UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
/HABILITAÇÃO EM MÚSICA

EM BUSCA DE UM MÉTODO DE GUITARRA BRASILEIRO

AFFONSO CELSO DE MIRANDA NETO

RIO DE JANEIRO, 2003

EM BUSCA DE UM MÉTODO DE GUITARRA BRASILEIRO

por

AFFONSO CELSO DE MIRANDA NETO

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Licenciado em Educação Artística – Habilitação em Música, sob a orientação da Professora Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa.

Rio de Janeiro, 2003

MIRANDA NETO, Affonso Celso de.

Em busca de um método de guitarra Brasileiro/ Miranda Neto,Affonso Celso de. Rio de Janeiro, 2003.
107p.

Orientadora: Professora Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa
Monografia-Universidade do Rio de Janeiro. Licenciatura em Educação Artística/Habilitação em Música, 2003.
Fontes consultadas: p. 100-103
Anexo I - Glossário: p. 104-107

1. A História da Guitarra no Brasil. 2. Dois Métodos de Guitarra Brasileiros. 3. O Ensino da Música. 4. Sugestões para um Método de Guitarra Brasileiro I. Professora Martha Tupinambá de Ulhôa. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Instituto Villa-Lobos. III. Em Busca de um Método de Guitarra Brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Dalmir Miranda e Isa da Rosa, à minha namorada Júlia Abreu, à minha irmã Flávia Barros, à minha sobrinha Thaís Miranda, aos meus mestres, especialmente à Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa, aos professores Vinícius Morgado e Mônica Duarte, e aos colegas de profissão do curso de Licenciatura em Música da Unirio. Agradeço aos músicos aqui citados, em especial ao professor e músico Nelson Faria e *in memorian* a Almir Chediak por sua contribuição à preservação da memória musical brasileira. Agradeço ao meu amigo Marcelo pela compreensão nos momentos difíceis e ao meu Anjo Guardião.

Miranda Neto, Affonso Celso de. *Em Busca de um Método de guitarra brasileiro*. 2003. Monografia (Licenciatura em Ed. Artística – Habilitação em Música) – Programa Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta Pesquisa, através de uma abordagem histórica da guitarra no Brasil tem por objetivo sugerir materiais para a construção de um método baseado no vocabulário e no fraseado dos guitarristas brasileiros. Da análise de dois métodos de guitarra brasileiros, *Rock Guitar* de Vinícius Morgado (1992) e *Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra* de Nelson Faria (1998), realizada a partir dos princípios educacionais elaborados por Keith Swanwick, procuramos demonstrar as condições e a realidade do ensino desse instrumento, visando uma ampliação dos seus conteúdos. De todo material coletado podemos avaliar que tais métodos tinham como modelo propostas educacionais de contextos musicais estrangeiros, distantes da nossa maneira de tocar e interpretar. Observamos, ainda, que a guitarra no Brasil apresenta uma linguagem original, com características próprias, desenvolvida durante quase quatro décadas. De onde se pode concluir que a música brasileira já possui material suficiente para a elaboração de um método brasileiro de ensino da guitarra.

SUMÁRIO

Página

INTRODUÇÃO..... 1

CAPÍTULO 1 – HISTÓRIA DA GUITARRA NO

BRASIL..... 4

1.1 Guitarristas

CAPÍTULO 2 – DOIS MÉTODOS DE GUITARRA

BRASILEIROS.....

2.1 Descrição dos métodos

CAPÍTULO 3 – O ENSINO DA MÚSICA.....

3.1 Os Princípios Fundamentais

3.2 Níveis de Entendimento Musical

3.3 Corpo Presente

CAPÍTULO 4 – SUGESTÕES PARA UM MÉTOD DE GUITARRA BRASILEIRO

4.1 Algumas considerações sobre o fraseado brasileiro

4.2 Fraseados brasileiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

FONTES CONSULTADAS.....

INTRODUÇÃO

No início da década de 90 quando resolvi me dedicar integralmente ao aprendizado da guitarra, o cenário que se apresentava era repleto de desafios. A começar pela aquisição do instrumento, uma vez que os modelos nacionais se constituíam numa "réplica" de marcas tradicionais estrangeiras. Principalmente pela qualidade do mecanismo de afinação, o desempenho de linhas como a Giannini Stratosonic ou a Golden eram o retrato das condições técnicas ainda incipientes das nossas fábricas. O que acarretava uma despesa enorme no minguado orçamento da classe média, já que as guitarras importadas eram cotadas pelo dólar, com um preço bem mais caro. Se o gasto era enorme com o instrumento, com a manutenção ele se transformava num alto investimento. Cordas, material para sua troca, pedais de efeitos todos esses elementos auxiliares, tão importantes para seu funcionamento também eram importados, reflexo de uma industria brasileira pouco desenvolvida na área.

Além disso, a maioria dos produtos musicais geralmente eram oferecidos por casas muito antigas, já tradicionais nesse ramo da cidade do Rio de Janeiro como a Casa Milton ou A Guitarra de Prata, onde na maioria dos casos o preço do representante nacional estava muito mais em conta, mesmo que a qualidade sonora fosse muito aquém da desejada. Eu mesmo iniciei minha prática com uma guitarra nacional que adquiri numa pequena loja na Tijuca.

Sem falar na variedade de escolha que eram muito pequena, o tamanho da área do estabelecimento comercial destinado ao teste de aquisição do instrumento era exíguo. Isso tudo somado à falta de informações dos vendedores sobre os diversos tipos de guitarra e equipamentos. Hoje, o que podemos verificar é uma quantidade razoável apesar de funcionarem por pouco tempo.

O passo seguinte era aprender a tocar, e como nós sabemos o ensino de música no Brasil é um privilegio das classes mais abastadas da sociedade, apenas ministrado com seriedade na época, por professores ou instituições particulares. Ou seja, ou o iniciante se desenvolvia individualmente ou tinha que matricular–se em cursos livres, como os oferecidos pela Musiarte ou pelo Cigam. Semelhante à trajetória da maioria dos guitarristas brasileiros da minha geração, minha iniciação musical nas cordas se deu no violão aos 12 anos, através de aulas particulares em casa, que logo abandonei preferindo aprender "de ouvido" as músicas dos discos que possuía. O repertório utilizado nos encontros era baseado em Bossa Nova e MPB, introduzidos com o auxílio de uma pequena noção de teoria musical.

Só em 1992, exatamente cinco anos depois, dediquei totalmente ao estudo da guitarra, já que estava na época muito envolvido com o universo do Rock, tentando desvendar seus mistérios, influenciado por bandas antigas como Led Zeppelin, Beatles, Rolling Stones e muitos outros. Através de um amigo de infância conheci meu primeiro professor de guitarra, Vinícius Morgado, com o qual estudei cerca de quatro anos de 1992 a 1996.

Seu método informal de guitarra baseado na linguagem do rock era apoiado numa apostila elaborada a partir vários métodos diferentes, uma verdadeira colcha de retalhos construída essencialmente com tablaturas para a demonstração do material selecionado. Seus modelos eram os guitarristas estrangeiros e todo seu conteúdo do seu método, desde exercícios e frases, era baseado nas produções desses músicos.

Em sua primeira aula Vinícius introduz os desenhos da escala pentatônica antes da diatônica, que vai ser introduzida apenas após a sonoridade da primeira estar bem sedimentada. A principal fonte de sua apostila eram as matérias de revistas importadas como a *Guitar Player* ou a *Guitar World*, publicações americanas com muitos artigos e transcrições de músicas feitas para

guitarra. Esse material requeria um conhecimento por menor que fosse da língua inglesa, já que todos os termos provinham de uma cultura distante de nossas tradições musicais.

Atualmente esse mercado editorial voltado para a guitarra já se expandiu com o surgimento da algumas publicações nacionais tais com a *"GuitarClass"* e a *Cover Guitarra* e a versão nacional da *Guitar Player*. Como podemos perceber ainda não abrimos mão da terminologia do país de origem da guitarra. Mas há que se reconhecer que algumas dessas revistas já trazem colunas falando do fraseado brasileiro, mesmo que em menor quantidade se comparadas às matérias importadas e traduzidas.

Um outro recurso acessível para estudo, muito difundido entre guitarristas, eram as vídeo-aulas, parcela do mercado de música que só ganharia relevância posteriormente no Brasil. Os vídeos disponíveis para aluguel nas lojas eram em sua maioria aulas de guitarristas americanos, também porque esse tipo de metodologia de ensino foi criada lá. Hoje já podemos encontrar bons vídeos nacionais, mas que são pouco divulgados, comercializados de modo muito restrito nas lojas de música e na internet.

Note-se que naquela época os únicos métodos editados aqui, *Harmonia e Improvisação* e *A arte da Improvisação* (1986 e 1988 respectivamente) disponíveis para quem se iniciava no estudo de música, eram voltados para Qualquer instrumento, não havendo um método específico que abordasse as particularidades e a singularidade das técnicas da guitarra. Somente a partir do fim dos anos noventa esse mercado se amplia, com o lançamento de muitos livros de aperfeiçoamento musical; autores como Antonio Adolfo dão muitas dicas do instrumento em seus trabalhos, mas ainda assim, os únicos métodos dirigidos exclusivamente para o ensino da guitarra vêm de um único autor, no caso o músico e guitarrista Nelson Farias.

Seus livros foram elaborados a partir de sua prática como músico, mas principalmente baseados na bagagem acumulada na sua passagem pela *G.I.T (Guitar Institute of Tecnology)* de

Los Angeles, onde se deparou com uma disciplina rígida e uma metodologia formal que influenciou a construção da base de seus métodos. Estes embora tendo sido criados por músico de raízes brasileiras, têm profundas identificações com a linguagem do Jazz. Da produção mais recente de Nelson Farias destacamos os livros *Acordes, Arpejos e Escalas para violão e guitarra* e *The Brazilian Guitar Book*, este como o nome já sugere, totalmente voltado para o mercado exterior, mesmo com o intuito de mostrar através do repertório nacional os detalhes envolvidos na nossa maneira de compor e tocar.

Destaco aqui que essa também é uma característica marcante do método de ensino da Musiarte, escola que freqüentei de 1996 a 1998, em minha preparação para ingresso na graduação universitária. Seu conteúdo está intimamente relacionado com os fundamentos teóricos do ensino de Harmonia Funcional da *Berkeley College of Los Angeles,* instituição americana reconhecida por seu trabalho direcionado para o ensino jazzístico.

Cabe indagar aqui, depois de todas essas considerações, se hoje temos material suficiente para elaboração um método de ensino de guitarra que privilegie nossa forma de tocar e interpretar? E mais ainda se já conseguimos identificar uma ou mais escolas Brasileiras do instrumento? Será que possuímos assim como no violão, uma identidade capaz de nos diferenciar de músicos de outras culturas, bem como uma maneira própria de execução? Da mesma forma que o sax e o clarinete, instrumentos originários do jazz, foram adaptados e apropriados pelo Choro, a guitarra já pode ser considerada um instrumento familiar à sonoridade da nossa Música Popular? Será que na história da música brasileira, nossos instrumentistas produziram material suficiente que exemplifique essa forma peculiar de execução?

É para investigar a possibilidade de constituir-se um método brasileiro de guitarra, enfocando a produção de músicos brasileiros que essa pesquisa foi desenvolvida. A partir de uma abordagem histórica da guitarra e de seus principais instrumentistas e gravações significativas, o

objetivo desse trabalho é contribuir para uma melhor formação de nossos guitarristas. Para a elaboração do seu conteúdo, analisaremos dois métodos a fim de nos situar na realidade do ensino do instrumento no Brasil, antes de propor sugestões de fraseados que possam vir a ser usados como material didático.

CAPÍTULO 1 – A HISTÓRIA DA GUITARRA NO BRASIL

Segundo Antônio Adolfo (1997), a guitarra começou a ser utilizada ainda na década de 40 por músicos de Jazz e Blues, mas foi com o surgimento do rock que teve seu apogeu, se transformando no primeiro instrumento elétrico a ser introduzido na música. Mas sua imagem sempre ficou marcada pela associação com esse estilo, como um símbolo da juventude e da novidade.

No seu caso específico brasileiro, a guitarra teve uma trajetória conflitante, por estar associada ao Rock, estilo que era considerado "alienante" pela turma engajada da MPB e pela esquerda brasileira formada principalmente por universitários. Em 1966, Elis Regina como apresentadora do programa televisivo "O Fino da Bossa" chegou a organizar uma polêmica passeata contra o instrumento em favor do cavaquinho, que no seu entender era o representante fiel da tradição nacional.

O ponto de partida da música elétrica brasileira se dá na véspera do carnaval da Bahia no ano de 1950, quando Dodô (Adolfo Nascimento), um expert em eletrônica, trabalha arduamente na construção de instrumentos amplificados. "Sem ter conhecimento da guitarra elétrica, então já existente nos EUA mas inexistente no Brasil, os baianos como que inventaram pela segunda vez o instrumento, aqui batizado de Pau Elétrico, que evoluiria para a guitarra baiana, de som próprio, característico, diverso das guitarras Norte-americanas" (Risério apud Moutinho, 1999: 10).[1]

Seu amigo Osmar Macedo era o responsável pelas composições e adaptações do repertório erudito e popular para o ritmo do frevo. Juntos fundariam um novo tipo de folia baiana, um jeito diferente de brincar carnaval que ficaria conhecido como Trio elétrico, um carro móvel que arrastava multidões pelas ruas de Salvador. "Como era estranho ver aquele velho Ford de

bigode enchendo a Rua Chile de som alucinante com dois rapazes a provocar tudo aquilo", escreve Caetano Veloso Caetano na contracapa do disco de Dodô e Osmar *Jubileu de Prata* de 1974.

No fim dos anos 50 com a consolidação do Rithim'n'blues e do Rock na cena mundial é que o instrumento começa a ser reconhecido no Brasil. Impulsionados pela emergente cultura Pop americana, jovens brasileiros começavam a se interessar por aquela batida frenética e sempre de um jeito original tentavam reproduzir aqueles sons ouvidos nos rádios e nas lojas de discos.Um desses rapazes era o Baiano Raul Seixas

> Então eu e um amigo, Mariano, fizemos a primeira guitarra do tipo que os americanos usavam. Nós simplesmente construímos a guitarra com uma tábua e o braço de um violão velho. Não existia amplificador para vender, e nem que tivesse a gente tinha dinheiro para comprar (Bahiana, 1980: 86).

Nota-se aí a inventividade e a criatividade que sempre pontuou a história da arte no Brasil, pois esses personagens na época não possuíam recursos materiais e financeiros nem informações suficientes para acompanhar o ritmo das tecnologias estrangeiras sempre avançadas. Esse "pionerismo eletrônico e artesanal" sempre acompanhou os artistas envolvidos nesses gêneros internacionais.

Com a chegada da *Jovem Guarda*, a guitarra ingressou de vez no Brasil, mesmo a contragosto dos puristas de plantão. Nos sucessos de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Eduardo Araújo o instrumento toma a posição de destaque, embora apenas compondo a seção rítmica sem muito virtuosismo na parte instrumental.

Liderado pelo programa televisivo homônimo, o movimento que surgiu sem pretensões acabou virando uma mania da juventude do início dos anos 60. Sofria o preconceito nacionalista

---

[1] Risério, Antônio. Carnaval Ijexá. Salvador, Corrupio, 1981.

de música "menor" de origem americana, consumida pela camada menos informada da sociedade. Os mais radicais chegavam ao ponto de considerá-la uma aliada dos interesses norte americanos e da ditadura.

Sua temática ingênua sobre carros, problemas e garotas não agradava à ala mais intelectualizada da MPB, que a acusava ainda de não ter inovado nada musicalmente. Analisando com uma visão imparcial, a Jovem Guarda trouxe novos valores para os setores civis mais conservadores, como a roupa mais descontraída, o cabelo grande e a guitarra, além de preparar o terreno para o Tropicalismo que viria mais tarde.

Logo depois, vindos do "velho oeste do rock paulista" como era chamado o bairro da Pompéia em São Paulo, sairiam os responsáveis diretos pela inclusão dos instrumentos elétricos no cenário da MPB. De acordo com Callado (1995) o reduto do rock paulista, a casa dos Dias Baptista (futuros integrantes da banda Os Mutantes) era freqüentemente invadida pelos interessados nos duelos de guitarra com um tal menino prodígio chamado "Serginho".

Apoiados pelo irmão mais velho Cláudio César, mais um desses casos de cérebro inventivo, responsável pela criação e design de vários modelos de instrumentos, os Mutantes à convite de Gilberto Gil e Rogério Duprat participaram em 1967 do 3° festival de música da TV Record. Com figurinos inusitados e uma atitude debochada para a época, a banda subiu ao palco na eliminatória paulista, para interpretar "Domingo no Parque" canção composta por Gil, sob xingamentos e vaias ensurdecedoras do público presente.

Para a surpresa geral os meninos Mutantes se apresentaram com destreza e não se intimidaram com a reação enfurecida da platéia, que considerava um verdadeiro insulto à cultura nacional a presença de guitarra e baixo elétricos no evento. Com seu visual extravagante e jeito irreverente eles até conseguiram emplacar tímidos aplausos no fundo do teatro, fato que começava a injetar um pouco de humor à sisuda música brasileira.

E na última noite ainda contaram com uma incrível concidência: indignado com o barulho que impedia o início de sua apresentação, o cantor e compositor Sérgio Ricardo acabou espatifando e atirando seu violão no público presente " Naquela noite ofuscada parcialmente por um violão quebrado, em meio a um festival de vaias, as guitarras elétricas dos futuros Tropicalistas deixaram o impacto e as primeiras marcas oficiais de sua novidade" (Callado, 1995: p.111).

Tanto que no ano seguinte Os Mutantes participariam do festival dessa vez acompanhando Caetano Veloso na canção "É proibido Proibir" e defendendo sua própria música intitulada "Caminhante noturno" debaixo de protestos da MPB engajada, mostrando que vinham para ficar. Ao lado dos baianos, logo formariam a base instrumental do movimento Tropicalista não só pela qualidade musical, mas ainda por se configurarem na vanguarda da música jovem Brasileira ao introduzir uma abordagem mais universal às suas músicas.

Assim, são nas gravações Tropicalistas e nos seus discos que os Mutantes inauguram, na figura de Sérgio Dias, a imagem do guitarrista virtuose e improvisador, com uma linguagem original no Brasil. Quando conheceu Serginho, Gilberto Gil ficara impressionado com o repertório do garoto que incluia Bach, Beatles, Mozart ou Rolling Stones sem dar a mínima para a opinião de outros músicos. Fato que muito o influenciou no decorrer de sua eclética carreira como compositor.

A partir do movimento Tropicalista, vários outros músicos como Lanny Gordin e Pepeu Gomes teriam a chance de mostrar seus trabalhos sem medo de serem ignorados. A liberdade de expressão finalmente suprimiu aquela sensação de insegurança causada pela "síndrome da aceitação" pelos colegas de profissão. Finalmente a MPB dava um passo em direção à modernidade, indo de encontro aos ideais de emancipação e experimentação musical, mesmo num período político conturbado.

Apesar de enfrentarem uma dura resistência e passarem por momentos difíceis, Os Mutantes abriram as portas para a eletricidade na MPB que viria a se consolidar nos anos 70 com grupos como Secos e Molhados, Som Imaginário, Tutti-Frutti e Novos Baianos, entre outros. E nos anos 80 com as banda do BRock que disseminaram de vez a incorporação da guitarra no repertório brasileiro. Mas as críticas à influência do rock no Brasil não cessaram, podemos dizer que até hoje encontramos uma certa resistência nos setores acadêmicos aos instrumentos elétricos.

1.1 OS GUITARRISTAS

A diversidade da sociedade brasileira se reflete na arte através da grande variedade de estilos musicais derivados dos costumes e das diferentes sonoridades de cada região. Isso sem contar as influências externas e a própria experiência de cada indivíduo no processo cultural de aprendizado.

Nesse trabalho pretendo especificar cada escola de guitarra a partir dos aspectos estilísticos contidos na técnica e na estética dos seus principais personagens. Assim evitaremos detalhar exaustivamente a prática musical de cada um dando maior relevância às características mais marcantes da sua execução.

A princípio serão estabelecidos três grupos distintos, mas que podem conter elementos comuns entre eles, já que o hibridismo é um dado relevante na formação do músico brasileiro. Destacam-se assim o que chamarei de Escola Brasileira Elétrica, a Turma do Rock Nacional e os influenciados pelas harmonias e melodias do Jazz.

A partir daí serão mostrados um pequeno resumo biográfico contendo principalmente a discografia relevante da história de cada músico, desvendado fatos e mostrando as origens da

guitarra e dos seus guitarristas no Brasil. È válido ressaltar que a maioria das informações que serão apresentadas foram coletadas endereços na internet, tais como

1.1.1. "É SAMBA ROCK MEU IRMÃO" A ESCOLA BRASILEIRA ELÉTRICA

Nessa escola seus integrantes preservam as raízes da música popular brasileira sem com isso se esquecer da universalidade do instrumento. Todos eles lidam com diferentes estilos de música, inclusive importados, mas mantém a originalidade e o Suingue do toque brasileiro.

Ao mesmo tempo que criou o instrumento, Dodô e Osmar formaram a primeira escola de guitarra genuinamente brasileira, já que sua aplicação estava associada ao bandolim (instrumento popular utilizado no choro). O repertório variado que incluía frevo, baião, samba, xaxado somado às dimensões reduzidas e à uma técnica diferenciada do instrumento, deram origem a uma variedade de músicos talentosos.

O herdeiro direto do Frevo trieletrizado é Armandinho (Armando Macêdo), filho de Osmar, que se destacaria no início dos anos 70 como solista do trio elétrico pela versatilidade com que passeava por vários gêneros populares. Foi o responsável direto pela contínua renovação do repertório da dupla, nas palavras do próprio pai; "(...) por meus filhos e o de Dodô estarem continuando o nosso trabalho e, particularmente, por Armandinho, que está comandando o espetáculo, a imprimir o som pop de nossos dias sem, contudo, se desligar das raízes originais do som do Trio Elétrico: o frevo" (citado por Moutinho, 1999:11).

Em 1975 Armandinho formaria o conjunto "A cor do som", grupo que criaria uma linguagem instrumental pioneira, desenvolvendo um trabalho de qualidade mesclando diversos estilos com a música brasileira. Com eles ganharia projeção nacional e gravaria cinco Lps de

1971 a 1981, entre eles os álbuns *A cor do som ao vivo em Montreux jazz Festival*, e *Transe total*, este último seu disco mais vendido da carreira.

Com sua experiência no grupo aproveitou para incorporar elementos novos na sua sonoridade "além da variadas formas híbridas que foram pintando, incluindo Frevo-rock, Armandinho, em ousados e belos solos trielétricos, partiu para o franco experimentalismo eletrônico no carnaval (...) provavelmente sob a influência de Jimi Hendrix e conjuntos tipo Pink Floyd (...)". (citado por Moutinho, 1999:12) É o responsável pela difusão e conservação da guitarra baiana no Brasil, já que além de se apresentar à frente do trio desenvolve o projeto do pai de preservação do instrumento.

Desde o início dos anos 90 Aramndinho vem se dedicando à carreira solo, e principalmente ao choro, com várias gravações com o conjunto Època de Ouro e relançamentos ao lado do violonista Rafael Rabello. Seus últimos trabalhos lançados foram *Caetano e Gil* (2001), uma homenagem aos compositores baianos e o CD *Gal Bossa tropical* (2002) onde atua como convidado da cantora baiana no disco e nos shows.

Outro descendente direto do trio elétrico é Pepeu Gomes (Pedro Aníbal de Oliveira Gomes), conhecido como o "Hendrix dos Novos Baianos", grupo que revolucionaria a MPB com a fusão de vários ritmos brasileiros com o rock progressivo. Multi-instrumentista, considerado pela imprensa internacional como um dos grandes mestres do instrumento no mundo e na América Latina, iniciou sua carreira participando a convite de Gilberto Gil do show "Barra 69".

A partir daí se juntaria aos Novos Baianos (Moraes Moreira, Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor) para desenvolver um trabalho virtuosístico tocando guitarra, violão e bandolim em diversos discos de sucesso lançados pelo conjunto como *Acabou Chorare* e *Novos Baianos* (1974). Nesse ano assume a direção musical do trabalho com a saída de Moraes Moreira,

transformando se em maestro, arranjador e pesquisador dedicado, liderando o grupo em mais quatro discos com sua "guitarra de fogo".

Pepeu possui um estilo mais vigoroso, característico do rock mesclado a um suingue bem brasileiro. Percorre a maioria dos gêneros nacionais com extrema desenvoltura. Em entrevista ao jornal "O Globo" para Ana Maria Bahiana, ao ser questionado como possuía uma sonoridade tão brasileira na guitarra declarou "Guitarra para mim é uma coisa muito natural. Quer dizer, é um som que eu ouço desde garoto, cansei de ouvir trio elétrico da Bahia, então não é uma coisa estranha, não é estrangeiro, é uma coisa brasileira mesmo" (Bahiana, 1980: 125)

Uma grande curiosidade de sua carreira é sua participação no disco duplo ao vivo de Gal Costa *Gal fatal,* dividindo as faixas do disco com outro grande instrumentista da Tropicália, Lanny Gordin, que adoeceu sendo substituído por Pepeu improvisadamente em algumas noites. Júlio Barroso, jornalista e futuro fundador da Banda Gang 90 escreveu na época para a revista *Planeta Terra* : "Lanny Gordin e Sérgio Dias inventaram a eletricidade na MPB, Pepeu Gomes explodiu as últimas Barreiras. Detalhe: todos os três utilizaram instrumentos nacionais, dispensando a sofisticação dos aparelhos importados (...)" (O Melhor de Pepeu Gomes, 1998: 13).

Desde 1978 com o disco *Geração do Som* vem alternando trabalhos mais ligados a música instrumental com projetos bem mais populares. Em 1979 com o disco *Na terra a mais de mil* estréia como cantor, função que dividiria com a guitarra desde então. Em 1980 faz um apresentação antológica no festival de Montreux iniciando sua carreira solo internacional, Ezequiel Neves produtor e crítico musical escreveu para o Jornal da Tarde " Pepeu tomou o palco de assalto como um potro em chamas açoitando uma crina que faria inveja a zilhões de Sanções (...) Eric Clapton, John McLaughlin, Santana são alguns do muitos guitarristas que concordam

comigo. Ouviram Pepeu em Montreux e elouqueceram" (O Melhor de Pepeu Gomes, 1998: 17-18).

Em 1985 se apresenta na temível noite do Heavy Metal no Rock In Rio I impondo respeito, saindo ovacionado e reconsagrado, sendo eleito ao fim do festival como o melhor guitarrista pelos jornalistas estrangeiros, em meio a grandes nomes do Rock e do jazz, como Brian May e George Benson. Em 1998 reuniu uma coletânia com o melhor de sua música instrumental nos seus vinte anos de carreira solo. Disponibiliza atualmente na internet um endereço com sua biografia, informações e até partituras (ver fontes consultadas).

Outro integrante do estilo cosmopolita é Perinho Santana, guitarrista e arranjador que iniciou sua carreira artística participando da formação da primeira banda de Raul Seixas "Os Panteras" ainda na Bahia em excursões pelo interior do estado. Despontaria no circuito roqueiro do Rio de Janeiro por volta de 1972 com a banda baiana "Rock Ebó". Neste época começaria a suas carreira de produtor nos discos de Gal Costa.

Em meados dos anos setenta surgiria com o grupo baiano de jazz-rock "Deus" e em 1976 participaria dos shows dos "Doces Bárbaros" que se transformaria em um Lp duplo. Ainda neste ano colaboraria com Luís Melodia no disco "Maravilhas contemporâneas" que reúne um dos grandes sucessos do cantor, "Juventude transviada", que viraria trilha sonora da novela "Pecado Capital". Essa parceria se repetiria em quase todos discos do cantor seja atuando diretamente como músico ou na produção.

Trabalharia em vários discos de Caetano Veloso entre eles os lps *Jóia* (1975), *Bicho* (1977) e *Qualquer Coisa* (1978) gravando a guitarra solo e a guitarra base (sob o codinome de "Perinho Albuquerque"), fazendo arranjo de orquestra e até produzindo. Com Gilberto Gil tocaria no disco *Realce* (1979), que contém "Não chore mais" e "Toda menina baiana" musicas que marcaram a carreira do hoje Ministro da Cultura.

Atualmente Perinho continua gravando e produzindo os discos de Luís Melodia e liderando a banda que o acompanha nos shows. Em 1999 participa do último grande sucesso de vendagem da carreira do músico carioca, *Acústico ao vivo* gravado no Teatro Rival no Rio de Janeiro.

Precursor do estilo de guitarra incorporado pelo movimento Manguebeat, Paulo Rafael é um dos músicos mais talentosos da música brasileira. Começou sua carreira integrando o grupo "Phetos", mas indo logo depois para o "Ave Sangria", banda que escandalizou a cena musical de Recife em 1974.

O 1º e único disco homônimo *Ave sangria* da banda conseguiu relativo sucesso no sudeste causando uma grande polêmica com a música "Seu Valdir", que chegou a ser censurada pela polícia federal devido ao suposto apelo homossexual contido na letra. O Lp, uma das raridades da discoteca nacional, só sairia um ano depois por problemas burocráticos e falhas no processo de gravação.

Após o fim do conjunto Paulo Rafael participou da gravação do raro albúm *Paêbirú* em 1975, espécie de movimento semelhante à Tropicália ao lado de Lula Cortês, Zé Ramalho e Alceu Valença[2]. A partir daí viria a ser o responsável pela sonoridade dos melhores discos de Alceu Valença, com quem trabalha e toca até hoje.

Um dos grandes estilistas do país, seu timbre peculiar, introduziu na MPB características do rock diluídos em ritmos nordestinos. Nos anos 80 tocou com diversos artistas como Elba Ramalho, MPB4, Cássia Eller, Gal Costa e Geraldo Azevedo. Em 1988 lançaria seu único trabalho solo *Paulo Rafael.*

---

[2] Segundo Lailson, jornalista e cartunista, ex-integrante da banda "Phetos", o movimento aconteceu nos idos de 1972 a 1975, e tem como marco incial a 1ª Feira Experimental de Nova Jerusalém, por ele chamado de "Nosso Woodstock". No seu entender o diferencial de todo movimento era a proposta independente e original das bandas surgidas naquele contexto (ver fontes consultadas).

O Jazz "abaiãozado" de sua guitarra pode ser encontrado na trilha sonora do filme "Baile Perfumado" de 1998, que também participa como produtor. Mas são nos discos de Alceu Valença como *Espelho cristalino* (1978), *Coração Bobo* (1980), *Cavalo de Pau* (1982) e *Andar, andar* (1990) que sua técnica conciliada ao frevo, jazz e rock está muito bem diluída, criando uma sonoridade timbrística convergente com a estética nordestina.

Compositor e guitarrista, o carioca Celso Fonseca estreou profissionalmente em 1981 tocando com o saxofonista Roberto Guimas. Mas foi na banda de Gilberto Gil que despontaria, gravando os discos *Banda um*, *Extra* e *Raça Humana*, entre outros. A partir daí acompanharia grandes nomes da MPB como Milton Nascimento, João Bosco, Djavan e Chico Buarque, adquirindo ampla experiência em estúdio.

Como compositor, já teve suas músicas gravadas por grandes cantoras como Gal Costa, Zizi Possi e Nana Caymmi. Trabalha como produtor desde 1986, entre seus trabalhos estão os discos *Eterno Deus Mu dança* de Gilberto Gil e *Aquele Axé* de Gal Costa. Do mesmo ano é seu disco solo de estréia *Minha cara*.

Só reapareceria com o segundo disco em 1993 com *O som do sim* pela Natasha records. A seguir lançaria dois discos em parceria com Ronaldo Bastos *Sorte* (94) e *Paradiso* (97). Em 2002 lançou seu último trabalho muito elogiado pela crítica *Juventude/ Slowmotion Bossa Nova*. É produtor e sócio da gravadora Geléia Geral.

1.1.2. "QUEM É DA NOSSA GANG NÃO TEM MEDO" A TURMA DO ROCK

Essa turma se destaca pela pegada (ver Glossário) e fraseado oriundos do rock e do blues dos anos 60 ou 70. Sua sonoridade se caracteriza pelo o uso da distorção e de pedais de efeito na guitarra. E suas composições são baseados nos modelos internacionais do gênero.

Filho de chineses que veio para o Brasil com 6 anos de idade, Lanny Gordin desde cedo mostrou sua vocação para a música. Seu pai percebendo que o filho trilharia o caminho artístico, o incentivou comprando uma grande variedade de discos de gêneros diferentes preparando-o paro futuro profissional.

Lanny que se transformaria no músico de estúdio preferido da maestro tropicalista Rogério Duprat, começou sua carreira no bar "Stardust" de seu pai fazendo "jams" (ver Glossário) ao lado de Hermeto Pascoal. Em 1969 formaria com o músico alagoano e o guitarrista Olmir stocler (Alemão) o super grupo "Brazilian Octopus". Gravaria apenas um lp que continha uma de suas poucas composições próprias " O Pássaro".

Mas foi nos discos de Gilberto Gil , Gal Costa e Caetano Veloso gravados entre 1969 e 1972, que Lanny mostraria sua incrível marca criativa dando um tom psicodélico ao movimento Tropicalista. Seus improvisos principalmente nos discos de Gil (*1969* e *Expresso 2222*) e *Caetano* (1969) mostram sua importância.

Além disso, Lanny Contribuiu como arranjador nos 3 primeiros discos de Gal Costa, incorporando seu estilo versátil com influências do rock e do jazz à voz aguda da cantora baiana. Aparece em 1970 no primeiro disco solo de Rita Lee *Build up* e no 1º disco de Jards Macalé. Muito disputado entre grandes nomes da MPB chegou a gravar com Tim Maia, Elis Regina e Tom Zé nos anos seguintes.

Considerado por muitos como um gênio da guitarra, Lanny se afastaria do cenário musical brasileiro no meio dos anos 70 em decorrência do uso intenso de drogas. Só reapareceria nos anos 90 emprestando sua guitarra a trabalhos de amigos e apenas produziria seu único disco solo em 2001.

Outro precurssor da guitarra no Brasil é Sérgio Dias, guitarrista d'Os Mutantes, uma referência quando se fala em rock brasileiro. Integrante original da banda paulista desde 1966, ele

junto com seu irmão Arnaldo Dias e Rita Lee modificariam para sempre a história da música brasileira, o timbre peculiar de sua Gianinni criado por seu irmão mais velho Cláudio, o gênio eletrônico da família Dias.

Com Os Mutantes originais foram 5 discos de 1968 a 1972 com destaque para os álbuns *A divina comédia ou ando meio desligado* e *Jardim Elétrico*. Com a formação posterior seriam mais dois álbums, com destaque para disco *Tudo foi feito pelo sol* de 1974, registro de uma fase mais instrumental com longos solos e improvisos.

Em 1980 foi convidado pelo produtor da banda Yes, Eddie Offord, para gravar o primeiro dos seus discos internacionais solo denominado *Sergio dias*. A partir daí fixaria residência em Nova York por mais de 10 anos aonde gravaria mais 3 discos. Lá trabalharia com músicos consagrados como Eumir Deodato, Gil Evans e John Mclaugthin.

Em 1993 Sérgio seria eleito por 25 guitarristas brasileiros como o melhor no seu instrumento e oito anos depois como um dos 10 maiores guitarristas brasileiros na eleição da revista Guitar Player nacional. Em 1998 criou seu próprio selo "Lótus" por onde lançaria em 2000 seu último trabalho *Estação da luz*. Atualmente dirige o estúdio de gravação "zod" e disponibiliza um site com informações sobre sua trajetória musical (ver fontes consultadas)

Após deixar Os Mutantes, Rita Lee conheceria Luís Sérgio Carlini, mais um guitarrista do bairro do Pompéia, celeiro das grandes bandas de rock paulistas. Carlini integrava a banda Tutti – Frutti formada em 1973, que acompanharia Rita colecionando grandes sucessos como "Mamãe natureza", "Esse tal de rock'n'roll", 'Ovelha negra", 'Ando Jururu" e "Doce vampiro".

Desta fase destaca-se o disco *Fruto Proibido* de 1975 onde Carlini deixa sua marca com longos solos e riffs (ver Glossário) inspirados como na faixa "Agora só falta você". Este trabalho é considerado por muitos o disco do gênero mais bem produzido no Brasil.

Em 1976 o Tutti-Frutti lançaria *Entradas e bandeiras*, um disco de rock`n`roll puro e dois anos depois *Babilônia* um disco menos pulsante, contendo "Jardins da babilônia" e "Miss Brasil 2000", grandes sucessos radiofônicos. Em 1979, com a saída de Rita Lee deixa a banda e Carlini assume a liderança da banda até o fim dos anos 80. Com a parada da banda tocou com meio mundo do rock brasileiro incluindo "Barão Vermelho", "Paralamas do Sucesso", Roberto e Erasmo e "Camisa de Vênus" entre outros.

Em 1997 Carlini retomaria o trabalho do conjunto e continuaria a se apresentar na noite paulista com uma nova formação. Atualmente tem trabalhado como arranjador e produtor de várias bandas e em 2000, venceu o festival de música promovido pela Rede Globo como produtor da música "Tudo bem, meu bem" interpretada por Ricardo Soares.

Outro representante do poprock nacional é o carioca Lulu Santos, que iniciou sua carreira profissional aos 19 anos integrando o grupo de rock progressivo Veludo Elétrico. Em menos de um ano entraria para o Vímana, grupo com o qual lançaria em 1977 o compacto *Zebra/ masquerade* e gravaria o Lp "*Ave noturna*" de Fágner. A estréia da nova banda aconteceria em 1974, abrindo um show para "Os Mutantes" e "O Terço".

Após a dissolução do Vímana, iniciaria sua carreira solo compondo a trilha do filme *Sete gatinhos* de Neville de Almeida e lançando em seguida um compacto pela Polygram "Gosto de batom" (com seu próprio nome Luís Maurício) que não chega a fazer sucesso, levando Lulu a trabalhar como produtor ou como ele mesmo reconheceria mais tarde, "selecionador de repertório de Novelas" para sobreviver.

Em 1981 gravaria o primeiro compacto solo *Lulu Santos* (Wea) com a música "Tesouros da juventude', com Nelson Motta, parceria que renderia posteriormente grandes sucessos na sua carreira. No ano seguinte sai o primeiro disco *Tempos Modernos* que trazia músicas como "De

repente, Califórnia", a própria "tempos modernos" e "tudo com você"; grandes sucessos das Rádios FMs.

Em 1983 lança *Ritmo do momento* seu segundo Lp contendo o grande sucesso de sua carreira "Como uma onda" que o levaria ao estrelato lotando shows no Maracanãzinho. A partir daí participaria com êxito do primeiro rock`n`rio em 1985 e lançaria praticamente um disco por ano até o final da década, entre eles *Normal* (1985), *Lulu* (1986) e *Toda Forma de Amor* (1988).

A maior curiosidade de sua carreira seria o Lp *Popsambalanço* de 1989 que de acordo com o ele, é seu trabalho mais autoral, de melhor qualidade, mas que por uma dessas infelizes concidências não teria aceitação por parte do seu público, que é extremamente heterogêneo, compreendendo todas as faixas etárias.

Na década de 90 se juntaria ao Dj Memê em 3 discos numa linguagem mais dance music emplacando vários hits de sucesso. De volta ao seu estilo poprock em 1997 lançaria *Liga lá* com a participação do maestro e arranjador Rogério Duprat. Em 1998 faria uma curta temporada no teatro do Leblon sob o nome "Jakaré power trio" onde priorizava o seu trabalho de guitarra.

De lá pra cá lançou mais três discos, o último em 2002 chamado *Programa*. Possui um Website oficial (ver fontes consultadas) além de dezenas de sites feitos em sua homenagem por fãs ou admiradores. Por ser um artista muito popular, as fontes de pesquisa são fartas na internet.

Outro carioca muito respeitado no circuito Blues rock nacional é Celso Blues boy, guitarrista que se profissionalizou nos anos 70 acompanhando artistas como Raul Seixas e Sá e Guarabira. Em 1976 montaria a banda "Legião Estrangeira" com a qual se apresentaria nas casas noturnas e bares do rio de janeiro.

Em 1980 enviou uma fita demo para a Rádio Fluminense de Niterói, onde ganharia popularidade especialmente por seu jeito rock`n`roll setentista influenciado pelo blues de B.B.King, artista que homenagearia no seu nome artístico. Em 1984 lança o primeiro disco de sua

carreira *Som na guitarra* que inclui seu maior sucesso "Aumenta que isso aí é rock`n´roll" e dezenas de outros clássicos do blues nacional.

Em 1985 lançaria ao lado de Cazuza a música "Marginal". Pioneiro a cantar o blues em português, Celso se tornaria o "Rei do Circo Voador", onde gravaria um cd ao vivo em 1991. Na casa de espetáculos da Lapa o guitarrista marcou época com seu estilo de longos improvisos que duravam toda a madrugada.

Em toda sua carreira tem nove discos gravados, destacando os trabalhos *Nuvens Negras Choram* de 1996 e *Indiana Blues* de 1998. Lançou o último trabalho em 1999 chamado *Vagabundo Errante* e continua se apresentando freqüentemente na noite carioca. Vive atualmente em Curitiba e possui um endereço em construção com biografia e discografia, etc (ver fontes consultadas).

Um dos pioneiros do Hard Rock no brasil, Robertinho do Recife começou sua carreira muito jovem como prodígio e virtuose. Em sua vida profissional se transformou numa espécie de camaleão ao trafegar por diversos estilos de música radicalmente diferentes, como a Jovem Guarda e o Heavy metal.

Nos anos 60 integrou diversos grupos como "Os Bambinos", "Os Moderatos", "Os Éforos" e "Os Ermitões". No início dos anos setenta participou dos discos de Marconi Notaro *No Subreino dos Metazoários*, de Lula Cortês e Zé ramalho *Paêbirú* e de "Flaviola e o bando do sol", além de participar de diversas bandas.

Foi nesse período que se consolidou como músico de estúdio gravando nos discos de Hermeto Pascoal, Cauby Peixoto e Fágner, a quem emprestaria sua guitarra em vários discos. A partir da metade da década começou a desenvolver sua carreira solo com os discos *Jardim de Infância* (1977), *Robertinho no Passo* (1978), com produção e participação de Hermeto Pascoal e *E agora para vocês....Suingues tropicais* (1979).

Na década de 80 lançaria *Satisfação* (1981) e ao lado de sua mulher Emilinha mais dois lps; "*Robertinho do Recife e Emilinha* (1982)" e "*Ah, Roberto do mundo* (1983)" voltados para o mercado de música infantil. Em 1984 lança o disco de heavy metal "Metal mania" indo mais tarde morar e tocar nos estados unidos.

Robertinho apareceria no Brasil no fim dos anos 80 com a banda "Yahoo" caracterizada pelo estilo hardrock "Farofa" de bandas americanas (ver Glossário). Lançou seu último disco *Rapsódia rock* em 1990 em shows que incluia uma orquestra em que se apresentava vestido de Mozart. Continuou seu trabalho de músico de estúdio gravando com Marisa Monte o Lp *Mais* tocando violão e guitarra em várias faixas.

Em 1993 participou de um concerto junto com a Orquestra Sinfônica Brasileira em homenagem aos Beatles, na Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro, sob a regência do maestro George Martin. Atualmente trabalha como produtor e arranjador de diversos artistas como Elba Ramalho, Zé Ramalho, Nonato Luiz e o grupo Forróçacana.

1.1.3 "INFLUÊNCIA DO JAZZ"

Esse grupo se caracteriza pelo virtuosismo da música instrumental sobretudo o Jazz e a Bossa Nova. Todos inclusive se destacam também como violonistas, arranjadores e produtores.

Desde o surgimento da Bossa Nova, estilo que uniu o samba brasileiro à liberdade da improvisação, o Jazz faz parte do repertório e do ambiente sonoro de músicos e compositores brasileiros. Assim, temos grandes instrumentistas muito respeitados mundo afora, pela liberdade de improvisação aliada à uma técnica refinada.

E foi exatamente do movimento surgido na Zona Sul carioca, que surge o precursor da guitarra jazz brasileira. Nascido em Vitória (ES), Roberto Menescal além de um grande

instrumentista, é compositor de clássicos como "O Barquinho", "Você", "Ah, Se eu Pudesse" e "Vagamente", todas feitas em parceria com seu grande amigo Ronaldo Boscoli.

Considerado um dos mentores da Bossa Nova, seria um dos músicos a marcar presença no famoso concerto no Carnagie Hall. Chegou a formar em Copacabana, com o violonista Carlos Lyra a "Academia de Menescal e Lyra", lugar onde ensinava a jovens curiosos a "batida Diferente" de João Gilberto. Foi lá que conheceria Nara Leão, sua aluna e futura parceira de trabalho, responsável pela divulgação do gênero no Brasil.

Antes de atingir o ápice de sua carreira em tão pouco tempo, com 17 anos acompanhou a cantora Sylvinha Telles em turnês fora do país. Estudou harmonia, arranjo e composição com os maestros Guerra-Peixe e Moacyr Santos. Sua principal influência foi o músico de jazz americano Barney Kessel, que o fez passar do instrumento acústico para a Guitarra (ver Fontes consultadas).

Desde 1958 trabalhava de forma autônoma no selo Elenco de Aloysio de Oliveria com seu conjunto, gravando com diversos artistas como Alaíde Costa, Maysa, Billy Blanco, Nara Leão, entre outros. Com eles lançaria 4 discos a partir de 1964, e de 1968 a 1970 tocaria ao lado de Elis Regina. Produziria o disco *Elis em London* que marcaria o encontro da cantora gaúcha com o gaitista Toos Thielemans.

Em 1971 se tornou produtor e gerente musical da então Polygram (atual Universal) dirigindo o trabalho de artistas com Gal Costa, Caetano Veloso, Chico Buarque Nara leão e Elis Regina. Desde então vem produzindo meio mundo da MPB ajudando a revelar grandes talentos, mantendo a chama acesa da bossa nova, principalmente lançando discos no mercado Japonês, que ajudou a desbravar com a amiga Nara Leão no final dos anos 70.

Dono de um timbre de guitarra aveludado e de um requinte harmônico notável, o capixaba Menescal sempre foi muito solicitado como arranjador, profissão que não ofusca seu talento

como músico. Vem trabalhando em Duos com Wanda Sá (sua atual parceira) e Cris Dellano em vários shows comemorativos dos 30 anos da Bossa nova por todo Mundo.

Em 1997 criou o selo "Albatroz" para lançamento de um catálogo selecionado de MPB, que se destacou principalmente por distribuir no Brasil, o disco *Bossacucanova*. Atualmente mostrando que continua antenado com as tendências mais modernas da música, vem se dedicando a projetos que fundem a música eletrônica com ritmos brasileiros, como o Cds *Brasilidades*. Possui um Songbook com suas Partituras, transcritas pela Editora Irmãos Vitale.

Outra referência do estilo é Hélio Delmiro, que se popularizou nos anos 70 como grande guitarrista de jazz, mas que odeia essa designação e prefere ser chamado de "músico brasileiro". Carioca do bairro do Méier, incentivado na adolescência por outros irmãos músicos começou a aprender cavaquinho e violão ainda jovem.

Mais tarde influenciado pela Bossa Nova se dedicaria ao violão, instrumento que o levaria a integrar o grupo de Moacyr silva em bailes por todo Brasil. Formaria em 1965 o conjunto "Fórmula 7" ao lado do trumpetista Marcio Montarroyos e do baixista Luizão Maia, sendo em seguida a ser requisitado a acompanhar grandes cantoras da música popular brasileira como Elizeth Cardoso, Elza Soares, Marlene e Dóris Monteiro.

Na década seguinte se consagraria como guitarrista tocando ao lado de Luiz Eça e participando do histórico encontro de Tom Jobim e Elis Regina em Los Angeles para gravação do disco *Tom e Elis* (1974). Nele Delmiro mostra todo seu bom gosto harmônico e swingue em faixas como "Triste" e "Pois é" , "Só tinha de ser com você" e "Fotografia".

Também atuaria como produtor em discos de Clara Nunes e João Nogueira e faria um disco em 1980 com a conceituada cantora Sarah Vaughan, interpretando sucessos da Bossa Nova e acompanharia Elis e Milton Nascimento em vários momentos de suas carreiras. Em 1981 Hélio

gravaria ao lado do pianista César Camargo Mariano o disco *Samambaia*, um marco de referência para a música instrumental brasileira.

Continua lecionando e fazendo oficinas pelo Brasil abordando sua experiência profissional , tem 4 discos solo lançados, destaque para o disco ao vivo de 1991, *Romã – Hélio Delmiro in concert*. Em 2003 lançou seu último trabalho intitulado *Violão urbano* só com composições inéditas.

Outro guitarrista que já trabalhou seja tocando ou gravando com quase todos os nomes da MPB é Ricardo Silveira. Profissional desde 1976 participou do grupo de Márcio Montarroyos aos 19 anos e aos 21 anos faria parte da banda do flautista Herbie Mann, largando o curso da escola Berklee de Los Angeles.

De volta ao Brasil em 1979 participa da turnê de Elis Regina substituindo Hélio Delmiro com quem tocaria em 80 na banda de Milton Nascimento. Paralelamente ao seu trabalho de músico de estúdio lança em 1984 *Bom de tocar* à convite de Roberto Menescal. Na época das gravações faz vinhetas para a rádio Globo FM que ficam no ar durante dez anos.

Em 1987 faz o segundo disco *Long distance* para o selo americano Verve, sendo o primeiro de 4 discos que "emplacaria" no mercado americano. Com *Sky Light* e *Amazon secrets* chega ao primeiro lugar em execuções nas rádios especializadas em jazz. Em 1995 pela gravadora de Herbie Mann lançou *Storyteller* outro sucesso de crítica da música instrumental.

Retornando ao Brasil em meados dos anos 90 tem alternado gravações e shows com grandes artistas nacionais como Leila Pinheiro, João Donato (toca no disco *Remando na Raia*) e Nei Matogrosso com quem tem se apresentado na turnê "Ney canta Cartola". Em 2001 lançou seu último trabalho solo *Noite clara* mais baseado no violão e em sonoridades acústicas.

Em entrevista à revista Guitar Player nº65 mostrou seu ponto de vista musical, "Gosto de vários estilos e procuro aprender com diferentes fontes. Acho legal quando me chamam para

fazer algo diferente. O importante é ter um equilíbrio; me incomodo se fico apenas acompanhando outros artistas. Preciso fazer o meu trabalho, porque dou vazão às minhas idéias, é o que me realiza" (citado no site www.guitarplayer.com.br.expediente/)

Músico brasileiro muito conceituado no mercado de Jazz internacional e ídolo de uma legião de violonistas e guitarristas, Toninho Horta nasceu em Minas Gerais, vindo de uma família de músicos. Assim desde cedo teve contato com vários tipos de instrumentos e músicas dos mais variados gêneros.

Estreou em estúdio gravando o disco de Nivaldo Ornellas em 1969, e se mudou para o Rio de Janeiro em 1971 em busca de reconhecimento e mercado para suas composições. Mas foi tocando guitarra nos discos *Milagres dos peixes* e *Clube da Esquina* de Milton Nascimento em 1972, que começa a despertar atenção no meio musical. Suas participações em shows ou discos com Joyce, Elis Regina, Gal Costa, Nana Caymmi, João Bosco, Chico Buarque e Edu Lobo são numerosas.

Em 1977 e 1978 foi classificado como 5° melhor guitarrista na eleição da revista britânica Melody Maker e entre 1976 e 1979 gravou seu primeiro disco solo chamado "Terra do pássaros". Em 1980 depois de lançar o disco homônimo *Toninho Horta* mudou- se para os Estados Unidos para estudar na "Julliard School of Music", lugar onde conheceria Pat Menethy que ficaria impressionado com o estilo do mineiro " Toninho é um músico incrível, um raro guitarrista que conhece harmonia profundamente"(ver fontes consultadas)

Toninho é um dos músicos brasileiros a obter maior reconhecimento intenacional. É muito popular no Japão e na Europa onde já lançou mais de 10 discos entre eles *Diamond Land* e *Moonstone*. Entre suas músicas mais famosas estão Diana (com Ronaldo Bastos), "Durango Kid", "Beijo Partido" e "Manuel , O audaz" (com Fernando Brant).

Através do seu selo "Minas Records" colocou no mercado nacional toda sua obra lançada no exterior, já que apenas o disco em homenagem a Tom Jobim *From Ton to Tom* estava em catálogo no Brasil. Paralelamente participou de projetos relacionados à educação musical como a organização do 1° Seminário de música instrumental brasileiro em 1986, em Ouro Preto e na edição do "Livro de Música Brasileira" em 1995.

Atualmente está preparando o "Livrão da música brasileira", uma coletânia com 500 canções de vários compositores brasileiros. O trabalho será uma espécie de Real Book, livro conhecido no mundo com standarts da música, principalmente americana. Será um livro de pesquisas contendo também compositores mais recentes da MPB.

"Este talentoso músico e dedicado professor possui um conhecimento profundo da nossa música" assim Toninho Horta se referiu à Nelson Faria no prefácio do livro "A arte da Improvisação". Arranjador, compositor e guitarrista Nelson nasceu em Belo Horizonte. Mas foi em Brasília, para onde se mudou ainda pequeno, que iria iniciar sua trajetória musical. Sua formação inclui também o curso G.I.T (Guitar Institute of Tecnology) onde estudou em 1983 e teve aulas com os mais respeitados guitarristas de Jazz americanos como Joe Diorio e Joe Pass.

Ao voltar ao Brasil em 1985 se tornou um dos nomes mais requisitados para gravações, shows e seminários promovidos por várias entidades de ensino de música em todo país como a Pró-arte e a Musiarte. Seu currículo inclui ainda a cadeira de professor titular de guitarra da Faculdade Estácio de Sá e o curso de improvisação no centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (Cigam).

Sua contribuição na área da educação musical é pioneira com a produção do primeiro vídeo aula de guitarra produzido no país (para a Giannini S.A) e o lançamento das edições dos livros *A arte da improvisação* (Lumiar) em 1991, *The Braziliam guitar book* e *Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra* de 1999. Em 2001 morou 6 meses em Nova York, onde participou

de Workshops de jazz e estudou orquestração e arranjo sob o auspício da bolsa Virtuose do Ministério da Cultura.

Seu nome pode ser encontrado em mais de 50 discos ou cds como *Cássia Eller* e *Marginal* da cantora brasiliense, *Collheita do Trigo* de Nivaldo Ornelas, *Cristalino* e *Ginga* de Antônio Adolfo entre outros. Tem quatro trabalhos em seu nome *Iolô* de 1993, *Beatles; um tributo Brasileiro* de 1998, *Janelas abertas* com Carol Saboya de 1999 e *Três*, um trio com o baixista Nico Assumpção e o bateirsta Lincoln Cheib, de 2000.

Virtuose da guitarra, do bandolim, do violão e do cavaquinho, Heraldo Monte é um dos mestres que melhor representam a guitarra brasileira. Nascido em Pernambuco, começou sua carreira tocando em boates e bares da capital. Viria para São Paulo à convite de Walter Wanderlei, o controverso organista da Bossa Nova em 1961, onde vive até hoje.

Em seguida participou da criação do "Quarteto novo" que acompanhava na época Geraldo Vandré e gravou em 1969 o disco homônimo da banda. O grupo que era formado por Hermeto Pascoal, Théo de Barros e Airto Moreira marcaria época na música instrumental com os arranjos de "O ovo" e "Bebê".

Chegou a acompanhar ainda Edu Lobo, antes de seguir sua própria carreira solo como músico de estúdio e de orquestra televisiva. Nos anos 70 Heraldo participou da direção do clássico *Estudando o samba* de Tom Zé, disco que seria resgatado nos anos 90 por David Byrne, líder dos Talking Heads.

Em 1982 em parceria com Paulo Moura, Elomar e Arthur Moreira Lima gravou o projeto/disco *Consertão*, uma reunião da música popular com o jazz e a música erudita. Em 1986 lançaria seu primeiro disco solo intitulado *Cordas Mágicas* e só voltaria aos estúdios em 2001 para o lançamento de seu segundo Cd *Viola nordestina* (Kuarup) onde explora a música regional utilizando mais a viola caipira.

Nos últimos anos emprestou sua musicalidade à trilha sonora do filme *Eu, tu, eles* com Gilberto Gil e continua a se apresentar ao lado de seu filho Luís do Monte e de parceiros como Arismar do Espírito Santo, Dominguinhos e Hermeto Pascoal. Em 1998 gravou a faixa " Na pisada" para o Cd promocional da eleição dos 10 melhores guitarristas brasileiros, concurso promovido pela revista Guitar Player.

Outro grande instrumentista brasileiro é Franscisco Andrade Braga, o Chiquito Braga. Nascido em Belo Horizonte, Minas Gerais iniciou sua carreira em 1954 em bailes, acompanhando alguns artistas que passavam pela cidade como Tito Madi, Sérgio Ricardo e Agostinho dos Santos. Antes de seguir para Rio em 1966, integrou a banda de Elizeth Cardoso quando essa se apresentou em Montevidéu, Uruguai.

Já radicado na cidade maravilhosa, trabalhou na Orquestra Arco-íris da Tv Rio e começou a ser muito requisitado como músico de estúdio. Chegou a estudar orquestração, harmonia, fuga e contraponto como o maestro Moacyr Santos. Tem no seu currículo como instrumentista, participações em trabalhos de Gilberto Gil, Jards Macalé (em diversas apresentações a partir de 1972), Dorival Caymmi, Tim Maia, Leila Pinheiro, Alaíde Costa, Taiguara, Chico Buarque, Tom Jobim só para citar alguns.

Com a cantora Gal Costa gravou dois discos representativos *Cantar* e *Gal canta Caymmi* ambos de 1974, e com Maria Bethânia participa do disco *Drama.* Ainda nos anos 70 aparece em trilhas sonoras de novelas e filmes como *Irmãos Coragem, Gabriela e O Cafona* e participa como convidado no disco *Mil e uma noite sem Bagdá* de Jorge Mautner. Multi-instrumentista, passeia facilmente por todos os instrumentos de corda tipicamente brasileiros (bandolim, cavaquinho, violão de 6 e 12 cordas) , além de dominar a guitarra como poucos.

Em 1993 registrou em Cd o show *Instrumental CCBB* com Alemão e Zezo. Em 2000 lançou juntamente com Toninho Horta e Juarez Moreira o Cd *Quadros Modernos*, com os quais

se apresentou tocando apenas violão. Esse disco contém algumas composições de sua autoria como *Baião Carioca, Prado e Prelúdio e Dança de Oxum.*

Atualmente continua se apresentando ao lado do cantor paulista Tito Madi no circuito Rio São Paulo, seu amigo de longa data que declarou a seu respeito na gravação de seu último disco que teve a participação de Chiquito "...é o meu músico de show. Um dos melhores guitarristas do Brasil. Ele é um Gênio".

Tanto a quantidade quanto a qualidade de nossos músicos é imensa, é quase impossível compreender e abarcar a história da guitarra no Brasil em poucas linhas. Dessa maneira relaciono outros grandes guitarristas, deixando meus agradecimentos pela inspiração e o comprometimento de numa pesquisa futura realizar e citar suas produções.

São eles: Victor Biglione, Heitor Tp, Frejat, Natan Marques, Romero Lubambo, Olmir Stocler (Alemão), Mozart Mello, Arismar do Espírito Santo, Edgar Scandurra, Davi Moraes, Alex Martinho, Sidney Carvalho, Gustavo Corsi, Frank Solare, Kiko Loureiro e João Castilho.

CAPÍTULO 2 - DOIS MÉTODOS DE GUITARRA

Neste capítulo serão apresentados dois métodos de ensino para guitarra feitos no Brasil, procurando relacionar e comentar cada um dentro de suas perspectivas e expectativas de transmissão e produção de conhecimento. Antes porém, algumas considerações a respeito das características e diferenças das duas propostas, com o propósito de levantar questões significativas para suas análises individuais.

Um é o método *Rock guitar 1* e *2*, elaborado informalmente por Vinícius Morgado, durante sua trajetória musical como guitarrista de rock. O método conta com duas apostilas, sendo que a segunda foi encadernada por mim com base no material didático dado separadamente. Descrevo esse método a partir das aulas que tive com ele durante cerca de 3 anos aproximadamente.

O outro método é o livro *Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra*, publicado pela Lumiar Editora, desenvolvido por Nelson Faria como um guia de consulta para atender as necessidades do estudante e do profissional de música. Esta edição é pioneira no tratamento específico de acordes com as digitações mostradas diretamente no braço do instrumento. Tive acesso ao livro mais tarde quando havia ingressado na faculdade, e já havia terminado o curso de harmonia funcional da Musiarte.

Apesar de ter sido lançado após o livro *A Arte da Improvisação*, este método foi elaborado de anteriormente para o 1° Seminário de Música Instrumental em 1986 em Ouro Preto. Seu conteúdo é composto da síntese das apostilas que Nelson distribuiu para os alunos lá presentes.

Inicialmente apenas com o título já podemos interpretar uma grande diferença com relação ao objetivo proposto por cada um. Vinícius pretendi ensinar especificamente as técnicas

de guitarra aplicadas ao rock, seus fraseados típicos e sua forma de execução particular. A maioria dos estudantes que procuravam suas aulas eram na maioria jovens buscando aquele tipo específico de linguagem, ou seja um público bastante restrito.

Enquanto que o conteúdo do livro de Nelson está direcionado também para os violonistas, deixando claro a intenção de abranger todos os estudantes interessados em se ampliar seus conhecimentos musicais. E mesmo que não tivesse a intenção de atingir outros instrumentistas, por ser uma obra publicada seu consumo é mais disseminado. E ainda, todos os tópicos abordados podem ser aplicados a qualquer tipo de música independentemente do gênero ou estilo a ser executado.

Em sua primeira aula Vinícius introduz como referencial prático a escala pentatônica, que considera mais relevante para a iniciação do músico no universo da guitarra. Realmente o uso freqüente dessa escala é uma característica marcante da linguagem do rock, e de uma maneira geral, dos guitarristas. Na época fiquei bastante entusiasmado com a descoberta da nova escala. Quando tive as primeiras aulas de violão aos onze anos, aprendi a escala diatônica inicialmente. Mas depois que adquiri uma guitarra *Giannini* não conseguia "tirar de ouvido" certas frases de rock e Blues dos guitarristas os quais admirava.

A partir daí, com o entendimento daquele tipo de desenho pentatônico, dei um salto enorme tanto em técnica de execução quanto no que se refere ao estímulo para continuar buscando novas frases, já que as variações da escala são muito próximas uma das outras. Passava dias e dias tocando aqueles exemplos tirados nos discos das bandas que tinha em casa.

Em contrapartida ao método de Vinícius, o livro de Nelson se baseia mais no estudo da harmonia e suas progressões mais freqüentes na música popular, priorizando o interrelacionamento entre acordes, arpejos e escalas para domínio do braço do instrumento. E ainda no capítulo referente às escalas, o estudante tem acesso primeiramente a escala diatônica

para depois conhecer a escala pentatônica, que no entender do autor não faz parte do vocabulário dos músicos brasileiros.

Outra característica marcante das apostilas de Vinícius é a tablatura que aparece sem conter a partitura que indica o ritmo a ser tocado. Ou seja o aprendizado prático é anterior ao teórico, e considerado mais relevante no entender do autor. Dessa forma, o estudante tem que desenvolver a capacidade de memorização das frases tocadas como exemplos nas aulas, para poder entender e executar depois.

Já os exercícios propostos do livro publicado pressupõem que o estudante já tenha noções básicas de teoria musical. Os modelos de digitação simulando o braço do instrumento, apresentados nas notas do autor, são acompanhados da escrita musical tradicional mais tarde, assim sem um prévio conhecimento de ritmo, fica difícil executar os exemplos de escalas.

Mesmo assim, é um recurso visual interessante no método publicado sugerir uma digitação desenhada misturando duas formas de notação (tablatura e partitura), já que estimula a prática do estudo teórico nos leitores desde cedo. Isso vem de encontro ao objetivo do trabalho de Nelson que procura aliar o conhecimento formal de música com a prática individual, impulsionando os alunos a explorar ao máximo sua capacidade criativa.

Talvez a grande vantagem de Vinícius é a utilização de uma linguagem conhecida de muitos interessados no seu curso, pois as frases de sua apostila são na maior parte das vezes retiradas de músicas ou gravações conhecidas. Ou seja, todos os "patterns" e "licks" (ver Glossário) relacionados na apostila são na sua maioria originados de instrumentistas de outros países, com seu sotaque estilístico particular, peculiar aos ouvintes do rock internacional apenas. Uma desvantagem é que os estudantes adquirem um vício melódico externo ao ambiente sonoro diversificado presente na musicalidade brasileira.

Nesse sentido Nelson utiliza uma linguagem mais universal da música popular, sem determinar um estilo de referência, que permite várias interpretações distintas do material existente. Uma sugestão interessante seria anexar ao método um Cd, a exemplo do que utilizou no seu livro *A Arte da Improvisação*, com as progressões harmônicas e as frases tocadas em diferentes contextos e estilos musicais.

Quanto ao aspecto técnico Nelson não faz nenhuma referência específica que separe a guitarra do violão. Como sabemos, na guitarra temos vários recursos técnicos como "Legatto", "Bend", "pull- off", e 'Hammer on" (ver Glossário) capazes de mudar a articulação das notas quando executamos uma escala ou arpejo. Isso vem de encontro ao intuito do autor que é mais direcionado para a visualização do braço do instrumento, que proporcione uma fluência na execução musical.

Preocupado com as diferenças entre os instrumentos, Vinícius sempre indica a forma de articulação nos exercícios e frases da sua apostila, que considera mais pertinente para a prática da guitarra. Como demonstram suas atitudes metodológicas, sua apostila não se detém muito na parte teórica, sua meta é proporcionar um desenvolvimento técnico musical pleno através do estímulo da prática do instrumento.

2.1. Descrição dos métodos

2.1.1 *Rock Guitar 1*

Esta apostila contém o material básico de guitarra, incluindo exercícios técnicos, frases, escalas, etc necessários para a introdução do estudante no universo do rock. Sobretudo uma ênfase em exercícios e técnicas importadas de guitarra, construídas a partir de exemplos práticos de músicos estrangeiros.

2.1.1 **Intervalos**: Apresentação teórica da definição do conceito de intervalo e de escala, exemplificada no tom de Dó Maior, mostrando a nomenclatura de seus respectivos graus. Classificação dos intervalos de acordo o nº de graus abarcados, quanto à direção e ao caracter enfocado. Distinção entre consonância e dissonância trabalhando a noção de resolução e instabilidade. Definição de escala cromática e enarmonia. Demonstração dos intervalos desenhados no braço do instrumento em mais de uma corda.

2.1.2 **Warm up (Exercícios)**: Reunião de exercícios práticos para aquecimento com indicação da seqüência de cordas e dos dedos na tablatura.

2.1.3 **Pentatônica Menor**: Cinco desenhos da escala pentatônica em Lá Menor no braço do instrumento indicando a tônica da escala, com observações anotadas ao lado na própria aula, de como é preferencialmente usado cada um dos seus modelos na prática. Em seguida na tablatura, sugestões de quatro exemplos de frases pentatônicas usadas sobre acordes menores e maiores, com várias indicações de articulação, e mais dois padrões da escala em lá menor. E mais uma folha com seis tablaturas em branco para que o estudante crie suas próprias frases e padrões (patterns).

2.1.4 **Rock Chords**: Desenho no braço do instrumento com os acordes cifrados mais usados por guitarristas de rock como maiores, menores e dominantes com e sem nona na cifra, material escrito em inglês.

2.1.5 **Licks "Ace Frehley"**: Frases mais utilizadas pelo guitarrista da banda americana Kiss notadas na tablatura com indicação de articulação incluída.

2.1.6 **Legatto**: Exercícios para o estudo da técnica de Legatto (considerada importante no método), desenhados na tablatura.

2.1.7 **Ritmo (Blues)**: Apresentação do Blues de 12 compassos em mi maior seguido de tablaturas em branco para que os estudantes criem e apliquem suas frases na mesma progressão.

2.1.8 **Escala maior**: Demonstração de digitação da escala maior através de desenhos do Braço em sete posições com três notas por corda. As tônicas aparecem destacadas com uma cor mais forte envolta de um quadrado em cada um dos modelos.

2.1.9 **Alternate Picking (1)**: Seis Exercícios de aperfeiçoamento da técnica de palhetada alternada dentro da escala de sol maior, escritos na tablatura com três notas por corda. Os três últimos são tocados uma oitava acima dos iniciais.

2.1.10 **Targeting (Shift- Positions)**: Quatro Exercícios de deslocamento entre modelos diferentes de uma mesma escala, procurando contemplar todo braço da guitarra. Dois exemplos em dó maior e dois em Lá e Si Pentatônico. Mais duas tablaturas em branco para o estudante criar seus próprios exemplos.

2.1.11 **Patterns diatônicos**: Cinco exemplos de exercícios diatônicos em fá maior, com observação para a transposição para o tom de dó maior.

2.1.12 **Relatividade Maior-Menor**: Apresentação da relação entre uma tonalidade maior e sua menor-relativa através da consulta ao ciclo de quintas e indicação da armadura compartilhada. Citações das três escalas menores básicas; Harmônica, melódica e natural, seguindo com a comparação intervalar entre a escala de dó maior e sua relativa menor natural em lá menor.

2.1.13 **Estrutura da escala Menor natural**: Abordagem da estrutura da escala Menor natural num quadro com seus graus escritos por extenso.

2.1.14 **Escala maior**: Novos desenhos no braço apresentando a relação de acordes abertos (shapes) com a origem das novas digitações da escala. Destaque para as notas formadoras dos acordes nos novos modelos.

2.1.15 **Exercícios**: Indicação de vários exercícios teóricos para a resolução prática na guitarra.

2.1.16 **Legatto 2 (licks)**: Mais sete exemplos de fraseado para a prática do Legatto com maior grau de dificuldade em relação aos anteriores. Todos escritos na tablatura indicando quando palhetar e quando usar o "Hammer on" (ver Glossário).

2.1.17 **Escala blues**: Adição da nota blues (b5) indicada dentro dos desenhos em lá maior Blues no braço da guitarra. Apresentação de cinco modelos diferentes.

2.1.18 **Warm up (Frank Gambale)**: Nove tipos de exercícios melódicos e harmônicos para aquecimento extraídos do guitarrista norte americano Frank Gambale, contendo a escala cromática, na tablatura.

2.1.19 **New notes**: Incorporação de notas cromáticas na escala pentatônica, apresentando três desenhos: um sem as novas notas, um com a entrada das mesmas e outro com a indicação da digitação adequada para tocá-las. Texto escrito em inglês com numeração dos graus das notas citadas.

2.1.20 **Solo blues**: Quatro Frases de Blues na região aguda em dó com sétima na tablatura, trabalhando a mistura da pentatônica maior e menor, com indicação para a continuação do estudante em duas tablaturas vazias.

2.1.21 **Licks "Paul Gilbert"**: Várias frases de rock usadas pelo guitarrista americano Paul Gilbert para desenvolver legatto, Bend e Hammer-on.

2.1.22 **Alternet Picking (2)**: 2ª parte dos exercícios para aperfeiçoamento da palhetada alternada, agora com 6 exemplos retirados da técnica do guitarrista americano Paul Gilbert.
Os três primeiros no modo Dórico e os subseqüentes na escala menor harmônica.

2.1.23 **Formação dos acordes**: Conceituação e formação dos acordes e suas respectivas nomenclaturas moderna, seguida da definição de tríades e tétrades.

2.1.24 **Sequências diatônicas**: Apresentação da formação dos acordes em todos os graus da escala de dó maior, em tríade e tétrade. Anotações de dez seqüências diatônicas normalmente usadas em música popular, com observação para a prática em todos os tons.

2.1.25 **Runs (alternate Picking)**: Seis exercícios para a palhetada rápida utilizando a região aguda da guitarra passando por todas as cordas. Escritos na tablatura.

2.1.26 **Tapping**: Sete exercícios para aprimoramento da técnica de Tapping na tablatura, indicando a casa em que deve ser feita o contato da mão direita.

2.1.2 Apostila *Rock guitar 2*

Esta apostila, como já foi mencionado, reúne uma variedade de métodos diferentes coletados por Vinícius. Esse material inclui artigos extraídos de revistas importadas como a Guitar Player ou a Guitar World, pequenos trechos dos métodos Musiarte e Alex Martinho e principalmente músicas contendo o tópico mais avançados do que os abordado nas aulas anteriores.

2.2.1 **Áreas**: Estudo do campo harmônico de qualquer tom (áreas tônico, subdominate e dominante) com exemplos de rearmonizações de progressões diatônicas. Assunto extraído do método da Musiarte.

2.2.2 **Modos da escala Maior**: Relação dos modos gregos a partir do exemplo na escala de Dó Maior com indicação dos guitarristas e dos gêneros que os utilizam com freqüencia. Anotação à caneta feita numa folha em branco, seguida de uma apostila da rio música sobre o assunto.

2.2.3 **Modal Magic**: Matéria do guitarrista Frank Gambale sobre a aplicação dos modos e seus encadeamentos característico. Artigo da *Guitar Player* escrito em inglês com exemplos anotados na partitura com tablatura logo abaixo.

2.2.4 **Rock Guitar "the Joy of Picking"**: Música com partitura e tablatura para solidificar a técnica de palhetada. É uma peça que reúne todos os tipos de pegada com a palheta. Trecho de método desconhecido.

2.2.5 **Tríades**: Cinco desenhos contendo tríades em lá maior e menor em várias formas.

2.2.6 **Arpejo 7M**: Aula cinco do curso de prática e improvisação da Musiarte contendo cinco desenhos de arpejos em dó com sétima maior para estudo.

2.2.7 **Arpejo m7**: Aula quatorze do curso de Prática e improvisação da Musiarte com cinco desenhos de arpejos em dó menor com sétima, além da formação dos acordes em várias posições no braço incluindo suas respectivas inversões.

2.2.8 **Arpejo Dom7**: Aula onze do curo de prática e improvisação da Musiarte com cinco desenhos de arpejos em dó com sétima..

2.2.9 **Arpejo m7 (b5)**: Aula vinte e sete do curso de prática em improvisação da Musiarte com 5 desenhos de arpejos em dó meio diminuto.

2.2.10 **Legatto III**: seis frases avançadas para o aperfeiçoamento da técnica de legatto na tablatura.

2.2.11 **Trading Licks**: Coluna da revista *Guitar World* feita por Dave Whitehill com a transcrição do solo da música "Eugene tricks Bag" do guitarrista Steve Vai, que faz parte do duelo contido no filme *Crossroads*. Texto escrito em Inglês, com partitura e tablatura.

2.2.12 **Hendrix & The Art of Rhythm**: Artigo da revista *Guitar World* por Rik Emmett abordando o trabalho de guitarra rítmica de Jimi Hendrix, com um exemplo similar do estilo do músico norte-americano transcrito com partitura e tablatura.

2.2.13 **Partituras com tablatura de Três músicas**: "Merciless" da banda Mr.Big, "Fell like Making Love" de George Benson (só melodia e Harmonia) e "Morning Star" do guitarrista americano Vinnie Moore.

2.2.14 **"Top gunnin"**: Coluna do guitarrista Steve Stevens com trancrição e comentários do solo da sua música "Top gun", contendo partitura e tablatura. Com texto em inglês.

2.2.15 **Guitarra Rock – Superposição de arpejos – parte 1 (Dórico), Parte 2 (Mixolídio) e parte 3 (Lídio e outros)**: Seis páginas do método do guitarrista Brasileiro Alex Martinho sobre superposição de arpejos, com uma pequena revisão dos modos dórico, mixolídio e lídio, incrementados com uma tabela de tensões. Contém três folhas só com licks na tablatura, com indicação do ritmo em separado, para a exploração do tema.

2.2.16 **Rock Style**: Página em inglês com um artigo abordando escalas exóticas e progressões trabalhando o modo Frígio. Inclui ainda, desenhos no braço da guitarra de escalas menores húngaras e pentatônicas menores japonesas para a exploração.

2.2.17 **Folha** com várias formas de arpejos em todos os tipos de acordes no tom de lá maior na tablatura.

2.2.18 "**Improvising Concepts**": Tópico feito por Wayne Johnson com várias formas da escala menor harmônica desenhadas no braço da guitarra para utilização e exploração.
LicksUma página contendo licks modais na tablatura.

2.1.3 Livro *Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra* de Nelson Faria.

Como relatou Nelson em entrevista concedida a mim no dia 1/07/2003, o objetivo deste livro é oferecer um material relevante para o estudante obter um maior conhecimento visual do braço do instrumento em todos os seus aspectos. O livro se divide em 5 partes;

PARTE I - ACORDES

Neste capítulo o autor apresenta a formação e a visualização dos acordes , suas cifragens mais habituais e inversões com a finalidade de mostrar os encadeamentos harmônicos mais presentes em música popular, para desenvolver a concepção harmônica do estudante.

1.FORMAÇÃO BÁSICA DOS ACORDES

1.1 Tríades : Apresentação das tríades e seus quatro tipos básicos (maior, menor, diminuta e aumentada) , seguida de exemplos em dó no pentagrama.

1.2 Tétrades :Apresentação das tétrades e seus sete tipos básicos (7M,m7,7, diminuto, m7M, meio diminuto,7M#5) , seguida de exemplos em dó no pentagrama.

1.3 Acordes com Sexta : Definição do acorde de Sexta com exemplos em dó no pentagrama

1.4 Acorde suspenso : Definição do acorde Sus 4 com exemplo em dó no pentagrama.

1.5 Acorde com nota de tensão : Definição dos acordes acrescidos das tensões (b9, 9ou #9, 11ou #11 e b13ou 13) com exemplo no pentagrama no acorde dó menor com sétima.

2. PADRÕES MODERNOS DE CIFRAGEM (exemplos em dó maior)

2.1Tríades : Apresentação da cifragem das tríades maiores,menores, diminutas e aumentadas.

2.2 Tétrades : Apresentação da cifragem das tétrades

2.3 Acordes com sexta : Apresentação da cifragem do acorde com Sexta.

2.4 Acorde Suspenso : Apresentação das cifragem dos acordes com 4 ou 4/7.

2.5 Indicação das notas de tensão : Relação das tensões e sua nomenclatura.

2.6 Indicação das inversões : Apresentação da barra invertida na cifragem dos acordes, com exemplo em dó.

3. FORMAÇÃO DOS ACORDES E SUAS INVERSÕES

Este tópico apresenta as formações mais usadas dos acordes para violão e guitarra e suas inversões, com ilustrações no pentagrama do acorde de C7M.

4. FORMAÇÃO DOS ACORDES NO BRAÇO DO INSTRUMENTO

Este tópico apresenta desenhos dos acordes no braço, a partir da corda em que se encontra a nota fundamental. Cada número indica o grau da nota em relação a fundamental.

4.1 Formação 1-7-3-5 (fundamental na 6ª corda)

4.2 Formação 1-5-7-3 (fundamental na 4ª corda)

4.3 Formação 1-3-5-7 (fundamental na 5ª corda)

4.4 Formação 1-5-7-3 (fundamental na 5ª corda)

5. INVERSÕES DOS ACORDES NO BRAÇO DO INSTRUMENTO

Este tópico apresenta desenhos da formação dos acordes com suas respectivas inversões, com o modelo inicial na fundamental destacada nas três cordas mais graves. Estes exemplos não indicam a casa nem a tonalidade na ilustração, o que torna seu entendimento muito complicado para os não iniciados.

5.1 Acorde tipo "7M": Exemplo: Formação 1,7,3,5 / 3,1,5,7 / 5,3,7,1 / 7,5,1,3 – "sol maior"

5.2 Acorde tipo "m7": Exemplo: formação 1,b7,b3,5 / b3,1,5,b7 / 5,b3,b7,1 / b7,5,1,b3 -

5.3 Acorde tipo "m7(b5)": Exemplo: formação 1,b7,b3,b5 / b3,1,b5,b7 / b5,b3,b7,1 / b7,b5,1,b3

5.4 Acorde tipo "7": Exemplo: formação 1,b7,3,5 / 3,1,5,b7 / 5,3,b7,1 / b7,5,1,3

5.5 Acorde tipo: "7M#5": Exemplo: Formação 1,7,3,#5 / 3,1,#5,7 / #5, 3,7,1 / 7,#5,1,3

5.6 Acorde tipo "m (7M)": Exemplo: formação 1,7,b3,5 / b3,1,5,7 / 5,b3,7,1 / 7,5,1,b3

5.7 Acorde tipo "dim": Exemplo: formação 1,b5,bb7,b3 / b3,bb7,1,b5 / b5,1,b3,bb7 / bb7,b3,b5,1

6. ACORDES COM NOTA DE TENSÃO

Introdução do conceito das tensões "naturais" nos acordes com auxílio do pentagrama. Indicação de notas brancas para as notas do acordes e pretas para as tensões. Exemplos nos acordes C7M/6 (9,#11) / Cm7 (9,11,13) / Cm7 (b5,9,11,b13) / C7M (#5,9,11) / Cm7M/6 (9,11) / C° (7M,9,11,b13) / C7 (b9,9,#9,11,#11,b13,13).

Indicação para o uso das tensões de acordo com o grau do acorde em relação a tônica (compatibilidade harmônica) com uma tabela para demonstração. Destaque para o acorde sus4 na qual a terça pode ser usada como tensão na região aguda com o nome de T17 (décima sétima), nomenclatura dada pelo guitarrista americano Ted Greene.

7. SUGESTÕES DE ACORDES EM PROGRESSÕES COMUNS

Doze progressões freqüentemente usadas em música popular para exploração dos tópicos anteriores. Os exemplos contém desenhos dos acordes acima do pentagrama. Na sua grande maioria são cadências IIm7-V7-I, com grande influência do estilo jazzístico.

PARTE II – ARPEJOS

Este capítulo procura despertar uma consciência melódica dos acordes do capítulo anterior apresentando suas tríades, mostrando a relação íntima entre a melódia e a harmonia ou seja, entre a formação dos acordes e seus arpejos.

1.DIGITAÇÃO BÁSICA DOS ARPEJOS

Definição do conceito de arpejo.

1.1 Tríades

Demonstração das tríades maiores, menores, aumentada e diminuta com formação das notas no pentagrama e desenho das digitações no braço com identificação da tônica na cor branca.

1.2 Tétrades

Demonstração das tétrades maior, menor, dominante, meia-diminuta, aumentada, menor com sétima maior e diminuta com formação da notas no pentagrama e desenho das digitações no braço com identificação da tônica na cor branca.

2. SUPERPOSIÇÃO DOS ARPEJOS

Explicação da técnica para obter notas de tensão usando a superposição de tríades e tétrades. Exemplo no pentagrama da superposição do acorde Bm7 em C7M obtendo a sexta (6), a quarta aumentada (#11) e a nona (9).

3. TABELA DE SUPERPOSIÇÃO DOS ARPEJOS

Nesse tópico Nelson apresenta as tensões obtidas pela superposição de arpejos em todos os tipos de acordes.

3.1 Acorde tipo 7M (exemplo C7M): Tabela com a relação dos arpejos superpostos em C7M com as respectivas tensões obtidas.

3.2 Acorde tipo m7 (exemplo Cm7): Tabela com a relação dos arpejos superpostos em Cm7 com as respectivas tensões obtidas.

3.3 Acorde tipo m7(b5) (exemplo Cm7(b5)): Tabela com a relação dos arpejos superpostos em Cm7(b5) com as respectivas tensões obtidas.

3.4 Acorde tipo m7M (exemplo Cm7M): Tabela com a relação dos arpejos superpostos em Cm7M com as respectivas tensões obtidas.

3.5 Acorde tipo 7M(#5) (exemplo C7M(#5)): Tabela com a relação dos arpejos superpostos em C7M(#5) com as respectivas tensões obtidas.

3.6 Acorde tipo7 (exemplo C7): Tabela com a relação dos arpejos superpostos em C7 com as respectivas tensões obtidas.

3.7 Acorde tipo ° (exemplo C°): Tabela com a relação dos arpejos superpostos em C° com as respectivas tensões obtidas.

4. EXERCÍCIOS EM ARPEJO

Série de exercícios contendo estudos sobre arpejos.

4.1 Estudo sobre IIm7- V7- I7M: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento.

4.2 Estudo sobre IIm7(b5) - V7- Im7: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento.

4.3 Estudo sobre V7 - V7: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento.

4.4 Estudo sobre IIm7 - V7: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, desta na região aguda, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento.

4.5 Estudo sobre V7 - V7: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, desta vez na região aguda, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento.

4.6 Estudo sobre V7 - V7 com notas alternadas: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento. Exemplo com saltos e escapadas alternadas.

4.7 Estudo sobre V7 - V7 com notas alternadas: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento. Exemplo com saltos e escapadas alternadas.

4.8 Estudo sobre V7 - V7 com notas de tensão: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento. Exemplo com uso de notas de tensão.

4.9 Estudo sobre V7 - V7 com notas de tensão: Exercícios de arpejos em progressão sucessiva, com pentagrama e tablatura indicando as casas do braço do instrumento. Exemplo com uso de notas de tensão, agora com células rítmicas mais complexas (quialteras).

PARTE III – ESCALAS

Aqui o assunto é a definição e a demonstração das escalas necessárias para desenvolvimento do fraseado e da improvisação. Nelson dá sugestões e conselhos sobre a melhor forma de utilização de cada uma, incluindo exercícios para sua prática.

1. ESCALAS DIATÔNICAS

1.1 Escala Maior: Exposição da formação da escala maior no pentagrama e indicação de aplicação no campo harmônico maior. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca.

1.2 Escala Menor Natural: Exposição da formação da escala menor natural no pentagrama e indicação de aplicação no campo harmônico menor. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca.

1.3 Escala Menor Harmônica: Exposição da formação da escala menor harmônica no pentagrama e indicação de aplicação no campo harmônico menor harmônico . Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca.

1.4 Escala Menor melódica (Real): Exposição da formação da escala menor melódica no pentagrama e indicação de aplicação no campo harmônico menor melódico. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca.

2. EXERCÍCIOS DIATÔNICOS

"Patterns" desenvolvidos dentro da escala maior diatônica em movimento ascendente e descendente (oito exemplos para cada um) para aperfeiçoamento técnico e melódico. Indicação para a transposição para todas as escalas no maior número de digitações possível.

3. ESCALAS PENTATÔNICAS

3.1 Escala Pentatônica maior: Exposição da formação da escala pentatônica maior no pentagrama e com algumas explicações da sua origem (ex: arpejo maior com sexta e nona). Sugestões de aplicação em vários acordes para experimentação sonora. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca.

3.2 Escala Pentatônica menor: Exposição da formação da escala pentatônica menor no pentagrama, com algumas explicações da sua origem (ex: arpejo menor com décima primeira). Sugestões de aplicação em vários acordes para experimentação sonora. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca.

4. ESCALA BLUES

4.1 Escala Blues maior: Exposição da formação da escala Blues maior no pentagrama, com algumas explicações da sua origem (ex: acréscimo da *blue note* entre o 2° e o 3° graus). Sugestões de aplicação semelhante à escala pentatônica maior mas com um colorido "Bluesy" (ver Glossário) principalmente na progressão I7-IV7-V7. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca e para *blue note* em forma de um quadrado.

4.2 Escala Blues menor: Exposição da formação da escala Blues menor no pentagrama, com algumas explicações da sua origem (ex: acréscimo da *blue note* entre o 4° e o 5° graus). Sugestões de aplicação semelhante à escala pentatônica menor mas com um colorido "Bluesy" principalmente em progressão de Blues maior ou menor ou nos acordes de centro tonal menor. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca e para *blue note* em forma de um quadrado.

5. ESCALAS SIMÉTRICAS

5.1 Escala diminuta: Exposição da formação da escala diminuta no pentagrama, com algumas sugestões de aplicação sobre acordes diminutos acrescidos ou não de tensão. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca. Podemos notar que por ser simétrica em intervalos de terça menor essa escala faz com que uma mesma digitação admita quatro tônicas diferentes e intercambiáveis.

5.2 Escala diminuta dominante: Exposição da formação da escala diminuta dominante no pentagrama, com algumas sugestões de aplicação sobre acordes dominantes acrescidos ou não de tensão. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca. Podemos notar que por ser simétrica em intervalos de terça menor, essa escala faz com que uma mesma digitação admita quatro tônicas diferentes e intercambiáveis.

5.3 Escala de tons inteiros: Exposição da formação da escala diminuta no pentagrama, com algumas sugestões de aplicação sobre acordes dominantes acrescidos ou não de tensão. Desenhos das digitações no braço, com destaque para a tônica na cor branca. Podemos notar, que por ser simétrica em intervalos de 2ª maior, essa escala faz com que uma mesma digitação admita seis tônicas diferentes e intercambiáveis.

PARTE IV - MODOS

Neste capítulo o autor apresenta o conceito de modos gregos para a exploração de suas sonoridades. Além de disponibilizar suas digitações para melhor visualização, é introduzido o conceito de grau característico para sua melhor compreensão.

1. MODOS GREGOS

Apresentação dos oito modos gregos no pentagrama simultaneamente como inversão da escala maior diatônica no exemplo de dó maior. Em seguida a relação de cada um dos modos em separado, com os graus que os compõem.

2. CLASSIFICAÇÃO DOS MODOS

Classificação dos modos gregos em dois grupos; os modos maiores (Jônio, lídio e mixolídio) e modos os menores (eólio, dórico, frígio e lócrio) desenhados em pentagramas separados.

3. GRAUS CARACTERÍSTICOS

Nomenclatura dada ao grau que caracteriza um determinado modo em relação a escala padrão (modo iônico ou eólio). Exemplo no modo maior; Modo Lídio – escala maior com #4. GC= #4.

4. DIGITAÇÃO DOS MODOS GREGOS

4.1 Iônico: Apresentação da formação do modo Iônico no pentagrama, com sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

4.2 Dórico: Apresentação da formação do modo dórico no pentagrama, com sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

4.3 Frígio: Apresentação da formação do modo Frígio no pentagrama, com sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

4.4 Lídio: Apresentação da formação do modo Lídio no pentagrama, com sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

4.5 Mixolídio: Apresentação da formação do modo Mixolídio no pentagrama, com sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

4.6 Eólio: Apresentação da formação do modo Eólio no pentagrama, com sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

4.7 Lócrio: Apresentação da formação do modo Lócrio no pentagrama, com sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

5. MODOS GERADOS PELA ESCALA MENOR MELÓDICA

Apresentação dos sete modos gregos gerados pela escala menor melódica no pentagrama simultaneamente na armadura de dó menor. Em seguida a relação de cada um dos modos em separado, com os graus que os compõem.

6. DIGITAÇÕES DOS MODOS GERADOS PELA ESCALA MENOR MELÓDICA

6.1 Menor Melódica: Apresentação da formação do modo Menor Melódico no pentagrama, seus graus característicos 6 (sexta maior) e 7 (sétima maior) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

6.2 Frígio 6M: Apresentação da formação do modo frígio 6M no pentagrama, seus graus característicos b2 (segunda menor) e 6 (sexta maior) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

6.3 Lídio #5: Apresentação da formação do modo Lídio #5 no pentagrama, seus graus característicos #4 (quarta aumentada) e #5 (quinta aumentada) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

6.4 Lídio b7: Apresentação da formação do modo Lídio b7 no pentagrama, seus graus característicos b7 (sétima menor) e #4 (quarta aumentada) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

6.5 Mixolídio b13: Apresentação da formação do modo Lídio b13 no pentagrama, seus graus característicos b7 (sétima menor) e b13 (décima terceira menor) e sugestões de acordes para sua

aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

6.6 Lócrio 9M: Apresentação da formação do modo Lócrio 9M no pentagrama, seus graus característicos b5 (quinta diminuta) e 9 (nona maior) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

6.7 Superlócrio (escala alterada): Apresentação da formação do modo Superlócrio no pentagrama, seus graus característicos b5, #5 (quinta diminuta e aumentada) e b9, #9 (nona menor e aumentada) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

7. MODOS GERADOS PELA ESCALA MENOR HARMÔNICA (apenas os mais usados)

Apresentação simultânea dos três modos gregos gerados pela escala menor harmônica (dórico #4, mixolídio b9,b13 e lídio #9) no pentagrama na armadura de dó menor. Em seguida a relação de cada um dos modos em separado.

8. DIGITAÇÕES DOS MODOS GERADOS PELA ESCALA MENOR HARMÔNICA

8.1 Menor Harmônica: Apresentação da formação do modo Menor Harmônico no pentagrama, seus grau característico 7 (sétima maior) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das cinco digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

8.2 Dórico #4: Apresentação da formação do modo dórico #4 no pentagrama, seus graus característicos 6 (sexta maior) e #4 (quarta aumentada) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

8.3 Frígio 3M ou Mixolídio b9,b13: Apresentação da formação do modo Frígio 3M no pentagrama, seus graus característicos b2 (segunda menor) e 3 (terça maior) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

8.4 Lídio #9: Apresentação da formação do modo Lídio #9 no pentagrama, seus graus característicos #9 (nona aumentada) e #4 (quarta aumentada) e sugestões de acordes para sua aplicação. Desenho das digitações no braço do instrumento com destaque para a tônica na cor branca.

PARTE V - FRASEADO

1. DESENVOLVIMENTO DO FRASEADO IIm7-V7-I7M

20 frases para a demonstração de como desenvolver uma idéia melódica em uma progressão harmônica. Inicialmente começando só com notas do arpejo dos acordes, o autor, de forma gradativa, incorpora notas cromáticas, tensões e ritmos mais complexos. Todos os exemplos estão na cadência Dm7-G7-C7M.

Frases 1 a 4: Nestes primeiros exemplos as frases constituídas exclusivamente de notas dos arpejos, tocadas em movimento ascendente, descendente e alternado, indo da sétima do acorde subdominante para a 3ª da dominante.

Frases 5 a 7: Nestas três frases a nota de tensão b9 e incorporada ao arpejo da dominante resolvendo no 5º da tônica em movimento ascendentes, descendentes e alternados.

Frases 8 a 11: Aqui o arpejo de F7M e superposto no acorde Dm7 gerando uma nona como nota de tensão. No acorde G7 incorporam-se alem da b9, a b13 e a 13, ambas resolvendo na nona

maior de C. A partir da 10ª frase o ritmo passar a ser feito em semicolcheias com dupla aproximação cromática.

Frases 12 e 13: Duas frases acéfalas com várias aproximações cromáticas.

Frases 14 e 15: Duas frases com início ascendente em ré dórico, seguida de aproximação cromática para a Terça de G, com resoluções diferentes.

Frases 16 e 17: Duas frases com o ritmo mais elaborado em Quiálteras, sendo a primeira acéfala com resoluções na terça de C.

Frases 18 a 20: Três frases mais longas com uso de aproximação cromática no 1º compasso e notas alteradas no acorde G7. Na ultima introduz-se a escala diminuta sobre o acorde dominante.

CAPÍTULO 3 – O ENSINO DA MÚSICA

Neste capítulo serão confrontados os princípios de métodos reconhecidos da educação musical com as propostas dos métodos anteriormente descritos. Essa análise pretende aprofundar a discussão da validade das ações e objetivos presentes no trabalho de cada um, apresentando os fundamentos gerais e específicos de alguns programas do ensino de música.

É necessário frisar que inicialmente vamos utilizar como base, a proposta de educação pedagógico-musical desenvolvida pelo Prof. Keith Swanwick durante sua trajetória como mestre da London School of Art. Minhas considerações sobre suas obras serão extraídas do curso "O Ensino Musical da Música" ministrados por ele em setembro de 2002 na Unirio.

Métodos de outros educadores também serão mencionados sempre que o assunto discutido tiver relevância na produção desses autores e possa complementar o entendimento do tipo de problema abordado na pesquisa. Assim acreditamos à luz de várias visões, contribuir para uma discussão menos tendenciosa da realidade da educação musical.

3.1 OS PRÍNCIPIOS FUNDAMENTAIS

Nos seus Workshops ministrados na Unirio em 2002, Swanwick iniciou os trabalhos introduzindo três conceitos gerais, essenciais para um ensino musical satisfatório. Esses pressupostos teóricos devem permear a atitude do professor durante todo o decorrer do seu trabalho docente, inclusive formando uma espécie de referencial ético da profissão.

O primeiro deles *"o cuidado pela música como discurso"* enfatiza a atenção com todos materiais trabalhados em uma música, exigindo a mesma qualidade no tratamento de todos os aspectos tanto no momento de execução, audição e composição. Ou seja, uma relação de

comprometimento integral com a forma, a expressão, a articulação de uma música cria condições para um bom resultado musical.

Ao analisarmos o trabalho desenvolvido nos dois métodos é visível a estreita relação que as obras têm com seus autores. Ambos são muito cuidadosos ao apresentar noções básicas bastante claras e bem formuladas dos instrumentos, introduzindo gradativamente com muito clareza os tópicos mais complexos. Talvez falte um pouco mais de ênfase na parte criativa, com uma maior quantidade de propostas para a prática da improvisação e da composição nas duas apostilas.

Swanwick argumenta que deve se evitar a demasiada fragmentação dos elementos musicais, característica predominante em métodos antigos da educação tradicional de solfejo e percepção. No seu ponto de vista, o professor deve desenvolver um repertório para acompanhar o material estudado. Assim a música passa a fazer uma conexão quando executada ou apreciada, de modo que o aluno possa identificar a intenção de uma maneira realmente musical .

Vinícius enfatiza muito o desenvolvimento técnico da guitarra selecionando muitos exercícios para seu aperfeiçoamento principalmente da mão esquerda. Essa separação está menos presente na metodologia de Nelson, já que o objetivo específico do seu livro é desenvolver a visualização do braço, levando o estudante ao manuseio de todos os trastes.

A formação jazzística de Nelson influencia na construção de conhecimentos harmônicos e melódicos bem sólidos, resultando numa versatilidade intrínseca à performance do jazz. Sua intenção é proporcionar uma visão panorâmica de música, não só da guitarra, fato que valoriza muito sua obra e permite sua utilização em várias fases da evolução musical de um estudante.

Em determinado ponto a proposta de Vinícius se assemelha um pouco à filosofia do método Orff, quando valoriza desde cedo a experiência do fazer musical aliada à compreensão

dos elementos abordados. Os tópicos das apostilas são relacionados visando o seu aproveitamento imediato na prática instrumental, fazendo caminhar lado a lado a teoria e sua concreta utilização.

Diferentemente, Nelson busca um conhecimento mais aprofundado da teoria musical simultaneamente sugerindo os exercícios e frases para manuseio na guitarra, ressaltando que o conhecimento não deve ter aplicabilidade imediata, de que é redutora a característica demasiadamente funcional no ensino. Dessa forma ele acredita que pode ajudar o estudante a achar o seu jeito de tocar, de buscar a sua identidade como músico.

O segundo conceito *"Cuidado pelo discurso musical dos alunos"* coloca a importância da autonomia na relação ensino-aprendizagem, ao estimular a tomada de decisão por todos os envolvidos no processo educativo. Para Swanwick, cada indivíduo traz uma bagagem cultural ou "biblioteca dinâmica" de suas experiências compartilhadas no ambiente social e familiar. Portanto, a tarefa do educador é encontrar um equilíbrio entre sua proposta educacional e a vivência cultural dos alunos, procurando aproveitar e tirar o maior potencial nas aulas.

Nesse princípio, as atividades de composição se tornam pré-requisito para a educação musical, já que aliam o processo ao produto, unindo conceitos e linguagens. Como já foi mencionado, especificamente nessa parte de reforço criativo os métodos poderiam ser mais estimulantes. Apenas nas apostilas de Vinícius encontramos indicações para a própria produção do aluno, mas ao meu ver são poucas em relação a quantidade de exemplos apresentados.

É válido ressaltar que a improvisação orientada traz muitos benefícios técnicos, aumentando o vocabulário de frases, ajudando na montagem do raciocínio melódico, além de desenvolver o ouvido interno através da familiaridade com a relação intervalar do instrumento. Por sua vez, é necessário mostrar em aula como aplicar os materiais de uma forma criativa, já com um acompanhamento harmônico, para desenvolver a capacidade crítica e estética de uma

forma autônoma. Isto é, reconhecer a existência do sentimento de realização como um guia fundamental para o sucesso educacional.

Dessa forma transformaremos o paradigma da educação tradicional para a formação de pessoas "subversivas" ao conhecimento, capazes de manter uma posição consciente e transgressora em vez de simples usuários de escalas e frases. Dispensando as ações excessivamente técnicas, a experimentação se torna relevante para o estudante moldar a sua identidade e desenvolver um estilo próprio no futuro.

Outro desafio para o educador é encontrar o equilíbrio da sua proposta pedagógica com as expectativas do grupo. Para isso é preciso realizar avaliações constantes para poder interpretar o que está sendo trazido e produzido pelo aluno no processo da aprendizagem. O desafio é incorporar elementos do contexto cultural dos alunos em direção a uma educação que privilegie uma apropriação ativa do conhecimento. Para Swanwick, os alunos tem que ter espaço para tomar decisões a respeito das produções musicais que estão executando ou compondo.

Examinando o método de Nelson Faria percebemos que ele deixa em aberto a utilização do conteúdo do livro. Como é direcionado para todos os estilos musicais, e mais ainda, para todos os estágios de desenvolvimento musical, por conter os conceitos básicos da iniciação musical, supomos que o interesse do autor é introduzir o estudante no universo da música, permitindo que ele encontre seu estilo individualmente.

Como sua segunda apostila é composta de uma grande variedade de materiais, entendemos que Vinícius Morgado desenvolve para cada aluno um projeto particular com objetivos distintos, apesar de considerar a primeira apostila como pré-requisito indispensável no processo de aprendizado da guitarra para todos. Mas os primeiros exemplos da apostila são usados mas de acordo com a necessidade dos alunos. Muitas vezes Vinícius sugere uma revisão

dos primeiros exercícios ou aponta para os mais adiantados, dependendo do nível da performance.

"Fluência como objetivo inicial e final" é o terceiro fundamento pedagógico de Swanwick, que determina um estímulo contínuo da prática no fazer musical, permitindo uma exposição de idéias musicais fluida, "Fazer música com envolvimento". A habilidade no trato individual e coletivo deve estar presente em todas as fases do processo de aprendizagem.

O professor de música tem que ser visto como músico atuante, provocador de atividades que abram espaço para o real contato com música. Mesmo não sendo um instrumentista virtuose, tem que ser um crítico sensível.

Na visão do educador inglês, o aprendizado de música tem que ser baseado na experiência direta com música seja cantando, tocando ou batendo palmas. Aliás, não só na sua proposta, como no instrumental de Orff, o envolvimento concreto com música desde o primeiro encontro é primordial. Todos são convocados para contribuir no trabalho em todos os níveis, sendo o objetivo principal o desenvolvimento da imaginação musical.

Nelson, em sua última seção de exercícios de fraseados exemplifica bem o conceito de Swanwick quando apresenta a partir de frases simples, apenas com notas diatônicas pertencentes à escala do acorde, evoluindo para outras com notas cromáticas, superposição de arpejos, até as escalas dominantes alteradas demonstrando toda importância ao tempo que o estudante deve empregar nos diversos estágios do livro. Para ele o domínio da linguagem musical tem que ser feita como um todo, independente do grau de dificuldade.

Nelson dispensa comentários quando o assunto é devoção ao mercado de ensino musical. Desde sua volta da G.I.T. nos anos 80 ele vem sendo convidado para ministrar seminários e workshops em todo Brasil, sempre com o cuidado de distribuir entre os presentes apostilas com o material didático abordado nas aulas. Alias, já lecionou em várias instituições, como o

Conservatório Brasileiro de Música mostrando porque é pioneiro em metodologia e didática musical. Toninho Horta, no prefácio livro *A arte da Improvisação*, dá a verdadeira dimensão à produção de Nelson: "Durante os vinte dias do I Seminário Brasileiro de Música Instrumental, que fiz realizar em minas em 1986, o Nelson bateu o recorde em número de professores de outros cursos sentados para aprender nas carteiras de aula".

O método de Vinícius expressa uma preocupação técnica admirável para um trabalho considerado informal. Seu compromisso com a linguagem do rock é muito bem exemplificado com a quantidade de matérias retiradas de revistas e trechos de apostilas de outros músicos, enfatizando uma postura comprometida com a qualidade do ensino. Sua atitude é de um profissional engajado que sempre através da pesquisa reflexiva procura aprimorar seu saber docente.

Inclusive em anos posteriores Vinícius se engajou na organização de workshops no salão de festas de seu prédio, com a presença entusiasmada de vários músicos, técnicos de som e cantores na pláteia. Todo sábado, três guitarristas eram escolhidos para apresentar uma tema específico da técnica de guitarra, alguns deles até disponibilizando material didático com os exemplos citados. Vinícius na época procurava despertar nos seus alunos um sentimento de cooperação mútua, estimulando a troca de experiências entre todos os participantes, uma atitude nobre para uma classe tão aparentemente desunida.

3.2 NÍVEIS DE ENTENDIMENTO MUSICAL

Nos workshops do prof. Swanwick também foi apresentado o conceito da pirâmide da compreensão musical com suas quatro camadas de desenvolvimento: *Materiais, Expressão, Forma e Valor*, para serem aplicadas em todos os estágios de ensino, seja do mais simples ao

mais complexo. Cada um desses aspectos implicam de uma forma crescente numa maior conscientização e reflexão dos alunos.

Assim em cada um desse níveis as referências culturais e sociais vão se desenvolvendo, ocasionando uma progressiva interferência individual. Ou seja, quando vamos iniciar um estudo primeiro temos que nos familiarizar com todos os elementos, em seguida torná-los expressivos. A partir daí passamos a associar nossa produção com padrões experimentados, até decidirmos por uma escolha pessoal (valor).

MATERIAIS

Inicialmente, o controle e a exploração dos *materiais* utilizados é indispensável para nos familiarizarmos com sons e timbres musicais, é uma atitude genuína a qualquer educador ou compositor. Fazendo um paralelo na guitarra, para improvisarmos com desenvoltura necessitamos de um conhecimento razoável das escalas, suas digitações no braço e principalmente da prática contínua para obtermos o resultado esperado.

É obvio que só podemos transmitir conhecimentos dos quais possuímos total domínio e compreensão, senão provavelmente ocorrerá uma defasagem na proposta educacional, com os objetivos sendo mal interpretados. Esse equívoco não é cometido no conteúdo dos métodos aqui abordados, ambos sabem relacionar, cada um condizente com o objetivo a que se destina, todos os passos necessários para uma boa iniciação como; escalas, arpejos e acordes com o apoio de tablaturas, partituras e visualização das notas já no braço do instrumento.

Além disso, podemos verificar uma grande quantidade de frases e exercícios técnicos considerados básicos no processo de introdução ao universo da guitarra, que evoluem progressivamente com muitos exemplos demostrados claramente. Vinícius trabalha de um jeito

menos cerebral do que Nelson na formulação da teoria, já que sua proposta está ligada ao rock, gênero mais instintivo e prático do que a MPB, o Jazz e a Bossa Nova, alvos do livro.

EXPRESSIVIDADE

Para Swanwick *expressão* não significa auto-expressão, e sim ser musical no trato com a música. Ao interpretarmos uma música temos que torná-la viva, depositando toda atenção nos aspectos dinâmicos, procurando atingir um consenso no arranjo da melodia com a harmonia. Todo gênero musical tem sua forma particular de ser executado com seus ornamentos mais característicos, seus vícios singulares, perpetuados através do tempo, por terem sido construídos pelos indivíduos no contato cultural.

Na suas apostilas, Vinícius desde cedo procura desenvolver no estudante uma consciência de que a guitarra é um instrumento com recursos próprios, por isso podemos encontrar muitos exercícios para o aperfeiçoamento da "Pegada" do guitarrista. Vamos encontrar modelos para aquecimento dos dedos, "pull offs", "hammer on", "tapping", "slide", "bend", legatto, todos elementos considerados essenciais para o desenvolvimento de uma boa expressão no instrumento.

Por sua vez, no seu livro Nelson parece se eximir da indicação de referências técnicas de cada estilo musical por não querer direcionar os conteúdos do livro para cada um em particular. Não há a preocupação de separar da linguagem da guitarra do violão, dois instrumentos que aparentemente tem elementos em comum como o corpo, o número de cordas, os desenhos de escalas e arpejos, mas na forma de execução são muito diferentes.

Por ter tido uma formação inicialmente violonística e reconhecer a riqueza desse instrumento no Brasil, é natural que ele aborde as seis cordas de uma forma única. Também, porque uma grande parte dos guitarristas brasileiros tocam acusticamente, já que o mercado de

música instrumental exige essa versatilidade. Com relação ao aperfeiçoamento da técnica, o autor não prioriza esse aspecto porque acredita que o músico tem que desenvolver sua própria maneira de tocar seja na mão direita ou esquerda.

Se não faz referência a um tipo de música, ao menos o termo "música popular" aparece na parte I (Acordes) nos exemplos de progressões harmônicas. Ao analisarmos as progressões fica nítido que sua linguagem é oriunda do jazz americano e da MPB e sua intenção é introduzir as peculiaridades desses estilos.

Apesar disso, nos exemplos encontramos trechos mais agudos que podemos interpretar como uma tentativa de se mostrar como construir "voicings"(ver Glossário) para a guitarra. Seria interessante se houvesse uma indicação para a transcrição dos trechos harmônicos nas vozes mais agudas, comentando a possibilidade de não ser necessário o uso do baixo para desenvolver uma linha melódica com uma condução mais pertinente ao carácter da música.

FORMA

Desenvolver a *forma* de uma peça é conseguir uma boa relação interna das partes, criando expectativas com repetição e contrastes, evidenciando a intenção num pensamento musical. Ao mesmo tempo é procurar dar uma unidade temática com todas essas mudanças seguindo um raciocínio homogêneo que não peque por um excesso de referências no resultado final.

Na minha análise é preciso considerar que os dois métodos tratam a música como um reunião de diversos elementos entrecruzados. Ter contato com escalas, acordes e arpejos não leva ninguém automaticamente a tocar, é preciso salientar que existe na música um caminho harmônico, que por sua vez vai ser modificado pelas mudanças melódicas e rítmicas e a improvisação vai invariavelmente depender de todos esses detalhes musicais. É sempre bom

lembrar que a escolha de um repertório para acompanhar todo os itens de estudo é necessário desde o início do processo.

Nelson no seu livro *a arte da improvisação*, que complementa o trabalho aqui descrito, coloca à disposição do estudante algumas seqüências harmônicas para audição no CD, servindo de base para a experimentação das frases propostas e das escalas sugeridas. Ali podemos ouvir uma condução de vozes guiadas pelos "voicings" da harmonia, que se não substituem a melodia, pelo menos deixam um sensação de arremedo melódico.

Seus exemplos de acordes em progressões comuns (a maioria IIm-V7-I) são interessantes, porém ficam numa dimensão muito teórica, já que em uma música eles estarão relacionados com todos os aspectos sonoros (melodia, ritmo, etc.). De qualquer maneira é uma indicação interessante esses encadeamentos comuns com condução de melodias para um primeiro contato, já que eles aparecem muito na nossa música popular.

Nas apostilas de Vinícius, os tópicos escolhidos sempre se referem à prática concreta de outros guitarristas, com exemplos extraídos de suas músicas e solos, ou seja, indicam a fonte do material. Assim o estudante tem como reconhecer semelhanças entre o fraseado proposto, ouvindo as gravações existentes desses músicos.

VALOR

O último nível *valor* inicia uma fase mais avançada da educação musical quando o estudante se identifica com um tipo de música específico, começando a moldar sua identidade musical. Para Swanwick, a música é uma atividade forte e emotiva ligada à história pessoal de cada um, que se modifica todo dia. De acordo com sua teoria, temos a tendência a valorizar mais

um gênero musical em alguns momentos, mas isso não quer dizer que devemos ignorar outras manifestações musicais diferentes da que nos agrada.

Por isso é necessário elaborar um método com muitos exemplos de ritmos e gêneros diferentes ou mostrando variações de uma mesma idéia em diversos contextos musicais para que o educando possa fazer sua própria escolha. O método de Nelson poderia fazer mais menções a diferentes estilos nos seus exercícios indicando modelos de fraseados característicos, o mesmo acontecendo com o de Vinícius que prioriza demais um tipo o rock americano em detrimento de várias outras vertentes do gênero.

Além disso todo projeto educacional baseia-se numa visão de mundo particular e almeja atingir um público específico. Para tanto é preciso que reconheçamos e respeitemos outras formas de conceber o ensino musical, para podermos a partir da reapropriação de suas idéias, propor algo novo, que vá de encontro aos nossos objetivos. É necessário estar sempre atento ao trabalho de outros profissionais sem desprezar suas contribuições.

Nesse raciocínio entendemos que o método de Nelson é destinado a qualquer indivíduo músico, empenhado em aprender teoria e prática musical, isto é, da forma mais ampla possível sem muitas restrições. Mas seu conteúdo é indicado para o público que deseja assimilar os processos de elaboração da MPB e do Jazz, que"entenda o que está tocando, para que possa fugir das limitações", nas palavras do próprio autor em entrevista.

Em contrapartida à publicação do guitarrista mineiro, as apostilas de Vinícius como já dissemos, se direciona para o amante do Rock. Em seu trabalho as referências e os exemplos são todos recortados e voltados para essa linguagem especifica, mesmo que o estudante pretenda tocar outros gêneros, sua execução vai estar associada à sonoridade oriunda do blues e do rock.

3.3 CORPO PRESENTE

Para demonstração dessa parte da pesquisa vamos descrever detalhadamente as aulas práticas dos dois professores separadamente, de forma que o leitor possa entender como funcionam os métodos de uma forma mais viva. Para isso procuramos abordar todos os aspectos envolvidos nas aulas desde a parte de infra-estrutura, a metodologia e os objetivos mais específicos e principalmente, como é feita a passagem dos livros para o ensino presencial.

Além de todos esses itens já vistos, Swanwick salienta em seu projeto pedagógico a necessidade do educador trabalhar em toda aula os três níveis de liberdade de decisão, *compor, tocar e ouvir*, não necessariamente nessa ordem. Para ele, esses são o suporte de um currículo de música abrangente. O importante é saber exatamente em que nível está se trabalhando.

DE UM JEITO ROCK'N'ROLL

Vinícius em todas suas aulas colocava à disposição, além do seu amplificador, mais um para desfrute exclusivo do aluno. Este, por sua vez trazia sua guitarra com "plug", para um aprendizado em "real time", em que todos os exemplos de escalas, acordes e arpejos sejam experimentados e explorados com a ajuda do professor que o acompanhava fazendo a base harmônica na maior parte das vezes.

Não é difícil reconhecer que a maioria dos freqüentadores das suas aulas eram iniciados ao menos na prática do instrumento. Muitos, como eu, já possuiam uma certa experiência como membro de bandas de rock e tocavam esporadicamente em bares, festivais e casa noturnas. Por ser tão bem relacionado no meio musical do rock, podemos interpretar que Vinícius detinha um

certo status entre os guitarristas cariocas, fato intrínseco a um professor informal, que controlava uma parcela restrita do mercado de música.

Assim, cada ponto do método era executado pelo aluno após uma primeira audição à guitarra de Vinícius, que além de passar os desenhos das escalas, dava dicas de como utilizar aqueles tópicos com musicalidade dentro de uma música, enfatizando suas utilizações mais freqüentes, os momentos melhores para sua colocação e alertava quanto ao perigo da ocorrência de clichês. Mesmo as músicas escolhidas para formação de repertório passavam por essa espécie de vistoria técnica, para que houvesse uma discussão das digitações mais indicadas para cada frase.

Essa relação de proximidade entre a teoria e prática está muito presente nos ideais de Swanwick. Todas as três atividades do seu currículo musical (ouvir, tocar e compor) são contempladas de uma forma bastante organizada, com os objetivos sendo seguidos com muita disciplina e clareza por Vinícius. Realmente, percebemos que seu planejamento de curso e de aula eram feitos com antecedência, já que num curto espaço de tempo, cerca de uma hora e quinze minutos, o rendimento e a produtividade de sua aula eram notáveis.

O que mais me despertava curiosidade, era o fato de a apostila não conter o ritmo dos exercícios, o que levava o estudante a desenvolver uma grande memória musical para executar o material proposto. Essa era umas das metas de Vinícius: incentivar o contato prático de "ouvido" para preparar os alunos para uma exibição ao vivo, em que tudo tem que estar devidamente decorado, já que a grande maioria dos alunos não tinha noções de notação formal de música.

Aliás, em nenhum momento Vinícius mencionou que a falta de uma formação sólida de teoria e percepção musicais seriam prejudiciais para o aprendizado da guitarra. Esta é mais uma prova de que suas forças estavam voltadas para a formação de músicos no significado prático da

palavra, não sendo seu desejo a introdução do aluno no universo da formação tradicional de música.

Mesmo assim, uma grande parcela da teoria formal da música está presente nas apostilas, e suas aulas continham momentos de percepção e apreciação, estas tratadas de uma forma mais concreta no instrumento. Como exemplo, verificamos na segunda apostila alguns pedaços retirados de métodos um pouco mais tradicionais, mas estes trechos foram coletados para a aplicação prática imediata na guitarra, visando uma melhoria, seja nos aspectos harmônicos, melódicos ou rítmico, ou ambos.

Durante essa pesquisa tenho conversado com vários músicos sobre sua formação, e existe um consenso de que quase todos os guitarristas iniciaram sua prática no instrumento influenciados pelo rock. Mesmo que tenham mudado de estilo, em algum instante de suas trajetórias a linguagem do rock os teria seduzido. Só, talvez os guitarristas de jazz, anteriores ao movimento do rock nos 60 não teriam sido afetados pela sua marca. Mas independentemente do estilo, o domínio da escala pentatônica é essencial para uma bom entendimento mecanismo de funcionamento melódico na improvisação da guitarra.

Hoje podemos afirmar categoricamente que a pentatônica não faz parte da nossa tradição musical, mesmo que nos os anos 60 uma geração inteira de pessoas tenha crescido ouvindo esse tipo de música no rádio. Mas da mesma forma não é nenhuma traição à musica nacional que Vinícius a utilize inicialmente na sua apostila em detrimento da escala diatônica. Mas é claro que seu uso em demasia causa uma certo condicionamento no instrumentista, que acaba se viciando na sua sonoridade esquecendo da grande riqueza melódica que outras escalas podem lhe proporcionar.

A PRAIA DE NELSON

O método da aula de Nelson Faria aqui descrito é baseado em seu depoimento registrado numa entrevista que fiz com ele em sua casa no bairro do jardim botânico numa manhã ensolarada do inverno carioca. Tivemos uma conversa muito franca e esclarecedora sobre sua formação e carreira, abordando principalmente seus dois livros publicados por Almir Chediak, um entusiasta e colaborador de seu trabalho.

Semelhante ao espaço de Vinícius, mas com dimensões maiores, no cômodo da casa reservado para as aulas, Nelson possui um mini estúdio de 12 canais conectados em duas caixas NS10 de amplificação e um computador, somados a um violão elétrico e uma guitarra Telecaster, disponíveis para manuseio dos alunos durante o horário. Além de uma variedade de revistas e métodos para consulta de material didático extra.

Igualmente, Nelson tem o costume de tocar junto com os alunos nas aulas, seja fazendo a base para o aluno improvisar ou solar ele mesmo, os dois permanecem o tempo todo com a guitarra à mão. Ele diz que o ideal é uma conformidade entre a teoria e a prática, mas existindo uma explicação antes da exploração sonora.

Seu método de aula é dividido em seis partes ou assuntos que são tratados simultaneamente, um em cada aula ou mais de um por dia, mas sempre andando juntos. No seu ponto de vista são seis coisas que o guitarrista tem que sempre estar estudando para o resto de sua vida; técnica, conhecimento do braço, improvisação, harmonia, leitura e repertório. Todos esses aspectos tem que ser considerados importantes no processo de aprendizado musical.

Nelson considera que existem três escolas básicas de técnica e sua função é abrir o leque de opções para o estudante encontrar seu caminho. Para ele, existem músicos que preferem tocar muito com a mão direita, palhetando tudo ou alternando, ou usando legatto e "sweep". Alguns

que utilizam muito a mão esquerda, e outros que mexem juntamente com essas três coisas, um pouco de cada uma dessas opções.

De acordo com seu pensamento, a técnica é uma coisa muito pessoal influenciando muito na sonoridade de qualquer músico. Então, ele aplica alguns exercícios abordando todas esses formas de execução, que o na sua visão evita que o aluno corra o risco de soar do mesmo jeito que ele. Sua idéia não é produzir uma cópia, o objetivo ele disse: "é fazer você tirar o melhor que você pode, de você mesmo. Porque se eu for fazer de você uma réplica ..., eu já estou te condenando a ser a minha sombra".

Para conhecimento do braço da guitarra, Nelson utiliza seu método exatamente escrito para cobrir essa carência do músico brasileiro principalmente o inciante, que tem a tendência em decorar apenas umas digitações de acordes, arpejos e escalas quando começa a estudar. Nelson desenvolveu essa metodologia de interrelacionamento dos elementos musicais para diminuir o fascínio que o guitarrista tem por escalas, introduzindo um conceito mais abrangente de música.

À respeito da improvisação, a abordagem se dá em cima do seu método *A arte da Improvisação* que consiste na separação em seis capítulos dos principais passos para o aperfeiçoamento de sua prática. O livro começa introduzindo centros tonais maiores e menores, depois gradativamente apresenta dominantes secundários, subV e alterados, mais adiante a pentatônica e escalas simétricas. Por último, dicas de construção de frases em encadeamentos típicos do jazz e da MPB.

Este trabalho já é suficiente como referência didática, por incluir muitas informações responsáveis para uma boa improvisação em música. Mas alerta que o repertório é tão valioso quanto as escalas, já que é comum os alunos que vêm ter aulas começarem a tocar várias escalas, mas ao serem questionados "qual música que sabe tocar, o cara sai tocando uma frase de jazz, como se isso fosse música".

Ele lembra que improvisação é o desenvolvimento de vários idéias, não uma frase depois da outra sem preparação, e música tem um sentido mais amplo. Até recordou uma tirada de um amigo seu dos tempos de Brasília, o violonista Lula Galvão comentando a rapidez com que um músico tocava "Se música fosse corrida, esse cara já tinha ganhado".

Em oposição ao ensino de Vinícius, Nelson não coloca a escala pentatônica no começo do curso, por achar que a escala não pertence ao vocabulário da música brasileira. A introdução dessa sonoridade só acontece após as características tonais estarem bem assimiladas pelo aluno. Ele mesmo declarou que só foi apresentado a linguagem do blues em Los Angeles quando estudava no G.I.T., em Brasília quando tocava na noite não sabia da existência deste estilo.

A questão harmônica também é abordada acompanhando o método *A arte da Improvisação*, já que todos os aspectos rítmicos e melódicos selecionados vêm acompanhados de progressões harmônicas e estão muito ligados entre si. Essa visão é muito apoiada nos estudos de harmonia funcional oriundos de escolas americanas e do seu contato com a música brasileira instrumental.

Leitura musical na opinião de Nelson é um quesito muito importante na formação do músico, mas argumenta que da mesma forma que uma criança começa a falar sem conhecer as palavras, o músico pode aprender a linguagem musical sozinho. Não é necessário iniciar o aprendizado em música lendo música. Mesmo assim acha muito importante o contato com a leitura na partitura desde o principio, mesmo que seja com peças simples.

Aliás, Nelson mencionou que é consultor no trabalho de um músico mineiro, que trata da leitura para guitarra, uma brecha que precisa ser preenchida no mercado de música brasileiro. Principalmente para o guitarrista, que em sua opinião tem uma tremenda deficiência em leitura musical.

Basicamente, o repertório utilizado é extrádo do "Real Book", um livro de standarts do jazz e de músicas brasileiras em geral. Em todas fases do curso, os assuntos são acompanhados com um repertório condizente com os elementos abordados. Nelson nos deu o exemplo de "Blue Bossa", música que utiliza com iniciantes que ainda estão começando a se familiarizar com centros tonais e a escala maior.

Assim, de uma forma gradativa, desenvolvendo todos os aspectos em conjunto, seu método está bem próximo dos ideais de Swanwick. Nelson além de músico é um educador musical na sua busca constante por uma melhoria da qualidade dos produtos educacionais ao manter um endereço na internet (www.nossamúsica.com) para a divulgação de métodos, livros e Cds da música instrumental feita aqui.

CAP 4 – SUGESTÕES PARA UM MÉTODO DE GUITARRA BRASILEIRO

Neste capítulo serão apresentados materiais para a elaboração de um método que enfoque o jeito brasileiro de se tocar guitarra, coletados a partir de gravações significativas feitas por diversos artistas além de partituras de revistas especializadas. Em cada exemplo transcrito é abordado um aspecto da produção daqueles músicos, seja rítmico, harmônico ou melódico.

Além da análise técnica e comparativa, será realizada uma indicação de como esses exemplos se encaixariam nos métodos de Vinícius e Nelson, mostrando em que parte ou nível de dificuldade eles poderiam ser aproveitados de uma forma qualitativa. É necessário ressaltar que é recomendada a audição de todas as músicas para uma melhor compreensão de material apresentado, que além de permitir um contato

4.1 Algumas Considerações sobre o Fraseado Brasileiro

Antes da indicação dos fraseados vamos discutir um pouco da nossa forma de tocar e interpretar, mostrando o que realmente nos diferencia de músicos de outros lugares do mundo. É importante o estudante conhecer um pouco da nossa forma de tocar para poder desenvolver o diferencial técnico em relação a músicos de outras culturas.

Segundo Mário Sève (1999, 11) "o que se escreve nem sempre é o que se toca". O fraseado Melódico dos músicos Brasileiros tem uma linguagem própria. Como se sabe no Jazz americano as células rítmicas escritas em colcheias são interpretadas como sendo uma divisão intermediária entre as colcheias e as semicolcheias.

Da mesma forma no Brasil temos o costume de modificar o ritmo devido à tradição das danças populares, que são responsáveis pela grande variedade de células rítmicas encontradas

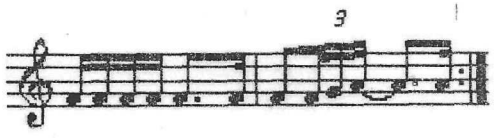
aqui. Esta é origem principal das freqüentes mudanças de interpretação que estão numa região intermediária entre a divisão em dois e três notas por tempo, ou seja entre o compasso simples 2/4 e o composto 6/8, então temos :

Ex. Musical 1. divisão Binária e ternária do tempo.

A música brasileira é escrita em sua grande maioria em compassos 2/4, em que o tempo forte (apoio) está no segundo tempo. Em contrapartida no jazz, o compasso característico é o 4/4, em que as acentuações estão no 2° e no 4° tempos. As diversas variações nos padrões rítmicos encontrados na música popular brasileira, podem ser resumidos pela presença da *síncope*, que injeta suingue na nossa música, ao acabar com o apoio dos 1°s tempos,como mostrado abaixo:

Ex Musical 2. síncope

As quiálteras aparecem com constância nos fraseados de andamentos mais lentos, já que nos mais rápidos a tendência é a divisão em oito semicolcheias no compasso de 2/4 simples. Mas Geralmente uma célula rítmica de duas colcheias ou quatros semicolcheias são modificadas por três semicolcheias antecipando o tempo seguinte, segue o exemplo:



Ex. Musical 3 – quiálteras com síncope

Essas informações são valiosas para um entendimento das frases que aqui serão apresentadas. Veremos que o choro e samba são os gêneros que mais influenciaram o ambiente sonoro de compositores e instrumentistas brasileiros. Principalmente pela movimentação do baixo com a presença de contrapontos, muito bem exemplificados pela presença do violão sete cordas. Sugerimos para os guitarristas que queiram se aprofundar a escuta de outros instrumentos nas gravações como a flauta e o saxofone, principalmente para aperfeiçoamento melódico e técnico na improvisação.

4.2 FRASEADOS BRASILEIROS

4.2.1 – Armandinho

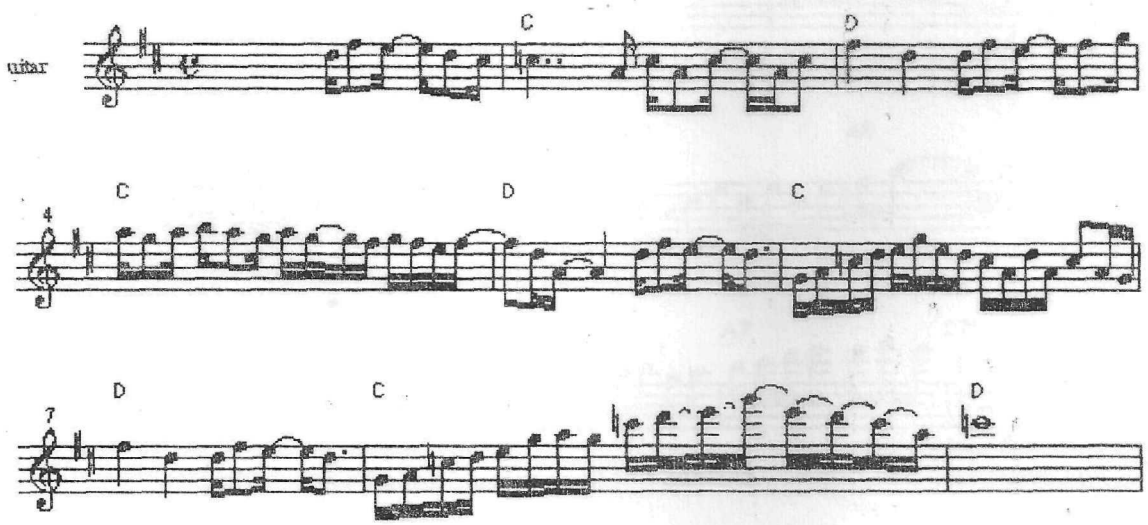
Ex. Musical 4 tema de Desafilho, por Armandinho.

Este primeiro exemplo foi retirado do tema da música "Desafilho" do *Disco Jubileu de Prata* do Trio Elétrico Dodô e Osmar, sendo executado por Armandinho, filho de Osmar. Por isso a origem do nome, um desafio de pai para filho.

Esse trecho é indicado para o treinamento de palhetada alternada, já que possui várias passagens rápidas com a presença de semicolcheias sucessivas, muito boas para adquirir precisão rítmica e melódica. Outro fator importante é a linguagem do frevo elétrico, uma espécie de marchinha de carnaval acelerada, bem típico do nordeste brasileiro.

Apesar do exemplo estar em compasso 4/4, podemos identificar as características do estilo brasileiro, a presença do início sincopado e a presença de Quiálteras nos últimos compassos. Com já foi colocado é importante para o guitarrista brasileiro experimentar células rítmicas variadas com notas cromáticas. A escala utilizada nesse tema alterna entre a menor natural e a menor melódica, finalizando com o acorde maior.

4.2.2 Pepeu Gomes



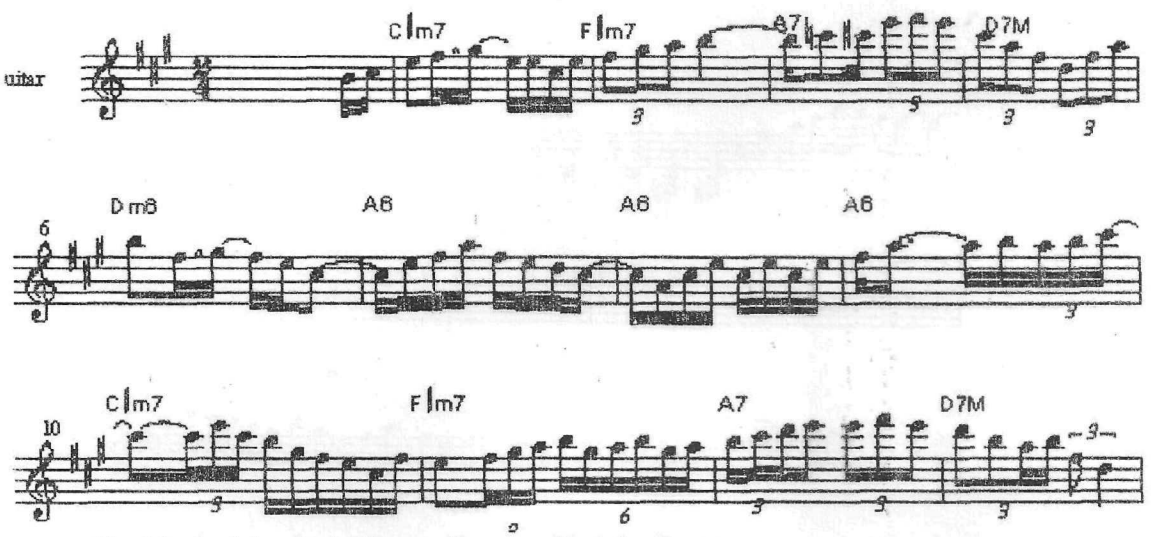
Ex. Musical 5 introdução de tinido, trincando por Pepeu Gomes

Este segundo exemplo foi extraído da introdução da música "Tinindo Trincando" do disco *Acabou Chorare* do grupo Novos Baianos. A respeito dessa gravação, Pepeu Gomes declarou em 09/09/1978 para o jornal O Globo "...E é meu primeiro solo totalmente pessoal, brasileiro, é uma guitarra brasileira de verdade, uma coisa de samba, de suingue." (apud Bahiana :1980, 127)

Essas frases são mais indicadas para desenvolvimento da técnica de mão direita e para o estudo do legatto da mão esquerda. Nelson Faria coloca a importância da técnica das duas mãos no seu método de aula, já Vinícius enfatiza mais a mão esquerda, mas ambos acham importante o trabalho técnico, principalmente para os iniciantes.

Realmente, este exemplo se encaixa no estudo de "pegada" brasileira, que mistura um pouco de rock com a riqueza rítmica nacional. A harmonia se alterna em apenas dois acordes, e o modo utilizado é o Ré Mixolídio.

4.2.3 Perinho Santana



Ex. Musical 6 solo de For no One, por Perinho Santana.

Esse improviso de Perinho Santana foi tirado da música "For No One" dos Beatles, gravada por Caetano Veloso, no disco "Qualquer Coisa" de 1978. Neste solo, Perinho utiliza muitos arpejos só com notas pertencentes aos acordes, sem cromatismo ou notas estranhas a harmonia.

Esse exemplo serve para uma referência inicial para o uso de arpejos com tríades e tétrades bem simples, muito presente no método de Nelson. Numa abordagem mais roqueira, pode-se utilizar o trecho para demonstrar como colocar a pentatônica menor em cima do acorde maior de tônica, um recurso muito utilizado por guitarristas de rock e Blues, que se bem feito, o resultado é muito interessante.

A música está no tom de lá maior e possui dois acordes fora do campo harmônico do tom, o A7, dominante do 4° grau e o 4°grau menor (Dm). Então, esse solo pode ser usado para uma aula de harmonia funcional básica, sendo mais indicado para iniciantes.

4.2.4 Robertinho do Recife

Ex. Musical 7 introdução de Estrela guia por Robertinho do Recife

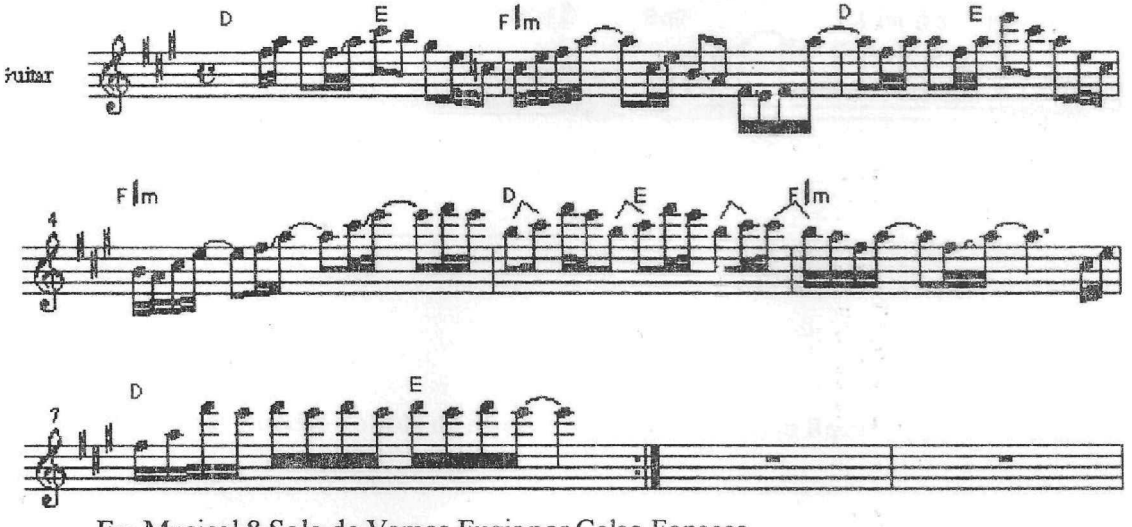
Robertinho do Recife pode ser considerado um "Guitar Hero" nacional por fazer um trabalho de guitarra fundindo o Heavy e o rock com ritmos brasileiros como o frevo. Nessa

música de Fagner, "Estrela Guia" seu fraseado é bem pesado, e principalmente muito rapido em 135 bpm (ver Glossário).

Esta introdução em fá sustenido menor inclui muitos arpejos, "bends" e ligaduras, aceleradas num movimento incessante, excelente para o aperfeiçoamento da técnica e do fraseado. Na parte grave o modo frígio está misturado com o menor harmônico, dando uma sonoridade bem inusitada à entrada das frases agudas e do ritmo frenético.

Portanto, indicamos esse trecho para digitação da mão esquerda e para o estudo e uso de arpejos na sua fase inicial. Devido ao andamento essa música se aplicaria ao trabalho de Vinícius, inclusive pela influência do rock. Do ponto de vista didático é importante que o estudante execute com muita precisão este exemplo, para que todo seu potencial possa ser aproveitado.

4.2.5 Celso Fonseca



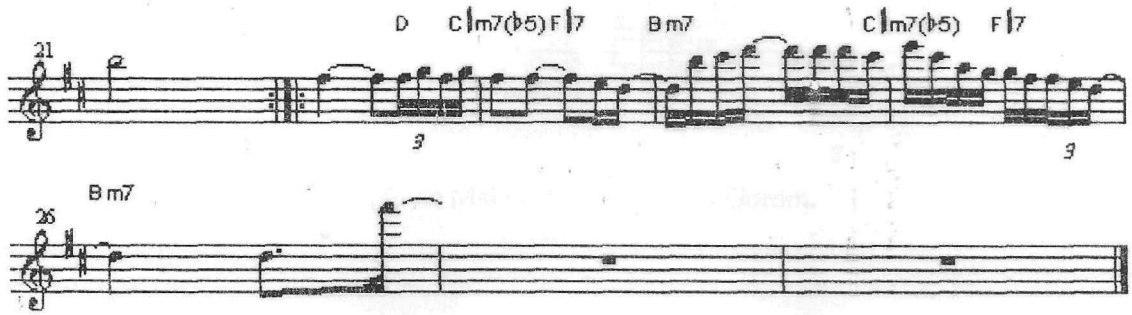
Ex. Musical 8 Solo de Vamos Fugir por Celso Fonseca

Este próximo exemplo foi retirado da improvisação presente na música "Vamos Fugir" de Gilberto Gil, do disco *Um banda Um*, executado por Celso Fonseca. Este é um típico solo cantado, minuciosamente composto, em que as idéias melódicas parecem fluir e emergir da própria música, com muita naturalidade.

Dessa forma, essa parte é mais indicada para a verificação de como criar um improviso com clareza melódica, respeitando a intenção do compositor. Improvisar como Nelson Faria colocou "não é colocar uma frase atrás da outra", e sim fazer um encadeamento de pensamentos musicais de acordo com o que vários aspectos da música pedem.

A música está no tom de lá maior e a maioria das frases são feitas dentro das digitações da pentatônica maior, podendo ser aplicada para o estudo dessa escala em particular. Como também aparecem "bends" sucessivos de um tom no final do solo, o trecho se configura num excelente exercício para dar força aos dedos da mão esquerda.

4.2.6 Paulo Rafael



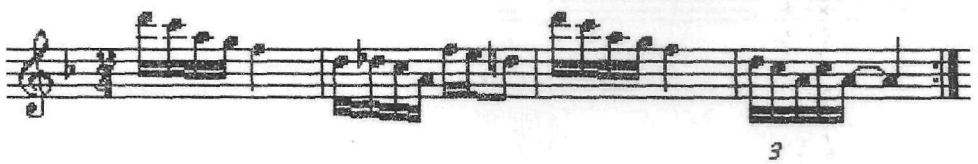
Ex. Musical 9 trecho do solo de Morena tropicana por Paulo Rafael

Esta frase está presente no solo da música "Morena Tropicana" de Alceu Valença, tocado por Paulo Rafael. Apesar de ser apenas um trecho pequeno do solo de guitarra, a vantagem de utilizarmos como material didático é que já temos a melodia na cabeça funcionando como um referencial, assim podemos visualizar melhor sua relação de concepção com a melodia.

Em seu método, Nelson dá muitos exemplos de frases em encadeamento IIm-V7-I, tanto em centro tonais menores quanto em maiores. Esta passagem está em tonalidade menor harmônica, mais precisamente em si menor, e pode ser usada como demonstração de desenvolvimento de fraseados nesse modo.

Além disso, é interessante focalizar a importância da música modal do nordeste brasileiro, preparando os ouvidos dos estudantes para as nossas raízes folclóricas, mesmo que já diluídas. Nesse ponto o professor decide em qual estágio do método prefere introduzir o exemplo, antes ou depois do domínio da linguagem tonal.

4.2.7 Lanny Gordin



Ex. Musical 10 introdução de Mal secreto por Lanny Gordin.

Para os amantes do rock, essa introdução da música "Mal Secreto" de Jards Macalé presente no disco *Gal Fatal* da cantora baiana Gal Costa, é uma "pérola" para o fraseado pentatônico. Mesmo contendo notas fora da escala blues, essa frase é muito boa para exploração da sonoridade do rock.

Esse pedaço é só um exemplo da criatividade rock-jazz dos músicos brasileiros. No disco podemos encontrar muitos outros que demonstram a grande inspiração de Lanny Gordin. Esta frase cai muito bem, à maneira do método de Vinícius, para introdução da digitação da escala

blues e para aperfeiçoamento da pegada do guitarrista, como um "lick" para ser usado em solos e improvisos.

4.2.8 Sérgio Carlini

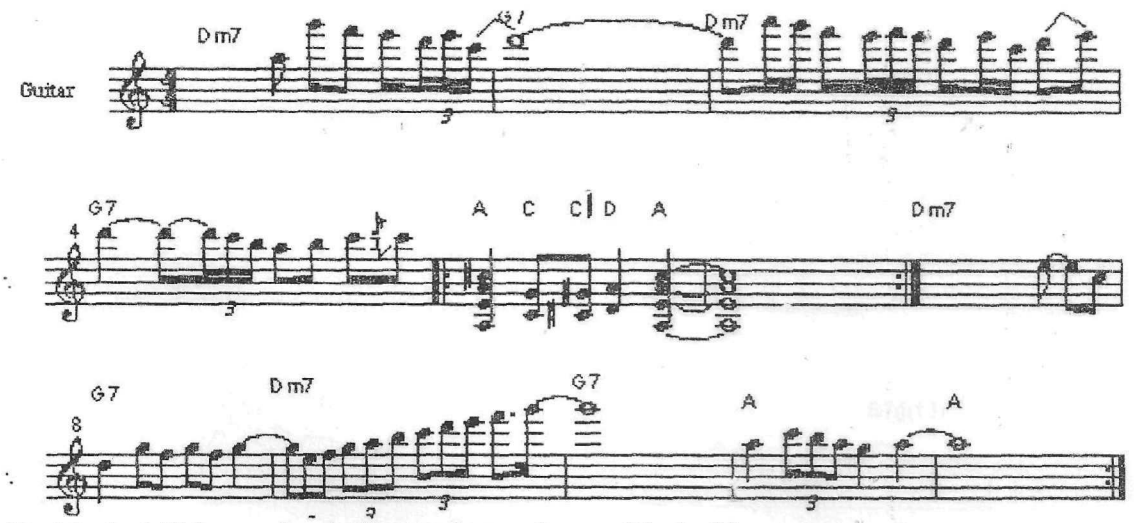
Ex. Musical 11 solo de Dançar para não dançar por Sérgio Carlini

Esse improviso de Sérgio Carlini pertence à música de abertura do disco *Fruto Proibido* de Rita Lee chamada "Dançar para não dançar". A principal contribuição desse trecho é a utilização de uma seqüência de empréstimo, com um acorde pertencente ao campo harmônico do homônimo menor, no caso fá maior, numa música na tonalidade de lá.

O encadeamento bVI- bVII- I aparece com muita freqüência na música pop, principalmente no rock e no soul, por permitir a utilização de duas escalas simultaneamente, dando mais liberdade ao solista na improvisação. Aqui verificamos que Carlini enfatiza os desenhos da pentatônica menor a maior parte do tempo, apenas com a nota si e a nota blues como notas de passagem para dar um colorido melódico.

Além da questão harmônica, o exemplo pode ser aproveitado para a discussão de dinâmica na improvisação, mostrando como conduzir um discurso musical na guitarra partindo de uma região grave até atingir o clímax nas notas mais agudas, procurando contemplar todo o braço do instrumento. Na parte técnica podemos destacar a uso de "bends", legattos e vibrato para o desenvolvimento da força na mão esquerda.

4.2.9. Sérgio Dias



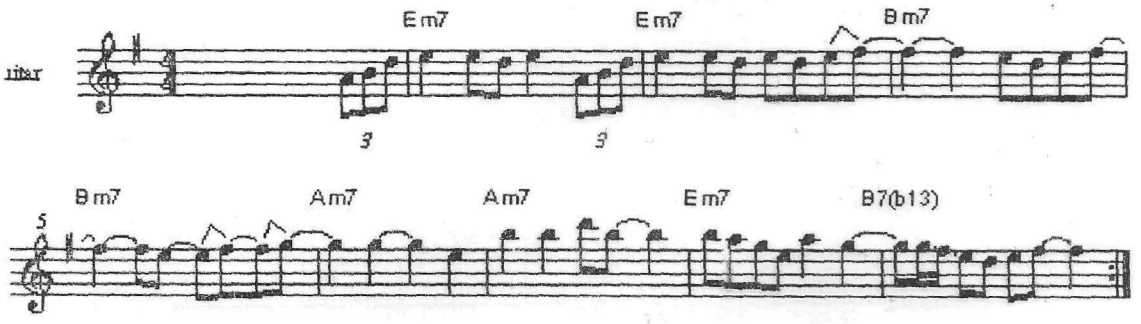
Ex. Musical 12 improviso de Cantor de mambo por Sérgio Dias

Este exemplo mostra duas frases de Sérgio Dias na música "Cantor de Mambo" presente no disco *Mutantes no País dos Baurets*, último disco da banda com a formação original. Nesse trabalho o guitarrista paulista chama atenção pela capacidade original, inconfundível do seu fraseado de rock. Principalmente na parte técnica fica evidente que seu estilo é impossível de ser transcrito para outro instrumento.

Todas as frase são construídas em cima da progressão Dm – G7 constituindo-se num material de referência para a exploração da sonoridade do modo Dórico. Seu repertório para aperfeiçoamento da técnica é variado, incluindo muitos "bends" em todas as cordas, principalmente na região aguda, muito bons para desenvolver uma boa pegada de rock.

Outros aspectos que podem ser aproveitados são o vibrato, muito expressivo nos "bends" e o legatto nas frases em andamento acelerado. Estas frases são mais indicadas para um estágio mais avançado, quando o estudante já tem intimidade com os recursos peculiares da guitarra, como os citados acima.

4.2.10. Lulu Santos

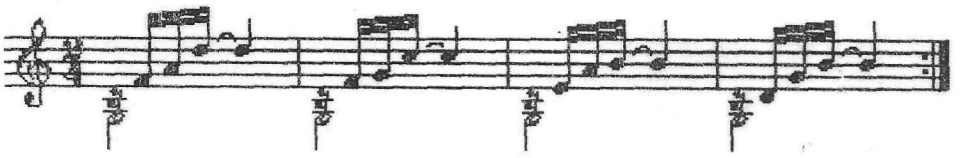


Ex. Musical 13 solo de Adivinha o quê por Lulu Santos

Para introdução à improvisação, recomendamos esse solo de Lulu Santos na música "Adivinha O quê", que é melodicamente bem simples, com poucas notas, mas executado com muita energia e coração. Mais adequado à proposta rock de Vinícius, esse pequeno trecho trabalha bend, ligadura e o artifício de tirar harmônicos com a palhetada de mão direita. Essa técnica é muito usada por guitarristas de hardrock e heavy metal.

A harmonia possui apenas três acordes, se configurando numa boa base para troca e exploração de idéias numa aula prática de nível inicial. Como é uma música em tom menor, serve

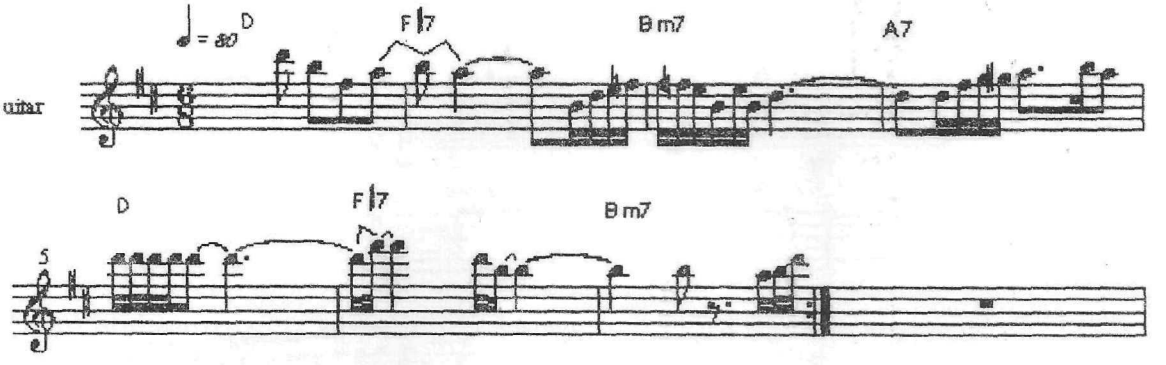
para a apresentação dos modelos de escala menor, e para fixação de sua digitação no braço. De certa forma o modo eólio aparece na cadência Vm7-IVm7- Im7, assim seria válido utilizar essa progressão harmônica para exploração de sua escala, num momento posterior do curso.



Ex. Musical 14 introdução de Certas coisas por Lulu Santos

Esse outro trecho mostra a introdução da canção "Certas Coisas", onde o artista carioca desenvolve acordes sobre um pedal em sol, com várias cordas soltas, que pedem uma boa abertura dos dedos da mão esquerda. O primeiro acorde é um G7(9) híbrido, sem a terça, seguido por um acorde diminuto exótico que resolve em sol.

4.2.11. Celso Blues Boy



Ex. Musical 15 Solo de Esquinas do tempo por Celso Blues Boy

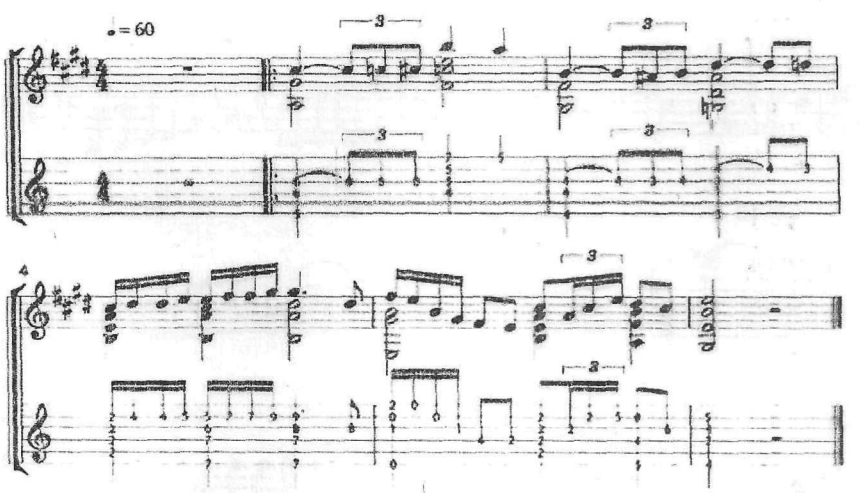
Executado por Celso Blues Boy, este solo pertence ao seu ultimo trabalho em CD, *Vagabundo Errante*. A música "Esquinas do Tempo" é um blues maior com uma harmonia menos tradicional, que possibilita a inserção de muitos cromatismos melódicos no fraseado

tradicional do gênero. Comparado aos exemplos anteriores, este improviso consegue preservar as raízes do sentimento blues, mesmo apresentando uma interpretação mais diferenciada.

Esse trecho é indicado para a demonstração de como utilizar com eficiência a escala blues com notas cromáticas, alternando a pentatônica maior e menor. Em seu método Nelson só relaciona essa escala numa fase posterior, pará uso deslocado, com o intuito de obter notas de tensão. Enquanto que Vinícius enfatiza essa escala durante o curso inteiro, como um pré-requisito para se dominar o fraseado do rock.

Outro diferencial é o andamento composto em 6/8 da música, que impulsiona o fraseado, impondo uma maior precisão rítmica ao solista, sendo recomendada sua utilização para aperfeiçoamento da intenção na improvisação. Para a fixação da forma do blues mais jazzística do estilo, essa parte é mais indicada para introdução de acordes novos a progressão tradicional numa aula seguinte à apresentação do blues clássico de 12 compassos.

4.2.12. Hélio Delmiro



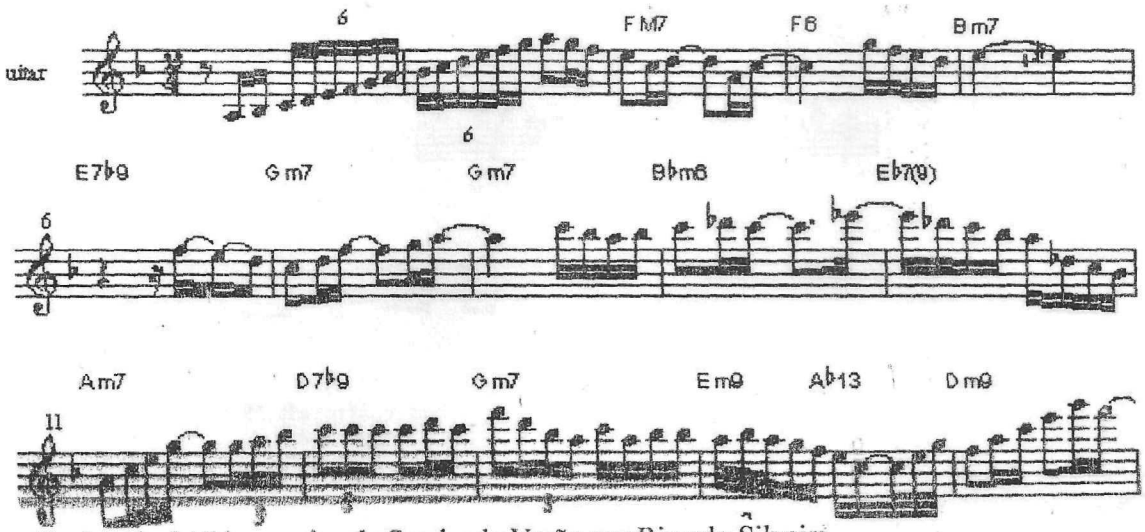
Ex. Musical 16 introdução por Hélio Delmiro

Inaugurando a frases jazzísticas, temos esta introdução de Hélio Delmiro, composta para um disco da cantora Selma Reis. Nela encontramos todos os ingredientes musicais reunidos para a demonstração de como fazer uma boa condução de vozes. Essa seqüência foi originalmente produzida para o violão, mas a melodia é de extrema beleza e merece uma análise, podendo servir de modelo para guitarristas curiosos em aprender o toque manual de Delmiro.

A frase é construída numa textura instrumental com duas vozes em mi. O trecho inicia na cadência típica do samba (IV-Ivm6-IIIm-V7/II-IIm7-V7-I7M), finalizando no acorde de tônica com a terça no baixo. Com pequenas alterações na harmonia, o IIm-V7 é preterido, substituído por acordes mais híbridos respeitando o caminho da idéia melódica.

Esse material se encaixaria com perfeição na proposta de um ensino de jazz, mas tem o diferencial da síncope, dando maior movimento e um carácter mais brasileiro à peça. Seu aproveitamento teria eficácia para o estudo de harmonia funcional, técnica manual e sobretudo para a composição numa fase intermediária.

4.2.13. Ricardo Silveira



Ex. Musical 17 improviso de Samba de Verão por Ricardo Silveira

Outro grande exemplo de improvisação é este solo de Ricardo Silveira na versão da música "Samba de Verão" de Marcos Valle, gravada por João Donato no Disco *Remando Na Raia*. Com muito suingue e precisão rítmica, Ricardo desenvolve a melodia colocando sempre as frases com inteligência e raro senso estético. Apesar de possuir uma intimidade maior com o jazz, Ricardo mostra uma grande desenvoltura em gêneros brasileiros.

Na parte técnica, este solo apresenta muito material para ser trabalhado, requerendo principalmente muito conhecimento de digitação, modelo de frases e uma formação rítmica sólida. Mas, essencialmente, esse solo é perfeito para o estudo de como aplicar tensões na improvisação, já que todos os repousos da melodia se dão em notas de tensão dos acordes.

Mas como já foi dito, oexemplo se aplica à uma fase bem avançada do aprendizado de guitarra, quando o estudante já tem bastante visualização do braço, para poder fluir num estilo tão complexo no aspecto harmônico como a bossa nova. Muitos acordes aparecem em progressão, sendo complicado ter um bom desempenho só com o entendimento da improvisação por centro tonais, sem o controle de escalas simétricas e modos.

4.2.14 Nelson Faria

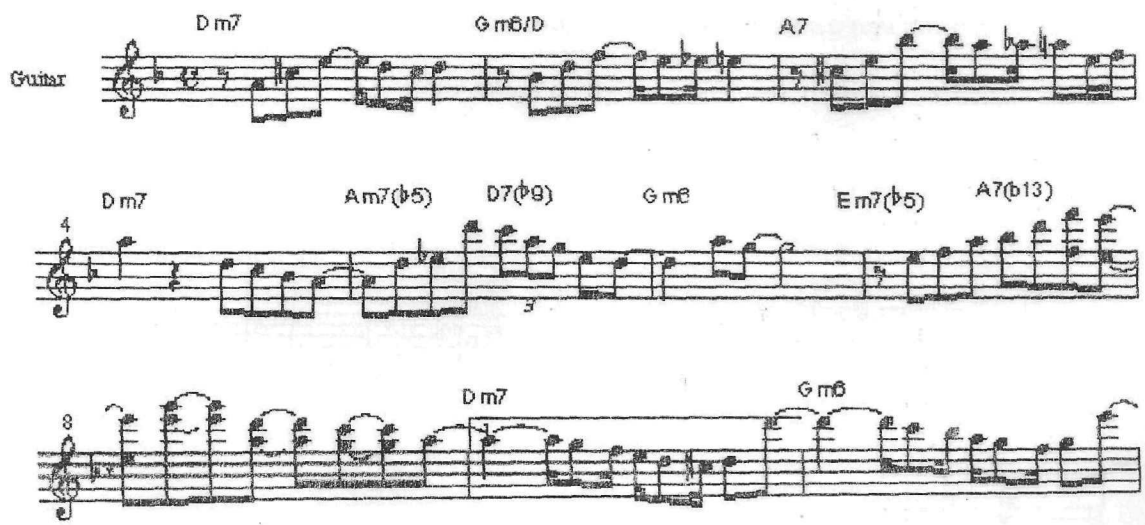
Ex. Musical 18 solo de Nelson Faria

Esse improviso de Nelson Farias, foi extraído do disco *K-Ximblues* do Maestro Paulo Moura. Este disco muito premiado, foi feito em tributo ao mestre do choro K-Ximbinho, em que suas músicas são adaptadas para o estilo do blues jazzítico. Nesse trecho destacamos o trabalho melódico e os "voicings" construídos por Nelson, além do uso da pentatônica deslocada, recurso convencionado por ele como uma característica marcante do toque brasileiro.

A tonalidade da música está em dó menor, e o mais interessante é que realmente podemos verificar alguns dos exemplos dados por Nelson em seu método de modo prático, vendo o próprio autor executando suas indicações de acordes, escalas e arpejos escritos no livro. Todo fraseado utilizado está disponível nos assuntos por ele relacionado como material didático, com a vantagem de estarmos ouvindo de um jeito mais musical.

Mesmo assim, indicamos para a realização plena desse solo um aprofundamento teórico e prático em harmonia e improvisação jazzísticas, para a melhor apreensão das idéias, para exemplo de como utilizar a pentatônica de uma forma inusitada, obtendo notas de tensões. Este item aparece com mais regularidade em guitarristas de jazz americanos como Wes Montgomery.

4.2.15. Heraldo do Monte



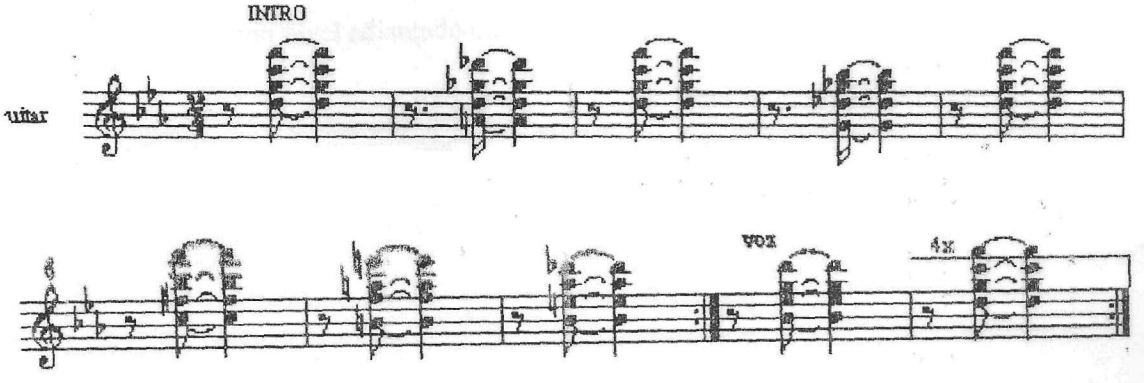
Ex. Musical 19 tema de Heraldo do Monte

Heraldo do Monte pode ser considerado o mais fiel representante da guitarra brasileira. Este ritmo, que é um frevo canção, se desenvolve com uma riqueza melódica e harmônica contagiantes. Acompanhado de seu filho Luís do Monte na guitarra base, o tema foi gravado ao vivo no Sesc em São Paulo, para o projeto Cordas Dedilhadas. No estilo peculiar de Heraldo estão muito bem resolvidos todos os estilos de música nacionais, mas sua capacidade para fundir esses elementos e transforma-los numa coisa bem original, impressiona.

Da sua mão direita podemos destacar as palhetadas rítmicas e rápidas, e o "sweep" com ligaduras precisas e fluentes, que juntos formam um conteúdo formidável para aperfeiçoamento técnico do estudante. E ainda há a exploração de dinâmicas diferentes, que ele faz, diminuindo e aumentando o volume de sua guitarra semi-acústica. Sobre sua técnica declarou para a revista Guitar Player nacional em 1997 "para desenvolver as ligaduras, esqueci que existe a mão direita".

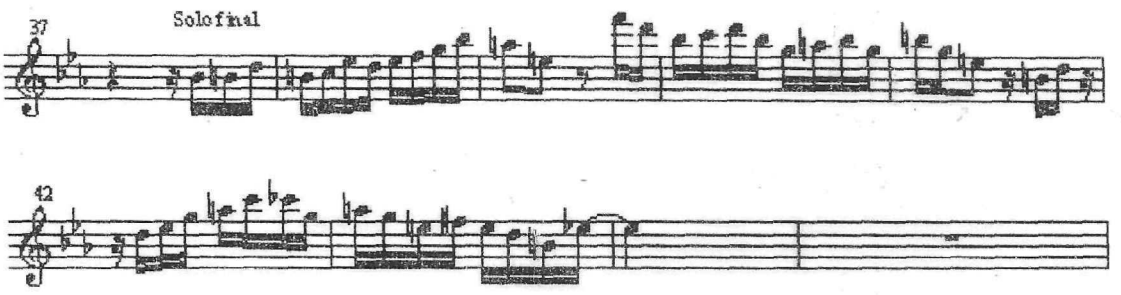
Na seção melódica, seu fraseado é repleto de arpejos, escalas e superposição de tríades e tétrades colocadas com uma musicalidade contagiante. Todas as frases direcionam o rítmo, encaixando muito bem as notas com a harmonia, se tornando um referencial de como improvisar com fluência e bom gosto. Indicamos essa música instrumental para o repertório do aluno, onde a própria execução do tema se configura num bom desafio técnico, rítmico e sobretudo melódico.

4.2.16. Chiquito Braga



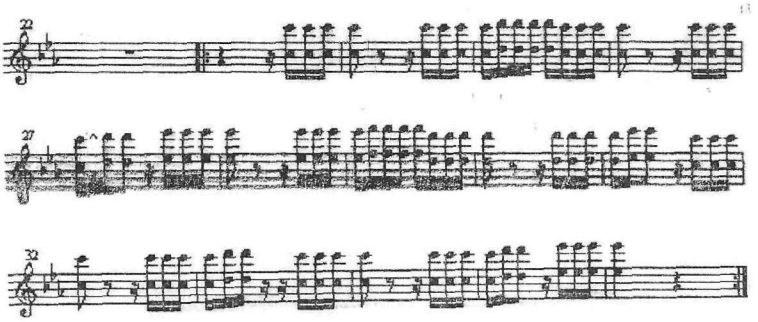
Ex. Musical 20 introdução de A rã por Chiquito Braga

Este trabalho de guitarra foi desenvolvido por Chiquito Braga na música "A Rã" de João Donato, gravada no disco *Cantar* de Gal Costa. O tratamento em acordes por quarta na introdução e o tema executado em oitavas, mostram um suingue muito peculiar e uma forma muito pessoal de execução do guitarrista mineiro. Seu toque jazzístico de mão direita está bem nítido nesses trechos destacados.



Ex. Musical 21 improviso de A rã por Chiquito Braga

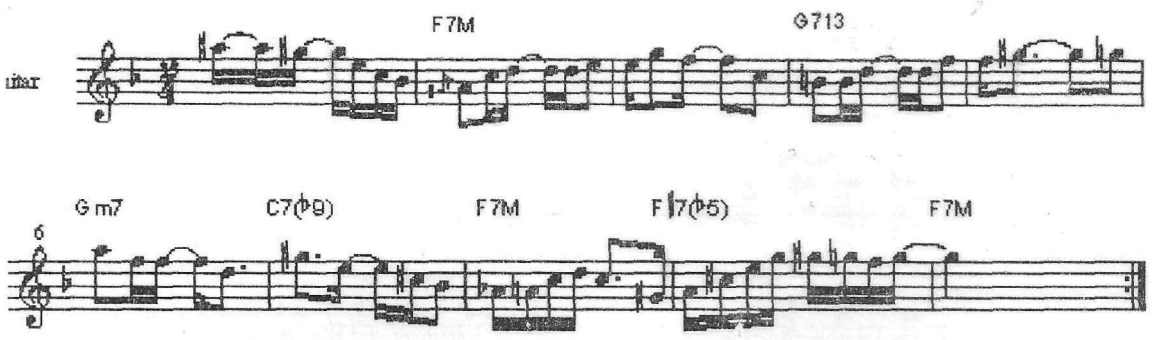
Além disso, separamos seu pequeno improviso no final da música para a análise do seu fraseado. Sua harmonização quartal em três e quatro vozes se configura num bom exemplo de como fazer um arranjo de guitarra bem marcado, pontuando a voz e a melodia, sem interferir na evolução das idéias musicais. Este tópico pode ser aplicado para estudo de harmonia e levadas diferentes, em um nível adiantado ou intermediário.



Ex. Musical 22 tema em oitavas de A rã por Chiquito Braga

Já para a prática das oitavas é necessário colocar a importância de se ligar as notas com fluência, escorregando os dedos de uma nota para outra. Caso o estudante possua o disco, um bom exercício seria tocar junto, para adquirir um bom domínio desse material. Para o entendimento da improvisação não é necessário um conhecimento maior de escalas, arpejos, e sua execução pode ser indicada para iniciantes na linguagem do jazz.

4.2.21 Roberto Menescal



Ex Musical 23 solo de Garota de Ipanema por Roberto Menescal

Este improviso de Roberto Menescal está registrado no disco Homônimo da cantora carioca Nara Leão. O principal aspecto desse trecho é o trabalho rítmico feito com bom gosto e suingue. Além disso, o compositor coloca muito bem as tenções e superposições de arpejos, principalmente nos acordes dominantes. Indicamos esse material para os estudantes interessados em se familiarizar com o universo do Jazz e da Bossa Nova.

4.2.22. Toninho Horta

Ex. Musical 18 Fron ton to tom por Toninho Horta

Selecionamos esta música para exemplificação da qualidade harmônica da produção musical de Toninho Horta. Essa composição é o tema do seu disco *From Ton to Tom* feito em homenagem ao grande mestre da bossa nova Tom Jobim. Como o título sugere, as modulações são desencadeadas com extrema sutileza, apesar de serem pouco comuns.

É interessante analisar como são colocadas as notas da melodia sobre os acordes, e tentar improvisar em cima dos centros tonais lá, si, dó sustenido, sol que vão se sucedendo suavemente na música. Podemos estimular que o estudante faça suas próprias peças, mostrando que não existe uma regra pré-determinada para se criar, que a liberdade é essencial.

Para estudo técnico indicamos sua introdução num nível mais avançado, já que os acordes têm muitas tensões, exigindo um domínio considerável do braço do instrumento. Junte-se a isso a concepção sonora calcada nas modulações, um tópico que na maior parte dos métodos aparece no nível intermediário. Mas para leitura melódica, pode ser utilizado para o início do curso, devido às células rítmicas repetidas, simples, de fácil compreensão.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Como vimos, nossa discografia está repleta de referências para a realização de um método de guitarra brasileiro. Nela estão contemplados todo material rítmico, melódico e harmônico necessários para a concepção de uma boa didática de ensino, abrangendo todos os estágios do desenvolvimento musical, do iniciante ao mais avançado.

Hoje podemos reconhecer diversas escolas de se tocar guitarra no Brasil, destacando seus traços característicos e suas diferenças. E essa diversidade demonstra toda a força da nossa música popular, responsável pela fusão e apropriação de elementos externos de uma forma totalmente nova.

É importante que o estudante se aprofunde no estudo do toque brasileiro, porque são esses materiais que vão diferencia-los dos músicos estrangeiros. Aliás, todo o sucesso da música brasileira no exterior se deve a esses artistas e instrumentistas que desenvolveram um estilo brasileiro de qualidade seja compondo, interpretando ou executando de um jeito bastante original.

Mas, apesar de possuirmos um rico material para a elaboração de um método nacional, ainda encontramos poucas revistas e livros capazes de compreender o universo do ensino da guitarra. Essas publicações por sua vez, atingem uma parcela pequena da população, devido ao alto preço, e a divulgação, que na maioria dos casos é privilégio de músicos e profissionais do ramo.

O que vemos é a disseminação do instrumento pela mídia em praticamente todos os gêneros de música presente no rádio, na TV, mas reduzidas informações sobre nossa música instrumental, que aborde nossa maneira especial de se relacionar com a guitarra. A maioria dos músicos citados nessa pesquisa não ocupa muito espaço nos meios de

comunicação, apenas se apresentando esporadicamente em shows solo ou acompanhando grandes artistas, que gozam de maior popularidade e projeção na mídia do que eles.

Por outro lado, no ensino de música o quadro é de certa forma animador pois cada vez mais encontramos alunos interessados no aprendizado teórico de música ou na iniciação de instrumentos como a guitarra. Contudo, essa procura traz novos desafios convocando os professores à revisão de suas ações e práticas, que levem a um ensino mais adequado e mais "antenado" com essa realidade.

Muitos workshops vem sendo organizados por lojas e instituições de música; a modernização parece que está chegando no meio musical. O que falta ainda é a publicação de um método capaz de solucionar e guiar os estudantes interessados no aprendizado da guitarra, que reúna o vocabulário prático dos músicos brasileiros com clareza e competência educacional.

FONTES CONSULTADAS

Referências Bibliográficas

"Guitarrista de jazz, uma ova". **Valor econômico**, São Paulo, 28 março.2002. Disponível em http://wwwvaloronline.com.br/ . Acesso em 20 julho. 2003.

ADOLFO, ANTÔNIO. **Arranjo**.Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

ALVES, LUCIANO (Coord.). **O Melhor de Pepeu Gomes**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

ARMANDINHO. Disponível em http://www.guitarplayer.com.br/anteriores/matérias/mês. Acesso em 25 de maio, 2003.

BAHIANA, ANA MARIA. **Nada será como antes- MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira Ltda, 1980.

BIOGRAFIAS. Disponível em http://www.allbrazilianmusic.com/br/Artistas/. Acesso em 23 maio, 2003.

BIOGRAFIAS. Disponível em http://www.uol.com.br/clique music/ . Acesso em 25 maio. 2003.

BRAGA, CHIQUITO. Disponível em http://www.dicionariompb.com.br/ . Acesso em 8 julho, 2003.

CALLADO, CARLOS. **A divina comédia dos Mutantes**.1ed. Rio de janeiro: editora 34,1995.

CARLINI, SÉRGIO. Disponível em http://www.estado.com.br/ . Acesso em 21 maio. 2003.

CHEDIAK, ALMIR. **Harmonia e Improvisação I**.5ed.Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

CHEDIAK, ALMIR. **Harmonia e Improvisação II**.2ed revisada.Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

DIAS, SÉRGIO. Disponível em http://www.sergiodias.com.br/ . Acesso em 28 maio. 2003.

FARIA, NELSON. Disponível em http://www.ipcdigital.com/ . Acesso em 22 maio, 2003.

FARIA, NELSON. **A Arte da Improvisação**.2ed.Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.

FARIA, NELSON. **Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra**.2ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

GOMES, PEPEU, . Disponível em http://www.pepeugomes.com/. Acesso em 23 maio.2003.

GORDIN, LANNY. Disponível em http://www.guitarradefogo.cjb.net . Acesso em 21 maio. 2003.

GUITAR PLAYER.São Paulo:Trama Editorial Ltda, nº18, julho 1997.

HORTA, TONINHO. Disponível em http://www.brasil.terravista.pt/Jenipabu/2251/toninho . Acesso em 22 maio. 2003.

MENESCAL, ROBERTO. Disponível em http://www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Bossanova/bossa . Acesso em 8 julho. 2003.

MONTE, HERALDO. Disponível em http://ejazz-com.br/artistas/heraldo . Acesso em 31 maio, 2003.

MOUTINHO, JORGE. Trio Elétrico ontem e hoje: Por onde anda o som da velha Guitarra Baiana?.**Tese de Mestrado**. Rio de Janeiro, 1999.

RAFAEL, PAULO. Disponível em http://www.senhorf.com.br/sf3vs/Matérias22/avesangria.htm . Acesso em 1° junho. 2003.

RECIFE, ROBERTINHO. Disponível em http://www.senhorf.com.br/sf3vs/secretas/cenas/recife. Acesso em 1°junho. 2003.

SANTOS, LULU. Disponível em http://www.lulusantos.com.br . Acesso em 28 maio. 2003

SÈVE, MARIO. **Vocabulário do Choro**.Rio de Janeiro: Lumiar Editora,1999.

SILVEIRA, RICARDO. Disponível em http://www.guitarplayer.com.br/Matéria/65/Ricardo. Acesso em 23 maio. 2003.

SWANWICK, KEITH. O Ensino musical da Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, Setembro de 2002.

Referências Discográficas

Acabou Chorare. Novos Baianos. Som Livre, 1972. Incluindo Pepeu Gomes na faixa *Tinindo, Trincando*.

Caboclo Sonhador. Fagner. RCA, sd. Incluindo Robertinho do Recife na faixa *Estrela Guia*.

Cavalo de Pau. Alceu Valença. Polygram, 1982. Incluindo Paulo Rafael na faixa *Morena Tropicana*.

Fa-Tal (Gal a todo vapor). Gal Costa. Polygram, 1971. Incluindo Lanny Gordin na faixa *Mal Secreto*.

From Ton to Tom. Toninho Horta. Minas Records, 2000. Incluindo o artista na faixa título.

Fruto Proibido. Rita Lee e Tutti-fruti. EMI-Odeon,1975. Incluindo Sérgio Carlini na faixa *Dançar para não dançar*.

Garota de Ipanema. Nara leão. Polygram, 1989. Incluindo Roberto Menescal na faixa título.

Gilberto Gil ao vivo em Tóquio. Warner Music Brasil Ltda, 1987. Incluindo Celso Fonseca na Faixa *Vamos Fugir*.

Jubileu de Prata. Dodô e Osmar. Warner Arquivos, 1974. Incluindo Armandinho na faixa *Desafilho*.

K-Ximblues. Paulo Moura. Robdigital, 2002. Incluindo Nelson Faria na faixa *Ternura*.

Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets. Os Mutantes. Polydor, 1972. Incluindo Sèrgio Dias na faixa *Cantor de Mambo*.

Qualquer Coisa. Caetano Veloso. Polygram, 1975. Incluindo Perinho Santana na faixa *For No One*.

Remando na Raia. João Donato. Lumiar Discos, 2001. Incluindo Ricardo Silveira na faixa *Samba de Verão*.

Série Cordas Dedilhadas. Sesc-SP, 1998. Incluindo Heraldo do Monte na faixa nº 2.

Série Grandes Nomes. Gal Costa. Polygram, 1994. Incluindo Chiquito Braga na faixa *A Rã*.

Último Romântico. Lulu Santos. Warner Music Brasil Ltda, 1987. Incluindo o artista na faixa *Adivinha O Quê*.

Vagabundo Errante. Celso Blues Boy. Blues boy Records,1999. Incuindo o artista na faixa *Esquinas do Tempo*.

ANEXO I

GLOSSÁRIO

GLOSSÁRIO

Base: Termo usado par diferenciar o arranjo básico (seção rítmica) do restante dos instrumentos. É chamada também de *Cozinha*.

Bend: técnica de "esticar" ou levantar a corda da guitarra para obter sons mais agudos.

Bluesy: tocado de um jeito blues.

B.p.m: Do inglês beats per minutes, pulsos por minuto. Refere-se ao andamento da música.

Braço do instrumento: Peça comprida dos instrumentos de corda que liga seu corpo as cravelhas de afinação. É a parte do instrumento por onde passam as cordas e se definem as notas quando pressionadas pelos dedos.

Cifragem, Cifra : Conjunto de símbolos usados com a finalidade de simplificar a leitura dos acordes e libertar o músico na suas interpretação. É a forma de escrita para instrumentos de harmonia mais encontradas nos arranjos atualmente.

Clássico: Algo que se perpetua por si só. Geralmente usado para definir valor, como por exemplo, uma música com qualidade de uma puramente comercial.

Construção dos acordes : Maneira que distribuímos as notas que formam os acordes (Voicing)

Convenção: Trata-se de um trecho, em geral de um ou dois compassos, onde os músicos têm que executar seja um breque ou notas em conjunto combinadas *a priori.*

Convenções : Passagens musicais combinadas onde os músicos procuram tocar com a maior precisão possível.

Cordas : Termo que pode ser atribuído tanto a instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão, o cavaquinho, a guitarra, etc. Cordas são os fios de metal ou de nylon que compõem os instrumentos citados.

Cordas soltas : Diz se de acordes formados usando cordas soltas, o que propicia uma sonoridade mais cheia, rica em harmônicos.

Dedilhado: Técnica de execução com mão, onde as notas são atacadas uma de cada vez.

Desenho de Guitarra : São as frases, linhas melódicas e rítmicas, tocadas pelos guitarristas.

Dinâmica : é a capacidade de equilibrar uma música, variando a intensidade com que se toca.

Distorção: Efeito eletrônico freqüentemente usado no rock, onde o volume é ampliado pesadamente na pré –amplificação.

Efeitos: Resultado de algumas formas de processamento de som.

Farofa: Sinônimo de exagero. Próprio de bandas americanas surgidas nos anos 80, que se caracterizavam por utilizar figurinos extravagantes e apresentar uma duvidosa qualidade musical.

Feeling: Termo abstrato que simboliza clima musical, sentimento, alguns músicos tem mais outros menos ao tocar.

Fraseado: É a característica melódico-rítmica inerente a um estilo ou a um músico.

Groove: Clima rítmico, o mesmo que *Levada.*

Hammer on: Técnica que consiste em martelar o braço da guitarra com os dedos da mão esquerda.

Harmônicos: Efeitos conseguidos ao tocar-se levemente a corda do instrumento em certos pontos soando oitavas mais agudas. Dependerá da Posição.

Levadas: Ritmo característico de um trecho musical ou de uma música inteira.

Licks: Pequenas frases ou convenções usadas com freqüência por guitarristas, principalmente na improvisação.

.Palheta: Dispositivo de plástico de tamanho pequenino usados por guitarristas em geral. Possui maior poder de ataque em comparação com o uso dos dedos diretamente nas cordas.

Pedais ou Pedaleira: Unidades eletrônicas comandadas com o pé, instaladas entre a saída da guitarra e a entrada do amplificador, para processar o som de vários modos.

Pegada: Diz da energia empregada na execução de uma música. Termo utilizado por guitarristas.

Powerchords : Acordes sem a terça utilizados normalmente em rock pela guitarra.

Riff: Seqüência repetidas de notas que caracterizam uma música. Usadas regularmente pelos guitarristas de rock.

Seção rítmica: Expressão atribuída aos músicos que formam a parte rítmica de um arranjo.

Slide: Técnica de execução de acordes ou notas isoladas pelo deslizamento dos dedos da mão esquerda ou com o uso de um tubo de metal. O mesmo que bottleneck.

Som limpo: Sem distorção, sem ruídos, sem auxílio de processadores.

Standard: Termo utilizado para designar música que muita gente conhece.

Tablatura: Pauta de cinco linhas que indicam a casa que deve ser tocada no braço, muito utilizadas por guitarristas que não sabem ler música.

Tapping: Técnica de execução em que tanto a mão esquerda como a mão direita são para apertar as notas contra os trastes.

Traste: Tiras de metal colocadas a intervalos no braço da guitarra.

Voincings : Distribuição das notas de um acorde.

Jamssession : Reunião descontraída onde músicos aproveitam para trocar experiências, permitindo-se uma maior liberdade de expressão.