesquisa de mestrado, Borda analisou o currículo de cinco instituições. Em suas observações, encontrou alguns pontos que elencou como algumas características fundamentais dentro dos currículos. Em nossa pesquisa, em uma fase posterior, mostraremos um levantamento dos cursos superiores com habilitação em guitarra elétrica que estão em ação atualmente, no intuito de compreendermos a realidade atual desta modalidade de ensino instrumental e de compararmos com o processo histórico de desenvolvimento, que estamos a levantar nestas linhas, e assim, podermos trazer algumas perspectivas e diretrizes para o ensino superior em guitarra elétrica no Brasil, com a face apontada para o futuro.

Das cinco escolas superiores analisadas por Borda no período, uma delas, a Universidade Federal do Paraná (UFPR), não oferecia formação específica em guitarra elétrica, outras duas eram brasileiras e mais duas americanas. Algumas características encontradas por este pesquisador são elencadas de um modo geral na citação que é apresentada abaixo. Estas características podem nos levar a uma abordagem no sentido de compreender como estes fundamentos podem ser trabalhados de forma construtiva em um curso de guitarra elétrica, por isso, trazemos esta contribuição também para a nossa pesquisa.

³² Disponível em <https://www.iar.unicamp.br/graduacao-em-musica>.. Acesso no dia 09/01/2018 no site da graduação em música do Instituto de Artes da Unicamp.

Dos cinco documentos curriculares analisados (UFPR, UNICAMP, FASM, Berklee e GIT) encontramos como características fundamentais: flexibilidade curricular; estruturalismo curricular dentro de uma abordagem humanista; preocupações com o mercado de trabalho cada vez mais competitivo; o tradicional em convívio com a modernidade; especificidade em disciplinas caracterizando currículos do tipo coleção; presença da tecnologia como componente curricular; estudantes em contato com os músicos com experiência profissional; modelos curriculares baseados no conceito de competência; classificações, enquadramentos e como hierarquias; currículos com enfoque linear-sequencial (BORDA, 2005, p. 127).

A flexibilidade curricular permite que os alunos possam direcionar sua formação para as áreas que são de seu maior interesse, e é uma qualidade positiva quando bem implantada na composição curricular de um curso superior. A partir disto conjecturamos que um curso ideal pode estar formatado e estruturado de forma que, ao mesmo tempo que ofereça uma formação baseada em menos disciplinas obrigatórias e mais disciplinas optativas, possa ser viável em termos de construção curricular, para um programa de curso universitário em música popular com ênfase no instrumento guitarra elétrica.

Um outro ponto de suma importância citado neste trecho acima, é a conexão do curso com o mercado de trabalho, onde é citado que este se torna cada vez mais competitivo. No capítulo quinto desta tese nos debruçaremos especificamente sobre este tema, haja visto que consideramos este tópico de grande e fundamental importância para que sejam traçadas diretrizes norteadoras para uma composição curricular e para a construção de abordagens e metodologias práticas, direcionadas a suprir as demandas do mercado.

Adiantamos um aspecto importante em relação ao professor de instrumento e sua relação com o mercado de trabalho. Este aspecto diz respeito a oportunidade de o professor ter abertura, na instituição que exerce a atividade de docência, para também trabalhar e atuar no mercado de trabalho como músico, pois assim, ele terá mais condições de saber o que é mais importante para os estudantes, pela sua própria vivência dentro do mercado. Daí a importância de os órgãos administradores saberem da necessidade do professor de música ter uma atuação no mercado, transcender sua atuação como professor, se inserindo no mercado de trabalho também como instrumentista, pois assim o professor terá mais condições de orientar seus alunos, principalmente em um curso que diz ter caráter profissionalizante.

A partir desta perspectiva atual, é que consideramos importante a abordagem de Borda também direcionada ao curso de produção sonora da UFPR na época, mesmo esta não oferecendo formação específica em guitarra elétrica, pois consideramos que habilidades em produção musical são fundamentais na idealização de um curso superior com habilitação em instrumento nos dias de hoje, um recurso a mais para o músico instrumentista, que nos oferece uma rica área de atuação.

Falaremos agora a respeito do Conservatório Souza Lima, localizado em São Paulo. Nesta escola que oferece formação superior em guitarra elétrica, existe uma possibilidade de intercâmbio através de um convênio, com um dos cursos de música mais recomendados no mundo, e o pioneiro no ensino superior da guitarra elétrica, que é o curso de guitarra elétrica da Berklee.

Outra escola de guitarra que também mantém um convênio com uma importante escola norte-americana é a Escola de Música e Tecnologia (EMT), cujo Instituto de Guitarra e Tecnologia é conveniado com o *Musician Institute*, de Los Angeles. Ambas as escolas citadas, pelo que podemos compreender em nossas investigações, dão ênfase na formação técnica do guitarrista. É importante frisar que a EMT não oferece diploma de graduação.

Na cidade de Itajaí, em Santa Catarina, também existe um curso de bacharelado em instrumento com habilitação em guitarra elétrica na UNIVALI. O bacharelado em música popular da UNIVALI foi implantado no ano de 2010.

Uma das áreas mais abrangentes e necessárias dentro do contexto atual da sociedade é a que trabalha com aspectos da tecnologia. As diferentes tecnologias digitais têm muito a favorecer aos estudantes e professores de música, como já falamos, e vamos refletir com mais profundidade em capítulo futuro. Outro aspecto da tecnologia que está bem presente na vida dos músicos hoje em dia, são as tecnologias referentes à gravação, mixagem e masterização, trabalhos desenvolvidos em estúdios comandados normalmente por um engenheiro de som. Muitas dessas habilidades importantes para a produção musical estão acessíveis em nível de estúdios caseiros e esta é uma área que pode ser trabalhada também com certa ênfase nos cursos superiores atualmente.

A prática de gravação musical como instrumentista também é um exercício que muito pode auxiliar aos estudantes a adentrarem neste ramo do mercado de trabalho. É interessante que os cursos possam ter estúdios de gravação com técnicos especializados e professores que estimulem a prática em estúdio, para os músicos se familiarizarem com a rotina de gravações, podendo desenvolver diversas habilidades necessárias neste

meio, tais como leitura, improvisação, pulso rítmico firme guiado pelo metrônomo, criatividade, etc. Na citação abaixo, podemos observar que este é um dos fatores que foram observados por Módolo (2015) em sua pesquisa a respeito do ensino nesta universidade.

Em síntese, a UNIVALI, a partir do curso de Bacharelado em Instrumento tem como foco principal a formação do instrumentista. No entanto, a existência de grande parte da carga horária, voltada para disciplinas com o enfoque no trabalho em estúdio musical, amplia o leque referente ao mercado de trabalho para o aluno egresso. Outro ponto observado é a possibilidade de integração com o curso de licenciatura em música, permitindo que os alunos optem por disciplinas voltadas à educação (MÓDOLO, 2015, p. 80).

A Universidade Federal da Paraíba também oferece dois cursos superiores de formação com habilitação em guitarra elétrica. O curso superior em música popular modalidade sequencial e o curso de licenciatura em música com habilitação em guitarra elétrica. O curso sequencial tem ênfase plena em música popular e foi criado no intuito de absorver com mais facilidade músicos que já desenvolviam uma carreira musical, mas que ainda não tinham contato com o estudo acadêmico da música e com os aspectos que são mais trabalhados nestes ambientes. Teve início no segundo semestre de 2009. Podemos dizer que este intuito vem sendo atingido, pois, boa parte da demanda deste curso é de estudantes que atuam na noite em bares e restaurantes, em bandas de baile, em igrejas e etc. O vestibular para este curso é simplificado, pois os estudantes fazem provas de português e de aptidão musical, no entanto, o curso, apesar de conceder uma formação superior, não é uma graduação, devido sua modalidade sequencial, não permitindo, desta forma, que o egresso deste faça pós-graduação em nível de mestrado e doutorado. A durabilidade do curso, cumprindo-se todos os créditos normalmente, é de dois anos. É exigido como pré-requisito para adentrar os cursos de sequenciais, diploma de nível médio.

“O que se busca ao definir-se um curso sequencial é uma formação específica em um dado "campo do saber" e não em uma "área de conhecimento e suas habilitações"³³. Podemos citar como exemplo, na área da música, o campo do saber da música popular, que é contemplada no curso superior de música popular modalidade

³³ Disponível em <http://www.inf.ufrgs.br/mec/ceeinf.sequencial.html>. Acesso em 20/12/2017.

sequencial na Universidade Federal da Paraíba. Podemos considerar que um curso superior da modalidade sequencial tem um objetivo mais pontual, apesar de poderem contemplar disciplinas de cursos de graduação.

Há dois tipos de cursos sequenciais definidos pelo MEC: Cursos Sequenciais de Complementação de Estudos, com destinação individual ou coletiva e conduzindo à obtenção de certificado, atestando que o aluno adquiriu conhecimentos em um campo do saber (neste tipo de curso é exigido que o aluno tenha diploma de graduação ou que esteja frequentando um curso de graduação) e Cursos Sequenciais de Formação Específica, com destinação coletiva e conduzindo à obtenção de diploma³⁴.

O curso de licenciatura em música da UFPB tem como uma de suas habilitações a guitarra elétrica. O curso teve início pouco tempo depois da implantação do curso sequencial desta mesma instituição, no entanto, enquanto o currículo do curso sequencial é plenamente voltado para disciplinas afins com a área da música popular, o curso de licenciatura, no período de escritura desta tese, ainda não tem este formato, pois o instrumento guitarra elétrica foi absorvido pela estrutura curricular que já existia na licenciatura. Sabemos que atualmente está correndo um processo para adaptar o curso de licenciatura às habilitações em instrumento que tem seus objetivos direcionados para a música popular, paralelamente a implementação de um curso de bacharelado em música popular. Na UFPB, as disciplinas do curso sequencial em música popular podem ser cumpridas e aproveitadas como disciplinas optativas do curso de licenciatura, que além de ter uma consistente quantidade de disciplinas voltadas para os meandros da educação, atualmente também tem disciplinas que não estão diretamente ligadas com a área da música popular, e sim com a da música erudita.

Pelo trecho do PPP do curso de licenciatura em música que é mostrado abaixo, poderemos compreender, de forma geral, a proposta de formação profissional deste curso na UFPB. Poderemos observar que a proposta é abrangente, trabalhando tanto aspectos técnicos instrumentais, educacionais e humanistas.

O currículo segue três eixos temáticos, que são: [...] “(i) de formação estética, antropológica, sociológica e histórica, (ii) de formação pedagógica, filosófica e psicológica, (iii) de formação técnico-

³⁴Disponível em <http://www.inf.ufrgs.br/mec/ceeinf.sequencial.html>. Acesso em 20/12/2017.

estrutural. Esses eixos inter-relacionam os conteúdos musicais a conhecimentos mais amplos, com o intuito de proporcionar uma formação profissional em música, embasada nos valores técnicos, éticos e humanísticos”. (UFPB, 2009, p. 15 – 16).

Leonardo Meira Dantas é professor da instituição e também desenvolveu pesquisa a respeito dos cursos de guitarra elétrica que a UFPB oferece. Em sua dissertação, ele traz uma pergunta que nos faz refletir a respeito dos propósitos das principais modalidades de cursos superiores no Brasil, no caso, bacharelado e licenciatura. Nesta reflexão é questionado se o fato de existirem duas exigências para o estudante do curso de guitarra elétrica da licenciatura em música da UFPB se formar - uma em forma de um recital, e outra através da escritura de um trabalho de conclusão de curso (TCC - monografia) - não sobrecarrega os estudantes nos semestres finais do curso.

Como esse curso de licenciatura tem a especificidade de uma habilitação em instrumento, podemos compreender a exigência da preparação de um recital de conclusão de curso, já que um dos intuitos do curso é formar um educador instrumentista, ou um instrumentista educador. Por outro lado, a escritura de um trabalho de conclusão de curso também nos parece uma produção natural neste tipo de formação acadêmica. Podemos compreender que a pergunta que Meira faz é no intuito de nos levar a uma reflexão se isso não sobrecarrega o estudante, e se não seria mais condizente com a realidade, trabalhar um recital de conclusão de curso em um curso de bacharelado, cujo foco principal é formar um instrumentista, e, naturalmente, deixar o desenvolvimento de um trabalho teórico de conclusão de curso, em formato de monografia, para os estudantes da licenciatura. Voltamos a lembrar também, que as duas exigências se dão pela especificidade do curso de licenciatura da UFPB ter uma carga de ensino de instrumento semelhante à de um bacharelado, devido ao formando no curso adquirir uma habilitação em um instrumento específico. Atualmente a UFPB tem como professores de guitarra elétrica os músicos, Anderson Mariano e Leonardo Meira.

Outra instituição federal que apresenta formação superior em guitarra na modalidade de licenciatura com habilitação em instrumento guitarra elétrica, é o Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), com campus situado na cidade de Belo Jardim, no interior pernambucano. Este foi um dos cursos que também foi investigado através da pesquisa de Módolo (2015). Os professores que atuam atualmente neste curso são

César Gabriel Berton e Rodolfo Lima, que além de lecionarem guitarra elétrica, também lecionam violão.

Podemos, com esse breve levantamento, observar que houve uma expansão dos cursos com habilitação em guitarra elétrica no Brasil, desde 2005, quando Rogério Borda defendeu sua dissertação de mestrado, até 2015, período em que Módolo publicou sua dissertação. Observemos a seguinte citação:

O ensino de guitarra elétrica como instrumento principal, ou seja, focado na formação específica no instrumento, é realizado em cursos denominados bacharelados e licenciaturas em instrumento, ambos com a opção em guitarra elétrica. Atualmente no Brasil, de acordo com o site do INEP, site das instituições e contatos por e-mail, pode-se identificar 18 universidades que contemplam o ensino desse instrumento no país. Em levantamento realizado entre abril de 2013 e novembro de 2014, observou-se um crescimento deste tipo de curso, especialmente quando em comparação com os dados trazidos por Gomes (2005), que identificou, em duas universidades brasileiras, a disponibilidade da formação superior específica em guitarra elétrica (MÓDOLO, 2015, p. 30).

Neste levantamento que fizemos catalogamos universidades públicas e privadas. Paralelamente, como mostramos anteriormente, quando examinávamos a produção especializada na área, através do levantamento de dissertações e teses, também podemos confirmar que existe um avanço na produção teórica acadêmica. No momento atual, também percebemos que é fundamental elevarmos o nível dessas reflexões acadêmicas, para que a demanda desse crescimento da área da guitarra elétrica em nível universitário esteja alinhada com formas atuais e inovadoras de ensino, metodologias que tenham uma ação efetiva e que realmente preparem da melhor maneira possível os estudantes para atuação no mercado de trabalho. Para isso, é preciso examinar as características do próprio mercado da música popular e de como os instrumentistas guitarristas vem se inserindo nele – entender quais suas especificidades, como o instrumento guitarra elétrica está inserido na grande área da música popular, em quais setores da música popular um guitarrista pode se inserir e que habilidades este pode desenvolver para melhor aproveitar as demandas mercadológicas.

As constatações de Módolo mostram um avanço na área da guitarra elétrica no Brasil, em termos de oferecimento de cursos superiores. Pouco mais a seguir mostraremos um levantamento que fizemos neste ano de 2018 que não confere

plenamente com esta citação de Módolo, de acordo com nossas pesquisas atualizadas, no entanto, mostra um avanço considerável das oportunidades de formação superior em guitarra elétrica (apesar de em quantidade um pouco menor que esta que Módolo cita no período de sua pesquisa).

A ideia é que os cursos que vem formando estes instrumentistas a nível superior possam contribuir de forma eficaz numa formação direcionada para facilitar a inserção do formando nestes nichos de trabalhos. Podemos comprovar o grande aumento desde a pesquisa de Borda em 2005, onde o mesmo catalogou apenas duas universidades, na época. Já no trabalho de Módolo, foram contabilizadas 18 universidades, um aumento bem considerável.

A seguir, são apresentadas as universidades e as denominações dos cursos que oferecem guitarra elétrica no Brasil: (a) Bacharelado em Música: Faculdade Alcântara Machado (FAAM/SP), Faculdade Santa Marcelina (FASM/SP), Faculdade Cantareira (SP), Universidade Barra Mansa (UBM/RJ), Universidade Santana (UNISANT'ANNA/SP); (b) Bacharelado em Instrumento: Conservatório Brasileiro de Música (CBM/RJ), Faculdade Souza Lima (SP), Universidade Sagrado Coração (USC/SP), Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI/SC), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE/PE); (c) Bacharelado em Música Popular: Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP/SP), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/SP), Universidade Federal da Bahia (UFBA/BA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG/MG), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/RS). (d) Licenciatura em Instrumento - opção guitarra elétrica: Universidade Federal da Paraíba (UFPB/PB), Instituto Federal de Pernambuco (IFPE/PE), Universidade Federal de Goiás (UFG/GO) (MÓDOLO, 2015, pp. 30-31).

Baseados nessa citação de Módolo, nós procuramos confirmação da existência de formação superior com habilitação ou ênfase em guitarra elétrica nestes cursos, através dos sites das instituições e de contatos por e-mail e telefônicos. No entanto, observamos que nem todas as instituições de ensino citadas têm esta ênfase ou habilitação no instrumento guitarra elétrica, apesar de alguns apresentarem opções de curso na área da música popular. Também constatamos que o curso da UFPE, citado por Módolo, como bacharelado em música, na verdade é um curso de licenciatura com ênfase em instrumento. Em nossa pesquisa encontramos os seguintes cursos de música que

oferecem atualmente formação superior em música com habilitação ou ênfase em guitarra elétrica no Brasil:

1. UNIVERSIDADES PÚBLICAS:

- Universidade Federal de Pernambuco - UFPE/PE - Licenciatura em música com ênfase em prática instrumental - guitarra elétrica.
- Universidade Federal da Paraíba - UFPB/PB - Licenciatura em música com habilitação em instrumento guitarra elétrica / Curso superior sequencial em música popular com formação em instrumento guitarra elétrica.
- Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP/SP - Bacharelado em música popular com habilitação em guitarra elétrica.
- Universidade Federal de Goiás - UFG/GO - Licenciatura em música com habilitação em ensino do instrumento musical guitarra elétrica
- Instituto Federal de Pernambuco - IFPE (Campus Belo Jardim/PE) - Licenciatura em Música com habilitação em práticas interpretativas da Música Popular (instrumento guitarra elétrica).
- Universidade de Brasília (UnB) - Licenciatura em música.

2. FACULDADES PARTICULARES:

- Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR/MG - Licenciatura em música com habilitação em instrumento guitarra elétrica (modalidade à distância - Ead).
- Faculdade Souza Lima/SP - Bacharelado em música com habilitação em performance (instrumento guitarra elétrica).
- Faculdade Cantareira/SP - Bacharelado em música (instrumento guitarra elétrica).
- Universidade Santana - UNISANT'ANNA/SP - Bacharelado em música (guitarra elétrica).
- Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI/SC - Bacharelado em música (guitarra elétrica).

- FIAM – FAAM/SP - Bacharelado em música com ênfase em instrumento popular com opção para guitarra elétrica.
- Faculdade Santa Marcelina – FASM - bacharelado em música com habilitação em instrumento (opção guitarra elétrica).
- Conservatório Brasileiro de Música – CBM – Curso de bacharelado em música/instrumento (opção para guitarra elétrica).

Por esse nosso levantamento, atualmente temos ao todo, quinze cursos no Brasil com opção para formação em guitarra elétrica, nas modalidades de bacharelado, licenciatura e sequencial, sendo que sete destes estão no ensino público e oito no ensino particular.

Entre os cursos citados por Módolo, falaremos um pouco a respeito dos que não foram inseridos nessa nossa listagem. De acordo com o site da instituição, o curso de Bacharelado em música popular da UFMG oferece a disciplina de performance em instrumento com opção para guitarra elétrica em quatro semestres dos oito que totalizam o curso, devido não percorrer os oito semestres, consideramos, de acordo com os parâmetros desta pesquisa que não existe uma ênfase no ensino deste instrumento e uma consequente habilitação. Pelo exame que fizemos da estrutura de disciplinas do curso de bacharelado em música da UFRGS, podemos observar que o mesmo não oferece ênfase em algum instrumento, não havendo habilitação em guitarra elétrica neste curso. Em relação ao curso de Licenciatura em Música oferecido pela UnB, este foi inserido em nossa listagem porquê, de acordo com o fluxograma que consta no site da instituição e de esclarecimentos que recebemos dos professores de guitarra elétrica, existem disciplinas denominadas “Instrumento Principal Guitarra”, ordenada em seis níveis (1, 2, 3, 4, 5 ,6). Em seu sistema de matrícula existem duas cadeias de disciplinas onde constam a obrigatoriedade para um certo número de créditos na cadeia, o que possibilita que os estudantes possam cursar seis semestres de instrumento. As disciplinas de instrumento 5 e 6 constam como disciplinas optativas. Devido os estudantes terem a possibilidade de cursarem até seis disciplinas de instrumento, consideramos que este curso oferece uma certa ênfase no instrumento, mesmo não constando em sua nomenclatura oficial, e por isso o acrescentamos em nossa listagem. A UFBA oferece um curso de bacharelado em música popular, no entanto, pelo que pesquisamos no site da instituição, este, neste período de escritura da nossa tese, ainda não oferece aulas de

guitarra elétrica. Observamos também que esta instituição já oferece aulas de guitarra elétrica em seus cursos de extensão.

Também não encontramos a opção para guitarra elétrica atualmente no curso da Universidade Barra Mansa, esta universidade oferece um curso de licenciatura em música, mas a partir da análise de seu currículo disponível no site oficial da instituição, não consta formação em instrumento. A Universidade Sagrado Coração, pelo que consta em seu site oficial, não oferece ou não está oferecendo atualmente um curso de música, detectamos que nesta existe um curso de licenciatura em artes. No site da FAMOSP também não encontramos informações atuais a respeito de formação em guitarra elétrica, tivemos acesso apenas ao currículo do curso de licenciatura em música que é oferecido. O curso de música oferecido pela Faculdade Paulista de Artes também é de licenciatura, e pela observação do currículo que consta no site não há ênfase em instrumento.

Neste momento em que estamos em processo de finalização desta pesquisa o curso superior sequencial em música popular da UFPB está em um processo de fechamento, ao mesmo tempo que foi aprovada a criação de um novo curso nesta universidade, o curso de bacharelado em música popular com habilitação em instrumento, onde está sendo prevista habilitação em guitarra elétrica.

Além dos cursos superiores em música na área da guitarra elétrica, existem também, em diversos institutos federais de educação pelo Brasil, cursos técnicos que auxiliam na formação de guitarristas, oferecendo-lhes formação e diploma nesta modalidade de ensino. Esses cursos estão contribuindo na formação de uma boa parcela de instrumentistas no Brasil, e muitas vezes também são uma ponte ou uma possibilidade paralela para a formação em cursos de nível superior.

Acreditamos que, com esta expansão que percebemos vir acontecendo, produções nos sentidos de formação instrumental através do desenvolvimento de metodologias de ensino, livros para prática de diversos exercícios em diversos níveis de aprendizagem condizentes com a realidade brasileira e do ensino da música popular, reflexões de cunho acadêmico, etc., também estarão expandindo-se junto com a área.

Em relação a comunidade musical construída que compreende o universo da guitarra elétrica, “seu repertório, sua prática, meio social e estilos encontra-se em contínua transformação, tornando a institucionalização do ensino da guitarra um desafio e uma esperança para o campo educacional superior” (BORDA, 2005, p. 23). Este panorama vem se ampliando com a instalação de cursos de formação em guitarra

elétrica, principalmente a partir de 1985, como vimos, onde o instrumento começa a ter presença mais efetiva em conservatórios, e inicia seus passos em cursos de formação superior no Brasil.

Estamos em pleno processo de expansão da área atualmente no Brasil, tanto no que diz respeito a criação de novos cursos (apesar de ainda bastante centralizado em determinada região do país), como na produção teórica acadêmica qualificada, e também na formação dos professores que serão futuros candidatos aos cargos efetivos e temporários nas universidades.

A formação dos professores, com a implementação dos cursos na área da música popular com habilitação em guitarra elétrica, em diversas instituições pelo Brasil vem favorecer muito na capacitação para a docência superior, aliado à formação paralela não-formal e informal que já nos referimos anteriormente.

A produção de dissertações, teses e artigos vem contribuindo para as reflexões e consolidação da área, inclusive no aspecto de abordagens direcionadas para elementos tecnicistas que pode contribuir efetivamente para a sistematização do ensino, paralelamente, às abordagens estilísticas de instrumentistas e das considerações a respeito do ensino da guitarra elétrica.

CAPÍTULO IV

PROPOSTAS E AÇÕES PARA O ENSINO DA GUITARRA ELÉTRICA

DIRECIONAMENTOS PARA O DESENVOLVIMENTO CURRICULAR

Aqui, nos deparamos com um ponto chave. Para podermos dar continuidade a estas investigações, é necessário compreendermos questões básicas referentes ao desenvolvimento de currículos, e para isto, nos fundamentamos em alguns autores (BARRET, 2009; BOLLOS, 2008; BORDA 2005; CAREY; LEBLER, 2012; DUNBAR-HALL; WEMYSS, 2000; PARKINSON, SMITH, 2015; SACRISTÁN, 2000; SANTOS, 2010; SOUZA, 2013; SWANWICK, 2001), pois, neste capítulo, que intitulamos “propostas e ações para o ensino da guitarra elétrica”, é essencial que estejamos conscientes que estas propostas e ações podem ter uma abertura e atuação direta nos currículos dos cursos, e mais especificamente dentro dos planos de curso das disciplinas de instrumento guitarra elétrica.

É a partir das estruturas curriculares que podemos harmonizar os aspectos que vimos falando, de conciliação de aspectos dos modelos tradicionais e das demandas atuais de ensino e aprendizagem, buscando compreender como podemos trazer os benefícios de ambos para o ensino de instrumento e pedagogia da performance na atualidade, inserido na realidade da formação em música popular, dentro deste momento em que a linha tênue entre o popular e o erudito praticamente se desfaz, onde um universo mescla-se com outro em tantas expressões artísticas, principalmente, por, na essência e a partir de um ponto de vista mais amplo, ambos serem o mesmo universo, o universo do som, o universo da arte, o universo da música, que se segmenta em infinitas vertentes.

(...) os estudos envolvendo o desenvolvimento de currículos podem validar e legitimar a prática da guitarra na academia, assim como possibilitar um melhor entendimento dos reais objetivos desses cursos. Além do mais, o desenvolvimento de um currículo equilibrado em conteúdos musicais e pedagógicos, poderia apresentar pontos fundamentais relativos à formação do professor desse instrumento (MÓDOLO, 2015, p. 31-32).

Um currículo bem idealizado, em nosso ponto de vista, apresenta em sua constituição uma transversalidade entre todas as disciplinas a cada semestre, fazendo com que a disciplina de instrumento seja subsidiada pelas demais disciplinas do currículo, facilitando assim o trabalho docente de uma maneira geral. Outro ponto que, particularmente, consideramos importante de ser examinado, é que as disciplinas teóricas estejam, além de coerentes com o nível de trabalho no instrumento em cada semestre, sempre conduzidas no sentido de trazer à tona sua aplicabilidade prática, pois este tipo de abordagem traz um melhor envolvimento dos estudantes, estimulando-os a cada vez mais a estarem direcionando suas atenções ao fazer musical.

Essa ideia de mediação, transferida para a análise do desenvolvimento do currículo na prática, significa conceber o professor como um mediador decisivo entre o currículo estabelecido e os alunos, um agente ativo no desenvolvimento curricular, um modelador dos conteúdos que se distribuem e dos códigos que estruturam esses conteúdos, condicionando, com isso, toda a gama de aprendizagens dos alunos. (SACRISTÁN, 2000, p. 166).

A experiência musical envolve uma série de estímulos, que vão desde aspectos mais mecânicos no processo de aprendizagem, até aspectos sociais, históricos, criativos e emocionais, entre outros, por parte de todos os personagens envolvidos, tanto nos processos de aprendizagem como na produção de uma obra de arte, ou nas vivências de um indivíduo cuja tônica é a arte e a música. “O currículo idealizado em instituições de ensino superior para formação profissional em música pode levar em conta os objetivos culturais e as necessidades de formação que determinada sociedade anseia” (MÓDOLO, 2015, p. 58). O professor é o agente de mediação entre os componentes curriculares e os processos pedagógicos que subsidiarão a prática dos estudantes.

Barret retrata quatro correntes de mudanças no curriculum musical que requerem a atenção e o estudo do professor, incluindo (a) mais visões compreensivas das regras e formas de relação que constituem a experiência musical; (b) o estudo de uma variedade ampla de estilos e gêneros musicais com ênfase legítima dentro do curriculum; (c) visões integradas das relações musicais que envolvem as dimensões cognitiva, sinestésica e emocional; (d) um foco no entendimento que

reconhece o contexto social onde o processo de ensino aprendizagem tem lugar (2007)³⁵ (BARRET, 2009, p.12).

A sabedoria de como lidar com todos esses aspectos, que vão desde o social até o técnico musical e o emotivo, de acordo com o histórico de cada estudante e de cada professor, também é um fator ao qual um professor qualificado pode estar em constante aperfeiçoamento, procurando manter um bom relacionamento com seus estudantes dentro das diversas dimensões que compõem o universo curricular e a vida social.

A partir dos conhecimentos e saberes curriculares e do contexto global de inserção da atividade docente dentro de um determinado contexto social, o professor normalmente traça suas estratégias de ensino, selecionando os principais pontos a serem abordados, construindo uma certa hierarquia de prioridades e, ao mesmo tempo, procurando trazer uma formação equilibrada para os estudantes do curso ao qual é professor. Assim, o professor é uma ponte entre os conhecimentos e saberes e os receptores desses, dentro de um amplo sistema sociocultural. Podemos procurar sempre nos atualizar e nos especializar como educadores para que possamos ser uma ponte cada vez mais eficiente no cumprimento dessa função, pois a área da educação musical é dinâmica, daí a importância de o professor de instrumento procurar estar em processos de formação contínua.

As áreas do conhecimento estão em constante processo de transformação e, dentro de uma mesma área, existem subáreas que estão, naturalmente, interligadas. É a habilidade e a consciência daquele que é responsável pelo processo de ensino que vêm trazer uma maior ou menor interação interdisciplinar entre as áreas e subáreas.

Diversos aspectos disciplinares, dentro do campo musical que estamos nos direcionando e, mais especificamente, dentro dos procedimentos de ensino e aprendizagem de um instrumento musical no segmento da música popular, estão envolvidos, e podem se entrelaçar em uma rede mais ou menos ordenada, de acordo com a abordagem que é dada durante os processos de ensino e troca de conhecimentos. Esses fatores determinantes durante o processo de ensino e aprendizagem passam por

³⁵ Barrett portrays four broad currents of change in the music curriculum that warrant teachers' attention and study, including (a) more comprehensive views of the roles and forms of engagement that constitute musical experience; (b) the study of a wider variety of musical styles and genres as legitimate emphases within the curriculum; (c) integrated views of musical engagement that involve cognitive, kinesthetic and emotional dimensions; and (d) a focus on understanding that acknowledges the social context in which teaching and learning take place (2007).

aspectos de cognição musical, de contextualização social, habilidades tecnológicas dos envolvidos, etc. Quanto maior a capacidade de adentrarmos em uma condição interdisciplinar e de uma visão holística, melhores condições teremos de canalizar uma visão mais ampla do fazer musical para aqueles que estão a receber um direcionamento para sua formação. Um grande desafio é buscarmos unidade em um contexto tão superespecializado e fragmentado em que vivemos nos dias atuais, no sentido de podermos realmente resgatar e pôr em prática na docência uma visão macro do conhecimento musical.

Dentro do estudo formal ainda temos a possibilidade de desenvolvermos diversas conexões interdisciplinares, que podem estar premeditadamente amalgamadas pela condução intencional e consciente dos professores, dentro de seu campo de percepção, inserido na própria configuração curricular. Podem acontecer, também, de uma forma natural, pois todas essas áreas estão normalmente se intercambiando, mesmo que não haja um direcionamento específico nesse sentido. Muitos estudantes também perfazem um caminho selecionando mais conscientemente e autonomamente às prioridades em suas trajetórias, premeditando quais disciplinas serão aprofundadas e postas de maneira mais evidente em transversalidade com a aprendizagem de um instrumento musical. Esse processo, também, é dinâmico, podendo ser diferentemente moldado de acordo com o momento e as prioridades elegidas.

A abordagem interdisciplinar é sempre enriquecedora, pois permite que conhecimentos de outras áreas sejam agregados, mas também é necessário, principalmente em se falando da concepção de uma proposta curricular formal, que essas disciplinas que se inter cruzam estejam gradualmente alinhadas, ou seja, que as relações e abordagens interdisciplinares estejam de acordo com a evolução do processo de aprendizagem de um estudante ou de uma turma. O processo interdisciplinar diz respeito a disciplinas de diferentes áreas ou a subdisciplinas de uma mesma área. Geralmente na formação de um curso superior de formação em instrumento, muitas disciplinas da mesma área da música estão envolvidas. Dessa forma, consideramos importante, que, na construção curricular, esteja bem planejado um alinhamento entre todas essas disciplinas em cada nível do processo.

ALGUMAS FACES POSSÍVEIS DE SEREM ABORDADAS NO ENSINO INSTRUMENTAL

Podemos perceber como o encadeamento da educação e seus procedimentos são amplos, pois esse processo vem abrangendo, cada vez mais, novas esferas do saber, novos ambientes onde é possível adquirir conhecimentos, novas interações que vêm acrescentando experiências, sendo esse caminho, único para cada ser. A vida do estudante é cíclica, mas esse ciclo deve levar sempre a novos platôs, através de um movimento em espiral.

O papel de um professor pode se tornar central no desenvolvimento de estudantes, daí a grande responsabilidade que pode ser assumida por esse profissional, que tem como missão a orientação, a instrução e a facilitação dos processos de aprendizagem. Para isso, é indicado um contínuo aperfeiçoamento por parte do profissional, um comprometimento com seus deveres e o desenvolvimento de uma percepção cada vez mais apurada para com as turmas e indivíduos com os quais trabalha. Isso deve se dar no sentido de compreender quais as necessidades primordiais, quais metodologias podem ser mais eficazes em cada caso, quais direcionamentos podem ser dados para que as particularidades mais positivas de cada estudante venham à tona e quais direcionamentos, também, podem ser conduzidos para que as suas dificuldades encontrem um bom caminho de superação.

Isso só pode ser obtido com uma formação humana do profissional educador. O professor de instrumento, numa universidade, exerce, muitas vezes, o papel de um espelho para os estudantes. Seu contato com esses estudantes, normalmente, desenvolve-se com uma certa aproximação, devido as classes de instrumento geralmente comportarem uma quantidade seleta de alunos. Essa proximidade permite que os professores estabeleçam diálogos além dos acadêmicos com os estudantes, muitas vezes, participando de suas vidas e podendo trazer palavras de estímulo, entusiasmo e superação que podem reverberar na vida dos estudantes de maneira positiva, caso o professor também se ponha no lugar de responsabilidade com a formação humana dos estudantes.

Sabemos que existem professores que ainda utilizam o poder que têm para se tornarem opressores de seus estudantes, e isto se deve ao fato de não haver uma maior ênfase na educação voltada para a formação de valores humanos coerentes com a posição de professor. Muitas vezes o professor que usa de algum meio de opressão, está apenas repetindo a mesma maneira que este aprendeu em sua formação. Estudos a respeito da atuação docente são muito bem-vindos neste tempo, principalmente quando observamos que vem existindo uma renovação na área da música, com a entrada de uma

nova forma de compreender a música, de uma nova forma de se fazer música, de uma renovação nos ares da academia com a penetração da música popular em suas instâncias.

Diante do que podemos perceber em nossas pesquisas, o momento atual necessita de um impulso no que diz respeito a formação do professor que vem atuar nas salas de aulas das universidades, nos cursos superiores que abrangem a área da música popular. A maioria dos profissionais que estão atuando nessa fase pioneira em que vivemos ainda tiveram uma formação centrada na música erudita, apesar de sabermos que, paralelamente, a grande parte atua na música popular em diversos de seus segmentos. Como o professor geralmente se torna um espelho para os estudantes, a formação do professor também pode se tornar espelho a formação dos estudantes.

Em 2005, Rogério Borda já falava em uma formação múltipla, em que o profissional da música tivesse acesso a diversas faces do saber paralelamente, mais especificamente, no tripé formado pelos conhecimentos técnico instrumental, pelos saberes tecnológicos e, também, pelos saberes pedagógicos. Hoje em dia, vemos esse tripé como uma base mínima necessária para a formação de um profissional alinhado com o mundo atual, para que este tenha melhores possibilidades de atuação nos campos profissionais do mercado de trabalho em música.

Para que um curso de formação superior tenha esse tripé como base, é necessário um planejamento muito meticuloso, para não exceder a capacidade de aprendizagem com profundidade dos assuntos por parte dos estudantes. Compreendemos que isso só vem ser bem realizado com uma ação de interação holística no processo de estudo, em que práticas envolvam o máximo de possibilidades inter-relacionadas e que possam ser bem desenvolvidas pelos atributos do intelecto.

A aproximação dos estudantes com as tecnologias, principalmente as tecnologias digitais, hoje disponíveis e úteis para o desenvolvimento de diversas facetas da aprendizagem, deve ser também um ponto chave. Os recursos didáticos vêm se aperfeiçoando sempre com o passar do tempo.

No desenvolvimento da musicalidade, que compreendemos tanto como um processo que se efetiva de dentro para fora (quando encontramos formas de vir à superfície a música que já está dentro de nós, fruto de nossas experiências pessoais e histórias de vida), como de fora para dentro (quando recebemos ensinamentos ou usamos alguns recursos baseados principalmente em situações práticas de concentração mental vinculada ao processo de entendimento da ciência do som), podemos ter

algumas ferramentas que são usadas normalmente na formação de músicos práticos, músicos que não necessariamente passaram por um processo de aprendizagem formal.

Módolo, em sua pesquisa, que envolve a compreensão do ensino de guitarra elétrica em nível superior constatou que “o canto, ou solfejo, para auxiliar os alunos na execução de determinados trechos musicais é uma estratégia pedagógica presenciada nesse contexto” (MÓDOLO, 2015, p. 123). Uma dessas práticas que pode auxiliar numa compreensão mais sonora da música, e menos teórica, também na sua expressão de uma forma mais natural, é o processo de ouvir, cantar e tocar, divulgado por alguns músicos, entre esses, o guitarrista Sandro Haick³⁶. Nesse sistema, é buscado emanar a música que há em si através de um instrumento musical, que é visto mais como uma ferramenta para a expressão da música interior. Para isso, é preciso se desenvolver a música internamente (mais intuitiva), e não externamente (mais técnica).

Nesse processo, procurar conhecer intimamente o som que se está tocando pode ser mais importante do que dar o nome correto às notas ou compreender teoricamente toda a funcionalidade harmônica de um trecho. Corroborando com essa abordagem, segundo McPherson, “uma habilidade de pensar no som é essencial em todas as formas avançadas da execução musical”³⁷ (McPHERSON, 2010, p. 58).

Numa sequência de eventos para esse tipo de abordagem podemos, por exemplo, sobre um determinado acorde que está soando, cantar mentalmente melodias, como um primeiro passo, em seguida, usar a voz para expressar as melodias. Depois, cantar tocando junto com o instrumento, como explica Sandro Haick em seu curso. Assim, perceberemos melhor a música que temos internamente, de uma maneira mais independente do nível técnico que já possuímos. É claro que a habilidade técnica pode favorecer, principalmente na terceira fase desse estudo, mas ela não é o foco principal, inicialmente.

Para o aprendizado equilibrado de um instrumento musical, dois aspectos podem caminhar juntos durante todo o processo, o aspecto intuitivo (subjetivo e abstrato) e o aspecto técnico (objetivo e concreto). Podemos dizer que esses aspectos perfazem dois polos da natureza de um mesmo processo, o da aprendizagem de um instrumento musical, e entre esses polos existem muitas graduações que se aproximam mais de um

³⁶ Estas dicas estão presentes na vídeoaula denominada “o segredo da música”, ministrado por Sandro Haick. Disponível em <http://www.osegredodamusica.com.br/aula-1-liberada>. Acesso no dia 07/02/2017.

³⁷ ...an ability to 'think in sound' is essential in all higher forms of musical performance.

polo ou de outro. Podemos também dizer, segundo um princípio universal, que os opostos se tocam e todos os paradoxos podem ser reconciliados (INICIADOS, 2014).

Durante o processo de educação, algumas faculdades do intelecto podem ser desenvolvidas a partir de uma orientação consciente. É preciso desenvolver a percepção, trabalhar a atenção e a concentração, procurar aprimorar a capacidade de desenvolver visualizações e associações mentais que podem favorecer o aprendizado. A capacidade de armazenamento de vivências e experiências que geram conhecimento em nós é o que denominamos de memória, um grande banco de dados que todos temos e que é acessado através da ação do pensamento. É importante trabalharmos esse atributo do nosso intelecto de diferentes maneiras. No sentido musical, por exemplo, podemos falar de memória auditiva, memória nominal das notas, memória digital, memória expressiva, memória emotiva, etc.

No sentido de expressar a criatividade, é necessário desenvolver a imaginação, entregar-se no propósito de favorecer a conexão com a intuição, com o pensamento abstrato. As habilidades do raciocínio podem auxiliar nos processos de conceituação, de entendimento epistemológico de cada coisa às quais estamos lidando no processo de aprendizagem. A razão encontra as explicações lógicas, concretas, o sentimento nos dá os caminhos ligados com o aspecto emocional, e a memória vem armazenando as informações concretas, abstratas e a imagem dos sentimentos na essência de cada ser e, assim, vem se dando o processo individual e único de formação intelectual.

É muito comum que músicos autodidatas que desenvolvem processos de autoaprendizagem deem mais ênfase ao seu lado intuitivo, enquanto que estudantes de cursos de instrumento musical que frequentam escolas formais de música desde cedo, tenham uma tendência a desenvolver seu lado mais técnico, dependendo da abordagem dada pela escola, mas isso não é uma regra fechada. Isso se dá pelas características e diferenciações dos sistemas de trabalho e aprendizagem aplicados no dia a dia, em cada um dos casos. Consideramos que ambos os caminhos podem ser interconectados, e para o aprendizado de música existem muitas maneiras e portas que podemos abrir para construções das diversas formas de aprender.

No decorrer destas linhas, o que buscamos é orientar o estudante a encontrar um ponto de equilíbrio entre esses dois aspectos básicos do estudo. Cada um desses caminhos pode ser percorrido com algumas práticas específicas e eles podem interagir entre si. O aspecto subjetivo do aprendizado da música é prioritariamente desenvolvido a partir de procedimentos tais como aprender música de ouvido, tocar em grupos,

observar apresentações ao vivo e gravações em vídeo, conhecer o instrumento intuitivamente e de maneira livre, sem as ordens das rotinas, com suas progressões e limitações de estudos sistemáticos e condicionados, entre outros, sempre procurando repetir os sons que agradam ao gosto pessoal e aprender os caminhos que interessam, construindo assim uma personalidade musical singular (procedimentos mais ligados à aprendizagem aural).

O aspecto objetivo do estudo já ocupa o outro polo, onde se busca um processo sistemático para dirigir o aprendizado, estabelecendo-se uma ordem com metas claras a se alcançar, planos de estudos com objetivos a curto, médio e longo prazo, disciplina e organização, controle do tempo de estudo, mapeamento evolutivo e, normalmente, o acompanhamento de um professor que guia os passos do estudante.

Para um aprendizado fluente e consistente, um bom aproveitamento e desenvolvimento dos estudos, em que poderemos observar uma evolução gradual, quatro fatores podem ser determinantes: a paciência com o processo, a assiduidade e disciplina nos estudos diários (estabelecendo um ritmo de estudos), a organização sistemática dos conteúdos (quando o estudo é objetivo) e a concentração plena naquilo que estamos nos propondo a executar durante as horas de estudo.

É importante reforçar que, para um estudo sistemático, é necessário organização e planejamento, já que o instrumentista precisa contemplar diversos assuntos em sua rotina, tais como leitura melódica, leitura harmônica (cifras), técnica da mão direita, técnica da mão esquerda, escalas, arpejos, acordes, repertório, acompanhamento rítmico harmônico e improvisação, entre outros, bem como dedicar-se à apreciação musical de repertório dos instrumentistas que são referência para seu instrumento e de música de forma geral, além de leituras sobre a história do instrumento, etc. Paralelamente, inserido neste estudo sistemático, podemos desenvolver práticas mais livres, para equilibrarmos os aportes objetivos e subjetivos em nossa rotina de estudos.

Dessa forma, para que mantenhamos uma concentração eficaz, aconselhamos a organizar o estudo em sessões de prática e repouso, de acordo com o ritmo de cada pessoa. Por exemplo, se o estudante pode dedicar três horas de seu dia ao estudo de seu instrumento, os estudos podem ser organizados em três séries de 50 minutos, com uma pausa de dez minutos entre cada uma das séries, ou pode também praticar estas séries de 50 minutos em diferentes momentos do dia. Se for observado que dentro dos 50 minutos começa a surgir algum tipo de fadiga mental que gera desconcentração, pode-se criar séries com menor tempo entre os repousos. Também é importante que, dentro do tempo

delimitado para a prática, nos concentremos em diversos tópicos distintos em séries controladas e menores de tempo, para que haja variedade para a mente, auxiliando, assim, que ela não disperse no estudo.

O USO DE DIFERENTES MATERIAIS PARA O ENSINO NA ATUALIDADE

Hoje em dia, com o processo de globalização do conhecimento, é possível ter acesso a um vasto material voltado para a prática e o ensino da guitarra elétrica e da música de uma forma mais ampla. Existem muitas publicações na área do jazz, do blues e do rock, métodos de iniciação ao instrumento e de iniciação à leitura melódica, *songbooks* com cifra, letra e melodia para o desenvolvimento de repertório, *ominibooks*, *playalongs* para os estudos de improvisação e etc.

É facilmente encontrado, também, muito material disponível na internet, desde vídeoaulas acessíveis a todo o público em sites abertos, até cursos fechados com orientação de instrumentistas de destaque no cenário, para aqueles que fazem inscrição prévia e compram os cursos *on-line*. Também há um tanto de listas de discussões, grupos abertos e fechados onde são discutidos e compartilhados entendimentos a respeito de diversos assuntos concernentes à guitarra elétrica. Sabendo-se administrar, existe um grande mar de informações que podem ser acessadas, ao mesmo tempo que, se não tivermos habilidade para lidar com tanta variedade de informação, podemos perder o foco do que é mais necessário para nós a cada momento, ou não saber filtrar o material de melhor qualidade, prejudicando, assim também, o nosso desenvolvimento pela superficialidade. Consideramos importante que o professor também possa auxiliar os estudantes na filtragem de materiais, e no discernimento de quais materiais podem favorecer mais ao seu desenvolvimento.

É a partir da década de 1980 que se proliferam mais as publicações direcionadas para o público da guitarra elétrica e mesmo de outros instrumentos da área da música popular. Foi, também, quando se iniciou, ainda de forma precária a ter-se acesso a mais material estrangeiro no Brasil. Muitos artistas passaram a compartilhar seus conhecimentos também através do recurso de vídeoaulas a partir desse mesmo período.

As vídeoaulas são um recurso interessante e também útil para o acompanhamento de determinados conteúdos que podem ser ministrados pelo professor inicialmente em sala de aula, e, paralelamente, serem indicados aos alunos como uma espécie de reforço para o estudo daquele determinado assunto, ou como um

complemento da aula ministrada pelo professor, onde os estudantes podem ter acesso a diferentes pontos de vista, enriquecendo assim o seu *background*. O aspecto de trazer imagens favorece bastante ao aprendizado, sendo um recurso a mais, além do conteúdo sonoro. “Outra questão a ser discutida em torno da vídeoaula é a falta de interatividade. Por ser um vídeo gravado, não há a possibilidade de o aluno/expectador esclarecer possíveis dúvidas com o professor ministrante da aula. Nos dias atuais, com o avanço da internet, isso já é possível” (DONATO, 2014, p. 14), pois existem diversas maneiras de interação virtual entre o ministrante do conteúdo da vídeoaula e os estudantes. Atualmente, além do acesso a Vídeoaulas, também é possível termos acesso a vídeos e outros conteúdos em diversos cursos *on-line* com muitos músicos de prestígio no mercado, que ministram suas aulas e registram em vídeo ou através de transmissões ao vivo, fazem grupos fechados nas plataformas de determinadas redes sociais, onde é possível fazer perguntas e tirar as dúvidas, sendo um tipo de ensino a distância (EAD) que vem, cada vez mais, se perpetuando no mercado musical.

Os recursos estão sempre em expansão e se tornando cada vez mais acessíveis ao público, as fronteiras do conhecimento vêm se dilatando e chegando cada vez mais a interpenetrar em territórios mais distantes. Esse é o mundo global em que vivemos, e ele pode nos apresentar bastante benefícios, se soubermos utilizar os recursos e não nos perdermos na superficialidade que as tecnologias também podem nos trazer, dependendo de como nos relacionamos com ela.

O ensino da música vem se favorecendo bastante com o uso de recursos tecnológicos. Quando houve o surgimento do instrumento, em meados da década de 1930, muito era apreendido observando-se e ouvindo outros instrumentistas, principalmente representantes de outros instrumentos, já que a guitarra elétrica era um instrumento tão recente. A sua atuação como solista, no início de sua história, foi influenciada pelos instrumentos de sopro, como podemos comprovar a partir de audições do estilo de Charlie Christian, um dos pioneiros do estilo *single note soloing*³⁸, cujo fraseado nos faz lembrar bastante os fraseados característicos de instrumentos da família dos sopros.

Outra maneira que foi importante para o aprendizado e ainda o é, é a aprendizagem aural que é realizada quando aprendemos música de ouvido. Nos primórdios do instrumento, esse aprendizado era feito através da audição de discos de

³⁸ Estilo de guitarra com abordagem melódica solista.

vinil e, posteriormente, paralelamente, também de fitas cassete. Atualmente temos acesso a uma grande quantidade de áudios na internet, através dos arquivos MP3, FLAC e outros formatos, bem como a mídia em CDs DVDs e BLU-DISCs, que podem servir como fonte para esse tipo de aprendizagem. “No campo da música, as tecnologias digitais vêm sendo bastante utilizadas para fomentar a educação musical, inclusive no ensino de instrumento e este, por sua vez, abrange as diversas possibilidades que os recursos tecnológicos podem oferecer” (PAIVA, 2015, p. 1).

Atualmente, alguns programas também facilitam esse processo de aprendizagem de ouvido, pois é possível selecionar um determinado trecho de uma música e aumentar ou diminuir o andamento, de acordo com as necessidades do estudo. Isso facilita bastante a aprendizagem por ouvido, pois passagens que são tecnicamente ou harmonicamente mais complexas podem ser isoladas e repetidas tantas vezes quantas forem necessárias, com facilidade. “Essas tecnologias propiciam momentos bastante relevantes no que diz respeito à apreensão de conhecimento, já que podem dinamizar a forma de passar o conteúdo em sala de aula, além de poderem complementar o aprendizado com vídeos, sites e aplicativos” (PAIVA, 2015, p. 1).

Diante de tantas oportunidades que existem de se desenvolver um estudo mais autônomo, com tantas tecnologias digitais disponíveis, “não se pode desprezar a importância do professor, pois sua orientação é imprescindível e pode ser um grande diferencial nas etapas do aprendizado” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 76).

Todos os recursos podem ser um grande auxiliar no processo de ensino, no entanto, o planejamento do curso, a estruturação curricular, os objetivos a serem conquistados, as abordagens escolhidas, tudo, dentro desses aspectos, em um curso presencial ou à distância, depende da condução do professor. “Nesse sentido, é legítimo considerar que um professor de instrumento musical apresente conhecimentos e saiba fazer diversas atividades relacionadas com tocar, improvisar, interpretar e também ensinar” (MÓDOLO, 2015, p. 62).

No caso dos cursos de licenciatura em música, um outro prisma se abre, o da educação musical e, mais especificamente, em determinados casos, o da instrução da aprendizagem de um instrumento por parte dos alunos dos cursos de licenciatura, pois pela nossa experiência prática, lecionando nessa modalidade de ensino, dentre as opções de ensino na área da música, a de ensino de instrumento é uma das mais visadas pelos estudantes como um objetivo de futuro profissional.

Módolo (2015), em sua pesquisa, constatou, através das entrevistas que fez com quatro professores, atuantes no ensino superior de guitarra elétrica no Brasil, que “alguns tópicos, como colocar os alunos para ensinar (professor Anderson) e a análise de métodos e textos, no bacharelado, que discutam ‘como’ ensinar (professor Paulo) são maneiras, do ponto de vista desses professores, de preparar os alunos para a prática docente” (MÓDOLO, 2015, p. 140). Consideramos que o professor de instrumento também pode acompanhar parte desse processo, subsidiado por outras disciplinas que devem existir na estrutura curricular do curso, voltadas para o desenvolvimento das habilidades didáticas.

O USO DE MÉTODOS E LIVROS EM SALA DE AULA

Para subsidiar os estudos musicais, temos, além da capacidade de autoinstrução em nosso processo de formação e do acompanhamento que podemos ter de um professor, o acesso a métodos de ensino publicados que podem facilitar nosso desenvolvimento musical. Normalmente para termos acesso ao conteúdo destes métodos, no caso da música, é preciso alguma intimidade com a linguagem escrita da música.

Os métodos de ensino são uma importante ferramenta nas aulas de instrumento musical, e podem dar um bom apoio ao desenrolar destas. O professor pode selecionar materiais a respeito de um assunto que esteja tratando, de diversos métodos, para apresentar diversos exercícios práticos e pontos de vistas paralelos, bem como pode eleger um ou alguns métodos para serem livros de base para o curso. Nesses casos, pode existir uma bibliografia básica e uma bibliografia complementar.

Historicamente, alguns autores consideram que “o advento dos métodos impressos levou a performance musical a se tornar uma arte mais reprodutiva, com menos ênfase na criação e ênfase excessiva no desenvolvimento de habilidades técnicas” (MCPHERSON; GABRIELSSON, 2002, apud BARRET, 2008, p. 133). Nós podemos utilizar os métodos e desenvolver os benefícios técnicos que podem nos trazer, mas é importante também termos o cuidado de, paralelamente, estarmos cientes que precisamos ter desenvolvimentos de trabalhos criativos, que envolvam composição, improvisação, interpretação, expressão, etc. Um dos trabalhos importantes, citando como exemplo, que diz respeito à expressividade musical, é uso consciente de

dinâmicas, através do treinamento e domínio de suas nuances, que muitas vezes é negligenciado em diversos métodos de ensino.

Muitos métodos de ensino tradicionais têm não só uma ênfase direcionada para o desenvolvimento de habilidades puramente técnicas, mas também os métodos mais atuais que trazem perspectivas de estudo que estimulam a prática criativa, como é o caso dos que trazem playbacks para a prática de repertório e improvisação. “Na música de concerto, a importância atribuída aos estudos técnicos abriu caminho, a partir do final do Século XIX, para a fase áurea dos grandes e aclamados virtuosos” (BARRET, 2008, p. 133). O exagero na centralização técnica pode ser minimizado com outras metodologias criativas trabalhadas em paralelo, e assim encontrar um equilíbrio para o processo de formação que estamos visualizando para o guitarrista, dentro do contexto que vivemos atualmente.

O jazz, por exemplo, em sua expansão como gênero que chegou a ter influência em praticamente todo o globo, necessitou ter sua linguagem organizada em sistemas metodológicos de ensino, através de publicações de métodos e livros. Isso ocorreu naturalmente devido uma demanda que estimulou os músicos a organizarem os elementos de sua linguagem musical jazzística, para tornar mais acessível àqueles que desejassem se aprofundar em seus estilos e em suas linguagens. Esse movimento auxiliou também a difundir o jazz como uma escola musical, divulgando e sistematizando seu ensino, “o que se pode constatar sobretudo a partir da década de 60” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 12).

Vejamos esta citação de Módolo, que diz que “no contexto brasileiro, a literatura que trata da aprendizagem da guitarra elétrica evidenciava uma carência no desenvolvimento de materiais para o estudo desse instrumento, já que prevaleceu, durante algum tempo, a abordagem norte-americana” (MÓDOLO, 2015, p. 27). Hoje em dia, consideramos que já temos a disposição algum material de valor para o ensino de guitarra elétrica a partir de fontes brasileiras. No entanto, acreditamos que ainda temos muito trabalho a desenvolver nesse sentido, para realmente chegarmos a fortalecer a escola brasileira de guitarra, podendo fazer com que ela ganhe ainda mais projeção a nível mundial. Para isso, necessitamos de investimentos de autores em diversas linhas, sejam em transcrições de músicas de guitarristas, seja em publicação de métodos que trabalhem a rítmica e os sotaques da música brasileira, ou que tratem da linguagem de gêneros brasileiros, de improvisação, da sistematização do ensino de guitarra elétrica, etc.

Sabemos que já temos alguns materiais direcionados para o ensino de guitarra elétrica que são utilizados por instrumentistas brasileiros em sua formação. Podemos citar os desenvolvidos por Nelson Faria (A Arte da Improvisação; Acordes, Arpejos e Escalas, entre outros); Almir Chediak (Dicionário de Acordes Cifrados; Harmonia e Improvisação I e II); Mozart Mello (Guitarra *Fusion*); Wesley Caesar (*Guitar Book - O guia da guitarra*). Módolo cita que “estes, dentre outros, são alguns dos métodos presentes na formação de professores e guitarristas. Apesar de haver um grande número de publicações para o ensino e aprendizagem da guitarra elétrica, elas ainda estão pouco discutidas na literatura” (MÓDOLO, 2015, p. 27). Vejamos ainda o que constatou Módolo em sua pesquisa, através de suas entrevistas e da análise das bibliografias a que teve acesso, baseado no material utilizado pelos quatro professores que atuam no ensino superior no Brasil, que participaram da mesma:

Um ponto de destaque, observado na bibliografia do professor Paulo, são publicações relacionadas à história de gêneros como jazz, choro, erudito, além de publicações sobre história do violão e da guitarra elétrica. Outro ponto diferente é apresentado na bibliografia do professor Anderson, que contém dissertações de mestrado que tratam da temática da guitarra elétrica, como Gomes (2005) e Batista (2006). De um modo geral, há uma predominância de métodos internacionais. Autores como: Willian Leavitt (A modern methor for guitar I, II e III), Ted Greene (Jazz guitar single note soloing I e II) e Jamey Aebersold (New approach to jazz improvisation) ganham destaque, pois são os mais citados. Dentre as publicações nacionais, destacam-se autores como Nelson Faria (Acordes, arpejos e escalas; *The brazilian guitar book*; Harmonia aplicada ao violão e guitarra). As bibliografias também trazem métodos específicos para o ensino de violão: autores como Marco Pereira (Ritmos brasileiros para violão), Henrique Pinto (Curso progressivo de violão) e Ulisses Rocha (Estudos para violão I) (MÓDOLO, 2015, p. 161).

Nós estamos querendo trazer, além da apresentação de conhecimentos e saberes que possam nortear uma formação superior em guitarra elétrica, a apresentação e uma metodologia integrativa e a exposição de ideias de práticas pedagógicas que permitam trabalharmos com os conhecimentos e saberes tanto em seus aspectos mais isolados como em uma visão holística do ensino de instrumento e dos aspectos pedagógicos da performance musical. Para isso, faremos uso de todos os recursos disponíveis, tanto de métodos publicados, livros, tecnologias analógicas e digitais, materiais *on e off line*, ou qualquer outro recurso que venha somar em nossa proposta.

Estamos centrando, agora, em nosso texto, em reflexões a respeito de métodos de ensino de guitarra elétrica, e, apesar de podermos notar uma onda crescente na publicação deles no Brasil, ainda sentimos carência de materiais que exponham uma proposta com mais profundidade do que a média que observamos nas publicações brasileiras. Quando falamos de um método de grande porte, para termos uma ideia do que estamos falando, podemos ter como referência o “*A modern method for guitar*”, de Willian G. Leavitt, ou o “*Mel Bay’s complet method for modern guitar*”, de autoria de Mel Bay, livros que realmente podem dar base para uma formação de anos de estudo de instrumento e que tem uma densidade de estudos que trabalham a formação do instrumentista em diversos sentidos.

Sabemos que existem no Brasil publicações focadas em temas específicos, que podemos compreender como cadernos de ensino com temas pontuais, mas o que estamos falando é da produção de materiais que tenham também uma abrangência maior com propostas para uma formação instrumental mais completa. Ambas as linhas são importantes como produção de material técnico-literário. Sabemos que nenhum método pode ser considerado plenamente completo, e nem deve ser utilizado de forma exclusiva, mesmo porque, com o avanço da linha do tempo e as consequentes inovações que se dão nesse transcorrer temporal, é necessário atualizarmo-nos constantemente. Apesar disso, sabemos que um método de ensino de instrumento consistente, mesmo com o passar do tempo, pode perdurar e continuar sendo uma referência na formação dos instrumentistas, de acordo com o grau de qualidade de seu conteúdo interno.

Esse assunto é importante que tratemos com atenção, principalmente para a construção qualitativa do que pode entrar como referência bibliográfica em nosso plano de curso. A bibliografia principal é aquela que é utilizada como base para as aulas e certamente serão utilizadas pelo professor, enquanto a bibliografia complementar são sugestões que podem ser acessadas tanto nas aulas, como independentemente pelos estudantes em suas pesquisas pessoais.

Alguns métodos de ensino necessitam de diversos volumes para trazerem mais conteúdos em suas propostas. É o caso dos diversos volumes publicados por Jamey Aebersold, com *playbacks* gravados por instrumentistas de jazz para simularem uma situação de prática de grupo, onde podemos tocar os temas e improvisar sobre as bases harmônicas gravadas. Esses métodos tanto trazem *playbacks* de repertório, como também, em certos volumes, alguns conteúdos importantes para a formação do instrumentista que queira se aperfeiçoar na arte da improvisação.

EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE NACIONAL PARA O ENSINO DE GUITARRA ELÉTRICA SINTONIZADA COM A PRODUÇÃO INTERNACIONAL

Um dos pontos chaves atuais da formatação de cursos superiores de formação em música popular, mais especificamente, no nosso caso, para o ensino de guitarra elétrica no Brasil, é a compreensão do que vem a ser a “guitarra elétrica brasileira”, de quais características moldam seus estilos e como vem sendo percebido e desenvolvido pelos pesquisadores da área da guitarra elétrica esta vertente. Esses pontos são fundamentais para a moldagem de uma escola brasileira de guitarra elétrica, com identidade refletora da prática observada no mercado brasileiro em geral. Quando estamos falando em identidade nacional, as principais referências que temos para um direcionamento nesse sentido são provindos dos aspectos culturais que permeiam a nação. Esses aspectos, por sua vez, podem ser identificados a partir da mescla de diversos fatores, que vão de costumes a crenças, manifestações artísticas com certo nível de ancestralidade, ou mesmo das leis, condicionamentos éticos, morais, formação do caráter dos cidadãos e muitos outros fatores.

Não existe uma identidade brasileira na guitarra, mas uma pluralidade de guitarras brasileiras, que incluem aí as de caracterização supostamente estrangeira, como as descritas por Robertinho de Recife. É este tipo de pluralidade de guitarra brasileira que gostaríamos de ver nas universidades. Não se trata de minimizar o assunto “guitarra brasileira”, com todas as suas peculiaridades e características sublinhadas ao longo desta monografia, mas integrá-lo às práticas correntes de música popular, nacional ou estrangeira (LOPES, 2007, p. 52).

Comprendemos o ponto de vista de Lopes na citação acima, dada a imensa dimensão continental deste país, onde muitos estilos emergem dos mais diversos gêneros. No entanto, podemos dizer que existe uma identidade nacional no que diz respeito ao desenvolvimento de uma escola de música instrumental brasileira, em que o instrumento guitarra elétrica se insere academicamente, com as bases nas práticas de improvisação e nos gêneros mais populares do país, tais como a bossa nova, o samba, o choro, o baião e o frevo, entre muitos outros. A esses elementos, une-se geralmente a abordagem jazzística da guitarra elétrica, que permeia o estilo de guitarra brasileira dos

principais ícones compositores e intérpretes da música instrumental popular brasileira, ou como é denominado pelos estrangeiros, *Brazilian Jazz*. Essa visão mais ampla, no sentido interativo cultural da citação acima de Lopes nos traz uma forma aberta de identificação da guitarra elétrica brasileira no prisma cultural de nosso país.

No período compreendido entre o final da década de 1960 e estes primeiros anos do século XXI, configurou-se, na produção fonográfica brasileira, um gênero de música instrumental com características próprias, em que a cultura do país é permeada pela estética do jazz norte-americano, sendo esperado do músico executante um elevado nível de proficiência e domínio das técnicas de improvisação (MANGUEIRA, 2006, p. vii).

Dentro do contexto acadêmico, podemos perceber uma influência desses modelos e estilos usuais da guitarra elétrica na vertente da música instrumental popular brasileira. Da parte dos professores que estão lecionando nas instituições de ensino superior, percebemos uma identificação com a linguagem mais jazzística aplicada em gêneros de música brasileira. Para comprovarmos isso, basta procurarmos conhecer a produção discográfica desses músicos-professores atuantes no ensino superior no Brasil. Nessa discografia, podemos observar a presença frequente dos principais gêneros de música urbana brasileira fundidos com a sonoridade característica da “pegada” da guitarra de jazz, com ênfase na improvisação.

Consideramos bem evidente essa prática, bem como reconhecemos a importância da presença dessa linguagem no contexto acadêmico, já que o estudo dessa linha estilística permite ao estudante um bom preparo para diversas situações que serão encontradas até em estilos diferentes. A escola jazzística tem como característica uma abordagem aprofundada no entendimento da matéria prima básica dos estudos do instrumento, escalas, acordes e arpejos, dentre outros. Com isso, consideramos que a chamada música instrumental brasileira vem ganhando representatividade também dentro do contexto acadêmico, servindo como fonte de inspiração para o processo formativo e direcionando diretrizes para a formação do instrumentista.

Se observarmos as pesquisas que vêm se desenvolvendo em cursos de pós-graduação brasileiros, em nível de mestrado e doutorado, também podemos comprovar que existe um direcionamento por parte dos pesquisadores para a busca de entendimento da linguagem dos principais guitarristas de música brasileira, tais como Hélio Delmiro

(MANGUEIRA, 2006), Zé Menezes (VISCANTI, 2010), Olmir Stoker (VISCANTI, 2010), Heraldo do Monte (NASCIMENTO; ROCHA, 2014; ROCHA, 2015, VISCANTI, 2005), Toninho Horta (NICODEMO, 2009) e Pepeu Gomes (MIRANDA NETO, 2005), entre outros.

É importante agora compreender como esse conhecimento desenvolvido nos capítulos anteriores pode trazer luz a uma proposta de ensino, que, por um lado, é sistemático e objetivo, já que iremos trazer um modelo de tópicos de conteúdo que pode servir de base para um plano de curso para cada semestre letivo, direcionado para a educação superior de um curso de guitarra elétrica; por outro lado, busca bases subjetivas para suas práticas pedagógicas. Lembramos que essa é apenas uma visão pessoal, a partir da realidade vislumbrada por um professor que já atua na docência da guitarra elétrica em uma universidade no Brasil, mais especificamente, no nordeste brasileiro, na cidade de João Pessoa, estado da Paraíba. Não queremos trazer uma proposta que consideramos definitiva, pois não cremos nisso, queremos, sim, trazer, a partir de nosso ponto de vista, moldado pela realidade que observamos atualmente, uma contribuição efetiva para o processo de ensino-aprendizagem da guitarra elétrica no Brasil.

Somando-se a essas reflexões, podemos ter em mente que estamos falando da projeção de um curso superior de guitarra elétrica dentro de uma realidade social brasileira, para podermos construir uma escola de guitarra elétrica brasileira cada vez mais fortalecida e, ainda mais, construir uma identidade brasileira com uma abertura para o mundo, com a possibilidade de associação do estudo de gêneros e ritmos característicos de música brasileira com o jazz, além de outros estilos característicos da guitarra elétrica no mundo, como o rock, o pop e o blues, mais evidentemente.

Se queremos traçar uma forte linha de guitarra elétrica brasileira no segmento do curso, é importante que contemplemos dentro do currículo, um repertório de música brasileira e, mais ainda, um repertório de guitarristas brasileiros, principalmente em seus trabalhos como solistas de música instrumental. É esse repertório que vem caracterizar um dos raios principais do prisma do que denominamos de guitarra elétrica brasileira e sua multiplicidade, em nosso trabalho.

Um dos pontos que consideramos fundamentais refletirmos é o repertório e as abordagens que podem ser feitas através dele, pois esse é o ponto que vai definir mais propriamente a direção que o curso de guitarra elétrica está seguindo. A compreensão do que pode ser signo de uma identidade brasileira ou, utilizando outro termo, signo de

brasilidade para a guitarra elétrica, passa pelo entendimento de que, independentemente das fusões existentes, uma característica comum ao uso desse termo, da maneira que estamos querendo trabalhar nesta tese, é a presença de gêneros de música brasileira inspirando a interpretação dos guitarristas. Para observarmos melhor isso, podemos nos debruçar e apreciar o trabalho desenvolvido por guitarristas que se utilizam de gêneros de música brasileira como base para a construção de seu repertório, mesmo que passem por outras áreas.

É interessante observarmos o exemplo de grupos como o Quarteto Novo, o qual participou o guitarrista e multi-instrumentista Heraldo do Monte. Os músicos, procuravam se concentrar em uma linguagem brasileira de improvisação, caracterizada, entre outros aspectos, através dos fraseados desenvolvidos nas improvisações, que buscavam não remeter, o máximo possível à influências exteriores.

Outro ponto importante dentro dessas linhas da guitarra elétrica brasileira diz respeito ao acompanhamento de gêneros de música brasileira. Mais uma vez, estaremos tratando desses gêneros e seus estilos mais propriamente se conduzirmos um forte estudo de acompanhamento de guitarra elétrica brasileira baseado em repertórios de música brasileira. Para isso, é necessário fazer um levantamento inicial dos gêneros que podem ser trabalhados, mapear a guitarra como instrumento de acompanhamento em gravações de artistas com o trabalho voltado para gêneros de música brasileira, e propor exercícios que façam o estudante trabalhar este conhecimento tão útil na vida prática do guitarrista. “Para Gomes (2005), ao tratar do repertório a ser utilizado no ensino superior, deve ser observada a possibilidade de adaptação de elementos direcionados ao violão para o estudo na guitarra elétrica de forma positiva” (MÓDOLO, 2015, p. 164). Já falamos da ligação inicial do instrumento guitarra elétrica com o violão, e que muitos guitarristas brasileiros também desempenham tecnicamente bem o violão. Assim, podemos trazer o conhecimento de alguns métodos de violão que trabalhem o acompanhamento voltado para os ritmos brasileiros e adaptarmos aos estudos da guitarra elétrica, bem como é válido o guitarrista brasileiro ter uma boa desenvoltura ao violão.

Paralelo à essa vertente, temos a influência importante da guitarra do blues, do pop e do rock, três gêneros que cativam muitos dos estudantes de guitarra elétrica que entram na academia, por serem comuns em suas vivências como instrumentistas ou mesmo com apreciadores musicais. As linguagens do blues, do pop e do rock já trazem outras características em relação ao estilo de abordagem do instrumento, normalmente

estando direcionados ao aproveitamento máximo dos recursos idiomáticos do instrumento, associado a construções de timbres possibilitada através diversas interfaces sonoras externas. Como temos um grande público que entra na universidade com bastante influência destes estilos, consideramos que pode ser importante e indicado que o professor procure desenvolver alguma intimidade com essas linguagens, procurando trabalhar, em algum momento do curso, e de alguma maneira eficiente, estudos que satisfaçam também a necessidade do público que vem procurando se aperfeiçoar no instrumento dentro dessa linha específica. Isso fica a cargo do interesse do professor em harmonia com os estudantes, e de suas opções na formatação das características da escola de guitarra elétrica no curso que ministra, de forma alguma, consideramos que deve ser uma obrigação. Esse tipo de escolha justamente vai caracterizar a abordagem da escola da guitarra elétrica em cada instituição de ensino superior. Na escola que pessoalmente visualizamos, certamente abordagens a respeito desses gêneros (jazz, blues, rock e pop) estarão contidas no programa, mesmo que sua ênfase esteja na escola da guitarra elétrica focada em gêneros de música brasileira.

É importante que o professor tenha consciência que não deve travar alguma propensão espontânea dos estudantes, nem querer moldar seus alunos a um determinado estilo e, sim, compreender a nobre missão de trazer novos conhecimentos e fazer com que os alunos se encontrem cada vez mais com sua própria música, apresentando-lhes as portas que levam aos caminhos que facilitarão seus percursos durante suas formações.

Podemos considerar que alguns gêneros são mais evidentes no cotidiano dos guitarristas, e algumas linguagens mais comuns podem ser consideradas necessárias e básicas para a atuação no mercado de trabalho, sendo estes: (1) Música Popular brasileira, (2) Jazz, (3) Rock, (4) Blues, (5) Pop, (6) Funk e Soul, (7) *Fusion* e (8) *World Music*.

A CONVIVÊNCIA DE DIVERSAS ESCOLAS DE GUITARRA ELÉTRICA NA FORMAÇÃO DA ESCOLA PLURAL DE GUITARRA ELÉTRICA BRASILEIRA

Diante das reflexões que estamos trazendo, no sentido de pensarmos em uma escola de guitarra elétrica brasileira em suas múltiplas vertentes, pode surgir uma grande dúvida relativa a como serão abordados gêneros tão proeminentes na vida dos

guitarristas, como o rock e o *blues*, ou o *funk-soul*, dentro de um curso que deseje trazer uma identidade brasileira ao seu sotaque guitarrístico.

Sabemos que muitos guitarristas que se interessam por estudar o instrumento com seriedade provêm de uma base de rock, pop, blues, e gêneros adjacentes e, de certa forma, ao entrarem em uma instituição de ensino superior que ofereça uma formação em guitarra elétrica, precisam se moldar aos direcionamentos que as abordagens e os planos de curso têm previamente determinados. Já observamos que a guitarra elétrica que penetra no ensino superior brasileiro tem sua linguagem basicamente formada a partir de uma fusão de gêneros musicais brasileiros com a linguagem jazzística. Dessa forma, temos observado que a influência estrangeira do jazz é bem mais aceita nesses cursos que a influência estrangeira do rock e de outros gêneros, na maioria dos casos. Isso é facilmente perceptível se formos observar a própria produção musical dos professores que são responsáveis pelas disciplinas de guitarra elétrica em cursos superiores pelo Brasil.

Já falamos e citamos trabalhos de guitarristas brasileiros que unem muito bem e fundem o rock com gêneros de música brasileira, como é o caso de Pepeu Gomes, Jubileu filho, Victor Biglioni, Kiko Loureiro (vide seu álbum “Universo inverso”) e muitos outros. De certa forma, é uma fusão que podemos também considerar como influente na música brasileira. Sabemos que também existe a fusão que se faz entre o jazz, o rock e a música brasileira, que também podemos encontrar em diversas interpretações de guitarristas brasileiros.

Todos esses gêneros podem, de certa forma, conviver no ambiente acadêmico, e isso vai depender muito da abordagem do professor e de sua capacidade de trabalhar abordagens distintas, bem como da adaptação dos estudantes à maneira com que o curso está direcionado e fundamentado. É importante lembrarmos também que em nossa proposta, um dos pontos fundamentais é estimular a autoaprendizagem paralela por parte dos estudantes. É nesse ponto que seus anseios e necessidades também podem ser saciados. Corroborando com essa nossa percepção vejamos a citação seguinte:

O gênero rock, muito presente na formação dos professores e observados nos alunos ingressos, tem pouca atenção nestes contextos de ensino. Essa preocupação surge devido ao mercado de trabalho atual, onde os alunos egressos poderão trabalhar com diversos outros gêneros não contemplados no ensino superior, o que de certa forma, do ponto de vista do autor, seria uma lacuna deixada por essas

formações. Seria importante pensar a graduação como formação mais ampla em relação aos diversos gêneros musicais. Grande parte dos materiais disponíveis, que estão sistematizados para o estudo, são baseados no jazz, deixando grandes lacunas com relação a outros estilos e gêneros musicais (MÓDOLO, 2015, p. 179).

Estamos diante de novos paradigmas, com a entrada da música popular dentro da academia brasileira, em um movimento que vem se manifestando internacionalmente. Diante de um novo paradigma, naturalmente, busca-se novas formas de compreensão de um determinado fenômeno. “As práticas autênticas de aprendizado na música popular correm o risco de serem mal interpretadas, materializadas e exageradas”³⁹ (PARKINSON; SMITH, 2015, p. 114).

Estamos procurando trazer uma série de aspectos que certamente trarão mais e mais enraizamentos ao serem analisados, e também estamos cientes que o que estamos idealizando como diretrizes e perspectivas para o ensino superior da guitarra elétrica, devem passar pelo crivo pessoal do leitor, que possivelmente pode sentir ecoar em si algo do que vimos apresentando de acordo com a nossa compreensão atual.

Para nós, estudantes de guitarra elétrica, é importante que saibamos como podemos trazer boas influências do ensino tradicional e, de uma maneira sincrônica, possamos alinhá-las com as práticas que estejam na essência da origem do próprio instrumento, da sua natureza primordial.

A guitarra elétrica nasceu nos Estados Unidos, no berço do jazz e do blues, popularizou-se com o rock e circulou todo o globo. Com a influência do jazz, temos, em essência, uma direção de improvisação na história do instrumento. Com isso, podemos entender a improvisação, em um sentido mais amplo, como uma composição em tempo real, sendo assim, o guitarrista, um compositor nato, nesse sentido. Na essência do blues, temos o sentimento que podemos dar a cada nota tocada, onde a expressividade se torna um ápice da execução musical deste estilo. Na essência do rock, temos a vitalidade jovial e um poderoso som, que tem em si uma capacidade impressionante de percorrer todo o mundo. Assim, o músico guitarrista pode trazer, dentro de si, todas essas, entre outras influências na construção de seu estilo, de acordo com o seu próprio direcionamento.

³⁹ Authentic learning practices in popular music risk being misconstrued, reified, or overstated.

O ENSINO DA GUITARRA ELÉTRICA DENTRO DO CALDEIRÃO DA MÚSICA POPULAR

Randolph Love em seu artigo de 1991 no *Music Educators Journal* atesta que, “para a maioria dos professores, a maior questão para a música popular não é porque eu devo ensiná-la, mas, como eu devo ensiná-la”. Nós todos baseamos nosso ensino nos modelos que nós tivemos experienciado em primeira mão como estudantes nas salas de aula... (mas) como nós ensinamos música popular?⁴⁰ (1991, p. 46) (OEHLER; HANLEY, 2009, p. 3).

Há pouco tempo, existiam poucas oportunidades de formação superior em música popular e, menos ainda, com habilitação em um instrumento específico. Hoje em dia, já podemos comprovar que existem mais opções. É provável que muitos dos profissionais que hoje atuam no ensino de música popular em cursos de nível superior não tenham tido a oportunidade de ter uma formação específica em música popular, tendo de trazer parte de sua experiência em música popular dos ambientes extra acadêmicos, da vida prática. Já falamos um tanto a respeito do ensino tradicional de música, da herança dos conservatórios europeus, da influência da escola jazzística norte americana e de como o ensino da música popular pode receber positivamente estas qualidades de experiências. Falamos, também, um pouco de como o saber inerente dos ambientes naturais da música popular podem penetrar nos moldes acadêmicos, causando até uma troca de experiências entre o que é denominado música de concerto e música popular.

O ensino da música popular na academia é um grande desafio que vem sendo vencido gradativamente. No princípio, compreendemos que existiu até uma certa resistência por parte de uma parcela mais tradicionalista de professores, mesmo assim, aos poucos, a música popular veio ganhando espaço nas universidades. Ainda hoje percebemos bastante resistência, mesmo com o avanço da área, principalmente no sentido de as peculiaridades da formação em música popular e um currículo que tenha um tronco específico para as suas necessidades intrínsecas sejam contempladas. Uma outra dificuldade que vem sendo vencida é justamente o aprendizado de como devemos ensinar música popular em um contexto acadêmico, como nos faz refletir a citação

⁴⁰ Randolph Love in his 1991 article in *Music Educators Journal* states, “For most teachers, the biggest question about popular music is not why should I teach it, but rather how should I teach it. We all base our teaching on the models that we have experienced firsthand as students in the college classroom....[But] how do we teach popular music?”

anterior, de Oehler e Hanley (2009). Hoje em dia, temos que pensar estrategicamente para que a continuidade da entrada da música popular nos ambientes acadêmicos de formação superior seja feita com equilíbrio, e contextualizada com as necessidades do mercado de trabalho, bem como com as tendências da atualidade, sempre se adaptando no tempo às inovações tecnológicas que vêm surgindo e, ainda mais, conseguindo trazer, da prática do dia a dia, novas maneiras de desenvolver o ensino da música.

Na Grã-Bretanha e Austrália, por exemplo, uma abordagem integrada envolvendo escuta/apreciação, improvisação/composição, e a execução de repertório vindo de uma ampla variedade de estilos musicais e gêneros forma a base do que agora é conhecido como o núcleo do programa⁴¹ (McPHERSON, 2010, p. 56).

Um programa de música popular amplo deve atender as mais diversas tendências, em um sentido global. Por mais que sejam eleitas algumas escolas como ponto focal e norteador, como o caso do jazz, da música brasileira, da música concertista ou do rock. É importante que essa formação deixe subsídios para o estudante abrir seus próprios caminhos em qualquer que seja o nicho da música que ele pretenda se desenvolver. Essa abordagem integrada entre as práticas de escuta, composição, improvisação e repertório citada por McPherson (2010) acima é um bom preparatório para qualquer caminho que se deseje seguir na música.

E como podemos integrar essas habilidades? Vamos examinar melhor este assunto para podermos trazer um exemplo prático. Imaginemos que o professor deseje estudar aspectos relacionados à execução de arpejos. Primeiramente, pode ser feita uma seleção prévia de repertório que contenham arpejos em evidência em seus contextos melódicos, como por exemplo, no caso de alguns choros ou solos de rock. Quanto mais exemplos diversificados entre uma boa gama de estilos, melhor, se estivermos trabalhando dentro de uma visão interativo-cultural. Podemos até selecionar diversos trechos onde o foco de cada um deles é a execução de arpejos e os editar numa sequência, para apreciação junto com o estudante, trazendo considerações pertinentes a respeito de determinado conceito, estilo, gênero, técnica e execução. Vamos selecionar, então, entre essas músicas ou trechos musicais, uma música ou alguns trechos para

⁴¹ In Great Britain and Australia, for example, an integrated approach involving listening/appraising, improvising/composing, and the performance of repertoire drawn from a wide variety of musical styles and genres form the basis of what is now at the core of school music programs...

exercitar a aprendizagem. A partir dessa escolha, o professor pode desenvolver uma escuta concentrada, atenta e intencional com o aluno, trazendo questões e pondo-as para o estudante responder após algumas audições. Isso estimula um processo de escuta mais consciente.

A partir daí o professor pode exemplificar, na prática, quais parâmetros e estratégias ele utiliza para aprender uma música através da escuta, sem o uso de outros recursos como partituras ou tablaturas. Em seguida, é dada ao estudante a missão de, durante sua semana de estudos aprender de ouvido determinado trecho ou música, de acordo com o seu nível e habilidade. Na aula seguinte, de acordo com o rendimento do aluno, o professor pode observar nuances de digitação, execução, clareza do som e trabalhar com ele em sala de aula, trazendo também mais algumas informações teóricas para explicar o que o estudante desenvolveu na prática. Nesse tipo de abordagem, é importante trazer a teoria de uma forma mais aprofundada, somente após o estudante ter um contato prático com o ensinamento.

Agora que o estudante já vivenciou na prática algo a respeito do assunto de arpejos e, também, a partir de seus próprios esforços, o professor pode sugerir que ele toque esses arpejos de maneira sistemática, para trabalhar a clareza na execução, bem como de maneira livre, para dar início a um processo de prática de improvisação, paralelamente. Mais uma vez, pode ser dado um tempo para o estudo dessas orientações. Em um novo encontro, já com um pouco mais de intimidade com o assunto, o professor pode demonstrar na prática como pode ser usado aqueles recursos para a composição de um trecho musical, ou mesmo de uma música de forma mais integral e propor ao estudante que, baseado no que ele aprendeu desde o início do desenvolvimento do estudo, o mesmo trabalhe agora a criação musical, tendo como exercício a composição de um trecho ou de uma música.

Se observarmos com atenção, esse processo que descrevemos como exemplo, alinhou diversos procedimentos, tais como exemplos musicais de diversos estilos, audição concentrada, aprendizagem pela escuta, técnica, improvisação e composição. Esse tipo de procedimento pode caminhar paralelamente com outros mais ou menos específicos ou sistemáticos. Essa abordagem busca trabalhar os aspectos do estudo musical de maneira integrativa, unindo procedimentos aurais e sistemáticos, subjetivos e objetivos, alerta às mais diversas dimensões do tocar, sempre com uma fundamentação prática.

Esse é um tipo de aprendizagem que, caminhando lado a lado com outras abordagens, tende a dar um bom resultado na formação global do instrumentista. Junto a esse tipo de vivência, podemos interpolar e introduzir práticas de leitura ou escrita musical, bem como conduzir o resultado obtido em sala de aula com o exercício de composição proposto para uma prática de conjunto, já com o estímulo ao desenvolvimento de um arranjo escrito ou mesmo criado coletivamente sem o recurso da escritura entre os membros de um grupo musical. Com isso, abrindo portas para desenvolverem, assim, diversos processos performáticos, em que outras dimensões da prática musical podem ser abordadas.

Um outro ponto de suma importância, no nosso ponto de vista, é, sempre que possível, haver interação musical dentro das aulas, no sentido de os alunos tocarem juntos entre si e também com o professor, pois, por mais que a prática com *play alongs* ou *backing tracks* sejam positivas, é bem diferente da interação e da “energia” que se forma ao tocarmos com outros músicos ao vivo. Nesses casos, há uma comunicação musical mais efetiva, perguntas e respostas que são frutos do momento e que não se repetirão. É importante os estudantes perceberem isto, ou melhor, sentirem isso. Uma coisa é tocar e estudar em casa; outra coisa é se colocar numa situação prática real, com outros músicos.

(...) eu argumentaria que existem pelo menos cinco tipos distintos de performance musical que podem ser identificadas e que são importantes no desenvolvimento de um instrumentista. As definições que seguem auxiliam a clarear cada um destes estilos de performances: 1-Lendo a primeira vista; 2-Executando música ensaiada; 3-Tocando de memória; 4-Tocando de ouvido; 5-improvisando⁴² (McPHERSON, 2010, p. 58).

É importante desenvolvermos práticas de performance musical que contemplem todos estes pontos indicados por Mcpherson na citação acima. Lembramos que este capítulo, mais pontual em sua abordagem diretamente a respeito do ensino prático de guitarra elétrica, busca trazer propostas de ações. Falaremos agora de alguns pontos importantes para um desenvolvimento dos aspectos intuitivos musicais.

⁴² I would argue that there are at least five distinct types of musical performance that can be identified and which are important in the development of an instrumentalist (see Figure 3). The following definitions help clarify each of these styles of performance: 1-Sight reading; 2-Performing researched music; 3-Playing from memory; 4-Playing by ear; 5-Improvising.

A nossa mente é o ponto de partida das nossas ideias musicais, por isso, um trabalho mental de desenvolvimento do que podemos chamar de ouvido interno é de suma importância para a formação do instrumentista, principalmente aquele que vem lidar com habilidades criativas como a composição e a improvisação, ou mesmo com a interpretação. Muitos instrumentistas não se dão conta de como o desabrochar da sensibilidade musical é um processo de mergulho interior, que exige concentração e dedicação, nos planos mental, verbal (emissão sonora) e técnico, sendo mais facilmente acessado a partir de uma abordagem holística.

Podemos exercitar desenvolver nossa compreensão melódica de escalas e arpejos, interiormente, em nível mental, por exemplo, cantando sem emitir som (apenas em nossa mente) sobre uma determinada base harmônica, buscando passar conscientemente pelos sons das notas das escalas e dos acordes. Esta palavra, “conscientemente”, não significa, nesse caso, ter de saber a função melódica de cada nota, perante o acorde, ou entendê-la teoricamente, mas, sim, ter o sentimento e a experiência da sonoridade que aquela nota produz junto ao acorde, mesmo que não se conheça o nome da nota ou sua função melódica teoricamente. Logicamente, se este conhecimento também puder ser incorporado, só vem a somar, mas não é o foco nestes primeiros estágios de desenvolvimento de uma aprendizagem mais intuitiva.

Em seguida, o próximo passo é buscar reproduzir vocalmente as melodias sobre a base harmônica, cantando melodias espontaneamente, que naturalmente conterão fragmentos de escalas e arpejos. Para isso, não é extremamente necessária uma afinação perfeita, pois vale mais a intenção e a disposição para a prática, que com o tempo, pode vir trazendo determinados ajustes, até mesmo no sentido de afinação. O mais importante nesse caso, é a expressão, é expressar-se musicalmente de dentro para fora.

Em um terceiro momento, podemos cantar e tocar junto com o instrumento. Isso já exige que procuremos um desenvolvimento técnico ideal no instrumento para que possamos exprimir o que cantamos mentalmente ou vocalmente e, naturalmente, pode ser um estímulo para procurar por metodologias mais sistemáticas e de aprendizagem técnica.

Baseado nestes estudos pode ser proposto que a chave para o sucesso na performance musical é o grau que os músicos aprendem a coordenar ouvidos e mãos, e a executar em seus instrumentos as imagens auditivas formadas em suas mentes. Este é o fio que liga cada uma das cinco habilidades juntas e contextualiza o conceito de

abordagem equilibrada para o aprendizado e execução instrumental em perspectiva⁴³ (McPHERSON, 2010, p. 61).

Essas habilidades podem ser bem desenvolvidas de acordo com a dedicação do estudante a essa forma menos sistemática de aprendizagem musical, como falamos anteriormente, é base da proposta do multi-instrumentista Sandro Haick, abordada em seu curso *on line* “O segredo da Música.

CONSTRUINDO UMA SINGULARIDADE ARTÍSTICA

Percorremos diversos caminhos para podermos chegar a ter um desenvolvimento satisfatório na execução de nosso instrumento, e durante este processo, é fundamental ter disciplina para manter contato diariamente com o instrumento, assim como é necessário bastante paciência para com o processo de cada um de nós, pois, cada um temos uma história, um tipo de contato com a música e uma vivência única. Não é bom fazermos comparações competitivas entre diferentes músicos, ou nos sentirmos melhores ou piores que qualquer um, apenas, devemos seguir nossa própria história.

Não existe um ser que expresse uma música idêntica a outro, cada um de nós tem sua particularidade. É impossível reproduzirmos plenamente a música de qualquer outro músico. O que podemos fazer é procurar reproduzir a música de outros a nível de aprendizado. Isso é muito enriquecedor, pois, aquilo que aprendemos de outros, passamos pelos nossos filtros e transformamos em nossa própria maneira de compreender e de executar. Por isso, chega um determinado nível musical, que é perda de tempo fazermos comparações entre instrumentistas, pois cada um expressa sua própria experiência com a música. O que podemos fazer é ir ao encontro de nossa própria música, seguindo nosso próprio caminho, que pode ser beneficentemente influenciado por todos aqueles que admiramos.

É muito comum, dentro do mercado de trabalho, estarmos lidando com músicas de outros artistas, sendo intérpretes de músicas de outros compositores. Para isso, necessitamos uma boa preparação nos mais diversos gêneros musicais, para que

⁴³ Based on these studies it can be proposed that the key to success in musical performance is the degree to which musicians learn to coordinate both ear and hand, and to perform on their instruments the auditory images formed in their minds. This is the thread which binds each of the five skills together and places the concept of a 'balanced' approach to instrumental learning and performance into perspective.

possamos ter uma execução satisfatória e nos inserirmos com mais facilidade no mercado. É preciso ser coerente em nossas escolhas, quando estamos a interpretar músicas de terceiros. Podemos observar a melhor maneira de nosso instrumento se incorporar ao grupo, seja como acompanhador ou como solista, e para isso, é importante termos uma bagagem em diversos estilos. Outro ponto que requer uma atenção especial é a escolha de timbres, e eles devem estar adequados com a sonoridade geral da composição que iremos executar. Nesses casos, é importante seguir as orientações daquele que está dirigindo o trabalho e procurar compreender como ele espera que atuemos, quais suas perspectivas.

O ofício do instrumentista é constituído de quatro partes: a “matéria-prima”, uma composição alheia, onde será realizado o seu trabalho; suas “ferramentas”, que são timbre, dinâmica, articulação, fraseado, tempo e técnica instrumental, que serão operadas sobre a matéria-prima; sua “filosofia de atuação”, que são os pressupostos que guiarão a utilização das ferramentas sobre a matéria-prima; e, finalmente, a “obra interpretativa”, produto final deste ofício, sua própria execução (SANTOS, 2010, p. 294).

Um ponto importante é sabermos o que queremos em relação ao desenvolvimento de nossa música, aonde queremos chegar, ou seja, ter uma visualização clara de nosso objetivo para, assim, traçarmos metas coerentes que nos façam chegar aonde queremos.

Existiu no passado, uma maior eminência na formação do músico virtuose, aquele que domina apuradamente as mais diversas técnicas em seu instrumento, e esses virtuosos que citamos têm sua singularidade artística muito ligada com execução em andamentos rápidos, com presteza técnica em passagens que requerem velocidade na execução. Em meados do século XIX, a figura do virtuose era muito cultuada e era um objetivo para a construção da carreira de diversos músicos. Para chegar a esse nível de apuro técnico que falamos é necessária uma dedicação extrema, de horas a fio de trabalhos de repetição e desenvolvimento mecânico e motor da técnica do instrumentista.

Hoje em dia, podemos considerar o virtuosismo, de diferentes formas, não só aquele que tem uma execução virtuosa em termos de velocidade, mas, no caso de guitarristas, o virtuosismo pode estar ligado à capacidade de harmonizar de forma criativa, no bom gosto da escolha dos timbres, etc.

Também temos a influência daquele tipo de virtuose de velocidade dentro do campo da guitarra elétrica. Esse tipo de influência gerou a nomenclatura *guitar hero*, aplicada a músicos geralmente ligados ao rock virtuosístico, como Yngwie Malmsteen, Steve Vai, John Petrucci e Joe Satriani, entre outros. Um outro ponto interessante a respeito desses guitarristas virtuosos em velocidade é que eles geralmente são também compositores e interpretam suas próprias músicas. Se pararmos para refletir um pouco, podemos ver que o virtuosismo deles também vai além da velocidade de execução, passando pela clareza na escolha de timbres e muitos outros fatores.

Se tomarmos como exemplo o guitarrista Pat Metheny, podemos observar que o seu virtuosismo já aponta para outro lado, como uma forte referência para a guitarra jazzística que passeia por diversos outros estilos, com uma grande consciência harmônica, domínio de diversos instrumentos e além da primazia na execução. Hoje em dia, acredito que, mais importante que a busca por performances virtuosas, há uma busca interior, por uma sonoridade própria.

É importante que no ensino superior da guitarra elétrica estejamos cientes que esta vertente virtuosística da música em relação à velocidade de execução cativa bastante admiradores, pois é um dos estilos que mais atraem novos guitarristas para o desenvolvimento no instrumento, principalmente na escola do rock. Digo estarmos cientes no sentido de também podermos gradativamente mostrar outros caminhos, respeitando a memória do estudante e deixando, logicamente, a cargo do próprio estudante, escolher os passos que ele quer dar e os caminhos que ele quer trilhar na construção de seu estilo.

O ensino acadêmico nos cursos superiores de música recebeu bastante influência dos conservatórios europeus, e essa cultura do virtuosismo também penetrou naturalmente dentro dos cursos, principalmente nos cursos voltados para o ensino de instrumentos de orquestra ou de instrumentos que desenvolvem estilos ditos eruditos. Neste tipo de ensino, “a ênfase é posta na autodisciplina, no domínio técnico-instrumental e no conhecimento do repertório musical específico daquele meio – instrumento ou voz” (FONTERRADA, 2012, p. 195). Podemos compreender que também é provável que exista naturalmente um transbordo para o ensino dos instrumentos na vertente da música popular neste sentido.

Nesse modelo (de conservatório) predominam os ensinamentos técnico-instrumentais e os exercícios diários de caráter progressivo; o

aprendizado da música está fortemente atrelado ao ensino de um instrumento musical e em procedimentos que visam o domínio técnico-motor de segmentos corporais necessários à execução (FONTERRADA, 2012, p. 195).

A inserção da música de conservatórios na academia traz, fruto dos procedimentos acadêmicos, uma ênfase para os aspectos teóricos da música e para a importância da leitura de partituras, que são característicos nesse contexto, coisa que é muitas vezes colocada em segundo plano por músicos que atuam no contexto da música popular fora da academia. A educação formal ainda perpetua um padrão massivo, onde os estudantes devem atingir um determinado nível, não dando tanto valor à individualidade, singularidades e ao ritmo e tempo de cada um. Acreditamos e defendemos que é importante termos discernimento para poder colocar cada coisa em seu lugar, trabalharmos equilibradamente os mais diversos modelos educativos que encontramos na música, sempre dando ênfase ao que é mais necessário para prepararmos os estudantes para atuarem efetivamente no mercado de trabalho e simultaneamente, a encontrarem sua própria singularidade artística. Concordamos que a prática da leitura hoje em dia já é um item importante para o músico que trabalha com música popular também, mais importante do que o que era há décadas passadas. Muitos trabalhos em bandas e orquestras exigem eficiência de leitura. Sabemos como é um desafio para nós, guitarristas, desenvolvermos um nível de leitura à primeira vista razoável, devido às características do próprio instrumento, por isso, mais um bom motivo para darmos uma especial atenção a este estudo.

Acreditamos que a experiência com o instrumento pode sintetizar todos os aprendizados musicais em si. Disciplinas teóricas devem ter abordagens que tenham uma conexão plena com a prática instrumental, apontando para a prática, bem como, no que nos compete como instrumentistas, podemos desenvolver, no aperfeiçoamento de nossa própria prática, uma visão global e ampla, uma compreensão macro do universo que nos inserimos. Isso abrangendo todos os conteúdos teóricos, dentro de uma compreensão concreta e abstrata, objetiva e subjetiva, mecânica e criativa, técnica e intuitiva da execução musical, em que a finalidade principal seja a compreensão do som, ou melhor, a vivência e o sentimento interno do som. Dessa forma, estamos buscando uma conexão cada vez maior da teoria com a prática, pois o que é a teoria, senão uma reflexão em busca de entendimento a respeito do que previamente é desenvolvido na prática musical? É por isso que a prática não depende da teoria, mas,

contrariamente, a teoria depende da prática, pois a teoria surge da observação epistemológica de um determinado fenômeno que ocorre na natureza.

ASPECTOS E PROPOSTAS METODOLÓGICAS IMPORTANTES A SEREM CONSIDERADOS NO PLANEJAMENTO DE CURSO

Como podemos perceber pelo que estamos comentando no percorrer das linhas deste capítulo, são muitos os segmentos que podemos procurar abranger no estudo de um instrumento musical e ordenar toda gama de possibilidades em um curso que normalmente tem quatro anos de duração. Isso pode ser um grande desafio, pois existem muitas possibilidades de configurações. São essas possibilidades diversas que vão trazer as características de determinada escola, pelas maneiras que são organizadas e abordadas as diretrizes de ensino. Traremos abaixo algumas visões gerais a respeito de itens que consideramos importantes de serem trabalhados em sala de aula.

Alguns tópicos podem percorrer todos os semestres do curso, enquanto outros podem ser mais trabalhados em um semestre específico, ou em alguns semestres, tudo isso são escolhas que o professor faz durante a estruturação curricular. Essas escolhas construirão o perfil do curso de guitarra elétrica de determinada universidade.

Quais as bases para podermos caracterizar um curso de guitarra elétrica brasileira diante de sua pluralidade de estilos? O que caracteriza uma determinada escola musical? Respondendo a essas perguntas, podemos dizer que o repertório é um fator primordial na definição de um determinado estilo, baseado em seus gêneros e nas abordagens estilísticas que se desenvolvem a partir deles. Dessa forma, consideramos que os estilos e as múltiplas linguagens musicais da guitarra elétrica brasileira também vêm a ser firmados nas instituições de ensino superior através da definição do repertório, que pode conter e se aprofundar na história da guitarra elétrica n Brasil, observando a carreira dos instrumentistas que são tidos como referências, analisando sua produção musical, sua discografia instrumental (onde o foco é o instrumento guitarra elétrica como solista) bem como sua discografia como *sideman*, participando de projetos de outros artistas.

Outro viés é a compreensão da inserção da guitarra elétrica na música popular brasileira, podendo ser visualizada dentro da obra dos grandes nomes de nossa rica música popular brasileira. Acreditamos que um repertório que tenha uma boa porcentagem de referências de guitarristas brasileiros é uma chave para a formação de

um curso superior de guitarra elétrica com uma identidade brasileira. Logicamente, muitos outros estilos podem também se inserir dentro do repertório de um curso de guitarra elétrica, pois não podemos negligenciar escolas tão fortemente desenvolvidas como as da guitarra no jazz, rock, pop e blues, ou mesmo a guitarra elétrica em seu uso na música de concerto, entre outros. Esse é um processo dinâmico, em que as escolas podem estar também inter-relacionadas.

Podemos dizer que um dos fatores que legitima a presença de uma determinada expressão musical, referente a um continente ou um país em si, não são as técnicas nem metodologias aplicadas ao ensino da mesma, e sim o repertório. Ele é quem pode determinar a presença desse fenômeno nos espaços destinados ao ensino da música. Assim, no que se refere ao repertório da música popular brasileira podemos observar uma tendência forte à presença do choro, samba, bossa nova, baião, MPB, através de composições consagradas por vários artistas contemplando esses gêneros (DANTAS, 2015, p. 75).

Através do estudo de repertório, também podemos acessar diferentes abordagens disciplinares. A partir de uma música que deve ser estudada como parte do repertório de um semestre, ou preparação de algum recital, temos um leque aberto de aprendizagens. Podemos falar de diversos aspectos que podem ser trabalhados com uma única música, como a apreciação musical concentrada, voltada para a interação com diversas gravações e interpretações que possam existir da música, trazendo assim uma audição crítica que pode auxiliar na busca por sonoridades para o estabelecimento do arranjo que queremos desenvolver. “Sem escutar repetidamente, não há como desenvolver familiaridade estilística, e sem um pouco dessa familiaridade, é improvável que ocorra uma experiência positiva com relação aos significados inerentes⁴⁴” (GREEN, 2012, p. 65).

Também podemos buscar compreender o contexto histórico e social que a música está inserida, o que já pode nos levar a uma melhor compreensão estilística da mesma. Também é possível e indicado trabalhar análise musical, em suas diversas vertentes tradicionais, fraseológicas, formais, harmônicas, etc, mas com suas

⁴⁴ As definições de significado inerente e delineado, conceituados por Lucy Green, podem ser compreendidos com a leitura do seu artigo “*Popular music education in and for itself, and for ‘other’ music: current research in the classroom*”, que consta como referência na bibliografia deste trabalho. Podemos dizer resumidamente, que os significados inerentes são estritamente musicais, e os significados delineados são construídos por fatores extramusicais.

abordagens voltadas para as nuances necessárias na música popular. Isso nos leva, com certeza, a termos um melhor entendimento da música em si.

São muitas as possibilidades de aprendizado através do repertório. Por exemplo, podemos estimular a prática da escrita musical, sugerindo a composição de um arranjo com o uso de algum programa de edição de partituras. Com isso, já trabalhamos dois importantes elementos da formação musical, arranjo e editoração. Também podemos desenvolver a habilidade do estudante para o trabalho de direção musical de um ensaio, a partir de um arranjo pronto escrito e desenvolvido pelo próprio estudante ou não. Os aspectos técnicos e a prática de improvisação também podem ser beneficiados com o estudo de repertório, principalmente quando ele está alinhado com o nível dos tópicos que fazem parte do conteúdo programático da disciplina. “Explorando a música e a cultura que a cerca, estudantes podem expandir o aprendizado interdisciplinar para níveis mais profundos, permitindo-os deleitar na música, investigar sua história, aprender suas tecnologias, e desemaranhar seus significados e impactos sociais”⁴⁵ (OEHLER; HANLEY, 2009, p. 6). Dessa forma, a música trabalhada através do repertório abre portas para os mais diversos itens do programa do curso de guitarra elétrica, ou de qualquer instrumento, traçando linhas interdisciplinares com os outros pontos que constam no currículo.

Vivemos em um momento de globalização do conhecimento, o que favorece o acesso a informações que podem nos interessar. Hoje também não há tantos limites que ponderem uma determinada interpretação, sendo possível criar praticamente qualquer abordagem que nos venha à mente para a interpretação que queremos dar a determinada música. Todo nosso *background* como ouvintes pode trazer bons auxílios nesse sentido. A busca pelo novo é uma busca que se baseia no conhecimento do passado. É necessário conhecer o que já foi feito anteriormente, para, a partir desse entendimento, podermos propor algo que traga algum tipo de inovação, sabendo que qualquer inovação que possamos trazer também é fruto de todo um caminhar por experiências passadas trazidas de diferentes maneiras, com novas interações no momento presente.

É importante também que o professor estimule seus estudantes a buscarem estar sempre em contato com o universo da música popular, tanto como apreciadores de música, assim como praticantes músicos também. Determinados conhecimentos só são

⁴⁵ by exploring music and the culture that surrounds it, students can expand interdisciplinary learning to deeper levels, allowing them to revel in the music’s artfulness, delve into its history, learn its technologies, and unravel its meanings and social impacts.

amadurecidos a partir de vivências e da repetição dessas vivências na vida prática de músico, através das situações que se apresentam e da observação de pessoas mais experientes. Ficar sempre estudando e tocando dentro de seu próprio quarto impõe determinadas limitações, pois a interação musical é uma perene fonte de inspiração e também de desafios e situações inusitadas que podemos encontrar. Nisso, precisamos desenvolver conhecimento e sabedoria para resolvê-las, fazendo assim, com que crescamos como músicos de uma forma prática e natural.

Dentro de um curso superior com formação em música popular com habilitação em um instrumento musical, é fundamental termos consciência da importância da carga horária que é destinada para as práticas de grupo. É nesses momentos que os estudantes podem interagir melhor com outros músicos, colocar em prática o repertório e aquilo que vem desenvolvendo em sala de aula com seus professores e, também sentir que a interação com outros músicos e, mesmo com um público, gera uma “energia” que devemos aprender a lidar, procurando, com foco e atenção, buscar, entre outros aspectos, tranquilizar qualquer tipo de ansiedade, preparando-nos bem para as atividades e tendo um posicionamento mental adequado.

A apresentação pública é uma prática muito importante nesse sentido, pois somos postos em uma situação onde tanto são envolvidas questões técnicas inerentes a qualquer apresentação musical, bem como questões emotivas e de superação interior, que precisamos aprender a lidar. Colocar-nos em um grupo musical também pode nos oferecer boas oportunidades para trabalharmos a socialização de nossas ideias, tanto musicais como pessoais. Contextos sociais onde precisamos interagir com outros seres humanos sempre são uma importante escola de convivência, em que podemos buscar, diante de tantas circunstâncias que podem acontecer, manter-nos sempre em um estado de harmonia interior, trabalhando a compreensão com os demais. Esse tipo de interação é o que vamos encontrar também “lá fora”, quando precisarmos nos inserir no mercado de trabalho.

A ênfase em atividades práticas que lidam com o desenvolvimento da percepção musical e da criatividade musical devem ser tônicas no ensino de música, dentro de nosso ponto de vista. O processo de aprendizagem através das habilidades aurais traz uma intimidade diferenciada do estudante com qualquer que seja das habilidades específicas que estejam sendo desenvolvidas com o processo aural. Sabemos que os estudantes chegam com diferentes níveis de capacidade de percepção auditiva. Isso é normal e não é um fator limitante para o trabalho. Em qualquer nível que se esteja,

sempre é positivo o trabalho diretamente com a aprendizagem de ouvido. Cabe ao professor, observar cada estudante e perceber o que pode ser trabalhado que não se torne um fardo pesado de carregar. É preciso ser coerente com o nível de cada estudante e saber estimular a prática.

De acordo com o nível, podemos pedir aos alunos para copiar um pequeno trecho de um solo, ou mesmo um solo inteiro, um pequeno trecho de uma passagem harmônica, ou toda a harmonia de uma música, apenas a linha de baixo, ou aspectos ligados à execução rítmica, etc. São muitas possibilidades que podem ser trabalhadas através da aprendizagem auditiva de trechos musicais.

Os professores podem desenvolver um mecanismo de ensino que facilite o entendimento dos estudantes que tenham mais dificuldades com este tipo de prática, demonstrando um passo a passo através de sua própria experiência. Pode, também, aproveitar a experiência dos estudantes mais familiarizados com essa forma de aprender, investigando suas abordagens, estimulando-os e trazendo-os para um compartilhamento de experiências, o que é importante é que todos cresçam juntos, cada um a partir do ponto onde está.

O estímulo à prática de composição também é um ponto fundamental no desenvolvimento da musicalidade do músico, na busca de encontrar sua expressão peculiar. Pela nossa experiência, através das abordagens que já demos em disciplinas em cursos superiores com ênfase em atividades de composição, essas atividades estimulam boa parte dos estudantes, que se empenham em produzir músicas seguindo determinadas orientações, muitos deles, tendo a primeira experiência de composição dentro da disciplina, por solicitação do professor, e a partir daí, encontrando-se com seus talentos e se descobrindo compositores. Após os processos de composição estarem estabelecidos, um próximo passo é formar grupos musicais para que as composições trabalhadas na disciplina ganhem vida dentro de alguma atividade de performance.

A performance em si já traz novas experiências musicais, entre elas, de interatividade entre os músicos, seja na direção de um ensaio, podendo trazer como fruto, também, a concepção de um arranjo a ser executado, etc. Consideramos que esses três elementos, treinamento auditivo / aprendizagem aural, composição e performance são muito enriquecedores para a formação musical de qualquer estudante de música e, na medida do possível, devem estar sempre presentes e integradas entre si a cada semestre ou nível de formação do instrumentista em um curso superior.

Dando seguimento às nossas perspectivas, vamos nos concentrar neste momento nos trabalhos que podem ser feitos em diferentes formações de turma ou aulas individuais em sala de aula. Podemos procurar prever diferentes estratégias de ensino para formatos diferentes de aula. Por exemplo, se programarmos para a disciplina de instrumento três formatos diversos de aulas dentro de um determinado planejamento quantitativo, sendo estas (1) aulas individuais, (2) aulas em grupo de três, e (3) aulas em grupos com mais de cinco alunos (classes de instrumento). Para cada uma dessas modalidades, é necessário um planejamento específico, com os conteúdos diversos pré-estabelecidos temporalmente durante a aula, procurando extrair o máximo de benefícios que cada um destes formatos pode trazer em suas diferentes características.

É importante refletir sobre os mecanismos para abordagem de cada conteúdo dentro das estratégias planejadas de ensino, envolvendo o desenvolvimento das habilidades necessárias interligadas com a maturidade técnica e a compreensão teórica das práticas propostas. Nas aulas individuais, podemos ser mais específicos nas necessidades de cada estudante. Nas aulas coletivas em pequenos grupos, podemos procurar o máximo possível uma interação entre os estudantes, fazendo-os sempre que possível estarem tocando juntos diferentes funções como baixo, harmonia e solo. Garcia (2011), em sua pesquisa de mestrado, examinando metodologias utilizadas por um professor em aulas coletivas, cita que o professor propõe que os alunos toquem juntos a música que estão estudando, sempre cumprindo os diferentes papéis em relação à serem responsáveis para a execução da melodia e da harmonia. “Em seguida, um aponta os problemas do outro, sugerindo, possíveis soluções. Isso favorece momentos de troca e aprendizado entre alunos. Meira até sugere que cada um dos estudantes tente “pegar” a digitação e ideias utilizadas pelos outros” (GARCIA, 2011, p. 112).

A respeito das aulas coletivas, Módolo (2015) cita uma pesquisa feita por Ferreira, onde o mesmo encontrou alguns resultados referentes à prática em aulas coletivas e trouxe algumas observações metodológicas, frisando principalmente que estas aulas devem ser demonstrativas e instrutivas, e que “o ensino em grupo proporciona uma saudável interação entre os alunos, gera estímulo e estabelece uma comunicação mútua, resultando assim em positivas reflexões no aprendizado dos discentes” (FERREIRA, 2010, p. 15 apud MÓDOLO, 2015, p. 29).

Em sua própria pesquisa de mestrado, Módolo também observou aulas coletivas na prática, ao assistir algumas aulas ministradas pelos professores que fizeram parte de sua investigação, referente ao ensino superior de guitarra elétrica. Os pontos que o

mesmo destacou foram: “ (i) a interação dos alunos com os demais colegas e com o professor; (ii) o desenvolvimento de atividades como o professor tocar junto com o aluno e observar a execução dos demais alunos, explicando os elementos musicais” (MÓDOLO, 2015, p. 162).

Existem algumas vantagens inerentes tanto ao ensino coletivo como ao ensino individual. Acreditamos que um curso possa estar baseado em aulas coletivas em pequenos grupos, para ser possível atender uma maior quantidade de estudantes, dentro dos limites que não comprometam a qualidade de ensino. E também julgamos que pode ser importante algum tipo de organização em que, em momentos pontuais, o professor dedique um certo tempo para atender individualmente os estudantes, para trabalhar pontos específicos a cada um deles. Em nossa experiência pessoal, chegamos a uma quantidade ideal para o trabalho coletivo formando turmas em trio, sendo que nas aulas onde seriam desenvolvidas as avaliações, expandíamos o sentido meramente avaliativo para um contato mais próximo com o aluno, trabalhando alguns elementos direcionados, como numa aula individual. Em determinados momentos pontuais, também congregamos um maior número de estudantes de diferentes níveis para determinadas abordagens que podem ser transmitidas em grupos maiores.

Um aspecto evidente que o estudo coletivo pode trazer de benefício, diz respeito aos diversos meios de interação entre os estudantes que podem surgir. “A aprendizagem entre pares é uma prática metodológica comum entre os guitarristas, que ensinam uns aos outros diferentes aspectos da execução do instrumento” (MÓDOLO, 2015, p. 146). Neste mundo em que vivemos, atualmente existe uma grande gama de conhecimentos circulando o tempo todo, com novas possibilidades sempre surgindo. Garcia (2011), ao se referir à guitarra elétrica, afirma que nos dias de hoje há uma grande valorização do ensino e aprendizagem realizados através de troca de informações musicais entre indivíduos.

Nas aulas com grupos maiores é possível tratar de assuntos gerais, exercitar a apreciação musical, apresentar vídeos, fazer apresentações de trabalhos e promover uma troca de saberes saudável entre os estudantes, entre muitas outras possibilidades. Particularmente utilizamos essas aulas em grupos maiores, com estudantes de diferentes níveis para tratarmos de assuntos referentes a *set up*, entre alguns outros projetos viáveis para uma maior quantidade de estudantes.

Um curso completamente moldado em aulas individuais, pelo menos no caso do estudo da música popular, e da especialização em um instrumento que esteja

diretamente ligado com as práticas da música popular, já não pode ser considerado como o único formato ideal, mas sim como uma possibilidade, devido a atenção e concentração que se pode direcionar para o estudante. No entanto, os formatos em grupos também têm suas vantagens e são mais inclusivos. Dentro do planejamento do curso, podemos desenvolver as diversas formas de ensino individual e coletivo para atender aos estudantes, inclusive, fazer uso de recursos tecnológicos para o desenvolvimento de aulas com acompanhamentos *on line*.

Nas práticas coletivas de ensino, é importante saber nivelar o máximo possível as turmas, estando consciente que, mesmo assim, haverá diferentes níveis entre os estudantes, bem como diferentes objetivos, e que é importante atender as necessidades gerais de todos. Além das diferenças de níveis que podem ser amenizadas na formação das turmas, também podemos compreender que os objetivos de cada estudante com a música são diferenciados. Cada um deles tem um tipo de relacionamento específico tanto com a música, como com suas atividades acadêmicas. As realidades sociais de cada um deles também podem ser bem diferentes, e é importante saber lidar com todos estes fatores com habilidade.

A IMPORTÂNCIA DE HAVER INTEGRAÇÃO ENTRE AS DIFERENTES DISCIPLINAS DE UM CURSO SUPERIOR

A linguagem da música é rica em subjetividade, pois ela, além de estar relacionada com aspectos matemáticos e lógicos objetivos, também apresenta uma forte característica mental mais abstrata, ligada também a sentimentos que são tão particulares de cada ouvinte ou executante, que não podem ser sentidos ou reproduzidos de forma idêntica por qualquer outro ser.

A criatividade é uma ferramenta que está atrelada ao ser musical, podendo ser mais ou menos estimulada nos processos educativos, mas consideramos que sempre é essencial nos processos de ensino e aprendizagem musical, principalmente se estamos focando no ensino de música popular. Apesar disso, a música por ser uma linguagem artística e ocorrer em um contexto cultural e social, possui códigos e significados que são socialmente construídos e compartilhados pelos atores culturais e indivíduos que expressam sua arte. Sua linguagem só pode ser compreendida de maneira mais abrangente enquanto uma forma simbólica com camadas de significados que são absorvidos individualmente e coletivamente (COUTO, 2014).

Quando nos dirigimos ao ensino de uma atividade artística, que é uma atividade essencialmente criativa, como vimos falando, temos que ter em mente que um melhor aproveitamento das capacidades de cada estudante, que entra em um processo de formação, só é transmitido quando o auxiliamos a despertar a música no sentido de estimular o fazer musical brotar do interior para o exterior, e também quando esses estudantes desenvolvem cada vez mais a capacidade de receber de forma compreensiva os estímulos sonoros por meio dos seus sentidos e intelecto, do exterior para o interior, interiorizando as informações através de seus sentimentos e de suas capacidades perceptivas e intelectuais. Para o desenvolvimento dessas faculdades de uma maneira mais ancorada, consideramos que uma abordagem menos fragmentar e mais holística é ideal, mantendo-se sempre abertos às transformações necessárias de acordo com as especificidades de cada situação e pelas atualizações impostas pelo renovar dos tempos. “No caso da música popular, isso envolveria mudar a prática pedagógica para abordar os significados inerentes da música popular, de maneira que sejam mais autênticos ao modo de como a música é criada na realidade” (GREEN, 2012, p. 77).

Em nossa maneira de compreender o ensino da música, as multiplicidades de seus saberes devem estar intrinsicamente ligadas na formatação de um curso superior, sendo isso possível através da integração das disciplinas com o fazer musical. “Gomes (2005) alerta que para a elaboração de um curso de guitarra elétrica, não é necessário somente inserir disciplinas de instrumento em determinadas modalidades, mas sim elaborar também uma grade curricular de apoio para as modalidades selecionadas” (MÓDOLO, 2015, p. 85).

A disciplina de instrumento dentro de um curso superior deve, preferencialmente, estar interligada sincronicamente com as demais disciplinas do curso, ou seja, pode haver um entrosamento entre as diversas disciplinas a cada nível, e para isto acontecer, é necessário um planejamento coletivo de curso, no sentido de os professores das disciplinas teóricas e práticas construírem um currículo integrado em relação ao desenvolvimento dos assuntos no decorrer dos anos determinados para a conclusão natural do processo formativo, precisamos “reconhecer a multidimensionalidade dos fenômenos e ser capaz de associar o que está separado” (MORIN, 1986, p. 113-126 apud AMATO, 2010, p. 35).

Cada disciplina tem uma ênfase, mas elas devem trabalhar em um mesmo sentido, pois assim, até as disciplinas ditas teóricas podem ter uma abordagem prática, sejam em suas próprias aulas ou no desenvolvimento dos conhecimentos propostos nas

disciplinas de instrumento e de prática de conjunto. A fragmentação disciplinar do conhecimento sem uma interação entre suas subáreas geralmente não leva a um bom resultado no sentido de desenvolvimento prático dos conhecimentos e saberes. Para que surja um resultado prático mais favorável, são necessárias essas interações interdisciplinares.

Um curso ideal, que habilite um instrumentista a adquirir um diploma de nível superior em um determinado instrumento, em nosso ponto de vista, deve buscar uma total integração prática entre todas as suas disciplinas. Se as disciplinas estiverem devidamente ordenadas entre si, durante todo o nivelamento do curso, com a graduação a cada semestre dos conteúdos e com as disciplinas interligadas, a disciplina de instrumento pode ser uma síntese de todas as demais disciplinas. “O diálogo constante entre a prática e a teoria, a dúvida como elemento formador, a pesquisa como propulsora do avanço cognitivo são metas interdisciplinares” (LIMA, 2007, p. 61).

Para que as disciplinas tenham um desenvolvimento prático direto, é necessária uma mudança de mentalidade, se falarmos no quesito humano, bem como uma adaptação estrutural da escola de música, se falarmos no sentido físico. Ela deve ter construções que abarquem tantas atividades práticas paralelas, bem como uma estrutura de equipamentos adequada, com diversas salas de ensaio, estúdios de gravação, etc.

A entrada da música popular nas universidades pode justamente trazer uma nova maneira de fazer, novas propostas metodológicas, que em fusão com algumas metodologias tradicionais, buscando um ponto de equilíbrio, podem trazer um novo rumo para o ensino da música. Green propõe que “talvez devêssemos ter como objetivo, não a autenticidade do produto musical, mas a autenticidade da prática de aprendizagem musical; em outras palavras, não a “autenticidade musical”, mas a “autenticidade da aprendizagem musical” (GREEN, 2012, p. 77).

Na proposta que fazemos, essas habilidades que são centrais para as escolas que receberam influência direta do sistema de conservatório são desenvolvidas juntamente com muitas outras, mas podendo ter outras abordagens e contextualizações, visando a uma formação mais completa do músico. Isso, no sentido de se dar atenção a aspectos antes um pouco negligenciados, como a aprendizagem aural e o desenvolvimento da criatividade, através da formação de um músico com potencialidades para improvisador e compositor, possibilitados por uma substancial atividade prática durante todo o processo de formação e atendendo as demandas específicas da formação necessária ao músico popular na atualidade.

Em um curso de guitarra *on line* que já citamos anteriormente, ministrado pelo multi-instrumentista Sandro Haick, ele fala que sua aprendizagem se deu basicamente através de três elementos, sendo estes, (1) aprendendo músicas de ouvido a partir de gravações de discos de vinil, (2) tocando o instrumento de maneira livre, sem um estudo sistemático, (3) e vendo com atenção outros músicos tocarem. Acreditamos que um sistema livre de aprendizagem como este pode ser inserido e estimulado de alguma maneira dentro de um modelo acadêmico, logicamente, ao lado de outros tipos de procedimentos, já que a academia também tem suas próprias características e ênfases. Vemos esta fusão como uma positiva simbiose, mutualmente benéfica a ambos os processos.

Os métodos de aquisições de habilidades para a música popular são destacadamente diferentes dos modelos estabelecidos em escolas tradicionais (Woody, 2007). Uma abordagem flexível e informal é geralmente considerada como requisito para o aprendizado da música popular, e alguns sugerem que esta abordagem oferece uma grande promessa de modelo pedagógico para os modelos de educação musical formal também⁴⁶ (Davis & Blair, 2011; Green, 2002) (SPRINGER; GOODING, 2013, p. 26).

O desenvolvimento de habilidades criativas alinhados com a aprendizagem de um instrumento musical pode se tornar um caminho satisfatório para o músico em formação. A ênfase em processos de improvisação e composição são dois fortes estímulos ao desenvolvimento da criatividade, bem como a aprendizagem e a prática de técnicas de arranjo para a criação de um conjunto musical adequado no sentido de subsidiar a interpretação das composições e o desenvolvimento prático em contextos de improvisação. Desta forma o desenvolvimento de arranjos é interligado aos tópicos de improvisação e composição. “Um *curriculum* com variedade musical também oferece oportunidades para estudantes se especializarem em composição, improvisação, formações alternativas, crítica musical e um tanto de outras formas que chamam por um modelo inventivo”⁴⁷ (BARRET, 2009, p. 15).

⁴⁶ The methods of skill acquisition for popular music are conspicuously different from that of the traditional school rehearsal model (Woody, 2007). A flexible, informal approach is generally considered to be requisite for learning popular music, and some suggest that this approach offers a great deal of pedagogical promise for formal music education models as well (Davis & Blair, 2011; Green, 2002).

⁴⁷ A musically varied curriculum also offers opportunities for students to specialize in composition, improvisation, alternative ensembles, music criticism and a host of other forms that call for inventive design.

Em muitos casos, na música popular os arranjos são montados nos momentos de ensaio sem escritura em partitura, trabalhando-se a memória, podendo ser um processo coletivo ou um processo com direcionamento mais proativo de algum dos músicos participantes do ensaio. Naturalmente, também é possível escrever um arranjo previamente e trazer para o ensaio, para que os músicos leiam as cifras e partituras e se enquadrem dentro do arranjo. Como uma oficina de prática de conjunto vemos que ambas as possibilidades podem e devem ser desenvolvidas, no intuito de simular situações reais que podem ser encontradas, pois concordamos que “determinado estudo, separado do contexto real de utilização, não conseguiria atingir os objetivos” (MÓDOLO, 2015, p. 173).

ALGUNS PONTOS DIRECIONADOS À FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE GUITARRA ELÉTRICA

Os professores que venham a trabalhar com o ensino da música popular têm grandes desafios à sua frente, desafios estes que podem ser vencidos com a dedicação e a experiência que o próprio caminho vem proporcionando.

Para que estejamos bem posicionados no lugar de ensinar algo, é necessário que saibamos praticar aquilo que queremos desenvolver com os estudantes, que já tenhamos alguma experiência, pois os estudantes veem, naturalmente, o professor como uma autoridade naquilo que ele ensina, então, consideramos importante saber praticar para saber ensinar, para gerar confiança e respeito por parte de todos os envolvidos nos processos de ensino e aprendizagem. Falamos assim, mas também sabemos que os processos de ensino e aprendizagem são fundamentados em trocas de experiências entre o professor e os estudantes.

Se o professor de instrumento atua na área da música popular, é importante experiência nesta área, se orienta grupos de música popular, é importante ter vivenciado ou estar vivenciando a prática em grupos de música popular. Qualquer segmento da música popular que o professor resolva abraçar em seu processo de ensino, ele terá mais firmeza em ocupar o lugar, se tiver uma prática condizente com o ensino a que se propõe.

Para sugerir que métodos alternativos para educação musical possam ser um caminho a frente requer que o treinamento, tanto antes como durante o trabalho dos educadores musicais, necessite atenção. Não é

apenas na área de treinamento dos educadores musicais como músicos populares (isto é, professores que são acostumados a tocar em grupos de música popular, podem compor e improvisar em estilos de música popular, são conhecedores das histórias e estéticas da música popular, podem manusear as tecnologias da música popular, e podem interpretar formas da notação da música popular), mas também implica a ampliação do treinamento para incluir considerações das ideologias que todas estas habilidades materializam⁴⁸ (DUNBAR-HALL, 2002, p. 80).

As relações que podem ser estabelecidas entre o professor e cada estudante também é um ponto que devemos nos alertar. Procurar estabelecer-se com firmeza dentro da natural hierarquia que existe no contexto acadêmico, com respeito mútuo e compreendendo que firmeza nada tem a ver com rigidez, é saudável a todos. Para isso, precisamos nos desenvolver também na área da inteligência emocional, ou seja, saber identificar, nas relações, as emoções, e ter um domínio de si dentro das circunstâncias que possam vir a surgir.

Ao mesmo tempo que esse tipo de inteligência social nos torna mais capazes de poder auxiliar os estudantes de uma maneira mais assertiva, auxilia-nos a criar um clima harmônico em nosso ambiente de trabalho. Consideramos importante que o professor não se coloque no lugar de opressor do aluno, como infelizmente já presenciamos algumas vezes, e sim, posicionar-se no lugar de um estimulador de suas potencialidades, aquele que também pode trazer alguma luz para que suas dificuldades sejam superadas, que não apenas aponte problemas, mas que, principalmente, traga as soluções, e que seja um amigo.

Dessa forma, observamos que a função do professor vai bem além de um personagem que exerce uma posição de orientação técnica, devido a todas as circunstâncias da vida, seus contextos sociais e psicológicos, e o quão bem preparados possamos estar neste sentido, melhores resultados e condições teremos de obter em nossa missão como facilitadores no processo de ensino.

Também é importante que possamos empregar a palavra, no momento de compartilhar conhecimento, da melhor maneira possível, dentro de um encadeamento

⁴⁸ To suggest that alternative methods for music education can be a way ahead requires that training, both before and during music educators' employment, needs attention. This is not only in the area of training music educators as popular musicians (that is, teachers who are used to playing in popular music groups, can compose and improvise in popular music styles, are cognisant of popular music histories and aesthetics, can handle the technologies of popular music, and can interpret forms of popular music notation), but also implicates the widening of training to include consideration of the ideologies which all of these skills reify.

claro e direcionando-se a simplificar nossa oratória para que esta chegue com mais facilidade na mente do estudante. A capacidade de síntese e de demonstrar a aplicabilidade prática, que o professor desenvolve são fatores que podem lhe auxiliar na função de esclarecer para o estudante os conhecimentos e saberes que devem ser transmitidos. Para isso, precisamos compreender os caminhos que nos levam a uma visão de menos complexidades para uma visão de mais simplicidades.

Schön (2000, p. 138) ao analisar uma *masterclass* em execução musical, apresenta sua visão do papel do professor na relação mestre-discípulo, como uma “tripla tarefa de instrução”. Para o autor, a primeira tarefa do professor seria “lidar com os problemas substantivos da execução”. Para que isso ocorra, o professor necessita dominar diversos conhecimentos, seja a respeito do próprio instrumento, da acústica, bem como da obra a ser estudada, seja em relação à estrutura musical da mesma, ao período em que a mesma foi composta e ao compositor, entre muitos outros aspectos considerados importantes para uma boa interpretação musical. A segunda tarefa do professor de instrumento, no exemplo apresentado pelo autor, é a de adaptar seus conhecimentos e o que deve ser ensinado às especificidades do aluno em questão, levando em conta as necessidades e potenciais deste aluno e o momento ótimo para a aprendizagem, decidindo ‘o que’, ‘quando’ e ‘como’ falar ao mesmo ao ministrar instruções, conselhos, críticas, e ao levantar questões a respeito de como tocar determinados trechos ou passagens musicais da obra estudada. A terceira tarefa do professor, ainda de acordo com o autor, é realizar as tarefas acima “dentro de um papel que escolhe cumprir e em um tipo de relacionamento que deseja estabelecer com o estudante”, levando em consideração as questões de relacionamento pessoal entre ele e o aluno, permanecendo atento aos “perigos sempre presentes de defensividade e vulnerabilidade” (HARDER, 2008, p. 130).

O professor de instrumento é um canalizador dos diversos processos que podem conduzir a aprendizagem durante a formação dos instrumentistas e, junto com essa missão, também é um dos maiores beneficiados durante todo o desenvolvimento das aulas, pois quem é professor sabe o quanto se aprende enquanto se ensina, e também o quanto pode haver de superação de seus próprios limites durante o processo.

Algumas metodologias que não são da prática do professor dentro de seu histórico de formação, também podem ser utilizadas por ele, mas, de maneira mais justa, à medida que ele vai aprendendo ou conhecendo os novos caminhos em sua formação continuada. É necessário desenvolver um pouco de consistência no aprendizado dessas novas maneiras de ensinar e aprender. Se essas maneiras ainda não

fazem parte de sua vivência e do seu repertório de ensino de maneira sólida, provavelmente por não terem feito parte de sua vida enquanto aprendiz, é preciso vivenciar as experiências para que seja possível conduzi-las com mais segurança. Um professor não precisa dominar todas as técnicas, todos os estilos, mas, aquilo que está sendo transmitido dentro de seu planejamento, já deve ter uma certa consistência dentro de si e, para aquilo que ainda não tem vivência bastante, é importante uma prática que possibilite segurança para desenvolver determinado ensinamento. Sempre é uma boa oportunidade para aprender através de novas pesquisas, com humildade.

O próprio público que procura uma universidade para realizar a sua formalização no aprendizado pode trazer muitas experiências de vida para somar, cada um com uma determinada ênfase em seus processos de aprendizagem até então. Uma das habilidades que o professor pode desenvolver é justamente a de saber identificar as potencialidades de cada estudante, e, dentro de um planejamento, trazer à tona os pontos mais positivos de cada um para auxiliar também no crescimento de todos. A vida desses estudantes é muito maior que os muros da universidade, e seus históricos de formação podem contribuir nas lacunas de outros estudantes, promovendo uma troca saudável de experiências entre os alunos, em que todos podem ganhar, inclusive o professor, que também sempre tem muito a aprender. Como já falamos algumas vezes “diversos processos de formação musical acontecem fora de tais instituições, sendo comum no âmbito da música encontrarmos profissionais altamente qualificados que não efetivaram sua formação em espaços dessa natureza” (GARCIA, 2011, p. 20).

A maneira como o professor ensina está muito ligada com a maneira como ele aprendeu, como se deu seu processo de formação. Por isso, é sempre bom o professor estar aberto a novas possibilidades, a novas formas de aprendizagem, e também sempre se colocar no lugar de aprendiz. Na realidade, todos somos eternos aprendizes. “Salientamos que a aprendizagem da docência tem início muito antes da entrada na graduação, ou seja, junto às primeiras experiências como aprendizes e ao longo de nossa trajetória de vida” (WEBER; GARBOSA, 2015, p. 94).

Não há fim na música, pois ela é um reflexo do próprio infinito, assim, sempre haverá em todos nós, elementos em que podemos melhorar, conhecer, aperfeiçoarmos, independentemente do nível em que estejamos. Por isso, também, é importante que o profissional que trabalha nestas modalidades de ensino superior tenha sempre em mente que a sua formação deve ser contínua, a cada dia, buscando sempre novos horizontes, novos caminhos a percorrer, para estar cada vez mais habilitado a fazer um

trabalho melhor, alinhado com a época em que vive, com as tecnologias que vêm surgindo e com as demandas do mercado de trabalho, principalmente, porque a função básica de um curso de formação superior é colocar os indivíduos na condição de se capacitarem para que se insiram no mercado de trabalho, para exercerem sua cidadania de uma forma proativa.

As formas que aprendemos normalmente são as mesmas formas que ensinamos, pois não podemos transmitir algo de uma maneira que ainda não recebemos orientação, refletimos ou vivenciamos, ou que não estejam em nossa memória. Por isso, é também importante um professor de instrumento dedicar seu tempo para o aprendizado de modelos pedagógicos, já que este também é um dos centros de seu trabalho, além do fato de ser um instrumentista e ter de se dedicar bastante tempo ao instrumento. Esses modelos pedagógicos também podem ser formais, informais ou não formais, inspirados em condições escolares ou em condições de vivência prática na vida.

É interessante para o professor desenvolver cada vez mais um desejo pessoal verdadeiro de fazer o melhor que for possível para auxiliar os seus alunos, dentro de suas possibilidades e observando suas próprias limitações. É procurar ter consigo uma satisfação verdadeira na vivência desses processos de ensino e aprendizagem e de querer colher bons frutos de seu trabalho, formar instrumentistas competentes e profissionais com facilidades para se inserirem no mercado de trabalho, bem como cidadãos honestos e respeitadores que saibam criar seu próprio espaço na sociedade.

Consideramos importante debruçarmo-nos sobre algumas questões referentes à atuação docente e de como esse profissional pode se desenvolver no sentido de poder conduzir suas aulas, como pode desenvolver um tipo de relação saudável com seus alunos, trazendo, em si, a formação sólida de um caráter humano sóbrio e respeitoso para com todos. A formação humana do professor deve ser um dos pontos a serem observados, pois o mesmo deve sempre demonstrar equilíbrio, flexibilidade e firmeza diante de sua turma, para que possa ser um bom exemplo humano, além de um ser com um determinado conhecimento, que será compartilhado através de suas instruções.

Sabemos que existem professores que ainda utilizam o poder que têm para se tornarem opressores de seus estudantes. Isso se deve ao fato de não haver uma educação voltada para a formação de valores humanos coerentes com a posição de professor. Muitas vezes o professor que usa de algum meio de opressão está apenas repetindo a mesma maneira que este aprendeu em sua formação.

Estudos a respeito da atuação docente são muito bem-vindos neste tempo, principalmente quando observamos que vem existindo uma renovação na área da música, com a entrada de uma nova forma de compreender a música, de uma nova forma de se fazer música, de uma renovação nos ares da academia com a penetração da música popular em suas instâncias.

É preciso ter habilidade para criar um clima agradável entre todos os envolvidos nos processos de ensino e aprendizagem, que ao mesmo tempo possa possibilitar que o professor seja firme diante as exigências acadêmicas, e ainda assim, construir um ambiente leve de amizade e confiança entre todos. Esse ponto, que pode favorecer a todos é construído procurando promover um bem-estar durante as aulas, sabendo separar os papéis do professor que busca um determinado resultado de rendimento dos seus estudantes, com suas naturais exigências e mecanismos de avaliação, do professor que também é um ser humano e que pode criar uma relação de amizade verdadeira com seus orientandos.

Cada aluno de instrumento é diferente, busca a aprendizagem com diferentes objetivos e se relaciona com a música de forma diferenciada. Tais aspectos demonstram a importância de o professor de instrumento ser capaz de mobilizar os saberes da função educativa, visto que a didática e a metodologia de ensino do instrumento não serão a mesma para todos os estudantes (WEBER; GARBOSA, 2015, p. 100).

Queremos agora falar de algumas maneiras de ensinar, alguns métodos que tem, cada qual, sua ação específica no processo de desenvolvimento de um determinado conhecimento⁴⁹. Dentre alguns, foquemos em dois, o método indutivo e o método dedutivo. No método indutivo, o transmissor de determinado conhecimento traz um produto pronto, mostrando como algo funciona, dentro de seu ponto de vista e trazendo essa sua verdade como a realidade a respeito de determinado conhecimento. O aprendiz, por sua vez, recebe esse ensinamento de uma forma pronta e passiva, sem se concentrar em examinar e vivenciar por si mesmo todo o processo que é necessário desenvolver, tanto no sentido de raciocínio lógico, como de experiência prática que conduz ao entendimento, ou seja, até se chegar a determinada compreensão.

⁴⁹ O médico homeopata e místico José Laércio do Egito apresenta em um de seus textos 12 formas de ensinar (tema 0.732), e nos baseamos neste material para falarmos deste assunto.

Quando o conhecimento é transmitido através do método dedutivo, aquele que desenvolve os conhecimentos não só procura dar algumas orientações, mas também deixa a cargo do estudante obter suas próprias compreensões, devendo orientá-lo a seguir trilhando um caminho de entendimento, deduzir e assim vivenciar cada etapa do conhecimento, ou seja, não se chega com um produto pronto e acabado quando usamos o método dedutivo, e sim, com orientações que fazem o estudante ter perguntas e, a partir das perguntas, buscar respostas.

É claro que mesmo no método dedutivo o professor pode sempre trazer um auxílio, com discernimento para não entregar tudo “de bandeja”, para não tirar o direito de o estudante chegar às suas próprias conclusões, superando também por si, cada dificuldade que esteja sujeito a surgir no processo de entendimento de determinado aspecto do estudo. Através do método dedutivo, o professor conduz o processo de ensino dando autonomia ao estudante para ver por si mesmo, por uma construção interna.

Uma das pesquisadoras que defendem esse tipo de interação é Lucy Green. Podemos observar isso quando ela explica que propõe uma relação entre autonomia musical e a autonomia pessoal do educando. “Ao reconhecer tanto a autonomia musical quanto a pessoal, podemos talvez esclarecer alguns assuntos relacionados à autenticidade musical, especialmente o papel da autenticidade dentro da educação musical” (GREEN, 2012, p. 62). Esse procedimento de dar autonomia para o estudante, no sentido de fazê-lo buscar o entendimento por meio de suas reflexões, tem também uma ligação direta com os processos de autoaprendizagem.

Por fim, vale mencionar que a confiança na promoção de autonomia pode ser afetada pelo que Freire (2011) chama de concepção bancária de ensino: a crença de que o mestre é o detentor do conhecimento e sua função é transmitir ou depositar este conhecimento no aluno. Esta é uma abordagem ainda presente no ensino do instrumento, principalmente por perpetuar um modelo de ensino muito disseminado em um período da história, mas que não acompanhou as mudanças da sociedade contemporânea (Creech; Gaunt, 2012; Louro; Aróstegui, 2003). Nas palavras de Freire (2011, p. 116): “Meu papel fundamental, ao falar com clareza sobre o objeto, é incitar o aluno a fim de que ele, com os materiais que ofereço, produza a compreensão do objeto em lugar de recebê-la, na íntegra, de mim” (FIGUEIREDO, 2014, p. 85).

Nestes tempos atuais existem muitas ferramentas que podem auxiliar o professor nesse tipo de ação que chamamos de método dedutivo, podendo através dos recursos oferecidos por essas ferramentas conduzir o aluno a uma construção mais autônoma de seu perfil musical. Recursos tecnológicos, como o uso de aparelhos de som no intuito de se apreciar músicas e tocar *playbacks* que simulam situações de prática com banda, grupos em redes sociais para troca de informações e mesmo orientação de trabalhos em casa, Vídeoaulas, entre outros, vêm favorecer ao ensino contemporâneo em todas as áreas e vêm auxiliando na aprendizagem de um instrumento musical.

Dentre as práticas que podem ser desenvolvidas em sala de aula, consideramos importante “os professores utilizarem parte do tempo da aula exemplificando, ou seja, tocando em seus instrumentos e servindo de modelo aural para seus alunos” (HARDER, 2008, p.134). Outro ponto interessante que pode ser trabalhado em sala de aula, é sempre procurar trazer as explicações através de vivências pessoais, acontecimentos reais da nossa vida musical, transmitindo assim, relatos de experiências que foram vivenciadas na trajetória musical do professor, mas sem se utilizar de excessos para isso, apenas para trazer, pontualmente e quando necessário, uma experiência de vida, atento à quando isto couber dentro de um determinado assunto que está circulando ou sendo tratado.

Existem muitas nuances a serem compreendidas, estudadas e superadas no estudo da guitarra elétrica. Esse é um instrumento que tanto pode ser usado melodicamente como harmonicamente ou mesmo ritmicamente e também texturalmente, bem como tem uma grande quantidade de qualidades timbrísticas que podem ser associadas a ele através de diversos recursos tecnológicos, como pedais, amplificadores, *racks* de efeitos e sintetizadores. É comum também uso de afinações alternativas, recursos idiomáticos, técnicas expandidas, etc. tornando assim o universo deste instrumento muito amplo, um verdadeiro desafio para um professor de instrumento.

Um professor que procure estar sempre bem antenado com as novidades que vem surgindo no mundo da guitarra elétrica pode tanto auxiliar seus alunos, como ser por eles auxiliado na busca de conhecer cada vez mais a história, o momento presente, e o que está apontando o futuro do instrumento, suas tendências. É necessário também que aqueles que trabalham como educadores musicais na área da guitarra elétrica, neste momento em que vivemos, procurem dar uma boa base para os estudantes se inserirem nos ditames da música em seu contexto atual, como explica Tobias:

[...] ganharem e sustentarem ações como músicos contemporâneos, se como futuros instrumentistas capazes de falar com produtores e engenheiros sobre o som que eles esperam obter em uma gravação ou como técnicos de estúdio e engenheiros de mixagem determinam a melhor maneira de gravar uma performance artística⁵⁰ (TOBIAS, 2013, p. 228).

Grupos fechados em redes sociais utilizados para troca de informações entre os estudantes e o professor pode ser uma boa alternativa de uso dos recursos tecnológicos que hoje temos a disposição com as tecnologias digitais. Nesses grupos, é possível trabalhar diversos temas, compartilhar Vídeosaulas, trazer conversas a respeito do universo do instrumento, trazer temas para o debate coletivo, fazer questionários, compartilhar produções musicais, etc., ou seja, interagir virtualmente de uma forma ampla.

Neste capítulo, procuramos trazer algumas propostas e ações que consideramos pertinentes e importantes para o ensino da guitarra elétrica, ficando claro que deixamos a critério do leitor decidir aquilo que atende a sua compreensão, dentro do que vimos falando, pois não queremos apontar um caminho único, mas sim, trazer à tona muitas das possibilidades que podemos desenvolver dentro de um curso superior de guitarra elétrica. Bem sabemos que os fatores que determinam currículos, planos de curso e metodologias de ensino são dinâmicos e dependem de diversos fatores que podem ser trabalhados de diversas maneiras em cada situação, em cada universidade, em cada região do país, tendo de se adequar a questões socioculturais típicas de cada localidade em cada IES no Brasil.

No capítulo seguinte, estaremos nos direcionando às questões dirigidas ao mercado de trabalho para o guitarrista, para compreendermos como podemos idealizar um curso superior que atenda às demandas que precisam ser supridas na sociedade, fazendo, assim, com que o curso superior de guitarra elétrica esteja alinhado com as demandas sociais e possa realmente preparar um estudante para uma atuação plena no mercado de trabalho.

⁵⁰ Music educators might consider what is critical for students to gain and sustain agency as contemporary musicians, whether as future performers able to speak with producers and engineers about the sound they hope to obtain on a recording or as recordists and mix engineers determining the best way to record an artist's performance.

CAPÍTULO V

DEMANDAS DA ATUALIDADE: LUGARES E CONTEXTOS DE ATUAÇÃO DOS GUITARRISTAS

UMA VISÃO GERAL DO PROPOSITO DESTE CAPÍTULO

Para que possamos dar sequência às nossas reflexões a respeito de diretrizes que possam trazer algumas orientações para o ensino profissionalizante da guitarra elétrica, consideramos importante, nesta fase do desenvolvimento da pesquisa, que possamos buscar compreender quais as demandas da atualidade e do mercado, tendo uma visão ampla onde os guitarristas podem atuar após a sua formação acadêmica em cursos de nível superior. Nos empenharemos na conscientização de quais contextos podem existir na sociedade que estejam abertos para o exercício do profissional músico guitarrista, bem como entender quais os campos de atuação naturais do músico popular e como ele pode aproveitar melhor as demandas mercadológicas. Com isso, não estamos querendo falar apenas do mercado midiático de música de massa, que muitas vezes está relacionado com a música popular, mas sim com os diversos mercados que podem abranger a prática do músico que atua nessa área. Com isso, compreendendo diversos nichos, que tanto podem ser mais expansivos como mais restritos a públicos mais seletivos, inclusive estimulando o músico a construir seu próprio espaço dentro da sociedade, podendo também auxiliar a construir novos campos de inserção profissionais, ampliando os espaços de atuação. Apesar de estarmos buscando preparar o músico para a entrada no mercado que estes estudantes encontrarão, também prezamos pela formação de um músico que tenha singularidades e uma personalidade musical bem definida. “Como o ensino da guitarra elétrica ainda é pouco presente na academia, é inevitável levantar o questionamento: Onde encontrar um profissional capacitado, que tenha formação pedagógica, prática do instrumento e atuante no mercado musical?” (DONATO, 2014, p. 7). Quando falamos em mercado de trabalho, não nos restringimos às tendências do mercado, mas sim, usamos este termo de maneira ampliada.

Concordamos que “elaborar um curso de guitarra elétrica não é “enxertar” uma aula individual de guitarra em um bacharelado de instrumento, deve-se perceber a importância da construção social para a validação das práticas e perceber a necessidade desse curso para a sociedade” (BORDA, 2005, p. 113). Uma aula de guitarra, inserida

em um curso sem a observação do contexto social que venham a ter atuação os formandos posteriormente, pode gerar uma disparidade no momento da entrada destes no mercado de trabalho.

Esses direcionamentos também servirão para meditarmos a respeito de como podemos, em nossos cursos superiores, educar os estudantes no sentido de auxiliarmos estes a serem profissionais empreendedores. Compreendemos que existe sim, um “amplo mercado de trabalho para o músico intérprete, com bandas e corais municipais, orquestras de cordas, estúdios e *home studios* para gravação de discos, jingles e trilhas sonoras, ampla agenda de bailes, festas e shows e inúmeros estabelecimentos noturnos que oferecem música ao vivo” (MORATO, 2013, p. 53), e observamos que, além dessas áreas, hoje existem muitas outras onde um indivíduo com alguma formação musical pode atuar.

Um dos pontos mais importantes que observamos, é perceber como podemos desenvolver formas de valorizar financeiramente o trabalho do músico dentro de um mercado que muitas vezes apresenta algumas dificuldades neste sentido. É preciso que cada um faça um trabalho pessoal de despertar um forte interesse pelo seu produto nos consumidores, a ponto que possa se estabelecer no mercado de forma digna e justa. Traçaremos assim, considerações que possam apresentar “um leque de alternativas para a análise do tema em questão – atuação profissional e mercados de trabalho” (GROSSI, 2003, p. 88). Debruçar-nos-emos em questões mais amplas em relação ao mercado para o músico popular de uma forma geral e mais especificamente para o guitarrista, traçando uma linha que nos apresente “as interfaces entre formação e emprego, entre produtividade e renda dos profissionais, espaços de atuação nos mercados de trabalho, demandas e características de cada uma” (GROSSI, 2003, p. 88). Consideramos de fundamental importância a formação do músico para atuação no mercado de trabalho com as ferramentas que podem lhes ser dadas com coerência nos cursos das instituições de ensino superior no Brasil.

Existe uma necessidade de visualização da formação instrumental para os diversos contextos de atuação (performance; docência; estúdio; dentre outras), nos quais os professores e as instituições poderiam estar atentos a um mercado de trabalho amplo, fornecendo aos alunos uma formação mais completa para a atuação profissional. No entanto, é preciso considerar o limite de tempo para esta formação ampliada e complexa, o que pode contribuir para a seleção, por parte dos professores, de materiais e conteúdos que consideram mais relevantes

e que estejam alinhados com sua própria formação e atuação (MÓDOLO, 2015, p. 140-141).

O nosso intuito é dar atenção especial ao que vem se apresentando no mercado de trabalho para o guitarrista, para que este tenha plenas condições de se inserir de forma satisfatória em algum ou alguns de seus caminhos. Para isso, concordamos com a citação acima de que é necessário oferecermos “uma formação mais completa para a atuação profissional”, alinhada com o limite de tempo que os cursos oferecem para o processamento desta formação e com as especificidades de uma formação em guitarra elétrica dentro de uma realidade de curso em música popular. É preciso ter cuidado para que a formação em guitarra elétrica não seja enxertada em cursos que não tenham um currículo coerente com o seu universo e para o universo da música popular.

Para compreender as especificidades do mercado de trabalho para o músico, podemos também ter em mente que é preciso que as instituições musicais reconheçam que em muitas situações, “embora em muitas profissões, o modelo de uma regular, assalariada e permanente função que se pode desenvolver como uma carreira por muitos anos, seja verdade, isto está bem longe do caso dos músicos”⁵¹ (BURT-PERKINS, 2010, p.227 apud CAREY; LEBLER, 2012, p. 313). Algumas áreas profissionais podem até oferecer estabilidade e uma remuneração constante contínua para o músico, mas é muito comum que muitos empregos que este venha ocupar não se apresente com esta característica, e sim tenha um perfil mais dinâmico e flutuante. É preciso compreendermos que este mercado é dinâmico, e vem se transfigurando de maneira cada vez mais rápida nos derradeiros tempos.

Observemos, por exemplo, esta citação de Borda que explica que “apoiado pelo governo e pelas empresas, o sistema radiofônico cresceu bastante e pode empregar grande número de cantores, instrumentistas, arranjadores e compositores, criando um mercado de execução e produção musical de grande qualidade técnica e artística” (BORDA, 2005, p. 28). Isso era uma realidade forte a não muitas décadas passadas, principalmente na primeira metade do século XX. Hoje em dia, este mercado já apresenta características bem diferentes, se considerarmos o relacionamento do profissional músico com a indústria radiofônica. No entanto, hoje em dia temos diversas plataformas virtuais de *streaming*, como Spotify, Deezer, Google play, You Tube, etc.,

⁵¹ For music institutions, this includes the need to acknowledge that “whilst in many professions the model of a regular, salaried, permanente role that one can develop as a career over many years holds true, this is far from the case of musicians”.

que nos apresentam novas possibilidades inclusive no âmbito profissional. “Do ponto de vista do profissional da música, como Morato (2009) analisa, a multiplicidade de atuações dos músicos profissionais estaria relacionada com os contextos de trabalhos transitórios, instáveis e informais” (SOUZA, 2013, pg. 15). É preciso que o músico esteja também alerta aos novos desígnios e características mercadológicas, para que possa desenvolver o seu trabalho de forma a consolidar-se no mercado atual.

MÚLTIPLOS CAMPOS DE ATUAÇÃO

Compreender onde o guitarrista está atuando no mercado é um ponto chave para nosso trabalho, para trazer diretrizes de ensino coerentes com a realidade da sociedade, pois isto fará que estas diretrizes e perspectivas estejam alinhadas com o que a sociedade está exigindo dos profissionais, em seus diversos ramos de atuação. Por isso, neste capítulo procuraremos trazer “temáticas envolvendo realidade cultural, atuação profissional e mercado de trabalho, visando um aproveitamento melhor de um estudante que se propõe a fazer um curso superior” (GROSSI, 2003, p. 87). Ainda de acordo com Grossi, Freire (2001, p. 14) destacou “teatros, igrejas, estúdios de gravação, escolas de música, academias de dança, escolas de samba, bumbódromos, estádios, danceterias, boates e ruas” como espaços comuns onde ocorrem atuação performática de músicos (GROSSI, 2003, p. 88). Naturalmente, desde esta citação de 2003, o campo se modificou, ao longo dos anos, e discussões mais atuais sobre este assunto são pertinentes.

É importante que os espaços sejam investigados enquanto ambientes propícios para o músico executar o seu trabalho, sendo importante traçar uma discussão em relação à formação do profissional em música, no sentido de sua atuação nesses espaços e contextos, bem como examinar também “as necessárias competências, habilidades e ações a serem desenvolvidas” (GROSSI, 2003, p. 88), nestes e em outros contextos que podem se apresentar como campos rentáveis aos músicos.

Além das atuações do instrumentista como músico performático, existe um amplo espaço para a atuação como docente, em diversos segmentos. Vejamos esta citação abaixo que pode nos abrir a percepção para um espectro maior de possibilidades de atuação de um egresso de um curso superior em música:

Foram apresentadas as seguintes alternativas como possibilidades de atuação profissional: atuar como professor em aulas particulares; atuar como professor em escolas específicas; atuar como professor em escolas do ensino básico; seguir carreira acadêmica e atuar como professor no ensino superior; atuar como músico em carreira solo; atuar como músico acompanhando artistas ou em bandas; atuar como músico guitarrista de forma articulada com outras práticas, exemplo: produtor musical, diretor musical, arranjador, músico de estúdio; atuar como músico em geral, sem atuar diretamente como guitarrista (DANTAS, 2015, p. 128).

Buscamos dessa forma, aprofundarmo-nos no sentido de entender como um curso de guitarra elétrica, inserido em um contexto universitário e na formação em nível superior, relaciona-se com a formação e a construção de carreiras em diversas áreas da música, quais sejam como instrumentistas, professores de instrumento ou outras disciplinas, arranjadores, produtores musicais, músicos *free lancers*, editores de partitura, professores e/ou administradores de escolas livres de música, etc., ou seja, como este curso pode auxiliar no processo de profissionalização do guitarrista, de maneira coerente com as demandas do mercado de trabalho. “Após levantar as questões sobre as disparidades existentes entre o que se ensina nos cursos de música e o que se encontra no mercado de trabalho, devemos buscar iniciativas que propiciem uma maior afinidade com este último” (COUTO, 2014, p. 249).

Lacorte também nos alerta que “diferentemente da escolha de outras profissões, a atividade do músico popular, geralmente, caracteriza-se por ser muito árdua e com baixa remuneração” (LACORTE, 2007, p.37). Dentro de um entendimento dessa citação de Lacorte, podemos nos manter atentos a desenvolver formas de nos destacar de alguma maneira dentro do mercado, de forma ética e com um compromisso pessoal de nos desenvolvermos como profissionais e valorizarmos justamente os esforços de nosso trabalho.

Consideramos que essa realidade pode ser modificada de acordo com o nível de preparação e conscientização que se dá ao músico que atua na área da música popular, não apenas no sentido de sua formação técnica, mas também no sentido de sua capacitação para o mercado, direcionando-o para o entendimento dele. Concordamos que, “cada vez mais o mercado de trabalho para esses profissionais está sendo modificado. A expansão das opções de atuação desses músicos exige profissional capacitado e qualificado para a execução de tarefas diversificadas” (LACORTE, 2007,

p.37). É preciso conscientizar os músicos que se formam em relação a seus campos de atuação e também a sua autovalorização.

Ao falar do mercado de trabalho para o profissional oriundo dessa graduação, o professor Paulo vê um mercado bom para um profissional versátil, mas frágil se pensarmos somente no campo do instrumentista. Ao falar dos alunos, o professor comenta que: “Se ele [o aluno] abrir um pouquinho o leque das ferramentas que ele desenvolveu aqui, ele tem muito trabalho em termos de escolas, eu acho que é algo em expansão, escolas privadas e até mesmo aulas privadas. Tem alunos meus que dão aulas até pela internet já, então isso é um mercado em expansão, em plena expansão. Essas questões de produção de áudio, trilhas sonoras, gravações em estúdio, salas de ensaio. Isso tudo é um mercado também em expansão. Produção musical, eu acredito que é um mercado bem interessante. O mais frágil ainda acho que é o nicho de performance de alguns gêneros” [...]. (Professor Paulo, Entrevista) (MÓDOLO, 2015, p. 79).

Segundo Medeiros Filho, “o melhor profissional é aquele que sabe transitar bem em áreas diversas, demonstrando versatilidade” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 2). Dentro desse pensamento, podemos nos remeter a “escolas” de formação eclética do músico, dentro do que podemos considerar processos informais de ensino e aprendizagem, ou escola da vida, como por exemplo a escola da banda baile, a escola da noite em bares e restaurantes, os trabalhos em estúdios, todos formadores e educadores do perfil musical de muitos instrumentistas.

Observamos, assim, que a formação em música pode ser expandida para o máximo de atividades práticas que estão abertas no mercado de trabalho, independentemente de uma formação acadêmica, pois é preciso estar claro que um instrumentista independe realmente de uma formação acadêmica para ter seu espaço garantido dentro do universo artístico, a posse de um diploma de nível superior pode deixá-lo apto a abrir outras portas que dependem dessa titulação. Isso não o torna necessariamente um melhor músico ou um profissional mais bem-sucedido. Ainda nesse segmento, podemos ter consciência que o músico que tocar dois ou mais instrumentos (Guitarra e violão, por exemplo) tende a aumentar o seu espectro de trabalho como instrumentista.

Outro ponto dentro do mercado de trabalho que pode reverberar na formatação curricular é que, muitas vezes, é exigido que o guitarrista tenha também uma boa sonoridade na execução do violão, principalmente na prática do acompanhamento

musical. A prática com o violão expande as possibilidades de trabalho do guitarrista e normalmente muitas *gigs* ou contratos para shows podem exigir o uso de violão com cordas de aço, de nylon, violão de doze cordas, entre outros instrumentos da família, dependendo da sonoridade premeditada para o arranjo pelo diretor musical ou arranjador.

Consideramos importante uma abordagem a respeito do violão, mesmo estando dentro de um curso de formação superior em guitarra elétrica. Normalmente os guitarristas já tem também entre seus instrumentos um violão, e muitos destes iniciam-se na música a partir dele, chegando posteriormente na guitarra elétrica. O professor pode trabalhar em algumas aulas pontuais, especificamente o uso do violão, trazendo algumas técnicas básicas para serem estudadas, principalmente voltadas para a técnica da mão direita (*fingerstyle*) ao violão, que normalmente é executada com os dedos e não com a palheta, não sendo isto uma regra geral.

O uso do violão é bem característico na escola das múltiplas linguagens da guitarra elétrica brasileira, e podemos comprovar isto pelos primeiros instrumentistas que começaram a se destacar no uso da guitarra elétrica no Brasil, basicamente todos eles vieram da escola violonística e se mantiveram com um caráter multi-instrumentista. Os guitarristas de música brasileira renomados e reconhecidos das gerações seguintes também mantiveram esta característica.

O violão também é um instrumento que representa uma sonoridade importante na música brasileira, muitos compositores da música popular brasileira são instrumentistas violonistas, e este instrumento também está ligado com a noção de brasilidade.

Com isso, não estamos sugerindo que exista uma ênfase muito grande neste sentido, mas que haja alguma atenção e a proposição de algumas práticas, conscientizando os estudantes das portas a mais que podem se abrir no mercado de trabalho provenientes do desenvolvimento de habilidades básicas de violonistas.

Observemos esta citação que trazemos abaixo, de Feichas, de um trabalho publicado em 2007. Perguntamos se esta constatação que foi feita ainda é válida atualmente. É bem possível que ainda seja. Apesar de estarmos em um outro momento, é necessária uma atenção toda especial para o relacionamento da formação acadêmica com as das demandas do mercado de trabalho.

Um segundo objetivo da pesquisa foi discutir a lacuna existente entre a forma como a música é concebida e ensinada dentro da universidade e a realidade que os alunos vão enfrentar fora da Escola. Por um lado, a pesquisa sugere que as abordagens de ensino da Escola de Música são inadequadas para lidar com alunos com diferentes formações, especialmente aqueles que vêm para a universidade com aprendizagem mais informal; e por outro lado, isso implica numa inadequação na educação de músicos para as demandas do mercado de trabalho atuais. Ao compreender as atitudes dos alunos com relação ao processo de aprendizagem de música na universidade brasileira, necessitamos refletir sobre novas perspectivas e oferecer ideias para a mudança das abordagens didático-pedagógicas atuais (FEICHAS, 2007, p.1).

Vejamos que essa perspectiva empregatícia com a formação superior vem se tornando uma ênfase a nível mundial para a formatação de um curso superior. Por exemplo, quando Parkinson e Smith citam que “na década passada a empregabilidade teve se tornado um conceito dominante através do qual o valor e propósito da educação superior tem sido racionalizado no discurso oficial no Reino Unido. Ao mesmo tempo, o valor do conhecimento tem sido concebido em termos de utilidade econômica⁵²” (PARKINSON, SMITH, 2015, p. 106).

Toda essa reflexão é importante para sabermos com mais propriedade como podemos orientar um curso superior no sentido de que este possa realmente auxiliar e favorecer na inserção do músico dentro do mercado de trabalho, mercado este em que a formalização e a propriedade de um diploma de bacharel exercem pouca influência nas contratações como músico instrumentista prático. Essa é uma realidade, um músico, para trabalhar como instrumentista, não necessita de um diploma de bacharel. Já para o investimento de esforços no caminho da educação musical formal e mesmo não formal, um diploma pode ser de grande valia, mesmo que existam ambientes não formais de ensino que o diploma não seja estritamente necessário.

A COMPATIBILIDADE ENTRE AS ÁREAS DA PERFORMANCE E DO ENSINO DA MÚSICA

Duas habilidades básicas são muito comuns e necessárias para a entrada do músico no mercado de trabalho, tocar e ensinar. “Segundo Fonterrada (2007) ‘todo

⁵² (...) in the last decade employability has become a dominant concept through which the value and purpose of higher education has been rationalized in official discourse in the U.K. At the same time, the value of knowledge has been couched in terms of economic utility.

instrumentista musical é um professor em potencial' e, em algum momento de sua carreira terá a oportunidade, ou até mesmo a necessidade (por vários motivos) de ministrar aulas de seu instrumento” (ZAFANI, 2014, p. 17).

Mesmo os músicos que não tiveram uma formação acadêmica, pela sua experiência prática, encontram espaços para o exercício da docência. Assim também constatou Módolo, citando que “diversos instrumentistas atuam também como professores desse instrumento, sendo que na grande maioria dos casos estes profissionais não tiveram preparação pedagógica formal para a docência” (MÓDOLO, 2015, p. 19).

Segundo Zafani, “através do ensino não-formal, cada guitarrista torna-se, portanto, um professor em potencial, suprimindo a necessidade de aprendizado de novos guitarristas que não encontram suporte de aprendizado em meios formais e não possuem outra maneira de aprender o instrumento” (ZAFANI, 2014, p. 35). A partir destas citações, podemos ter uma noção de como o campo do ensino da música é um campo forte para a empregabilidade do músico.

Autores como Caimi (2014), Garcia (2011), Vieira (2009), Módolo e Soares (2009) identificaram, em suas pesquisas, que os professores de instrumentos investigados iniciaram suas atividades como docentes por acaso, devido à possibilidade de rentabilidade desta atividade (...) Para Del Ben (2003), grande parte dos professores de instrumento não escolhe a docência como primeira opção, confirmando os achados dos autores supracitados (MÓDOLO, 2015, p. 153).

A licenciatura em música oferece a possibilidade de o músico ser professor em instituições que pedem uma diplomação de graduação em música, através de concursos públicos, como ocorre obrigatoriamente no ensino básico, ou mesmo seleções em empresas privadas e ONGs, onde, apesar de não ser obrigatório o diploma de licenciado em música, o mesmo pode facilitar a entrada nestes campos de trabalho. Muitas vezes, esses trabalhos caminham aliados com a prática que o músico já desenvolve em sua vida como instrumentista. Também é mais comum observarmos, hoje em dia, muitos músicos profissionais, com larga experiência no mercado da música, buscarem se especializarem adentrando em cursos de licenciatura em música para legitimar um campo de atuação que ainda não tem, ou mesmo podendo ampliar uma prática que pode ser comum em seu dia a dia, a prática de ensino não formal. Esses investimentos

auxiliam no sentido de abrirem-se mais portas para o trabalho, fazendo com que o músico tenha uma possibilidade mercadológica ainda mais ampla, podendo buscar uma rentabilidade a mais, sendo que, muitas vezes, as remunerações provindas do ensino podem ser regulares, com o recebimento de salário mensal, dependendo da escola que se ensina. Isso se dá porque é “difícil não pensar também na produtividade aliada à remuneração envolvida nas profissões dos músicos educadores” (GROSSI, 2003, p. 88).

Dentro desse nicho, temos a educação musical em nível superior, que interessa a muitos dos que procuram uma formação acadêmica em música. “São diversos os motivos apresentados pelos professores para a sua escolha pela docência no ensino superior. A estabilidade financeira e a maior possibilidade de ganhos aparecem novamente como um dos principais motivos que levariam a esta escolha” (MÓDOLO, 2015, p. 37).

Grossi também nos explica que um campo de trabalho emergente e potencial, “é aquele que envolve os meios tecnológicos na educação. Assistimos hoje ao desenvolvimento de um conhecimento cada vez mais especializado, que une tecnologia às diversas áreas do saber” (GROSSI, 2003, p. 90-91). Atualmente, 14 anos após essa citação, estamos vivenciando um grande aumento na quantidade de cursos *on-line* oferecidos na internet, e este nicho se abre como um campo promissor para a distribuição da contribuição educativa de diversos músicos e também para o faturamento de um produto com boas possibilidades de rentabilidade. O ensino através de ferramentas tecnológicas e tecnologias digitais vêm se ampliando de uma forma muito intensa, e é fácil percebermos esta expansão através da divulgação de diversos cursos e aulas *on-line* gratuitas e pagas em redes sociais.

Uma realidade de grande importância para a realização dos planos profissionais do músico é construir um nome profissional (uma marca) fortalecido dentro do público alvo que pode consumir este empreendimento. É importante aprender a fazer a circulação de uma marca, produto musical ou nome, através de atitudes empreendedoras para que estes cheguem entre as pessoas e no mercado, de forma efetiva.

A atividade docente normalmente pode ser desenvolvida desde cedo, até mesmo paralelamente durante o processo de aprendizagem que o instrumentista vem desenvolvendo. Sabemos que uma das maneiras mais eficientes de se aprender é ensinando, pois, o ensino, faz com que tenhamos que ordenar as informações que temos dentro de nós, muitas vezes vivenciadas e não refletidas no sentido de uma ordenação interna. Hoje em dia, podemos desenvolver atividades didáticas em diversos meios,

como escolas especializadas da área e diferentes espaços de ensino não-formal – como projetos sociais, organizações não-governamentais (ONGs), associações, centros comunitários, creches, igrejas, entre outros, dentro de diversos prismas no ensino infantil, fundamental, médio, técnico e superior.

Vem sendo debatido no meio musical acadêmico a respeito de um bacharel em música ter aptas condições para o ensino de música, principalmente de instrumento, bem como da possibilidade do licenciando construir uma sólida carreira artística como instrumentista (MÓDOLO, 2015). Alguns pesquisadores concordam com essa linha de pensamento, enquanto outros discordam, achando que cada curso tem suas especificidades de formação e que os estudantes para terem um melhor rendimento devem seguir o propósito do curso que escolher. Então, no sentido mercadológico, que é o tema que estamos desenvolvendo neste capítulo, fica hoje a cargo do estudante perceber como a formação em bacharelado ou licenciatura vai influir na sua vivência profissional, abrindo determinadas portas para a atuação no mercado de trabalho.

Não há um consenso sobre a inserção de disciplinas pedagógicas em cursos de bacharelado. Autoras como Louro e Souza (1999) afirmam que somente algumas disciplinas inseridas em um curso de bacharelado não conseguiriam suprir a formação pedagógica para futuros professores. Por outro lado, Glaser e Fonterrada (2007) e Araújo (2005) concordam com a possibilidade de incluir disciplinas optativas, de cunho pedagógico, em cursos de bacharelado, e que essas disciplinas supririam a formação voltada para a atuação docente (MÓDOLO, 2015, p. 139).

Um instrumentista, a partir de suas expectativas de trabalho, faz a escolha pela modalidade de curso superior em música que mais se adequa ao seu perfil, dentro da previsibilidade de sua inserção no mercado de trabalho. Muitas vezes, os estudantes também se formam em uma das modalidades, bacharelado ou licenciatura, e reingressam na universidade para complementar a formação com o outro curso, ficando, assim, com as duas formações, de bacharel e licenciado. Comprovamos em nossa prática, na universidade em que trabalhamos como professor de guitarra elétrica, que esta ação também é comum entre alguns estudantes, que preferem, antes mesmo de procurarem ingressar em uma pós-graduação, adquirirem mais um diploma de curso superior, o que podemos interpretar como uma complementação da formação. Certamente, um estudante que tenha esta dupla titulação de bacharel e licenciado pode

ter algumas facilidades no futuro em seus objetivos de trabalho, principalmente quando estes envolvem procurar ingressar na vida acadêmica da música, onde a titulação tem um peso considerável no currículo dos candidatos a cargos públicos.

GERENCIANDO MÚLTIPLAS HABILIDADES E ÁREAS DE ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Dentro do mercado de trabalho acessível ao guitarrista brasileiro, é bem comum que ele desenvolva-se em diversas áreas, para acessar uma melhor remuneração, principalmente quando ele ainda está procurando firmar seu lugar profissional no contexto social em que vive. É claro que alguns instrumentistas conseguem focar mais em uma determinada carreira, como por exemplo, ser *sideman*⁵³ de alguns artistas renomados, músico de estúdio, professor particular, músico fixo de uma determinada banda, etc.

O que observamos na prática, é uma boa parte dos estudantes que ingressam em cursos superiores de música na área da música popular, já desenvolvem algum tipo de atuação profissional dentro destes diferentes nichos. Normalmente, também, já tem alguma prática com tecnologias e mídias digitais além de, de alguma maneira, já necessitarem gerenciar a sua própria carreira.

Essa prática, de gerenciamento pessoal da carreira, torna-se um fator comum para os músicos, que geralmente não recebem formação alguma neste sentido, nem mesmo nos cursos superiores. Em mercados maiores esta parte de gerenciamento pode ser suportada por uma equipe ou por um produtor musical, mas em muitos casos é o próprio músico o seu produtor, acumulando funções de artista em suas mais diversas atividades, além de ser empresário de seus próprios empreendimentos. Muitas vezes, isso gera uma sobrecarga, mas consideramos ser importante desenvolver esta habilidade. Já que esta é uma realidade, acreditamos ser benéfico que haja algum tipo de direcionamento neste sentido em um curso superior de música.

É preciso que haja algum direcionamento no sentido de dar-se instruções a respeito de atividades como desenvolvimento de habilidades de vendas, liderança, empreendedorismo e administração da carreira. Muitas vezes, o músico tem de aprender a escrever projetos que possam lhe garantir algum apoio, participar da seleção de editais

⁵³ *Sideman* é o músico que toca em grupos musicais, mas não é o solista principal deste grupo, normalmente acompanhando cantores ou outros instrumentistas solistas em suas carreiras.

com verbas para apoio a cultura, ou editais que estimulam a algum tipo de circulação a níveis municipais, regionais ou nacionais, entre tantas outras ações do dia-a-dia. Para isto, é necessário alguma técnica e dedicação, muitas vezes tornando-se uma atividade a mais a ser exercida pelo instrumentista.

Dentro do universo acadêmico, também existe um ramo do trabalho que diz respeito às atividades de pesquisa. O pesquisador pode obter recursos a partir de suas pesquisas na área da música, dependendo de como esta pesquisa poderá beneficiar determinado órgão ou setor da sociedade, dentro de editais públicos ou da iniciativa privada. Podemos dizer que a área da pesquisa é um dos diferenciais da formação superior, que tem como tripé para atividade profissional dos professores, o ensino, a pesquisa e a extensão.

No processo de formação acadêmica, os cursos de graduação em música geralmente dão apenas uma abordagem básica de iniciação à pesquisa. O pesquisador vem se dedicar ao universo de pesquisa de forma mais integral nos cursos de pós-graduação, em níveis de especialização, mestrado e doutorado. Estas pós-graduações também auxiliam no currículo dos profissionais, no sentido de deixarem os mesmos mais competitivos em casos de concursos públicos, pois normalmente, dentro dos parâmetros de avaliação, existe uma prova de títulos, onde este tipo de titulação gera uma determinada quantidade de pontos de acordo com a legislação vigente para o concurso. Aliado a isto, uma pós-graduação também oferece uma experiência ímpar para o estudante, nos ramos da pesquisa e da escritura de textos, contribuindo para a produção de conhecimento na área.

Um músico que também tem interesse pelo universo da pesquisa deve ter consciência que recebe benefícios também através do acesso aos conhecimentos que circulam neste universo teórico, pois para se aprofundar em algum tema específico é necessário desenvolver uma pesquisa bibliográfica, dedicar-se à muitas leituras, etc., e tudo isso favorece ao enriquecimento intelectual e científico do músico pesquisador.

Consideramos importante para o profissional da música que atua na docência, que se desenvolva também na área da pesquisa, pois esta pode favorecer suas atividades em diversos aspectos, desde a maior valorização do seu trabalho, podendo ter uma influência direta sobre o aspecto financeiro, até o benefício de aquisição de novos conhecimentos e de contribuição para o fortalecimento da área da música no Brasil.

É preciso que um número maior de pessoas, representantes de diferentes setores da sociedade, também possa se aproximar da pesquisa e dos conhecimentos por ela gerados. Um dos caminhos que poderiam nos ajudar nessa aproximação é a inserção da pesquisa na formação inicial e continuada de professores que atuam na área de música: a ideia do professor-pesquisador, que vem se consolidando ao longo dos anos na nossa área (DEL BEN, 2007, p. 61).

Como já falamos em capítulo anterior, são as experiências da vida como um todo que traçam o perfil de determinado professor, não apenas a sua formação acadêmica. É comum encontrarmos estudantes nos cursos de graduação em música que, de alguma maneira, já venham atuando no ensino de música, em suas áreas teóricas ou de instrumento, mesmo antes de entrarem na universidade, ou durante e paralelamente a sua formação universitária.

Um músico que tenha experiência como músico de banda de baile, ou músico da noite em bares, por exemplo, desenvolve alguns tipos de habilidades que são importantes para cada um destes ambientes. Normalmente o músico que toca na noite, acompanhando artistas, tem de ter uma boa capacidade de memorização de repertório, entender relações harmônicas entre os acordes e o tom, para poder transpor a qualquer momento a tonalidade das músicas que são normalmente executadas nestes ambientes, principalmente quando precisa substituir outro instrumentista ou acompanhar diversos cantores ou solistas, bem como quando precisa atender a pedidos do público ou mesmo acompanhar alguém que venha dar uma “canja”.

Um músico de baile normalmente desenvolve uma boa capacidade de repetição das partes do seu instrumento da maneira que está registrado na gravação que recebe para aprender o repertório, ou seja, um músico de baile geralmente procura imitar o melhor possível a gravação que é referência dentro do repertório que está montando, e isto lhe traz também um bom desenvolvimento do ouvido e da imitação. É claro que a prática frequente nestes ambientes é que vem trazer uma experiência mais aprofundada, mas acreditamos que é possível desenvolvermos metodologias de ensino que simulem tais atividades, e a respeito disto, estaremos tratando nos dois capítulos que vem a seguir.

Os aprendizados de habilidades paralelas às atividades-fim acontecem normalmente em diversas áreas, por exemplo, um músico que trabalhe na criação e execução de arranjos musicais, normalmente, deve desenvolver a habilidade de escrever seus arranjos através de programas específicos de notação musical. A notação musical,

por sua vez, já é uma outra área de atuação do músico, sendo caracterizada por ser “o trabalho de transcritores profissionais trabalhando após a criação, execução ou gravação de uma música (Hammett, entrevista, 1992) e pode existir por diferentes razões a partir da própria música” (DUNBAR-HALL, 1999, p. 41). Uma atividade pode incentivar o aprendizado em outras áreas paralelas, e assim trazer algumas experiências que podem se abrir em portas para novas áreas de atuação do músico.

OPÇÕES DE FORMAÇÕES ACADÊMICAS

Um licenciado em música fica habilitado a desenvolver atividade de ensino na educação básica, entre outras. Essa área de trabalho também tem chamado a atenção de muitos músicos, que podem ter, assim, um emprego fixo, obtido a partir de aprovação em concurso público. Um diploma de licenciatura em música também pode favorecer à contratação do profissional em uma escola livre de música, ou em escolas particulares que trabalham com ensino fundamental e médio, quando estas têm ensino de música. Nesses casos, o diploma de licenciatura em música mostra uma qualificação comprovada do profissional, podendo também abrir portas neste mercado de trabalho.

Já o diploma de bacharel em música deixa o formando habilitado para atuar como músico no mercado de trabalho, no entanto, o mercado de músico profissional não exige esta titulação, e sim, competência para desenvolver as atividades musicais necessárias nos grupos musicais, e todos sabemos que estas competências independem da formação acadêmica. Apesar disso, um diploma de bacharel pode favorecer o profissional a se desenvolver no ensino de seu instrumento ou no ensino em outras áreas também, facilitando a atuação no mercado de ensino musical que existe em diversos formatos na sociedade. Queremos reforçar que um curso de bacharelado em música pode trazer muitos benefícios na formação do músico e normalmente fazê-lo crescer em sua profissão, o que estamos explicando é que não necessariamente para atuar como instrumentista na maioria dos ambientes do mercado de trabalho o músico necessita deste diploma, exceto em alguns casos mais específicos, como em uma orquestra que faz um concurso que exija formação superior de bacharel em música.

Os profissionais que são preparados para a performance, acabam muitas vezes dando aulas também por razões financeiras. Glaser e Fonterrada (2007) apresentam que músicos instrumentistas se tornam

professores para obter mais uma fonte de renda, não tratando especificamente o ensino como uma profissão (MÓDOLO, 2015, p. 40).

O diploma de licenciatura em instrumento traz em si uma síntese dessas duas modalidades citadas anteriormente, e nos parece uma alternativa para aqueles que desejam atuar no ensino e ter uma experiência mais próxima com o instrumento dentro do contexto acadêmico. Uma das características que observamos claramente na licenciatura em instrumento é que esta modalidade “reforça a perspectiva da formação do músico e do professor, propondo uma formação para trabalhar não somente com escolas regulares, mas também com a escola especializada de música, com projetos que envolvam o ensino de instrumento, entre outros contextos de ensino e aprendizagem instrumental” (MÓDOLO, 2015, p. 41).

Consideramos importante examinar acuradamente como a formatação curricular dessas modalidades de curso podem auxiliar da melhor maneira possível aos estudantes que ingressam nestes cursos a adquirirem uma capacitação e facilidades para a inserção dentro do mercado de trabalho. Essas modalidades são as opções que encontramos no Brasil quando falamos em formação superior a nível de graduação em música, e algumas universidades podem oferecer apenas uma destas modalidades, não trazendo outra opção para o estudante, a não ser aquela oferecida. Em outras, já é possível escolher entre as diversas modalidades que estamos falando.

O curso de bacharelado em música erudita também veio preparando diversos músicos brasileiros para se candidatarem a empregos em orquestras sinfônicas que existem pelo Brasil, mas no caso da música popular, o curso de bacharelado, que tem como finalidade principal formar instrumentistas, não tem este mesmo impacto, pois, praticamente, ainda não existem orquestras populares brasileiras ligadas aos estados e municípios que ofereçam vagas através de concursos públicos. Dessa forma, os formandos em cursos de bacharelado em música popular precisam estar preparados para os trabalhos que são característicos da sua área da música. Práticas como improvisação, direção de ensaios, arranjos de música popular, entre outras, são experiências paralelas necessárias ao músico que vem atuar neste mercado.

É preciso estar claro para nós que existem pesquisadores que defendem o bacharelado como a formação mais adequada para a atuação como professor de instrumento, pois o instrumentista deve saber tocar com destreza para poder ensinar a

performance. “Cabe lembrar que o curso de bacharelado em instrumento tem por objetivo formar instrumentistas e não professores, mas é muito comum que instrumentistas atuem como professores de instrumento” (MÓDOLO, 2015, p. 20).

É comum que o músico que trabalha na área da música popular precise desenvolver habilidades de improvisação, transcrição, presteza na percepção harmônica e leitura de cifras, além da tradicional leitura melódica. Muitas vezes, músicos que trabalham como *free lancers*⁵⁴ precisam desenvolver a capacidade de saber se inserir em um grupo, que já está bem ensaiado, com certa facilidade, pois, às vezes é necessário substituir algum músico fixo do grupo, e nem sempre todas as músicas estão arranjadas ou tem partituras escritas para a guitarra, por exemplo, sendo que muitos trabalhos vão depender da capacidade de tocar de ouvido mesmo, como diz um ditado da música popular, “ouvir o acorde e tocar uma colcheia na frente”. Estamos aqui citando diversas possibilidades de atuação no mercado para que tenhamos uma boa noção de que habilidades são necessárias e as ênfases em cada caso.

Por outro lado, também consideramos importante que um instrumentista de um curso de bacharelado em música popular esteja instruído quanto a habilidades necessárias para produções musicais, organização de shows e eventos, bem como de gerenciamento de sua carreira, principalmente quando ele pretende construir uma carreira como instrumentista solista, ou estar à frente de um grupo musical.

DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES DE AUTOGERENCIAMENTO DE CARREIRA MUSICAL

Para gerenciar uma carreira musical, é necessário ter conhecimento de métodos para se conectar com pessoas, formar público, saber utilizar as plataformas e redes sociais, e desenvolver habilidades que sejam propulsoras de sucesso, habilidades estas que normalmente não são trabalhadas em cursos superiores de música, ainda.

É necessário romper certas barreiras pessoais para obter resultados expressivos, projetando uma visão daquele profissional músico que queremos ser, traçando as metas realizáveis com clareza, para se chegar aos objetivos que vem construir aquilo que estamos prevendo em nossas vidas musicais.

⁵⁴ *Free lancers* são aqueles músicos que atuam de forma livre, sem estar preso a algum grupo específico e normalmente acompanham diversos artistas paralelamente.

Um empreendedor musical precisa também ter acesso a qualificação no sentido de habilidades de relações humanas, desenvolver uma comunicação mais assertiva, ter autoconfiança e capacidade de liderança, habilidades interpessoais e capacidade de vender o seu trabalho, bem como aprender habilidades como a de submeter seu projeto musical a seleções através de editais ou concursos. Por isso, concordamos com a visão de que “empreendedores não são criados, mas podem ser desenvolvidos. E esta educação voltada para o emprego deve começar cedo, na universidade. O papel da universidade deve ser o de desenvolver potencialidades” (GROSSI, 2003, p.91).

Um dos grandes desafios que o músico pode encontrar em sua carreira é transformar os resultados de sua performance artística em um empreendimento que lhes deem um retorno financeiro satisfatório. Esse é um ponto que normalmente ainda é pouco trabalhado dentro das cadeiras dos cursos superiores de música. As nuances deste tema podem ser trabalhadas dentro de uma disciplina de empreendimento e produção musical.

Para que o músico saiba se inserir com sua arte dentro de um contexto social e para que possa prosperar em suas atividades artísticas, são necessárias habilidades que estão além das técnicas de aprendizagem de instrumento ou de compartilhamento de conhecimentos através do ensino musical, que são comumente trabalhadas nas disciplinas dos cursos de música. Esse tópico de administração da carreira está mais ligado com o desenvolvimento de habilidades comerciais e de relacionamentos interpessoais, habilidades que lidam com a efetivação de uma comunicação de maneira mais assertiva, motivadora, convincente, clara e concisa. Em alguns momentos, se for o caso de o músico ser o próprio produtor de sua carreira (o que é bem comum, pelo menos em alguma fase de sua vida musical!), ele também necessita trabalhar na “venda” de ideias, como de seus produtos e serviços musicais, e para isto é necessário ser estratégico e desenvolver uma boa comunicabilidade, para que possam ser obtidos bons resultados.

Estamos falando também nesse aspecto, para que tenhamos uma noção do que é uma formação musical adaptada aos dias atuais, da maneira que compreendemos é uma formação global, em que muitos dos referenciais dos sistemas tradicionais e antigos podem ser repensados. Quando formamos nossos profissionais numa determinada área, normalmente ele adquire as habilidades para o trabalho que desenvolve, mas comumente não vemos no caso do músico popular uma preparação para o desenvolvimento de habilidades que vão lhe conectar mais facilmente com o mercado

de trabalho. “O profissional não deve cair cru no mercado de trabalho. Não se trata de discutir [...] se a universidade deve formar cidadãos ou trabalhadores. Essa discussão está ultrapassada. A cidadania tem a ver com oportunidades. Para ser cidadão, é preciso ter emprego” (GROSSI, 2003, p.91).

É claro que na música existe uma área específica para esse tipo de abordagem que desenvolve habilidades de administração de carreiras, e esta é a da produção musical, no sentido executivo, mas, apesar disso, consideramos positivo desenvolver uma base destes conhecimentos nos músicos que formamos, porque observamos que é comum o próprio músico cuidar deste tipo de atividade, pelo menos em alguma fase de sua carreira.

Essas habilidades, acreditamos que também podem e devem ser trabalhadas dentro de um curso de bacharelado em música popular, já que este tem como principal foco a formação de um instrumentista para atuação no mercado de trabalho, e é preciso entregar o máximo de ferramentas que facilitarão a inserção do músico neste mercado.

Dentro de um curso de licenciatura também pode ser necessário e é importante desenvolver essas habilidades. Por exemplo, o professor de música pode idealizar construir sua própria escola de música, desenvolver uma metodologia específica, entrar no mercado de cursos *on-line*, etc. Também necessitará compreender como fazer prosperar seus investimentos e, para isso, certamente terá, em algum momento, que se deparar com o desenvolvimento destas habilidades supracitadas. Um professor de instrumento independente, por exemplo, também tem de aprender a divulgar seu trabalho e a encontrar um público que possa subsidiar sua atividade para que seus empreendimentos sejam de sucesso.

Sabemos que o professor de instrumento pode tanto sair de um curso de bacharelado como de licenciatura, e observamos que esses cursos preparam o instrumentista no sentido de desenvolvimento técnico ou de desenvolvimento pedagógico. O que propomos é que em ambos haja também o desenvolvimento de habilidades de relações profissionais, compreendendo um melhor entendimento de como podemos nos inserir no mercado de trabalho de uma maneira próspera e duradoura, aprendendo as ferramentas necessárias para administrar os negócios da carreira e cativar um público cada vez maior. Para isso, é necessário um profissional especializado nessa área. É claro que se a universidade não puder oferecer essa formação, o estudante pode procurar por si cursos que o preparem nesse sentido, o que consideramos que pode ser um grande *plus* para a formação do músico.

O mundo atual é bem diferente de tempos atrás. As possibilidades que se abrem com a globalização e as facilidades de comunicação com praticamente todas as partes do planeta, ao mesmo tempo que abre uma grande porta a diversos mercados, também requer uma nova atitude e novas habilidades para que todo este universo seja acessível. É preciso conhecer os recursos *off-line* e *on-line*, se dedicar a estudá-los para que possamos fazer uso deles. Nada adianta termos um mundo globalizado e uma série de tecnologias digitais ao nosso dispor, se não nos dedicamos a aprender a utilizar estas tecnologias e a nos inserirmos dentro do universo global de maneira capacitada. Por isso, é importante para os que pretendem ter um melhor aproveitamento de suas potencialidades musicais também se aproximarem das tecnologias disponíveis. Professores podem dar aulas a distância utilizando determinadas plataformas e programas, podem desenvolver cursos *on-line*, divulgar seus empreendimentos em páginas específicas e redes sociais. Para aproveitar todas essas possibilidades de nosso tempo, é preciso um tanto de dedicação para entender como podemos fazer uso dos recursos disponíveis. Novas ideias também são muito bem-vindas, e para dar uma base a essas ideias, existem ferramentas tecnológicas a disposição de todos nós.

É claro que quando nos associamos com parceiros que tenham competência nestas áreas, estamos fortalecendo nossos negócios com a música, pois boas parcerias geralmente fazem crescer os empreendimentos, seja de que tipo estes forem.

Sabemos que são muitas as habilidades que podem ser desenvolvidas e que tudo isto nos leva tempo, tempo este que poderíamos estar nos dedicando à parte prática da música, nos preparando para performances ou aulas. Por isso, sabemos que em determinado momento da carreira, é importante construir parcerias com profissionais qualificados com quem tenhamos afinidade. Estas parcerias, quando acertadas, tendem a facilitar bastante o sucesso dos negócios musicais. Duas coisas que podem fazer uma grande diferença nesse sentido, a realização de boas parcerias e a observação atenta a bons conselhos de pessoas próximas mais experientes.

Alguns autores já vêm discutindo as ampliações do mercado de trabalho para os músicos a um certo tempo, tais como Travassos (1999) e Requião (2002), como cita Módolo em sua dissertação de mestrado, quando nos diz que estas autoras “discutem a ampliação do mercado de trabalho para o músico, relacionando esse crescimento à versatilidade oferecida por esses profissionais” (MÓDOLO, 2015, p. 79). Esta palavra versatilidade é uma tônica de nossas perspectivas, pois no mercado competitivo um músico versátil encontra algumas facilidades. Ainda para essas autoras citadas por

Módulo, “as possibilidades de atuação estão fortemente ligadas aos contextos de trabalho (professor; instrumentista; técnico de estúdio; dentre outros) e ao repertório” (MÓDOLO, 2015, p. 79).

Quando falamos no mercado competitivo não estamos querendo, de forma alguma, estimular um posicionamento de competição entre músicos, é bem o inverso disso, o importante é a união entre os pares. O mercado tem suas necessidades e a competitividade que falamos é em relação à qualificação do trabalho que pode facilitar ou não a inserção do músico no mercado. Vemos que os músicos atuantes podem fazer por si o melhor para ter um amplo espectro de possibilidades de atuação, associando a uma boa qualidade no trabalho que naturalmente desenvolve, assim, acreditamos que todos podem encontrar seu espaço. A profissionalização do músico é uma prática que favorece à classe artística como um todo.

AÇÕES ESPECÍFICAS PARA ATUAÇÃO EM ÁREAS ESPECÍFICAS

Estamos fazendo um breve levantamento das possibilidades que se abrem no mercado de trabalho para a atuação do músico, e buscando compreender quais as necessidades mais eminentes deste mercado, para assim, podermos idealizar um curso superior que possa dar um bom suporte para as demandas do mercado, facilitando também a entrada do profissional recém-formado para o trabalho com a música em uma ou algumas das vias que estão abertas na sociedade. Adaptar-nos às atualizações constantes que vem sendo implementadas em termos de tecnologias é uma boa prática que podemos ter, pois assim ficaremos mais bem preparados para estas demandas do mercado. Normalmente, estas tecnologias buscam favorecer algum aspecto da vida, trazendo algum tipo de inovação para auxiliar o homem e outras facilidades em sua vida social, nos processos de comunicação e nos ambientes de trabalho.

O pesquisador Leonardo Meira Dantas (2015) organizou uma lista muito interessante de espaços de atuação, para termos uma noção de alguns campos onde o músico pode procurar se inserir e se especializar. A partir dessa classificação, nós podemos levantar questões a respeito das habilidades que podemos desenvolver para que possamos cumprir estas atividades com um trabalho competente. Sua visão expõe cinco espaços básicos de atuação, sendo estes dentro das áreas de performance, produção, nos bastidores da produção, na educação, e na administração da educação. Vejamos o que ele nos apresenta com sua visão.

São vários os espaços existentes no mercado de trabalho com relação à essa produção, como também as ramificações dentro dos mesmos. Elenquei abaixo cinco desses espaços como exemplo, subdividindo-os por especificidades. São eles: 1. Na Performance - 1.1. Solista (atuando com trabalho próprio ou interpretando obras de outros autores) 1.2. *Side man* (acompanhante nas mais diversas formas, bandas, cantores, etc.) 1.3. Músico de Orquestra 1.4. Músico de Estúdio; 2. Na Produção - 2.1. Compositor 2.2. Arranjador 2.3. Produtor Musical 2.4. Diretor Musical; 3. Nos Bastidores da Produção - 3.1. Técnico de som (pa) 3.2. Técnico de gravação 3.3. Editor de partitura 3.4. Diretor técnico 3.5. *Roadie*; 4. Na Educação - 4.1. Professor de nível superior 4.2. Professor de nível técnico 4.3. Professor de ensino básico 4.4. Professor de escola específica 4.5. Professor particular; 5. Na Parte Administrativa da Educação - 5.1. Como diretor 5.2. Como coordenador 5.3. Como técnico administrativo (DANTAS, 2015, p. 76).

Muitas dos tópicos dessa lista não dizem respeito diretamente ao trabalho com a performance ou a educação, e isto é favorável a podermos ter uma visão mais ampla da área de atuação de um músico e de suas possibilidades, no entanto, abaixo vamos inicialmente nos deter em procurar entender melhor o que um músico precisa ter bem desenvolvido quando atua na performance musical, de acordo com esta listagem acima.

Um músico que deseja atuar como um instrumentista solista, naturalmente, se torna uma liderança no grupo que forma para a execução de suas músicas e de suas interpretações de composições de outros artistas, tendo que possuir habilidades extramusicais de liderança necessárias para o desenvolvimento destas atividades, como “cabeça” de um determinado grupo. É importante pensarmos a respeito disso na formação de músicos, e mais ainda, é importante trabalharmos isso para preparar os formandos para a realidade que vão encontrar. Muitas vezes é necessário que o músico desenvolva uma série de habilidades que estão mais ligadas com outras áreas, como técnicas de publicidade, uso assertivo de tecnologias digitais para divulgação, habilidades de comunicação para interação *on* e *off line* com os possíveis contratantes do trabalho, entre diversas outras, e isso se expande para todas as áreas que apresentam necessidade de negociação de um produto.

Já o músico que atua como *sideman* normalmente tem seu nome que vem se consolidando através de sua experiência e do desenvolvimento de suas habilidades nesta área da performance, habilidades estas que permitem resoluções com facilidade das situações musicais que um músico acompanhante pode encontrar, quanto mais visível e

participante do mercado este músico estiver, mais facilidade encontra em ser contratado para novos trabalhos. Muitos deles chegam a acompanhar por muitos anos um artista já consagrado, recebendo um reconhecimento pela sua competência e estabilizando-se nesta área da performance. “Para Garcia (2011, p. 194) *sideman* é um termo que vem do inglês e se refere aos músicos que acompanham artistas, normalmente aqueles de carreira solo. Músicos que tocam ao lado dos artistas durante performances ao vivo e gravação de DVDs e CDs” (MÓDOLO, 2015, p. 91).

Já o músico de orquestra é aquele que entre suas habilidades, tem uma boa capacidade de leitura à primeira vista e uma técnica que permita a execução de passagens desafiadoras. No caso do músico popular, ele também deve ter desenvolvidas, além destas, habilidades de improvisador, pois as orquestras de música popular também necessitam deste perfil em suas formações.

O músico que trabalha em estúdio também precisa de todas estas habilidades bem desenvolvidas e de uma boa capacidade de lidar com situações de estresse, devido ao tempo que corre no estúdio, onde vale aquele ditado popular, “tempo é dinheiro”, apesar de que na era dos *homestudios* isso tem mudado, pois às vezes o estúdio vira lugar de criação e não só de gravação. Um bom músico de estúdio é aquele que resolve as gravações em um bom tempo, com tranquilidade, tendo de estar habituado a tocar com metrônomo e ter desenvolvida uma boa criatividade e versatilidade, que normalmente é o que chama a atenção daqueles que o contrata para os trabalhos em estúdios. “Chama-se ‘músico de estúdio’ o músico que é contratado para participar de gravações sem que tenha necessariamente nenhuma relação pessoal com os artistas que dão nome ao trabalho a ser gravado” (ROCHA, 2011, p. 80).

Consideramos importante que sejam oferecidas oportunidades de os estudantes terem experiências neste sentido dentro de seus cursos, onde situações reais do processo de produção musicais possam ser simulados e vivenciados em diversos níveis. Assim como esse exemplo que citamos agora, podemos compreender que existem muitas outras oportunidades de simular situações reais de trabalho dentro de uma formação universitária, seja na prática instrumental ou na prática da docência instrumental.

Dado o papel que a produção teve na criação de música popular original nos participantes, este estudo defende a incorporação de programas de produção musical como uma faceta da musicalidade contemporânea. Isto significa: reconsiderando o processo criativo a partir de escrita musical sintetizada; compondo e produzindo;

relatando para uma canção e faixa contínua; auxiliando os estudantes de música em receber as habilidades e visões criativas para gravar, mixar e editar suas músicas (...) desta maneira os estudantes podem expandir suas habilidades de pensar e falar sobre os processos musicais e de produção em termos de uma canção e faixa contínua⁵⁵ (TOBIAS, 2013, p. 225).

Nesta citação logo mais abaixo também podemos ampliar mais ainda a nossa visão do universo de atuação do músico, e percebermos que existem muitas áreas no mercado as quais podemos atuar, muitas vezes tendo de buscar uma formação complementar fora da universidade para adquirir mais competências e realizar determinados objetivos com proeza. O que precisamos é ser objetivos, termos uma visão clara de onde queremos chegar e de onde queremos atuar com a nossa música, que posição queremos ocupar, e para o cumprimento disto, traçar as metas necessárias para realizar esta visão, concretizar nossas projeções.

Com compromisso e determinação, podemos chegar a ter autorrealização em nossa profissão. Para isso, também necessitamos de autoconfiança, alimentando pensamentos de coragem, pois, como dizem, “nós somos o que pensamos”. No caminho de nossa estrada musical, podemos encontrar e construir diversas parcerias favoráveis que se mostram sintonizadas em um mesmo ideal que o nosso, é importante ter em mente que trabalhando em cooperação, também podemos chegar mais longe.

Indo além dessa catalogação de Meira que apresentamos, observemos esta citação de Couto, para podermos ampliar ainda mais o espectro de atuação do profissional músico:

Emergem então, de uma maneira multifrênica (para utilizar o termo no mesmo sentido em que Moraes (2006) o aplica para o campo da música), novas atuações profissionais: criação de trilhas para cinema, teatro, TV; produção fonográfica; desenvolvimento de plataformas e softwares ligados à música de uma forma direta ou indireta; técnicas de gravação de áudio; empreendedorismo musical para os setores de eventos e de educação, flexibilidade e versatilidade para lidar com diferentes estilos e gêneros musicais etc. Cada atuação dessas exige tipos de habilidades musicais e técnicas, que são pouco ou nada contempladas na universidade. Isso faz com que muitos estudantes de

⁵⁵ Given the role that producing played in participants' creation of original popular music, this study supports incorporating production in music programs as a facet of contemporary musicianship. This means: reconsidering creative processes through synthesizing songwriting, composing, and producing; accounting for a song and track continuum; and assisting music students in gaining the skills and creative visions to record, mix, and edit their music... in this way students might expand their abilities to think and speak about musical processes and products in terms of a song and track continuum.

música busquem essa formação fora da universidade, enquanto que ela mesma oferece muito pouco a ser aproveitado nesse novo campo profissional que se avista (COUTO, 2014, pp. 247, 248).

Quando nos preparamos bem para o desenvolvimento de determinadas funções, quando as oportunidades se apresentam, estamos aptos a aproveitá-las. Por isso, após percebermos detalhadamente tudo que necessitamos fazer para obter um bom resultado no planejamento e execução de nossos objetivos, devemos estar em estado de prontidão para abraçar as oportunidades, autoconfiantes em nossas competências desenvolvidas e sempre prudentes e perseverantes, procurando um estilo de conduta humilde e ao mesmo tempo firme em propósitos. Sabemos que todo aperfeiçoamento só nos vêm com a prática continuada, consistente e efetiva, por isso, é preciso desenvolver os conhecimentos que recebemos teoricamente em contextos e situações reais, para podermos verdadeiramente nos apossar de determinadas qualidades em nosso interior, pois o desenvolvimento do conhecimento é que o torna cada vez mais verdadeiro em nós. Dizem que “querer é poder”, eu acredito que quando nos mantemos firmes em nosso querer, em nossos objetivos, cumprindo as metas com disciplina, podemos chegar ao poder.

Já vimos que existem uma série de áreas de atuação para o músico, além da própria performance musical, precisamos então construir uma boa confiança interna em nós, a respeito das oportunidades do nosso campo de atuação, alimentando pensamentos positivos e pacientemente promovendo um aperfeiçoamento de nossas habilidades e capacidades musicais para a área que nos dirigimos, para assim, encontrar, certamente, um espaço para nossa expressão artística neste amplo mercado de trabalho. Quando visualizamos um determinado objetivo em uma área específica da música, ou da vida de maneira geral, precisamos estabelecer as metas que devemos cumprir, metas estas que representam avanços em nossos planejamentos e na validação de nossos objetivos.

Para expandir nosso leque de atuação, muitas vezes precisamos sair de nossa zona de conforto, ou melhor, precisamos sair de nossa zona de conforto para poder expandir nossa zona de conforto, e isto se faz com autoconfiança e prudência, coragem e flexibilidade, visão e planejamento. Quando conseguimos progressivamente desenvolver um projeto de excelência para as atividades a que nos propomos, as portas vêm se abrindo com mais facilidade em nossas vidas profissionais, e através de um

gerenciamento planejado, podemos ir nos desenvolvendo e ampliando cada vez mais o valor de nossos trabalhos, é nisso que precisamos acreditar e nos concentrar.

Nesse caminho, um dos pontos que temos a refletir é, “qual o diferencial que meu trabalho apresenta neste mercado”? Pois, se tivermos um diferencial que chame a atenção, este já nos favorece dentro do mercado de trabalho, nos tornando assim, mais qualificados. É importante que nosso trabalho cause um impacto positivo nas pessoas, para que tenhamos cada vez mais a capacidade de aumentar nosso leque de clientes, falando em linguagem comercial.

Muitas vezes, construir uma imagem que seja bem valorizada é um processo desafiador, mas se tivermos uma boa organização e formos construtivos e estratégicos em nossos planejamentos, chegaremos aonde queremos, é preciso direcionamento e ação, estabelecer metas claras e possíveis, agir com compromisso e realizar.

TRABALHANDO COMERCIALMENTE COM A MÚSICA

Quando estamos lidando com o mercado de trabalho, é preciso termos também clareza para com o nicho ou segmento deste mercado que estamos trabalhando. Por exemplo, se nas nossas atividades profissionais, nos dedicamos a produção dentro da música pop, e entendamos que “a música pop pode ser definida como a música comercial produzida tecnologicamente para ser vendida, utilizada e distribuída para um determinado público consumidor através de meios também tecnológicos de divulgação e fruição” (ROCHA, 2011, p. 4), podemos ter em mente que existem padronizações em diversos níveis que são características deste universo musical, e é importante que conheçamos estas características e que estejamos dispostos a trabalhar dentro do que este universo nos solicita em termos de produção musical. Primeiramente, devemos estar conscientes que este universo está diretamente ligado com o que chamamos música comercial, que “pode ser entendida como uma produção destinada a um mercado de massa, ao passo que a música não-comercial pode ser compreendida como um produto voltado para segmentos restritos de consumo” (VISCANTI, 2010, p. 4), em ambos podemos desenvolver formas de atuação para nos fortalecer em seus segmentos do mercado.

Dentro da compreensão de como ocorrem as padronizações e especificidades de cada mercado, podemos também desenvolver o diferencial de nosso trabalho, pois sabemos que “as singularidades existem dentro dos padrões estabelecidos pelo mercado

estratificado. Assim, uma gravação comercial de qualquer estilo musical deve lidar com a proporção ótima entre a padronização e a singularidade” (ROCHA, 2011, p. 78).

Ter ciência dessa linha tão tênue pode nos dar a capacidade de nos fixarmos neste mercado da música reconhecida como mais comercial, e são muitos os instrumentistas que trabalham continuamente em universos musicais paralelos, onde podem atuar em um tipo de música de um segmento mais restrito e ao mesmo tempo ter uma atuação constante dentro da área da música comercial, aprendendo mecanismos para atender ao gosto médio das pessoas, compreendendo que “a padronização dá ao público o que lhe é reconhecível, supre suas expectativas estéticas e a singularidade faz com que este mesmo público que consome o estilo musical em questão tenha sua atenção despertada por algum tipo de novidade, de peculiaridade” (ROCHA, 2011, p. 78).

Segundo Baudrillard (1973), um objeto se torna objeto de consumo quando se transforma em signo e essa falta de materialidade faz com que o consumo nunca se esgote. É nesse contexto que os agentes de marketing criam demandas baseadas no consumo de fórmulas musicais que, mesmo quando se esgotam, não esgotam o que elas representam, já que o signo é recriado nas fórmulas que são criadas em sequência. Assim, as fórmulas se esgotam, mas novas fórmulas são sempre criadas. Porém, para que certos produtos culturais tenham apelo em meio a um enorme número de produtos concorrentes, é necessário que se encontre alguma ou algumas características peculiares que o destacarão dos demais (ROCHA, 2011, pp. 77, 78).

A compreensão dessas fórmulas é o fator chave para quem pretende trabalhar neste ramo da música comercial, bem como o desenvolvimento da criatividade para apresentar novas peculiaridades dentro destas fórmulas pré-concebidas. Normalmente, após o processo de criação e registro, o passo seguinte é definido pelas estratégias de divulgação, entendendo que “a performance e distribuição da música popular é dependente do som gravado, que tem se desenvolvido através dos esforços da mídia de massa” (TOYNBEE, 2000). Este termo, mídia de massa está diretamente ligado com o que consideramos música comercial de mercado, “que pode ser entendida como qualquer gênero musical acessível ao público em geral para entretenimento e disseminado pelos meios de comunicação” (DONATO, 2014, p. 7).

Quando adentramos nesse caminho e entendemos os processos de seus funcionamentos, podemos considerar este um mercado musical com potencialidade para

trazer um retorno financeiro satisfatório. Green, em um de seus trabalhos, o qual revisitamos no estudo bibliográfico para fundamentação desta tese, considera que existe uma relativa escassez de fazedores de música contrastando esta visão com a plenitude dos ouvintes de música hoje. Neste comentário, ela nos aponta que isto não é resultado de puro acaso (GREEN, 2002). Segundo a autora, “a gravação sonora e a tecnologia da reprodução, a expansão da indústria musical e a mídia de massa em maiores interesses internacionais, e a internet tem feito a música cada vez mais acessível, difundida e até inevitável para o ouvinte”⁵⁶ (GREEN, 2002, p. 3). É necessário pensar o ensino de música com uma profunda reflexão a respeito das transformações que os meio de comunicação vêm passando de época a época para que possamos estar conscientes de como podemos utilizar determinadas ferramentas na propagação de nossa atividade artística.

A indústria cultural é permeada por padrões estéticos que são alimentados pelos interesses comerciais, daí que surgem estas denominadas fórmulas, que na verdade são certas padronizações estéticas musicais que de alguma maneira tiveram uma boa recepção por parte do público, podendo ser esta recepção influenciada de forma intensa pelos próprios mecanismos da indústria cultural. De uma forma ou de outra é importante que o músico desperte em si a consciência de como funcionam estes mecanismos para que possa planejar de maneira mais efetiva a sua participação em parcela deste mercado.

A valorização estética da expressão artística “autêntica”, sem os ditames daquilo que o mercado das grandes indústrias está fomentado no gosto da massa, normalmente pode fluir por outra senda, “por um caminho mais estreito e apertado”, mas mesmo assim, ainda são necessárias habilidades de mercado para chegar mais efetivamente ao público que é interessado por esta estética mais livre de influências comerciais.

É importante afirmar que, a partir da década de 1970 e, mais intensamente, nos anos 1990, o ensino, de maneira geral, sofreu grandes transformações, provocadas pelas profundas mudanças nos meios de comunicação, que permitiram o acesso imediato de um grande contingente da população global a tudo que se faz no mundo todo. Apesar das infinitas possibilidades que esse novo meio abriu, ele não trouxe, porém, a grande abertura que se mostrava possível, pelo

⁵⁶ The relative paucity of music –makers by contrast with the plenitude of music–listeners today is not the result of pure chance. Sound recording and reproduction technology, the expansion of the music industry and mass media into major international concerns, and the internet have made music ever more accessible, widespread and even unavoidable for the listener.

acesso ilimitado aos bens culturais e à música, pois interesses mercadológicos encarregaram-se de oferecer e reforçar a importância dos produtos mais vendáveis e potencialmente lucrativos. Tal fato provocou distorção na recepção dos chamados bens culturais, pela hábil condução do gosto da população ao que convinha à indústria cultural (FONTERRADA, 2012, p. 199).

Existem muitos músicos que trabalham como músicos de estúdio que precisam saber lidar com essas fórmulas que citamos anteriormente, para inserir sua marca musical própria de uma forma que não desvirtue o produto musical almejado. Também é comum vermos alguns músicos que se tornaram empresários proprietários de estúdios de gravação e que trabalham com frequência com esta demanda de música comercial, muitas vezes em associações com empresas publicitárias.

Diversos músicos são contratados de bandas que trabalham neste segmento comercial e conseguem construir uma carreira relativamente estável após atingir um certo nível de popularidade, de acordo com a estabilidade comercial da carreira do artista solo que acompanha ou da banda que participa. “Este ambiente musical exige um músico que saiba trabalhar com os mais variados estilos, que tenha desenvoltura no palco, que consiga assimilar corretamente uma proposta de um produtor musical e que tenha conhecimento técnico e fluência nas gravações em estúdio” (DONATO, 2014, p. 7).

Quando se trabalha com essa vertente da música comercial, é necessário saber que existem padrões a serem seguidos, para que sejam contemplados os gostos musicais de um público massificado. Para nos inteirarmos desses padrões, é necessário observarmos com atenção e nos concentrarmos em reproduzir um certo tipo de sonoridade e de estética musical deste mercado de consumo imediato, que geralmente lida com produções bem planejadas para chegar estrategicamente da melhor maneira ao público. Essas produções estão, “por muitas formas, atreladas ao mercado do show business, à venda de CDs e a outros recursos midiáticos, o que faz que a aparente escolha dos jovens pelo repertório preferido seja, na verdade, induzida por seu apelo mercadológico” (FONTERRADA, 2012, p. 199).

Geralmente quando se encontra essas fórmulas, é possível se “aproveitar” desta descoberta por um bom tempo, o que pode render para o músico uma série de trabalhos por um bom período dentro deste segmento específico, até a moda ganhar um novo direcionamento e se tornar necessário uma remodelação estética para a adaptação às novas demandas do mercado. Existe uma indústria de distribuição da música popular

que é produzida para determinado grupo de consumo, é importante compreender que estas indústrias “são dependentes da constante produção de novidades, que nos círculos musicais tendem a ser compreendidos como originalidade. Tudo é divulgado como novo, clamado como diferente, no sentido tanto de criar, como de responder aos desígnios do marketing”⁵⁷ (MOORE, 2006, p. 331).

A recriação de um mesmo signo, como falado em nota anterior, geralmente se aproveita por um bom período de tempo, posteriormente se esgota, e surge a necessidade da criação de novas fórmulas que vão originar novos signos. Um profissional que atue nesta área tem de sempre estar alerta a estas dinâmicas, para poder se manter atuante.

A lógica da produção massificada de bens culturais leva, sem dúvida, a uma padronização excessiva, relacionada à homogeneização do gosto e à ampliação do consumo. Mas é necessário contextualizar historicamente essa questão, compreendendo que, nas sociedades industriais capitalistas, centradas no mercado de consumo, os bens culturais – incluindo a música – tornam-se mercadoria. Nesse quadro encontramos a repetição incessante de fórmulas composicionais, com pequenas variações para configurar uma novidade, mas uma novidade que possa ser reconhecida como familiar, compreensível e, portanto, significativa, e ao mesmo tempo suficientemente “nova” para levar à compra do atual “sucesso das paradas”. (PENNA, 2012, p. 91)

A atuação no mercado de trabalho musical de forma criativa envolve a conscientização de algumas etapas. “Dado o processo criativo e decisões envolvidas na produção da música popular, e o papel crescente que o som modelado através de meios digitais tem em criar um amplo espectro de música popular, produção pode ser vista como um caminho de composição e criação musical”⁵⁸ (TOBIAS, 2013, p. 215).

Quando um artista visa a um certo objetivo, é necessário que sejam elencadas as metas para o cumprimento das visões que este projetou. Estas metas cumpridas levam à realização e execução dos objetivos que também foram traçados previamente, normalmente são traçados objetivos a curto, médio e longo prazo.

⁵⁷ There is a larger question here, in that the industries which produce and make use of popular music (and of course not only these industries) are dependent on the constant production of novelty, which in musical circles tends to be understood as ‘originality’. Everything is hyped as ‘new’, claimed as different, in order both to create, and to respond to, market imperatives.

⁵⁸ Given the creative processes and decisions involved in producing popular music, and the increasing role that shaping sound through digital means plays in creating a wide range of popular music, producing can be seen as a way of composing or creating music.

Vamos exemplificar, relacionando à produção de um show. Primeiramente algumas lacunas têm de ser preenchidas, como por exemplo, fazer contatos para firmar datas e ter uma fonte capital para poder realizar os eventos. Também é necessário decidir por um repertório, escolher e convidar os músicos que tocarão na apresentação, planejar o arranjo das músicas, estudar as partes individuais, reservar estúdio e determinar datas para ensaio. Nas proximidades da data do show, é preciso trabalhar na publicidade e apresentar o material de divulgação que foi previamente preparado. Nos dias da apresentação, é necessário fazer a passagem do som e, checar todo o material. O show pode ser registrado em áudio, vídeo e fotografias para gerar mais material que venha a servir para divulgações posteriores e facilitar novos empreendimentos futuros. Após a execução do show, é necessário organizar o material que foi produzido, caso tenha sido feito algum tipo de registro, bem como manter novos contatos, fazer uma agenda que viabiliza a manutenção da banda contratada, entre tantas outras atividades. “Isto pode se aplicar às produções das próprias composições ou composições de outros em diversos estágios através do processo criativo. Dada a importância da produção e da tecnologia na criação de música popular original, um modelo é necessário para entender como a música se move do conceito ao som”⁵⁹ (TOBIAS, 2013, p. 215). Podemos compreender melhor esses estágios que foram exemplificados agora, com esta citação, atendendo a um novo exemplo, que se direciona mais especificamente para o trabalho de produção em estúdio de gravação:

O processo de gravação e produção em estúdio é tipicamente modelado em termos de três amplos estágios: pré-produção, produção e pós-produção. Como King e Vickers (2007) explicam, “pré-produção envolve a preparação para uma sessão a partir do ajuste do equipamento (microfones, mesa de mixagens e aparatos de gravação) e instrumentos musicais. Produção é a gravação atual, e pós-produção a modificação e equilíbrio da faixa gravada” (p. 62). Pré-produção pode também compreender a criação artística e sua preparação anterior à gravação em estúdio⁶⁰(Moorefield, 2005) (TOBIAS, 2013, p. 215).

⁵⁹ This can apply to musicians producing their own or others’ music at varying stages throughout the creative process. Given the importance of production and technology in creating original popular music, a framework is needed to understand how music moves from concept to sound.

⁶⁰ Studio recording and production discourse is typically framed in terms of three overarching stages: preproduction, production, and postproduction. As King and Vickers (2007) explain, “Pre-production involves preparing for a session by setting up technical equipment (microphones, mixing desks and recording apparatus) and musical (drum kit) instruments. Production is the actual recording, and post-

Sempre quando vamos desenvolver algum empreendimento musical, seja em qual subárea, nos depararemos com estas três fases, de pré-produção, produção e pós-produção, e é importante que tenhamos bem mapeadas as ações que são necessárias para a plena execução de cada etapa, de forma bem específica.

No caso do guitarrista, por exemplo, um dos aspectos práticos do processo de pré-produção, seja de uma gravação em estúdio, seja de um show, ou em um *masterclass*, *workshop*, etc., é a modelagem do timbre da guitarra. Diante de tantas tecnologias existentes, e processamentos que são possíveis através de inúmeras interfaces, como amplificadores, sintetizadores, pedais analógicos, pedaleiras digitais, rack de efeitos, *plug-in's*, etc., é necessário fazer escolhas, e estas escolhas devem estar bem alinhadas com o propósito do trabalho, sintonizada com a sonoridade característica do trabalho a ser executado. Normalmente isto é desenvolvido nesta etapa de pré-produção, podendo ser feitos ajustes na etapa de produção em si, ou seja, no momento dos ensaios ou das gravações, mas é necessário já existir um planejamento anterior, para que este trabalho seja realizado sem interferir no tempo disponível para a execução das etapas de produção. “De acordo com o exposto, percebe-se como a escolha do equipamento a ser utilizado é uma das tarefas mais importantes do músico profissional, principalmente em ambiente de estúdio, e deve ser pautada de acordo com o contexto do trabalho a ser executado” (ROCHA, 2011, p. 73).

Devido a importância de se conhecer estes equipamentos e de saber manuseá-los, pelo menos os que o próprio músico possui, consideramos importante esta tecnologia também ser abordada dentro de um curso superior de guitarra elétrica. É preciso nos conscientizarmos que “o músico deve saber como produzir notas e timbres pertinentes à linguagem musical do material a ser gravado, à destinação desse material – CD, compilação, jingle, música para filme, música para programa – e mesmo de acordo com fatores específicos tais como o timbre da voz do cantor” (ROCHA, 2011, p. 73).

A CONSCIÊNCIA NO TRABALHO DE FORTALECIMENTO DO PRODUTO MUSICAL E A IMPORTÂNCIA DA VERSATILIDADE

production the modification and balancing of the recorded track” (p. 62). Pre-production can also encompass artists creating and preparing their music prior to recording in a studio (Moorefield, 2005).

É um fato que o trabalho diretamente com a performance musical é um objetivo de grande parte dos músicos que buscam formação superior. Muitas vezes, outras áreas se abrem para eles dentro do próprio curso, como o caso da atuação na educação musical. Muitos músicos procuram uma atividade em que possam dar liberdade as suas inspirações e aspirações, no sentido de produzir música, seja como instrumentista, produtor, diretor musical, compositor, arranjador, etc. O que observamos é que as demandas por estas áreas são atrativas para o músico que busca formação superior, e podemos comprovar isto a partir desta citação abaixo, a qual é fruto de uma pesquisa feita por Dantas (2015).

A atuação como músico em espaços para além dos de instrumentistas (produtor musical, diretor musical, arranjador, músico de estúdio) apresenta-se como uma forte tendência nos ECGU do curso de Licenciatura, se somada às outras atuações relacionadas ao ato de trabalhar na carreira de músico (como acompanhante e como solista) representam 61% das escolhas apresentadas, afirmando assim a forte tendência para o perfil do músico em detrimento do perfil docente. (...) quero ainda acrescentar, que fica claro a afirmação de que mesmo quando se opta pela docência aqui, estamos lidando com o desejo de atuar como professor de instrumento, assim, percebe-se então um conflito que irá se apresentar de forma mais clara posteriormente, ou seja, um perfil de Bacharel em um curso de Licenciatura (DANTAS, 2015, p. 130).

Mesmo com esta consciência da importância da área da performance para a realização dos desejos profissionais dos músicos, sabemos que, para nos firmarmos com uma boa condição como músicos instrumentistas, é necessária muita dedicação, em diversos sentidos, não apenas na disciplina de estudos diários que irão subsidiar a técnica do instrumentista, mas também em toda a produção em si para a consolidação do nome do instrumentista no mercado que deseja atuar. É preciso que seu nome esteja circulando em diversos veículos de comunicação, e para isso, é necessária uma agenda de atividades constante, forte presença em redes sociais, etc. Não necessariamente esta agenda pode estar exclusivamente ligada a apresentação de shows, pois paralelamente é possível ministrar workshops, trabalhar com aulas *on-line*, vídeoaulas divulgadas em *sites* e redes sociais, publicação de entrevistas nos mais diversos meios publicitários, ser *endorser* de alguma marca etc.

Uma coisa que podemos ter certeza é que, quanto mais versatilidade for possível desenvolvermos, mais oportunidades podem se apresentar, e, ao se apresentarem, se estivermos em prontidão, poderemos aproveitá-las. Estar pronto, muitas vezes não

significa apenas no sentido musical prático, mas também falamos no sentido de ter um material (matérias de jornal, gravações, entrevistas, fotografias, vídeos de divulgação, etc.) que possa subsidiar nossos investimentos.

Artistas que tem um nome solidamente impregnado no mercado, normalmente chegam a um ponto de necessitarem terceirizar a parte de produção executiva de seus trabalhos, exercendo parcerias que vem somar com sua produção artística. No entanto, a maior parte dos músicos em estágio inicial de sua carreira são os seus próprios produtores executivos, tendo, muitas vezes, de desenvolver habilidades burocráticas, como por exemplo, aprender a construir projetos para concorrer a editais de apoio cultural, além de precisarem também executar os projetos, lidando pelo menos superficialmente com diversas áreas que podem estar ligadas com a execução de um projeto, como por exemplo, contabilidade, publicidade, etc.

Green nos esclarece que uma “área de interesse dos sociólogos é o estudo das soluções práticas de sobrevivência grupal ou de reprodução de suas sociedades através da história. Será proveitoso concebermos essas práticas desdobráveis em três pontos - produção, distribuição e consumo” (GREEN, 1996, p. 26). Podemos compreender que essas três etapas do processo de realização de um produto artístico necessitam de diferentes investimentos, diferentes aplicações para sua plena realização. Vamos examinar dentro desse ponto de vista mais amplo um espectro vasto de atividades através desta citação abaixo, dentro do viés sociológico:

Primeiro, produção que inclui gêneros de primeira necessidade, bens duráveis e culturais. Em música, as questões envolvendo a produção incluem: como a música foi composta, improvisada ou tocada; que outras atividades, tais como, engenharia de som, estão envolvidas; estará a música sendo desenvolvida por indivíduos trabalhando isoladamente, em grupos, profissionais, amadores, adultos, crianças ou outras categorias; aonde ocorre essa produção, num quarto solitário, num estúdio de gravação, nas ruas ou na garagem do vizinho? Segundo, distribuição envolve as maneiras pelas quais os gêneros de primeira necessidade e os demais bens circulam pela sociedade, através de quem e quem tem acesso ao consumo. Em música, pode-se perguntar: como a música alcança a plateia (através de apresentações ao vivo, gravações, de discos, Cd, cassete, Vídeos, rádio, TV); como a música é passada de geração a geração (através de notação manuscrita, impressa, processada por computador ou métodos de tradição oral); quem a transmite (família, amigos, músicos ou professores de musical)? Terceiro, o escopo do consumo, também chamado de "receptividade" quando o gênero é cultural, questiona-se como esses bens (de consumo cultural) são usados, quem os usa e em que circunstâncias (GREEN, 1996, p. 26).

Um músico consciente dessas etapas e respondendo a essas perguntas pode ter uma boa condição de fazer planejamentos para encontrar o público consumidor certo para sua arte. Dentro dessa perspectiva de mercado, encontramos diversas formas de expressão musical. Essas expressões normalmente exigem uma vivência em seus meios sociais específicos, que são os locais onde esta música é produzida, bem como o relacionamento com os pares que circulam nos meios onde a música é distribuída e consumida, para que sejam internalizadas de uma forma mais autêntica e original pelo instrumentista. Para esclarecer melhor o que estamos falando, podemos considerar que o melhor espaço para compreender o estilo do choro, é dentro de uma roda de choro, o melhor espaço para viver a essência da música da bossa nova é dentro dos círculos em que essa música acontece, assim por diante. Logicamente, também podemos estudar suas linguagens em nossas salas de estudo, em nossos lares e escolas, naturalmente, mas o que falamos diz respeito a uma vivência mais prática, em que é possível tocar mais precisamente na verdade contida em cada expressão artística, através de uma vivência social.

Para o universo do instrumentista, é muito válido que ele desenvolva a capacidade de atuar com competência através de diferentes expressões, aprendendo as nuances das diferentes linguagens. Isso amplia o seu leque de atuação no mercado. A versatilidade é uma característica positiva que o músico pode desenvolver, principalmente aquele que tem o intento de atuar como *sideman*, músico de estúdio ou músico *free lancer*, pois normalmente essas áreas exigem uma capacidade de se adaptar às mais diversas linguagens estilísticas musicais expressas nos diferentes gêneros com proficiência e facilidade.

DIFERENTES “COMUNIDADES MUSICAIS” PARA A ATUAÇÃO E A ADAPTABILIDADE DO GUITARRISTA

Cada comunidade musical pode agregar dentro de si subgrupos, que são enraizamentos dos gêneros principais em seus subgêneros, e cada um destes também têm suas especificidades. Como exemplo, no universo da guitarra, podemos citar, dentro do meio musical do rock (gênero primário), o estilo dos denominados *guitar heroes*, onde esta expressão é “usada para definir os guitarristas de rock do paradigma tecnicista do fim da década de 1980, voltados para a performance exibicionista onde a prioridade

era a velocidade e o virtuosismo instrumental” (MIRANDA NETO, 2006, p. 58 pdf⁶¹). O estilo desenvolvido pelos denominados *guitar heroes* veio influenciando uma grande quantidade de instrumentistas que se especializaram na guitarra elétrica com influência da estética do rock. Podemos falar, também, de diversos outros subgêneros do rock, como o rock progressivo, o *heavy metal*, o pop rock, o *grunge* etc.

Outra vertente importante, principalmente para a guitarra influenciada pela mescla musical dos gêneros de música brasileira é o mercado da “Música popular Instrumental Brasileira”. Esse nicho musical congrega a produção musical mais pessoal de diversos instrumentistas, muitos desses guitarristas que se consolidaram como músicos acompanhantes de artistas de sucesso nacional, músicos muito atuantes em gravações para grandes gravadoras, etc. Borda escrevendo a respeito dessa estética cita que:

[...] pode ser identificada por um setor da produção musical brasileira que vem de décadas anteriores, mas é principalmente nos anos 80 que se torna visível. Um setor formado por músicos de alto quilate que participaram e absorveram o período de grande mistura de estilos brasileiros e estrangeiros da década anterior (BORDA, 2005, p. 46).

Borda nos fala um pouco a partir dessa perspectiva quando explica o que ele denomina de comunidades musicais, que são grupos sociais que se formam ao redor de gêneros musicais e dos estilos que lhe são característicos:

Poderíamos assim distinguir algumas comunidades musicais relacionando-as a estilos específicos: comunidade da música erudita, comunidade musical do choro, comunidade musical da bossa nova, comunidade musical do rock, comunidade musical do jazz. Segundo Serafine (1988) comunidades musicais em geral são excludentes, ou seja, um estilo tende a excluir um outro, porém existem indivíduos que costumam transitar por várias comunidades musicais numa complexa trama social (...) O guitarrista deve aprender a pensar musicalmente, de acordo com o estilo, com a comunidade musical na qual se pretende tocar. (BORDA, 2005, p. 20, 21).

Essa versatilidade que estamos falando, muitas vezes surge naturalmente na própria construção da singularidade artística do instrumentista, por motivos

⁶¹ Este arquivo não está com numeração de páginas, desta forma, a numeração que colocamos é baseada na paginação do arquivo pdf.

determinados pela sua própria história de vida profissional, quando muitas vezes, por necessidade, é impulsionado a lidar com uma grande variedade de vertentes estilísticas no seu dia a dia de trabalhos, ou seja, para atender as demandas do mercado da performance ou da gravação musical tem de lidar com muitos gêneros e, muitas vezes, para uma apropriação mais efetiva, participar, pelo menos por algum tempo, da vida social de suas comunidades musicais.

Esse ecletismo, podemos dizer que seja característica de muitos guitarristas brasileiros que pretendem lidar com um mercado tão amplo como o que temos que atender pela dimensão continental de nosso país. No caso da guitarra elétrica, já vem de suas origens, quando os pioneiros do instrumento buscavam até mesmo manter-se em contato com diversos instrumentos da família das cordas trasteadas. Muitos foram os espaços que podiam acolher as performances desses primeiros instrumentistas no início da propagação do instrumento guitarra elétrica no Brasil. Alguns desses espaços hoje já não se apresentam como fortes tendências do mercado para os músicos atuais, como por exemplo, as orquestras de emissoras de rádios. No entanto, muitos outros ambientes também se abriram desde aquele tempo até os tempos atuais, como por exemplo, a grande expansão do cinema, que gerou também a abertura de um mercado para a composição e arregimentação de trilhas sonoras e de execução instrumental para registro das trilhas. Assim, podemos estar sempre alerta aos direcionamentos do movimento dinâmico do mercado e que é imprescindível empreendedorismo, liderança, criatividade e inovação.

Diante de tudo que estamos falando, já temos alguns referenciais para examinarmos com mais condições como podemos planejar um curso superior de música com habilitação em instrumento guitarra elétrica, tendo sempre em mente que o mercado é altamente dinâmico. Devemos compreender que é preciso que estejamos conscientes desse aspecto dinâmico do mercado de trabalho e que possamos sempre nos adaptar para poder estar com boas condições de atuarmos com nossas qualidades musicais de maneira efetiva com o transcorrer do tempo.

A capacidade de adaptação pode ser um dos principais trunfos que um profissional de qualquer área tem para se manter sempre na ativa e em destaque dentro de sua profissão. Para isso, é importante uma formação que também mostre para os profissionais que estão se formando a importância de idealizar projetos criativos e realizáveis, a partir de uma compreensão do meio e do público alvo que venha a ser consumidor do produto desenvolvido. É preciso traçar metas que possam consolidar a

realização dos objetivos, que, juntos, atenderão à construção efetiva do ideal planejado. E isso só é possível realizar com compromisso e planejamento, seja em que subárea da música estejamos vivenciando essas práticas.

Em uma conferência da Sociedade Internacional de Educação Musical, em Beijing, estudiosos da música de vários lugares do mundo pintaram um quadro realístico das habilidades requeridas para oportunizar empregos para músicos no mundo real da música. Eles concordaram unanimemente que a maioria dos músicos profissionais esperam empreender uma ampla extensão de atividades e precisarão estar aptos a se adaptarem às mudanças de circunstâncias⁶² (CAREY; LEBLER, 2012, p. 313).

Podemos atuar paralelamente em diversas frentes, como por exemplo, na educação, na performance, na produção, na gravação, na administração, na editoração, etc., bem como podemos nos especializar e focar em uma dessas áreas, isto vem de acordo com o nosso próprio interesse e das habilidades que desenvolvemos em nossa estrada na música. Sabemos também que iremos encontrar dificuldades a serem vencidas. Precisaremos investir tempo e dedicação em nossas formações para chegarmos aonde realmente queremos, e para obtermos uma boa condição profissional no sentido de consolidar uma condição de vida favorável como músicos. Desse caminho, muitos desistem. Aqueles que continuam a caminhada, procurando conhecer as nuances mercadológicas com clareza, tendem a encontrar o seu espaço e viver dignamente com os frutos da sua arte.

Dentro de nossa pesquisa, examinando os objetivos de alguns cursos de música que existem pelo Brasil e em outros países, deparamo-nos com alguns pontos de vista em relação a formação musical. Aqui compartilharemos um que achamos interessante, no sentido que, de uma maneira resumida, mostra qual o objetivo de sua formação musical, centralizada e alinhada com a compreensão das necessidades do mercado e com as tendências da indústria cultural. No caso, estamos falando da escola GIT (*Guitar*

⁶² At a 2010 International Society for Music Education conference in Beijing, music scholars from around the world painted a realistic picture of the skills required for employment opportunities for musicians in the real world of music. They unanimously agreed that most professional musicians will expect to undertake a broad range of activities and will need to be able to adapt to changing circumstances.

Institute of technology), com sede nos Estados Unidos. Entre os objetivos do curso do GIT do *Musicians Institute*, encontramos:

Formar músicos em performance e produção musical. Desenvolvimento das habilidades, da musicalidade, do pensamento crítico do estudante e da integração e empatia com outros músicos. Estabelecer conexões da criatividade musical do estudante com as necessidades do mercado e as tendências contemporâneas da indústria cultural. Oferecer um treinamento prático e intensivo visando preparar o estudante para a diversidade de situações profissionais que mercado de trabalho em música apresenta (MI, 2004c) (BORDA, 2005, p. 106).

Precisamos estar cientes que os nossos cursos universitários devem ter uma perspectiva de formação que abrace as demandas da sociedade, as demandas do meio em que os atores sociais estão em ação, as demandas contemporâneas a cada tempo presente. Uma instituição de ensino superior tem uma série de atributos que caracterizam sua estrutura e seu papel social. Dentro desse entendimento, os profissionais que estão atuando no ensino universitário podem sempre procurar estar conscientes de como podemos estar contribuindo de uma forma mais eficiente para que os discentes tenham cada vez mais uma condição melhor de exercer sua cidadania.

A ação que a universidade pode imprimir em um meio social pode vir através de diversos mecanismos distintos, dentre estes, principalmente através de projetos de extensão, projetos de pesquisa, e da própria formação profissional do público que adentra estas instituições de ensino de forma oficial. No caso específico da música, observamos que é preciso encontrar um ponto de equilíbrio entre a produção teórica científica e a produção artística prática dos profissionais ligados às universidades, pois compreendemos que um curso da área de artes tem algumas particularidades que devem ser levadas em consideração. Acreditamos que cada uma das grandes áreas com seus cursos tem suas particularidades, por isso, é necessário um olhar alerta para as generalizações e padronizações dentro do ambiente profissional universitário.

O professor universitário, que também é artista, necessita de um ponto de encontro entre sua produção intelectual e a expressão de sua arte, mesmo dentro de uma sistematização oferecida pelas regras que regem as instâncias burocráticas universitárias. Para que isso aconteça de uma melhor maneira, é necessário repensar muitos aspectos que se apresentam no regimento das atividades docentes de um professor de curso de artes. Não é nosso intuito mergulhar mais profundamente nessas

questões neste momento, mas deixamos o alerta para futuras análises. Temos sempre de lembrar que o professor de música é um artista, e para poder ter mais propriedade em suas abordagens na preparação de outros artistas músicos, consideramos essencial que também desenvolva atividades artísticas. É necessária uma maior abertura institucional nos regimentos das universidades para esta particularidade dos cursos de artes.

Muitos cursos superiores que existem no Brasil têm uma proposta de formação bem ampla no sentido da performance instrumental. Essa amplitude que nos dirigimos diz respeito aos campos que se abrem a partir do estudo de um instrumento. O aproveitamento deste leque de oportunidades que podem ser vivenciadas durante a formação superior de um estudante depende primordialmente dos esforços de cada um, da ousadia e do entusiasmo que irá servir de mola propulsora para o sucesso de cada estudante dentro de sua área de performance.

REFLETINDO A RESPEITO DE ALGUNS ASPECTOS EXTRA MUSICAIS

Existem muitos pontos extramusicais que podem favorecer ao sucesso profissional, e um deles é o desenvolvimento da autoconfiança, ou seja, se sentir capaz de realizar aquilo que esteja planejando, visualizar claramente em nossa mente o nosso sucesso no futuro. Acreditar e ter um bom planejamento é fundamental.

Muitas vezes para chegarmos a patamares mais amplos em nossas vidas, necessitamos do auxílio de outros profissionais e amigos. Para isso, é importante termos bons relacionamentos, fazer boas parcerias, acreditarmos em nós e em nossa capacidade, entendendo que cada músico é um, assim como “cada pessoa é um mundo”. Não existe alguém que possa expressar a música que está em nós, além de nós mesmos. Quando temos bons relacionamentos, aprendemos com as pessoas, e isso facilita a nossa caminhada rumo à concretização de nossos quereres.

Para que consigamos reconhecimento no mercado, temos de estar cientes que é necessário um tempo para a consolidação de nosso nome ou de nossa marca, pois o respeito profissional é conquistado com o tempo, por resultados positivos colhidos de bons plantios e da qualificação do trabalho, não há como caminhar em saltos, pois estes poderiam até nos levar a patamares mais altos em pouco tempo, mas, sem uma base sólida, tende-se a cair, e “quanto mais alto, maior a queda”, por isso, subamos um degrau de cada vez, pois assim nos é mais seguro.

Quando fortalecemos os bons relacionamentos, nos tornamos capazes de receber uma melhor cooperação daqueles que estão em nosso convívio profissional, e isto é uma chave para nos tornamos verdadeiros líderes em nossos próprios empreendimentos, e assim, podemos nos tornar bem-sucedidos nas nossas áreas de atuação na vida e na música. Tudo isto que estamos falando pode receber um combustível especial quando o fazemos com entusiasmo e alegria, com foco em nossa autoconfiança. Se olharmos para trás, em nossa história, inevitavelmente vamos ter exemplos de realizações que já conseguimos alcançar, e o reconhecimento de nossos pequenos e grandes sucessos são fundamentais para nos estimular e motivar. É nos aspectos positivos de nossa vida que precisamos nos concentrar para exercer efetivamente o papel de protagonistas em nossas próprias carreiras, ou seja, para podermos agir com o nosso coração onde quer que estejamos empreendendo.

Se ainda temos algum pensamento de que não somos capazes, é preciso uma mudança de mentalidade, focando em nossos pontos fortes, pois somos capazes sim, e uma mudança de atitude pode mudar muitos resultados, por isso, não procrastinemos ou protelemos nossos objetivos mais, mas sim, planejemos e ajamos positivamente e com energia para a realização de nossos objetivos profissionais na música.

Muitas vezes as mudanças de mentalidade para uma atitude mais positiva em nossas vidas levam um tempo para acontecer, mas quando acontecem, percebemos com facilidade a força que nos traz. Por isso, como já falamos, estejamos perceptivos aos detalhes do mercado e de nossa formação, prontos para aproveitar as oportunidades nos tempos certos, prudentes em nossas ações e planejamentos, perseverantes continuamente, pacientes para com o processo e para com a colheita dos resultados, para assim, chegarmos a um grau de alta performance em nossos investimentos.

Um curso superior de música deve ser uma ponte de acesso ao mercado e às suas vertentes. Também deve preparar os estudantes no sentido de conscientizá-los a respeito de como vem se comportando o mercado de trabalho em suas flutuações, como é possível valorizar o seu trabalho pessoal para que possa receber digna e honestamente seu soldo. Precisamos saber nos valorizar profissionalmente cada vez mais, e é importante que haja um encaminhamento e esclarecimento neste sentido por parte dos professores e das disciplinas que encontramos nos cursos superiores. Apesar de termos uma tendência separatista nas áreas de ensino que abrangem o campo musical, podemos mesmo assim ter uma visão mais integrativa no desenvolvimento de nossas habilidades, unindo em nós, o diverso.

Um curso superior pode procurar refletir as práticas que são encontradas na sociedade em seu próprio segmento, refletir teoricamente e principalmente, em ações práticas os contextos profissionais. Então, dentro deste ponto de vista, podemos nos perguntar: como podemos simular dentro de uma universidade as práticas comuns do mercado de trabalho, dando oportunidades reais aos estudantes, de vivenciar em suas aulas, as práticas que provavelmente serão encontradas no seu dia a dia profissional?

Neste ponto, chegamos a um cerne importante em nosso trabalho, que é o entendimento de que estamos lidando com o ensino de um instrumento dentro da área da música popular, com o objetivo de formar profissionais que tenha facilidades de acesso enquanto egressos dos cursos, para estes conseguirem identificar e ocupar seus espaços na sociedade através de sua atuação profissional. Para isto, é importante trazeremos uma nova pedagogia através de novas reflexões, alinhadas com as práticas desta música popular na contemporaneidade, sempre em um processo de reconhecidamente dinâmico de atualização e de inovação, alertas a este dinamismo, para sempre termos a capacidade de nos adaptarmos dentro das escolas de música e dos cursos superiores. É importante integrar os conhecimentos de forma prática, pois nem tudo que recebemos como informação, assimilamos, e só o que assimilamos é o que temos verdadeiramente em nós para nosso uso real, e esta assimilação é facilitada quando exercemos na prática o ensinamento que recebemos teoricamente, por isso, considero que, quanto mais prática houver em um curso superior, melhores resultados práticos também teremos com os instrumentistas formados.

Finalizamos este capítulo lembrando as conexões que fizemos entre as possibilidades de cursos de formação superior que temos hoje no Brasil, sejam estes das modalidades de bacharelado, licenciatura, licenciatura em instrumento ou sequencial, trazendo uma reflexão de como estes podem espelhar as demandas do mercado de trabalho e de como nós mesmos podemos nos tornar auto empreendedores em nossos objetivos. A junção destes três elementos formação-mercado-empreendedorismo pode nos levar a encontrar nosso espaço e valorizar de maneira justa nosso trabalho dentro do mercado da música.

CAPÍTULO VI

PROPOSTAS PARA O PROGRAMA DE ENSINO SUPERIOR DE GUITARRA ELÉTRICA

O SISTEMA DE 12 TÓPICOS

Identificar os conhecimentos e saberes fundamentais de um curso de guitarra elétrica é um dos objetivos que estamos procurando neste capítulo e, de certa forma, isso já é uma prática comum. O sentido mais profundo do que estamos propondo diz respeito a como esses conhecimentos e saberes podem interagir entre si, e como eles podem ser trabalhados de maneira a refletir, o máximo possível, a nossa vida prática de músicos.

Existe uma demanda não apenas organizacional para chegarmos a um bom termo a respeito disto, pois também podemos contar com materiais e tecnologias, estruturas que subsidiem uma prática fluente em nossas escolas. Todo este processo de que estamos falando é facilitado quando temos à disposição, uma estrutura física e os equipamentos que possam dar todo o suporte de que precisamos para fazermos um trabalho o mais próximo possível do ideal.

Existe aí uma dificuldade para ser vencida, pois sabemos que o ensino público brasileiro, em seu atual estágio de desenvolvimento, não oferece com facilidade uma base estrutural, tecnológica e de equipamentos ideal para o trabalho, pelo menos na maioria dos casos que podemos presenciar. Disso, já podem surgir certas adaptações para as possibilidades que o professor tem no momento à sua disposição. Nós estaremos aqui trabalhando imaginando uma situação ideal, sabendo que podemos nos deparar com certas limitações na vida docente prática, principalmente no ensino público de nível superior, quando podemos nos adaptar e procurar manter o nível de nosso trabalho de acordo com as possibilidades que temos à mão.

A construção de um currículo envolve, normalmente, o planejamento de uma estrutura de disciplinas, de como essas disciplinas podem estar organizadas temporalmente no fluxograma do curso. Se tomarmos essa experiência para a construção dos planos de curso de uma única disciplina, no caso, da disciplina de guitarra elétrica, é importante que observemos também o fluxograma geral e a maneira como as disciplinas podem interagir entre si e se nivelar a cada semestre letivo. Necessário se faz trazer o olhar macroscópico do desenvolvimento curricular de um

curso de bacharelado, sequencial ou licenciatura, para uma visão mais focada no desenvolvimento dos conhecimentos e saberes, objetivos e métodos, no encadeamento de disciplinas de guitarra elétrica.

É comum que um curso superior de guitarra elétrica, na qualidade de graduação, ofereça em média oito níveis que compreendem as disciplinas mais diretamente voltadas para a abordagem no instrumento. No caso da guitarra elétrica, elas podem estar nomeadas como guitarra elétrica I, guitarra elétrica II, Guitarra elétrica III, e assim por diante, ou instrumento I, instrumento II, instrumento III, etc., bem como, prática instrumental I, prática instrumental II, etc. Isto são apenas questões de nomenclaturas.

Cada uma destas disciplinas deve oferecer uma série de conteúdos programáticos, que são direcionados por objetivos gerais e específicos, bem como, devem ter uma bibliografia geral e complementar, além de outros recursos de base, para a consolidação de uma referência que o estudante possa ter acesso e que sirva de material de guia para o professor utilizar em suas aulas. Os recursos tecnológicos e metodológicos também devem estar previstos, bem como o material que venha ser necessário para a execução das aulas.

Em um sentido do planejamento macro para o micro temos a seguinte sequência, definição das disciplinas de curso, ordenação das disciplinas em um fluxograma semestre a semestre, bem como definição de suas características entre disciplinas fundamentais (obrigatórias) ou optativas. Em cada disciplina, normalmente devemos criar um plano de curso, que constará de uma certa quantidade de horas aula, e, afunilando mais ainda, para cada encontro, teremos um plano de aula.

O que vai fazer uma grande diferença na abordagem dos conhecimentos e saberes são as práticas pedagógicas que são apresentadas, através das metodologias de trabalho, e é nesse nível que podemos deixar de nos concentrar numa abordagem simplesmente especializada, para uma abordagem integrativa destes conhecimentos e saberes.

Você pode ser um especialista em resolver quebra-cabeças. Isto não o torna mais capacitado na arte de pensar. Tocar piano (como tocar qualquer instrumento) é extremamente complicado. O pianista tem de dominar uma série de técnicas distintas – oitavas, sextas, terças, trinados, legatos, staccatos – e coordená-las, para que a execução ocorra de forma integrada e equilibrada. Imagine um pianista que resolva especializar-se [...] na técnica dos trinados apenas. O que vai acontecer é que ele será capaz de fazer trinados como ninguém – só

que ele não será capaz de executar nenhuma música... a especialização pode transformar-se numa perigosa fraqueza. (ALVES, 1981, p. 8).

Trabalharemos então inicialmente, a partir de pontos que podem compor um plano de curso convencional, em que são enumerados os conhecimentos e saberes gerais, que estarão organizados originalmente em 12 tópicos nesta nossa proposta. Nestes tópicos, apesar de receberem uma numeração que vai de 1 até 12, esta numeração não impõe uma ordem de importância entre eles, apenas nos auxiliam na organização dos conhecimentos que consideramos fundamentais.

Cada semestre deve ter uma ordenação gradual de níveis de aprofundamento e complexidade para melhor aproveitamento das aulas. Essa estrutura curricular pode servir de base para a programação de disciplinas dentro de um regime didático de créditos semestrais, estabelecido naturalmente através de um projeto político pedagógico que norteia os procedimentos e gestões acadêmicas, bem como aponta as diretrizes pedagógicas que fundamentam os cursos onde possam estar inseridas as disciplinas de guitarra elétrica em cada instituição onde possa interessar. Fica, naturalmente, a critério do professor a adaptação à sua abordagem pedagógica docente a partir do entendimento de cada situação sociocultural onde possam existir cursos superiores de guitarra elétrica.

Fiquemos com mais essa reflexão para abriremos este tópico e seguirmos em direção a algumas das respostas que encontramos no passo a passo que vimos traçando na pesquisa, em nossa tese.

A transdisciplinaridade surge, assim, como caminho possível. Ela admite a união entre o pensamento objetivo e o subjetivo, integra conhecimentos desconsiderados, como a intuição e a espiritualidade, e prevê a construção de conhecimento sem fronteiras possíveis. O pensamento complexo também integra a transdisciplinaridade. Essa teoria argumenta que, em oposição ao pensamento disciplinar reducionista, que não é possível conhecer as partes sem conhecer o todo, e não é possível conhecer o todo sem conhecer as partes (SANTOS, 2010, p. 297).

Iremos ter como base, uma estruturação como a que expomos a seguir e trataremos, na sequência, pontos que consideramos importantes de serem observados em cada tópico dentro de nossa proposta, baseado nas diretrizes que apresentaremos mais pontualmente no capítulo final, lançando uma perspectiva de ensino para a

formação superior do guitarrista. As práticas pedagógicas e metodologias de ensino que já apresentamos no capítulo quarto e as que ainda apresentaremos serão baseadas no modelo integrativo de currículo que vimos falando, dentro de uma visão holística e transdisciplinar do estudo do instrumento, e elas serão as responsáveis pela interação dos diversos conhecimentos e saberes, trazendo a dinâmica que consideramos ideal para o aprendizado.

1. Aspectos Melódicos:

- Escalas.
- Arpejos.
- Intervalos.
- Fraseologia musical
- Ornamentações e idiomatismos⁶³.

2. Aspectos harmônicos:

- Acordes e inversões: Modelos básicos de digitação e modelos derivados.
- Harmonização dos tons: campo harmônico, áreas e funções tonais.
- Encadeamentos de acordes e condução de vozes.
- Dobramento e supressão de vozes dos acordes.
- Acordes com cordas soltas.
- Construção de linhas de baixo junto a harmonia.
- Texturas⁶⁴ diferenciadas de acompanhamentos musicais aplicadas a diversas formações.

3. Aspectos rítmicos:

⁶³ Algumas técnicas idiomáticas como *slides*, *bends*, entre outras de caráter melódico, podem ser tratadas neste tópico.

⁶⁴ As Texturas aqui serão trabalhadas de acordo com as diversas possibilidades de condução de blocos harmônicos em distintas quantidade de vozes, possibilidades polifônicas, etc., de acordo com as necessidades que cada formação instrumental na qual a guitarra está inserida pode sugerir.

- Execução de exercícios de padrões rítmicos-harmônicos para o acompanhamento musical.
- Tocar junto o acompanhamento rítmico com áudios de músicas em diversos gêneros.
- Estilos, padrões e gêneros musicais para o acompanhamento harmônico.
- Diversas figurações rítmicas para estudo em escalas, arpejos e trechos melódicos.
- Síncopes, contratempos e acentuações em construções melódicas.

4. Técnica:

- Exercícios posturais para mão direita e esquerda.
- Técnica da mão direita e mão esquerda, isoladamente e combinadas.
- Exercícios para palhetada varrida (aproveitada), alternada e outras possibilidades.
- Estudos de *Legatto*, *Stacatto*, dinâmica, registros, velocidade.
- Utilização de repertório com diversos gêneros da música brasileira e estrangeira para favorecer o desenvolvimento técnico de determinadas habilidades na guitarra elétrica.
- Estudos em diferentes oitavas, diferentes regiões do braço e em diferentes tonalidades.

5. Repertório:

- Repertório de música popular que envolva os aspectos estudados em cada nível.
- Repertório para formações com grupos de guitarra (duetos, trios, etc.).
- *Standards* de diversos gêneros sugeridos para prática melódica, harmônica, de *chord melody* e de improvisação.
- Composição de repertório autoral a partir de exercícios sugeridos pelo professor.
- Construção de repertório visando recitais.

6. *Apreciação musical e história da guitarra elétrica:*

- Abordagem histórica sobre os instrumentos de cordas que precederam o violão (guitarras barrocas, alaúde, vihuela, etc.) e que compõem a grande família da guitarra elétrica.
- História da guitarra elétrica: O surgimento da guitarra elétrica, as primeiras guitarras elétricas e seu desenvolvimento até os dias atuais.
- Consolidação da guitarra elétrica no Brasil: Instrumentistas e estilos.
- Aspectos tecnológicos no desenvolvimento da guitarra elétrica.
- A linguagem musical da guitarra brasileira.
- O desenvolvimento histórico tecnológico da guitarra elétrica e de suas interfaces sonoras.
- Os guitarristas que são referências para a literatura, discografia e videografia instrumental.

7. *Leitura aplicada à guitarra elétrica:*

- Leituras por posição e em multi-posições.
- Estudo de métodos de leitura musical aplicada à guitarra elétrica.
- Desenvolvimento de leitura em repertório.
- Leitura de cifras.
- Leitura de tablaturas.
- Localização da melhor ou das melhores regiões para leitura de trecho musical.
- Leitura com conjuntos de guitarra.
- Leituras atonais e cromáticas.
- Leituras com prática de saltos de corda.
- Leitura e solfejo.
- Leituras com notações específicas de recursos idiomáticos da guitarra, como *bends*, *glissandos*, *slides* e *vibratos*, entre outros.

8. *Prática de Improvisação e composição para o instrumento:*

- Prática de improvisação sobre playbacks, bem como com a turma de alunos entre si nas aulas em grupo e com o professor nas aulas em grupo e individuais.
- Fraseado, recursos interpretativos, idiomáticos e articulação de frases.
- Improvisação modal.
- Improvisação sobre centro tonais com modulações.
- Estudo de motivos, padrões melódicos, frases e sentenças musicais (fraseologia musical aplicado ao improviso).
- Prática de improvisação através do método de ouvir, cantar e tocar.
- Exercícios de composição aplicados aos conteúdos a medida que vão sendo ministrados.
- Fundamentos da composição musical.

9. *Chord Melody:*

- Exercícios básicos sobre acordes tríades e tétrades e outros, gerados pela harmonização das escalas.
- Prática de leitura de cifra e melodia sobre acordes do mesmo tipo e mesclando tipos diferentes, observando-se a voz mais aguda (melodia).
- Prática de *chord melody* em repertório.

10. *Prática de conjunto em música popular:*

- Formação de grupos em conjuntos musicais diversos para prática dos conhecimentos e saberes desenvolvidos em sala de aula.
- Práticas de orquestra de música popular.
- Prática em combos⁶⁵ instrumentais.
- Prática em conjuntos com diversas quantidades de guitarra elétrica e em orquestra de guitarra elétrica.
- Como inserir a guitarra em diferentes formações.

11. *Efeitos, interfaces, tecnologias da guitarra elétrica e recursos idiomáticos do instrumento:*

⁶⁵ Grupos com formação pequenas, a partir de três instrumentistas.

- Reconhecimento dos recursos idiomáticos do instrumento associados aos seus recursos tecnológicos complementares, como pedais de efeito e sintetizadores.
- Estudo de timbres aplicados à guitarra elétrica.
- Regulagens e pequenos ajustes.
- Amplificadores, pedais, sintetizadores, microfonação de amplificadores, programação, uso de recurso estéreo.
- Sonorização de palco com mesas de som, retornos, som de frente (PA).
- *Set up*, estudo sobre efeitos e encadeamento de sinal de efeitos.

12. Treinamento auditivo, transcrições e aprendizagem de músicas através do ouvido:

- Exercícios graduais de tirar música de ouvido e transcrevê-la para a partitura.
- Transcrição de solos e harmonias.
- Aprendizado aural.

Dando continuidade, queremos dizer que este trabalho que aqui desenvolvemos, tem uma proposta e perspectiva de integração do máximo de conhecimentos que possamos desenvolver trabalhados entre si, como já falamos e justificamos em diversos trechos, em páginas anteriores. Ao mesmo tempo, estamos organizando os conhecimentos e saberes em tópicos, dentro de um macroplanejamento de curso, que pode inspirar o planejamento semestre a semestre que o professor deve fazer para a construção de seu plano de curso de acordo com a modalidade de curso e de suas prioridades. No momento em que criamos tópicos, estamos trabalhando com especialidades, ou seja, estamos fragmentando as áreas do conhecimento em função de assumirmos uma postura organizacional e precisarmos delimitar o que vem ser trabalhado prioritariamente a cada nível de um curso. Apesar dessa estrutura em tópicos, podemos reintegrar esses conteúdos que estão fragmentados em nossos planejamentos com as práticas pedagógicas colocadas em ação. Esses conhecimentos e saberes especializados em uma perspectiva reducionista, podem ser trabalhados de maneira

separada até um certo nível, mas devemos estar atentos para que esse tipo de abordagem não se torne preponderante. Pode ser importante, por exemplo, colocar um olhar focal em casos de trechos que apresentam dificuldades técnicas, que podem ser isolados e estudados estrategicamente, bem como podemos praticar digitações, repetindo fragmentos de escalas ou arpejos para amadurecimento da técnica necessária para uma melhor execução daquela dificuldade específica. No entanto, o trabalho que deve prevalecer, de acordo com nossa visão, é aquele que busca uma ação criativa dos recursos que temos com os conteúdos especializados. A maneira que temos de efetivar esta perspectiva, é através dos mecanismos e práticas pedagógicas que iremos utilizar para o ensino e melhor entendimento, desenvolvimento e construção do conhecimento.

A partir desses conhecimentos e saberes ordenados em 12 tópicos gerais, traremos a idealização de propostas pedagógicas e metodológicas para trabalharmos os conhecimentos e saberes, integrando-os entre si. O trabalho do instrumentista é desvendar os mais diversos caminhos e combinações que o seu instrumento pode oferecer. Se falamos em possibilidades de combinações sonoras, aliadas à expressividade musical, temo-las tendendo ao infinito, por mais que observemos o braço da guitarra elétrica e contemplemos sua finitude no sentido material e anatômico, as combinações sonoras são realmente infinitas. A extensão da guitarra elétrica tem poucas variações de modelo para modelo, e em média está em torno de três oitavas e meia, o que constitui uma tessitura média se comparada, por exemplo, às mais de sete oitavas do piano. Ainda assim, as possibilidades de criação musical e de expressividade não tem limites.

Se somarmos as notas musicais disponíveis com as diversas expressões musicais possíveis, com os recursos tecnológicos, com os timbres, com os recursos idiomáticos, podemos comprovar que são infinitas as possibilidades que temos de fazer o instrumento soar de maneiras tão distintas, e é por isso que observamos cada músico com sua singularidade musical, com seus caminhos mais característicos ao tocar o instrumento. Precisamos desenvolver em nós a capacidade de aprender a passear por diversos caminhos no instrumento e sempre nos aventurarmos por caminhos desconhecidos na música, isto é realmente uma prática sadia que pode nos revelar muitas belezas.

Vejamos como Borda, ainda em 2005, em sua dissertação de mestrado, nos apresenta um corpo robusto de conteúdos para estudos direcionados ao guitarrista. Concordamos com este autor no sentido de que estes conhecimentos e saberes são

fundamentais para a formação sólida de um músico, principalmente falando de uma formação acadêmica em nível superior.

O trabalho com a transcrição também é uma das metodologias indicadas, mas dificilmente poderia substituir a convivência com os protagonistas de uma cena musical. O estudo de técnicas de improvisação em geral é realizado através da formalização dos elementos musicais. Tal estudo pode ser considerado um breve estudo de composição e arranjo na música popular. O conteúdo desse estudo é, em geral, formado de: tríades (maior, menor, aumentada, diminuta e suspensa), escalas pentatônicas (no modo maior e menor), escalas diatônicas (maior, menor natural, menor harmônica e menor melódica), tétrades (maior com quinta aumentada e sétima maior, maior com sétima maior, maior com sétima dominante, menor com sétima maior, menor com sétima menor, menor com quinta diminuta e sétima menor e diminuta), escalas simétricas (cromática, tons inteiros e diminuta), inversões dos acordes, arpejos dos acordes, modos derivados das escalas pentatônicas, modos derivados das escalas diatônicas, enarmonia das escalas simétricas, 2 modos da escala diminuta, movimentos paralelos, pluralidade acordal, clichês harmônicos, clichês fraseológicos, fraseologia, padrões melódicos, padrões rítmicos, acompanhamento (comping), encadeamentos harmônicos e substituições de acordes (BORDA, 2005, p. 23).

Aliado à definição dos conhecimentos e saberes e sua ordenação, temos como ênfase, trabalhar nas metodologias de abordagens destes, ou seja, na maneira como os trabalharemos pedagogicamente em sala de aula a partir das estratégias de ensino que podem favorecer à prática, dentro de nossa proposta integrativa de conteúdos.

Nos processos que traremos à tona em nossas propostas, teremos como matriz a visão de integração dos conhecimentos especializados, através das práticas pedagógicas que apresentaremos no decorrer do texto. O que estamos querendo trazer em nosso trabalho é, dentro de uma prática que não exclua os possíveis benefícios do estudo fragmentado e especializado, conectarmo-nos a uma abordagem mais integrativa, holística, interdisciplinar, transdisciplinar e interativo-cultural, pois acreditamos que existe hoje um movimento de retorno a essa forma de apreender que procura observar o conhecimento como um todo, na qual cada parte está relacionada entre si.

A visão interdisciplinar, que procura trazer interações entre disciplinas, as relacionando entre si, é uma das bases a qual podemos montar um sustentáculo para esta nossa proposta, aliada à transdisciplinar, que propõe um entrecruzamento entre as disciplinas. “Uma abordagem interdisciplinar não despreza a contribuição das

disciplinas, ao contrário, ela apela aos saberes especializados, visando esclarecer a situação concreta e complexa a qual se encontra” (LIMA, 2007, p. 60).

A visão que denominamos integrativa, também, vem corroborar, se apresentando como uma outra base, já que ela age no sentido de não excluir o desenvolvimento de conteúdos que podemos trabalhar mutuamente. O quanto mais de elementos unirmos em uma determinada prática pedagógica, mais integrativos estaremos sendo, por exemplo, citando Borda, “podemos vislumbrar a inclusão de estudos analíticos e históricos da guitarra brasileira nos programas curriculares das IES e em disciplinas que através das práticas de transcrição, analisem composições, arranjos e improvisações” (BORDA, 2005, pp. 52-53). Tendo esse tipo de abordagem, estaremos transcrevendo, analisando e abordando historicamente um determinado estilo, sempre buscando também direcionar estes estudos para alguma atividade prática de performance musical através de pedagogias da performance, que em algum momento chegará até uma apresentação pública, que nos permite trabalhar as mais diversas dimensões da realização musical.

Trazemos outro exemplo, no intuito de clarear mais o que estamos falando. Quando estudamos arpejos, devemos estar cientes que estes arpejos são uma seleção de notas que podem ser utilizadas em múltiplos contextos harmônicos, que esta seleção de notas que os formam podem ter origem em diferentes escalas, que suas notas exercem uma função melódica de acordo com a base harmônica na qual está soando, que temos diversas habilidades técnicas diferentes e digitações que podemos desenvolver para termos um resultado sonoro eficaz, e, principalmente, temos um conjunto de sons que podem ser internalizados por nós, em um processo de desenvolvimento de nosso ouvido interno, para que possamos sempre tocar ouvindo o que expressamos, cantando o que tocamos, mesmo que mentalmente. Assim, agimos dentro de uma abordagem integrativa, “a transmissão do saber disciplinar deveria ser substituída por uma relação dialógica, onde todas as posições individuais deveriam ser respeitadas” (LIMA, 2007, p. 58).

Da abordagem especializada e fragmentada do saber, podemos colher bons frutos, principalmente na observação detalhista que é feita, quando podemos favorecer a um amadurecimento de nossa percepção global de um fenômeno isolado através da concentração em um ponto específico, que logo que resolvido, deve ser integrado dentro de um contexto mais amplo e em uma realidade mais prática.

A visão cartesiana, não necessariamente deve ser descartada de todo, pois, para sublimarmos determinadas dificuldades de execução, muitas vezes, em nossos estudos, teremos a necessidade de nos dirigirmos mais especificamente para um determinado trecho musical, identificarmos o ponto central que está nos dificultando a realização de determinada passagem e trabalhar aspectos técnicos de forma fragmentada concentrada, muitas vezes isolando trabalhos exclusivamente para a mão direita, ou exclusivamente para a mão esquerda, unindo-as quando as dificuldades são superadas.

Já refletimos bastante a respeito de como a guitarra elétrica e a música popular vem penetrando no ensino formal e chegamos ao entendimento que “qualquer tipo de música é melhor entendido através de suas próprias estratégias de ensino e aprendizagem, e estas em retorno têm o potencial de beneficiar a educação musical holisticamente”⁶⁶ (DUNBAR-HALL, 2002, p. 81).

O que não faremos é utilizar esse tipo de abordagem como o fundamento principal de nossa proposta, e sim, como um recurso para aprimorarmos o que estamos necessitando dentro de nossa abordagem integrativa de conhecimentos e saberes. Para isso acontecer, logo que identificarmos e resolvermos as nossas deficiências, já podemos trazer para o campo mais ampliado do estudo integrativo e para uma aplicabilidade prática, e não ficar insistindo na fragmentação e no isolamento dos conhecimentos musicais demoradamente.

PLANEJAMENTO BÁSICO DE CONHECIMENTOS E SABERES

Quando desenvolvemos os 12 tópicos de base para servirem de guia para os planejamentos de cada nível do curso superior de guitarra elétrica que estamos visualizando, baseamo-nos em alguns materiais. Já trouxemos anteriormente uma citação de Borda (2005) e, agora, queremos fundamentar que “segundo Nelson Faria, o estudo diário do guitarrista deve se pautar no desenvolvimento de seis competências amplas, conhecimento do braço, leitura, técnica, harmonia, improvisação e repertório” (CHERNICHARO, 2009, p. 15). O que Nelson Faria considera conhecimento do braço, provavelmente diz respeito ao mapeamento de digitações de escalas, arpejos e acordes. A decodificação e visualização do braço da guitarra é um elemento fundamental, pois esse estudo nos leva à escolha de melhores caminhos e digitações para expressão de

⁶⁶ any type of music is best understood through its own teaching and learning strategies and that these in turn have the potential to benefit music education holistically.

fraseados, recursos técnicos, idiomáticos e articulações. Aliado a isto é importante aprendermos a utilizar com habilidade, as texturas, timbres e idiomatismos, sempre com o foco em um ideal de inovação.

Consideramos principalmente o que já veio sendo observado e publicado por outros pesquisadores da área. Essas observações deram-nos uma possibilidade de ampliar nossa visão para melhor trabalharmos nos fundamentos curriculares dos planos de curso de guitarra elétrica que podemos construir com base nestes doze tópicos. Cada especialidade de cada tópico normalmente é trabalhada em cursos de graduação geralmente no decorrer de oito níveis, correspondentes a oito semestres letivos, graduando-se a profundidade dos assuntos inerentes a cada tópico, mas eles também podem ser distribuídos em períodos menores ou maiores, de acordo com a organização temporal dos cursos.

O tópico um diz respeito aos aspectos melódicos aplicados ao ensino da guitarra elétrica, em que são ordenados os estudos de escalas, arpejos, cromatismos, intervalos, fraseologia, ornamentações e o uso de recursos idiomáticos de viés melódico. O tópico dois já diz respeito aos aspectos harmônicos que serão abordados no curso, tratando mais diretamente de acordes, disposição de vozes, encadeamentos e harmonizações. O tópico três nos dá ênfase ao aspecto rítmico, onde este vem ser abordado, tanto sobre o perfil melódico como harmônico. Em relação ao perfil melódico, trataremos de figurações, acentuações, e toda a sorte de padrões rítmicos para a execução de melodias. Em relação ao perfil harmônico do estudo rítmico, temos aqui os estudos de acompanhamento musical, bem como os direcionados à compreensão das células rítmicas dos diversos gêneros musicais que podem ser abordados no curso.

No tópico quatro, temos um estudo direcionado para os aspectos mais puramente técnicos, que também envolvem questões posturais, além do desenvolvimento de habilidades básicas de sincronização de movimentos e de desenvolvimento de velocidade, fazendo uso de diferentes articulações e formas de palhetar, exercitando de forma focada as mãos direita e esquerda para um maior aprimoramento técnico.

O tópico cinco é um dos pontos primordiais de nossas diretrizes de ensino, a prática focada no repertório. Neste tópico serão trabalhadas as diversas formas de tocar que podemos exercer com a guitarra elétrica em diferentes formações instrumentais. Nele, estarão previstos trabalhos em todos os aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e técnicos citados anteriormente, e é para onde mais conflui o que denominamos nesta pesquisa de “perspectiva integrativa do estudo”.

O tópico seis vem trazer um elemento que pode estar relacionado com todos os demais tópicos, que é a prática da apreciação musical, aliada a uma abordagem que diz respeito à compreensão histórica do desenvolvimento do instrumento, bem como de seus instrumentistas mais destacados. Aqui, também, são entendidos os desdobramentos tecnológicos do instrumento num viés histórico de abordagem e compreensão. É nesse tópico que procuraremos compreender as diversas linguagens da guitarra elétrica e manter ativo um banco de dados com discografias, gravações importantes, videografias, etc., que possam ser compartilhadas entre os estudantes.

No tópico sete, temos um dos pontos mais debatidos em todo nosso trabalho, que é a leitura musical aplicada à guitarra elétrica. Aqui, entram tanto a leitura tradicional melódica, como a leitura melódica mais específica da guitarra elétrica, caracterizada mais propriamente pela simbologia de seus recursos idiomáticos. Também há uma introdução à leitura baseada na tablatura e um aprofundamento na leitura de cifras.

O tópico oito vem trazer um outro ponto chave do estudo, principalmente para um instrumentista que deseje trabalhar nos ambientes da música popular. Resolvemos trazer para esse tópico dois pontos que consideramos estarem, de certa forma, interligados, que é a improvisação e a composição. Nesse tópico, também, estão implícitos todos os demais, pois todos os nossos esforços de aprendizagem musical podem convergir para estas duas atividades criativas.

No tópico nove, nós resolvemos destacar um dos assuntos que poderiam ser trabalhados no tópico direcionado ao repertório, que é o que denominamos de *chord melody*. Destacamos, aqui, esse tópico porque é um assunto que tem, por si só, uma grande densidade e importância. Nele trabalharemos a união dos aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos em arranjos que devem ser construídos para execuções de guitarra elétrica como um instrumento solista, basicamente, mas que também pode ser transportado para os arranjos de guitarra em outras formações, como duetos com um instrumento tocando a linha do baixo, ou os famosos *power* trios, entre outros.

Também colocamos um tópico normalmente trabalhado externamente em outra disciplina, dentro da disciplina de guitarra elétrica, que diz respeito às práticas de grupo, ou práticas de conjunto, em que os instrumentistas podem viver a experiência musical de tocar em diversas formações, amadurecendo sua musicalidade em contextos práticos de execução. É disso que trata o tópico dez. Normalmente isso já é trabalhado em uma disciplina específica, localizada no planejamento geral da estrutura de disciplinas dos cursos, e não necessariamente como um dos pontos do currículo específico de guitarra

elétrica. Aqui, sugerimos o acompanhamento mais presente do professor de instrumento nas orientações neste quesito também, mostrando as possibilidades de inserção da guitarra elétrica em formações onde a atuação da guitarra elétrica pode ter funções diversas, e trabalhando em sala de aula as formas da guitarra elétrica se inserir em cada formação. Playbacks com diversas configurações de base podem ser utilizados para prática deste tópico em sala de aula e preparação para a prática de grupo real.

No tópico onze tratamos dos efeitos, interfaces e tecnologias que podem estar associadas à guitarra elétrica, bem como dos recursos idiomáticos do instrumento favorecidos pelas tecnologias aplicadas. É neste tópico onde trabalharemos questões referentes a timbres, amplificadores, controladores e os mais diversos recursos que podem estar à disposição do guitarrista. Também trabalharemos assuntos referentes mais diretamente aos recursos idiomáticos do instrumento juntamente com efeitos associados, porque sabemos que alguns dos recursos idiomáticos da guitarra elétrica podem ser acentuados com o uso de certos efeitos, como por exemplo, os harmônicos artificiais obtidos na execução técnica de *bends* em guitarras com o som distorcido, e principalmente a execução de ruídos que podem ser desenvolvidos com o uso de diversos efeitos.

Finalmente, deixamos, no tópico doze, os aspectos referentes ao treinamento auditivo do guitarrista, em que serão estimuladas as práticas de tirar músicas de ouvido, bem como as transcrições musicais, que correspondem à notação em partitura do que foi aprendido de ouvido. Deixamos esse tópico como tópico final, mas ele estará permeando toda a nossa metodologia, e conseqüentemente todos os demais tópicos. Lembremos que estamos trabalhando sob uma visão integrativa de ensino aprendizagem de guitarra elétrica e que não há hierarquia na apresentação da ordem que expusemos os tópicos.

ADMINISTRAÇÃO DO TEMPO, MATERIAIS E ENTUSIASMO PARA COM O ESTUDO

Dentro de tanta demanda de assuntos, é importante que exista um bom estímulo para todos poderem trabalhar com objetivos claros a serem conquistados. Um dos pontos fundamentais de qualquer curso está na intensidade de motivação que pode dar aos seus estudantes, e motivação está diretamente ligada com entusiasmo.

Primeiramente, o exemplo é o melhor componente de ensino, então, o professor pode ser o primeiro a ter entusiasmo com os estudos de música, com os estudos de guitarra elétrica, com a efetivação do fluir de seu planejamento de curso, e este entusiasmo, estando evidente, é transmitido aos seus alunos. Com o incentivo aos estudantes buscarem construir seus próprios caminhos na música, dando autonomia em alguns aspectos e estimulando a autoaprendizagem, mesmo com a execução de um programa e de avaliações, podemos criar uma atmosfera de entusiasmo e crescimento mútuo em uma sala de aula.

É fundamental que possamos influenciar positivamente nossos estudantes. Uma das maneiras que podemos fazer é através de orientações que apresentem técnicas de estudo, ou seja, algumas considerações que, colocadas em prática, podem otimizar o tempo. O melhor aproveitamento do tempo é um dos pilares para a obtenção de resultados sólidos nos estudos e isso podemos conquistar através de uma administração eficiente do tempo. O primeiro ponto de uma administração eficiente do tempo diz respeito à capacidade que temos de nos disciplinar, ou seja, de organizarmos a nossa liberdade, pois “disciplina é a organização da liberdade”. Um desses mecanismos que pode nos auxiliar a melhor administrar o tempo é estudar com um relógio por perto, até mesmo com o uso de um relógio despertador, para marcar o tempo de cada sessão de estudo e de cada estudo programado dentro da sessão.

Muitas pessoas têm como horário de melhor aprendizagem, os primeiros momentos da manhã, quando a sua mente e seu corpo estão mais dispostos, por terem repousado durante à noite. Logicamente, isto não é uma regra geral, mas vemos que faz sentido ser assim. Por isso, podemos trabalhar assuntos mais desafiadores em momentos que nossa mente esteja mais limpa.

É importante que não deixemos exercícios muito complexos para momentos em que nossa mente já esteja propensa a apresentar algum cansaço mental, pois estes se tornam mais difíceis de executarmos com concentração. Podemos nos organizar de diversas formas, de acordo com critérios pessoais, mas é interessante trabalharmos os assuntos que apresentam mais dificuldades enquanto estamos com a nossa mente mais leve, sem ter vivenciado tantos acontecimentos do dia, assim, vamos elegendo nossas prioridades. Uma boa atitude, nesse sentido, é iniciarmos aquecendo a nossa mente com assuntos mais simples, passarmos para assuntos mais complexos após um certo tempo, e desaquecermos com assuntos mais simples e prazerosos para nós na finalização de nossos estudos.

Uma outra coisa que tem importância é o ambiente onde estudamos. É ideal que tenhamos um ambiente limpo, organizado e, de preferência, silencioso, onde possamos nos concentrar com mais facilidade. É claro que uma pessoa que não tem essas condições ideais, deve encontrar diante das circunstâncias que vive, a melhor maneira de estudar. Com bastante concentração, também podemos estudar em ambientes não favoráveis, mas geralmente é necessário um maior esforço.

Se tivermos três horas diárias para estudo, por exemplo, é importante que estabeleçamos momentos de repouso entre as atividades que nos propomos, e que diversifiquemos os assuntos estudados, salvo em casos pontuais que necessitamos dar uma ênfase em algum aspecto do estudo por algum motivo superior. Diversificando os assuntos, a nossa mente trabalha mais relaxada.

Com o intuito de monitorar a nossa evolução de maneira mais formal, podemos criar planos de estudo com objetivos a curto, médio e longo prazo, traçando atividades diárias, semanais, mensais, bimestrais, semestrais, etc. O importante é que nosso planejamento seja realista e que tenhamos condições de cumprir com a programação que fazemos. Uma avaliação periódica de nossos planejamentos e das metas que traçamos é importante para podermos estar conscientes de todo processo de estudo que nos propomos a acompanhar sistematicamente.

Quando organizamos assim nossos estudos, podemos ter uma ideia mais precisa de nossa evolução de acordo com o que nós planejamos, de acordo com o cumprimento das metas que traçamos para chegar a realização dos objetivos. Para se desenvolver um planejamento é necessário que tenhamos consciência do que é viável para nós desenvolvermos em um determinado período de tempo, é preciso ter coerência nos objetivos traçados, e, possivelmente, um acompanhamento escrito em uma planilha de estudos pode auxiliar. Quando estamos trabalhando especificamente o desenvolvimento técnico, também é importante o acompanhamento de um cronômetro, para medida do tempo de cada exercício, o que também pode auxiliar-nos na concentração durante a prática, e também de um metrônomo, para podermos conhecer nossa zona de conforto técnico, nosso limite, e assim, podermos sempre buscar alargar estes limites e construir novas zonas de conforto. Aqui, nesta etapa, podemos ser bem sistemáticos para chegarmos a um bom resultado.

Devemos estudar inicialmente em andamentos mais lentos e em passagens, regiões ou frases fragmentadas, nos pontos que encontramos maiores dificuldades, aumentando gradativamente o andamento, e unindo as frases em períodos e em trechos

musicais maiores, passo a passo. O mais importante é termos internalizado cada passagem do estudo. Isso facilita a adquirirmos velocidade e segurança de execução. Sempre que encontrarmos alguma dificuldade técnica, é ideal que nos concentremos no ponto em que esta dificuldade se apresenta, focando no menor trecho possível, para uma melhor resolução. Em nossa prática com os exercícios diários, em uma sessão de estudo, devemos ter a disciplina de praticá-los inicialmente em andamentos lento, aumentar gradativamente os bpm⁶⁷ passando grau a grau por andamentos confortáveis, até chegarmos no nosso limite de técnica. Quando praticamos lentamente, fortalecemos as relações e o entendimento dos trechos. Quando tocamos confortavelmente em andamento médio para nós, podemos reconhecer nossa zona de conforto. Quando tocamos no limite de nossa técnica, além de reconhecermos nossos limites temos a possibilidade de superá-los.

Um dos atributos ou funções que podemos desenvolver em nosso intelecto é a atenção. A atenção é a capacidade de estendermos nossa energia mental para um ponto específico, ampliando nossas capacidades perceptivas quando estamos focados naquele algo. A atenção pode nos levar à concentração, que é a centralização do nosso pensamento neste ponto, continuamente, sem divagações naturais em nossa tela mental. Certamente, quando desenvolvemos nossa concentração, e a aproveitamos em nossos estudos, temos resultados bem mais efetivos e eficientes de prática. Existem um tanto de sistemas que podem favorecer a compreendermos melhor a concentração, entre estes, a meditação.

Um estudo verdadeiramente concentrado pode gerar um rendimento que nos surpreende, em detrimento a um estudo desconcentrado, quando podemos passar horas por dia e termos um resultado que não é satisfatório. A concentração no estudo reflete na otimização do tempo. Consideramos a capacidade de estudar com concentração, e com atenção aos detalhes, como um dos elementos fundamentais que podem nos levar a um patamar mais alto de eficiência em nossos estudos e conseqüentemente em nossa vida prática como músicos.

É importante que, durante o processo de ensino, os professores estejam alertas para perceberem as maiores dificuldades que os estudantes estão tendo, e que esta percepção os levem a ter uma ação assertiva em relação a isto, através de abordagens que desmistifique alguma problemática. Muitas são as dificuldades que podem surgir no

⁶⁷ Bpm = batidas por minuto (medida dos metrônomos).

decorrer de um processo de formação superior, que normalmente leva cerca de quatro anos para se concretizar e ser plenamente realizado. Uma das situações mais comuns que acreditamos que podemos encontrar diz respeito às dificuldades com a administração do tempo, principalmente quando os estudantes desenvolvem outras atividades e têm responsabilidades profissionais e familiares, por isso destacamos aqui este ponto.

COMENTÁRIOS A RESPEITO DOS TÓPICOS

A partir de agora, em nosso texto, traremos algumas considerações a respeito de cada um dos doze tópicos de nossa estrutura de planejamento. O intuito não é nos aprofundarmos, pois isso demandaria uma outra pesquisa, que acreditamos que pode vir a ser feita como extensão desta tese em outro momento. A ideia é que façamos alguns comentários pertinentes de alguns aspectos importantes para o trabalho em sala de aula destes tópicos.

1. ASPECTOS MELÓDICOS:

A maioria dos livros com abordagem técnica tem como base o sistema de estudo do instrumento em cinco regiões, conhecido como CAGED, ou por outro lado, no sistema de estudos baseado nas escalas com padrões de três notas por corda, que geram sete modelos práticos de digitação. Esses modelos de três notas por corda são bem populares entre os guitarristas de rock. Ambos são sistemas de digitação que organizam os estudos e favorecem ao mapeamento do braço, sendo muito práticos e eficientes para todos os níveis de estudo do instrumento. Além desses, existem outros sistemas, muitas vezes com pequenas variações na maneira de digitar as escalas e arpejos. Entre eles, existe um sistema de digitações que trabalha sobre uma concepção de doze posições, ou de doze digitações para cada escala ou arpejo, que podemos encontrar basicamente na metodologia de Willian G. Leavitt, já citado professor e autor de diversos livros, que atuou na Berklee nos primórdios da implantação do curso superior de guitarra elétrica naquela instituição. Como opção, também podemos desenvolver um caminhar diagonal no braço do instrumento através de digitações que utilizam quatro notas por corda e outros recursos, bem como digitações horizontais, selecionando um grupo de três ou

duas cordas, e até mesmo uma corda, para conduzir as digitações, que naturalmente se horizontalizam. Em alguns casos, podemos experimentar procurar não pensar em termos de digitações e sim “pré-visualizar” auditivamente os sons e tocar as escalas de forma mais sensitiva e sem padrões.

Essas digitações podem ser aprendidas de diversas maneiras, através da leitura musical, da tablatura, de diagramas com as posições no desenho do braço do instrumento, através de imitação, orientação de um professor, ou de vídeos demonstrativos, etc. É importante observarmos criticamente os possíveis benefícios de cada um destes sistemas básicos de digitação citados, ou mesmo vantagens e desvantagens, compreendendo que eles delimitam uma quantidade de possibilidades para o estudo de digitações. Chamaremos esses de sistema 5 (CAGED), sistema 7 (três notas por corda) e sistema 12 (W. G. Leavitt). Os sistemas de estudos de escala são uma base para o estudo do instrumento, pois as digitações de arpejos e acordes podem ser formadas dentro das regiões destes padrões escalares.

Também podemos entender que todos os outros modelos verticalizados podem estar inseridos dentro deste sistema 12, que trabalha com doze padrões de digitação por posição para execução de escalas e arpejos no braço do instrumento, ou seja, para cada escala e cada arpejo, teremos 12 disposições diferentes da digitação da mão esquerda (sistema 12)⁶⁸. Esses sistemas de digitação podem ser trabalhados no intuito de desenvolver um conhecimento gradual do braço e de facilitar caminhos que podem percorrer multiposições, ou seja, através de movimentos de mudança de posições. O processo de aprendizagem deles, podem ser colocados progressivamente no planejamento do curso, inicialmente, nos primeiros momentos apresentando o sistema 5 (CAGED), em seguida, após a assimilação deste, pode ser apresentado e trabalhado o sistema 7, para em um aprofundamento do estudo do braço do instrumento, chegar ao trabalho com o sistema 12. Não necessariamente este caminho pode ser sempre utilizado, podendo ser indicado também começar do mais abrangente até o mais simples, inverter a ordem de diversas maneiras, ou mesmo, como acreditamos que é mais comum, manter simplesmente um destes como base para todo o curso. “É do conhecimento dos profissionais da área que a definição de uma boa digitação pode tornar bem mais simples, precisa e confortável a execução de um exercício ou trecho

⁶⁸ Neste caso alguns modelos de digitação possuem as mesmas notas e a mesma extensão, mudando apenas os dedos da mão esquerda que digitam as notas, ora com aberturas entre os dedos 1 e 2, ora com aberturas entre os dedos 3 e 4. No sistema de W. G. Leavitt não há abertura entre os dedos 2 e 3 da mão esquerda para execução das digitações.

musical” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 33), e estudos de escalas e arpejos podem nos apresentar diversas possibilidades de digitação.

Agora, queremos trazer um exemplo de como podemos desenvolver o que estamos falando em uma situação prática. Imaginemos o estudo de escalas. Dentro de nosso plano central, ele está inserido no tópico de aspectos melódicos, logicamente, porque é uma das bases constitutivas da melodia. Inicialmente, é importante conhecer as notas que constituem determinada escala que estejamos praticando, mas, já desde os passos iniciais dos estudos, é importantíssimo que a digitação que esteja sendo trabalhada, não se baseie apenas na memória digital, mas também, na memória sonora.

Assim, uma primeira ação integrativa diz respeito a cantar tudo que se possa tocar, podendo-se trabalhar tanto o canto sonoro, como o canto mental. Cantar o que se toca também faz com que o estudante crie um elo que facilita a sua concentração mental no que está fazendo, pois, quando meramente repetimos exercícios ascendente e descendente, facilmente podemos nos desconcentrar e executar os exercícios mecanicamente.

Desde que já se tenha na memória a digitação da escala e o som das notas, podemos trabalhar as bases do que nos trarão recursos para a nossa linguagem ao tocar, entre estes, os padrões intervalares melódicos, que são diversas maneiras que podemos organizar as notas das escalas em padrões intervalares que se sucedem nos diferentes graus da escala. Nesses exercícios, é importante já trabalharmos com o senso de fraseologia, e não ficar apenas presos, repetindo cada padrão de forma isolada, e sim, estimulando os estudantes a criarem suas próprias frases com o uso dos padrões, sempre cantando o que estão tocando, e, de preferência, procurando cantar sem o instrumento, para que a fluência melódica venha se internalizando.

O uso desses recursos de padrões intervalares nas escalas foi objeto de investigação da primeira dissertação de mestrado que reconhecemos em nossa pesquisa, que trata especificamente a respeito de um assunto direcionado para a guitarra elétrica, o trabalho de Medeiros Filho, publicado em 2002. Nesse trabalho, o autor comenta a respeito de exercícios intervalares harmônicos e melódicos, que têm como objetivo “o mapeamento dos intervalos dentro do desenho, o que pode ser uma eficiente ferramenta para o improvisador, resultando em uma prática mais consciente na criação de ideias e oferecendo uma grande quantidade de recursos melódicos a serem aplicados” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 63).

Reforçamos que desde os primeiros passos no estudo, também é importante trabalhar o uso destes recursos que estão sendo apreendidos em situações de prática de grupo, entre os estudantes da turma, quando aula coletiva, ou tocando com o professor, quando aula individual. Outro recurso que podemos usar também, são os playbacks, lembrando que sempre que possível, estimulando o estudante a cantar, sem o instrumento, mentalmente e sonoramente, e com o instrumento, também mentalmente e sonoramente junto à execução. “Meira afirma que a melhor forma de estudar uma nova escala – além da parte mecânica e a repetição de seu *shape* e padrão – é com sua aplicação sobre um acorde fixo. Deste modo é possível ouvir as tensões produzidas pelos intervalos presentes na escala” (GARCIA, 2011, p. 116).

Para o estudo das escalas, normalmente é feito uso do que é denominado desenhos de escala, que são estas diagramações de digitações para facilitar a localização das notas e trabalhar a memória visual e digital do estudante. Consideramos que este tipo de estudo pode favorecer, mas também tem uma grande probabilidade de prender o estudante em uma armadilha. A armadilha consiste em ficar tocando as notas que constam no diagrama de digitação da escala sem sentir a nota e o seu som, sem procurar criar um sentido musical para o que está tocando, simplesmente, repetindo de forma mecânica. Medeiros filho (2002) comenta:

[...] na verdade, os diagramas constituem um meio de sistematizar de maneira organizada o estudo do instrumento. Todavia, não é aconselhável ficar tão dependente de sua representação vertical, e sempre tentar também desenvolver o lado horizontal com os modos e intervalos estudados” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 4).

Paralelamente à prática do conteúdo, podemos nos aprofundar na compreensão teórica dos assuntos, explicando com mais detalhes porque determinadas escalas podem ser usadas sobre determinados acordes, quais as nomenclaturas das funções melódicas de cada nota da escala, etc. Outra coisa interessante é tocar as notas que estão fora da escala, e incentivar os estudantes a encontrarem sonoridades inusitadas, sentir o som das notas que estão fora das escalas e os efeitos que estas trazem sobre os acordes de base.

Durante todo o processo, estimular os estudantes a criarem suas próprias frases, e quando estiverem aprendendo frases de outros instrumentistas para ampliarem seu vocabulário, encontrar uma forma pessoal de usá-las, variando-as. Trabalhar o reconhecimento do uso de padrões intervalares ao analisar solos e improvisos de outros

instrumentistas também é um bom exercício dentro do tópico de apreciação musical que pode ser integrado a este estudo.

Greene também observa que os padrões não precisam começar da tônica da escala ou modo em que se está trabalhando e sim de qualquer grau, bastando apenas que fisicamente seja possível de ser praticado. Em suas sugestões para a prática rotineira desse conteúdo estão incluídos itens como: 1) durante a prática procure marcar os padrões que achar suficientemente bons para você trabalhar; 2) pratique estes padrões em cada posição nas tonalidades preferidas; 3) pratique partindo de graus diferentes e use o sentido ascendente e descendente; 4) depois de ter feito tudo isto pratique os padrões de forma horizontal usando o comprimento do braço e mudando de posição; 5) tente a opção de aplicar os padrões em outros modos; 6) use recursos de expressão que o instrumento oferece para enriquecer e facilitar a execução dos padrões; 7) não esqueça de usar uma boa acentuação; você pode mudar a divisão rítmica de algum padrão para obter um efeito diferente do original; 9) algumas notas cromáticas podem vir a substituir notas da escala de acordo como o gosto pessoal de cada um (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 43).

Trouxemos essa citação acima para ampliar as possibilidades de ação sobre este estudo que estamos exemplificando e procurando demonstrá-lo dentro de nossa perspectiva integrativa. Em alguns pontos são citados recursos que podem trazer um colorido especial para este tipo de estudo, como trabalhar com diferentes acentuações, possibilidades de expressões do instrumento, uso de notas cromáticas, e estudar os padrões horizontalmente, por exemplo. Esse derradeiro é um ponto que queremos fazer algumas considerações.

Normalmente, quando estudamos pelo sistema de modelos de digitações baseado em diagramas de escalas e arpejos, estes são expostos como modelos verticalizados ou diagonais (como nos modelos de três e quatro notas por corda), que quando executados, há uma concentração em uma determinada posição do braço, podendo-se chegar a abranger alguma posição vizinha. Já o trabalho horizontal lida com diversas mudanças de posição da mão esquerda no percurso do braço, favorecendo a outras possibilidades fraseológicas e libertando mais o instrumentista a percorrer todo o braço do instrumento. Consideramos importante já trazer propostas de digitação que também contenham estes estudos mais horizontalizados desde o início dos estudos, para os estudantes não ficarem “bitolados” aos padrões verticais.

A escolha dos caminhos a seguir, na construção do fraseado é uma questão pessoal, pois cada digitação que vem sendo descoberta, sugere alguns movimentos próprios da digitação, e conseqüentemente, alguns caminhos melódicos coerentes com as facilidades de movimentação encontradas e de facilidades de uso de recursos de articulação dentro de cada digitação. “Na guitarra a escolha de dedos a serem utilizados deve ser influenciada pela antecipação dos movimentos/notas, ou seja, em cada movimento pensa-se tanto nas notas que estão sendo tocadas quanto nas notas que serão executadas em seguida” (GARCIA, 2011, p. 113).

É importante termos em nossa mente que o quanto mais conhecemos caminhos a seguir no braço do instrumento, mais ricos podem ser nossos fraseados, e também menos repetitivos. Sabemos que são característicos alguns fraseados curtos que denominamos de *licks*, que “são os clichês, as frases melódicas extensivamente utilizadas ao longo da história de alguma linguagem musical a ponto de se tornarem elementos identificadores dessas linguagens. Dependendo do músico, ele pode utilizar esse material de maneira mais ou menos literal de modo a forjar seu próprio estilo” (ROCHA, 2011, p. 45). Outro recurso extensivamente utilizado pelos guitarristas é denominado de *riff*, pequenas estruturas melódicas que tem caráter repetitivo e marcante para a composição. A improvisação fica mais rica de acordo com a quantidade de caminhos diferenciados que descobrimos e das maneiras de combinar as notas que vamos absorvendo com as nossas práticas diárias. Tocar livremente pelo braço, sem estar preso a estas padronizações de digitação, mas sim sendo guiado pelo som é um objetivo a ser encontrado.

Para a execução e estudo de arpejos, os mesmos desenvolvimentos dentro dos modelos de digitação de escalas que estamos falando podem ser utilizados, respeitando-se as características intrínsecas da organização de notas dos arpejos, que mantém saltos intervalares e normalmente uma seleção de notas em menor quantidade que as escalas. Dentro de cada um dos padrões de digitação para as escalas podemos encontrar os padrões de arpejos a partir da seleção das notas partindo de cada grau da escala, e estes arpejos podem ser tríades, tétrades, pentades, héxades ou mesmo eptades. Normalmente os trabalhos mais comuns são com tríades e tétrades. Assim como as escalas podem ser trabalhados em movimentos verticais, diagonais e horizontais, também o estudo de arpejos pode abranger estas possibilidades. Um dos aspectos interessantes quando estudamos arpejos associado à prática de improvisação é que podemos fazer o contexto harmônico da base soar melodicamente, nos dando a sensação harmônica da música

através do movimento melódico com os arpejos, mesmo estudando a guitarra solo sem base harmônica a harmonia é sugerida pelo movimento melódico dos arpejos. Este é um exercício interessante para prática, quando mentalizamos a harmonia da música e executamos arpejos de forma improvisada sem um *background* harmônico. Logicamente, podemos prosseguir nos estudos para a utilização de todos os recursos que temos em mãos, arpejos, escalas, ornamentações, *licks*, improvisação com blocos harmônicos, etc...

Os trabalhos para desenvolvimento de ornamentações melódicas também são desenvolvidos neste tópico. Estas ornamentações são appoggiaturas, mordentes, grupetos, etc., e geralmente tem ação de embelezamento melódico. Nos nossos planejamentos de estudos podemos aprender estes recursos melódicos tecnicamente e em seguida colocá-los em contextos práticos e de improvisação ou como recurso para composição melódica. Reforçamos que a partir dos padrões de digitações de escalas, cromatismos, arpejos, do uso de ornamentações melódicas e recursos idiomáticos, ou qualquer dos pontos de nossos tópicos, estes devem ser postos em um contexto prático no trabalho fraseológico musical, através da improvisação, da prática no repertório, da performance, da gravação musical e da composição.

As possibilidades de expressão musical se ampliam bastante quando, paralelamente ao estudo dos aspectos básicos de conhecimento do braço através do mapeamento de escalas, arpejos e acordes, fazemos um bom uso dos recursos idiomáticos do instrumento. Mendonça explica que, “originada da palavra grega *idiomatikós*, que significa particular ou especial (Ferreira, 1999:1072), o idiomatismo dos instrumentos musicais representa uma particularidade que uma família de instrumentos tem, que a diferencia de outra” (MENDONÇA, 2006, p. 90).

Na guitarra elétrica, temos diversos recursos que são característicos deste instrumento. Podemos citar alguns, como por exemplo, a possibilidade de execução de padrões de digitação móveis pelo braço do instrumento, que permite uma tocabilidade característica. Uma mesma digitação de escala, arpejo ou acorde pode ser transportada para todas as tonalidades, sem a mudança de desenho, apenas com a mudança de localização da mão, ou seja, mudança de posição no braço do instrumento. Esta característica pode gerar uma série de motivações para criação de frases musicais, explorando esta característica intrínseca da guitarra elétrica.

O fato do instrumento ser de cordas que são percutidas diretamente pelos dedos ou pela palheta, junto ao fato destas cordas estarem posicionadas sobre um braço de

madeira, permite que possamos vibrar de diferentes maneiras as notas tocadas, desde singelos até vigorosos vibratos, chegando a execução de desafinações bem evidentes das notas originais e do uso de recursos como os *bends*⁶⁹ e *releases*⁷⁰.

Podemos ter ainda muitos recursos característicos do idioma da guitarra elétrica, tais como os viabilizados pelo uso da alavanca de vibrato, vibratos verticais e horizontais, técnicas de *Pick slide*⁷¹. *Tapping*⁷², uso de harmônicos naturais e artificiais, harmônicos com a poupa do dedo polegar, harmônicos de palheta, Trêmulo palhetado, etc. Podemos citar ainda técnicas de “*side slips*, que consiste em uma transposição cromática ascendente ou descendente de determinada (s) parte (s) de frase” (MANGUEIRA, 2006, p. 27), uso de melodias em oitavas, que é um recurso característico para reforçar a sonoridade de melodias, uso de *Double stops*, que “é o termo empregado no meio ‘guitarrístico’ para o uso de intervalo harmônico no instrumento (...). Sua execução pode vir associada a outros elementos de ornamentação, como ligaduras e *bends*” (MANGUEIRA, 2006, p. 62).

Como falamos, o instrumento guitarra elétrica é uma interface sonora em si mesmo, e por esta característica, alguns recursos que podem estar adaptados ao instrumento podem contribuir para uma sonoridade característica também, como é o caso da alavanca de vibrato, que age na afinação das cordas e podem ser tidas como sons característicos do instrumento. A utilização de cordas soltas na execução musical também traz uma sonoridade que tem uma marca muito forte para os instrumentos de cordas trasteadas. Frases que utilizam este recurso, onde cordas tocadas com a digitação da mão esquerda são alternadas com cordas tocadas soltas representam uma característica forte do instrumento. Podemos comprovar o que estamos falando ao ouvir diversos clássicos do *blues*, estilo onde este recurso é amplamente utilizado.

Os harmônicos oferecidos pela anatomia do instrumento, podem ser harmônicos naturais, que são executados com uso de cordas soltas e o toque suave sobre a corda em diversas regiões do braço, matematicamente definidas, e também os harmônicos

⁶⁹ *Bend*: recurso pelo qual “levanta-se” a corda dentro da mesma casa do braço do instrumento para que ela produza o som correspondente à(s) casa(s) seguinte(s), aumentando de altura (MANGUEIRA, 2006, p. 62).

⁷⁰ *Release* é o movimento descendente do bend, quando a corda está levantada e desce sua afinação até o padrão da casa que está sendo tocada.

⁷¹ Deslizar a palheta sobre as cordas, gerando um ruído característico, principalmente associado a pedais de distorção.

⁷² Na técnica do *tapping*, as notas no braço do instrumento são combinadas em toques percutidos com o uso da mão esquerda, da mão direita e articulações ligadas entre estas.

artificiais, conseguidos com o toque prendendo as cordas em suas casas respectivas e observando as casas onde as proporções matemáticas farão soar os harmônicos ao serem devidamente percutidas pela mão direita na região específica que faz soar os harmônicos de cada nota presa. Também são conseguidos harmônicos artificiais através da execução de *bends*, principalmente favorecidos pela sonoridade de distorção do som associada ao timbre do instrumento.

Outra característica importante de ser considerada na guitarra elétrica é a possibilidade de encontrarmos uma mesma nota, com uma mesma altura, em diversas casas do instrumento, em diferentes cordas. Da forma que Garcia compreende, “na guitarra existem vários “caminhos” de se tocar a mesma nota, esse pode ser um problema do instrumento, mas também um facilitador, permitindo escolhas distintas entre as posições e notas dispostas em diferentes cordas” (GARCIA, 2011, p. 113).

Quando esse autor cita que pode ser um problema, podemos pensar primeiramente na dificuldade que se apresenta para a leitura musical, pois, uma mesma nota tem diversos pontos onde pode ser executada, e cada um destes, gera diferentes digitações para a execução, que pode ser tocada por qualquer um dos quatro dedos da mão esquerda, e vai ter de envolver uma escolha por uma posição entre as demais possibilidades, ou seja, por um caminho específico. Por outro lado, esta característica também pode ser uma vantagem que o instrumento apresenta, pois certamente, devido a isto, justamente pelas possibilidades de escolhas que se abrem, cada solução de digitação pode oferecer em si, um colorido diferenciado. Uma mesma nota, tocada em cordas diferentes, tem sonoridades um pouco diferentes, pelo calibre das cordas, por esta ser encapada ou não, e por outros fatores.

Dentre as técnicas que podem ser aplicadas na guitarra elétrica, temos algumas que são usadas mais especificamente em certos gêneros musicais, e que, apesar de terem sido inspiradas em passagens comuns a outros instrumentos, tornam-se idiomáticas na guitarra elétrica. Como exemplo, podemos citar a técnica do *finger tapping*, muito utilizada na música de rock, inicialmente por músicos como Steve Hackett, Eddie Van Halen, e posteriormente por toda uma geração de *guitar heroes*, Como Steve Vai, Joe Satriani, Kiko Loureiro e muitos outros que seguem uma linha semelhante.

Esta, por exemplo, é uma técnica que tanto impressiona aos olhos, quando assistimos uma apresentação, como também favorece a uma abordagem virtuosística na guitarra elétrica, pois facilita a execução de notas em passagens mais rápidas, geralmente com a técnica associada a efeitos de distorção do som, que pode auxiliar em

um resultado sonoro mais expressivo. Apesar de falarmos que esta técnica é característica no gênero musical do rock, não existe uma regra definida para nenhum tipo de técnica em música, podendo ser utilizadas livremente, de acordo com o gosto e a habilidade do músico em trazer elementos característicos de um determinado gênero ou ambiente musical para outro de forma natural e satisfatória. Alguns músicos levaram esta técnica a níveis surpreendentes de execução, chegando a utilizarem duas guitarras elétricas para expandirem suas possibilidades, onde a guitarra elétrica passa, de certa forma, a simular a execução em instrumentos de teclas como o piano.

2. ASPECTOS HARMÔNICOS

A formação de acordes na guitarra elétrica pode ser construída em diferentes aberturas e em diferentes grupos de cordas. Podemos comprovar que existem algumas aberturas que são características do instrumento e que proporcionam uma boa mobilidade para o instrumentista, em detrimento a outras. Por exemplo os acordes dispostos em posição fechada, que seguem estritamente a sequência da ordem natural das vozes em sua formação, apresentam digitações que oferecem uma série de dificuldades, normalmente exigindo grandes aberturas da mão esquerda em suas execuções, principalmente nas inversões derivadas destes acordes formados no estado fundamental com este espaçamento característico entre as vozes.

Existe uma nomenclatura utilizada nos Estados Unidos, que vem sendo empregada por alguns guitarristas brasileiros, que é recebida de herança da nomenclatura da linguagem dos arranjadores, que trabalham frequentemente com a condução de vozes em blocos para harmonização dos naipes. Estas nomenclaturas são denominadas *close position* (posição fechada), *drop 2* e *drop 3*.

Existe uma teoria que explica a formação destas aberturas de acorde e o porquê de ser denominado desta maneira. Para derivação das inversões, mantendo os mesmos padrões de aberturas e espaçamentos entre as vozes a partir dos acordes fundamentais, “os acordes invertidos respeitarão a abertura original da téttrade e serão construídos sempre nos mesmos grupos de cordas. Sendo assim, cada nota constituinte do acorde atingirá a nota seguinte do arpejo na mesma corda⁷³” (BATISTA, 2006, p. 42).

⁷³ Para um maior aprofundamento nestes padrões de digitação e visualização de suas digitações em diagramas, consultar Batista (2006).

Batista (2006), em sua dissertação de mestrado, trabalhou exatamente com estes conceitos e demonstrou de maneira ampla as digitações possíveis para estas aberturas em *drop 2* e *drop 3*, através de diagramas com as digitações dos acordes em estado fundamental e das possibilidades de inversões derivadas, tendo categorizado diversos tipos de qualidades de tétrades, fundamentalmente, as mais usuais no dia a dia do guitarrista, trazendo uma perspectiva abrangente a respeito destas aberturas de acorde. Vejamos abaixo a maneira como ele explica o processo de formação de uma abertura em *drop 2* e *drop 3*, a partir destas duas citações subsequentes:

Partindo-se de um acorde disposto em estado fundamental na posição fechada, a abertura em *drop2* é originada ao se transpor em uma oitava abaixo a segunda nota mais aguda deste acorde, ou seja, sua 5^a (este processo justifica o termo em inglês referente à sua nomenclatura, onde *drop2* significa deixar cair, baixar, e o número 2 refere-se à segunda nota deste acorde). Desta forma, este acorde originário ficaria disposto com a seguinte configuração: quinta - fundamental – terça e sétima (...) A partir deste acorde, as suas demais inversões podem ser construídas respeitando-se sempre sua abertura original. (BATISTA, 2006, p. 39).

Acordes em *Drop3* são construídos com a transposição, em uma oitava abaixo, da terceira nota mais aguda deste acorde, ou seja, partindo-se de um acorde em estado fundamental na posição fechada, a nota transposta seria a terça do acorde. A partir deste acorde podemos construir suas demais inversões, respeitando sua abertura original (...) Acordes em *drop3* tem como característica uma maior independência da voz do baixo graças ao salto melódico existente entre a nota mais grave e as demais notas do acorde, nunca inferior a uma sexta. (BATISTA, 2006, p. 57-58).

Outras possibilidades relativamente comuns em relação à digitação de acordes envolvem o uso de cordas soltas, afinações alternativas e a articulação de cinco ou seis vozes na digitação dos acordes. Os acordes com cordas soltas trazem algumas nuances interessantes à sonoridade básica do acorde, pois, com o uso das cordas soltas temos, tanto uma diferenciação timbrística das cordas presas, como a possibilidade de colocar notas com uma grande distância intervalar sendo tocadas em cordas vizinhas, que pode gerar um efeito bem interessante.

As afinações alternativas já ampliam grandemente as possibilidades de sonoridades dos acordes, pois geram digitações que podem facilitar determinadas

execuções, bem como sonoridades de acordes características de cada afinação. Muitos músicos de *blues*, utilizam afinações alternativas para valorizarem o uso do *slide*, por exemplo. Outros, como Michael Hedges, trabalham com diversas afinações para propor sonoridades e tocabilidade bem diferenciadas das mais convencionais provenientes da afinação tradicional.

Acordes podem ser executados na guitarra elétrica entre três a seis vozes tocadas simultaneamente. A condução de acordes com três ou quatro vozes possibilita uma maior mobilidade para o instrumentista, no entanto, é possível também a digitação de acordes com cinco e até seis vozes tocadas simultaneamente. Alguns instrumentistas desenvolvem em seus estilos uma boa mobilidade trabalhando com digitações com mais de quatro vozes. Naturalmente, estas digitações trazem mais densidade harmônica para o acompanhamento musical, pela possibilidade de acréscimo de uma nota nos encadeamentos. Um dos guitarristas brasileiros que desenvolvem uma abordagem harmônica muito peculiar é o mineiro Toninho Horta.

A rearmonização é um trabalho que se estende para o aspecto criativo do estudo musical e também está ligado com o aprofundamento dos aspectos harmônicos do estudo da guitarra elétrica, e nós “entenderemos por rearmonização todos os procedimentos usados com o objetivo de modificar, em diversos níveis, a harmonia original de uma composição” (BATISTA, 2006, p. 95). Assim, temos uma série de possibilidades técnicas de rearmonização de uma cifragem básica, e é através destes processos de rearmonizações que também podemos trazer um toque pessoal às nossas interpretações e arranjos. Podemos citar algumas destas técnicas, tais como, embelezamento harmônico por adição de extensões e alterações ao acorde original, adição de acordes, uso de dominantes secundários, uso de ciclos harmônicos, aproximação cromáticas, uso de dominante substituto, uso da téttrade diminuta substituindo acorde dominante, substituições diatônicas, substituições por acordes relativos, substituição por tétrades e tétrades com extensões, resoluções por semitom, substituições livres ou por sonoridade, rearmonizações com notas de passagem, substituição por acordes de empréstimo modal, mudança do tipo do acorde, etc. (ROCHA, 2005).

Outros aspectos que envolvem o estudo de acordes dizem respeito à condução das vozes, ou *voicings*, e também da movimentação característica da voz do baixo em cada estilo, o que gera algumas particularidades de execução que precisam ser internalizadas. Também podemos estar alertas à maneira como devemos usar os acordes

em cada situação em diferentes grupos musicais, pois estes necessitam de diferentes texturas de acompanhamento.

Práticas de desenvolvimento das habilidades de transposição de harmonias são fundamentais para músicos que trabalham acompanhado cantores ou instrumentos solistas, que devem normalmente ter facilidade com procedimentos de modulação. O entendimento das funções harmônicas dos acordes em seus encadeamentos é um facilitador deste processo, mas também podemos trabalhar este aspecto do estudo da harmonia de forma mais sensitiva e menos teórica, como é comum com músicos que tocam na noite com frequência e desenvolvem este tipo de habilidade. Todos estes aspectos que estamos citando superficialmente neste texto podem ser contemplados de maneira programada no planejamento das aulas do curso, com uma abordagem que aprofunda a densidade do conteúdo com a sequência natural do tempo de trabalho com cada um destes tópicos e de seus conhecimentos e saberes.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

Outro aspecto que consideramos de fundamental importância na projeção de um currículo de um curso de guitarra elétrica é o que diz respeito aos estudos dos aspectos rítmicos. Toda a execução musical é permeada pelo ritmo. Independente se estamos estudando harmonia ou melodia, essas propriedades básicas da música só vêm a ganhar sentido musical prático quando ligadas ao aspecto rítmico. Podemos dizer que existe uma trindade básica na música formada pela melodia, pela harmonia e pelo ritmo.

É comum observarmos que é dado uma ênfase muito forte nos aspectos melódicos em um primeiro plano, e harmônicos, em um plano subsequente do estudo do instrumento. Às vezes, é negligenciado o estudo rítmico, pois, muitas vezes, a prioridade no desenvolvimento da técnica e da velocidade de execução suprime outros aspectos de mesma importância.

A harmonia, normalmente, é empregada no acompanhamento musical e, para que esse acompanhamento seja bem executado, é necessário que dediquemos tempo ao estudo dos gêneros musicais em seus aspectos rítmicos, compreendendo que existem muitas maneiras de se executar células rítmicas para o acompanhamento dos mais diversos gêneros musicais. Para termos um domínio, é necessária uma compreensão mais aprofundada dos aspectos estilísticos que podemos desenvolver na execução de cada gênero musical, e tudo isso tem dependência direta do aspecto rítmico.

A execução melódica também é muito enriquecida quando é dado o devido valor aos estudos das formulações rítmicas que a melodia pode conter, trazendo um grande enriquecimento ao fraseado que pode vir a ser desenvolvido, seja em contextos de interpretação, de composição ou de improvisação. Cada gênero musical também apresenta suas características rítmicas melódicas próprias e é importante o professor ter um trabalho neste sentido em sala de aula. A audição de diversos gêneros musicais, a prática de tocar junto com as gravações podem ser aspectos a serem trabalhados para que se tenha uma experiência mais nítida nesta vivência. Outros exercícios de cunho mais técnico também podem ser propostos para essa finalidade, sempre procurando contextualizar o exercício técnico dentro de uma situação real de prática, para que se tenha uma noção mais clara do uso das células rítmicas e suas mais diversas possibilidades de variação na performance musical. A respeito das dificuldades que podemos encontrar nos estudos dos aspectos rítmicos, trazemos esta citação:

Primeiro: a falta de critério do intérprete, para a distinção consciente, no ato da performance (e mesmo fora dela), entre o samba, o samba-jazz e a bossa nova. (...). Segundo: Falta de direcionamento rítmico apropriado à melodia, a qual recebe inflexões principalmente jazzísticas. (...) O problema é que tal enfoque - geralmente pautado na metodologia jazzística -, exacerba as possibilidades nas combinações de notas (escalas, arpejos, cromatismos etc.), não explorando devidamente, ou simplesmente não contextualizando, as possibilidades de combinações rítmicas, aplicáveis na melodia. (...). Terceiro: Falta de critério rítmico para o acompanhamento. É comum estilos serem definidos a partir de uma levada (ou célula) apenas, que irá determinar uma única batida representativa do ritmo. Tal recurso faz com que diferentes composições, pertencentes a um mesmo estilo, soem sempre iguais. (...). Quarto: Falta de entrosamento rítmico entre o acompanhamento e a melodia. (...) Geralmente nas iniciações musicais, esses elementos são apresentados de forma dissociada, pois de fato, a capacidade de fazer a harmonia (os acordes, a base “ritmada”) e a de desenvolver a melodia (o solo), exigem habilidades iniciais distintas (BITTENCOURT, p. 142-143).

Uma metodologia prática eficiente direcionada aos estudos dos aspectos rítmicos deve buscar sanar todas estas dificuldades citadas por Bittencourt, encontrando pedagogias práticas onde os estudantes possam desenvolver um trabalho sólido dentro destas propriedades rítmicas do som.

Uma das bases para o estudo dos gêneros musicais brasileiros está em trabalharmos no aprimoramento em contextos de acompanhamento rítmico-harmônico

dos mesmos. Para desenvolvermos qualquer estudo nessa área, é importante desenvolvermos a firmeza na levada rítmica, o *timing*, “que consiste na abordagem singular do tempo e do ritmo” (VISCONTI, 2010, p. 27). Inclusive, o acompanhamento é um dos pontos chaves que pode auxiliar a entrada do músico no mercado de trabalho, pois existem oportunidades para o músico guitarrista/violonista acompanhante, seja ao lado de cantores em bares e restaurantes dentro do circuito que é caracterizado como “tocando na noite”, seja em bandas dos mais diversos estilos musicais, onde o guitarrista atua como *sideman*. A centralização dos estudos em busca de um super aprimoramento técnico pode ter como efeito colateral a negligência a alguns pontos muito importantes na formação do guitarrista, entre estes, a prática do acompanhamento musical. Um bom guitarrista pode ter, além de habilidades técnicas e de improvisador, uma boa habilidade para executar acompanhamentos musicais de diversos gêneros, e um dos tópicos que pode auxiliar neste estudo é exatamente o que trabalha com a prática de repertório.

Sigamos desenvolvendo reflexões a respeito de possibilidades de estudos desse aspecto. Existe um termo utilizado principalmente no sentido do acompanhamento no jazz que é denominado *comping*, que é uma maneira que guitarristas de jazz acompanham em que os acordes dispensam o uso dos baixos. Vejamos a definição que Batista nos dá a respeito deste tipo de acompanhamento:

O termo *comping* se refere a um tipo de acompanhamento onde se estabelece uma relação mais íntima entre seção rítmica e solistas. O músico acompanhante tem por objetivo estimular o solista, ritmicamente e harmonicamente. Originalmente, se tratava de uma forma de acompanhamento em que os acordes eram colocados nos espaços deixados pela melodia, estabelecendo-se assim, um diálogo entre solista e seção rítmica (*comp* = complemento). A técnica do *comping* envolve um grande conhecimento de aberturas de acordes, desenvoltura rítmica e a necessidade de estar sempre atento ao solista para que se possa criar um diálogo entre as ideias apresentadas por ambos no discurso musical (BATISTA, 2006, p. 110).

Citamos agora essa técnica característica do acompanhamento no estilo do jazz, mas cada estilo de acompanhamento envolve, na guitarra, elementos harmônicos, rítmicos, e a possibilidade de movimentação melódica da voz do baixo ou de outras regiões do acorde, podendo dialogar com a melodia. O acompanhamento para o gênero choro, por exemplo, tem como característica uma movimentação interativa da voz do

baixo, com características rítmicas do estilo, que conduz contrapontos melódicos em diálogo com a melodia principal, ao mesmo tempo que a estruturação rítmico-harmônica vem sendo efetivada. Outros gêneros como o samba e a bossa nova apresentam uma característica de movimentação melódica da voz do baixo que normalmente fica se alternando entre a fundamental e a quinta do acorde. Devido a estas complexidades no acompanhamento, é que o estilo de tocar com os dedos é utilizado em muitos casos, pois com este estilo fica mais facilitado exercer contrapontos entre a voz do baixo e a harmonia que são executados.

No acompanhamento do gênero jazz, também temos uma característica importante que pode ser exercida pelo guitarrista, principalmente quando não tem um instrumento grave que possa estabelecer-se nesta função. A técnica de *walking bass* “consiste em caminhar melodicamente por sobre a progressão harmônica delineando-a através da utilização de notas do acorde, notas da escala e notas de passagem” (ROCHA, 2005, p. 23).

Devemos observar um fator importante para esse aspecto do acompanhamento, que é a formação do grupo que está inserida a guitarra elétrica. “Meira afirma que é preciso ter ‘educação musical’, no que se refere ao acompanhamento, de modo que ele, precisa seguir e ouvir os outros instrumentos, pois a pessoa que está solando, ou cantando, precisa de um “ambiente”, formado pelo ritmo e harmonia” (GARCIA, 2011, p. 115). De acordo com a formação, o instrumento pode se inserir de maneiras distintas em relação às articulações para o acompanhamento. Em uma formação que já conste o contrabaixo, por exemplo, o guitarrista já pode ficar mais livre e deixar a voz contrapontística que seria executada em sua região mais grave ser exercida naturalmente pelo contrabaixo, deixando assim, o guitarrista mais livre para executar a harmonia com mais flexibilidade. Nestes casos, o acompanhamento com o uso de palheta pode ser utilizado com mais facilidade.

Muitos guitarristas que atuam no mercado brasileiro também precisam desenvolver algumas habilidades específicas no violão, devido a exigências do mercado de trabalho, principalmente, neste caso, no sentido do acompanhamento musical de gêneros da música brasileira, como samba, bossa nova, baião, frevo, etc. Nesse sentido, já vem se apresentando também livros que apontam para este caminho, como o “*brazilian guitar book*”, de Nelson Faria, o livro “ritmos brasileiros”, de Marco Pereira, o livro “levadas brasileiras para violão”, de Zé Paulo Becker, e também o livro “211 levadas rítmicas para violão piano e outros instrumentos de acompanhamento” de

Renato de Sá, entre outros. Também, o livro “Groove: a arte da guitarra rítmica” de Wesley “Lély” Caesar, que apresenta exercícios de acompanhamento para gêneros nacionais e internacionais. Esse tipo de estudo consideramos imprescindível para o guitarrista que deseja ampliar seu leque no mercado de trabalho e ser um bom acompanhador rítmico-harmônico.

O que ainda não vemos no mercado brasileiro são manuais consistentes que trabalhem estas habilidades de acompanhamento musical direcionado e considerando a técnica de mão direita com uso de palheta. Consideramos que além de métodos como estes, que trabalham o acompanhamento usando-se os dedos da mão direita, para o guitarrista também é indicado desenvolver o acompanhamento através do toque com a palheta, que normalmente faz parte de sua técnica e práxis diária, apesar de sabermos que alguns instrumentistas tocam a guitarra elétrica com a técnica violonística da mão direita, ou seja, com o uso dos dedos polegar, indicador, médio, anelar, e, às vezes, o mínimo. Materiais que contemplem estudos de acompanhamento rítmico usando-se a palheta ainda não podem ser facilmente encontrados na produção brasileira, e observamos que esta é uma lacuna do mercado e do ensino do instrumento. Finalmente, consideramos que estes detalhes da técnica são resultados da trajetória de cada instrumentista, na construção de seu estilo pessoal.

Reportamo-nos, agora, ao elemento rítmico aplicado aos aspectos melódicos. Estudos de escalas e arpejos, de uma forma generalizada, são desenvolvidos com alguma fórmula rítmica que conduz os exercícios, podendo estas fórmulas serem básicas e repetitivas, ou mais intrincadas e com variações. Isso é um dos aspectos mais marcantes para o músico que quer desenvolver por exemplo sua proficiência em improvisação. O domínio rítmico promove uma riqueza muito notável nos improvisos e geralmente está ligado ao amadurecimento do músico, que já consegue se libertar de frases muito “quadradas” e repetitivas ritmicamente e tocar com fluente liberdade rítmica. Esses aspectos que normalmente enriquecem as interpretações e improvisações estão normalmente ligados com o domínio de síncopes e contratempos, e a capacidade de acentuar diferentes posicionamentos rítmicos das notas nas estruturas. Acreditamos que esse aspecto do desenvolvimento rítmico do estudo em contextos melódicos deve ter uma certa ênfase nas atividades de estudo. É importante o reconhecimento das fórmulas rítmicas melódicas básicas, trabalhar suas diversas possibilidades de variações, acentuações em diferentes pontos da estrutura rítmica, síncopes e estruturas com pausas, quiálteras, e levar todos estes aspectos para as práticas com *backing tracks*, unindo os

conhecimentos de ativação rítmica das melodias com as suas colocações nos diversos contextos harmônicos e estilísticos dos gêneros musicais que estão sendo estudados. Um outro equipamento que pode auxiliar nas aulas é acompanhar os estudos com um módulo que simule eletronicamente sons de bateria que dê uma base rítmica mais apurada para executar os padrões rítmicos sobre as “levadas” de diversos gêneros. O uso de módulos com sons eletrônicos de bateria é recomendável para diversas práticas em sala de aula.

4. TÉCNICA

Primeiramente queremos dizer que todo e qualquer estudo direcionado ao aperfeiçoamento do instrumentista é um estudo de técnica. Desta forma, apesar de apresentarmos este tópico isoladamente por questões didáticas, queremos deixar claro que ele está presente em todos os demais tópicos, por sua própria natureza. Tudo que o instrumentista pratica, envolve técnicas. Um professor de guitarra elétrica deve procurar saber lidar com as diferentes técnicas que os estudantes podem já ter desenvolvido ao chegar nos cursos, dentro de sua bagagem pessoal. Dentro de minha experiência, comprovei que não é tão proveitoso querer mudar uma técnica já consolidada, a não ser que seja do interesse do próprio estudante, principalmente se o músico se desenvolve tecnicamente bem com aquela sua particularidade. Isso se dá porque não podemos dizer que exista uma maneira mais correta que a outra no universo vasto da guitarra elétrica, o que existe é o grau de aproveitamento que cada técnica pode oferecer, e um mesmo músico pode querer inclusive desenvolver diversas habilidades técnicas diferentes.

Dentro desse assunto, um dos pontos que podemos citar que pode ter muitas variáveis é a técnica da mão direita. Existem diversas maneiras de se trabalhar a palhetada, com toques para baixo, toques para cima, movimentos alternados de palhetada, *sweep picking*⁷⁴, uso de dedeira no polegar, etc., além de muitas variáveis na postura da mão que segura a palheta. Também tem aqueles guitarristas que desenvolvem a técnica *fingerstyle*, utilizando os dedos da mão direita, como a técnica violonística normalmente usa, mas adaptando-se a diversas posturas mais adequadas à anatomia da guitarra elétrica. Existe também a técnica híbrida, onde são utilizados os dedos e a palheta simultaneamente.

⁷⁴ Técnica que aproveita a direção do movimento da palhetada.

O professor pode ter sua técnica particular, mas se ele puder se desenvolver, mesmo que em um nível básico, em diferentes técnicas, pelo menos nas que são mais comuns, é positivo, pois pode mostrar as bases para o desenvolvimento de técnicas diversificadas, trazer a orientação de uma bibliografia sugerida, alguns exercícios propostos e deixar a cargo dos estudantes se aprofundarem mais em técnicas que ainda não sejam de pleno domínio ou de uso comum do professor. Cada técnica também tem suas próprias particularidades a serem desenvolvidas, sempre envolvendo escolhas que podemos fazer. Por exemplo, aquele músico que tem mais propensão a tocar com os dedos da mão direita, tem de saber qual o melhor formato e tamanho para as unhas, caso as use, bem como se sua técnica usará o ataque diretamente das unhas nas cordas, ou apenas da carne, ou ambas.

Normalmente, técnica é definido como um conjunto de processos repetitivos que favorecem ao aprendizado de determinadas especificidades no desenvolvimento do aprendizado de um instrumento. Podemos pensar, por exemplo, na escolha da técnica de palheta a empregar em cada trecho.

A técnica, na nossa perspectiva, pode ser compreendida de uma maneira mais ampla, não apenas como o desenvolvimento da velocidade de execução, mas principalmente, deve ser compreendida com relação a aspectos da qualidade sonora produzida, de acordo com o que a composição musical que estamos executando pede para viabilizar sua execução. É importante darmos o real valor da técnica, da sonoridade, da limpeza sonora e da qualidade de timbre que usamos para nos inserir como guitarristas nos diversos contextos instrumentais.

É importante “manter sempre relaxada a musculatura que não é utilizada enquanto toca. Professores e fisioterapeutas recomendam a prática através do menor esforço possível como forma de evitar problemas de lesão por esforço repetitivo” (MANGUEIRA, 2006, p. 9). Nessa perspectiva de observação postural para chegarmos a ter um melhor rendimento, normalmente nos deparamos em situações que devemos resolver alguns vícios de execução. Para uma melhor execução, devemos manter as musculaturas ativas mais relaxadas possível, executando apenas o movimento necessário para obtenção da ação que deve ser efetuada, usando-se o mínimo esforço, economizando movimentos.

Temos alguns aspectos a refletir em uma performance musical, e a experiência é o fator que pode nos fazer agir com coerência e com tranquilidade diante das diversas situações que podem ocorrer em atuações profissionais. Este é um fator de muitíssima

importância. Adquirir experiência, só podemos fazê-lo vivenciando as situações, nos posicionando no lugar de realizar as atividades, e para isto é que estamos sempre nos preparando, para quando surgirem as oportunidades, podermos estar sempre em prontidão para a ação. Quanto mais equilíbrio em nossa técnica, em relação aos recursos que podem ser desenvolvidos através da guitarra elétrica, sejam aspectos melódicos, harmônicos ou rítmicos, mais abrangente vem ser nossas possibilidades de atuação.

Quando um músico desenvolve sua carreira junto a uma banda, normalmente ele cria um estilo que pode ser seguido por muitos e muitos anos, principalmente, porque o próprio público espera aquele tipo de atuação que reconhece em determinada banda ou artista. Quando o músico atua em diversos grupos, como *freelancer*, por manter esta característica profissional mais livre, de abertura para participar de muitos grupos diferenciados em sua carreira, ou porque atua em estúdio (gravando diferentes álbuns de diferentes estilos, sendo necessário se posicionar de diferentes maneiras em cada trabalho), é necessário ecletismo e um vasto conhecimento das possibilidades técnicas de execução do instrumento. Um músico com este perfil pode muito bem ter de tocar em um mesmo dia um *blues* em uma gravação pela manhã, um *forró* em outra gravação à tarde, e participar de uma roda de choro em uma apresentação à noite, e em cada caso, ele precisará ter consciência de que cada estilo tem suas peculiaridades e que é necessária coerência técnica com estes em cada tipo de execução.

Podemos trabalhar isoladamente aspectos basicamente concernentes à mão esquerda ao tocar o instrumento, selecionando as notas digitáveis para criação melódica a partir de escalas e arpejos. No entanto, para que estas notas sejam realmente tocadas, é necessária uma ação conjunta da mão direita (exceto em algumas técnicas que podemos utilizar apenas a força de percussão da mão esquerda associada à articulação ligada das notas para trabalhar sua execução).

Quando nos reportamos à mão direita, nos deparamos com algumas possibilidades para o desenvolvimento de estudos, tendo basicamente, três técnicas que podemos estudar, sendo estas denominadas de *pick stile*, *finger stile* e *Hybrid picking* ou palhetada híbrida (onde convergem o uso simultâneo da palheta e dos dedos da mão direita). Podemos ter também determinado desenvolvimento técnico com o uso de uma dedeira que normalmente é acoplada ao polegar. Ainda, existem diversas variações posturais para o toque da mão direita, com ou sem palheta.

A técnica guitarrística, tradicionalmente, está mais ligada ao estilo com palheta, mas é comum encontrarmos músicos que tocam a guitarra elétrica com outras técnicas.

Lembremos da técnica desenvolvida pelo guitarrista norte americano de jazz Wes Montgomery, que utilizava o dedo polegar da mão direita como que simulasse uma palheta que toca basicamente direcionada para baixo, conseguindo um timbre muito específico em sua execução, devido esta técnica de mão direita tão peculiar, desenvolvida por ele.

O professor normalmente elege de que maneira trabalhará esses aspectos da mão direita. Isso, também, vem depender de sua própria experiência com a aplicabilidade dessas técnicas, pois cada uma delas têm um universo muito amplo de possibilidades de desenvolvimentos de exercícios aplicados. Muitas vezes, os próprios alunos já chegam com uma determinada técnica de mão direita sedimentada em sua prática, facilitando a condução do professor, que pode se sentir satisfeito se o estudante tem habilidade suficiente para cumprir com os exercícios propostos, mesmo que este esteja familiarizado com uma abordagem técnica de mão direita diferente da do professor.

Aqueles músicos que se utilizam de uma palhetada híbrida, muitas vezes, podem, além dessa técnica, fazer uso da técnica com palheta ou da técnica com os dedos, necessitando para isso, desenvolver um determinado movimento em que a palheta fique em prontidão em alguma região da mão para eventuais mudanças técnicas. Na verdade, essas habilidades de trocar as técnicas podem ocorrer também quando estamos usando uma abordagem com a palheta e queremos mudar para os dedos, ou vice-versa. Palhetada híbrida é uma técnica utilizada por guitarristas como: Shawn Lane, Guthrie Govan, Brett Garsed, Carl Verheyen, Steve Trovato, Albert Lee, Jerry Donahue e muitos outros.

É importante que em nossas aulas nós reconheçamos a guitarra elétrica como um instrumento emancipado de seu parente próximo, o violão. Devemos “diferenciar o violão da guitarra, não só em relação a linguagem musical, mas também em relação a técnica (utilização ou não de palheta) de cada instrumento” (ZAFANI, 2014, p. 66). Sabemos que existem guitarristas que se expressam tecnicamente com a mão direita, das mais diferentes maneiras, podendo tocar com os dedos, com a palheta, ou com ambos, de forma híbrida, e até mesmo com dedeiras. De uma forma mais constante, “na guitarra, a técnica de mão direita utiliza uma palheta única (uma pequena chapa de plástico com um formato triangular, parecida com uma unha) para se tanger as cordas” (ZAFANI, 2014, p. 30), assim, temos que, fundamentalmente, a técnica com palheta está mais diretamente ligada com o estilo da guitarra elétrica, e a técnica de mão direita de tocar com os dedos está mais diretamente ligada ao estilo do violão. Isto, de forma

alguma é uma barreira rígida, e vem depender muito de questões pessoais de escolha de sonoridades e de desenvolvimento, que uma ou outra técnica de mão direita pode propiciar. Existem aqueles guitarristas que se desenvolvem muito bem utilizando ambas as técnicas, com dedos ou com palheta, de acordo com o que sentir que se encaixará melhor na sua execução musical para determinados objetivos. Se percebermos bem, a técnica de tocar com os dedos da mão direita aplicada à guitarra elétrica, tem nuances diferenciadas de quando esta é aplicada ao estilo violonístico, que trabalha bastante arpejos com salto de cordas, por exemplo, enquanto na guitarra essa técnica pode ser mais utilizada para tocar harmonias em blocos, acompanhamentos rítmicos ou favorecer fraseados característicos da própria guitarra elétrica.

É bem comum que os guitarristas encontrem uma maneira de conciliar estas duas técnicas. Na música brasileira, existe uma sonoridade muito característica do acompanhamento de alguns gêneros e do uso dos dedos da mão direita para executarem este acompanhamento, mas também sabemos que, “para executar ritmos com acordes, é comum o uso da palheta, dos dedos ou uma combinação entre as duas maneiras” (VISCONTI, 2010, p. 14).

O que torna esse aspecto citado nas entrevistas interessante é a opinião mais ou menos geral de que o guitarrista, apesar de usar a técnica da palhetada, não poderia deixar de lado também a utilização dos dedos para se tocar a guitarra, de maneira semelhante aos violonistas, pois existem algumas músicas e estilos musicais que os guitarristas executam (como é o caso do samba, por exemplo, que exige uma alternância e combinações de cordas muito complexa para se tocar) nos quais fica muito difícil, praticamente impossível, se tocar apenas com a palheta (ZAFANI, 2014, p. 30).

Podemos compreender que para alguns gêneros a execução do acompanhamento na guitarra elétrica em música brasileira, o toque com o uso dos dedos da mão direita também é indicado para os guitarristas em algumas circunstâncias, o que nos faz pensar em nos dispormos a dedicar algum tempo nos trabalhos de ensino trazendo algumas considerações e exercícios básicos a respeito desta técnica de mão direita com uso do toque com os dedos. Isto pode ser feito direcionando ao uso que o guitarrista normalmente faz desta técnica.

O uso de dedos está mais vinculado à técnica violonística principalmente pelo fato de mais recentemente, no início do século XX, o violão clássico ter como padrão o

uso de cordas de nylon, que não desgastam tanto as unhas como as cordas de aço, que é o padrão nas guitarras elétricas. Outra técnica que faz uso da mão direita que podemos citar e que é bem popular no meio do rock é a denominada *two handed tapping*⁷⁵.

No caso de trabalharmos algumas técnicas de mão direita para a escola da guitarra elétrica brasileira, podemos fazer uso, tanto de métodos de acompanhamento rítmico para violão que já existem no mercado, bem como de materiais da escola do violão que trabalham muito bem exercícios de independência entre os movimentos dos dedos da mão direita e acordes arpejados pela mão direita. Falamos que é importante uma emancipação da escola da guitarra elétrica da escola do violão, mas isso não fecha as portas para que sejam utilizados materiais que podem favorecer ao guitarrista em situações pontuais. Assim, com esta visão aberta, podemos utilizar métodos da escola violonística. Nada nos impede de trabalhar métodos de outros instrumentos, até de outras famílias de instrumento, caso vejamos fundamento e aplicabilidade. O fato de estarmos falando na consolidação de uma escola que aborde as múltiplas linguagens da guitarra elétrica brasileira, não exclui qualquer material que venha somar na formação do guitarrista. Devemos nos concentrar, em cada caso, em compreendermos com eficácia as nuances de cada técnica. Por exemplo, “tanto a palheta quanto os dedos do violonista podem apoiar-se ou não na corda adjacente após o toque. Os dedos, no sentido ascendente em direção às cordas graves, e a palheta, em ambas as direções. O toque apoiado compromete a postura da técnica híbrida”. (MAIA, 2007, p. 30), a qual iremos expor logo a seguir.

Na palhetada alternada, os movimentos ascendentes e descendentes da palheta são constantemente alternados, podendo-se começar com o toque para baixo ou com o toque para cima, e a partir deste primeiro movimento, os que vem em sequência, mantém uma alternância em toques para baixo e para cima ou vice-versa.

Um dos pontos importantes, quando estudamos palhetada, é a determinação do ângulo de ataque da palheta. As mudanças de angulação permitem diferenciações no timbre e podem ter impacto no desenvolvimento técnico também, pois quanto mais superfície de contato da palheta com a corda, naturalmente mais atrito na passagem da corda pela palheta, e vice-versa. Dessa forma, podemos ter um toque paralelo da palheta sobre a corda ou um toque oblíquo com diversas possibilidades de angulação. De acordo com a visão de Maia, “o toque paralelo às cordas resultou numa sonoridade mais

⁷⁵ Técnica que o guitarrista utiliza ambas as mãos tocando sobre o braço do instrumento, assemelhando-se ao estilo pianístico.

aberta e com clareza e definição de som. Por outro lado, o toque oblíquo resultou num som mais aveludado, além de doce e fechado” (MAIA, 2007, p. 57). Outras variações da localização da palheta mais próxima da ponte ou do braço também geram diferentes sonoridades que podem ser trabalhadas.

Na palhetada chamada varrida (*sweep picking*), há uma continuidade no direcionamento da palhetada para o aproveitamento das mudanças de corda, ou seja, a direção da palheta é constante em um mesmo sentido. É um tipo de técnica muito usada para execução de arpejos que têm notas posicionadas em diferentes cordas, permitindo um movimento de varrida das cordas, ascendente ou descendente, que pode alcançar grandes velocidades, “dessa forma, a palheta praticamente desliza sobre as cordas da guitarra, diminuindo o esforço realizado pela mão em movimentos alternados de palheta. Seu maior emprego se dá na execução de arpejos em andamentos rápidos” (BATISTA, 2006, p. 39).

A palhetada varrida é muito utilizada em certas digitações de arpejos e também em digitações de escalas, principalmente aquelas que mantêm um padrão de três notas por corda, pois, quando temos um número ímpar de notas por corda, naturalmente a palhetada varrida é beneficiada. Muitas vezes, na troca de sentido ascendente ou descendente no fraseado, utilizando-se a palhetada varrida, é necessária uma combinação de número par de notas por corda tocadas com palhetada alternada ou com articulação *legatto* para após a mudança de sentido melódico manter-se privilegiando a técnica da palhetada varrida.

Também é possível executar escalas utilizando uma alternância entre os movimentos de palhetada alternada, quando notas estão tocadas numa mesma corda, e palhetada varrida, quando as notas estão posicionadas em cordas adjacentes. Alguns guitarristas desenvolvem uma técnica específica de mudar a execução com a palheta para a execução com os dedos, prendendo a palheta entre dedos da mão direita, o que abre outras possibilidades de desenvolvimento técnico da mão direita.

Queremos falar agora de uma técnica de palhetada que une os dois estilos, *finger style* e *pick style*, que denominamos palhetada híbrida. De acordo com Maia (2007), em referência que faz a Assis Brasil (2005), “usar apenas os dedos da mão direita, ou só a palheta, limita o toque. Usar os dedos da mão direita é uma boa forma de se tocar. Contudo, usar somente os dedos limita a habilidade de explorar técnicas como palhetada alternada, *sweep* e ritmos no estilo funk” (MAIA, 2007, p. 25). Este tipo de palhetada pode promover algumas especificidades técnicas que foram bastante difundidas pelos

tocadores de banjo norte-americanos, quando interpretando o estilo *country*. “No uso da técnica híbrida recomenda-se que a palheta esteja presa entre os dedos polegar e indicador da mão direita, com o polegar encostado na face lateral da última falange do dedo indicador” (MAIA, 2007, p.26). Vejamos, ainda de acordo com Maia, que estudou e aprofundou-se no uso deste tipo de técnica que usa a palheta e os dedos, “as etapas para o desenvolvimento da técnica híbrida: a) Manuseio da palheta; b) Combinação de palheta e dedos; c) Desenvolvimento do quinto dedo da mão direita; d) Prática de repertório” (MAIA, 2007, p. 2).

Também é importante falarmos de algumas outras particularidades técnicas em relação ao uso da mão direita. O dedo mínimo da mão direita, por exemplo, normalmente é um dedo que não é muito utilizado pela maioria dos guitarristas. Sua técnica pode ser desenvolvida com a opção pela palhetada híbrida, já que figura como um dedo que pode exercer a função do dedo anelar, ou seja, em substituição a este se relacionarmos com a técnica tradicional. Também é possível o uso deste dedo como um acréscimo à técnica tradicional de *finger style*, e alguns instrumentistas utilizam principalmente para ampliar as possibilidades harmônicas de execução na guitarra elétrica. De acordo com Nicodemo, que pesquisou o estilo do guitarrista mineiro Toninho Horta, “é importante ressaltar que na técnica de violão clássico é habitual o uso de apenas quatro dedos da mão direita: polegar, indicador, médio e anular. Horta utiliza sempre os cinco dedos” (NICODEMO, 2009, p. 127).

Uma outra técnica de mão direita que podemos citar é reconhecida com a denominação de *palm mute*, quando uma região da palma da mão direita (normalmente a extremidade lateral direita) age como um abafador para que consigamos um timbre específico. Vejamos abaixo o que Mendonça fala a respeito dessa técnica:

Efeitos através da mão direita podem ser conseguidos quando o repouso sobre as cordas é feito pela palma da mão direita, próximo à ponte do instrumento, mas, com as notas sendo digitadas normalmente pela mão esquerda, temos um som chamado de *palm mute*, ou abafado, que dá um som muitíssimo destacado às notas. Existem outras possibilidades de se conseguir o som abafado, utilizando o dedo polegar ou indicador da mão direita, ou até mesmo utilizando a palheta para parar a corda após o seu acionamento (Di Meola, 1983:4; Carlton, [s.d.]: 19), mas a palma da mão direita tem seu uso mais difundido (MENDONÇA, 2006, p. 38).

Essas são algumas possibilidades de técnicas de mão direita que podemos trabalhar nas aulas de guitarra elétrica. Sabemos que normalmente o professor tem uma destas como técnica principal, que naturalmente se torna o foco em suas aulas. Trazemos aqui todas essas possibilidades para que tenhamos uma dimensão do que podemos oferecer de recursos para os estudantes poderem escolher suas técnicas que irão favorecer à suas próprias expressões musicais. Naturalmente, quando um estudante apresenta uma técnica de mão direita diferente da utilizada pelo professor, é possível uma conciliação, pois o importante é que, independente da técnica usada, o estudante esteja conseguindo acompanhar bem os exercícios propostos em cada nível do curso, com desenvoltura técnica e clareza de sonoridade.

Outro aspecto que podemos trabalhar tecnicamente, nos estudos direcionados à palhetada (e também na técnica de *finger style*), é a dinâmica de ataque da palheta sobre a corda. A força empregada ao tocar a palheta sobre a corda pode definir bastante a característica sonora que compomos ao tocar. Quando tocamos com muita pressão a palheta sobre a corda, é possível causar ruídos desagradáveis ou “estourar” o som, apesar deste recurso poder ser usado conscientemente em situações pontuais. Existe uma variação de dinâmica que podemos conhecer e dominar, para usarmos conscientemente e darmos uma fluência interpretativa mais colorida ao nosso toque. Para internalizarmos isto, é necessária a prática de exercícios direcionados que trabalhem as possibilidades de variação dinâmica, pois isto vem caracterizar diretamente a qualidade do toque do guitarrista.

Também é importante entendermos a atenção que é necessário dar às questões referentes à mão esquerda. Um trabalho de colocação postural, movimentação mínima necessária e desenvolvimentos para movimentos básicos dos dedos desta mão são fundamentais. Fórmulas com combinações de dois dedos, três dedos e quatro dedos devem ser dominadas, com e sem uso de aberturas entre os dedos. Muitas possibilidades de exercícios para fortalecimento da ação dos dedos das mãos e de sincronização dos movimentos podem ser praticadas. Não é nosso intuito aqui enumerar ou apresentar exercícios, pois não faz parte dos objetivos desta tese, mas sim, fazer uma reflexão e comentários gerais acerca dos temas, como vimos fazendo.

Estudar diversas maneiras de articulação das notas ao tocar também compreende os trabalhos voltados para as questões técnicas, desta forma, trabalhar exercícios com articulação de notas ligadas, destacadas, com diversas nuances de dinâmicas, em

diferentes oitavas, explorando toda a possibilidade de tessitura da guitarra, em seus registros graves, médios e agudos são trabalhos que podemos desenvolver neste item.

Outro ponto fundamental é a prática de desenvolvimento de velocidade de execução, e estratégias para este desenvolvimento podem ser estruturadas e aplicadas em estudos de escalas e arpejos. Normalmente acreditamos que para desenvolvermos a velocidade na execução de trechos musicais no instrumento, devemos sempre estar tocando no nosso limite. Queremos dizer que não exatamente deve ser assim que trabalhamos a velocidade. Normalmente, para podermos ter clareza de som e velocidade simultaneamente, aconselhamos que os exercícios podem ser praticados em três níveis, com acompanhamento de um cronômetro com alarme e de metrônomo. Primeiramente, em um andamento bem confortável e lento, onde é possível observar com atenção cada parte do movimento, observar a postura, a movimentação dos dedos, o ataque das notas, resumindo, tocar com consciência plena em cada movimento. Em seguida, podemos tocar o mesmo trecho gradativamente aumentando o andamento, ascendendo de poucos em poucos pontos no metrônomo, até um andamento que fazemos com conforto, mas já próximo de nossa velocidade limite. A partir daí, sim, podemos tentar superar nossos limites, praticando no limite de nossa velocidade de execução e buscando superá-lo aos poucos, podendo até fazer práticas pouco acima deste limite. Este passo a passo nos auxilia a desenvolvermos técnica e velocidade de maneira mais consciente, e normalmente requer que façamos um acompanhamento dia após dia de nosso desenvolvimento e que cronometremos as sessões de prática, estipulando um tempo para cada ciclo do exercício.

Existem no mercado internacional uma série de livros para guitarra elétrica que apresentam os mais diversos tipos de exercícios para desenvolvimento técnico e de velocidade e independência dos dedos, com muitos padrões de organização de notas diferentes, geralmente trabalhando determinados aspectos repetitivamente para que sejam internalizados determinados movimentos e combinações de dedos. Consideramos este tipo de trabalho bem importantes para o desenvolvimento técnico, mas reforçamos que é bom sempre associarmos outros exercícios que trabalhem questões criativas a partir de desenvolvimentos que fazemos com exercícios mais repetitivos.

No próximo tópico estaremos falando do estudo de repertório, que também é um dos tópicos onde podemos trabalhar bastante o desenvolvimento de nossa técnica. Muitas músicas têm em si desafios que podem ser verdadeiros trabalhos de aprimoramento técnico, ainda com o bônus de estarmos nos desenvolvendo

tecnicamente ao mesmo tempo que aprendendo uma música, que podemos usar em nossas apresentações musicais.

5. REPERTÓRIO

Dentre todos os tópicos que elegemos em nosso planejamento, aquele que consideramos que tem maior potencialidade integrativa é o repertório, desta forma, muitos dos aspectos do planejamento do estudante podem ser direcionados para este tópico. O repertório também é a base para a construção da carreira de um músico, pois o seu produto oferecido para a sociedade na atuação musical como instrumentista, é baseado em músicas que podem cativar um público e criar uma rede que viabilize a carreira musical do indivíduo como instrumentista.

Podemos dizer que o elemento principal de coesão para a conceituação de uma escola de guitarra elétrica brasileira e de seus estilos, também é o repertório. Pois, independente da influência externa que possa ser adicionada à escola, seja do jazz, do blues, do pop, do rock, ou de qualquer outro gênero, o que trará coesão para a escola de guitarra elétrica brasileira com suas múltiplas linguagens é a prática de um repertório que trabalhe com ênfase em gêneros de música brasileira, com guitarristas brasileiros, aspectos históricos da música brasileira e conseqüentemente, com o repertório de música brasileira.

Se por um lado temos o repertório como sendo um aspecto legitimador da presença da música popular brasileira, é importante entender que, uma vez inserida nos contextos do ensino institucionalizado, outros aspectos precisam ser observados no momento de lidar com esse fenômeno como objeto de estudo. Nessa hora, conhecer os gêneros em suas fontes primárias, pesquisar os elementos de condução rítmica, os caminhos harmônicos comuns a cada gênero, as escalas utilizadas nas composições, as formas de se desenvolver os improvisos, os compositores característicos de cada gênero e os desafios da adaptação de instrumentos não característicos, tornam-se elementos norteadores para as práticas do ensino do instrumento tendo como base essa expressão musical (DANTAS, 2015, p. 75).

Dentro dessa perspectiva de estabelecimento de uma escola de guitarra elétrica brasileira em suas múltiplas linguagens, reiteramos que o elemento que define em essência o uso desta qualificação de “brasileira” para este nosso trabalho são exatamente

os gêneros de música brasileira. Desta forma, as diversas influências da escola da guitarra elétrica a nível global, como o jazz, o blues, o pop, o rock ou o soul/funk, podem ser congregadas na formação do guitarrista quando em fusão com gêneros de música brasileira, e ainda assim, continuarmos falando de uma escola de guitarra elétrica brasileira. Essas fusões podem se dar com gêneros como o samba e suas diversas subáreas, a bossa nova, a música nordestina com seus diversos gêneros derivativos do forró, música baiana, frevo, assim como a música produzida em cada região do país.

O repertório também é um ponto essencial e importante na consolidação de um curso, e a busca por um repertório básico e com pontos comuns em alguns aspectos, estabelecidos dentro de certos níveis, e, claro, com flexibilidades e aberturas para escolhas pessoais dos estudantes no processo de amadurecimento de seus estilos, bem como orientações específicas dos professores, podem auxiliar na formação do instrumentista. Esse é um dos pontos que podemos nos ater em nossas pesquisas com instrumentistas guitarristas, trazendo à tona o que pode ser favorecido com a construção de um repertório que seja, em parte, com pontos comuns, adequado às práticas que o estudante vem encontrar no mercado, e ao mesmo tempo com abertura para um amplo espectro de variações, favorecendo o trabalho de determinadas características técnicas importantes para a formação do guitarrista. Muitas questões técnicas, como falamos agora há pouco, também podem ser trabalhadas conscientemente no estudo de repertório, como arpejos, escalas, diferentes articulações, velocidade de execução, etc.

A construção de um repertório sempre deve estar nas projeções dos estudantes, pois é a partir do repertório que estes vão ter o que apresentar para um público. Dessa forma, desde o início do curso, consideramos importante, como professores, apresentarmos uma visão clara da importância de já projetarmos junto com os estudantes a prática de músicas que venham a formar um repertório que o mesmo possa usar em determinados trabalhos musicais, sempre estimulando esta prática nas disciplinas de conjuntos musicais.

Em cada nível do curso, podemos ir graduando o nível do repertório que estamos trabalhando, procurando sincronizar com os conteúdos dos demais tópicos do planejamento para cada semestre, bem como podemos ir trabalhando o estudante para que ele se desenvolva como guitarrista em diversas formações musicais, para que o mesmo aprenda a se inserir e trabalhar texturalmente seu instrumento em diversas possibilidades de formação sonora.

Uma das habilidades que podemos trabalhar em sala de aula com aplicabilidade direta no estudo de repertório, condizente com o que o estudante pode encontrar e que já citamos, ao falar dos aspectos harmônicos, é o exercício de transposição de progressões. Esta é uma habilidade que o músico pode desenvolver para poder atuar com mais facilidades em alguns contextos, como acompanhando cantores ou instrumentos solistas, e na música de uma forma geral. É importante idealizarmos práticas pedagógicas que favoreçam a estes exercícios. Quando tocamos uma música em um determinado tom, podemos entender as relações funcionais harmônicas ou melódicas e desenvolvermos uma prática de transposição musical, tocando trechos ou mesmo uma música completa em diferentes tons. Esta prática é útil na vida do músico, que normalmente se depara com esta necessidade constantemente.

Outro ponto que queremos deixar registrado, que consideramos de grande importância, é o estímulo à prática de composição, através de orientações por parte do professor para que o estudante procure criar um repertório autoral, podendo até ser direcionado através de exercícios gradativos de composição, constituídos a partir dos conteúdos que vão sendo trabalhados em sala de aula, bem como pela prática mais livre de composição por parte dos estudantes. As composições destes podem ser apresentadas em recitais e atividades de performance dentro das apresentações previstas no curso, de acordo com critérios que o professor pode ter. Todos os pontos dos demais onze tópicos que elegemos podem convergir para a prática de repertório, que pode ser levado até situações de performances e de gravação musical para tornarem-se mais efetivas.

6. APRECIÇÃO MUSICAL E HISTÓRIA DA GUITARRA ELÉTRICA

A audição apreciativa intencional da música é um dos aspectos que consideramos primordiais na formação musical dos estudantes. O estudante deve ser sempre estimulado a processos auditivos, podendo ser traçados alguns objetivos quando trabalhamos a apreciação musical dentro da sala de aula. Podemos trabalhar pontos como perceber as nuances do acompanhamento, os padrões melódicos e rítmicos de uma determinada sessão de improviso, as gradações de texturas no desenvolvimento do arranjo da música, gêneros, timbres, efeitos de processamento do som da guitarra elétrica, questões estilísticas, a concentração na execução de determinados instrumentos especificamente, etc., ou seja, qualquer tópico que permita um direcionamento da apreciação auditiva da música. Além destes aspectos mais objetivos, outros aspectos

subjetivos também podem ser trazidos à tona, no sentido de procurarmos identificar os significados pessoais que a música pode trazer a cada um dos estudantes. Também é importante procurar compreender o contexto em que a música foi composta, o período de sua gravação, alguma curiosidade que possa estar relacionada com a gravação, com os músicos ou mesmo com a história do surgimento da música, quais as tecnologias e sonoridades envolvidas, etc., todos estes aspectos podem favorecer a um entendimento mais global da música em si, bem como auxiliar os estudantes a fazerem um mergulho de uma maneira mais consciente nas habilidades que precisam ser desenvolvidas para a interpretação e as escolhas que devem ser feitas.

Uma maneira que temos de nos aperfeiçoar no entendimento das mais variadas expressões musicais, para nós também podermos nos expressar dentro de uma coerência estilística em nossas performances, é através da apreciação musical atenta, bem como da apreciação musical que traz em si o objetivo intencional do aprendizado de algum aspecto específico da música que estamos ouvindo.

(...) constata-se a importância da prática da audição no entendimento e incorporação de componentes estilísticos. Na música popular, certas inflexões e nuances rítmicas ligadas ao estilo não costumam ser mensuradas na codificação dos sons pela partitura, sendo, porém, esperado do instrumentista seu conhecimento quando da interpretação. Essas convenções são tradicionalmente absorvidas a partir da observação (auditiva), no contato com a obra de arte, seja pelo meio da gravação ou da apresentação (MANGUEIRA, 2006, p. 82).

Esse exercício de apreciação no qual nos colocamos como personagens de interação com o som que ouvimos é bem importante dentro de um processo de aprendizagem musical, pois estimula diversos aspectos que poderíamos estar treinando de uma maneira mais “fria”. Aprender uma harmonia de ouvido, tirar um solo ou um improviso, compreender como se dá o acompanhamento rítmico de uma música que ouvimos e tocar junto com a gravação, são exemplos de práticas que podemos propor aos estudantes a partir de um exercício de apreciação musical focado. Geralmente estas práticas são bem dinâmicas, no entanto, é imprescindível, dentro de um contexto de educação musical, que tenhamos uma boa observação em relação ao grau dos desafios que estamos propondo aos nossos orientandos neste sentido, e isso, só podemos fazer com consciência, quando passamos a conhecer melhor nossos alunos e suas potencialidades, para a partir de um conhecimento prévio, trazer algum desafio que

possa estimular este estudante, e não chegar a ter um efeito inverso, que é o que pode acontecer se trouxermos músicas para aprendizagem de ouvido que estejam muito acima do nível que é indicado para determinado aluno.

Esse tipo de prática pode favorecer muito o entendimento da música por uma via mais subjetiva, onde dar nomes às coisas torna-se menos importante que executar e perceber sensações que trazem um entendimento mais abstrato da música, mas, de certeza, tem em si, através destas sensações, um entendimento válido, quando a linguagem do som fala por si só, e explica-se através de sensações pessoais, sem a necessidade de limitações através de nomes, conceituações e definições. Através da aprendizagem de ouvido podemos desenvolver nuances que muitas vezes a partitura não consegue expressar, principalmente quando estamos lidando com a música popular.

É interessante, como uma possível prática para aliarmos a apreciação musical à prática de repertório, observarmos o histórico de gravações de uma música que estamos estudando. Desde a gravação original, até seus desdobramentos em gravações e interpretações subsequentes, sejam do mesmo artista ou de outros artistas que interpretaram a música. Assim, podemos fazer através da audição concentrada, uma análise de elementos permanentes e os desdobramentos do *continuum* criativo da composição. Essa ideia de *continuum* criativo é trabalhada no texto denominado, “música popular e *continuum* criativo”, de autoria de Hermilson Nascimento (NASCIMENTO, 2005)⁷⁶.

Logicamente, algumas composições recebem centenas de regravações e interpretações, e não é nem viável e nem necessário procurar ouvir todas estas, mas é interessante se concentrar nas que podem trazer algum tipo de inspiração, principalmente dentro do estilo que estamos trabalhando, “provocando uma tensão entre o que é mais instituído como referência, mais conhecido, e sua interpretação, investindo numa assinatura estilística pessoal, ou mesmo na 'expansão' da obra que interpreta” (ROCHA; NASCIMENTO, 2014, p. 477).

A música ganha vida com a ação do intérprete, e essa ideia de intérprete, expandida, pode ser concentrada em uma tríade básica, o compositor, o executante e o ouvinte. Todas estas pessoas podem estar, até mesmo, concentradas em uma só. “Uma noção expandida de interpretação musical contempla assim o amplo espectro de

⁷⁶ Recomendamos sua leitura para um melhor entendimento deste termo.

entendimento que vai desde a composição da peça à sua apreciação” (NASCIMENTO, 2005, p. 697).

Esse tipo de escuta comparada pode trazer inspirações para a interpretação pessoal, até mesmo, quando se quer partir para um caminho ainda não explorado, buscando novos horizontes para a interpretação, como poeticamente cita Nascimento, chegando aos lances de “*Continuum* criativo, esse vir a ser um outro sem deixar de ser o próprio” (NASCIMENTO, 2005, p. 697), ou seja, trazendo novos conceitos sobre uma mesma música, que não deixa de ser ela, mas sempre pode deixar-se ir por caminhos inesperados.

Quando nós tocamos um repertório *standard*, seja de qualquer estilo, podemos fazer comparações (no sentido positivo, com olhar construtivo, direcionado ao nosso aprendizado) de nossas performances com a de diversos outros instrumentistas, bem como trazer ideias de outras interpretações para a nossa construção.

Outro ponto importante dentro das bases curriculares de um curso superior de guitarra elétrica, diz respeito à compreensão de como ocorreu o desenvolvimento do instrumento desde a sua origem até os dias atuais, quais tecnologias vieram se aperfeiçoando e se somando, quem são os nomes mais representativos dentro do cenário musical do instrumento. Dentro do que estamos procurando consolidar, como proposta de um curso que tenha uma certa ênfase nas práticas das múltiplas linguagens musicais verificadas nos estilos dos guitarristas brasileiros, é importante uma boa compreensão da história da guitarra elétrica no Brasil.

Da maneira que compreendemos, este tópico deve estar todo permeado por uma visualização mais objetiva desta história através de um link direto com o tópico de apreciação musical dentro das disciplinas. Conhecer a história, ouvir alguns registros em sala de aula, estimular os estudantes a terem uma prática de audição concentrada em casa, através de exercícios dirigidos, escolher trechos para a prática da transcrição musical, etc., são procedimentos importantes para o fortalecimento da cultura musical do estudante, seja especificamente em relação à guitarra elétrica, como também de forma mais abrangente, em relação à música num contexto geral.

Um bom projeto de pesquisa entre os estudantes, que podemos desenvolver dentro da disciplina de instrumento, é criar um banco de dados com gravações musicais que tragam exemplos do uso da guitarra elétrica em suas origens, em nível internacional, e obviamente, com uma boa ênfase na produção nacional. Naturalmente, este banco de dados pode seguir a linha de desenvolvimento histórico do instrumento

até os dias atuais, procurando contabilizar as discografias dos músicos mais eminentes na história do instrumento e estar acessível a todos os estudantes para consultas quando necessário.

O reconhecimento da historiografia, quando estudamos qualquer instrumento musical, é bem importante para termos uma noção mais sólida de como o instrumento se desenvolveu até seu estágio atual e, também, é importante porque, normalmente, todos os fatos mais marcantes ligados com a história do instrumento geralmente deixam marcas fundamentais na maneira como o instrumento é trabalhado de geração em geração.

Diante do que estamos expondo, traçando algumas orientações de como podemos desenvolver o trabalho ligado com a história do instrumento na música brasileira, dentro da disciplina de guitarra elétrica, vamos seguir em frente para podermos nos apropriar de um conhecimento mais completo a este respeito. Partindo dos primeiros instrumentistas que trabalharam em solo brasileiro com a guitarra elétrica, é importante que possamos mapear também quais foram os instrumentistas referências das gerações, quais parâmetros para classificar estas gerações, e o que caracteriza sonoramente cada uma delas. Também é importante termos um conhecimento dos movimentos musicais nos quais a guitarra elétrica teve mais ênfase, conhecer seus instrumentistas principais, e sempre ter a mente aberta para aprofundar pesquisas neste sentido.

Ao passarmos por diversas fases históricas, distribuídas em diferentes semestres, identificando os instrumentistas e suas discografias, temos a possibilidade de estimular a apreciação musical dos estudantes e de traçarmos estratégias pedagógicas para apreendermos de uma melhor maneira estes repertórios, sempre vislumbrando abordagens práticas em sala de aula, como exercícios de transcrições, bem como tocar junto com as gravações, desenvolver práticas de repertório em grupos, etc.

7. LEITURA APLICADA À GUITARRA ELÉTRICA

Podemos entender que a notação musical surge no intuito de manter uma tradição da maneira mais intacta possível, e vemos que no decorrer de seu desenvolvimento na música ocidental, cada vez mais, a notação foi se sobrepondo à interpretação do músico, o que podemos comprovar ao analisar as partituras de diferentes períodos, e de como sucessivamente, mais rigor veio sendo dado às

anotações. No período barroco, por exemplo, tinha-se a liberdade dada ao executante do baixo cifrado, que construía suas progressões harmônicas com certa liberdade, prática que foi se perdendo com o passar do tempo para esta cultura europeia.

Cada vez mais, os detalhes da interpretação vieram sendo anotados com mais precisão, e quando chegamos a analisar algumas partituras de autores do período do romantismo podemos observar quão detalhada a notação musical tornou-se. “Mesmo considerando os diferentes graus de observação da partitura de música erudita (mais literal ou menos), dependendo do período histórico, é forçoso concordar que este foi o único meio de armazenamento dessa música por mais de um milênio” (NEDER, 2010, p. 188).

No caso da música popular, não houve a preocupação inicial com o seu registro, talvez por ser tida com um valor menos nobre para a alta hierarquia que desenvolveu a notação musical inicialmente para os registros e serviços litúrgicos. Provavelmente a música popular era considerada uma música que não havia necessidade de registro, pelo menos inicialmente, no período dos primeiros séculos de registros. Assim, esta vinha sendo transmitida naturalmente através da tradição oral. Podemos observar que até hoje, mesmo com um panorama diferenciado, onde a música popular é registrada comumente em notação, a importância da tradição oral ainda é muito forte para este tipo de expressão musical.

Hoje em dia, quando observamos características da notação da música popular, percebemos diferenças em relação à música de herança de tradição europeia registrada em partitura. A notação da música popular normalmente ocorre com uma perspectiva mais aberta, ou seja, em muitos meios, em sua essência ainda mantém uma perspectiva para que boa parte da música seja influenciada pela interpretação do leitor. Por este fato, observamos que muitos dos registros de notação musical da música popular podem ser consideradas uma espécie de cifragem da melodia, que normalmente é notada de maneira simples e sem muitos detalhes de dinâmica e outros, muitas vezes, acompanhadas por uma cifragem harmônica nestes mesmos moldes, que chamamos de *lead sheet*, justamente para dar esta abertura ao leitor, que pode fazer modificações rítmicas, expressivas e interpretativas, bem como trazer sua perspectiva de execução com mais liberdade, podendo-se alterar, de diversas maneiras, a música.

Hoje em dia, a prática da leitura musical é muito importante na formação do guitarrista, pois pode propiciar a este o exercício de trabalhos em que esta habilidade é requerida. Com isto não queremos dizer que um músico que não saiba ler partituras não

possa exercer determinadas funções, pois muitas vezes existem músicos que apesar de não saber acompanhar a notação musical, conseguem apreender rapidamente o contexto musical e se inserir nos conjuntos com destreza. No entanto, consideramos que a prática da leitura musical, facilita a inserção dos guitarristas em certos trabalhos e a dinâmica dos ensaios e gravações, quando temos um arranjo com a parte da guitarra elétrica escrita para ser tocada de acordo com os ideais do arranjador.

O guitarrista, que também exerce com destreza a habilidade da leitura musical, sem negligenciar outras, apresenta uma formação mais completa. Isso não o torna melhor do que um outro músico que não tenha esta habilidade desenvolvida, isso depende das pretensões de cada um, do que é importante em suas formações. Em um curso superior, consideramos importante trabalhar com uma certa profundidade neste aspecto, por isso ele consta como um dos nossos doze tópicos de estudo. É importante que seja desenvolvida tanto a leitura melódica como a leitura de cifras, e também a capacidade de ler e tocar a cifra juntamente com a melodia (leitura de *chord melody*).

A notação estrita da música popular apresentaria uma série de dificuldades a serem vencidas, e ainda assim, podem retirar o que de mais essencial existe em si, que é a liberdade do intérprete para com a música. Logicamente, se estamos trabalhando como guitarristas em uma orquestra ou *big band*, existirão mais nuances para acompanharmos na partitura, pois isso é característico de práticas em grupos com grandes números de instrumentistas, para que haja uma organização mais favorável à regência da obra. Mesmo assim, a partitura da guitarra elétrica pode conter elementos mais livres, como cifras harmônicas, onde o instrumentista precisa escolher a melhor forma de montar os acordes e de conduzir a sua estrutura rítmica. Muitas vezes, também por suas características naturais, é comum que a guitarra elétrica tenha espaços para improvisos dentro dos arranjos até nestas formações maiores.

Aliado ao padrão tradicional de leitura, que é amplamente utilizado para a guitarra elétrica, existe paralelamente a notação em um outro sistema denominado tablatura. A tablatura é um sistema de leitura musical que não oferece os detalhes de uma partitura, mas que tem uma grande presença nas músicas escritas para guitarra elétrica. “A tablatura é um sistema de notação que simula as cordas do violão ou da guitarra, permitindo localizar o local exato onde a nota do pentagrama deve ser executada no braço do instrumento” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 35). Uma das vantagens da tablatura é o fato de nela poder ser explícita a localização precisa com mais simplicidade do que na partitura, já que as linhas da tablatura representam as

cordas da guitarra elétrica e os números escritos indica quais casas estão sendo tocadas na corda.

Na notação em tablatura, o aspecto rítmico não é normalmente ou necessariamente grafado, ficando uma abertura para que o executante necessite ouvir a gravação paralelamente ao aprendizado em tablatura, o que pode ser um fator limitante por um lado e, ao mesmo tempo, um fator positivo, por ser um tipo de notação que requer a audição da música para seu aprendizado se tornar mais pleno. Podemos observar que existe uma certa polêmica em relação ao conhecimento exclusivo da notação através da tablatura, já que ela não expressa comunitamente com tantos detalhes como a partitura os aspectos básicos da música, no caso de uma melodia, esta e seu aspecto rítmico, que movimentam as notas melódicas de acordo com sua inserção “precisa” no tempo linear.

O que chama a atenção de muitos no caso da tablatura é a facilidade de visualização que existe em perceber as notas e as casas onde estas irão ser tocadas, já que a base do sistema de tablaturas é dada através da simulação do braço da guitarra. Acreditamos que seja importante trazer algum conhecimento para os estudantes em relação ao uso de tablaturas, exercitar um pouco sua leitura, mas não com a mesma ênfase que devemos dar à leitura tradicional.

Também sabemos que para um músico popular tornar-se mais completo nos dias de hoje, não pode negligenciar o desenvolvimento de habilidades de leitura e sua primazia técnica, como é incentivado pela escola tradicional. Por este ponto de vista, consideramos que esta nova escola musical que vem se formando não nega toda experiência da escola tradicional de influência europeia, mas busca trazer para si também experiências desta e associá-las às tendências de nossa época. Desta forma, compreendemos a importância de um guitarrista estar apto atualmente a ler uma partitura à primeira vista com perícia, bem como estudar métodos de ensino de seu instrumento a partir de um bom desenvolvimento de sua capacidade de leitura.

Existem alguns trabalhos no mercado, para o guitarrista, para os quais é imprescindível uma boa leitura musical. Um músico que tem uma boa habilidade de leitura desenvolvida, ao receber uma partitura, mesmo antes de executá-la, já tem uma boa ideia de como o fazer, visualizando em sua tela mental como soam as passagens que irá executar. Este é um nível ideal, que requer uma forte dedicação para que seja acessado, é quando a imaginação musical está a florada internamente na mente do executante de uma maneira muito firme e consciente. Podemos considerar que o nosso

objetivo em relação à leitura musical é chegar a um determinado nível de proficiência que nos permita ter esta noção, ter uma verdadeira intimidade com a notação musical, e ainda mais, ter um olhar criativo ao perceber nuances que podem ser colocadas em nossa interpretação das notas e símbolos que constam no papel.

O que propomos como uma diretriz para o currículo de um curso superior de guitarra elétrica em nossos dias não negligencia a importância da habilidade de leitura musical para os guitarristas, pelo contrário, estimulamos o real desenvolvimento desta habilidade, da maneira mais completa que nos for possível, sabendo das dificuldades que nós guitarristas encontramos nesta área, devido a própria disposição das notas no braço do instrumento, onde encontramos notas com a mesma altura musical em diversas possibilidades de digitação, dificultando muitas vezes uma leitura mais fluente.

Aprofundando-nos no desenvolvimento dessa habilidade de leitura musical, abrimos caminhos de acesso para o estudo de diversos métodos de guitarra elétrica que existem publicados no mercado editorial da música. Determinados trabalhos de gravação musical em estúdios também demandam do instrumentista uma boa capacidade de leitura, inclusive de leitura à primeira vista. Orquestras, filarmônicas e bandas sinfônicas que possam necessitar de guitarristas na composição de um de seus naipes instrumentais também vão exigir do instrumentista uma habilidade de leitura considerável. Muitos espetáculos e musicais podem também se apresentar como oportunidades de trabalho e exigirem do guitarrista uma boa performance na leitura musical. Muitas outras situações eu poderia citar aqui para justificar a importância, nos dias de hoje, da leitura musical para o músico popular de maneira geral e para o guitarrista.

Também é importante tratarmos a respeito de como associamos o estudo de acordes ao processo de leitura de cifras. O estudo de leitura de cifras é fundamental na formação do instrumentista guitarrista e de sua preparação para o mercado de trabalho. “O guitarrista deve aprender a realizar acordes de acordo com a cifra representada e conhecer escalas e arpejos para aplicá-los às progressões harmônicas de uma canção ou tema” (BORDA, 2005 p. 21-22). Apesar da praticidade da leitura de cifras, alguns desafios se apresentam para o guitarrista, que tem de escolher a melhor região do braço para a construção de seu encadeamento com consciência da condução interna das vozes dos acordes, bem como administrar o acréscimo de notas de tensão aos acordes, podendo também escolher dobramento ou supressão de notas, entre outras facetas de execução harmônica. O acorde pode basicamente ser tocado de forma rasgueada,

arpejada, ou em bloco simultâneo, e todos estes aspectos fazem parte das escolhas a se fazer a cada momento, em relação à sua articulação.

Finalizamos as considerações deste tópico falando da importância de se trabalhar estas diversas nuances da leitura, seja melódica ou harmônica, com equilíbrio entre os demais tópicos dentro dos planejamentos das aulas e dos semestres letivos.

8. PRÁTICA DE IMPROVISACÃO E COMPOSIÇÃO PARA O INSTRUMENTO

Voltando nossa atenção ao tópico destinado à improvisação, queremos trazer alguns aspectos para nossa observação. Atualmente, existe uma teorização destinada à prática de improvisação na música popular que está vinculada ao que é denominado de harmonia funcional. A harmonia funcional, pelo que o próprio nome exprime, é aquela que rege a funcionalidade dos acordes dentro de um contexto harmônico. Uma sequência harmônica pode ter um agrupamento de acordes que pertencem a uma mesma tonalidade, acordes de empréstimo modais de tonalidades vizinhas, acordes provenientes de tonalidades mais distantes, progressões em simetria, harmonia modal, etc.

Um grupo de acordes pode ser formado por notas pertencentes a uma mesma escala, e isto caracteriza seus pertencimentos a uma determinada tonalidade comum. Aprofundando-se nas análises harmônicas, podemos alterar a primeira opção de escolha de escala para improvisar sobre determinado acorde, escolhendo outras escalas que podem ser usadas sobre um mesmo acorde, ao ponto de podermos chegar à liberdade de tocar quaisquer notas sobre quaisquer acordes, mas, que para agirmos desta maneira, devemos ter consciência prévia do som que resultará. “As relações escala/acorde na harmonia tonal fazem parte de uma série de conhecimentos de natureza elementar para o músico popular” (MANGUEIRA, 2006, p. 4).

O que estamos querendo falar é que a improvisação pode ser regida por regras que nos auxiliam a nos enquadrar dentro de um contexto harmônico de forma padronizada e que nós também podemos, por outro ponto de vista, quebrar quaisquer regras em prol da sonoridade, e isto depende do conhecimento que temos do que podemos fazer. O guitarrista Sandro Haick, no seu curso virtual “O segredo da música”, demonstra com maestria uma visão mais libertária para o estudo da improvisação. Em um de seus comentários ele mostra que sobre uma tríade maior, é possível utilizar tanto

o arpejo da tríade básica, semelhante ao acorde, como as demais onze tríades maiores, ou qualquer outra formação sonora, e reforça a importância de estar sempre alerta ao som que está sendo produzido, cantando todas as notas com e sem o instrumento.

Nós acreditamos que é importante o conhecimento de toda a teoria que rege a harmonia funcional, e que também podemos conciliar este conhecimento com uma visão paralela, mais livres de regras, conciliando o que, à primeira vista, pode parecer paradoxal. Independente do caso, é importante que o improviso tenha coerência e expresse uma ideia em seu percurso, seja uma linguagem que transmita uma informação musical, com um fraseado consciente.

Encontramos este comentário do guitarrista Olmir Stoker Alemão, em dissertação de mestrado de Fernando Presta (2004) que se afina com a proposta exposta por Sandro Haick. Presta afirma que “Alemão trabalha, em suas aulas, a improvisação guitarrística como um processo composicional de dentro para fora, ou seja, o músico deve antes de tocar no instrumento, cantar as suas frases e nunca decorar clichês para aplicá-los ou simplesmente dispará-los sobre determinada harmonia” (PRESTA, 2004, p. 20).

A improvisação não deixa de ser uma forma de composição, e os mesmos pontos que uma composição requer para sua estruturação são igualmente fundamentais no contexto da improvisação. Devemos estar seguros no uso de diversas possibilidades de divisão melódica, podemos fazer inserções harmônicas e de movimentos intervalares junto a contextos melódicos, usar deslocamentos das acentuações, frases rítmicas com acordes, melodias secundárias, etc.

Dentro da linguagem musical de um improviso, normalmente são constituídos motivos, que por sua vez são desenvolvidos através de ações de repetição e contraste, formando membros de frases, que se unem em frases, e frases que se interligam formando períodos, de uma forma que podemos fazer muitos paralelos com a linguagem falada. Rocha (2015) em seu trabalho de pesquisa cita a importância da análise de improvisos, onde podem ser observados os seguintes itens: “(i) motivos, frases e grupos de frases; (ii) padrões rítmicos e melódicos, considerando-se que o motivo é criado pela composição entre ambos, e suas variações; (iii) escalas, modos, arpejos e acordes; (iv) técnicas e articulações e; (v) sonoridade” (ROCHA, 2015, p. 5).

De uma forma geral, percebemos a importância que vem sendo dada ao desenvolvimento do hábito de procurar não apenas conhecer as escalas, os arpejos e acordes que podemos utilizar nas improvisações, bem como a teoria que rege a

construção de um fraseado coerente, mas, principalmente, tocar com musicalidade expressiva, que normalmente independe destas questões, pois é mais motivada pelo sentir, pelo externar o que existe dentro do músico, e não o inverso, que seria tocar só com a informação que vem de fora, puramente mental, sem passar pelo crivo subjetivo do sentir em si aquilo que está sendo tocado.

A improvisação pode ser praticada no intuito que possamos ouvir internamente as frases que queremos tocar antes mesmo de tocá-las, podendo visualizar assim o desenvolvimento do improviso até seu resultado final, durante a própria ação de improvisar, conectado todo o tempo com o “agora”. Com prática, pode-se chegar a automatizar os movimentos necessários para a construção de um improviso coerente em uma obra musical, com coesão de estruturação e alinhado estilisticamente com o gênero que estamos a interpretar. Neste sentido, a simetria de construção de digitações na guitarra elétrica em relação à disposição das notas no braço do instrumento, que por um lado facilitam a transposição de tonalidades, pode gerar em contrapartida, a facilidade para uma tocabilidade mecânica, onde se pensa mais em termos de digitação do que em termos de sons propriamente. Esta é uma das armadilhas que o improvisador guitarrista deve saber escapar, para poder chegar a ser expert na arte do improviso (SOLTI, 2015).

Inicialmente o improviso tende a ser pouco estruturado, ganhando gradativamente algum controle das intenções musicais, chegando até um ponto onde apresenta uma estrutura fraseológica cada vez mais organizada, com referências dos estudantes já se apresentando em suas práticas. Em um nível mais à frente o improviso tende a ganhar mais fluidez e a sintaxe musical torna-se mais organizada, apesar de ainda poder se apresentar mecânica, ou seja, a habilidade técnica é preponderante em relação à habilidade de improvisação. Percorrendo os caminhos do estudo da improvisação, gradativamente estes começam a adquirir uma estruturação coerente, com a apresentação de uma linha melódica que conta uma história com começo, desenvolvimento e conclusão, tornando-se de um nível mais elevado quando a isto é articulada um posicionamento estilístico claro e bem direcionado na interpretação, com proficiência rítmica e sotaques específicos dos gêneros, até chegar ao nível de criação de uma personalidade musical própria para o improviso (SOLTI, 2015).

Consideramos que improvisar de maneira puramente mental, pode levar a uma mecanicidade que não é ideal para os nossos propósitos, por isso a importância de trabalharmos também o sentir. E como podemos desenvolver esse lado mais subjetivo do sentir? Uma das respostas é esta: aprendendo a cantar internamente e posteriormente

expressar quando tocamos. Este processo pode ser estimulado desde os primeiros passos do estudo de improvisação e de música, de uma maneira enfática.

Um treinamento que nos leve a ouvir internamente os caminhos que queremos construir, ouvir o contexto musical que estamos inseridos, buscando compreensão do nosso campo de atuação, em um processo de dentro para fora é recomendado para os estudos da música popular e da improvisação. Daí vem a importância de estudar também sem o instrumento, ativando a mente de uma maneira mais abstrata que concreta, e estimulando a união entre mente e coração, entre pensamento e sentimento.

Se o primeiro passo é ouvir, o segundo passo é cantar, e este cantar pode ser um cantar interno sem expressão vocal, e também um cantar exteriorizado, com expressão vocal. Neste passo podemos compreender melhor o que se passa musicalmente dentro de nós mesmos, nos conhecermos, percebermos que já temos internalizados em nós, exercitando sem o instrumento, inicialmente e posteriormente com o instrumento.

No terceiro passo, vem o tocar, ou seja, desenvolver no instrumento aquilo que estamos ouvindo, cantando interiormente, e expressando através de um instrumento musical. Vejamos mais uma citação que corrobora com isto que estamos explanando:

O fato do indivíduo possuir conhecimentos técnicos como destreza muscular para realizar acordes, escalas, arpejos, ou mesmo organizá-los de forma aparentemente coerentes dentro de um discurso musical, improvisando, significa que ele está trabalhando com o lado racional. Para estimular o lado direito, criativo do cérebro humano, o músico deve antes de tocar ou pensar, cantar uma melodia que, de acordo com ele, surge deste lado criativo do cérebro (PRESTA, 2004, p. 38).

Todo o trabalho direcionado para a improvisação pode ser abordado pelo aspecto racional e pelo aspecto intuitivo, e ambos podem trazer resultados no que diz respeito ao aprimoramento das capacidades criativas do estudante. Normalmente o lado esquerdo do cérebro é responsável pelas correlações mais voltadas para o intelecto e seus atributos, entre estes, a racionalidade. Já o lado direito está mais direcionado para aspectos mais abstratos, por isso é denominado de lado criativo do cérebro.

Em nossa proposta pedagógica, procuramos seguir o caminho que procura conciliar estes extremos, utilizando ferramentas para o desenvolvimento de ambos os lados, convergindo-os para um ponto central. Uma das práticas que envolvem ambos os caminhos, é a transcrição e posterior análise do improviso. Na transcrição, utilizamos o

ouvido e a nossa percepção do som para compreender a composição do improviso e necessitamos escrever e posteriormente observar os caminhos escolhidos em função da harmonia, podendo expandir para a percepção de todos os elementos musicais usados pelo instrumentista que estamos transcrevendo

As técnicas de improvisação podem ser internalizadas a partir de um caminho de entendimento matemático ou intelectual do que estamos tocando, uma percepção mais concreta, lado racional, ou um entendimento sensorial, ligado a uma percepção mais abstrata, como um sentimento, lado intuitivo. Quando sentimos algo, normalmente não conseguimos transmitir a plenitude do sentimento com palavras ou com racionalizações, apesar de nosso aspecto mental querer sempre racionalizar tudo. O sentir é algo do momento, está acontecendo na linearidade do tempo, mas ao mesmo tempo, quando estamos sentindo, o sentir está além do tempo linear, porque é sempre ocorrente no momento presente, no agora, diferentemente de quando racionalizamos, que basicamente estamos lidando com o passado, com aquilo que já foi vivido como experiência e registrado na memória, ativado através de mecanismos intelectuais de comparação e racionalização.

Apesar de estimularmos o conhecimento racional dos aspectos teóricos e práticos ligados com a improvisação, equilibrando os polos quando falamos em um caminho do meio, consideramos ideal que o racional seja uma ferramenta de aprendizado, mas que no momento da ação musical, o instrumentista esteja plenamente ligado com seu lado intuitivo. Desta forma, conectado com a música e com o momento presente, conectado com o sentir, exprimindo o sentir, mesmo que não possa explicar este sentir com palavras, vivenciam-se as sensações que constroem nos caminhos do improviso, em um ponto que o caminhante se torne o caminho, ou seja, o improvisador se torne o improviso, estado de presença plenificado. Observamos que assim atuam os grandes mestres do improviso.

Construir improvisos dentro de uma linguagem musical brasileira é um outro ponto que pode ser evidenciado em nossa proposição pedagógica, para isso, muito do repertório usado para este fim, pode ser de música brasileira. Isto não significa que o curso deva ter um direcionamento exclusivo para os gêneros de música brasileira, apenas que é importante frisar e dar ênfase à guitarra na música brasileira, pois a maioria dos guitarristas egressos dos cursos possivelmente irão atuar dentro do mercado brasileiro.

Através do treinamento e da habilidade prática, o estudante que penetra nos caminhos da improvisação pode ascender ao ponto de cada vez mais poder executar e se posicionar com conhecimento em estruturas complexas, numa graduação que ocorre de acordo com as vivências práticas do mesmo. Como tudo na natureza, não podemos crescer em saltos, mas sim, passo a passo, seguindo firmes nesta nossa caminhada em busca de nos aperfeiçoarmos como músicos. Tocar sobre contextos polirrítmicos, ou executar polirritmia, conseguir frasear em contextos com mudanças rápidas de acordes ou centro tonais, etc., requer tempo para serem realizados, tempo de prática gradativa.

Muitas vezes, aprendemos alguns recursos, os conhecemos intimamente, para poder nos livrarmos dele, ou pelo menos nos livrarmos de pensarmos neles, pois eles já estão tão intrinsicamente internalizados, que não é mais necessário um esforço de pensar. O ato de tocar pode chegar a um ponto que tenha cada vez menos interferência do pensamento e de qualquer processo intelectual, para que possa ser sentido mais plenamente. Por isso, sempre é importante trazer paralelamente a estes estudos mais sistemáticos, propostas que deixem os estudantes mais livres para percorrerem o braço do instrumento de forma mais intuitiva, sem amarras de digitações, simplesmente, procurando deixar os dedos fluírem e seguirem o som que se passa no interior de suas mentes. Concordamos com a visão do guitarrista Heraldo do Monte, quando expressa que “improvisação não é uma coisa de fora para dentro, só vale quando você interioriza, quando ela vem de dentro para fora (Heraldo do Monte, em entrevista concedida ao programa Instrumental SESC Brasil” (2001) apud ROCHA, 2015, p. 23). A prática da improvisação abrange praticamente todos os tópicos que podemos imaginar para o estudo da guitarra elétrica.

É importante termos em mente que um improviso normalmente deve ter um sentido global, ou seja, estar inserido em uma estrutura formal e contar uma estória. O trabalho de padrões melódicos em escalas e arpejos é um dos fundamentos básicos para a prática da improvisação, e aqui encontramos mais um ponto de contato para integrar tópicos de nosso plano de ensino. “Depois de se conhecer um pouco de diferentes padrões, há uma tendência natural de começar a misturar fragmentos de um com o outro, ou com uma outra ideia musical, que já faz parte de seu estilo, criando, desse modo, interessantes linhas melódicas” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 32).

São muito utilizados nas frases dos improvisos, arpejos, dentre eles, aqueles que apresentam apenas a estrutura melódica do acorde em questão ou aqueles que quando sobrepostos sobre uma harmonia, apresentam notas de tensão ou geram fraseados

outside, por serem compostos de notas instáveis à harmonia. Tocar *outside*, significa tocar notas melódicas que choquem com a harmonia de determinado trecho, “em muitos casos é possível ocorrer um desligamento momentâneo do músico com relação à malha harmônica sobre a qual ele está improvisando” (NERY FILHO, 2008, p. 11), ou seja, as notas da melodia causam instabilidade na harmonia. Normalmente, no fraseado *outside*, é mantido alguma lógica com o fraseado anterior para gerar coerência, que pode ser no aspecto rítmico ou de motivo melódico. “É importante salientar que, nesse caso, o improvisador poderá voltar, no devido momento ao contexto dos acordes, justificando assim a sua saída e criando um tipo de contraste, que é uma característica dos improvisadores experientes” (NERY FILHO, 2008, p. 11).

Para o uso de escalas, uma série de ferramentas fraseológicas também devem ser desenvolvidas. Um recurso interessante que pode ser utilizado nos contextos de improvisação é que podemos denominar de “paráfrase”, quando sugerimos em algum trecho da harmonia a melodia principal da música ou de outras músicas, que pode ser apresentada com diferentes níveis de variação, como adição de notas, modificações rítmicas, ornamentações, etc. (NERY FILHO, 2008).

Vejamos algumas outras práticas que podemos desenvolver e citar como exemplos: tocar no tempo e, também, tocar fora do tempo, sobrepondo rítmicas, ou propositalmente tocando atrasado ou acelerando em relação à pulsação da música, conscientemente; trabalhos de repetição e contrastes, com repetições literais ou com variações; deslocamentos de motivos; repetições de poucas notas com variações rítmicas; antecipações e retardamentos melódicos; improvisação com trabalho sobre algum motivo musical que pode ser repetido, transposto, modulado, fragmentado, expandido ou reduzido rítmica ou melodicamente, adicionado por estruturas anteriores (prefixos), posteriores (sufixos) ou internamente, ornamentados ou invertidos (o que é ascendente torna-se descendente e vice-versa), retrogradados, retrogradados-invertidos, deslocados ritmicamente, etc. Também é interessante fazer uso de acordes ou passagens intervalares harmônicas como recurso de interligação entre dois trechos melódicos, entre uma frase e outra. O uso prolongado de determinadas regiões do instrumento, principalmente a mais aguda ou a mais grave pode gerar resultados interessantes em determinados contextos (NERY FILHO, 2008). Para ambos os recursos, escalas e arpejos, podemos nos fazer valer de sequências, que podemos considerar como transposições de motivos musicais a alturas diferenciadas a partir de novas notas do arpejo ou escala.

É bem importante que este assunto não seja tratado de forma enrijecida, e sim, com flexibilidade e sempre propondo aberturas para a expressão criativa, favorecendo as ideias musicais intuitivas, o aprimoramento da percepção musical e a formação de um estilo próprio com fraseado pessoal, para construir novas frases baseadas nos padrões gerais que estudamos e do uso de contrastes e repetições, para que o estudo não fique tão sistemático e mecanicista como o subir e descer de uma escala, favorecendo a linearidade da execução, interligado com fatores como timbre e textura. “O estudo de padrões melódicos, envolvendo graus conjuntos e intervalos, é fundamental para o aperfeiçoamento técnico e, também, para proporcionar recursos melódicos na improvisação tonal e modal” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 31). Os estudantes devem se tornar aptos a desenvolver seus próprios fraseados com o estudo dos padrões melódicos, como orienta Medeiros Filho, “é fundamental requerer do aluno esse tipo de comportamento perante o material apresentado, conduzindo-o ao desenvolvimento de suas próprias frases e ideias” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 66).

O estudo destes padrões rítmicos e melódicos são a base para a construção de motivos e assim, da constituição de uma improvisação motívica, que normalmente garante ao solo concisão e lógica, guiando o ouvinte através das ideias trabalhadas na improvisação, basicamente, de repetições e contrastes. As repetições garantem a coesão e os contrastes promovem a variedade. De certa forma, as repetições que os padrões melódicos e rítmicos oferecem direcionam a audição do ouvinte através de sua coesão intrínseca. Um dos trabalhos que podem ser desenvolvidos em sala de aula, e que têm um impacto na prática da improvisação e no seu desenvolvimento fraseológico, é justamente este em padrões rítmicos e melódicos que podemos empregar em escalas e arpejos. Aliados a estes, alterações na acentuação natural das frases e variações na articulação das notas podem trazer um colorido especial. “Um padrão melódico é apenas uma melodia construída dentro de modelos intervalares fixos nela mesma” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 41).

O guitarrista brasileiro, Nelson Faria, que desenvolve um consistente trabalho didático com o uso de *sites* na internet, explica algumas coisas a respeito do uso destes padrões melódicos para a construção de fraseados. Em seu curso virtual de guitarra, denominado “Fica a dica *premium*”, no conteúdo específico denominado “fraseado”, explicando como se dá o processo de improvisação, ele cita que esta é uma linguagem como qualquer outra, e compara o aprendizado da improvisação com o aprendizado de uma língua. Em sua oratória, ele explana que podemos encontrar pessoas que não

conhecem a teoria da música, não sabem ler música, ou mesmo não sabem dar nomes teóricos ao que estão tocando, mas, mesmo assim, improvisam de maneira muito expressiva. Por outro lado, podemos encontrar pessoas que tem um profundo entendimento da teoria musical e das terminologias técnicas usadas para falar sobre a música, e, no entanto, não apresentam facilidade na improvisação. Isto, segundo o autor, se dá devido à presença ou falta de um vocabulário de “palavras e frases” que esteja verdadeiramente internalizado e coerente com o universo da improvisação.

Ainda, segundo esse instrumentista, em sua comparação, uma criança, quando começa a aprender a falar, o faz através da imitação e, nesse processo, ela vai adicionando palavras ao seu vocabulário, associando sons e significados, e, a partir daí, aprendendo naturalmente a construir frases. É interessante observar que uma criança não aprende a gramática que determina os padrões da língua, ela simplesmente vive a língua, passo a passo, incorporando novas palavras, até conseguir se expressar e dar sentido a frases, que vão se tornando cada vez mais elaboradas.

Concordamos com esse professor, no sentido que esta metáfora é plenamente compatível com o estudo da música. Nós só falamos palavras que conhecemos, e só estruturamos frases exatamente com essas palavras que conhecemos e, mais ainda, quando falamos, não estamos pensando nas regras gramaticais que regem a língua, praticamente falamos instantaneamente aquilo que está consolidado em nossa experiência prática. Logicamente, em nossa vida, também somos postos no lugar de entender a gramática da língua, na escola, mas o interessante, é que, antes disso, já estamos falando, e aprendemos através da imitação.

Se em nosso estudo, só fazemos movimentos mecânicos com as escalas e arpejos, naturalmente, ao improvisar, é isto que vem aflorar nas melodias. Se praticamos escalas de maneira a ficar ascendendo e descendendo repetitivamente nas notas das digitações ou nos exercícios de padrões intervalares dentro das escalas, provavelmente será isso que se apresentará na nossa improvisação, pois é isto que está fixado em nossa memória por experiência. Por isso, podemos nos livrar das amarras do estudo meramente repetitivo e sem um senso de construção frasal se queremos expandir nossa capacidade como improvisadores. Mesmo qualquer frase que aprendamos, pode sempre ser vista por nós como uma base para inspiração e como um objeto de transformações constantes.

Não queremos dizer com isto, que não é importante o conhecimento teórico acerca das relações entre escalas e acordes, do uso consciente dos mais diversos

cromatismos e motivos, ou o uso de superposições de arpejos, entre outros recursos, e sim, que estes possam um dia estar tão dentro de nós que não precisaremos mais pensar para fazê-los soar em nossas escolhas nos momentos de improvisação.

Sabemos que, principalmente a escola do jazz vem tendo uma forte penetração no ensino superior de guitarra elétrica, e quando falamos jazz, neste caso, estamos falando no sentido mais transcendente do termo, aquele que se direciona a uma música que favorece à criação instantânea da improvisação, e não apenas no sentido de definição de um gênero musical específico e seus estilos. Conceituamos jazz dentro do seguinte sentido, ligado com o estímulo à espontaneidade de criação em tempo real:

[...] no caso de uma performance de improvisação, este tipo de pensamento depende fortemente de uma síntese ativa da memória: o que o músico cria aqui e agora se torna em sua mente, uma figura abstrata – um tema ou um motivo - que deve ser manipulada em tempo real e colocada em jogo, interagindo em um ambiente complexo (COSTA, 2010, p.447).

Queremos agora nos apropriar do sentido mais amplo que a palavra jazz traz em si. Não é difícil compreender que o jazz surge como um gênero na última década do século XIX no início do século XX nos Estados Unidos, e que a partir daí, progressivamente vem rapidamente evoluindo (no sentido de seguir um determinado rumo, e não de ser melhor que antes) década a década em diferentes estilos, e estes tomam uma proporção global em um determinado momento do século XX adentrando o século XXI, transcendendo a si mesmo, tornando-se quase que um sinônimo de música que se improvisa, música que oferece liberdade interpretativa para o instrumentista, que penetra e funde-se com a musicalidade de diversas culturas no globo. É neste sentido que estamos falando agora do jazz.

Essa penetração do jazz no ensino de música trouxe outras nuances ao seu desenvolvimento dentro das instituições de ensino, onde passa-se a ter uma grande ênfase nos aspectos relacionados com a improvisação para a formação de um músico popular que tenha seu foco nesta escola jazzística tão influente nos dias atuais.

O improvisador pode ver a música de uma maneira geral como um grande campo para expor sua musicalidade de uma forma mais espontânea, seja quando está solando, acompanhando, harmonizando, interpretando ou em qualquer atividade musical. Na improvisação, o músico pode se conduzir tanto por uma trilha mais objetiva

como por uma mais subjetiva, mesclando conhecimento e sentimento, pensamento e emoção, cérebro e coração. Se tivermos de dar vazão maior a um desses aspectos, em prol da expressão musical, em nosso ponto de vista, que seja a expressão do coração. Em entrevista dada a Fernando Presta (2004) pelo guitarrista Olmir Stoker Alemão, o mesmo fala que em sua opinião “o grande problema traçado pelo estudo da improvisação, diz ele (Alemão), é não se aceitar como verdadeira essa regência do ser humano pelo lado emocional criativo, e somente se exercitar o instrumentista racionalmente e tecnicamente” (PRESTA, 2004, p. 39).

Consideramos importante o trabalho com o lado racional e o desenvolvimento mais cerebral do ato de tocar, mas ainda mais importante, é desenvolvermos a capacidade de nos emocionar e emocionar o público quando improvisamos, e esta é uma condição mais subjetiva, que está além de qualquer técnica. É um tipo de busca mais introspectiva, onde a verdade que existe dentro de cada um de nós deve ser buscada, e muitas vezes podemos encontrar camadas e camadas superficiais ocultando a essência de nossa música interior, como uma cebola, que até chegar em seu âmago, precisamos tirar todas as cascas superficiais. Essa é a busca interna do improvisador, esta é a busca que está além da compreensão teórica da matéria musical, que está além de uma execução técnica primorosa, é a capacidade de trazermos à tona a verdade musical íntima que há dentro de nós, nossa verdadeira expressão.

Aliado a essa essência subjetiva da improvisação, as atividades que podemos desenvolver com nosso intelecto através do pensamento podem trazer grandes contribuições por meio de suas diversas qualidades e funcionalidades, como a percepção, o raciocínio, a associação, a comparação, o entendimento, a atenção, a sensação, a memorização, a imaginação, a conceituação, a razão e a lógica. Posteriormente, em outro trabalho, podemos fazer um estudo mais aprofundado de como cada uma dessas funções intelectuais podem estabelecer conexões objetivas e subjetivas durante um processo de improvisação.

Podemos ampliar bastante o nosso conceito de improvisação para um campo mais amplo da execução musical. Ao interpretar uma melodia conhecida, podemos, através de uma postura de mais liberdade, trazer elementos de improvisação através de deslocamentos rítmicos, ornamentações, passagens intervalares, dinâmicas, articulações, timbres e tantos outros recursos. Nestes casos a interpretação não parte “de uma forma fechada, tal como uma peça ou um concerto. Ou seja, se houver diferenças de escolhas entre interpretações de uma mesma música, há improvisação, pois demonstra que o

intérprete não partiu de um arranjo pré-concebido, o treinou e o repetiu” (BITTENCOURT, 2006, p. 157).

Uma maneira de trabalharmos na prática todos estes elementos da música, é aplicando-os na interpretação das melodias, assim, quando estamos estudando tecnicamente, por exemplo, ornamentações, como trinados, grupetos, apogiaturas, etc., podemos logo levá-los para um contexto real de seu uso, que tanto pode ser em melodias de músicas pré-existentes, como dentro de melodias criadas de maneira improvisada, sempre visando a abordagem prática para as coisas fazerem mais sentido para nós em relação ao seu uso, e assim, internalizarmos com mais facilidade as técnicas e suas explicações teóricas.

Quando falamos normalmente em improvisação, o que nos vem em mente, primeiramente, pode estar relacionado ao estudo de criações melódicas sobre contextos harmônicos através do uso de escalas e arpejos, e das inter-relações funcionais que existem entre si. Grande parte do treinamento para o improvisador passa por estes aspectos, mas ainda há um campo vasto para o aprendizado da improvisação. Um acompanhamento harmônico, por exemplo, pode ser executado dentro de um clima de improvisação, trabalhando com diversas possibilidades de reharmonizações, inclusão de notas de tensão, uso de inversões, flexibilidades rítmicas nos ataques dos acordes, etc. Estes procedimentos “englobam recursos que vão desde a variação, recriação, transformação, substituição, reharmonização e outros, que demonstrem a opinião e flexibilidade do intérprete no ato da performance” (BITTENCOURT, 2006, p. 157).

No caso do *free jazz* o conceito de improvisação foi levado a um extremo de improvisação livre e coletiva, quando não há regras a seguir, e sim uma intensa presença no momento e uma forte ligação e sintonia com os outros músicos, para que haja uma interação efetiva entre as partes. Um músico improvisador, pode ver toda a construção musical e toda oportunidade de interação entre músicos durante uma performance, como um grande templo para improvisação, em seus mais diversos aspectos e sentidos.

Dentro da produção científica brasileira da área da música, ainda percebemos uma carência no sentido de propostas que procurem tratar dos aspectos da improvisação voltados para uma linguagem musical brasileira. A maior parte das metodologias de estudo de improvisação são baseadas nos processos de compreensão da melodia em relação à harmonia. Podemos considerar o jazz como a escola que tem mais produção neste sentido. Mas se falamos em construir uma escola de guitarra elétrica brasileira, compreendendo sua pluralidade, devemos nos concentrar em produzir um material

adequado para formarmos uma bibliografia básica para os cursos superiores e para o estudo da guitarra elétrica de uma forma global, como a produção de métodos com *playalongs* que constam de gêneros brasileiros em suas gravações, transcrições de solos direcionados para a aprendizagem de determinadas linguagens, etc. Para isso é preciso levar os estudantes a refletirem a respeito dos princípios que podem caracterizar a improvisação com um sotaque brasileiro, logicamente, dialogando com o vasto material que já existe, principalmente na atualidade, fora do Brasil.

Quando refletimos, vemos que uma das chaves para o acesso a estes conhecimentos está na compreensão da estruturação rítmica dos diversos gêneros musicais que perfazem a vastidão da música brasileira, de norte a sul e de leste a oeste. Dentro de tão imenso território, existem naturalmente muitas manifestações musicais, cada qual com suas características próprias, e entre estas, existem aquelas que são mais propagadas e representam de forma mais reconhecida popularmente como a face musical brasileira, entre estes podemos eleger o samba, a bossa nova, o choro, o frevo e o baião como representantes mais populares, mas sabemos que existem junto a estes uma gama muito grande de outros gêneros musicais, como o maracatu, o coco, a marcha, a toada, o afoxé, e tantos outros.

Assim, além de ser muito reduzida a quantidade de obras que tratam da improvisação na música brasileira, muitos aspectos importantes, como sonoridade, timbre, dinâmicas, articulações, construção do discurso, fraseado, significados socioculturais, entre outros elementos, costumam não ser levados em consideração, embora constituam parte essencial do discurso musical (ROCHA, 2015, p. 3).

O reconhecimento das singularidades rítmicas destes gêneros, e de sua compreensão e desenvolvimento em contextos melódicos e harmônicos no instrumento podem favorecer bastante ao desenvolvimento de uma linguagem brasileira de improvisação em uma escola de música, através da busca do desenvolvimento de um fraseado alinhado com os gêneros em questão. Bittencourt afirma que apesar de o sotaque ser obviamente fruto de uma propensão natural, “afinidade e convivência do intérprete com o gênero proposto, mas também se condiciona muito ao contexto que envolve a execução, ou seja, aos estímulos transmitidos pelos outros músicos envolvidos na performance, que no caso é a seção rítmica” (BITTENCOURT, 2006, p. 163).

Outro elemento que os estudantes podem se colocar em lugar de compreender, para uma melhor interação com a música que estão executando, compondo e também nos momentos de improvisação, é a consciência da forma da música. Para um improvisador, estar consciente todo o tempo de que parte da canção ele está tocando quando improvisa, é fundamental. Não só para o improvisador, mas para todo músico que esteja executando uma peça musical. Esta consciência, em determinado nível, passa mais por um sentimento de presença, do que por um pensamento racional, para que o músico possa se sentir mais livre ao tocar.

Durante o processo do estudo, em etapas iniciais, pode ser aconselhável utilizar mais o lado racional para se situar na execução da música e compreender sua estruturação, mas depois de ter internalizado e compreendida a forma, consideramos mais indicado deixar-se levar pelo lado intuitivo e de presença constante no momento da performance. Quando racionalizamos muito ao tocar, é como se estivéssemos com uma preocupação constante, procurando entender com o pensamento as nuances do som no fluir do tempo, diferentemente de quando tocamos mais intuitivamente, que normalmente nos dá uma sensação de integração mais plena com a música que estamos executando.

Podemos trabalhar em sala de aula, em diversos tópicos de nosso planejamento, este elemento da forma e estrutura da música e sua consciência ao tocar e ao improvisar, como por exemplo, em momentos de apreciação musical, nas práticas de improvisação, nas práticas de grupo, analisando-se partituras de arranjos que serão executados em práticas de conjunto, ao executar músicas, em exercícios de composição musical com a orientação de formas pré-estabelecidas, etc. A forma da música pode ser estudada em seus mínimos detalhes quando trabalhamos com a notação musical. Onde podemos analisar formalmente a música, subdividir suas partes e seus momentos, observar se a música está estruturada em alguma forma tradicional. Dentro de cada parte, podemos subdividir suas subestruturas, e dentro destas reconhecer os motivos, frases, períodos, componentes harmônicos, etc.

Quando lidamos com o pensamento formal de forma aural, todos estes elementos citados no parágrafo anterior são visualizados na tela mental, registrados na memória e acessados através da imaginação e do raciocínio. Quando estamos lidando com o sentimento formal de maneira mais intuitiva, estabelecemo-nos em outro degrau, pois neste ponto é que está o estado de presença que vimos falando, compreendendo cada momento a forma da música sem necessariamente estarmos pensando, e sim

vivenciando plenamente. Queremos dizer que este estado de contemplação em presença plena requer uma grande concentração para ser vivenciado.

Basicamente, muitos dos aspectos que falamos a respeito da improvisação podem ser aproveitados para os processos de composição que o professor pode desenvolver sobre os assuntos que são trabalhados em sala de aula. É interessante que sejam trabalhados gradativamente elementos de composição musical, a partir de direcionamentos que podem ser determinados pelo professor, para estimular esta prática entre os estudantes. As composições podem ser vistas inicialmente como exercícios, trabalhadas a partir de pequenos trechos e irem progredindo até a concepção de uma música completa. De acordo com cada assunto trabalhado em sala de aula, é possível que o professor estipule algumas diretrizes para os exercícios de composição, o que traz algum direcionamento para os alunos e pode facilitar seus desenvolvimentos. Quando temos algumas regras a seguir para exercitar a composição, já temos alguns parâmetros que podem auxiliar a realizar o que precisamos, até o ponto de podermos ter mais prática e liberdade no universo da composição.

9. CHORD MELODY

A aprendizagem de construção de arranjos de *chord melody* favorece a uma atuação mais independente do guitarrista. “Uma das técnicas mais usadas pelos guitarristas, visando o arranjo de um tema com características jazzísticas em *chord-melody* é a da substituição harmônica” (MONGIOVI, 2013, p.37), assim, este conteúdo pode integrar diversas outras habilidades no seu percurso de desenvolvimento técnico. No desenvolvimento de um arranjo *chord melody*, o guitarrista tem uma série de escolhas a fazer, tais como acréscimo de notas de tensão para enriquecimento harmônico, supressão de notas do acorde, desenvolvimento de uma linha melódica para o baixo (neste caso, para a região mais grave da guitarra elétrica) contrapontando, fraseando ou mantendo movimentos característicos de determinados estilos, como o *walking bass* no caso do jazz, os movimentos entre a fundamental e a quinta do acorde, nos casos de samba ou bossa nova, etc. Todos esses procedimentos devem se adaptar à interpretação da música dentro das limitações físicas e idiomáticas do instrumento.

O termo *Chord Melody* ficou representativo de um estilo de tocabilidade ligado à guitarra elétrica e sua prática musical. Basicamente o termo traduzido significa acorde e melodia, e nós acrescentamos que ao acorde e melodia, normalmente está implícito

também a movimentação rítmica dos blocos de acorde que conduzem em si a melodia das músicas. Esse termo poderia ser usado para os mais diversos instrumentos harmônicos que trabalham polifonicamente, no entanto, o que observamos comumente é seu uso diretamente ligado à guitarra elétrica.

A elaboração de arranjos *chord melody* é um dos tópicos onde poderemos trabalhar bastante com essa ideia de reharmonização, assim como no tópico de acompanhamento musical. Normalmente, nos arranjos de *chord melody* a melodia da música é colocada na ponta dos acordes, ou seja, nas notas mais agudas das aberturas. Eventualmente, podemos colocar a melodia em uma região intermediária também, ou excepcionalmente na região mais grave, mas o que vemos como padrão na maioria das execuções, é a melodia destacada na região mais aguda dos acordes.

Podemos trabalhar e exercitar a leitura de *chord melody* através da leitura de cifras e melodias conjuntamente. Como opção temos os *standards* de música americana, que normalmente tem uma rítmica simplificada para a leitura e para dar liberdade aos intérpretes, bem como, podemos trazer exercícios progressivos com os quais possamos desenvolver gradativamente a capacidade de visualizar a cifragem e a nota da melodia, até chegarmos a leitura de melodias com maiores movimentações rítmicas, como em gêneros de música brasileira. Estes exercícios podem conter, inicialmente, figurações rítmicas elementares e progressivamente irem graduando a rítmica e também a harmonia. Os *Standards* de música brasileira compreendemos terem normalmente uma rítmica mais sincopada, que os torna um exercício muito interessante para as construções de arranjos de *chord melody*.

Existe uma série de fatores que o guitarrista deve conduzir ao tocar sua guitarra como solista, conduzindo a melodia, a harmonia, o ritmo, movimentos internos das vozes dos acordes, frases no baixo e eventuais contracantos de forma sincrônica. Se compararmos a Guitarra elétrica com o piano, por exemplo, que também é um instrumento que apresenta essa característica de autonomia para conduzir simultaneamente harmonia e melodia, veremos que existem um tanto de adaptações e limitações que devemos nos adaptar para podermos tocar independentemente na guitarra elétrica conduzindo todos estes aspectos paralelamente, pelas características intrínsecas do instrumento e de sua técnica usual. Isso, por outro lado, também gera uma sonoridade característica do instrumento, com a condução comum de harmonias em blocos e de usos de certas aberturas características que funcionam bem em termos de execução musical para a guitarra elétrica.

As práticas de arranjos de *chord melody* podem ser desenvolvidas a partir da elaboração criativa de arranjos pessoais, de acordo com as orientações e com os trabalhos gradualmente desenvolvidos no curso, e também é interessante aprender arranjos elaborados por guitarristas que são referências neste estilo, para podermos entender seus raciocínios na condução das melodias junto aos acordes e seus estilos. Atualmente podemos ter acesso a uma série de transcrições de gravações de guitarristas executando arranjos e improvisações em estilo de *chord melody*, e este material também é um excelente referencial prático para o desenvolvimento deste estudo.

Consideramos ideal que o curso que tenha ênfase ou habilitação em guitarra elétrica ofereça uma oportunidade de o guitarrista apresentar um recital solo, onde o mesmo terá de apresentar um repertório dentro de um tempo previamente estabelecido. Neste recital, o instrumentista, como se apresentará sozinho, deve fazê-lo através de um repertório que é elaborado a partir de arranjos de *chord melody*.

10. PRÁTICA DE CONJUNTO EM MÚSICA POPULAR

A guitarra elétrica participa de algumas formações instrumentais que lhe são típicas, e em cada algumas delas, pode exercer papéis diferenciados, que lhe pedem uma maneira específica de participação e interação com os grupos. Isto se dá, pela sua versatilidade. Podemos citar alguns exemplos de formações comuns, entre estes, a guitarra como instrumentos solista; duos de guitarras; duos com guitarra e contrabaixo, duos com guitarra e piano; trios com guitarra, bateria e contrabaixo; trios com guitarra, órgão e bateria (*organ trio*); quartetos com guitarra, bateria, contrabaixo e um solista, que pode ser um instrumento de sopro ou mesmo a voz; entre muitos outros, até chegarmos a formações orquestrais e big bands.

Quando temos a guitarra atuando como instrumento solista, geralmente é necessário que trabalhem nos arranjos aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos associados entre si ou não, bem como em contrapontos, ou que pensemos em um caminho melódico para a voz do baixo, etc. Normalmente, trabalhamos com uma maior densidade no instrumento neste tipo de execução. Nos estudos de guitarra elétrica, os aspectos concernentes ao aprendizado de arranjos solo, são abordados no campo que denominamos de arranjos de *chord melody*, ou seja, arranjos que são executados com a melodia e a harmonia e, além disso, também abarca os aspectos rítmicos do gênero da música, o qual já falamos um pouco no tópico anterior. “A natureza da guitarra

praticamente obriga uma interpretação baseada em deslocamentos dos motivos melódicos e dos ataques dos acordes, num sentido de um elemento achar seu espaço em função do outro, ou mesmo de um criar espaço para o outro” (BITTENCOURT, 2006, p. 159).

Já em formações de duos, podem apresentarem-se situações que a guitarra elétrica se coloque de uma forma já diferenciada dos arranjos solo. Em duo com contrabaixo, por exemplo, os arranjos elaborados para a guitarra já podem se libertar da necessidade de execução da voz do baixo, ficando com as funções melódicas, harmônicas e rítmicas ainda a seu cargo, no entanto, o contrabaixo além de conduzir a voz mais grave, também dá uma base para a harmonia e traz em sua condução aspectos rítmicos, o que pode deixar o guitarrista mais livre para executar mais passagens melódicas, improvisar já com algum acompanhamento, e harmonizar os momentos em que o baixo trabalhe como solista. Quando temos um duo de guitarra com algum instrumento de sopro, por exemplo, o funcionamento já é diferente, pois a função de acompanhamento da guitarra elétrica é naturalmente mais empregada.

Já em formação de duo com piano, outras questões entram em voga, pois agora estamos falando de dois instrumentos harmônicos, o que deve gerar um cuidado a mais quando ambos estiverem executando passagens harmônicas, para não haver choques de registro. O piano é um instrumento que também é independente em executar melodia, harmonia e ritmo, o que pode favorecer para o guitarrista tocar ainda mais livremente passagens melódicas.

À medida que as instrumentações vêm aumentando em termos de números de instrumentos e, também, a depender dos instrumentos que estão sendo usados, a guitarra elétrica vem exercendo diferentes papéis e pode ir ganhando mais liberdade, de acordo com o contexto. Um dos formatos mais usuais e práticos para os guitarristas é o trio com baixo e bateria, vejamos esta citação abaixo:

A guitarra trio é um contexto muito exigente e desafiador ao guitarrista, que deve ter habilidade para fazer coexistir as funções de solista e harmonizador, com devido critério para que o resultado não soe vazio. Nesse sentido, o guitarrista defronta limitações que, muito embora se deem, em grande parte, pela natureza mecânica do instrumento, também ocorrem por estar em um contexto onde, ao solar, não há uma harmonização a lhe guiar, assim como não tem a quem seguir ao harmonizar (a não ser a si próprio). Por outro lado, lhe oferece muita liberdade para explorar essas duas vertentes, conduzindo-as como lhe convier (BITTENCOURT, 2006, p. 146).

Essa formação de guitarra elétrica, contrabaixo e bateria é bem comum e é denominada muitas vezes de *power trio*, principalmente no meio do rock, ou guitarra trio em outros meios. “Há também formações que propiciam momentos de guitarra trio, como por exemplo um quarteto composto por guitarra, contrabaixo, bateria e um instrumento de sopro solista (tal como um saxofone ou um trompete) ” (BITTENCOURT, 2006, p. 146). Esta é outra formação característica, onde a guitarra exerce função de instrumento acompanhador em alguns momentos e de solista em outros. “Nesta formação, embora a guitarra tenha um papel predominantemente de harmonização ao instrumento solista, é muito comum momentos em que ela se encontre em situação de trio - como ao improvisar, por exemplo” (BITTENCOURT, 2006, p. 146).

Consideramos essa formação de guitarra trio uma das formações mais úteis para o treinamento global do guitarrista, pois nela é possível desenvolver paralelamente habilidades de solista e acompanhador, bem como executar arranjos de *chord melody*. “A guitarra e o violão são também instrumentos extremamente favoráveis a formação trio, pelo fato de serem tanto solistas como harmônicos. No entanto, no que diz respeito à interação entre a harmonia e a melodia, enfrentam muitas limitações, exigindo constantes adaptações” (BITTENCOURT, 2006, p. 148-149). Tocar nesta formação também exigem de todos os instrumentistas um maior preenchimento em suas funções no grupo. “A desenvoltura no contexto trio, vai depender muito da capacidade do guitarrista, de organizar os acordes em todo o braço e se orientar principalmente por sua estrutura superior, ou seja, a partir de sua visualização sem necessariamente envolver a tônica na execução”. (BITTENCOURT, 2006, p. 154-155).

Devemos estar cientes que dependendo de como inserimos a guitarra elétrica dentro de um determinado grupo musical, iremos estar trabalhando com diferentes texturas em nossa execução. “O conceito de textura na análise musical está relacionado à organização do tecido sonoro e, muitas vezes, é um elemento fundamental para uma compreensão mais abrangente do estilo de alguma obra musical” (VISCONTI, 2010, p. 15). As texturas podem ser mais densas ou menos densas de acordo com a necessidade da inserção da guitarra elétrica em diferentes grupos e em diferentes momentos dentro de uma mesma música. “Aaron Copland (1974, p. 77) dedicou um capítulo do seu livro para a definição da textura musical e a classificou em três tipos principais: monofônica, homofônica e polifônica” (VISCONTI, 2010, p. 15). Se tocamos apenas melodia, temos

um tipo de textura que podemos denominar de monofônica, se utilizamos acordes em bloco, intervalos paralelos, já temos uma outra textura que podemos chamar de homofônica, por existir um vínculo rítmico entre as vozes dos intervalos harmônicos. Se executamos passagens com mais movimentos internos de vozes, estaremos trabalhando com uma textura polifônica em nosso instrumento.

Referimo-nos, agora, nesse parágrafo anterior, não só às texturas intrínsecas às execuções com a guitarra elétrica, mas também aos aspectos texturais do grupo que a guitarra elétrica está inserida, pois eles nos darão um norte para as texturas que a guitarra elétrica deve aproveitar melhor dentre suas potencialidades, inclusive em relação ao seus timbres, efeitos e regulagens. Logicamente, na prática, muitas vezes trabalhamos com uma multiplicidade de texturas durante a execução, para evitar a monotonia e enriquecer as passagens com “diferentes cores”.

É possível ainda ampliar bastante este trabalho que podemos desenvolver com diferentes texturas musicais aplicadas às execuções à guitarra elétrica quando estamos utilizando interfaces sonoras associadas, com diversos efeitos externos, que podem dar características diferentes ao som, bem como trazer uma maior densidade de acordo com os timbres produzidos.

Acreditamos que o ensino da música popular, em seu processo de sistematização, já traz naturalmente para o contexto acadêmico algumas nuances típicas do universo deste tipo de prática musical. Os próprios estudantes trazem um tanto de experiências em sua bagagem, e entre estas, diversas formas de aprendizagem informais. Nos grupos de prática de conjunto de música popular, por exemplo, muitos elementos característicos e diferenciados das práticas convencionais da música de câmara podem ser incorporados, desde o trabalho sobre o aspecto gestual, no sentido da orientação performática e comunicação entre os músicos, até os mecanismos utilizados para a aprendizagem musical em grupo, que vão além da partitura, podendo até, esta ferramenta, ser dispensável em função de outras maneiras de se trabalhar o repertório, como por exemplo, através do aprendizado da música pela audição (aprendizagem aural), ou de sua cifragem básica, montando-se a música e estruturando seus arranjos coletivamente nos ensaios, além de outras maneiras de aprendizagem entre os pares. Muitas das convenções dos arranjos podem ser criadas no momento do ensaio, coletivamente, e estas podem ou não ser escritas, sendo na maioria das vezes, memorizadas pelos integrantes do grupo.

É possível que estas formas de trabalho possam andar de braços dados com as formas tradicionais, e para isso, entra a habilidade do professor em mostrar para os estudantes a importância e as vantagens em trabalhar a transcrição musical e sua notação, trabalhar uma música com o arranjo já escrito, e o próprio processo de escritura do arranjo por parte dos músicos, ou a aprendizagem através do acompanhamento da partitura, encontrando um meio termo, uma flexibilidade entre as distintas formas de trabalhar o repertório em grupo em uma turma de prática de conjunto. Consideramos possível e indicado trabalhar das duas formas em práticas de grupo de música popular.

Algumas formações características e comuns podem ser assuntos desenvolvidos e abordados dentro das aulas de instrumento em um curso de guitarra elétrica, onde podem ser indicados exercícios práticos para o trabalho que pode ser necessário em diferentes formações, bem como podem ser oferecidas oportunidades para o guitarrista experimentar na prática, tocar e se colocar dentro destas formações, além de ser estimulado a ouvir muitas referências a partir de gravações. Estas oportunidades podem surgir nas aulas de prática de conjunto.

Para os diversos grupos que a guitarra elétrica pode se inserir, tantos quantas formações instrumentais forem possíveis, é importante que pensemos como podemos aproveitar melhor os recursos do instrumento em cada situação, observando as funções que serão mais exigidas e como estas podem ser aplicadas tecnicamente. Neste, estão previstas aprendizagens concernentes tanto a atuação em diversas possibilidades de pequenas formações como para formações orquestrais. O uso de *playbacks* pode ser muito útil para esta finalidade, ou mesmo o uso de programas de editoração para escrituras de arranjos que podem ser tocados deixando a parte da guitarra elétrica silenciada, para ser tocada pelo estudante.

Em disciplinas de práticas de conjunto os estudantes podem ter desenvolvidas suas experiências no sentido de elaborarem e executarem arranjos, dirigirem ensaios, ter experiências práticas de composição coletiva, desenvolverem habilidades de leitura musical, tanto de uma leitura previamente estudada como à primeira vista. O desenvolvimento de repertório nestas práticas são pontos muito importantes na formação dos instrumentistas, onde podem ser vividas adaptações em diversos níveis para a prática musical. O ideal é que estas práticas possam proporcionar aos estudantes contatos com diversos estilos e gêneros musicais e que estes também possam passar por experiências em diversos níveis, seja como instrumentistas, compositores, arranjadores, diretores, produtores, etc.

11. EFEITOS, INTERFACES E TECNOLOGIAS DA GUITARRA ELÉTRICA

Além deste arcabouço teórico e técnico que podemos buscar compreender e praticar e, com isso, enriquecer nossa música, nós, instrumentistas guitarristas, temos ainda uma série de interfaces sonoras que podemos utilizar associadas à guitarra elétrica, gerando-nos um trabalho extra. É bom que esse tipo de abordagem também esteja previsto no planejamento de um curso superior de guitarra elétrica, pois faz parte de uma realidade evidente para o dia a dia do guitarrista. Esse é um universo muito abrangente, e cada professor pode identificar uma maneira mais adequada para si de trabalhar este conhecimento tecnológico. Os próprios estudantes normalmente já trazem uma boa bagagem neste sentido e podem auxiliar, trazendo suas vivências e experiências pessoais com interfaces sonoras associadas à guitarra elétrica, compartilhando seu saber com os demais colegas.

A busca por uma identidade timbrística é uma questão pessoal, e para isso existem uma infinidade de recursos tecnológicos que podemos ter acesso e escolher associar ao nosso instrumento para a composição de nosso som. Muitas vezes, a escolha é apenas a guitarra plugada diretamente em um amplificador, mas, aí já temos a necessidade, no mínimo, de uma interface, que é o próprio amplificador. Isso é o que Rocha nos chama a atenção denominando de técnica tecnológica, que, para nós, é um objeto de estudo a mais, além da técnica musical.

A partir disso, cada músico pode montar a sua rede de interfaces de maneiras completamente diferentes e particulares, com o intuito tanto de estabelecer seu timbre pessoal quanto de escolher os equipamentos e interfaces que melhor se adaptam a sua técnica musical. Devido a essa natureza, o músico deste instrumento necessita exercer, além da técnica musical propriamente dita, a técnica tecnológica, que consiste na atuação sobre esses equipamentos tecnológicos, programando seus parâmetros de acordo com a situação musical em que esteja atuando (ROCHA, 2011, p. xiii).

É importante, no nosso ponto de vista, ações no sentido de conhecimento das técnicas tecnológicas, trazendo informações a respeito de efeitos, suas classificações e seus parâmetros, a construção da guitarra elétrica, seus hardwares, captadores, cabos, cordas, amplificadores, simuladores e diversos tipos de conexão possíveis, cadeia de

sinal, *set up*, etc., demonstrando a sonoridade de diferentes *set ups* ou estimulando os estudantes a procurarem entender melhor a construção timbrística de seus guitarristas prediletos. Com isso, pode estimulá-los a fazer um compartilhamento destes conhecimentos pesquisados em sala de aula, em algum trabalho ou mesmo em um evento específico a respeito de tecnologias associadas à guitarra elétrica.

No mercado brasileiro, ainda existe pouca publicação em livros ou artigos científicos na área da música a respeito deste assunto, direcionado especificamente para o público da guitarra elétrica, tais como o livro em dois volumes “Efeitos para guitarra e outros instrumentos” (2015), de autoria de Marcos Falcão. No entanto, algumas revistas especializadas em guitarra, como a *Guitar player*, *Cover guitar* e *Guitar class*, entre outras, normalmente trazem bastante informações a respeito do timbre e dos equipamentos utilizados pelos guitarristas mais conhecidos, e podem servir como uma boa fonte de pesquisa para estes propósitos. Também existem uma série de vídeos em plataformas como o *you tube* onde podemos encontrar muitos guitarristas testando equipamentos, falando a respeito destes recursos tecnológicos, como pedaleiras, pedais analógicos, *racks* de efeitos, sintetizadores, amplificadores, etc. É válido também fazer uma boa filtragem destes vídeos que podemos encontrar na internet e utilizarmos como alguma referência.

Um dos fatores que pode contribuir bastante para a caracterização de um som pessoal é o trabalho com as diversas possibilidades timbrísticas que a guitarra pode oferecer junto as suas interfaces associadas comuns. É bem notável que uma parte da singularidade artística de muitos guitarristas está nas suas marcas registradas timbrísticas. Podemos observar inúmeros exemplos disso em guitarristas que usam uma quantidade maior ou um *set up* mais enxuto de equipamentos, seja no som de guitarristas com sonoridades tão diferenciadas tais como, David Gilmour, Pat Metheny, Joe Pass, Jeff Beck, etc. Concordamos que “a arte necessita de um material físico em estado bruto que será trabalhado pelo artista com suas ferramentas em direção ao produto artístico” (ROCHA, 2011, p. 61), e este trabalho de construções timbrísticas é um dos fatores que influenciam a personalidade e singularidade musical, ao ponto de podermos reconhecer um guitarrista rapidamente pelo seu toque particular aliado ao timbre que ouvimos.

Segundo Liebman, as nuances musicais (entendida aqui como fator fundamental do timbre) personalizadas de um músico, é uma

combinação entre as características de seu instrumento, somada a sua personalidade e controle técnico que o mesmo possui do seu instrumento. Esta individualidade timbrística funciona como uma “marca registrada” do músico. Paul Berliner, complementa tal questão dizendo que além do “*personal sound*” (som personalizado) ser um elemento claramente perceptível ele serve muitas vezes como objeto de imitação para principiantes (VISCONTI, 2005, p. 150).

Com base nisso, consideramos importante que haja algum direcionamento e estímulo no sentido de podermos entender melhor o que cada efeito adicionado causa no som, ou quais as possibilidades e resultados sonoros de encadeamentos de pedais, sua cadeia de sinais, possibilidades de cabeamentos no amplificador, compreender como a guitarra sintetizada pode favorecer à construção de timbres, quais as novidades tecnológicas do mercado, características básicas dos tipos de amplificadores transistorizados e valvulados, ou mesmo, por outro lado, como podemos encontrar o som que queremos apenas com a guitarra e o amplificador. Consideramos que “a tecnologia não é boa ou ruim em si mesma; tudo depende do uso que dela se faz” (FONTERRADA, 2012, p. 199). Temos esses dois aspectos importantes para a personalização musical do som de cada músico, o timbre e a “pegada”. O universo da guitarra elétrica é muito amplo, existem muitas maneiras de se tocar o instrumento, e ainda mais, com tantas interfaces que podem estar associadas, cria-se um campo muito expansivo, gerando sonoridades que já trazem em si muitos direcionamentos de abordagens técnicas por si mesmas.

Quando nos referimos a questões de sonoridade (timbre e efeitos) do instrumento, entramos em um universo muito vasto que se abre em possibilidades, e compreendemos que “ao escolher as conexões, interfaces e abordagens técnicas, o músico pode buscar sua singularidade, ou seja, o som segundo o qual pode ser reconhecido, o som de sua expressão artística” (ROCHA, 2011, p. 3). Esse é um fator importantíssimo que o professor pode orientar e estimular em seus estudantes, além disso, consideramos uma verdadeira busca interior que cada um de nós pode empreender. Consideramos importante trabalhar dentro das disciplinas semestrais de guitarra elétrica em um curso superior, aspectos relativos a tecnologias e timbres.

Muitas vezes, por questões funcionais e operacionais, não é tão viável trabalharmos com muitas interfaces musicais em uma aula de instrumento, no dia a dia do ensino, e isto se complica se quisermos trabalhar cotidianamente em aulas coletivas, pois seriam muitos equipamentos para serem ligados para cada guitarrista, no mínimo,

já consumindo um bom tempo da aula, entre outros fatores a serem administrados. No entanto, dentro do curso, podem ser mapeados alguns momentos pontuais em que sejam apresentados e levados para algumas determinadas aulas específicas com esta finalidade, pedais de efeitos, pedaleiras, sintetizadores, etc., tanto do professor como dos estudantes, principalmente no sentido de uma troca de experiências. Outra maneira de trabalhar este tema é através de trabalhos direcionados, onde os estudantes firmariam um compromisso de apresentação de algum assunto relacionado com o tema em uma aula formal, em uma ação de extensão ou em um encontro aberto, promovendo uma troca de experiências.

Existem determinados estilos musicais nos quais o timbre é um fator preponderante na caracterização do som. “Em música pop, a principal característica do som é o timbre, que possui três funções: atua como caracterizador de gênero musical, como identificador de autoria e como viabilizador da invenção artística” (ROCHA, 2011, p. 62). Muitas vezes uma determinada variação timbrística dentro de um mesmo tipo de efeito realmente caracteriza boa parte de um gênero musical, como é o caso da guitarra associada a efeitos de distorção e a sua íntima ligação com o gênero rock.

Outra característica interessante da força das configurações timbrísticas que determinados instrumentistas constroem, é a capacidade que o som de seu instrumento tem de ser reconhecido, colocando-se como uma marca registrada deste, o mesmo que Rocha denominou de “identificador de autoria”. O terceiro aspecto citado por esse mesmo autor é o de “viabilizador da invenção artística”. Muitas vezes, a mola propulsora de um momento de criação musical, para o instrumentista, é algum timbre que ele conseguiu criar com o recurso de efeitos provenientes de interfaces externas, que inspira todo um processo criativo, muitas vezes culminando na composição de uma obra musical.

Podemos entender a guitarra elétrica tanto como um instrumento que pode ser associado a diversas de interfaces externas, bem como, temos também o próprio instrumento como uma interface sonora em si. “Com essa gama de processamentos sonoros em tempo real, a produção sonora da guitarra alcança, através da eletrônica, uma via indireta, onde som final produzido pelo amplificador tende a ser completamente diferente do som original produzido pelo instrumento” (BORDA, 2005, p.16).

A interface da guitarra elétrica, por exemplo, constitui-se de seis cordas que correm sobre um braço com trastes e um corpo que contém controles de volume e timbre e, em alguns modelos, uma alavanca de vibrato. É sobre essa interface que o músico exerce a performance técnica musical, lidando basicamente com informações estritamente musicais – notas, acordes, ritmo e dinâmica. A outra porção da performance da guitarra, a performance técnica tecnológica, acontece sobre as interfaces dos processadores sonoros, externas ao instrumento (ROCHA, 2011, p. 94).

As nuances do processamento sonoro aplicado à guitarra elétrica, são importantes no processo de formação superior do guitarrista, e isto, por si só, já abre um amplo leque de trabalho tanto para o professor como para sua turma de estudantes. Muito deste trabalho de escolha de timbres e de utilização de efeitos é bem pessoal e pode ser desenvolvido independentemente, com autonomia pelos estudantes em suas pesquisas pessoais, pois sabemos que existe uma grande demanda de conhecimentos e saberes paralelos que devem ser trabalhados em sala de aula, muitos deles que realmente serão facilitados com o acompanhamento de um professor, que pode eleger as suas prioridades na construção curricular do curso de guitarra elétrica. O campo musical que visa um melhor entendimento em relação ao processamento sonoro, abre uma ampla área de estudo para os guitarristas, além das demandas naturais de domínio técnico do instrumento.

Junto a este aspecto da técnica tecnológica, como é nomeada por Rocha, também podemos agrupar o uso mais consciente dos recursos idiomáticos favorecidos pela própria configuração estrutural da guitarra elétrica, bem como de nuances que as interfaces podem impelir através de suas modificações no envelope sonoro, e que favorecem a certas execuções idiomáticas.

Este trabalho de aprimoramento na execução dos recursos idiomáticos também é um ponto que consideramos que deve ser abordado com atenção dentro de um curso de guitarra elétrica. Entre estes, podemos citar, para exemplificar, o uso de *bends* e seus derivados, ligaduras *hammer ons* e *pull offs*, vibratos, trêmulos, produção de ruídos e microfonia, uso do controlador de volume, uso da alavanca de vibrato, etc.

Se formos observar também os recursos que se ampliam com o uso de efeitos externos teremos então uma grande gama de possibilidades. Por exemplo, quando a guitarra elétrica está associada a algum efeito de distorção do som, favorece bastante ao aproveitamento do uso de acordes formados basicamente com a tônica e a quinta, denominados de *power chords*, ou a execução de harmônicos denominados de

artificiais, e assim, podemos considerar estes como recursos que se tornam idiomáticos do instrumento, principalmente quando está associado a este tipo de efeito de distorção do som. Este tipo de acorde *power chord* é uma base inspiradora para diversos subgêneros do rock.

A leitura de uma partitura para guitarra elétrica, quando utilizados diversos destes recursos que o instrumento oferece, que vão além das notas e ritmos musicais, requer um tipo de escritura com sinais próprios. É comum encontrarmos em revistas especializadas em guitarra elétrica transcrições que utilizam uma partitura com estas simbologias próprias da guitarra elétrica, geralmente associados à tablatura, que é um tipo de recurso que é utilizado para facilitar a visualização de uma digitação proposta, já que este simula o braço da guitarra com o posicionamento das casas tocadas em cada corda. Desta forma, além da leitura melódica tradicional, o guitarrista também deve trabalhar esta leitura mais específica com os detalhes de notação dos recursos idiomáticos do instrumento e também, pelo menos compreender como funciona a leitura da tablatura, mesmo que não a utilize com frequência, já que o padrão de escrita para a guitarra em arranjos, na maioria das vezes, é feito em notação tradicional.

De acordo com o construtor de pedais para guitarra Jacques Mercer, para que se reconheça e se execute uma peça de Bach, por exemplo, apenas a partitura pode ser o bastante, mas para uma execução de uma canção de Jimi Hendrix de maneira a ser reconhecida como representante de uma estética pop específica – rock baseado em rhythm and blues e soul com sonoridade e técnica musical relacionadas à década de setenta – há a necessidade de se contar com o mínimo aparato tecnológico típico desse estilo, nesse caso configurado na tríade guitarra-amplificador-pedal de efeito. Assim, o que pode ser considerado como o mínimo grau de habilidade exigido para a execução de uma música pop engloba, além das notas, acordes e técnicas específicas do estilo e do instrumento, a correta manipulação dos equipamentos coerentemente escolhidos para que se produza um timbre que possa ser considerado esteticamente pertinente (ROCHA, 2011, p. 62).

Associado ao uso de interfaces interligadas com a guitarra elétrica, temos os gestos que são necessários para a sua ativação, estes, normalmente ativados com o uso dos pés, quando funcionando a partir de pedais, ou com as mãos, que pode ativar outros tipos de recursos. “A qualidade do contato diz respeito ao tipo de gestual que será exercido como consequência dos objetos de controle disponibilizados pela interface” (ROCHA, 2011, p. 93). Esses gestos, muitas vezes, podem pedir uma atenção a mais

para o instrumentista, principalmente se este estiver lidando com diversos recursos tecnológicos associados.

Normalmente, no universo da música pop, é bem comum que estes recursos timbrísticos gerados pela associação de diferentes interfaces sonoras sejam bem aproveitados, exigindo do músico uma determinada concentração para que as mudanças de efeitos e timbres ocorram nos tempos convenientes nas músicas, seja com os recursos da própria guitarra ou de equipamentos que estejam a ela vinculados.

Todos esses aspectos devem ser examinados pelo estudante em sua busca por uma sonoridade e estilo que o caracterize, pelos menos em determinada fase, podendo, naturalmente, a sua sonoridade ou seu timbre característico, se transformar em fases subsequentes. O que observamos normalmente é que os instrumentistas, quando encontram um determinado timbre que apreciam e que observam que lhes caracterizam em sua musicalidade, normalmente, seguem usando este som, que marca seu nome e sua performance musical, podendo, naturalmente, trabalhar com diversas variações, de acordo com as necessidades requeridas pelas músicas interpretadas.

O som que desenvolvemos com o uso dos diversos recursos tecnológicos que podem ser associados à guitarra elétrica podem ter muitas variações, pois são praticamente infinitas as possibilidades de combinação e de ajustes de parâmetros que a guitarra oferece junto a uma grande quantidade de interfaces que podem estar associadas ao instrumento. “Com relação à técnica tecnológica, é através dela que o músico produz os timbres que irão garantir-lhe a caracterização do gênero musical em que atua, a sua identidade musical no contexto desse gênero e sua inspiração para a invenção” (ROCHA, 2011, p. 70). Para a construção sonora de seu timbre, o guitarrista tem em mãos um grande espectro de possibilidades de escolhas a serem feitos, e “essas escolhas de meios expressivos requerem desse músico, além da performance técnica musical, uma performance técnica tecnológica, para que ele exerça os atos de controle sobre os equipamentos escolhidos” (ROCHA, 2011, p. 118).

A própria guitarra elétrica já se apresenta, em si mesmo, como uma interface sonora, com controladores de volume, tonalidade, captação magnética do som, bem como através do uso físico de alavanca que pode estar fixada na ponte. A guitarra elétrica é um instrumento, como o próprio nome evidencia, naturalmente elétrico e, por isso, normalmente não apresenta uma sonoridade acústica ampla. Para que seu som seja propagado com intensidade, ela requer que haja, primeiramente, a captação do som da vibração das cordas, que através de uma série de processamentos e de transformações,

que passam desde as vibrações físicas das cordas, seguindo a produção de energia eletromagnética pelos captadores, até a emissão elétrica através de fios de um cabo, chegando ao amplificador, que emana de si o som do instrumento transformado e ampliado. Compreender como se dá o processamento sonoro do instrumento que tocamos é um ponto importante de tratarmos em nossas aulas de guitarra elétrica.

Dentro dos processos sonoros, temos a captação do som por parte dos captadores como o processo inicial que transmutará a vibração física das cordas em energias que culminarão no som propagado pelo amplificador. Entre o som produzido pela vibração das cordas da guitarra elétrica e sua emanção pelos autofalantes dos amplificadores, podem constar diversos processamentos sonoros que agem no som e o transformam, alterando as curvas de onda do som básico. “De maneira diferente de um instrumento acústico que possui uma voz quase imutável, invariável, a guitarra, agora elétrica, deveria ser sempre considerada como o primeiro elo de uma cadeia – cada vez maior ao longo de sua história – de componentes concorrentes para o processamento de seu som” (ROCHA, 2011, p. 23).

Uma das maneiras de se fazer estas alterações no som é através de pedais de efeitos. Os pedais são dispositivos que podem alterar a onda sonora de diversas maneiras, gerando assim diversos timbres diferenciados. Seu uso se deu principalmente desde a década de 1960, e esta tecnologia vem sempre se atualizando. “Nessa época em que a guitarra elétrica estava começando a se definir como instrumento musical, percebeu-se que as perspectivas ligadas ao processamento sonoro, à modificação do timbre e à customização do som em direção à obtenção da identidade do músico era algo inerente à prática da guitarra” (ROCHA, 2011, p. 23).

O guitarrista pode combinar diversos tipos de pedais para criar os timbres que esteja imaginando. Além da escolha dos pedais de efeitos, há também a determinação da sequência de pedais, pois esta organização também causa variações no resultado final do processamento sonoro, bem como a maneira que estes são interligados e conectados ao amplificador. Desta forma, o guitarrista deve fazer escolhas em relação, tanto à qualidade dos pedais, quanto em relação à sequência do percurso do sinal sonoro “em direção ao estágio último da amplificação, sabendo que ao longo desta cadeia cada componente irá alterar o anterior, o que reafirma a necessidade de uma disposição não só material, mas lógica dessa rede” (ROCHA, 2011, p. 95).

Os pedais são geralmente pequenas caixas que são conectadas ao instrumento e ao amplificador ou interconectadas entre si, através de cabos e, normalmente, são

posicionados no chão e acionados pelos pés do instrumentista. Para que sejam acionados, é necessário o uso de gestos e movimentos que devem ser precisos durante a execução musical, para não gerar nenhum tipo de defasagem ou de falta de sincronia. O processamento do som normalmente atua alterando “a curva de frequências do som, o volume, a dinâmica, a fase ou a altura e adicionar ao som básico as qualidades de eco, reverberação ou novos harmônicos, que são ausentes no timbre original” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 27).

Podemos citar outros mecanismos de ação no som da guitarra elétrica, como os sintetizadores de som, que tem seus primeiros passos ligados com a guitarra elétrica ainda no final da década de 1970, quando “a empresa Roland desenvolveu dois modelos de guitarras sintetizadas nas quais o som do sintetizador seria disparado pelas cordas e não mais pelo teclado” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 29). Os sintetizadores apresentam características sonoras distintas dos pedais de efeitos, pois agem de maneira distintas em seu processo de digitalização do som. Apesar das primeiras experiências no fim dos anos da década de 1970, “A verdadeira expansão das guitarras sintetizadas ocorreu, realmente, entre o final da década de oitenta e início da de noventa, quando as interfaces MIDI passaram a ser utilizadas em qualquer modelo de guitarra, com a simples instalação de um captador externo específico para esta função” (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 29).

Para exercermos as funções de um sintetizador de guitarra, normalmente é feita uma captação paralela do som, através de captadores específicos que trabalharão o som das cordas e os modelarão através de processamentos digitais pelas interfaces MIDI⁷⁷. Paralelamente ao som captado pelos captadores especiais dos sintetizadores, também podem ser mesclados os sons dos captadores da guitarra elétrica e de seus efeitos associados, gerando assim uma grande quantidade de variações timbrísticas que podem ser desenvolvidas e utilizadas. Normalmente os captadores MIDI simulam digitalmente o som de outros instrumentos, e isto pode impulsionar maneiras de tocar diferenciadas para adequar ao som que está sendo simulado.

Além dos pedais de efeitos e dos equipamentos de síntese sonora, o som da guitarra pode ser moldado através de *racks* ou de pedaleiras. Estes equipamentos, ambos, podem constar de uma junção de diversos efeitos digitalizados em um só produto, ou de diversas qualidades de um mesmo efeito, que podem ser controlados

⁷⁷⁷ Captadores MIDI (MIDI é uma sigla que significa Musical Instrument Digital Interface) transformam a vibração das cordas em sinal digital.

através de diversos parâmetros. É interessante observar que esta tecnologia pode estar sempre em evolução, mas não necessariamente os novos timbres que são desenvolvidos podem ter melhor qualidade que timbres que foram criados anteriormente, por isso, existe uma busca grande por alguns modelos clássicos de pedais, amplificadores ou outros recursos, que são denominados *vintage*, por serem referências de um determinado período com suas sonoridades características.

Outros recursos são interfaces externas que podem ser usadas adaptados à guitarra elétrica, como é o caso do *e-bow*, que é um acessório eletrônico que substitui a palheta, produzindo um som de sustentação perene, funcionando semelhante a um arco de um violino, sem ataque e rico em harmônicos. Podemos citar também o *bottleneck*, que é um tubo colocado em algum dedo da mão esquerda e deslizado sobre a corda para gerar um efeito de *slide* (deslizamento) característico.

Há também os músicos e estilos que se utilizam do mínimo aparato para construção de seu timbre característico, muitas vezes utilizando apenas a guitarra elétrica, os cabos de conexão e o amplificador, que muitas vezes trazem alguns efeitos embutidos, como é comum de notarmos, principalmente o *reverb* e a distorção, às vezes também o trêmulo ou um efeito modulador, como o *chorus*. Estas escolhas são pessoais de cada músico e algumas vezes também são ditadas pelos estilos que estes normalmente tocam. A música pop, por exemplo, normalmente requer que sejam criados timbres que deixem uma marca sonora singular, quando normalmente são usados diversos recursos para gerar sonoridades que possam se adequar bem aos estilos das canções.

A tecnologia pode ser vista pelo menos por dois prismas, tanto no sentido de seu uso, através de uma série de recursos, para favorecer o desenvolvimento das aulas, como no compartilhamento de ensinamentos a respeito de interfaces musicais tecnológicas que podem estar associadas à guitarra elétrica. Existem uma série de programas, *softwares* e *plug-ins* que podem ser utilizados em sala de aula para dinamizar o aprendizado e que também podem ser indicados para serem usados pelos estudantes em seus dia-a-dia. São programas de edição de partituras, programas de simulação de bandas, programas para treinamento auditivo, programas para facilitar a transcrição de trechos musicais, etc. Módolo destacou o uso de determinadas tecnologias por parte dos professores que entrevistou, direcionadas ao ensino de guitarra elétrica, “com o uso de softwares (*Transcribe; Guitar Pro; Band in a Box*), gravações

(áudio e vídeo) e banco eletrônico de áudio de texto (*Guitar Beat*⁷⁸), são utilizados como ferramentas que auxiliam os professores em suas práticas de ensino” (MÓDOLO, 2015, p. 166).

Uma prática que pode ser positiva no desenvolvimento de um instrumentista é a de ouvir analiticamente seu próprio som, através de gravações de suas performances. Nesse panorama, primeiro se faz música; depois, é que vem a reflexão a respeito dos pontos que podem ser melhorados na performance. Essa é uma prática que o professor pode estimular seus estudantes a desenvolverem em casa, mostrando como é possível fazer isso em sala de aula, orientando como podemos observar atentamente e questionar pontos em nossa performance ao ouvir a gravação. Se a sala de aula é equipada com algum equipamento de gravação, é possível esta abordagem também em sala de aula, para que possam ser dados os exemplos e as instruções de como podemos fazer nos nossos estudos diários e refletirmos a respeito de nosso som. Esta prática é útil também quando estamos estudando improvisação. O registro de nossos improvisos pode nos dar uma consciência mais ampla a respeito de nossa sonoridade e das frases que normalmente somos impelidos a repetir, e assim, nos estimular a procurarmos novos caminhos criativos. Isso também pode nos levar a ter alguma intimidade com programas de gravação musical, tais como *Cubase, Pro Tools, Audacity, Cakewalk, Vegas, Sound Edit, Cool Edit, Sonar, Sound Forge*, etc. A partir de gravações também podemos observar nosso apuramento técnico, sonoridade, bem como as nuances características de nossa interpretação.

12. TREINAMENTO AUDITIVO, TRANSCRIÇÕES E APRENDIZAGEM DE MÚSICAS ATRAVÉS DO OUVIDO (APRENDIZAGEM AURAL)

Dentro do processo de ensino para a consolidação de um curso superior de guitarra elétrica consideramos ser interessante desenvolver um trabalho focado em exercícios que privilegiem tirar músicas de ouvido e exercícios de transcrições. “Para Gomes (2005) e Lopes (2013), a transcrição é um elemento fundamental nos processos

⁷⁸ O Guitar BEAT é um banco eletrônico utilizado no curso de guitarra elétrica da UNICAMP. A menção de Módolo não distingue a sigla (que aparece como *Beat*) BEAT, que significa Banco Eletrônico de Áudio e Textos. Portanto, o Guitar BEAT é um Banco Eletrônico de Áudio e Textos de Guitarra, em constante expansão desde que foi criado em 2010. É um projeto pessoal do professor Budi Garcia, que objetiva ter um banco que concentre toda a fonografia possível de ser obtida, dentro e fora dos principais 'cânones' do blues, jazz, rock, música brasileira etc., além de publicações as mais diversas, *songbooks*, produções intelectuais livres ou acadêmicas (ensaios, artigos, teses, livros), dados técnicos, informações históricas, iconografia, audiovisual, etc.

de ensino e aprendizagem da guitarra elétrica, pois se trabalha elementos relacionados à percepção, improvisação, timbre, dentre outros” (MÓDOLO, 2015, p. 165). Esse tipo de estudo é realmente enriquecedor para os estudantes, e ao mesmo tempo também pode ser desenvolvido de forma independente por este sempre que quiser, basicamente, podendo se dispor a aprender a música que tiver interesse e ao mesmo tempo, graduar sua musicalidade interior com este procedimento. “Os primeiros guitarristas aprendiam a tocar através de pesquisa auditiva das rádios ou LPs, prática que se perpetua até os dias de hoje e o que Green (2001) chama de *listening and copying* (ouvindo e copiando)” (GARCIA, 2011, p. 46).

O professor pode trabalhar essas habilidades de forma gradativa, inicialmente com pequenos trechos de frases melódicas e harmônicas, linhas de baixo, chegando até músicas completas e improvisos. Harmonicamente também é possível fazer práticas interessantes, como por exemplo, estimular o reconhecimento, em diferentes músicas, de trechos harmônicos que possuam um determinado encadeamento comum, comprovando auditivamente como determinados clichês harmônicos são frequentes e utilizados em diversas situações musicais.

Alguns trabalhos de base podem ser feitos no sentido do reconhecimento dos principais tipos de acordes em aberturas comuns na guitarra elétrica. Nesse caso, podemos deixar os acordes soando e através da concentração mental, procurar reconhecer a sonoridade das vozes internas dos acordes em sua disposição intervalar, ou mesmo a sonoridade como um todo, trazendo perspectivas que possam nos auxiliar a reconhecer com mais facilidade o tipo de acorde.

É importante compreendermos que podemos trabalhar o aprendizado através do ouvido puramente através de práticas de ouvir, internalizar e tocar, ou podemos também ampliar este processo no sentido da transcrição musical, onde os trechos aprendidos através das habilidades aurais são escritos em partitura.

Essa forma de aprendizagem que estamos reiterando agora em nosso texto (a aprendizagem aural) certamente deixa o estudante mais íntimo do objeto mais importante e fundamental da música, o som. É facilmente visível que quando esse tipo de abordagem que fazemos conflui diretamente no repertório, isso traz uma série de benefícios ao estudante, desde o desenvolvimento mais apurado da percepção auditiva nos seus aspectos relativo e absoluto, como no desenvolvimento de habilidades técnicas associadas a um contexto prático. Outro benefício que podemos citar é a construção de

um conhecimento subjetivo acerca dos elementos da música, que passam a ser reconhecidos auditivamente pelo aprimoramento de conexões intuitivas.

A importância de estimular a audição de músicas no dia a dia dos estudantes é fundamental, e esta audição, academicamente falando, por exemplo, pode estar associada a um desenvolvimento histórico dos conteúdos disciplinares abordados em sala de aula, dentro da programação dos planos de cursos de disciplinas de história da música ou de história do instrumento. Também, podem fazer parte das atividades de aprendizagem aural ou de transcrição para escrita em partitura de determinados trechos que podem ser posteriormente analisados. Esses são exemplos de abordagens práticas que viemos falando, e que podemos utilizar mesmo em disciplinas com perfil mais teórico.

Green (2001) destaca que tocar, compor e ouvir são alguns dos caminhos que os músicos populares percorrem na trajetória do seu aprendizado. Essas três formas de vivência musical envolvem conhecimentos em comum, que não se distinguem tanto entre si. O tocar envolve a exploração sonora através de instrumentos musicais ou da própria voz na busca de uma sonoridade que agrade aos ouvidos e/ou que faça algum sentido para o executante. O compor abrange o âmbito das atividades musicalmente criativas, incluindo improvisação. E o ouvir é o produto implícito nas duas atividades anteriores, sendo que Green (2000) categoriza de três formas: escuta intencional (*purposive listening*), escuta atenta (*attentive listening*) e a escuta distraída ou simplesmente ouvir (*distracted listening*) (LACORTE, 2007, p. 30).

Nesse contexto mais criativo, é importante conhecer a definição destes três tipos de escuta citados anteriormente, que são denominados por Green em seus textos. Esta citação de Lacorte explica bem:

A escuta intencional tem por objetivo a aprendizagem. É por esse meio que se busca apreender algo para colocar em uso após a experiência. Esse é o tipo de audição que o músico emprega, por exemplo, aprendendo a tocar uma cópia exata ou cover de uma canção. Dessa maneira, na música popular, ele cria ou reproduz um tipo de notação mental ou escrita da harmonia, da forma e de outras propriedades da canção, por meio da qual ele poderá colocar em ordem o seu aprendizado para estar disponível em outro contexto ou na tarefa analítica de exercícios. A escuta atenta pode envolver a audição no mesmo nível de detalhamento da escuta intencional, mas sem um objetivo específico de aprendizagem. Não tem por intenção

algo como saber tocar, relembrar, comparar ou descrever as propriedades da música posteriormente. A escuta distraída refere-se a momentos nos quais a música está sendo ouvida, sem outro objetivo do que diversão ou entretenimento (LACORTE, 2007, p. 30).

A escuta musical pode ser trabalhada também associada a diversas práticas no decorrer das aulas, bem como pode ser estimulada através de exercícios que podem ser orientados para serem desenvolvidos em casa, no *intermezzo* entre as aulas. A escuta ou apreciação musical que indicamos para os estudantes de música, envolve um atributo importante de nosso intelecto, que é a atenção. Através da atenção podemos graduar nossa percepção, captando mais detalhes, favorecendo assim também o desenvolvimento de nossa memória musical, já que ela, sendo um banco de dados pessoal, está intimamente relacionada com aquilo que temos capacidade de perceber e de captar através de nossos sentidos físicos. A apreciação musical também favorece ao enriquecimento da nossa cultura musical, além de ser uma prática que normalmente é muito agradável para os estudantes de música e para os músicos em geral. A apreciação pode ser direcionada pelo professor como uma ferramenta paralela ao trabalho de diversos elementos que podem constar no *Curriculum*.

Se pudermos traçar uma linha do tempo em relação à aprendizagem de um instrumento musical, poderemos entender que existiu um período onde a aprendizagem da guitarra elétrica estava voltada para o processo que chamamos “tirar música de ouvido” e de tocar livremente, entre outros, quando não existiam muitos materiais didáticos para o ensino da guitarra elétrica disponíveis, mas existiam discos de vinil que eram exaustivamente escutados, em que os músicos aprendizes guitarristas buscavam copiar solos e harmonias através das gravações. Essa é uma prática comum hoje em dia também, através das mídias atuais que existem, principalmente nos estudos autodidatas. Podemos dizer com segurança que essa escola é uma das mais ricas das quais podemos imaginar, pois se desenvolve a partir de uma prática basicamente auditiva, e assim são absorvidas diversas habilidades necessárias para a formação instrumental, desde habilidades técnicas, até compreensões de concepções harmônicas e de linguagem, fazendo o músico estar bem preparado para diversas situações reais, pois favorece o desenvolvimento do ouvido musical, tornando a aprendizagem de escalas, arpejos, acordes, fraseado e etc., um processo muito natural.

Neste mundo globalizado em que vivemos na atualidade, são muitas as possibilidades de formação musical, e grande o acesso a diversas manifestações musicais de todo o planeta, as quais podemos aceder através dos recursos oferecidos pela internet. “Hoje, o mundo da música é um mundo das músicas, cada qual com suas próprias tradições de transmissão da disciplina musical, convenções de performance, repertórios e usos da música, tanto sagrada quanto secular”⁷⁹ (Prefácio por Robert Fripp *in* GREEN, 2002).

Os trabalhos que desenvolvemos na apresentação desses doze tópicos vieram sendo feitos no sentido de procurarmos refletir a respeito de elementos que consideramos importantes no estudo da guitarra elétrica, para um direcionamento que possa auxiliar na construção de planos de curso para apoiar os semestres letivos de um curso superior de guitarra elétrica. Comentamos dentro de cada tópico a respeito de algumas práticas que consideramos importantes e queremos dizer que além do estudo sistemático dentro de cada um destes, nossa metodologia propõe uma interseção entre o máximo possível de pontos isolados, dentro da abordagem que denominamos integrativa de ensino-aprendizagem. Reforçamos que estes tópicos não foram enumerados hierarquicamente, apenas os numeramos para melhor organização.

⁷⁹ Today, the world of music is a world of musics, each with their own traditions in the transmission of musical discipline, performance conventions, repertoire and usages of music, both sacred and secular.

CAPÍTULO VII

DIRETRIZES E PERSPECTIVAS PARA O ENSINO SUPERIOR DE GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL

BUSCANDO REFERÊNCIAS PARA A DELIMITAÇÃO DAS PRIORIDADES CURRICULARES

Depois de nos concentrarmos em diversos aspectos relacionados com o ensino de guitarra elétrica e das estratégias de ação para atuação em um curso superior, vamos agora nos dedicar a compreender melhor como podemos organizar estas informações em um currículo. Inicialmente é necessário ter em mente algumas compreensões para entendermos melhor o que vem a se configurar um currículo e como podemos desenvolvê-lo formalmente. Tardif (2014) cita que os saberes docentes “correspondem aos discursos, objetivos, conteúdos e métodos a partir dos quais a instituição escolar categoriza e apresenta os saberes sociais por ela definidos e selecionados como modelos da cultura erudita e de formação para a cultura erudita”. (TARDIF, 2014, p. 38). Vemos, a partir desse trecho, que, necessariamente o currículo envolve uma ordenação de ideias e princípios, que são justamente os discursos, objetivos, conteúdos e métodos citados, direcionados para a criação de uma determinada linha condutora dentro de qualquer instituição escolar.

A perspectiva na qual o currículo é visto como "organização", "sistema" encontrou sua consolidação em Ralph Tyler, que publicou em 1949, *Basic principles of curriculum and instruction*. Em Tyler, a organização e o desenvolvimento do currículo devem responder a questões sobre que objetivos comportamentais a escola pretende atingir. O que se pode oferecer para alcançar esses propósitos, como organizar as experiências educacionais e como saber se os objetivos foram alcançados? Tyler sugere que, na busca pelos objetivos da educação, sejam levados em consideração os estudos psicológicos sobre os aprendizes, os estudos sobre a sociedade contemporânea e as contribuições dos especialistas nas diversas disciplinas (Silva, 2003) (BORDA, 2005, p. 67).

Devido ao seu aspecto de formalização de elementos, acreditamos que Tardif tenha expressado o aspecto de ordenação como uma circunstância de formação de uma cultura erudita, que é justamente a cultura em que se considera existir um vasto saber

formalizado. Vendo por esse prisma, a inserção da música popular e de seus procedimentos a partir dos ambientes informais, em que ela acontece, para dentro de um academicismo formalista, passa a gerar uma busca por uma certa erudição do popular. Realmente podemos ver isto acontecer facilmente com a entrada do ensino de estilos e instrumentos característicos da música popular na academia, como é o caso da guitarra elétrica e de gêneros como o jazz, o rock, o pop, o blues, o soul/funk e a música popular brasileira, que de certa forma estão agregados ao ensino da guitarra elétrica. No entanto, também podemos perceber o movimento inverso que pode consistir de uma popularização da formalidade acadêmica, através dos elementos de mais espontaneidade trazidos pelo ensino da música popular dentro de uma perspectiva de organização de suas experiências educacionais.

O que podemos observar claramente é que a entrada de formas de música que trabalham mais evidentemente com certo grau de espontaneidade e criatividade operativa, devem gerar uma forma diferenciada de percebermos e de estruturarmos um currículo, além de atualizar o pensamento curricular.

Os modelos dominantes de planejamento e organização curricular, que estão firmemente arraigados em premissas científicas, lineares e prescritivas a respeito do ensino e aprendizagem tem se tornado progressivamente mais inadequados para guiar a natureza criativa, dinâmica e ilimitada da construção de experiências educacionais (BARRET, 2009, p. 17).

O desenvolvimento curricular teve uma tendência fragmentária de apresentação de seus conteúdos ao longo dos anos, se estabelecendo de acordo com um positivismo que naturalmente tem uma tendência à superespecialização do saber. Acreditamos que através da visão metodológica que pode estar presente nos currículos, temos uma abertura para unir o que pode estar naturalmente fragmentado em conhecimentos e saberes especializados na organização curricular. Através de propostas metodológicas mais integrativas e experimentais podemos trazer uma nova perspectiva para a construção dos conhecimentos e saberes curriculares, e esta é a forma da abordagem musical que denominamos holística, que envolvem dimensões puramente intelectuais e científicas e também dimensões expressivas, abstratas e metafísicas.

Essa visão holística também vem trazer uma característica intrínseca em si, que é a valorização da individualidade, ou melhor, da identidade e singularidade de cada

estudante, no sentido de fazermos por onde possamos auxiliar, através de um planejamento curricular com uma linha guia que tenha em si aberturas, conduzir com mais facilidade os estudantes ao encontro de uma expressividade pessoal e intransferível, e não de uma modelação padronizada e coletiva, que consideramos poder ser uma das armadilhas da elaboração de um planejamento e direcionamento curricular muito rígido.

Estamos trazendo, agora, o currículo a uma reflexão mais aprofundada devido a necessidade que se apresenta neste momento em nossa tese, pois no capítulo anterior apresentamos conhecimentos e saberes para uma visão sistematizada do planejamento em tópicos que podem inspirar os conteúdos de cada semestre de um curso superior de guitarra elétrica. Lembramos que o que fizemos é uma proposta pessoal baseada no entendimento que chegamos a partir das experiências que ganhamos no desenvolvimento destes textos e através das pesquisas que empenhamos para realização desta tese, principalmente observando o que vem sendo produzido pelos pesquisadores da guitarra elétrica no Brasil, bem como de nossa experiência pessoal na docência no ensino superior.

Para esse fim, queremos poder estar embasados para a proposição de um sistema que tenha em si aberturas para atender à formação do ponto de vista das necessidades individuais, que valorize em si as liberdades de expressão, numa metodologia integrativa de conhecimentos e saberes, a partir de uma visão holística do ensino da música em suas múltiplas dimensões, sejam estas sonoras, educativas, coreográficas, emotivas, cognitivas, reflexivas, intuitivas, etc. Este sistema que estamos falando encontra eco no ideal progressivista de currículo trazido por John Dewey em alguns de seus textos, de acordo com o que lemos em Borda (2005).

John Dewey em 1900, já havia trabalhado o conceito de currículo em seu livro *The absolute curriculum e The child and the curriculum*, de 1902. A contribuição de Dewey para a educação é grande, se baseia na construção de uma concepção progressivista, voltada para a formação dos conceitos de liberdade de expressão, experimentação e elaboração própria do conhecimento. O modelo progressivista questiona o modelo tradicional humanista, principalmente quando ele representa um distanciamento dos interesses e das experiências individuais. No modelo progressivista o aprendizado alcançava o máximo aproveitamento quando estava de acordo com os interesses individuais e as aplicabilidades do conhecimento, das habilidades na experiência real do indivíduo com o mundo (Santos, 2001) (BORDA, 2005, p. 68).

O nosso desafio está pautado em como podemos equilibrar dentro de uma proposta curricular conhecimentos e saberes específicos, no entanto, com abordagens integrativas entre estes, trabalhos de cunho mecânicos com abordagens criativas, uma percepção objetiva do estudo com sua contraparte subjetiva, trazendo sempre para um viés prático, que venha a auxiliar os estudantes com as realidades que estes encontrarão no mercado de trabalho.

Consideramos que também podemos trazer benefícios através de uma abordagem especializada dos conteúdos fragmentados, mas que estas não são a finalidade em si do processo, e sim, meios. Estas abordagens são até muito bem-vindas, por exemplo para resolução de problemas pontuais na execução técnica de determinados trechos musicais, ou na lapidação de um conteúdo que venha posteriormente ser trabalhado em um contexto mais amplo. Este estudo especializado, naturalmente promove a base da integração de diversas habilidades durante o fazer musical, havendo necessidade de solidificar determinados aspectos individuais que venham a ser praticados de forma integrada com outros conteúdos.

Daí, surge a importância de observarmos o ponto de visão interdisciplinar e transdisciplinar dos conhecimentos e saberes. Também procuramos seguir uma linha de entendimento que considera ser uma atitude metodológica válida “a interdisciplinaridade como um direcionamento do saber no intuito de ‘superar visões fragmentadas’ e dicotômicas da realidade e de ‘romper barreiras’, principalmente entre especialidade e generalidade do conhecimento e entre teoria e prática” (BOCHNIAK, 1992, p. 19 apud AMATO, 2010, p. 38).

Então, como podemos falar em uma abordagem integrativa se negligenciarmos também a importância da abordagem especializada? A abordagem integrativa pode trazer para si, inclusive, o seu outro polo, que é a visão mais especialista, sempre consciente de como esta pode auxiliar com sua abordagem microscópica dentro desta visão macroscópica, integrativa e holística.

Tudo isso que estamos trazendo à tona nestas reflexões só terão aplicação quando praticadas no desenvolvimento dos processos pedagógicos, e é, a partir destes, que poderemos observar a validade de seu uso, como um currículo que valoriza a experiência pessoal do indivíduo e propõe ações que tenham o máximo possível, uma aplicabilidade prática, ou que possa conduzir ou facilitar a vivências que tenham ação efetiva na vida profissional do músico.

O processo de transmissão do conhecimento se realiza através de práticas pedagógicas. Se esta pedagogia se baseia em uma integração entre os assuntos, não existem fronteiras entre os conteúdos, e a organização é flexível. Diz-se que esta é uma pedagogia invisível, pois a prática educacional se confunde com a prática da pesquisa, da descoberta e da produção do conhecimento. Por outro lado, se esta pedagogia se fundamenta em uma coleção de conteúdos de organização rígida, linear, "enquadrada", com uma forte classificação dos conteúdos, esta é uma pedagogia visível. Podemos reconhecer um "esqueleto formal" bem definido que controla e delimita os caminhos percorridos pelos agentes do ensino-aprendizagem (Sadovnik, 2001) (BORDA, 2005, p. 71-72).

Em nossas propostas, essas pedagogias visíveis e invisíveis citadas por Borda podem estar integradas em função da resolução dos desafios que podem se apresentar durante o processo educativo. As práticas pedagógicas são postas em ação através de diversas metodologias, e estas são as ferramentas que podemos utilizar para garantirmos uma abordagem integrativa dos conhecimentos e saberes que constam no planejamento de curso em cada etapa do processo de formação, dentro das previsões do currículo. Dentro de nossa perspectiva holística de abordagem de conteúdos, as pedagogias visíveis e invisíveis podem ser abordadas conjuntamente, ou em momentos distintos no processo de aprendizagem do instrumento, de acordo com as necessidades pedagógicas. Uma das funções que o professor pode exercer é a de deixar o estudante com condições autônomas para que ele mesmo possa perceber qual tipo de abordagem ele está necessitando em cada momento de seus estudos.

Estamos buscando trazer algumas propostas metodológicas para fundamentar todo este arcabouço teórico que estamos montando capítulo a capítulo neste nosso trabalho. Quando ampliamos nossa percepção dos fenômenos, naturalmente observamos estes de uma maneira mais integral, são as nossas limitações perceptivas que tendem a separar os elementos do que quer que estejamos procurando compreender porque ainda precisamos desenvolver melhor a capacidade de ver como um todo.

Quando nos concentramos nas subpartes de algo, podemos chegar a ter uma determinada habilidade especializada, devido a uma visão mais focada em um determinado segmento específico, no entanto, a interação desta subparte com o contexto macro em que ela está inserida é inevitável, então, logo podemos ampliar nossa visão para todo o contexto.

Nesse nível que estamos falando, também estamos procurando ampliar nossa compreensão do que consideramos ideal dentro das abordagens que faremos nas nossas diretrizes, pedagogias da performance e propostas metodológicas, trazendo este tipo de reflexão que propõe uma interação entre o material e o espiritual, entre o objetivo e o subjetivo, entre o concreto e o abstrato, entre o pensamento e a intuição, entre o conhecimento sistemático e a inspiração, entre o mecânico e o criativo, entre o superficial e o essencial.

CONCEITUANDO DIRETRIZES, AVALIANDO O PAPEL DOCENTE E APRESENTANDO AS BASES DESTE CAPÍTULO

Neste capítulo, estaremos tratando diretamente do aspecto que diz respeito aos objetivos finais de nossa pesquisa, as diretrizes que julgamos oportunas para o ensino da guitarra elétrica no Brasil, baseado em todo o arcabouço de reflexões que nos foi dado pelo levantamento feito em todos os capítulos anteriores.

Primeiramente, é importante sabermos distinguir o que é uma diretriz do que é uma proposta metodológica, pois iremos trabalhar bastante com estes dois conceitos. A diretriz pode ser uma norma, indicação ou instrução que serve de orientação, traçando uma guia diretiva. Em nossa abordagem, as diretrizes têm uma perspectiva aberta diante da produção e características do ensino de guitarra elétrica no Brasil, sem no momento nos direcionarmos a especificidades regionais, mas sim dentro de uma visão mais ampla, que pode posteriormente em outros trabalhos ser focada em pontos mais específicos do país para uma visão mais pontual de características particulares que possam conduzir direcionamentos contextualizados com cada região do país e suas nuances. Já a proposta metodológica, diz respeito diretamente ao desenvolvimento de um método de ensino, e está mais ligada às práticas pedagógicas e suas ações.

Vamos trazer um exemplo para clarear o que são diretrizes na prática, em nossa perspectiva, e o que estamos querendo dizer. Podemos considerar uma diretriz, por exemplo, “práticas de diferentes repertórios contemplando a singularidade de gêneros consagrados na música brasileira”, enquanto uma proposta metodológica relacionada a esta diretriz, apresenta as maneiras direcionadas de como trabalhar o ensino de frevo, baião, samba, bossa nova, etc., através do desenvolvimento de práticas pedagógicas com métodos claros, trazendo exercícios práticos para tal. Traremos mais um exemplo. Podemos ter como diretriz, “o uso de tecnologias digitais diversas no ensino da

música”. Como proposta metodológica dessa diretriz podem ser dados exemplos práticos de como pode ser abordado em sala de aula o uso de determinados softwares e uma descrição de como estes podem ser adequados ao processo de estudo em diversos segmentos que estão contidos nos conteúdos programáticos, bem como demonstrar como este material pode ser utilizado no dia a dia, traçando-se um planejamento de estudo.

As diretrizes auxiliam no desenvolvimento de um método de ensino para ser aplicado a um determinado currículo, indicando um mapeamento dos conteúdos programáticos do planejamento do curso, que se desdobram posteriormente na maneira que estes conhecimentos serão transmitidos pedagogicamente para os alunos, na sua ordenação para melhor aproveitamento gradual dos conteúdos, nos objetivos a serem atingidos a cada semestre, nas metas traçadas para a efetivação de tais objetivos, de acordo com a ordenação prevista pelo professor de instrumento.

Podemos considerar uma vantagem de se ter um método de estudo sistematizado para guitarra, “o fato de que ele pode proporcionar ao estudante a noção mais precisa de um começo, um meio e um fim para o estudo” (ZAFANI, 2014, p. 32) dentro do tempo que se desenvolverá sua formação no curso. Neste trabalho, normalmente falamos em uma perspectiva de oito semestres letivos, que é o período mais comum de formação universitária que observamos em diversos cursos superiores.

Quando falamos de uma abordagem holística, a integralidade inerente a esta proposta também traz em si a abordagem mais objetiva e pragmática, caso contrário não poderíamos dar este adjetivo de integral, pois o integral compreende o todo, abarcando tanto o lado mais objetivo quanto o subjetivo, o sistematizado e o livre, o concreto e o abstrato, o metódico e o intuitivo, o mecânico e o criativo. Aliado a tudo isto é importante trabalhar na validação de tais empreendimentos em prol da formação de um repertório e práticas efetivas que conduzam o estudante no sentido de contemplar uma formação apropriada com o mercado de trabalho e com as suas necessidades técnicas.

Em trechos anteriores do nosso trabalho, já falamos um pouco a respeito desse tipo de abordagem que denominamos de “holística”, e agora queremos esclarecer melhor o significado deste termo dentro da perspectiva de nossa pesquisa. Este termo sugere uma visão integral e um entendimento amplo dos fenômenos ao qual é apontada uma determinada abordagem. No caso da música, podemos compreender como a integração dos elementos musicais através de suas práticas a contextos nos mais diversos sentidos, conectadas com o fazer musical e com a compreensão mais plena

daquilo que é executado, principalmente no sentido da aprendizagem através da sonoridade contextualizada em suas múltiplas dimensões, observando-se a performance musical como um todo e não em suas partes. Neste sentido o músico é preparado para a performance e para ver a performance dentro de um conjunto complexo de dimensões integradas.

O oposto disto, é o trabalho que fazemos desconectados da música e de seus contextos em si, apenas dentro de uma perspectiva técnica ou mecânica. Por exemplo, se estamos estudando arpejos de tríades, podemos aprender as digitações e ficar repetindo insistentemente ascendente e descendente a digitação para melhorarmos a nossa “pegada” de execução destes arpejos. Este também é um tipo de abordagem válida, mas, quando fazemos isto de maneira isolada de um contexto prático e sem uma perspectiva teórica adequada, este exercício não passará de mera repetição técnica. No entanto, se, ao aprendermos determinado arpejo, além de estudá-lo sistematicamente ou isoladamente, também o fazemos dentro de um contexto em que pensamos no som de cada nota, ou as cantamos, executando-as sobre uma base rítmica e harmônica, para termos um background instrumental simulando uma banda de base, onde possamos no momento da execução ouvir o resultado da sonoridade do arpejo dentro de um contexto realístico, identificando, pelo ouvido, a função melódica das notas executadas, que podem ser tocadas dentro de uma liberdade de improvisação, procurando criar frases e não repetir notas mecanicamente, ou mesmo através da composição com o conteúdo estudado. Assim estaremos adentrando mais um pouco nesta abordagem que chamamos de integrativa. Esta pode se expandir ainda mais dentro deste exemplo, quanto mais integrativa, mais holística a abordagem, que contém em si elementos não propriamente musicais como os gestos e movimentos, a personalidade de palco, a técnica tecnológica empregada, a coerência com determinado estilo, a inovação, aspectos filosóficos, psicológicos, cognitivos, sociológicos e etc. Neste caso, podemos unir o que pensamos ao que sentimos ao tocar, percebendo as sensações que a sonoridade das notas nos causam e para onde elas nos guiam, nos impulsionam, nos conectando assim, com uma tocar mais intuitivo.

É importantíssimo que todo o trabalho melódico vise a criação de frases, seja no estudo de escalas, cromatismos ou arpejos, pois estas são as finalidades práticas de qualquer abordagem que faremos no estudo dos aspectos melódicos. A arte é uma expressão própria do ser humano em conexão com a natureza, e assim, observamos que “o conhecimento não se dá exclusivamente pela ação da mente, mas se instala a partir

das diferentes instâncias do ser humano: o corpo, as sensações, as emoções, a mente, de maneira não fragmentada, mas holística (FONTERRADA, 2012, p. 197).

A partir dessas ideias que estamos apresentando, queremos dizer que tanto uma abordagem específica em algum ponto, mesmo dissociado de um contexto prático, como uma abordagem mais integrativa e funcional, podem fazer parte de práticas pedagógicas de aulas de instrumento, e ambas podem conviver em harmonia. O importante, em nosso ponto de vista, é percebermos o porquê, o como, e o quando torna-se indicado usar cada uma destas diferentes abordagens, entendendo que uma visão holística da aprendizagem musical vem trazer muitos benefícios práticos para o estudante, e pode estar sempre em evidência nas práticas pedagógicas.

Quanto mais compreensão do todo musical, melhor para o executante, mas também é importante elegermos as prioridades em nosso desenvolvimento, pois, uma abordagem muito abrangente, geralmente leva um tempo longo para interiorização de seus princípios. Em muitos casos, observamos que é importante oferecer aos estudantes recursos que eles vão utilizar imediatamente em suas práticas, pois muitas vezes é esta a necessidade básica destes, que já estão, de alguma forma, procurando suas inserções dentro do mercado de trabalho da música.

Trabalharemos fundamentalmente trazendo reflexões de como podemos desenvolver práticas pedagógicas, metodologias e abordagens, de acordo com a ideia fundamental de conciliação das perspectivas da visão especializada e integrativa, em atividades fundamentalmente holísticas, com base nos conhecimentos e saberes considerados fundamentais para a formação do guitarrista na atualidade, em cursos de nível superior no Brasil.

As nossas abordagens também podem auxiliar no sentido de estimular a produção de materiais didáticos e propostas pedagógicas alinhadas com as demandas e tecnologias da contemporaneidade, já que teremos observado diversos conteúdos de importância para a consolidação de uma prática que direcione o instrumentista com eficácia para o mercado de trabalho e para as demais dimensões que envolvem a atuação do guitarrista.

Sabemos que no processo de educação, o professor é uma peça chave no sentido de, através de sua experiência, buscar facilitar o caminho do estudante, traçando para estes uma linha de guia durante a formação, de acordo com os objetivos determinados de cada curso em questão. No entanto, já falamos que esta formação também se dá

dentro de todo o contexto social vivido pelo estudante, desde sua casa e escola, até cada espaço de socialização que o mesmo participa e vivencia.

Nenhum indivíduo isoladamente, por melhor preparo que tenha, será capaz de oferecer a outro a plenitude da formação de que ele necessita, bem como nenhuma instituição, ainda que seja definida como educativa, poderá dar conta desse papel. Essa tarefa é de responsabilidade social (RODRIGUES, 2001, p. 244).

Mesmo diante desse conhecimento trazido na citação acima, sabemos que o profissional que exerce o papel de professor em qualquer que seja a área, exerce uma nobre missão de compartilhamento de conhecimentos, e é importante que este tenha consciência de que, parte da formação de um indivíduo, se dá com sua contribuição, e outra parte pelas experiências pessoais vivenciadas na estrada da vida de cada estudante.

Consideramos importante debruçarmo-nos sobre algumas questões referentes à atuação docente e de como este profissional pode se desenvolver no sentido de poder conduzir suas aulas, como pode desenvolver um tipo de relação saudável com seus estudantes, trazendo em si a formação sólida de um caráter humano sóbrio e respeitoso para com todos. A formação humana do professor pode ser um dos pontos a serem observados, pois o mesmo pode sempre procurar demonstrar equilíbrio, flexibilidade e firmeza diante de sua turma, para que possa ser um bom exemplo humano, além de um ser com um determinado conhecimento, que será compartilhado em suas aulas. Reforçamos que firmeza é bem diferente de rigidez, e principalmente se estamos falando de um campo conceitual e mental.

A IMPORTÂNCIA DA ABORDAGEM PRÁTICA NO ENSINO DA MÚSICA POPULAR E DA PERCEPÇÃO DAS MÚLTIPLAS DIMENSÕES DA FORMAÇÃO INSTRUMENTAL

Diante de tantas possibilidades que se abrem ao ensino de guitarra elétrica, de um material a nível internacional que podemos considerar já ser bem vasto, de tantos estilos diferenciados entre si, os quais a guitarra elétrica pode se expressar, nos surgem algumas reflexões que buscam entender de que forma poderemos ordenar os conhecimentos e saberes dentro de um plano de curso semestral para adequarmos às necessidades do calendário acadêmico de um curso superior e como podemos

desenvolver metodologias eficazes em um universo tão vasto de musicalidades. Outras reflexões nos levam à busca de compreensão para o que caracteriza um método de ensino como eficiente e didático para o ensino superior e quais as estratégias pedagógicas podemos utilizar para trazer um ensino que esteja contextualizado com as demandas sociais e mercadológicas.

A aprendizagem da música popular, de acordo com o que vimos apresentando nos capítulos anteriores, deve manter características experienciais e experimentais, observando que “sobretudo os estudantes aprendem a música popular através de uma perspectiva derivada da música em sua própria natureza”⁸⁰ (DUNBAR-HALL; WEMYSS, 2000, p. 52). É interessante que os estudantes desenvolvam seus conhecimentos através de vivências práticas durante o curso, principalmente aquelas que simulam as realidades que estes encontrarão na sociedade, no seu contexto cultural e no mercado de trabalho. Isto é um dos pontos que, dentro desta nossa proposta, podem estar em evidência nas práticas pedagógicas nos cursos de guitarra elétrica que vislumbramos para a formação superior do guitarrista. É claro que uma simulação não oferece a experiência real em si, mas pode nos aproximar mais de seus contextos.

Podemos compreender o ato de tocar um instrumento musical como uma atividade que trabalha diversos aspectos simultaneamente, através de diversas dimensões. Entre estas, podemos citar, para exemplificar, a dimensão física-sonora, que diz respeito às propriedades do som e da vibração musical, sentidas diretamente no ato de tocar, com o contato com o instrumento e a com a emissão do som, fruto também da construção dos instrumentos e de suas características intrínsecas de produção sonoras. Até mesmo a adaptabilidade anatômica do instrumento ao corpo do executante, pode estar sendo considerada dentro desta dimensão, entre outros fatores.

Outra dimensão que está diretamente ligada com os aspetos de estudos e com as performances musicais é a dimensão emocional do instrumentista, pois o músico também é responsável pela emoção que é direcionada durante a execução musical, e através da música que produz e de sua vibração pessoal, pode gerar emoções diversas nos ouvintes, motivados pelo repertório executado, como este repertório é executado, respirações, movimentos e gestos, que normalmente estão articulados com a personalidade de palco que o instrumentista apresenta em suas performances. Quando tocamos estamos nos ativando e ativando emocionalmente os nossos ouvintes. Parece

⁸⁰ Above all, students learn popular music through a perspective derived from the music's own nature.

simples, mas em essência isto tem uma profundidade muito grande, principalmente quando temos consciência do real poder da música. Se estivermos tocando sozinhos em nosso quarto de estudo, e de repente aparece uma pessoa para nos observar e apreciar o que estamos tocando, uma nova aura se cria no ambiente e já se estabelece um novo contexto para o músico, devido esta interação silenciosa.

Outra perspectiva é a dimensão coreográfica que diz respeito aos movimentos que executamos ao tocar, que também são um veículo de transmissão da expressividade do músico. Muitas vezes, essa dimensão que sempre está presente no ato de tocar, é negligenciada no ensino instrumental. Quando falamos nesta dimensão, não estamos querendo falar de excessos que muitas vezes são criados em função de movimentos que chegam a ser antinaturais, mas sim, trazer uma reflexão deste componente da performance musical, que tanto comunica melhor a música para a plateia, como pode servir como um meio de comunicação e sinalização entre os músicos de um grupo. Esta dimensão pode até ser melhor trabalhada em uma abordagem interdisciplinar com a área de artes cênicas.

Temos também a dimensão intelectual, que está relacionada com a compreensão dos aspectos teóricos, físicos e metafísicos da música, do entendimento intelectual mais profundo da música como uma expressão artística e de sua função social e cultural, bem como da compreensão matemática da estruturação dos sons e de tantos outros aspectos que podemos trazer a reflexão. Muitas vezes a intelectualidade pode se tornar um intelectualismo, quando um músico pode até chegar a compreender todo o processo musical nos seus aspectos mais teóricos, mas não compatibilizar seu conhecimento teórico com ações práticas. Esta é uma das armadilhas da dimensão intelectual quando o músico pretende se desenvolver em atividades de performance musical, mas se prende completamente ao nível teórico.

Em seus componentes abstratos, uma das dimensões do tocar mais subjetivas, e que pode ser essencial para uma relação mais profunda com o universo dos sons e da música, em termos de expressão, é a dimensão intuitiva. Esta dimensão está além dos conceitos intelectuais e mesmo emocionais. De acordo com esta dimensão intuitiva, considera-se que o músico é um canal que pode ser aperfeiçoado para se sintonizar com algo maior que ele mesmo, acessando um plano abstrato onde existem ideias que podem ser materializadas por sua expressão musical. Neste caso, o músico atua similarmente a uma espécie de mensageiro de algo invisível aos nossos olhos, mas perceptível ao coração daquele que recebe a intuição.

A dimensão intuitiva é aquela que propicia uma expressividade espontânea ao executante musical, que, devido a uma interligação plena com o instrumento e com o momento, bem como a um estado de presença e de concentração, flui com a música que transmite, como a água no percurso de um rio, sempre em frente, presente em cada ponto do percurso, fluindo em direção ao oceano, o imenso mar de onde capta suas ideias e para onde estas também retornam. Trazemos este tipo de linguagem, devido acreditarmos que não podemos falar de algo abstrato com linguagem concreta, e sim, com linguagem simbólica. Não se pode encarcerar a intuição, normalmente ela é sentida, e sua chegada, incompreensível para a mente, pois é um veículo que leva ao acesso da própria consciência. Mentalizar a intuição, é encarcerar a intuição, destituindo-a de sua essência, através da ação do pensamento. Pensamento e intuição são polos opostos, ambos com sua serventia e conciliáveis na performance musical, sem que um invada o território do outro. Se o pensamento interferir na intuição, querendo encontrar mecanismos lógicos, a partir deste momento, tudo que se conceber, é fruto do pensamento, intelectualidade, e não mais da intuição.

Temos uma tendência natural, pela limitação deste nosso paradoxal instrumento diferencial, que nos caracteriza mais propriamente como seres humanos, que é o pensamento, a trabalharmos de maneira fragmentada. O pensamento tem tendência a fragmentação, enquanto a intuição está em um patamar superior, pois é plenamente integrativa. Sabemos que, apesar de suas limitações, por sempre estar trabalhando com o passado, o pensamento é um dos maiores recursos que temos para o aprendizado.

Justifiquemos o que falamos em relação ao pensamento, quando dizemos que este sempre é estruturado como algo do passado, e por isso, condicionado e limitado. O pensamento sempre lida com conhecimento adquirido, ou seja, com vivências que geram experiências, que, por sua vez, ficam arquivadas em um banco de dados pessoal, que denominamos memória, ou seja, passado. Com o pensamento não temos condições de criar nada, mas temos plenas condições de estruturar coisas com base no que já vivenciamos.

Traduzindo isso para a música, podemos dizer que, através de nosso pensamento, podemos organizar conteúdos, desenvolver um sistema de estudo com certo grau de organização e aprender. Se quisermos ir além, podemos deixar as portas da percepção abertas para o que há de mais subjetivo e abstrato, para o que pode acontecer intuitivamente.

Para agirmos mais pela intuição, devemos ter um canal mais aberto com o sentir do que com o pensar, e este canal, sim, pode fazer que tenhamos condições de trazer inovações ao nosso tocar, pois não é fruto de passado, e sim de presença plena e conexão com níveis mais altos de nosso ser, até mesmo no sentido espiritual. Desta forma, não podemos desconsiderar os benefícios que o estudo objetivo, comandado pelas guias de nosso pensamento, podem nos oferecer, mas paralelamente, podemos exercer práticas mais livres que nos estimulem a encontrarmos um contato mais íntimo com nossa essência, e as práticas pedagógicas que usaremos direcionando os conteúdos são uma base fundamental para gerirmos com mais eficácia esta abertura para a subjetividade.

Dentro do que estamos apresentando, a nossa perspectiva é de que os estudos sistematizados e especializados podem ocorrer em determinado nível, no entanto, assim que internalizados os elementos básicos destes treinamentos e resolvidos problemas fundamentais de digitação e execução, é importante buscar alternativas em trabalhos criativos nas práticas pedagógicas direcionadas no processo de ensino-aprendizagem. A criação musical espontânea, que podemos chegar a conceber com esta abordagem, é estimulante e geralmente age trazendo entusiasmo para os processos diários de estudos.

O estudo da música não deve se tornar um fardo, podemos sempre nos lembrar do que nos motivou nos primeiros passos que demos com a música, as descobertas inusitadas, o sentimento de ligação com o som e com os instrumentos que escolhemos para nos expressar musicalmente, e isto pode ser potencializado por esta abordagem criativa durante o estudo, pois esta pode sempre ter condições de nos apresentar algo novo, diferente dos estudos meramente repetitivos, que são úteis para o nosso desenvolvimento técnico e motor, mas não nos apresentam novidades em si, a não ser como um novo exercício que podemos estar aprendendo.

A articulação dos exercícios que desenvolvemos tecnicamente em contextos de estudos especializados e técnicos, colocados em situações práticas, numa interação mais integrada com a música acontecendo, pode nos dar uma amplitude muito maior para o resultado dos exercícios puramente técnicos e das abordagens puramente racionais. Vejam que não estamos excluindo o lado racional e os demais atributos intelectuais e tecnicistas em nossa explanação, e sim, propondo um estudo contextualizado em que este lado racional esteja em função de algo prático e criativo. Podemos dizer que algumas palavras-chave de nossas diretrizes de ensino são a prática criativa, o estudo integrativo, interativo-cultural e a abordagem holística.

No livro “*Method of jazz improvisation with theoretical explanation for guitar*”, o autor Dave Smith (1986) registra uma afirmação categórica, reforçando a importância do estudo voltado para o aspecto criativo, ao estimular o estudante a tocar as notas da escala, nos mais variados arranjos e de tal maneira que não soem mais como uma escala e sim como motivos ou linhas melódicas. Na verdade, esse aspecto não conduz apenas ao domínio técnico de uma escala, mas sim a saber explorar o seu caráter musical dentro de um campo maleável de combinações entre seus elementos, pois o estudante tende naturalmente a visualizá-la de forma linear, dentro de uma sequência de notas que se sobrepõem, e seria extremamente importante que esta forma de visualização fosse expandida para além da simples reprodução escalar (MEDEIROS FILHO, 2002, p. 15).

Todo o trabalho que idealizamos, tem como finalidade, a aplicabilidade prática em algum contexto que faça parte da ação musical propriamente dita, da realidade que pode ser encontrada pelo estudante quando inserido em seu ambiente cultural e dentro do que oferece como opções o mercado de trabalho. “A falta de planejamento e direção no ensino podem levar os alunos a perderem o interesse pelo instrumento, devido a aulas rotineiras com abordagem excessiva em mecanismos de notação e digitação” (FIGUEIREDO, 2014, p. 84).

Entre os doze tópicos que elegemos para o desenvolvimento de base estrutural da composição curricular para o curso de guitarra elétrica, o ideal é que idealizemos práticas pedagógicas que inter-relacionem o máximo de tópicos entre si, de acordo com a abordagem integrativa que estamos apresentando. Além disto, o desenvolvimento de práticas que possam simular o mais próximo possível as atividades musicais comuns encontradas pelo músico em situações profissionais é essencial, por isto, a importância, em nossa perspectiva pedagógica, de práticas de conjunto, práticas de improvisação, práticas de composição, práticas de gravação, simulações práticas de funções musicais que o guitarrista pode encontrar no mercado de trabalho, uso de playbacks para contextualizar os estudos em práticas com uma banda ao fundo. Estes pontos, especificamente, podem estar evidenciados em todas as etapas do aprendizado, em todos os níveis do planejamento do curso, pois são os elementos integradores de atividades mais eficazes que podemos perceber.

A IMPORTÂNCIA DE UMA ABORDAGEM PRÁTICA E INTERDISCIPLINAR DENTRO DE NOSSA PERSPECTIVA DE ENSINO

É importante estarmos atentos aos tipos de práticas que procuramos frisar em um curso de guitarra elétrica, principalmente, no caso do ensino superior, no sentido de que estamos lidando com a profissionalização dos músicos, e dentro destes processos, normalmente há uma necessidade imanente de serem acessadas fórmulas práticas que possibilitem um bom uso dos conhecimentos para a vida diária do músico, desde o início do curso.

Quando trabalhamos de forma muito reducionista, no ensino da música, podemos cair numa armadilha didática, pois é possível chegar a uma qualidade técnica notável de execução de algum de seus conteúdos, no entanto, sem direcionamento prático, simplesmente por não haver sido ofertada uma condição para complementar o treinamento sugerido com a simulação de contextos que o músico pode encontrar e pela falta de trabalho de aspectos criativos.

Podemos conhecer a teoria da formação dos arpejos, podemos saber executar algumas de suas digitações, mas, se não trabalharmos exercícios que nos demonstrem como podemos frasear com estes arpejos, ou como estes vêm soar sobre diferentes contextos harmônicos - nos permitindo tocá-los com diversas configurações rítmicas, condizentes com as características de diferentes gêneros, tocando com um parceiro, sobre uma base pré-gravada ou mesmo uma gravação convencional de música - é possível que encontremos dificuldades de utilização prática destes arpejos, ou com qualquer ferramentas que projetamos usar.

O que estamos querendo dizer, é que é possível trabalharmos repetições sistemáticas para aprender digitações, mas é arriscado gastar todo o tempo ou a maior parte do estudo apenas se dedicando a este tipo de abordagem determinista. Para complementar os estudos de maneira eficaz, podemos, assim que tivermos uma pequena base de digitação do conteúdo que estamos estudando no instrumento, procurar trabalhar em contextos práticos e musicais, aplicando os conhecimentos em fraseados ou conduções harmônicas que nos favorecerão a um melhor entendimento de seu uso, assim, o estudo também se torna mais dinâmico.

Esse contexto prático pode acontecer em diferentes situações, até mesmo tocando com bandas e experimentando no repertório, ou estudando com outros colegas músicos de diferentes instrumentos, não necessariamente guitarristas, tocando junto com eles, ou mesmo em casa, através de *playbacks* prontos ou bases pré-gravadas em

loops pelo próprio estudante, bem como através de músicas, tocando junto com a gravação.

Podemos também nos condicionar a improvisar livremente com os saberes que vamos integrando, tocando de forma solista espontânea, descobrindo sonoridades e caminhos melódicos, rítmicos e harmônicos. No caso do exemplo com os arpejos que já citamos anteriormente, podemos encontrar uma interação entre diferentes digitações, caminhando livremente pelo braço do instrumento em diversos sentidos (vertical, horizontal, diagonal), mentalizando o fraseado característico de diversos gêneros musicais, favorecendo a ampliação de nossa criatividade, sempre guiados pelo som e não apenas pela digitação das notas.

A subdivisão e superespecialização dos assuntos concernentes ao estudo de um instrumento musical pode levar a um estudo do instrumento sem uma conexão proativa com as demais áreas do saber musical. Assim, a disciplina de instrumento pode tornar-se isolada de um desenvolvimento conjunto, caso não haja atenção a este ponto. Todas as disciplinas que planejamos para subsidiar um curso superior, em nosso ponto de vista, podem estar conectadas numa rede interdisciplinar e transdisciplinar contínua, favorecendo assim o aproveitamento prático no máximo possível de sentidos. Pensando por este ponto de vista, disciplinas como análise musical, harmonia, fraseologia, história da música, apreciação musical, etc., podem estar todas entrelaçadas entre si a cada semestre, e convergindo para a prática instrumental nos cursos que propõe em suas denominações a habilitação em instrumento. Para que isto ocorra, é necessária uma boa interação entre os professores das disciplinas de um curso superior, no sentido de um planejamento conjunto e detalhado de como estas disciplinas estarão alinhadas numa sequência que favoreça ao desenvolvimento dos tópicos planejados para cada semestre nas disciplinas de instrumento. Este é um desafio que consideramos importante de ser encarado e vencido dentro de um curso superior de música em nossos tempos.

É importante compreendermos que, para o processo de formação de um instrumentista, todas as disciplinas paralelas podem convergir para esta formação instrumental, subsidiando a prática deste instrumentista, dando-lhe uma base formativa para a compreensão mais plena daquilo que este músico está executando, ampliando assim, cada vez mais, o leque de conhecimentos e além disto, integrando todo o conhecimento no fazer musical, essa é a diretriz básica em nossa proposta.

Ao executar uma música, o estudante pode procurar conhecer seus dados históricos, a história de sua composição, quando foi gravada, quem fez o primeiro

registro, quem regravou, quais as principais interpretações, e assim, fazer uma apreciação musical concentrada para buscar expandir seu próprio entendimento baseado na visão de outros músicos sobre uma mesma música. Junto a isto, ele pode criar um arranjo próprio para executá-la, ter uma compreensão formal, rítmica, melódica e harmônica de seus caminhos, através de ferramentas de análise musical, fazer reharmonizações, compreender quais escalas são mais indicadas para a construção de um improviso, etc., colocando tudo isto em prática na execução, convergindo na preparação para apresentações públicas.

Por tudo que estamos explicando, nosso posicionamento em relação a esta fragmentação do conhecimento em subáreas que não dialogam entre si é de que estes procedimentos limitam. Orientamos, sim, que exista uma real intenção de relacionar as diversas linhas de conhecimento em prol de um produto integral, trabalhando dentro de uma perspectiva que denominamos neste trabalho de integrativa, prática, e “holística”, utilizando de empréstimo este termo das terapias integrativas.

Esse tipo de abordagem vem nos conduzir certamente a um ponto mais equilibrado entre os conceitos de teoria e prática da música, auxiliando tanto no processo de compreensão teórica daquilo que o instrumentista está executando, sem se deixar dominar por um positivismo objetivista, como também, trazendo a dimensão teórica para uma contextualização vivencial e realista no dia a dia dos guitarristas. Concordamos com a citação que diz que “o ensino musical interdisciplinar ainda deve superar dicotomias como teoria / prática – “em alguns momentos, ‘estuda-se’, em outros, ‘pratica-se’” (BOCHNIAK, 1992, p. 21, apud AMATO, 2010, p. 43).

Esta proposta que estamos trazendo, em muitos pontos, transcende apenas a estruturação de um método, devido à fundamentação científica aliada sempre a uma contextualização prática, podendo ser um conjunto de diretrizes mais abrangentes e detalhadas que podem ser adaptados a diversas realidades. “É preciso atentar para o fato de que a música, mesmo sendo tratada pelo viés da educação, não deixa de ser arte” (DANTAS, 2015, p. 80), lembremos sempre disso, pois é de suma importância professores de música não deixarem a arte em segundo plano, em prol de quaisquer outros fatores.

Diante de tudo isso que estamos apresentando, consideramos prudente termos cuidados com “a fragmentação do saber, modelo ainda hoje plenamente instituído na maior parte do sistema educacional, mesmo que sob a aparência de diversidade em suas propostas” (FONTERRADA, 2012, p. 192). Integrar conhecimentos e saberes de

maneira prática e com clareza de onde queremos chegar, é o que viemos procurando fazer com todo o arcabouço teórico desta tese até o presente momento, e esta pode ser considerada como uma das diretrizes que apontamos. Isso o fizemos, para podermos auxiliar a idealizar um planejamento de curso que tenha em sua configuração, tanto uma listagem de conteúdos em tópicos que podemos desenvolver a cada semestre, da maneira que trouxemos no capítulo anterior, como também propostas de integração destes em desenvolvimentos metodológicos através de recursos didáticos e pedagógicos que podemos utilizar para encontrarmos-nos com esta finalidade de praticidade.

Podemos considerar, “integração”, uma das palavras chaves desse nosso trabalho. Quanto mais elementos e práticas musicais uma determinada atividade integra, mais alinhada com essa nossa perspectiva. A elaboração de um currículo que procure integrar diversos elementos em suas atividades práticas é um dos pontos que queremos chegar a realizar com esta nossa iniciativa de propor diretrizes e perspectivas, através de metodologias que tenham em si esta característica agregadora e que trabalhe a música dentro de um ponto de vista holístico.

Sabemos que “o currículo é sempre um recorte, que é feito a partir das escolhas, das vivências e das perspectivas pessoais daqueles que estão envolvidos com o ensino e a aprendizagem” (MÓDULO, 2015, p. 163), por isso, estamos traçando no decorrer destas páginas, alguns apontamentos no sentido de trazer uma contribuição para o ensino da guitarra elétrica, sem querermos apontar um caminho único, de forma alguma, nem chegar com uma verdade pronta e exclusiva, pois sabemos que neste universo dialético e neste mundo relativo no qual vivemos, “toda verdade é meia verdade” (INICIADOS, 2014). Temos consciência disto, e nos colocamos no lugar de trazer uma perspectiva pessoal a respeito de um tema que consideramos pertinente nos tempos atuais, direcionados aos processos de ensino e aprendizagem da guitarra elétrica, e esta é nossa maneira de contribuir com a área neste momento.

Vamos trazer um exemplo de uma atividade prática que integra diversos elementos e gera resultados visíveis na evolução de seus participantes para facilitar a compreensão do que estamos procurando explicar. Tomemos como exemplo a gravação musical. O curso que apresenta esta possibilidade de dar a oportunidade aos estudantes de terem experiências de gravações em estúdios, certamente tem um grande instrumento de ensino musical, pois, quando estamos exercendo o papel de músico em estúdio, quer seja caseiro ou profissional, muitos dos elementos que aprendemos na nossa vida musical se integram em uma só prática.

Primeiramente é necessário um bom foco de atenção e uma boa capacidade de concentração, bem como de uma harmonização interior, para lidar com o fator tempo, tanto no sentido do relógio, pelas horas que passam, como no sentido rítmico, em termos de tocar junto com o metrônomo. A técnica também é bem exigida, pois ao gravarmos nossa execução, temos de ouvir o resultado, e observar em detalhes, onde podemos limpar mais o som, melhorar nossa precisão, usar um timbre mais coerente, etc. Geralmente também estamos lidando nas gravações com aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos, bem como, tendo de nos conduzir coerentemente com a linguagem musical de determinado gênero.

Em uma experiência de gravação, exercitamos todo o nosso conhecimento musical, muitas vezes nossa capacidade de improvisação, ou mesmo de arregimentação, dependendo da posição que estamos ocupando no momento da gravação, pois um músico dentro de um estúdio pode estar exercendo diversas funções paralelas, ele pode além de ser o guitarrista, ter elaborado o arranjo e estar dirigindo os outros músicos que estão participando da sessão de gravação, como também pode participar ativamente dos processos de captação e de mixagem posterior às gravações.

É necessário que nós entendamos que “o tipo de pensamento que se quer ver nos estudantes do século XXI – interdisciplinar, criativo, crítico e reflexivo – se adquire através de uma complicada cadeia de operações e requer uma formação específica” (CASELLAS, 2013, p. 268), porém, apesar de complicada, também pode se tornar simples, se começarmos a olhar as coisas com mais simplicidade, com o correto olhar, o correto pensar e o correto agir, pois como diz um sábio caboclo brasileiro, “o tamanho da dificuldade é do mesmo tamanho da facilidade”, depende mesmo, de como nos colocamos diante das situações.

A integração é, sem dúvida, um dos caminhos da interdisciplinaridade, mas não o único. Do ponto de vista educacional ela se processa quando dois ou mais componentes curriculares possibilitam a construção de conhecimento, permitindo uma mudança nos métodos de ensino e nas práticas pedagógicas, em uma perspectiva mais filosófica do que integrativa. Ela não se confunde com a multidisciplinaridade que se materializa e se esgota nas tentativas de trabalho conjunto entre disciplinas, onde cada uma trata de temas comuns sob sua própria ótica, articulando bibliografias, técnicas de ensino e procedimentos de avaliação. Na verdade, a multidisciplinaridade é uma justaposição de disciplinas. Não visa um projeto específico. Já, a integração teoria e prática de que trata a

interdisciplinaridade refere-se à formação integral na perspectiva da totalidade (LIMA, 2007, p.55).

Para facilitar o entendimento do que estamos querendo dizer, vamos visualizar um exemplo. Dentro de um determinado plano de curso temos um tópico específico denominado “estudo de escalas”. A cada semestre, este tópico, que nada mais é que um tópico isolado dentro de uma gama de conhecimentos, vem ganhando mais complexidade, ou melhor, mais aprofundamento, no decorrer do curso. Dentro deste nosso ponto de vista, não é muito satisfatório aprendermos as escalas simplesmente de maneira “fria”, memorizando suas digitações e tocando-as repetitivamente, este é apenas um raio do prisma, mas é preciso fazer com que haja uma interação musical efetiva dentro de cada um dos pontos que estamos trabalhando a cada aula no curso de guitarra elétrica. Neste caso, o estudo de escalas pode trazer uma vivência direta, o que traz para o debate o uso de músicas que tenham aplicações que cotidianamente permitam o aluno dinamizar este processo e este conhecimento com dimensões práticas do campo vivido e experimentado pelo estudante.

É compreender como as escalas que estão sendo aprendidas acontecem em diversos discursos musicais, tocar junto estes exemplos, ou mesmo aprender a utilizá-las dentro de um repertório que as traduza musicalmente, improvisando sobre contextos harmônicos, procurando inovações e utilizar criativamente as escalas na criação de fraseados, improvisos e composições. Agindo desta forma, estamos sendo realmente práticos, pois o repertório é sempre uma finalidade de excelência nos estudos musicais.

É efetivamente prático aprender cada vez mais e mais repertório, pois, basicamente, este ponto de nossos estudos é para onde culminam os maiores esforços em nosso fazer musical. É o repertório que enfim, vamos utilizar para nos apresentarmos em qualquer que seja a situação, por isso, sempre é bom estarmos convergindo nossos estudos para o aprendizado de repertório. É preciso estimular a criação musical espontânea, a composição e a improvisação, e neste sentido, o professor também pode traçar exercícios que envolvam a aplicabilidade das escalas em situações onde pode prevalecer principalmente o trabalho criativo, e não apenas o repetitivo. Se pudermos trabalhar diretamente com a interação com outros músicos, melhor ainda.

Melodicamente, por exemplo, temos os trabalhos que devem ser desenvolvidos para assimilação de escalas e arpejos, que são as bases de construção de qualquer melodia. Uma melodia é sempre formada por uma passagem escalar, uma passagem de

arpejo ou por passagens cromáticas (que também são escalares), e podem acontecer como uma melodia simples ou baseada em determinados intervalos em movimento direto ou em paralelismo intervalar, que já expande a noção de uma melodia simples para uma dupla melodia gerada pelo movimento intervalar direto.

Dentro do estudo de escalas, o aprendiz primeiramente vem reconhecer as notas que configuram determinada sequência, formando um padrão intervalar que pode ser qualificado como uma escala e receber uma determinada nomenclatura específica. Normalmente, em seu processo de assimilação inicial, a escala é praticada repetindo-se uma sequência de notas em intervalos de graus conjuntos seguindo uma estrutura rítmica fixa, do mais simples ao mais complexo. Este processo fixa na memória do estudante a sonoridade escalar das notas e de suas funções melódicas, principalmente quando é praticado cantando-se as notas vocalmente ou mentalmente.

Em seguida, padrões melódicos intervalares diferentes da sequência por graus conjuntos podem ser propostos, em diferentes configurações sequenciais, para um enriquecimento do senso melódico que podemos usufruir das notas escalares. A partir de então, podemos ir trabalhando fórmulas rítmicas mais complexas, mudanças na acentuação e dinâmica, até trabalharmos o sentido de um fraseado melódico, utilizando-se de diversos artifícios estudados previamente, e quando trabalhando sobre gêneros brasileiros ou outros, buscando executar suas principais configurações rítmicas de maneira contextualizada. Em um nível mais aprofundado, o estudo de escalas pode ser associado ao estudo de sotaques dos mais diversos gêneros que interessem ao desenvolvimento do estudante.

Um ponto chave neste estudo é trabalhar as digitações com consciência da sonoridade em tempo real, ativando o ouvido interno em toda a prática, e também, cantando as notas para internalizar melhor musicalmente cada etapa dos estudos. Um recurso que acreditamos ser bom fazer uso desde o princípio, são as bases harmônicas pré-programadas a partir de diversos recursos disponíveis e já citados (pedais de loop, *playbacks*, programas de simulação, etc.), além do metrônomo.

Desde o nível mais inicial, é importante trabalhar os conteúdos melódicos dentro de um contexto mais livre de improvisação, para ir fundamentando, paralelamente ao aprimoramento técnico do estudante, seu aprimoramento criativo e o estudo de fraseologia musical. Este detalhe é importantíssimo que lembremos sempre, pois o estudo puramente mecânico é muito limitado em si mesmo. Os mesmos passos citados

para o estudo de escalas podem ser trabalhados com os arpejos e com os exercícios em que usamos intervalos harmônicos paralelos diatônicos.

Outra abordagem que podemos utilizar é a transcrição de trechos, pelos estudantes, que sejam ricos em passagens escalares. “Segundo Tagg a importância da transcrição na música popular abrange o desenvolvimento do ouvido e habilidades práticas de um músico” (VISCONTI, 2005, p. 24). A transcrição também é uma ferramenta que consideramos importante nesta metodologia que queremos apresentar, pois desenvolve bastante o ouvido musical. Podemos sugerir trechos musicais com abordagens aos conhecimentos específicos que estamos estudando, como exercício de transcrição musical, para uma posterior análise musical do trecho transcrito, bem como da elucubração de como podemos trazer para a nossa música as influências dos trechos musicais que transcrevemos, criando possibilidades de variações para as frases aprendidas.

As aprendizagens através de processos de imitação podem trazer alguns benefícios, e devem ser tratados ao mesmo tempo com um certo cuidado, para que não haja uma identificação muito exagerada do estudante com um determinado instrumentista ao ponto de ele querer ser apenas uma cópia deste seu ídolo. É claro que cada um escolhe seu caminho, e por isso, devemos nos colocar de maneira moderada em relação a este assunto. Para isso, podemos trabalhar na conscientização do estudante, mostrando para o mesmo que a imitação pode trazer mais benefícios quando as traduzimos para a nossa maneira de tocar, chamar o estudante a uma reflexão a este respeito, de como podemos nos identificar com determinados instrumentistas, apreender seu estilo em nós e o traduzirmos para nossa linguagem pessoal.

Podemos aprender por imitação, mas podemos nos cuidar para não sermos meros repetidores das ideias de outros instrumentistas, pois consideramos de muitíssima importância que busquemos amadurecer nossa própria singularidade artística, pois é através de uma forte personalidade em nosso tocar que podemos nos destacar em meio a tantos bons músicos que existem no mundo todo. Quando encontramos nosso sotaque, nossa personalidade, nossa forma de ver a música, estamos chegando mais próximo de nós mesmos e conseqüentemente, vamos nos tornando únicos, e assim, chamando mais a atenção por termos acessado uma música peculiar dentro de nós mesmos.

No percurso das aulas, também é comum que o estudante aprenda por imitação a partir dos exemplos dados pelo próprio professor, e, relacionado a isto, já falamos da importância do professor demonstrar em sua prática aqueles conhecimentos que o

mesmo trabalha em sala de aula. Assim, o estudante pode imitar a execução do professor, e aprender pelo exemplo. O método imitativo é um dos métodos de ensino, dentre diversos outros que podem ser utilizados em sala de aula. Podemos fazer uso de alguns métodos que podemos trabalhar nas ações de ensino, como os já citados métodos indutivo e dedutivo, além de outros como os métodos comparativo, vivencial, esquemático, simbólico, intuitivo, etc. Não é nosso intuito agora nos aprofundarmos nestas questões.

São muitas vias que um guitarrista pode seguir, e o papel do professor, pode ser mais de um guia, orientador, facilitador de um processo de busca pessoal dos estudantes. Com sua experiência, o professor pode traçar caminhos abertos, onde os estudantes possam caminhar com flexibilidade, sem rigidez. Em essência, o caminho de cada um, é como o voo de um pássaro até o seu destino, existe um ponto de partida, existe um ponto de chegada, e existe um caminho, mas este caminho não deixa rastros tão evidentes, pois são invisíveis, são as particularidades de cada voo, ou seja, de cada vida que os guiam em seu destino.

O USO DE RECURSOS TECNOLÓGICOS NAS AULAS DE GUITARRA ELÉTRICA

Vamos refletir um pouco mais a respeito deste tópico presente em nosso planejamento sistemático de ensino, que diz respeito ao uso de tecnologias de maneira geral, através dos recursos tecnológicos que podem ser associados ao instrumento, e também do uso de tecnologias em sala de aula, bem como do incentivo ao uso destas pelos estudantes em seus estudos em casa. Este é um ponto que naturalmente tem uma amplitude muito grande e que tende sempre a estar evoluindo, pois vivemos um período histórico onde as coisas acontecem muito rapidamente, parece que o tempo flui mais rápido, se compararmos com os avanços tecnológicos que tivemos anteriormente ao século XX.

A partir do século XX, as inovações constantes das tecnologias que vem surgindo trouxeram um novo panorama para todas as áreas do conhecimento, e é neste século que surge a guitarra elétrica como instrumento, viabilizado pelas inovações na captação e amplificação do som. A gravação musical também foi uma invenção que modificou completamente a relação do ser humano com a música, que anteriormente, só

poderia apreciá-la através de uma apresentação ao vivo. Agora, o ser humano já tinha também a opção de apreciar música em diversos locais, inclusive no conforto de seu lar.

A gravação musical trouxe também um mercado de trabalho junto com ela, um mercado diferenciado de produção musical, onde os músicos exercem diversas funções, desde, arranjador, ou seja o planejador e construtor da estrutura da música a ser gravada; diretor musical, que é aquele profissional que vem dirigir os músicos no momento de gravação ou ensaios e shows; produtor musical, que é uma profissão que pode ter uma grande abrangência, desde o âmbito mais burocrático, onde guiam as estratégias de construção de uma carreira musical, até aos sentidos mais estritamente musicais, com atuação durante os processos de gravação, divulgação e distribuição, fazendo escolhas para caracterizar o produto musical a ser veiculado pelas mídias, participação nos processos de mixagens, etc.

O músico de estúdio é aquele profissional que deve estar preparado para exercer sua função de músico atendendo as demandas de gravação musical, e que para isto tem de ter uma preparação para as nuances deste tipo de profissão musical. Muitos músicos também se identificam com a parte técnica da gravação, e tornam-se técnicos de gravação atuando como produtores musicais na parte técnica de controle dos equipamentos e softwares de gravação, mixagem e masterização.

De acordo com o que estamos falando, consideramos de grande importância que um músico de nosso tempo, esteja preparado e adaptado para atuar nestas diferentes atividades que podem surgir em suas carreiras musicais, as quais as tecnologias de gravação sonora propiciam. Para isto, é importante que o estudante esteja se familiarizando com as tecnologias da gravação musical no seu processo de formação acadêmica, tendo a oportunidade, pelo menos inicialmente, de atuar como músico em produções voltadas para os processos de ensino e aprendizagem musical. O processo de gravação musical tem um alto potencial educativo em diversos aspectos, desde a prática instrumental até a interação com as suas tecnologias. “Pedagogias da música popular podem incluir estratégias para auxiliar estudantes a desenvolver as habilidades, conhecimentos e pensamento criativo necessário a visionar, ouvir e realizar mixagens e faixas ideais”⁸¹ (TOBIAS, 2013, p. 226). É neste sentido que consideramos essencial, para um curso moderno que queira estar em condições de oferecer uma melhor formação para seus estudantes, que em sua estruturação material, haja estúdios de

⁸¹ Popular music pedagogies ought to include strategies to help students develop the skills, knowledge, and creative thinking needed to envision, hear, and realize ideal mixes and tracks.

gravação fixos e móveis, para a atuação e registro da produção destes músicos que a escola esteja formando.

É importante, nos estudos de rotina, que o estudante tenha condições de gravar suas próprias execuções e observar auto criticamente seu som, com o objetivo de reconhecer o que deve ser aprimorado em suas práticas. Hoje em dia, temos diversos recursos simples que podem nos dar possibilidades de gravar momentos de nossos estudos para um exame pessoal, desde gravadores em celulares até softwares de gravação que podem ser instalados nos computadores associados a placas de áudios.

Muitos outros recursos tecnológicos existentes atualmente, e certamente, muitos outros que ainda serão aprimorados e descobertos, podem ser utilizados para auxiliar os estudantes em seus empreendimentos de estudos musicais. Atualmente, existe uma série de *softwares* direcionados para auxiliarem nos estudos de diversas vertentes importantes da aprendizagem musical. Já falamos em outro momento de programas que trazem exercícios para aprimoramento da percepção musical, de *backing tracks* que dão uma base musical para o estudante poder se sentir mais integrado com um grupo de forma virtual, programas de edição de partitura, etc.

Um dos recursos que queremos lembrar aqui é o programa de computador *band in a box*, que oferece para o estudante a possibilidade de produção de bases harmônicas em diversos estilos, gerando arquivos em formato MIDI. Com este programa é possível produzir os próprios acompanhamentos de uma maneira simples, através da notação de cifras e da escolha de batidas para simular diversos gêneros musicais, podendo ser um bom recurso para utilização nos estudos. Um equipamento que favorece bastante as práticas em sala de aula são os módulos com sons eletrônicos de bateria, que podem acompanhar a execução dos exercícios, servindo como metrônomo e ao mesmo tempo dando mais alguns elementos para uma prática com uma base mais rica ritmicamente.

Também sabemos da existência de diversos sites em que podemos encontrar *backing trackings* de músicas já prontas, como por exemplo nos sites www.guitarbackingtrack.com e <http://backingtrackbrasil.com/>. Nós acreditamos ser importante incentivar os estudantes a terem recursos em que possam gravar seus próprios *backing tracks*, pois assim, já desenvolvem um estudo ainda mais completo, pois serão responsáveis por registrarem suas próprias bases, tendo, de certa forma, algum tipo de experiência de gravação. Para essa finalidade, um recurso básico pode ser um pedal de *loops*, ou, pensando de forma mais avançada, dependendo se o estudante

tiver ao seu dispor equipamentos necessários para um estúdio caseiro, é possível trabalhar gravações mais arrojadas com o uso de programas de gravação musical.

EM BUSCA DE UMA CONCILIAÇÃO DO ENSINO TRADICIONAL COM AS NOVAS PERSPECTIVAS NA SALA DE AULA: A IMPORTÂNCIA DA LEITURA MUSICAL E DO APRIMORAMENTO TÉCNICO NA ATUALIDADE

É importante termos equilíbrio na elaboração de um plano de curso, sempre visualizando diretrizes de ensino que favoreçam à praticidade que os conhecimentos e saberes abordados terão na vida do estudante e a maneira com que estes serão trabalhados, e para isso, podemos sempre, dentro da escola de música, colocar os estudantes em vivências que simulem as situações que estes encontrarão na sua vida profissional. Podemos estimular os estudantes nas práticas de grupo a tocarem tanto sem a necessidade de uso de partitura para construção de um arranjo coletivo, por exemplo, como também colocá-los em uma situação em que realmente necessitem desenvolver a capacidade de leitura para serem eficientes em determinada função.

O que propomos é tirar a centralização do estudo de leitura musical típica do ensino de conservatório e equilibrá-lo com muitos outros conhecimentos e saberes que são deveras necessários para a atuação musical nos dias de hoje, mas sem menosprezar os benefícios deste estudo e da importância que o mesmo tem na vida dos estudantes, e por isso, queremos poder formar bons e quiçá, excelentes leitores de partituras para guitarra elétrica em nossos cursos. Sabemos também que muitas vezes, a leitura musical, quando aplicada à temas de música popular, e interpretadas por músicos populares, apresenta uma certa fluidez, dando liberdades de o músico fazer diversas variações ao seu gosto, a não ser quando este está tocando um arranjo onde todos os movimentos musicais são previamente fixados e determinados para serem executados *ipsis litteris*.

Já falamos que é comum, por exemplo, que a escrita de um determinado repertório de música popular seja simplificada ao máximo, justamente para dar mais liberdade de interpretação ao solista, como é o caso das partituras escritas nos *real books* que contém diversos *standards* de jazz, onde a escrita musical funciona quase que como com uma “cifragem da melodia”, facilitando assim a fluidez interpretativa e de ornamentação quando um solista a lê, ou quando toca a melodia em situações como uma *jam session* ou em outras qualidades de performances. Nisto podemos ver que há uma

proposição dialética em relação à maneira como a partitura é vista pelos acadêmicos da música erudita tradicional, quando, muitas vezes, o ideal é simular o mais próximo possível a exatidão da escrita musical, como que em respeito à obra, ao pensamento do compositor e ao estilo.

É a partir da valorização do momento, que vemos alguns aspectos importantes e valiosos da música popular, e podemos dizer que a improvisação é um ápice desta valorização da vivência do momento para um músico que desenvolve em seus estudos estas habilidades de improvisador. Assim, temos de um lado a execução mais fechada a partir do acompanhamento restrito de uma partitura, e de outro, a espontaneidade da improvisação. Queremos dizer que não fazemos julgamento de valor algum a este respeito, pois ambas as formas são modos de fazer música, e muita beleza artística já foi acessada por ambos os meios.

O músico popular atualmente tem um amplo campo de atuação, podendo inclusive, passear pelos diferentes ambientes, se desenvolvendo como um bom leitor e também como um bom improvisador. Normalmente as habilidades de leitura e escrita musical também favorecem ao músico para que este trabalhe na área do arranjo, que também é um campo de trabalho bem fértil para o mercado musical. Observamos no mercado, diversos guitarristas que trabalham como arranjadores, ou atuando como diretores musicais em ensaios, shows e gravações, e podemos dizer que as habilidades de leitura musical têm um papel importante nesta expansão das possibilidades de trabalho para o guitarrista, por isso, consideramos que este é um ponto que não podemos negligenciar no ensino musical de nossa época, voltado para o guitarrista que atua em diversos contextos atualmente. O que consideramos é que a centralidade nas habilidades de leitura não faz mais sentido de acordo com a atual configuração do campo de atuação dos músicos de uma maneira geral, e obviamente, do guitarrista, por isso, dentro de um currículo, é importante dar a devida atenção às práticas de leitura musical, equilibrando-a com diversos outros tópicos que podem ser trabalhados paralelamente.

A diversidade de elementos a serem trabalhados em sala de aula em um curso superior de música compreende tantos aspectos, tais como, execução de escalas, acordes, arpejos, desenvolvimento técnico e postural, leitura de cifras e partituras, prática de improvisação, conhecimento da história do instrumento e apreciação musical, entendimento de harmonia funcional aplicada, prática de repertório, práticas de conjuntos diversos, aprendizagem aural, técnica tecnológica, entre outros. O equilíbrio

destes pontos, a eleição de prioridades, e a graduação dos conteúdos referentes, semestre a semestre no curso podem estar muito bem estabelecidos, visando o desenvolvimento das aulas dentro de uma boa fluência, em uma dinâmica que também estimule os alunos aula após aulas a terem cada vez mais entusiasmo com seus estudos, principalmente quando observam que estes têm uma aplicação prática evidente em seu cotidiano musical. Aliado ao trabalho mais objetivo e sistemático consideramos sempre importante a ênfase em práticas que desenvolvam a subjetividade e uma visão mais abstrata da música.

Outra característica que veio sendo firmada com o tempo, no percurso das épocas do ensino de influência tradicional europeia, que também tem uma penetração nas escolas atuais é a da condição de um supra aprimoramento técnico, muitas vezes sendo este aprimoramento padronizado, criando a figura do virtuose. No caso da música popular este apuramento técnico também é louvável, mas observamos que este pode se dar de muitas maneiras diferentes das tradicionais, pois tecnicamente, existem muitas maneiras de se relacionar com o instrumento, muitas vezes existindo até uma ampla flexibilidade postural no sentido do relacionamento músico-instrumento, gerando uma gama de variações em termos de possibilidades de execução.

Se pensarmos na musicalidade de um guitarrista como Jimi Hendrix, podemos compreender o seu virtuosismo através de diferentes parâmetros, muitos deles até opostos ao sentido tradicional que a palavra virtuose traz em si no campo da música. Seu virtuosismo tem relação com sua “pegada” firme e precisa no instrumento, com as habilidades de criação multitexturais que ele alcançava e suas inovações, inclusive trabalhando com o uso de ruídos e tendo um som que, pelo uso de distorção, tinha uma certa “sujeira”, e colocamos esta palavra entre aspas mesmo, pois esta sujeira é uma das caracterizadoras de seu estilo, e o uso que fazia dos ruídos em nada tinha relação com falta de aprimoramento técnico, e bem no sentido inverso, fazia parte de seu estilo e demonstrava o seu amplo domínio do instrumento.

A partir dessa noção de virtuosismo instrumental surgiu também, principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990 a noção mais solidificada do *guitar hero*, que foi representada por músicos como Steve Vai, Yngwie Malmsteen, Joe Satriani, John Petrucci, Eric Johnson e muitos outros.

Na área do jazz, podemos dizer que o virtuosismo está muito ligado à habilidade e a liberdade que o músico tem de criar linhas melódicas ou harmonias de maneira improvisada, demonstrando facilidade, domínio do instrumento e espontaneidade nesta

arte. O mesmo se aplica ao que chamam de *brazilian jazz* ou música instrumental popular brasileira, estilo o qual muitos dos guitarristas brasileiros que têm um trabalho instrumental reconhecido atuam. A capacidade de improvisar com fluência é um sinal de virtuosismo nestes tempos atuais e nestas linhas estilísticas.

O que podemos dizer, diante desses fatos que estamos trazendo à tona neste momento em nossa pesquisa, é coerente com o que falamos nos primeiros capítulos desta tese, e tem verdadeiramente uma aplicação prática na proposta que queremos apresentar. Explicaremos isto. A visão tradicional que vimos falando, vem tendo uma influência direta com o que chamamos de ensino formal de música, e as demandas da atualidade nos levam a repensar este ensino formal, no sentido de abranger em si, formas de pensar de ensino e aprendizagem que são mais característicos do ensino informal.

A visão holística naturalmente abrange ambas as abordagens, devido sua essência integrativa, procurando encontrar o equilíbrio ideal a cada momento, sabendo que este equilíbrio é flexível, de acordo com a singularidade artística que o próprio estudante quer construir para si. Estamos agora no momento de conciliar estas formações, trazendo para a formação superior do guitarrista uma perspectiva mais ampla de construção do saber, no sentido de queremos construir cursos atualizados, onde estas mudanças que vem sendo feitas nos conhecimentos e saberes dos currículos, venham acompanhadas de uma atualização relativa nas estratégias de ensino utilizadas para o acesso a estes conhecimentos e saberes de uma maneira mais dinâmica e prática.

Houve um excesso de importância dada ao desenvolvimento da leitura musical e da técnica com fins virtuosísticos pela escola tradicional de música ocidental. Nós, no entanto, consideramos que tudo isto foi fruto de um período, e de uma necessidade de atender o que o universo musical estava requerendo em determinada fase e em determinado setor musical, pois também não podemos generalizar a música e seus processos de ensino e aprendizagem apenas através do que conhecemos pela tradição ocidental e pela sua influência no ensino formal.

Hoje, certamente encontramos um novo panorama no ensino formal, onde é evidente a penetração de novas formas de fazer música, e com isso, observamos uma necessidade de remodelação escolar nas universidades onde cursos superiores de música estão inseridos, principalmente aquelas instituições que já congregam cursos de música voltados para a área da música popular. Com isso, podemos perceber que existe realmente uma troca de informações acontecendo entre distintas escolas que passam a

conviver no mesmo ambiente, e consideramos salutar esta troca, onde, se tivermos uma boa orientação e reflexões plausíveis dentro do fenômeno que diagnosticamos, poderemos colher bons frutos. As interações são muito bem-vindas como opções para os estudantes, mas é importante estar claro que um curso que queira promover um aprimoramento dos estudantes no campo da música popular deve ter um tronco de disciplinas independente, voltado para as prioridades da música popular e da formação instrumental.

A IMPORTÂNCIA DO APRENDIZADO ATRAVÉS DO REPERTÓRIO E DE VIVÊNCIAS PRÁTICAS PARA O INSTRUMENTISTA

Na busca por compreender esta nova escola que vem se fortalecendo em todo o mundo, e também no Brasil, é preciso procurar entender sua história, e esta, muitas vezes está vinculada aos personagens que a vivenciaram e a vivenciam, e isto nos leva a querer chegar a um entendimento a respeito dos processos que estes passaram para poder incorporar em nós mesmos elementos que sabemos já ter sido empregado por grandes nomes da música. Isto pode nos levar a querer conhecer mais a respeito de aspectos da carreira dos instrumentistas que admiramos, estudar suas biografias, conhecer como estes foram vencendo as dificuldades que certamente devem ter se apresentado em seus processos pessoais de desenvolvimento musical.

Quando falamos em termos de instrumentistas de referência, inevitavelmente, ligamos também ao repertório que estes interpretaram, seja em suas composições ou nas interpretações de outros autores que registrou. Normalmente o repertório dos músicos que se tornam referência, com o tempo se tornam também referência para a formação de instrumentistas, e observamos que algumas músicas ganham uma força tremenda neste sentido. Por exemplo, dentro da perspectiva jazzística, sabemos que um grande desafio para aquele que quer se aprofundar nos caminhos da improvisação é tocar com fluência o tema *Giant Steps*, de autoria de John Coltrane, chegando ao ponto de um músico que consegue chegar a tocar com fluência um tema como este (no qual ocorrem diversas modulações em curto espaço de tempo) ser considerado como tendo alcançado um nível bem considerável no estudo da improvisação, de maneira que este *standard* de jazz se tornou um objetivo e um desafio não apenas para saxofonistas, mas sim para todo músico que quer se aprofundar no jazz.

Podemos citar outro exemplo de uma outra área para ficar mais claro ainda. Tomemos o exemplo do guitarrista David Gilmour, do grupo de rock progressivo britânico Pink Floyd. Muitos músicos guitarristas reconhecem que este músico chegou a um grau de primazia quando utiliza um recurso idiomático da guitarra elétrica que nós guitarristas bem conhecemos, o uso de *bends e releases*. Assim, muitos músicos que querem se aperfeiçoar nesta técnica também podem buscar copiar seus solos para internalizar esta técnica de uma maneira satisfatória. Aprendendo estes solos onde esta técnica é utilizada, inevitavelmente estamos também aprendendo dentro de um repertório, e muitas vezes aprendendo o repertório para chegar a uma determinada finalidade de aprendizagem técnica, “unindo-se o útil ao agradável”, como se diz popularmente. Com isto, também queremos reforçar a importância do aprendizado através do repertório como diretriz fundamental. Sabemos que é muito positivo este tipo de processo de aprendizagem, pois além de desenvolvermo-nos musicalmente, agregamos mais músicas que podem ser utilizadas em nossas carreiras musicais.

Quando aprendemos o repertório e, a partir deles, desenvolvemos elementos importantes para a nossa formação, estamos trabalhando dentro de uma abordagem prática. Isso já é comum desde muito tempo, inclusive no ensino que consideramos tradicional. Imaginemos quando este repertório é empregado em situações reais em nossas vidas, o aprendizado é ainda bem amplificado.

Se tivermos dentro de nossos cursos, atividades como práticas de grupo ou recitais solo e de conjunto com uma certa frequência, simulando situações que são frequentemente encontradas por músicos no dia a dia de seus trabalhos em relação à prática de repertório e performance musical, também estaremos fundamentando bem a formação para a sua finalidade maior, que é conduzir o estudante para uma atuação eficaz no mercado.

Pensando de uma maneira mais ampla ainda, se tivéssemos dentro das funções administrativas de um curso de música, um setor responsável especificamente para promoção de eventos, que trabalhasse no intuito de fazer contatos e oferecer trabalhos desenvolvidos pelos estudantes para a sociedade, certamente estaríamos dando um grande impulso para inserção destes estudantes no mercado de trabalho, estimulando a formação de bandas e grupos musicais vinculadas aos cursos e paralelamente, atendendo a uma determinada demanda da sociedade. Hoje em dia, ainda não conhecemos uma realidade como esta efetivada, mas acreditamos que no futuro, com

uma maior abertura de mente por parte dos administradores dos cursos, é possível termos algo neste sentido.

O que estamos falando é uma proposta talvez bem ousada, que pode iniciar pela organização de eventos dentro do próprio contexto universitário, no sentido de dar oportunidades para os estudantes desempenharem funções musicais, construírem trabalhos e trabalharem profissionalmente o seu repertório. Para isso, sabemos que é necessário um setor e projetos específicos dentro deste contexto universitário da música, funcionando de forma muito eficiente, com profissionais preparados para tais empreendimentos, e que “façam as coisas acontecerem”. Quem sabe um sonho que venha realizar-se algum dia, favorecendo a penetração dos músicos acadêmicos no mercado de trabalho. Cada situação vivenciada pelos músicos em determinados contextos, irão requerer deles o aprofundamento de determinadas habilidades para um melhor desempenho de suas funções. Um tanto de ensinamentos estas práticas nos trazem!

O que realmente sabemos é que as vivências práticas trazem para os executantes um forte crescimento, principalmente quando ocorrem ao longo de um bom tempo, com uma frequência constante. Assim, sabemos que o músico que toca na noite acompanhando cantores ou se auto acompanhando irá sem dúvida desenvolver algumas habilidades características que são próprias destes ambientes. A universidade pode auxiliar a preparar o guitarrista a desenvolver estas mesmas habilidades para que quando este encontre com este tipo de trabalho, já tenha uma certa desenvoltura, procurando simular esta prática, estabelecendo situações em que os músicos tenham que lidar com os mesmos paradigmas e com as mesmas circunstâncias. Naturalmente um músico que toca em “barzinhos” constantemente vem aprender um amplo repertório popular e soma-se algumas experiências características das situações que envolvem este ambiente. Entendemos também que por mais que simulemos os ambientes em contextos acadêmicos, as vivências práticas nestes tem um impacto diferenciado e mais profundo.

[...] deve-se mencionar que muito desse estilo também é derivado de muita “malandragem” e “jogo de cintura”, angariados pela prática de contornar as deficiências e/ou deslizes, ao se acompanhar cantores e cantoras na noite (e aspirantes embriagados...), tendo que lembrar repertório “na raça”, transpor tonalidades, encobrir os erros (!) e assim por diante (BITTENCOURT, 2006, pp. 49-50).

Dentro do universo da música popular e da guitarra elétrica relacionado com o repertório, não podemos negligenciar o fator gestual e a personalidade que o músico desenvolverá em suas performances, sua personalidade de palco, sua singularidade como instrumentista, e algum tipo de orientação também pode ser transmitido neste sentido, apesar de certo subjetivismo que há nesta dimensão musical. Podemos também estimular os estudantes perceberem os gestos dos instrumentistas que admiram, e estimulá-los a encontrarem sua forma pessoal, maneiras de interagir com o público, sempre orientando que sejam evitados exageros ou excessos de timidez, os polos extremos de uma mesma linha, onde o equilíbrio se encontra na espontaneidade e na observação do que é realmente necessário neste sentido, para facilitar a comunicação dos músicos entre si e entre o músico e o público. Sabemos que este é um ponto muito pessoal de cada músico, mas estamos falando a respeito aqui, porque é um objeto que já vem trazendo reflexões em algumas pesquisas relacionadas com a música popular, principalmente quando vinculado à prática de execução de repertório.

A definição de um repertório pode ocorrer por duas vias em um curso superior, através do direcionamento do professor, e também através dos interesses dos estudantes. “Se revistarmos o esquema de exposição à música, poderemos observar que, nas salas de aula, alguns alunos tendem a celebrar a música que lhes é apresentada pelo professor, enquanto que outros a rejeitam e outros apresentam-se ambíguos” (GREEN, 1996, p. 33)⁸². Dentro da noção de autonomia, no sentido de darmos aos estudantes uma responsabilidade maior por sua formação, podemos também deixá-los mais livres para, dentro de orientações dadas pelo professor e de acordo com os conhecimentos e saberes trabalhados em cada momento e nível de estudo proposto, que os estudantes também possam através de suas perspectivas pessoais, demandar uma determinada energia para o aprendizado de algo que ele escolheu, e que provavelmente, lhe trará satisfação em aprender, sempre visando algo maior na frente, como a apresentação de recitais ou a montagem de um repertório para aplicá-lo na vida prática de suas carreiras.

O repertório é um dos pontos fundamentais quando o instrumentista vem criando sua singularidade artística, pois é sua maneira de interagir com o público, representando o momento que o instrumentista vive musicalmente através de suas próprias escolhas. O repertório é fruto de um determinado momento e pode ser alterado por condições espaço-temporais e pelas diversas situações e ambientes que o músico pode encontrar.

⁸² Texto original de 1988, traduzido por Oscar Dourado e publicado em português em 1996.

Uma determinada linha de repertório trabalhada por um instrumentista em um determinado momento de sua vida, pode ter características bem diferentes se observarmos outro momento da sua carreira, e isto se dá devido ao dinamismo das vivências e experiências que sempre estão se apresentando na vida de cada um de nós. Algumas linguagens que podem nos interessar imensamente em um determinado momento, podem não mais interessar em outro momento, distantes no tempo, bem como, podemos fazer adaptações no repertório quando os interpretamos em diferentes situações espaciais, ambientes musicais distintos.

Como trabalhar o repertório dentro de um curso superior, é um dos pontos-chaves a serem debatidos atualmente. Falamos anteriormente da importância de os alunos terem uma parte nas decisões de repertório, bem como da importância de o professor saber conduzir um repertório que esteja dentro das necessidades de aprendizagem dos estudantes em cada momento do curso, sempre com um pensamento prático de como este repertório pode ser aproveitado na vida profissional do estudante, posteriormente. Devido à grande amplitude de repertórios que existem, também é necessário que exista um fio condutor dentro de um curso superior, que faça possível uma interação dos estudantes com seus pares.

Queremos dizer que muitas perspectivas que podem aparentemente se mostrar contrárias, não necessariamente o são, pois os paradoxos podem ser reconciliados, e diferentes perspectivas conviverem mutuamente. Assim, podemos ter um repertório padrão dentro de um curso, e paralelamente, abertura para entrada de novas propostas, com tranquilidade. Em nossa proposta integrativa, a prática de repertório é o ponto que alinhava os diversos tópicos que são categorizados isoladamente, desta forma, uma atenção especial às práticas pedagógicas aplicadas na aprendizagem de repertório e na pedagogia da performance é fundamental. O estudo do repertório pode necessitar de estudos focais para aprendizagem da música, isolando-se passagens com arpejos, acordes, escalas, passagens que são necessários recursos de expressão, até o domínio técnico da música estar realizado. Aliado ao aprendizado do repertório as situações em que este é colocado em prática tem uma importância relevante também, seja na apresentação pública ou em um estúdio de gravação ou durante ensaios.

Existem muitas formas de ensinar e aprender, métodos diversos que podem ser aplicados neste sentido, mas sabemos que aquele em que nos colocamos no lugar de executante prático daquilo que estamos aprendendo nos dá uma maior firmeza no aprendizado, saindo do âmbito teórico para o prático, por isso, concordamos que um

aprendizado de instrumento mais assertivo deve ser atendido por “um engajamento multifacetado que buscase unir teoria e prática, nas suas diversas interfaces: Performance e História da Música, Performance e Análise Musical, Performance e Comportamento Motor, Performance e a própria Educação Musical” (BORÉM, 2006, p. 47).

Este objetivo que estamos propondo encontrar, de aliar a praticidade a todo conhecimento teórico desenvolvido, deve ser conduzido com o máximo de equilíbrio possível entre elementos criativos e estudos mais técnicos, que também podem ser fundamentais nos processos de aprendizagem, e este equilíbrio vem ser determinado prioritariamente pelo discernimento do professor, bem como dos estudantes em seus processos de formação, em sua autonomia paralela aos estudos sistemáticos, e pode ser estimulado desde sempre no processo de formação do instrumentista.

O máximo possível, podemos estimular os estudantes a simularem ambientes práticos. Existem algumas formas que já citamos em diversos momentos do texto em que podemos simular este trabalho em sala de aula, como por exemplo (1) através do uso de *playbacks*, que nos possibilitam um grupo de base; (2) através da interação dos alunos de guitarra elétrica tocando entre si e com o professor durante a aula; (3) através das práticas de conjunto, interagindo com outros instrumentistas em diversas formações possíveis; (4) tocando junto com gravações; (5) criando gravações em tempo real, dependendo das condições e equipamentos disponíveis em sala de aula; (6) gravando bases em pedais de loop para criações sobrepostas, (7) através de práticas em estúdio, etc.

Uma maneira de nos aventurarmos em uma prática de acompanhamento instantâneo e desenvolvimento da capacidade de resposta a mudanças harmônicas pode ser, por exemplo, ligar uma emissora de rádio qualquer e procurar tocar as músicas que estejam sendo apresentadas na *playlist* da emissora em tempo real, buscando prever ou sentir os próximos acordes da sequência harmônica, de uma forma descontraída e sem muita cobrança de acertar cada passagem, apenas se permitir experimentar esta prática sem muitas expectativas, este também é um bom trabalho para a memória.

Podemos fazer o mesmo procedimento e ficar fraseando melodicamente em cima da música que está sendo executada, improvisando e tentando se encaixar no estilo e contexto harmônico das músicas que aparecem e que não temos uma previsibilidade de quais serão executadas. Normalmente, temos a oportunidade de passear por diversos gêneros, em uma sessão de estudo assim. Práticas como estas podem ser feitas

sintonizando uma estação de rádio, ou através de algumas músicas já predeterminadas pelo professor para um trabalho direcionado em sala de aula. Dentro do planejamento da aula, o professor pode usar estas abordagens em momentos pontuais, sempre trazendo o incentivo para uma abordagem prática dos conhecimentos musicais.

Para uma prática na qual cada um dos conhecimentos abordados isoladamente possa vir à tona dentro de um trabalho que tanto desenvolva as habilidades técnicas, bem como estimule ao seu uso criativo, cada tópico abordado pelo professor pode ser demonstrado orientando como podemos levar aqueles elementos a um uso dentro de uma realidade que trabalhe também o seu aspecto criativo, estimulando a improvisação e mesmo a composição, mesmo que com poucos elementos, se houver instruções que guiem com clareza o estudante, ele conseguirá tirar um bom proveito de cada momento de estudo criativo.

Dentro de uma proposta metodológica de ensino de guitarra elétrica, vemos que é importante que os conhecimentos e saberes abordados tenham abrangência nas principais capacidades que podemos desenvolver como guitarristas, no intuito de darmos aos estudantes subsídios em diversas frentes, e deixar que os mesmos determinem suas prioridades. Um guitarrista pode utilizar seu instrumento de diversas maneiras diferentes, devido a uma grande gama de versatilidade de texturas e variáveis timbrísticas possíveis.

DESAFIOS DA FORMALIZAÇÃO DO ENSINO DA GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL

Voltaremos agora a falar de um assunto importantíssimo dentro da proposta de nossa pesquisa, que é a formalização de um estilo de ensino que possamos chamar de guitarra elétrica brasileira (em suas múltiplas linguagens musicais verificadas nos estilos dos guitarristas brasileiros) dentro dos cursos superiores de música no Brasil, e ao mesmo tempo, termos uma porta aberta às manifestações da guitarra elétrica em nível global, e em suas diversas formas de se apresentar, absorvendo influências para uma abordagem também interativo cultural neste sentido. A guitarra elétrica brasileira é uma guitarra elétrica de identidade plural, incluindo diversas influências estrangeiras e trazendo em si hibridismos característicos desta pluralidade. Assim, o ensino da guitarra elétrica brasileira naturalmente ganha ares culturalmente ampliados.

Se estamos com o intuito de legitimarmos uma escola de guitarra elétrica que tenha características brasileiras, é necessário que uma boa parte do repertório desenvolvido nos trabalhos tenha como ponto focal gêneros de música brasileira, bem como apresente composições de guitarristas brasileiros.

Quando estamos trabalhando o aspecto histórico da linha do tempo da guitarra elétrica nas disciplinas de instrumento, é um bom momento para darmos alguma prioridade ao desenvolvimento estilístico do instrumento, e observar como ele se deu no Brasil, desde o princípio, com seus precursores, até as tendências contemporâneas. Desta forma, nós podemos associar pelo menos três elementos através do estudo histórico, a história do instrumento em si, a apreciação musical em diferentes níveis, e a formação de repertório (que em si mesma abrange uma diversidade de conhecimentos e saberes potenciais). A partir dessa base, podem ser agrupadas outras práticas, como por exemplo, a aprendizagem aural ou transcrição de trechos do repertório abordado nas exposições teóricas da história do instrumento, a prática coletiva com os estudantes tocando entre si alguma música do repertório que foi apreciado dentro desta abordagem histórica, que já podem trazer para o cerne do estudo propostas de desenvolvimento de arranjos e práticas de improvisação. Por outro lado, parte do repertório também pode ser aprendido através da leitura de uma partitura que já esteja editada, bem como o professor pode propor que alguma música seja aprendida de ouvido e transcrita para a partitura, o que vem favorecer à escrita musical dos estudantes, e conseqüentemente, sua percepção e sua habilidade de leitura.

Já comentamos um pouco a respeito do que consideramos como escola brasileira de guitarra elétrica, e de sua íntima ligação com a escola jazzística, mesclada, principalmente, à rítmica dos gêneros brasileiros. A guitarra elétrica tradicional do jazz é normalmente uma guitarra limpa (sem muitos efeitos associados), com sua sonoridade muitas vezes mais aproximada do som acústico do instrumento. Se observarmos diversos guitarristas referência nos estilos que podemos chamar de guitarra elétrica brasileira, como Nelson Faria, Ricardo Silveira, Hélio Delmiro, Heraldo do Monte, entre outros, perceberemos uma presença forte do uso da guitarra acústica ou semiacústica, uma prática que já vem de uma tradição do jazz desde sua origem, como podemos perceber na música desde Charlie Christian, passando por Wes Montgomery, Joe Pass, Jim Hall, etc.

Se, por outro lado, observarmos o rock, por exemplo, podemos também perceber que é bem mais frequente o uso de guitarras com corpo sólido. O que estamos falando

não é uma regra geral, pois normalmente os músicos guitarristas também possuem diversos modelos de guitarra elétrica para atender diferentes demandas timbrísticas de seus trabalhos, estamos apenas apontando um tipo de padrão que podemos observar, sabendo que dentro deste padrão, existem muitas flexibilidades.

Garcia (2011) citou em seu trabalho que, relacionado ao estudo da guitarra elétrica, de acordo com resultados observados em sua pesquisa, é perceptível que seu estudo formal pensado disciplinarmente, tem uma ligação direta com a “prática de improvisação, domínio de escalas e, geralmente, ao jazz, como se fosse a melhor maneira de se obter um desenvolvimento gradual, elevando seu nível de dificuldade e profundidade no entendimento do instrumento a partir do domínio desses conteúdos” (GARCIA, 2011, p. 51). Aliada a essa tradição jazzística como influência, o que podemos dizer que mais caracteriza a sonoridade que buscamos compreender como guitarra elétrica brasileira⁸³ em sua pluralidade, são as nuances dos gêneros, a rítmica de seu acompanhamento e de seu fraseado.

No Brasil, podemos observar na produção instrumental discográfica brasileira a força de alguns gêneros mais evidenciados, tais como, a bossa nova, o samba, o choro, o frevo, o baião e outras vertentes do forró. Queremos dizer que existem muitos outros gêneros musicais no Brasil que podem ser característicos da música brasileira, por ser o Brasil um país de dimensões continentais, mas estamos trazendo estes que observamos mais presentes em gravações de música instrumental brasileira de guitarra elétrica, dentro do repertório de música instrumental popular brasileira do gênero conhecido internacionalmente como *brazilian jazz*, ao ouvir uma vasta discografia a qual temos acesso. É claro que muitos outros gêneros podem estar presentes nesta discografia também, como o afoxé, maracatu, as guitarradas do Pará, tangos, guarânicas, etc. Também sabemos que existem muitas variações estilísticas além da que tem como fundamento a guitarra de influência jazzística, e acreditamos que deva existir uma abertura que aponte para todos os lados, de acordo com o intuito do estudante em encontro a si mesmo, à descoberta de sua essência musical e de seu modo próprio de fazer, e para isso, acreditamos que não devemos impor limites.

Portanto, um curso que possa querer trazer esta denominação de guitarra elétrica brasileira, pode dar uma certa ênfase ao trabalho sobre o repertório das diversas linguagens musicais de música brasileira, naturalmente, e procurar desenvolver uma boa

⁸³ Lembrando que estamos falando de um segmento da guitarra elétrica brasileira, pois esta é bem mais ampla que a caracterização que estamos trazendo agora, e infelizmente, quando nomeamos, limitamos.

base dentro destes gêneros brasileiros, desde o aprendizado de formas de acompanhamento, que podem ser muito úteis para a vida profissional do instrumentista, até as nuances de elaboração fraseológica condizentes com cada estilo, com a forma que temos de expressar cada uma das características rítmicas dos gêneros, ativas condizentemente para sua caracterização. A improvisação também pode ser estudada com a consciência que existem parâmetros que guiam estes estilos brasileiros, e cada estilo tem o seu sotaque. A busca por este sotaque é essencial para o estudante que queira se aprofundar nos mares da música brasileira, compreendendo que sempre podemos fazer conexões com estilos de guitarra considerados estrangeiros, mas que há características internas imprescindíveis nestes gêneros de música brasileira.

No sentido que estamos falando, precisamos dar uma especial atenção ao aprendizado de repertório que contemple estes gêneros de música brasileira, inclusive, um repertório que contemple também a produção dos guitarristas brasileiros dentro de suas composições e discografias. A produção de material que traga este direcionamento para a multiplicidade da guitarra elétrica brasileira é fundamental neste momento que vivemos, materiais que traduzam os signos dos gêneros de música brasileira para um estudo direcionado à guitarra elétrica, que tragam a visão de instrumentistas que são referências neste sentido, como desenvolvem seus fraseados, suas nuances de acompanhamento, o seu pensamento estilístico, etc., pois nós “percebemos como ainda somos fortemente influenciados pelos programas, didáticas e materiais impressos de origem norte-americana quanto ao planejamento de currículos formalizados em guitarra (GARCIA, 2011, p. 51). Podemos observar em publicações qualificadas que os pesquisadores da guitarra elétrica já vêm demonstrando a importância de haver um trabalho no sentido de fortalecer o estudo da guitarra elétrica desenvolvido a partir de gêneros brasileiros.

Percebemos que ainda temos carência de métodos de estudos rítmicos no aspecto do acompanhamento, bem como temos carência no aspecto de construção de fraseado melódico direcionado a cada gênero brasileiro e em conformidade com seus estilos. Trazendo elementos que tanto possam ser utilizados em contextos de improvisação como de composição, fundamentamos uma melhor interpretação condizente com cada universo musical específico. É lógico que os *songbooks* de música brasileira com seu repertório já trazem um bom auxílio neste sentido, mas materiais mais direcionados especificamente para o guitarrista também vêm trazer uma contribuição mais fortalecida

para a consolidação definitiva desta escola brasileira de guitarra elétrica, no aspecto sistemático de seu ensino.

É interessante termos conscientes o que delimita um gênero musical quando queremos expandir nossa compreensão a respeito deles, Visconti (2010) cita, de acordo com o *The New Grove Dictionary of Music* que “o gênero é formado a partir da relação entre forma, estilo, função (discurso), recepção e sentido na prática da música popular, e, no século XX, esteve ligado às três funções básicas da música popular, que são: dança, entretenimento e trilha sonora” (VISCONTI, 2010, p. 2).

Quando estamos falando em termos de gêneros musicais, também estamos trazendo à tona um dos aspectos bem importantes no treinamento musical, que é a rítmica. “Trotta (2008, p. 3) e Carlos Sandroni (2001, p. 14) apontam o ritmo como a característica mais primária de identificação de um gênero” (VISCONTI, 2010, p. 3). O trabalho com o ritmo vai além da execução de acompanhamentos harmônicos com o sotaque de cada gênero, pois é um termo expansivo tanto aos aspectos harmônicos como melódicos da música. “Termos como *groove*, *rifs*, *pegada*, *swing*, *levada*, *batida* são comumente utilizados na música popular para identificar as conduções rítmicas dos diversos gêneros existentes, bem como para identificar variações de estilos nos mesmos” (DANTAS, 2015, p. 46).

Queremos com este intuito, abrir uma via de mão dupla entre o mundo externo e o mundo acadêmico, pois concordamos que em determinado nível “as práticas influenciam os processos educativos e, após o tempo necessário para a consolidação desta prática educativa, esta influencia as práticas musicais” (GARCIA, 2011, p. 153), e desejamos que esta retroalimentação provinda dos cursos superiores de guitarra elétrica no Brasil sejam positivas para a música, e venham fortalecer suas práticas dentro do universo da guitarra elétrica.

É interessante observarmos as experiências de escolas diversas para termos mais fundamento na criação de um currículo musical que seja abrangente no direcionamento dos estudos da guitarra elétrica, e, principalmente, que seja prático e favoreça o máximo possível que o estudante tenha mais contato com o instrumento nas disciplinas cursadas. Quanto mais os componentes do currículo geral favorecerem ao contato com o instrumento, melhor para o instrumentista em formação.

A disciplina de guitarra elétrica pode se fragmentar em algumas subdisciplinas dentro de si mesma para trabalhar aspectos específicos, ou seja, abranger em si mesmo todas estas subespecialidades. Também podemos fazer convergir para a prática no

instrumento todas as disciplinas teóricas e seus diversos conhecimentos e saberes. Assim, poderíamos ter subespecialidades tais como análise musical aplicada a guitarra elétrica, percepção musical aplicada a guitarra elétrica, harmonia aplicada a guitarra elétrica, transcrição musical aplicada a guitarra elétrica, tecnologia musical aplicada a guitarra elétrica, e assim por diante.

Não queremos dizer, com isso, que não consideramos importante uma cultura musical ampla onde o guitarrista esteja em contato com as mais diversas expressões musicais, muito pelo contrário, citamos esta abstração mas estamos conscientes que uma ampla cultura musical, que apresente ao estudante o máximo de expressões são imprescindíveis para uma mente mais aberta, que é algo que todos nós podemos procurar ter. Inclusive, muito podemos enriquecer a nossa formação quando adaptamos temas e improvisos de outros instrumentos para a guitarra elétrica, como por exemplo, se quisermos estudar o fraseado do *bebop*, podemos aprender solos do saxofonista Charlie Parker, o que certamente vem contribuir bastante para uma melhor internalização do fraseado característico daquele estilo e deste músico.

O que falamos não exclui esta visão mais ampla, inclusive, já vimos falando na importância de darmos aos estudantes ferramentas para que estes trabalhem com autonomia, estimulando o autodidatismo como uma forma paralela de estudo, sempre, durante todo o processo formal de ensino e aprendizagem do instrumento, pois, ao termino do curso, provavelmente o guitarrista formado vem estar consigo mesmo, e é importante que ele também já esteja habituado a desenvolver uma satisfação pessoal com os próprios passos que traça para sua caminhada, e que ao mesmo tempo, tenha desenvolvido dentro de si, disciplina e foco independentemente da orientação de um professor de instrumento.

É importante termos em mente que sempre é positivo traçar metas práticas que estimulem os alunos a tocarem entre si, em conjuntos, estimulando a criatividade musical e a vivência prática da música, e mais ainda, oferecer oportunidades de os alunos apresentarem seu desenvolvimento e seus aprendizados em um palco, entendendo que “a plateia tem um papel fundamental nas apresentações da música popular, recebendo emoções vindas dos artistas e das músicas e retroalimentando as emoções para os que estão no palco, exercendo assim uma função importante na performance como um todo” ” (DANTAS, 2015, p. 49). É importante, como músicos estarmos sempre estudando, mas é também fundamental que nos apresentemos

publicamente, onde temos de lidar com muitas situações, entre estas, algumas imprevisíveis, inclusive de superações internas.

Queremos finalizar este capítulo apresentando, depois de todos estes pontos que foram trazidos no texto, àqueles que consideramos fundamentais como diretrizes e perspectivas para o ensino superior de guitarra elétrica. Primeiramente ficou claro em nossas reflexões que os recursos pedagógicos utilizados em sala de aula podem buscar trazer, o máximo possível, os estudantes para próximo de realidades práticas do dia a dia dos trabalhos do músico em sua vida. Para que estas pedagogias estejam melhor posicionadas, consideramos fundamental uma abordagem integrativa dos múltiplos conhecimentos e saberes, ou seja, além de trazer para situações práticas, que estas situações ponham o instrumentista a trabalhar com o máximo de elementos relacionados entre si.

Falando da perspectiva holística, este termo nos conduz a uma observação do ato de tocar como um todo, onde, além de integrar conhecimentos e saberes, observamos todos os demais fatores que são importantes no momento da prática do guitarrista, sejam estes tecnológicos, técnicos, culturais, gestuais, filosóficos, sociais, cognitivos, etc. Os estudos pontuais, especializados e localizados em tópicos específicos também podem ser feitos dentro de uma consciência que estes devem ser meios e não fins. Podem ser bem aproveitados para aprendizagens iniciais dos conteúdos dos tópicos e nas resoluções de problemas técnicos, mas logo devem ser conduzidos a simulações de práticas.

Outro ponto importante em nosso texto diz respeito ao desenvolvimento de uma percepção mais intuitiva e menos racional. A razão é muito bem-vinda nos nossos estudos, no entanto, ela também é um meio para chegarmos à finalidade de tocarmos com mais liberdade, com menos processamento mental e mais sentimento intuitivo. Deixamos aqui estas recomendações, que são frutos desta nossa pesquisa e agradecemos ao leitor por nos acompanhar nesta empreitada.

Um dos aspectos que diferencia o ensino superior de outros níveis de ensino como o técnico ou básico, é o estímulo à pesquisa de uma maneira mais acadêmica. Apesar de todo o processo de aprendizado autônomo de um instrumentista ser baseado em pesquisas, não são necessariamente formalizadas, mas procedimentos inevitáveis que se desenvolvem com a autoaprendizagem. Já o músico dentro do contexto acadêmico tem oportunidades e mesmo exigências de desenvolver a pesquisa e dar

vazão a produção de conhecimento e reflexões a respeito das práticas instrumentais de maneira mais formalizada.

Finalizamos este capítulo, trazendo algumas diretrizes que consideramos importantes de serem trabalhadas, fruto de nossas reflexões, resumindo muito do que falamos no decorrer da tese:

- Conduzir práticas que equilibrem o estudo de aspectos técnicos e mecânicos com os aspectos criativos e expressivos, consciente que todos os procedimentos se concretizam com a performance musical.
- Trabalhar o instrumento a partir de múltiplas matrizes, nacionais e estrangeiras, que constituem a prática e o ensino das múltiplas linguagens da guitarra elétrica brasileira.
- Desenvolver diferentes repertórios, de acordo com o contexto cultural ao qual o curso de guitarra elétrica está inserido, fomentando o aprendizado dos diversos aspectos musicais a partir do trabalho com o repertório, tirando músicas de ouvido e praticando o domínio de diversos estilos e gêneros.
- Fomentar práticas pedagógicas que trabalhem as prioridades que o músico encontrará no mercado de trabalho, buscando compreender o contexto social em que sua atividade profissional estará inserida.
- Otimizar estratégias práticas e criativas com proposições pedagógicas integrativas que conduzam os estudantes a melhores aproveitamentos dos diversos conhecimentos e saberes em suas performances musicais.
- Expandir as práticas e exercícios no sentido de estimular os estudantes a praticarem pensando no som, cantando mentalmente ou sonoramente, o que ouvem internamente, a partir de trabalhos criativos.
- Contemplar a singularidade de gêneros da música brasileira e outros, conduzindo os estudos para atividades performáticas, apresentações públicas e gravações musicais.
- Trabalhar o guitarrista de forma holística, promovendo práticas performáticas em que os mesmos possam refletir e vivenciar as diversas dimensões envolvidas nas atividades musicais.

- Instruir os estudantes músicos no sentido de proporcionar um maior entendimento de estratégias para gerenciamento de carreira, desenvolvimento de técnicas de estudo e administração do tempo.
- Promover interações práticas musicais nas aulas, valorizando aspectos de improvisação, arranjo e composição musical.
- Utilizar ferramentas como playbacks, baterias eletrônicas, loops de efeitos e tecnologias diversas como material de apoio para as aulas.
- Incentivar os estudantes a desenvolverem em seus estudos, práticas autônomas, que os conduzam a realização de seus objetivos musicais.
- Despertar o interesse pelo desenvolvimento de habilidades aurais através de atividades de práticas de tirar músicas de ouvido.
- Enfatizar no curso atividades de improvisação, composição, gravação e performance, bem como reflexões a respeito do fazer musical e estímulo ao desenvolvimento de pesquisas de caráter acadêmico e não acadêmico.

Muitas outras diretrizes foram abordadas nos discursos e no percurso de nosso texto, mas consideramos estas que trazemos acima como um resumo dos principais pontos que tratamos. Acreditamos que podemos fortalecer o ensino brasileiro de guitarra elétrica em nível superior com pesquisas que estimulem o debate acadêmico, engendrando a consolidação da área e trazendo reflexões a respeito das práticas que compõem o universo do instrumento.

CONCLUSÃO

Ao iniciarmos nosso trabalho, nosso objetivo fundamental foi compreender quais as diretrizes e perspectivas que apontam caminhos para um fortalecimento da área da guitarra elétrica no ensino superior de música no Brasil, alinhados com as demandas existentes no mercado de trabalho e com uma fundamentação interativo-cultural para a formação de uma escola brasileira de guitarra elétrica.

Para chegarmos a esse entendimento, com uma boa fundamentação, foi preciso percorrer alguns trajetos teóricos para podermos mapear os ditames da educação musical hoje e quais as características de abertura deste campo como campo de estudo plural e diversificado em suas múltiplas temáticas. Nesse sentido fomos ao encontro de compreender, analisar e refletir acerca de concepções, formatações curriculares, conhecimentos e saberes, práticas pedagógicas, recursos didáticos e metodologias que pudessem nortear e dar suporte a diretrizes e perspectivas para o ensino acadêmico de guitarra elétrica em nível superior, base de nosso objetivo geral nesta pesquisa.

Em seguida, procuramos entender como vem sendo abordada uma das dimensões importantes da educação musical atualmente, que é a formação musical no contexto da música popular e qual a abrangência de seus processos, bem como vislumbrar o que existe acerca da formação do músico popular na literatura especializada na área da educação musical hoje. Ampliamos e focamos nossos esforços em acessar o que existe acerca da formação do guitarrista na literatura especializada, principalmente na área da educação musical, atualmente. Para nós, foi importante observar o que os trabalhos mostram, em que eles avançam, e quais são as possíveis lacunas.

As respostas que fomos encontrando foram nos auxiliando a elaborar perspectivas que podem nos auxiliar a articular diversos conhecimentos e saberes nos limites temporais de cada aula, no período de um semestre e no decorrer de um curso superior, bem como, de como podemos articular diversas ferramentas para o ensino de instrumento e pedagogia da performance em uma sala de aula. É necessário, para isso, refletirmos pontos tais como, (1) a formatação, bibliografia básica, duração, materiais físicos e virtuais necessários para as aulas, para que sejam abordados os assuntos propostos e desenvolvidos estudos práticos; (2) a justificativa para a presença e importância dos doze tópicos gerais que enumeramos e seus conteúdos selecionados na listagem que apresentamos no capítulo 6; (3) uma reflexão a respeito de que aspectos

são melhores abordados, e como podemos trabalhar nas aulas com as diferentes quantidades de alunos por turma, e como os alunos normalmente interagem em cada uma destas diferentes configurações; (4) e principalmente trazer alternativas de como articular os conteúdos fragmentados em tópicos, dentro de uma unidade de desenvolvimento integrativa, holística, criativa, interativo-cultural e prática, do aprendizado instrumental.

A nossa perspectiva de ensino de guitarra elétrica brasileira e de formação de uma escola brasileira de guitarra elétrica em suas múltiplas linguagens estilísticas procura não excluir as influências estrangeiras, ao mesmo tempo que procura trazer uma ênfase para o que propriamente venha a caracterizar as definições de uma escola brasileira de guitarra elétrica.

Foi observado, como resultado das pesquisas que fundamentaram o trabalho, que existem duas fortes vertentes no ensino da guitarra elétrica atualmente no Brasil. Uma dessas busca a consolidação da guitarra elétrica brasileira em sua multiplicidade de linguagens e estilos, fundamentada em gêneros de música brasileira, a partir de concepções que não se trabalham em outros lugares de atuação do guitarrista. Percebemos também outra vertente que busca uma interação com a guitarra elétrica em suas características já consolidadas na música internacional que abre suas influências para o rock, o jazz, o pop, o blues, o soul/funk e para a *world music*, entre outros. Procuramos não nos isentar de nenhuma dessas influências em nosso trabalho, pois buscamos fazer um diálogo com o mundo e com a realidade do mercado de trabalho, fazendo as influências estrangeiras terem significado no contexto cultural em que vivemos no Brasil.

Dessa forma, este trabalho assume duas posições, por vezes apontadas como conflitivas, mas que nós entendemos aqui como dialógicas. Uma que pensa a guitarra elétrica a partir de singularidades do país, incluindo perspectivas muitas vezes ausentes quando se usa materiais didáticos de outros lugares e contextos; outra que assume a incorporação dos diálogos necessários com as práticas que hoje compõem o mundo da guitarra elétrica e do mercado de trabalho e que são, portanto, fundamentais para o exercício profissional do guitarrista e que estão vinculadas a diversas correntes, entre as músicas “não tão comerciais” e as músicas mais comerciais.

Desse modo, a nossa perspectiva de ensino de guitarra elétrica busca incorporar gêneros e ritmos típicos da música brasileira, que tem aspectos específicos vinculados à estrutura rítmica, fraseologia, bases harmônicas, sotaque, etc., bem como também poder

reconhecer dentro da realidade brasileira, práticas musicais que ainda tem pouca inserção no mundo do instrumento.

Diante de tudo que apresentamos, podemos encontrar uma base e um fio condutor para a construção de planejamentos de cursos de guitarra elétrica para subsidiar as disciplinas de instrumento em cursos superiores. Não queremos, nesta pesquisa, trazer uma perspectiva engessada, neste sentido, deixando a cargo de cada leitor, refletir a respeito dos pontos que trouxemos à tona para poder desenvolver suas próprias metodologias e pedagogias da performance em seus próprios planejamentos.

Traçamos um guia geral de acordo com o nosso ponto de vista atual, baseado em todo arcabouço teórico que trouxemos à tona nas páginas dos capítulos de nossa tese. Dividimos os conhecimentos e saberes gerais que acreditamos serem importantes de estarem presentes no currículo de um curso superior de guitarra elétrica em doze tópicos e idealizamos uma abordagem integrativa destes. As práticas pedagógicas serão os instrumentos integradores dos conhecimentos e saberes dentro de seus tópicos específicos, e as práticas de conjunto, as práticas de gravação, as práticas de improvisação e o estudo de repertório e a performance são os itens com maior potencialidade para integração dos conteúdos destes tópicos.

Para a formalização de um planejamento de curso coerente com as propostas básicas do próprio curso, é necessário, inicialmente, ter clareza dos objetivos do curso, e de qual perfil profissional estaremos procurando apresentar ao mercado. Para isto, podemos desenvolver as competências, habilidades e saberes em coerência com a idealização deste perfil, dentro da estrutura curricular oferecida pelo conjunto das disciplinas práticas e teóricas, e de acordo com a qualidade das disciplinas, no sentido de suas articulações entre si, como disciplinas obrigatórias, livres, eletivas ou optativas, bem como da estruturação do currículo com a definição das cargas horárias ideais para cada disciplina. Entendemos que podemos observar esta estrutura de conhecimentos e saberes onde a disciplina de instrumento está inserida, e é fundamental, para obtermos um melhor resultado, que haja um diálogo entre estas disciplinas, assim como uma coerência de nivelamento a cada semestre entre os assuntos desenvolvidos nas disciplinas que ocorrem paralelamente à disciplina de instrumento. Também consideramos importante que as práticas pedagógicas sejam postas em ação no sentido de, sempre que possível, integrar conhecimentos teóricos ou saberes específicos, que normalmente são estudados isoladamente, em situações práticas. Daí vem a importância de termos uma compreensão mais ampla acerca de como a música está se

desenvolvendo na sociedade, no tempo e espaço que estamos inseridos. Isto podemos realizar procurando compreender as demandas sociais, culturais e o perfil do mercado de trabalho, pois, agindo assim, estaremos trazendo mais coerência para a formação do instrumentista e facilitando sua atuação para além dos muros da universidade.

De acordo com as pesquisas que desenvolvemos, fica claro que o ensino da música popular tem em si peculiaridades que não se afinam com a maneira que o ensino tradicional de música no Brasil vem sendo desenvolvido, por exemplo, nos cursos de bacharelado que direcionam a formação voltada para a música erudita, que normalmente tem como característica a influência direta do estilo de ensino dos conservatórios de música europeus e assim atende às suas necessidades.

Criar um tronco comum entre um curso de música popular e música erudita, nestes tempos atuais não é proficiente, pois as áreas tem características bem distintas. Sabemos que a música é uma só, e que estas denominações de erudito e popular tem seus limites muito tênues e são utilizados principalmente a nível de facilitar uma linha específica que pode ser trilhada no universo da música. No entanto, se fizermos esta união de troncos comuns, estaremos enxertando a área da música popular em uma área que diverge em muitos pontos da maneira como a música popular pode ser ensinada, pois esta tem suas práticas características atualmente diferenciadas entre si, inclusive no plano da didática e dos processos pedagógicos de ensino e aprendizagem.

Para que o ensino da música popular seja fortalecido e venha se desenvolvendo da melhor maneira possível em nossas universidades, é necessário que estes cursos surjam atualizados com as necessidades intrínsecas da área e principalmente alinhados com as demandas do mercado de trabalho para o músico que atua na área da música popular, e para isso é necessário uma estrutura distinta e direcionada para as necessidades inerentes da área da música popular, principalmente no tronco básico, bem como suas práticas pedagógicas devem estar alinhadas com a maneira que os músicos populares normalmente aprendem música, em suas muitas especificidades.

Acredito que para apontarmos para um futuro mais próspero para área da música popular em nossas universidades, devemos, neste momento respeitar suas peculiaridades e linhas de trabalho, com seus troncos fundamentais específicos, havendo abertura para interações entre estes e outras disciplinas dos cursos tradicionais, a nível de disciplinas optativas ou de outras estratégias que podem ser pensadas com critério.

A música é uma só, certamente, seja ela um mantra indiano ou uma intrincada composição serial. No entanto, nos processos de ensino e aprendizagem da música que

temos atualmente, existe uma tendência contemporânea em relação à entrada do ensino de música popular na academia, e é importante estarmos atentos a estas pesquisas que refletem a respeito de modelos que já vem sendo postos em prática e de seus resultados negativos e positivos nas universidades, para podermos falar alguma coisa com mais propriedade e enriquecermos nossos diálogos com mais fundamentação. Estamos convictos que é necessário sim, dentro da realidade que temos atualmente no Brasil, e mesmo no mundo, que um curso de música popular tenha seu tronco principal com disciplinas coerentes com as necessidades da área, pois o tronco é a base fundamental do curso, assim como o é de uma árvore. Os galhos sim, podem se transversalizarem, ou seja, podem ser criadas estratégias curriculares que deem ao estudante uma certa flexibilidade de interação entre outras habilitações, mas o tronco base deve estar firme para cada habilitação, para atender da melhor maneira os diversos caminhos que se pode seguir na música. O campo da música é muito vasto e temos uma média de quatro anos para a formação dos indivíduos.

Essa distinção entre erudito e popular, por um prisma de olhar unificado superior, em um ponto onde tudo se une, realmente não existe, mas ela ainda existe na realidade prática do dia a dia, nas atividades do mercado de trabalho, na maneira com que se aprende e ensina música em cada contexto, nas necessidades primordiais da formação dos instrumentistas que vão tocar em uma orquestra ou em um barzinho, e mesmo na maneira que usamos para nos direcionar a segmentos da música quando falamos.

Reforçamos que é importante procurar saber o que as pessoas que trabalham na área da música popular pensam a este respeito, e a estes dar ouvidos no momento em que se fala na criação de cursos de música popular, pois estes são mais capacitados para as questões, nessa área especificamente, pela sua própria lida diária, assim como as pessoas mais capacitadas para estruturarem um curso de composição são os profissionais que lidam com esta realidade. Da mesma maneira, acreditamos que existam nuances específicas na base de um curso de tecnologia e música, de produção musical, de licenciatura, de musicoterapia, etc. A música não deixa de ser uma só, mas atende a cada necessidade especificamente, pois toda a formação tem de ser dada em uma média de quatro anos, ou seja, não dá para abarcar tudo no universo neste período de tempo.

O nosso ponto de vista é que quando pensarmos na formação superior em música popular, que façamos da maneira mais adequada ao público que vamos receber e

ao mercado de trabalho que existe para o músico que atua nesta área, pois é importante que a universidade esteja alinhada com as demandas deste mercado, que é onde os músicos formados inevitavelmente irão atuar. Não vejo dificuldade em pensar em estruturas curriculares que favoreçam os estudantes a terem opções flexíveis de interação entre as áreas, mas reforço a convicção de uma base firme na sua área principal. Cada “árvore” com seu tronco que a sustente plenamente.

Falamos de algumas diretrizes que podemos ter para as aulas de instrumento, de acordo com as respostas que encontramos no decorrer deste texto. Uma base, dentro destas estratégias que estamos falando, está em o professor sempre demonstrar como se faz no instrumento aquilo que ele está ministrando, podendo tocar junto com os estudantes para incentivá-los, tanto quando estiver trabalhando algum conteúdo que necessite de repetição para ser internalizado, como também nas práticas coletivas que envolvam trabalhos criativos e de interação musical. Outro fundamento que defendemos é procurar centrar os diversos estudos nas práticas com repertório, práticas de conjunto, preparações para recitais, atividades de performance, práticas de gravação e de improvisação, ações que trazem benefícios múltiplos aos estudantes, seja ao aprender o tema, a harmonia, ao improvisar com uso dos conhecimentos e saberes ministrados, perceber a sonoridade e todas as demais possibilidades de trabalhos que podem estar envolvidos no aprendizado do repertório e da gravação musical. Também o uso do repertório para o amadurecimento de determinadas técnicas e conteúdos, aliado ao fato de o repertório estudado poder ser utilizado na vida prática e profissional dos músicos dentro de suas atividades performáticas.

Outra diretriz que enfatizamos é ouvir com atenção e cantar o que está sendo tocado nos estudos, também estimulando os estudantes a cantarem seus improvisos, e mesmo os exercícios mais repetitivos. Este também vem ser um dos fundamentos de nossa abordagem pedagógica, pois ao cantar, internalizamos mais o som e nos acostumamos a seguir mais intuitivamente do que tecnicamente quando estamos tocando. Vimos que existem duas maneiras básicas de cantar quando tocamos ou estudamos, uma delas, naturalmente é emitindo som com a voz, a outra é o canto mental, que pode ser mais difícil para concentração, mas que quando nos habituamos, é muito positivo para a nossa prática. Para que esta abordagem de tocar e cantar esteja estabelecida como hábito, é preciso treinar, tanto o canto vocal como o canto mental enquanto tocamos nosso instrumento. Isto é um dos pontos que o professor pode estimular os estudantes desde a primeira aula. Devemos investir boa parte de nosso

tempo de estudo em aspectos criativos, as fórmulas lineares de estudo de escala e arpejos são importantes, mas não devem ser o ponto mais enfatizado nos estudos, porque, na prática estas escalas e arpejos devem se transformar em música e serem trabalhados criativamente.

Quando tocando em conjunto com os estudantes ou quando os estudantes estiverem tocando entre si, também é importante que o professor oriente no sentido de que haja uma maior interatividade entre os músicos estudantes, desde concepções estilísticas até aspectos como gestos que podem ser realizados para que seja facilitada a interação entre os músicos, seja em mudanças de parte, em passagens que muda a dinâmica, em passagens com andamento mais livre, na maneira de expressar-se ao tocar, nos gestos necessários para o uso de efeitos analógicos ou digitais externos etc., esclarecendo-os a respeito das dimensões que podemos acessar na nossa prática musical, especificamente, neste exemplo que citamos, do que denominamos de dimensão coreográfica da música, mas além desta, temos também dimensões teóricas, históricas, intelectivas, intuitivas, etc., que compõem um todo.

O uso de *playbacks* também aconselhamos que pode ser uma prática rotineira nas aulas, para estimular os estudantes a terem esta prática também em seus estudos em casa. Tanto esta prática com *playbacks* como a prática entre os estudantes da turma, quando a aula for coletiva, devem estar presentes na grande maioria das aulas. Os *playbacks* podem conter desde acordes isolados ou sequência de acordes para estudos direcionados de improvisação, bases para estudos de inserção da guitarra rítmica, bases para o estudo de repertório, etc.

Em relação às aulas coletivas, chegamos ao entendimento em nossas perspectivas que uma turma com quantidade média de três alunos favorece o trabalho em grupo, e podemos sempre desenvolver interação entre estes através da prática de repertório ou orientando práticas de grupo de guitarras, onde um estudante pode fazer uma base harmônica para o outro, enquanto ou outro toca um tema ou improvisa, e o terceiro pode conduzir a voz do baixo. Os papéis podem ir trocando depois de um número determinado de *chorus*. Naturalmente, haverá momentos que o professor pode participar desta interação musical e outros que participará como observador, para pontuar algumas orientações durante e depois da prática. Momentos de interação individual entre professor e aluno também podem ser previstos para o desenvolvimento de um trabalho mais pontual dentro das necessidades de cada estudante.

Paralelamente à abordagem integrativa dentro de uma visão holística, que é a base de nossa proposta, consideramos que também é possível que façamos estudos mais direcionados e específicos, e sempre que estivermos trabalhando algum repertório ou algum exercício que se apresentem dificuldades de execução, é interessante que o professor identifique e indique onde estão estes pontos de maior dificuldade ou complexidade, e que faça um trabalho que habilite os estudantes a superarem, vencerem as dificuldades técnicas e de expressão.

Falamos também da importância atual do uso de diversas tecnologias em sala de aula. Para isto, é necessário que entre o material que o professor utilize em suas aulas esteja alguns acessórios básicos, como um computador com programas úteis instalados para as aulas, preferencialmente com um bom acesso à internet, bem como equipamentos como amplificadores, placa de áudio, *players* de áudio, sistema de som, instrumentos, efeitos e outros equipamentos básicos como metrônomos e afinadores. Uma sala de aula equipada com recursos para gravações também auxilia muito as atividades e traz a possibilidade de o professor simular práticas desenvolvidas em estúdios de gravação que podem enriquecer bastante a formação dos estudantes. A manutenção de um banco de dados com gravações importantes para a compreensão histórica da evolução do instrumento também auxilia os trabalhos em sala de aula. Quando queremos que os estudantes tenham uma determinada prática em seus lares, é importante darmos os exemplos em sala de aula, para que estes possam comprovar, na prática, o benefício que determinados recursos podem trazer.

Também falamos que é interessante que as aulas sempre tenham momentos de apreciação musical, sempre com uma finalidade específica, direcionada pelo professor através de escutas intencionais, seja para perceber nuances de um estilo, para concentração em algum fraseado dentro de um improviso onde podemos extrair inspiração para exemplos que estejamos a trabalhar, etc.

O uso de determinados métodos de ensino do instrumento e a construção de uma bibliografia fundamental também é uma prática necessária, seja um método que estejamos seguindo em determinado período do curso, para cumprir um objetivo específico, ou mesmo o trabalho paralelo com diversos métodos, focalizando os assuntos que estão sendo trabalhados em cada momento, para apresentar diferentes pontos de vistas através destes.

Aliado a tudo isto que falamos, que nos dão a base para as práticas pedagógicas que estamos visualizando, é importante trabalhar a autonomia do estudante, sempre os

incentivando a terem uma pesquisa pessoal, seja por assuntos que os interessam, seja por referências musicais, pois isto é bem importante para a formação de uma personalidade musical e singularidade artística fortalecida e destacada. Lembramos também que os aspectos de expressão musical e criatividade não devem ser negligenciados em nenhum momento do curso, ou melhor, em nenhuma aula. É importantíssimo que além dos estudos de viés mais técnicos, exista uma ênfase nas práticas que estimulem a expressividade e a criatividade musical.

Dentro das atividades denominadas aurais, podemos citar duas que são de suma importância em nossa perspectiva pedagógica, que é a transcrição musical e o hábito de tirar música de ouvido. Na transcrição musical a música é aprendida de ouvido e o estudante passa aquilo que ouviu para a partitura. A prática de tirar música de ouvido por si, não necessita este passo de notação posterior, a música assim aprendida pode ser tocada em diversas situações. Consideramos importante trabalhar estas habilidades aurais em exercícios envolvendo a música de instrumentistas guitarristas, bem como de instrumentistas que tocam outros instrumentos. Fazendo isto, teremos de adaptar nuances da linguagem de outros instrumentos para a guitarra elétrica, o que pode ser de grande riqueza para nós guitarristas. É importante estimular a aprendizagem aural e a transcrição musical a partir das práticas de apreciação que trabalharmos em sala de aula, bem como, trabalhar o ouvido para repetir trechos de gravação, de acordo com uma orientação gradativa e com o trabalho que está sendo direcionado em cada aula.

Para que tenhamos este aspecto criativo em evidência, é preciso cada vez mais nos tornarmos íntimos da “matéria prima” básica da música, que é o som. Quanto mais atividades que estejamos cantando o que tocamos, imaginando em nossa tela mental sonoridades, experimentando por novos caminhos, mais teremos condições de desenvolver nossa musicalidade interior. Práticas onde temos que lidar com situações paralelas, como por exemplo, tocar na guitarra e executar algum padrão rítmico (que caracterize um gênero) vocalmente simultaneamente, também podem auxiliar-nos neste sentido, trabalhando a noção de independência entre ações paralelas e estimulando aspectos da musicalidade.

Em determinados momentos do texto focamos em falar na nossa capacidade de concentração mental e como isto é um fator importantíssimo durante as horas de estudo que dedicamos ao instrumento, que pode ser muito beneficiada com este processo de estar ligados sempre com o som, seja cantando ou mentalizando os sons, porque isto nos faz estar presentes em cada momento que estamos tocando ou mesmo estudando, nos

liga mais diretamente com o som que estamos fazendo, diminuindo, conseqüentemente, a ocorrência de erros, pois estes geralmente se apresentam quando nós estamos, por algum motivo, em momentos de desatenção ou saímos da concentração no que estamos fazendo e somos “invadidos” por outros pensamentos.

Ainda falando nas diretrizes que chegamos a destacar, promover ambientes práticos onde os estudantes possam frequentemente estarem desenvolvendo atividades em grupo, atuando em diversas possibilidades de formação instrumental, se colocando em situações de criação musical mútua, de desenvolvimento de arranjos, trarão uma experiência viva e real para eles. Este tipo de atividade pode ser estimulada e acompanhada com atenção pelos professores, pois trazem uma grande oportunidade de crescimento musical também, nas inter-relações entre os pares, que podem construir mutuamente ambientes ricos em aprendizagem.

Tudo isso, aliado ao uso dos benefícios oferecidos pelas tecnologias atuais, pode incentivar bastante a prática dos estudantes, que em sua maioria, sentem bastante satisfação em estarem tocando e desenvolvendo suas potencialidades como instrumentistas e como músicos. Também consideramos importante que os estudantes tenham facilidade em se identificar com os conhecimentos e saberes que os professores elegem como importantes em seus programas ou propostas metodológicas.

Como desdobramento desta pesquisa, em um projeto futuro, consideramos fazer entrevistas e manter contato com os professores destas instituições de ensino superior ativas com curso de guitarra elétrica, na medida da disponibilidade dos mesmos, e fazer um levantamento de dados históricos a respeito da inserção dos cursos de guitarra elétrica em cada uma destas instituições, conhecer a origem, a modalidade, saber que professores atuam ou já atuaram no curso, mapear a produção artística destes, além de aprofundar reflexões de conceitos metodológicos e curriculares para podermos observar as características e tendências que apontam as novas perspectivas do ensino de guitarra elétrica em nível superior no Brasil, para podermos traçar também, em nossos trabalhos, mais diretrizes que auxiliem no fortalecimento e composição da área.

REFERÊNCIAS

ALBINO César; LIMA, Sonia Regina Albano de. “A aplicabilidade da pesquisa-ação na educação musical”. *Música Hodie*, Vol. 9 - Nº 2, pp. 91-104, 2009.

ALVES, Rubem. *Filosofia da ciência*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Interdisciplinaridade, música e educação musical*. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 30-47, jun. 2010.

ARROYO, Margarete. *Música popular em um conservatório de música*. *Revista da Abem*, nº 6, p. 59- 67, setembro de 2001.

ASSIS-BRASIL, G. *Hybrid Picking for Guitar*. 2ed. Boston: Gustavo Assis Brasil Music, 2006. 128 p.

BARRETT, Janet R. *Graduate music education as a site for reconfiguring curriculum development*. *Research Studies in Music Education*, Society for Education, Music and Psychology Research vol 31(1), pp. 6–19, 2009.

BATISTA, Adriano de Carvalho. *Tétrades: um estudo de harmonia aplicado à guitarra elétrica*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante. Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

BAY, Mel. *Complete Method for Modern Guitar*. Mel bay Publications, 1948.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa – 37ª edição atualizada pelo novo acordo ortográfico*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2009.

BEINEKE, Viviane. *O debate sobre filosofia da educação musical: uma revisão de tendências e perspectivas*. *Expressão*, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM, ano 3, nº 1, jan/jun 1999, pp. 117-125.

BECKER, Zé Paulo. *Levadas Brasileiras para violão*. Rio de Janeiro, 2013.

BITTENCOURT, Alexis da Silveira. *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante. Instituto de Artes.Campinas, SP, 2006.

BOLLOS, Liliana Harb. *Considerações sobre música popular no ensino superior*. Anais da ABEM, 2008.

BORDA, Rogério. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*, 2005. Orientador: José Nunes Fernandes. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BORÉM, Fausto. *Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 13, p. 45-54, mar. 2006.

BOWMAN, Wayne. *Practices, virtue ethics, and music education. Action, Criticism, and Theory for Music Education..* Disponível em http://act.maydaygroup.org/articles/Bowman11_2, 11(2): pp. 1–19, 2012.

BRASIL. LDBEN nº 9694/96. Decreto 2208 que regulamenta o § 2º do art. 36 e os arts. 39 a 42 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Revogado pelo decreto 5154, de 2004. Brasília, DF, 17 abr. 1997. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d2208.htm. Acesso em: 20/05/2015.

BRASIL. LDBEN nº 9694/96. Decreto 5154 que regulamenta o § 2º do art. 36 e os artigos 39 a 41 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e dá outras providências. Brasília, DF, 23 julho. 2004. Disponível em:<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato20042006/2004/Decreto/D5154.htm#art9. Acesso em: 20/05/2015.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: Apresentação de temas transversais*. SEF. Brasília. MEC, 1998.

CAESAR, Wesley Lély. *Groove: a arte da guitarra rítmica*. Melody Editora, 2015.

CAMPBELL, P. S. (1990). *Crosscultural perspectives of musical creativity*. Music Educators journal, 76 (9),43-46.

CAREY, Gemma. LEBLER, Don. Reforming a bachelor of music programme: a case study. *International Journal of Music Education*, Volume 30, number 4, november 2012, p. 313-326.

CASELLAS, M. P. L.-P. *Una Propuesta de Investigación en Torno a la Música en Educación Superior*. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.13 - n.1, 2013, p. 266-277.

CHERNICHARO, Felipe Melo. O ensino da Guitarra Elétrica na instituição de ensino superior: Uma proposta curricular. 2009. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 3ª Ed. São Paulo: Cortez, 1998.

CORREA, Marcio Guedes. Concerto carioca nº 1 de Radamés Gnattali: *A utilização da guitarra elétrica como solista*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes, São Paulo – SP, 2007.

CORRÊA, Marcos Kröning. *Violão sem professor: um estudo sobre processos de autoaprendizagem com adolescentes*. Dissertação de mestrado. UFRGS. 2000.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Estratégias pedagógicas para a prática da improvisação livre: diálogos entre a improvisação e a composição*. Anal do XX congresso da ANPPOM, pp. 447-452, 23 a 27 de agosto, Florianópolis, 2010.

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

COUTO, Ana Carolina N. *Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas*. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 233-256, jun. 2014.

CUNHA, Elisa da Silva. *Compreender a escola de música como uma instituição: um estudo de caso em Porto Alegre –RS*. Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de Concentração: Educação Musical. Orientadora: Profa. Dra. Jusamara Souza, Porto Alegre 2009.

CUNHA, Elisa da Silva. *Compreender a escola de música: uma contribuição para a sociologia da educação musical*. Revista da Abem, v.19, nº 26, pp. 70-78. Julho – dezembro de 2011.

DAVIS, Sharon, BLAIR, Deborah. *Popular music in american teacher education: A glimpse into a secondary methods course*. International Journal of Music Education, Volume 19, Number 2, May 2011.

DEL BEN, Luciana. *Produção científica em educação musical e seus impactos nas políticas e práticas educacionais*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 16, 57-64, mar. 2007.

DO EGITO, José Laércio. *Temas herméticos - Tema 0.732: As doze formas de ensinar*. Texto Avulso.

DONATO, Leandro Cavalcanti Silva. *Ensino de Guitarra Elétrica: A vídeoaula “Técnica e Versatilidade” de Kiko Loureiro comparada como o método “A Modern Method For Guitar” da Berkeley*. Monografia, UFRJ, 2014.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

DUNBAR-HALL, Peter; WEMYSS, Kathryn. *Popular Music and Music Teacher Education: Relationships Between Course Content and Course Design*. Research studies in music education, (Perspectives on Music Education Research), nº15, pp. 50-57, 2000.

DUNBAR-HALL, Peter. “Book Review: *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*”, de Lucy Green. (2001). Aldershot, UK: Ashgate Publishing Ltd. Research Studies in Music Education, Número 18, pp. 79-81, 2002.

DUNBAR-HALL, Peter. *Analysis and Popular Music: a Challenge for Music Education*. Research Studies in Music Education, nº13, pp. 40-55, dezembro, 1999.

FARIA, Nelson. *The Brazilian guitar book*. Sher music Co, USA, 1995.

FEICHAS, Heloisa. *Processos de Aprendizagem Formal e Informal na Universidade Brasileira*. Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina – 2007.

FIGUEIREDO, Edson. *Controle ou promoção de autonomia? Questões sobre o estilo motivacional do professor e o ensino de instrumento musical*. REVISTA DA ABEM, Londrina, v.22, n.32, pp. 77-89, 2014.

FONTEERRADA, M. T. O. *A Educação Musical Brasileira e três modelos explicativos de mundo: em busca de significados*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, p. 191-203.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Estruturas musicais extraídas da cultura não ocidental: ampliando os territórios de formação do músico do século 21*. Anal do XX congresso da ANPPOM, pp. 232-236, 23 a 27 de agosto, Florianópolis, 2010.

GARCIA, Marcos da Rosa. *Ensino e aprendizagem de guitarra em espaços músico-educacionais diversos de João Pessoa*. Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz. Dissertação (Mestrado em Música). João Pessoa, 2011.

GARCIA, Marcos da Rosa. *Processos de autoaprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento*. REVISTA DA ABEM, v.19, n.25, pp. 53-62, Londrina, 2011a.

GRENIER, Line; KASSABIAN, Anahid; BRACKETT, David; STRAW, Will. *Roundtable: the future of popular music studies*, Journal of popular music studies, pp. 151-166, 1999.

GONH, Maria da Glória. *Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas*. Ensaio, aval. Pol. Educ., Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, p. 27-38, jan./mar. 2006.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn*. A way ahead for music education. London: Institute of Education, 2001.

GREEN, Lucy. *Pesquisa em sociologia da educação musical*. Traduzido por DOURADO, Oscar. Revista da ABEM, p. 25-35, 1996.

GREEN, Lucy. *Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula / Popular music education in and for itself, and for ‘other’ music: current research in the classroom*. Tradução: Flávia Motoyama Narita, Revista da Abem, Londrina, v.20, n.28, pp. 61-80, 2012.

GROSSI, Cristina. *Reflexões sobre atuação profissional e mercado de trabalho na perspectiva da formação do educador musical*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 8, 87-92, mar. 2003.

GROSSI, Cristina. *Música popular na educação superior: refletindo sobre a relação entre estudantes e ‘suas’ músicas*. Anal do XX congresso da ANPPOM, pp. 304-308, 23 a 27 de agosto, Florianópolis, 2010.

HAMM Charles. *Popular Music and Historiography*. Popular Music History, Equinox Publishing Ltd, Londres, pp. 09-14, 2004.

HARDER, Rejane. *Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun. 2008.

INICIADOS, Os três. *O Caibalion: Estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia*. Editora Pensamento, São Paulo, 21ª edição, 2014.

KATZ, Mark. *What Does It Mean to Study Popular Music? A Musicologist’s Perspective*. Journal of Popular Music Studies, Volume 26, Issue 1, Pages 22–27, 2014.

KERTZ-WELZEL, Alexandra. *The Pied Piper of Hamelin: Adorno on Music Education*. Research Studies in Music Education, nº 25, pp.1-12, © Callaway Centre, 2005.

KLEBER, Magali Oliveira. *Práticas musicais em ONGS: possibilidade de inclusão social e o exercício da cidadania*. Revista de história e estudos culturais. V. 5, Ano 5, nº 2, abril-maio-junho, 2008.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. *Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set. 2007.

LEAVITT, William G. – *A Modern Method For Guitar Vol. I*. Boston: Berklee Press Publications, 1966.

LEAVITT, William G. – *A Modern Method For Guitar Vol. II*. Boston: Berklee Press Publications, 1968.

LEAVITT, William G. – *A Modern Method For Guitar Vol. III*. Boston: Berklee Press Publications, 1966.

LEAVITT, William G. – *Classical Studies for Pick Style Guitar*. Boston: Berklee Press Publications, 1965.

LEAVITT, William G. – *Melodic Rhythms for Guitar*. Boston: Berklee Press Publications, 1969.

LEAVITT, William G. – *Reading Studies For Guitar*. Boston: Berklee Press Publications, 1979.

LEAVITT, William G. – *Advanced Reading Studies for Guitar*. Boston: Berklee Press Publications, 1981.

LEBLER, Don. *Popular music pedagogy: peer learning in practice*. Music Education Research, Vol. 10, No. 2, p. 193-213, junho, 2008.

LIMA, Rodolfo Rangel de. *Perspectivas de guitarristas de João Pessoa sobre competências para atuação no mercado de trabalho*. 2014. 54f. Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Licenciatura em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

LIMA, Sonia Albano de. *Interdisciplinaridade: uma prioridade para o ensino musical*. Música Hodie, vol. 7 – nº 1, pp. 51-65, 2007.

LIMA, Sonia Regina Albano de. *A Resolução CNE/CEB 04/99 e os Cursos Técnicos de Música na Cidade de S.P.* Revista da ABEM, Porto Alegre, n.8, p. 81-86, mar. 2003.

LOFIEGO, Gianpaolo Di. *A guitarra elétrica nos cursos de graduação em música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO): um estudo de caso sobre o guitarrista na universidade.* 2013. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

LOPES, Rogério. *Guitarra elétrica: uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira.* Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística_ Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. 2007.

LOPES, Rogério. *A guitarra elétrica no Brasil, novas perspectivas.* Monografia, centro de letras e artes, escola de música, departamento de musicologia e educação musical, UFRJ. Rio de Janeiro, RJ, 2011.

LOPES, Rogério. *O ensino da “guitarra brasileira”: uma construção.* Dissertação de mestrado. UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

MACIEL, Maria Lucia. *Ciência, tecnologia e inovação: ideias sobre o papel das ciências sociais no desenvolvimento.* Parcerias estratégicas, nº 21, p. 33-44, Brasília – DF, dezembro 2005.

MAIA, Marcos da Silva. *“Técnica Híbrida Aplicada ao Violão”.* Dissertação (mestrado), Orientador: Carlos Fernando Fiorini - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2007.

MATEIRO, Teresa. *‘Eu quero estudar guitarra’: um estudo sobre a formação instrumental dos licenciandos.* ouvirOUver, n. 3, pp. 139 – 151, 2007.

MANTIE, Roger. *A Comparison of “Popular Music Pedagogy” Discourses.* Journal of Research in Music Education 61(3), p. 334 –352, © National Association for Music Education, 2013.

MACPHERSON, Gary E. *Redefining the musical performance*. The Quartely, Volume 6, number 2, p. 56-64, 2010.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. “*Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*”. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante. Campinas, SP, 2006.

MARTINS, André Lopes. *A guitarra elétrica na música experimental: composição, improvisação e novas tecnologias*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2015.

MEDEIROS FILHO, João Barreto de. *Guitarra elétrica: um método para o estudo do aspecto criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística*. Dissertação de mestrado, Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, SP, 2002.

MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado de. “*A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*”. Dissertação (Mestrado) – Orientador: Carole Gubernikoff. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música, 2006.

MENESES, Eduardo Aparecido Lopes. *Guitar AMI: desenvolvimento, implementação e performance de um instrumento musical aumentado que explora possibilidades de modificação de características intrínsecas do Violão*. Dissertação de mestrado em música, Unicamp, Instituto de Artes, 2016.

MIRANDA NETO, Afonso Celso de. *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

MÓDOLO, Thiago Grando. *A Formação Musical e Pedagógica em Quatro Cursos Superiores de Guitarra Elétrica no Brasil*, 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2015.

MOK, On Nei Annie. *non-formal learning: clarification os the concept and its application in music learning*. Australian Journal of Music Education, pp. 11-15, 2011.

MONGIOVI, Angelo Guimarães. *Chord melody: investigação e arranjos para guitarra*. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Departamento de comunicação e arte, 2013.

MONGIOVI, Angelo Guimarães. *Nun doce balanço: composições, identidade e tópicos do jazz brasileiro*. Tese de Doutorado, Universidade de Aveiro, Departamento de comunicação e arte, 2017.

MOORE, Allan. *What story should a history of popular music tell?* Popular Music History, Equinox Publishing Ltd, London, 2006, pp. 329-338.

MORATO, Cintia Thais. “*Viver de Música: olhares de estudantes universitários sobre estudar e trabalhar*”. Educação Musical, Cotidiano e Ensino Superior, Porto Alegre, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)* / Marcos Napolitano. – São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular* / Marcos Napolitano. – Belo Horizonte : Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Música popular e o continuum criativo*. In: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2005. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro, pp. 696-703.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia; ROCHA, Igor Brasil. *A guitarra solo de Heraldo do Monte: apontamentos analíticos no arranjo de “Pau de Arara”*. In: II Congresso da associação brasileira de performance musical; Modalidade: comunicação, Vitória-ES, 2014, pp. 475-482.

NASCIMENTO, Sônia de Almeida. “*Ensino de música na Educação Básica: elementos para a regulamentação*”. CNE/UNESCO, Rio de Janeiro, Junho 2013.

NEDER, Álvaro. *O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição*. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

NERY FILHO, Walter. *O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma investigação analítica*. Trabalho de especialização musical. Orientador: Paulo de Tarso Sales. Faculdade de Música Carlos Gomes, 2008.

NETTLE, B. (1974). *Thoughts on improvisation: A comparative approach*. The Musical Quarterly, LX(1), 1-19.

NICODEMO, Thais Lima. *Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. Dissertação (mestrado). Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: [s.n.], 2009.

NUNES, Célia. *Saberes docentes e formação de professores: um breve panorama da pesquisa brasileira*. Educação e Sociedade, v. 22, n. 74, p. 27-42, 2001.

OEHLER, Susan. HANLEY, Jason. *Perspectives of Popular Music Pedagogy in Practice: An Introduction*. Journal of Popular Music Studies, Volume 21, Issue 1, Pages 2–19. 2009 Wiley Periodicals, Inc.

PAARMANN, Heraldo. *Jovens guitarristas, aprendizagem autodirecionada e a busca pela orientação musical*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2016.

PACHECO, Fernando. *Tradução intersemiótica no ensino superior de guitarra elétrica no Brasil*. Anais... XIV Encontro Anual da ABEM. Belo Horizonte. Outubro. 2005.

PAIVA, Luciano Luan Gomes. *O uso das tecnologias digitais no ensino e aprendizagem musical: Um Estudo com Guitarristas Licenciandos em Música na UFRN*. Monografia, UFRN, 2015.

PARKINSON, Tom; SMITH, Gareth Dylan. *Towards an epistemology of authenticity in higher popular music education*. Action, Criticism, and Theory for Music Education 14(1), pp. 93–127, 2015.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino* / Maura Penna. 2. Ed. Rev. e ampl. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

PENNA, Maura. *O segredo do vatapá exilado: considerações sobre uma cultura nordestina*. João Pessoa: UFPB, s/d. Digitado.

PEREIRA, Rodrigo Mateus. *Construção e design de guitarras elétricas nos anos 1960 e 1970: Narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Paulo – SP e Porto Alegre – RS*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná - UFPR, Setor de artes, comunicação e design, Curitiba, 2014.

PEREIRA, Marcos. *Ritmos Brasileiros*. Garbolights Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 2007.

POVOAS, Giovana. Disponível em: <http://www.lupa.facom.ufba.br/2008/10/musica-popularna-ufba/> acesso em 29 de julho de 2016.

PPP, *curso superior modalidade sequencial UFPB*, 2008.

PRESTA, José Fernando. “A improvisação guitarrística de Olmir Stocker “Alemão””. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, instituto de artes, orientador: Rafael dos Santos. Campinas, SP, 2004.

PRETTO, Nelson. PINTO, Cláudio da Costa. *Tecnologias e novas educações*. Revista brasileira de educação, v. 11, nº 31, jan./abr., 2006.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MEDEIROS, Pedro Henrique Simões. *Educação musical em contextos não-formais: espaços e práticas de ensino e aprendizagem da música em João Pessoa*. XIX Congresso da ANPPOM – Curitiba, agosto de 2009 – DeArtes, UFPR.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Música na escola: aspectos históricos da legislação nacional e perspectivas atuais a partir da lei 11.769/2008*. Revista da ABEM, v. 20, nº 29, p. 23-38, jul./dez., 2012.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Escola, cultura, diversidade e educação musical: diálogos da contemporaneidade*. Intermeio: revista de pós-graduação em música, Campo Grande, MS. V.19, nº 37, pp. 95-124, jan/jun, 2013 A.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade*. PER MUSI, nº 27, p 7-18, jan./ jun., 2013 B.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Pesquisa em música no Brasil: aspectos históricos, características e desafios atuais*. Capítulo do Livro – Pesquisa em música: das bases históricas às dimensões metodológicas da contemporaneidade, em fase final de elaboração (SEM DATA).

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. In: Revista da Abem, n. 7, Porto Alegre, 2002. p. 59-67.

RIBEIRO, Gianni Mendes. *Educação musical a distância on line: desafios contemporâneos*. Revista da ABEM, v. 21, n. 30, p. 35-48, 2013.

RICHARDSON, Saul. *The involvement of the electric guitar in the co-curricular music program of a Sydney high school: a case study in the structuring of pedagogic discourse*. School of teaching and Curriculum Studies. University of Sydney, 1995.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. *Elaboração de arranjo para guitarra solo*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante. Instituto de Artes, 2005.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. *A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva. Campinas - SP, 2011.

ROCHA, Igor Brasil. *“Improvisação no baião a partir de Heraldo do Monte”*. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração - Música: Teoria, Criação e Prática, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2015.

RODRIGUES, Niedson. *Educação: da formação humana à construção do sujeito ético*. Educação e sociedade, ano XXII, nº 76, pp. 232-257, outubro de 2001.

SÁ, Renato de. *211 levadas rítmicas para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento*. Irmão Vitale, 2002.

SACRISTÁN, J. Gimeno. *O currículo: uma reflexão sobre a prática*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000. Tradução Ernani F. da Fonseca Rosa. 325f.

SANTOS, Cristiano Sousa. *O instrumentista disciplinado: reflexões sobre a hiper-especialização no ensino de instrumento*. Anal do XX congresso da ANPPOM, pp. 294-298, 23 a 27 de agosto, Florianópolis, 2010.

SANDRONI, Carlos. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares concentradas nas escolas. IX encontro anual da ABEM, 2001.

SCHMID, Eva Verena. *Popular music in music education in Germany - historical, current and cross-cultural perspectives*. REVISTA DA ABEM, Londrina, v.23 , n.34, pp. 30-41, 2015.

SEMINÉRIO, Maria Luiza Teixeira Assumpção. Verbete Identificação. In: SILVA, Benedicto (coord). *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Ministério da Educação, 1987.

SILVA, Gabriele Mendes. *A formação do professor de instrumento: tendências e perspectivas*. Anal do XX congresso da ANPPOM, pp. 361-364, 23 a 27 de agosto, Florianópolis, 2010.

SLOBODA, J A. (1993). *Origins and Development of High Ability*. Musical ability. (006-118), In K. Ackrill (Ed.). *Ciba Foundation Symposium I 78*. T7Je. Chichester: Wiley.

SNELL, Karen. *Embodied Performance in Popular Music: Considerations for Music Education Through an Examination of The Dresden Dolls*. *Journal of Popular Music*

Studies, Volume 21, Issue 1, pp. 59 - 75. Journal Compilation. 2009 Wiley Periodicals, Inc.

SOLTI, ENDRE. *A avaliação do ensino aprendizagem de guitarra elétrica e violão popular na licenciatura em música na modalidade a distância da universidade vale do rio verde*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2015.

SOUSA, Francisco Gouvea de. *O conceito de música popular e as práticas musicais mineiras do século XIX*. ANPPOM, décimo quinto congresso, 2005.

SOUZA, Jusamara. *Cotidiano, sociologia e educação musical: experiências no ensino superior de música*. Educação Musical, Cotidiano e Ensino Superior, Porto Alegre, 2013.

SOUZA, Jusamara. *Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock*. Per Musi, Belo Horizonte, v. 7, pp. 68, 75, 2003.

SOUZA, Neigmar de. *Guitarra elétrica: Um ícone na cultura pop do século XX*. Revista Vernáculo, nº 5, pp. 33-45, 2002.

SPRINGER, D. Gregory; GOODING, Lori F. *Preservice Music Teachers' Attitudes Toward Popular Music in the Music Classroom*. National Association for Music Education, pp. 25 –33, Sage Journals, 2013.

SWANWICK, Keith. *Music education liberated from new praxis*. International Journal of Music Education, nº 28, 1996, p. 16-24.

SWANWICK, Keith. *Teaching music musically*. Per Musi. Belo Horizonte, v. 4, 2001, pp. 29-36.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis/RJ. Ed. Vozes, 2014. 325f.

TOBIAS, Evan S. “*Composing, songwriting, and producing: Informing popular music pedagogy*”. *Research Studies in Music Education*, v. 35 (2), pp. 213 –237 © The Author(s) 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Vocações musicais e trajetórias sociais de estudantes de música: o caso do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO*. Cadernos do III Colóquio de Pós-Graduação da UNIRIO, Rio de Janeiro, IVL/UNIRIO, 1999.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. *Recursos Idiomáticos em Scordaturas na Criação do Repertório para Violão*. Autor. Dissertação de mestrado. Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante, Unicamp, 2003.

VISCONTI, Eduardo. *A Trajetória da Guitarra Elétrica no Brasil*. Ensaio cedido para publicação no projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental*, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet. Copyright © 2008-2009 - Eduardo Visconti – Todos os direitos reservados.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Dissertação (mestrado) - Orientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2005.

VISCONTI, Eduardo de Lima. “*A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*”. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan, Campinas, SP, 2010.

WEBER, Vanessa; GARBOSA Luciane Wilke Freitas. “*A construção da docência do professor de instrumento: um estudo com bacharéis*”. *REVISTA DA ABEM*, v.23, n.35, pp. 89-104, Londrina, 2015.

WERNECK, Nicolau Leal. *Análise da distorção musical de guitarras elétricas*. Dissertação de mestrado, Faculdade de engenharia elétrica e de computação, Unicamp, Campinas, 2016.

ZAFANI, Jose Tadeu Dutra Zafani. “*Ensino de guitarra e violão: uma construção social e pessoal*”. Dissertação (mestrado), Orientador: Jorge Luiz Schroeder, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2014.