

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

A GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL
UMA PROPOSTA DE APERFEIÇOAMENTO TÉCNICO DO GUITARRISTA POR MEIO
DO ESTUDO DA MÚSICA BRASILEIRA

FERNANDO ROLINS ROCHA

Rio de Janeiro, 2015

A GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL
UMA PROPOSTA DE APERFEIÇOAMENTO TÉCNICO DO GUITARRISTA POR MEIO
DO ESTUDO DA MÚSICA BRASILEIRA

por

FERNANDO ROLINS ROCHA

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música submetido ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música, sob a orientação do Professor Luiz Otávio Braga.

Rio de Janeiro, 2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais João Luiz e Ana Beatriz por todo o incentivo dado aos estudos desde minha infância até os dias de hoje; à minha esposa Livia pelo companheirismo e apoio nas horas mais difíceis; a todo corpo docente da UNIRIO, em especial aos professores Caio Senna, Carlos Alberto Figueiredo, Roberto Gnatalli, Haroldo Mauro Jr, Mônica Duarte, José Nunes Fernandes, Adriana Miana, Luiz Flávio Alcofra e a meus colegas de curso pelas aulas, vivências e parcerias construídas; a meu orientador e mestre Luiz Otávio Braga pela ajuda, paciência, disponibilidade e por todos os comentários preciosos que tanto enriqueceram o resultado final de meu trabalho.

ROCHA, Fernando Rolins *A Guitarra elétrica no Brasil: uma proposta de aperfeiçoamento técnico do guitarrista por meio do estudo da música brasileira*. 2015. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo propor caminhos para o aperfeiçoamento técnico do guitarrista através do estudo de gêneros musicais brasileiros. Apresento inicialmente uma análise histórica sobre a chegada do instrumento no Brasil e a maneira como ele deixou de ser um elemento “estrangeiro” para se incorporar de vez a música feita no país. Uma relação de nomes e tendências importantes na história da guitarra brasileira será apresentada em seguida. Falarei também da inter-relação entre a guitarra e outros instrumentos de corda muito utilizados no Brasil, como o Violão, o Cavaquinho e o Bandolim. Por fim discutirei a utilização do repertório da música popular brasileira como via teórico-prática para o desenvolvimento técnico do guitarrista.

Palavras-chave: guitarra elétrica; música brasileira. técnica do guitarrista.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1 – A HISTÓRIA DA GUITARRA NO BRASIL.....	7
1.1 A Guitarra como elemento “estrangeiro”.....	7
1.2 A consolidação da Guitarra brasileira.....	10
CAPÍTULO 2 - A INTER-RELAÇÃO ENTRE A GUITARRA E OUTROS INSTRUMENTOS DE CORDAS UTILIZADOS NO BRASIL.....	14
2.1 O Violão.....	15
2.2 O Cavaquinho.....	17
2.3 O Bandolim e a Guitarra Baiana.....	18
CAPÍTULO 3 – UTILIZAÇÃO DE REPERTÓRIO BRASILEIRO VISANDO O APERFEIÇOAMENTO TÉCNICO DO GUITARRISTA.....	20
3.1 Ensinando Musica Musicalmente.....	20
3.2 Samba e choro.....	22
3.3 Baião.....	24
3.4 Bossa Nova.....	25
3.5 Partituras completas dos exemplos propostos	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
REFERÊNCIAS.....	31

Introdução

A guitarra elétrica é, certamente, um dos instrumentos mais populares do mundo. Nos cursos de música do Instituto Villa-Lobos na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) a presença de guitarristas é significativa e, apesar de não existir um curso de bacharelado em guitarra elétrica na instituição, a produção de trabalhos referentes ao instrumento cresce a cada ano. Propostas de métodos (NETO, 2003) e currículos (CHERNICHARO, 2009), discussões sobre a relevância e sua conseqüente aceitação na academia, além de sua relação com a cultura brasileira (MACHADO, 2009; LOPES, 2007) foram produzidas por licenciandos da UNIRIO na última década e atestam o crescimento da discussão em torno da guitarra no meio acadêmico.

Dentre os trabalhos citados e outros mais, dois em especial dialogam de perto com meu objetivo neste estudo. Alexandre Costa (2009) fez uma proposta de desenvolvimento técnico do guitarrista através das melodias do gênero choro e Francisco Falcon (2013) desenvolveu uma proposta semelhante, mas para contrabaixo. São propostas muito ricas, pois transcrever melodias originalmente compostas para outros instrumentos pode ser um grande desafio e possibilitar novas formas de invenção melódica. Com isso em vista e tomando como referencial teórico a proposta de Keith Swanwick em seu livro “Ensinando Música Musicalmente”, quero desenvolver a tese de que o estudo dos gêneros brasileiros urbanos provê elementos precisos para o desenvolvimento da técnica da guitarra elétrica.

A relevância de tal proposta se justifica pelo fato de que a maioria dos métodos de guitarra se utilizam de repertório estrangeiro, enquanto no mercado de trabalho grande parte dos artistas da MPB são acompanhados por guitarristas. O que um guitarrista que sempre estudou Jazz, Blues e Rock pode fazer ao se deparar com um Baião no repertório de seu trabalho? Guitarra elétrica no samba é viável? Como situar a guitarra em estilos nos quais ela tradicionalmente não pertence? São perguntas que merecem discussão.

Antes de apresentar minha proposta pedagógica, discutirei um pouco a história da guitarra no Brasil, como ela era vista antigamente e como se consolidou, ao longo dos anos, como um instrumento presente nas mais variadas ramificações da nossa música. Destacarei, também, alguns dos principais nomes da Guitarra Brasileira, situando-os frente à suas virtudes e principais trabalhos.

Quando comecei a esboçar o tema desta dissertação, tive a oportunidade de conversar com Pepeu Gomes, que na minha opinião é um dos grandes responsáveis pela consolidação

de um jeito brasileiro de tocar guitarra. Ele me disse que, no início de sua carreira, tinha como grande referência guitarristas estrangeiros como Eric Clapton, Jimi Hendrix e Jeff Beck. Disse também que uma das coisas que o fez encontrar sua identidade foi aprender a tocar cavaquinho e, com isso, transcrever frases de cavaquinho para a guitarra e vice-versa. Essa conversa com o Pepeu serviu de inspiração para o meu segundo capítulo, onde eu falo sobre a inter-relação entre a guitarra e outros instrumentos de cordas utilizados no Brasil, como o violão, o cavaquinho e o bandolim.

Por fim eu proponho trazer para a técnica guitarrística o repertório dos gêneros Samba, Choro, Baião e Bossa Nova. É importante frisar que a utilização do instrumento nesses estilos não é nenhuma novidade. Apesar de existir um certo preconceito e opiniões mais conservadoras, a guitarra está presente nos mais diversos estilos e arranjos. O que eu sinalizo é a necessidade urgente de eliminar o gap dos procedimentos que penso darem conta nos casos de inexperiência com tal repertório. E isso se aplica independentemente do estágio técnico em que se encontra o guitarrista.

A metodologia empregada na pesquisa constituir-se-á de revisão bibliográfica sobre o assunto, com o objetivo de contribuir com o já notável crescimento de trabalhos acadêmicos sobre a guitarra elétrica ocorrido nos últimos anos. Propus-me a dialogar com esses estudos e suas fontes, além de utilizar minha experiência com o instrumento visando produzir um material realmente útil para a pedagogia da guitarra.

Capítulo 1

A história da Guitarra no Brasil

A guitarra elétrica (chamarei apenas de guitarra em alguns momentos para não ser repetitivo), segundo Antônio Adolfo (1997), começou a ser utilizada na década de 1940 por músicos de jazz e blues. Porém foi com o surgimento do rock, décadas mais tarde, que ela veio a se tornar um dos instrumentos mais populares do mundo. Antes disso, no Brasil, músicos como Bola Sete e Zé Menezes já trabalhavam como guitarristas na Rádio Nacional. Na Bahia, Osmar e Dodô (criadores do trio elétrico) fizeram, em meados da década de 1940 uma adaptação do Bandolim com captadores, que posteriormente recebeu o nome de guitarra baiana¹. Mesmo assim, no momento em que a guitarra elétrica convencional começou a ser testada em canções da MPB houve resistência, muito por conta de sua ligação com o rock, que era considerado por alguns como um estilo “alienante”. Essa resistência, que teve como auge um protesto intitulado “Passeata contra a Guitarra elétrica”, não durou muito tempo. Este processo, ocorrido na década de 1960, será o ponto de partida deste capítulo, que também tratará do momento posterior, quando a guitarra de fato se consolida no Brasil.

1.1 A guitarra como elemento estrangeiro.

Para evitar julgamentos precipitados, é importante contextualizar o momento histórico em que o Brasil se encontrava e, com isso, entender porque algumas pessoas resistiam à assimilação de elementos estrangeiros na nossa cultura de maneira geral e como a guitarra, de certa forma, “pagou o pato” durante esta briga.

Com o Golpe Militar de 1964, o país vivia momentos de tensão. Artistas ligados a esquerda praticavam uma arte engajada politicamente, e criticavam aqueles que não o faziam. Neste contexto podemos destacar uma polarização entre os músicos brasileiros. De um lado o grupo da MPB², que era mais do que um estilo musical, mas uma espécie de instituição (NAPOLITANO, 1999, p.26) muito influenciada musicalmente pela Bossa Nova de João Gilberto, mas com um crescente viés político em função do período histórico. Do outro lado, a Jovem Guarda, composta por músicos mais ligados ao rock que vinha de fora do país

¹ Tratarei mais sobre esse assunto no capítulo 2.

² Sigla para Música Popular Brasileira.

(Beatles, Rolling Stones, Beach Boys, etc.) e que falava, basicamente, de temáticas consideradas mais leves (diversão, paqueras, carros, entre outros). Muito por conta destes temas, sofria um preconceito nacionalista e era, muitas vezes, tratada como música “menor”. Outra diferença entre esses dois grupos estava na instrumentação de suas canções. Enquanto a MPB carregava orgulhosamente a herança do violão (e do violão de João Gilberto), além de outros instrumentos já consolidados no Brasil como cavaquinho, piano, flauta e pandeiro, os grupos da Jovem Guarda se espelhavam na estética básica do rock com guitarra, contrabaixo e bateria.

Estes grupos disputavam não somente espaço e relevância no cenário cultural, mas também audiência televisiva, já que cada um tinha seu próprio programa de TV. Apresentado por Elis Regina, o programa *O Fino da Bossa* representava a MPB enquanto o programa *Jovem Guarda*, obviamente, representava o outro grupo, que também era chamado pejorativamente de “iê iê iê”³. Foi durante essa disputa conceitual, mas também por audiência, que Elis Regina organizou a polêmica “Passeata contra a Guitarra elétrica”. O crescente sucesso da Jovem Guarda incomodava a cantora que realizou o protesto ao lado de nomes importantes como Edu Lobo e Gilberto Gil.

Essa rivalidade alcançou seu auge com o início da era dos festivais, que eram competitivos por si só, mas que expunham bem a polarização da música brasileira naquele momento. Dentre os festivais ocorridos na década de 1960 um merece especial destaque: o Festival de 1967.

O 3º Festival de Música Popular Brasileira, realizado em outubro de 1967, foi o segundo realizado pela TV Record e gerou polêmicas e discussões importantes para o período. O festival já trazia consigo o sucesso das primeiras edições e, com isso, a expectativa de todo o público. Um dos realizadores do festival, o produtor Solano Ribeiro, conta em depoimento registrado no documentário “Uma noite em 67” que, a princípio, o objetivo do festival era apenas ser um bom programa de TV. Ele não imaginava que o evento se tornaria, com o passar dos anos, base de discussões tão importantes sobre história, cultura e até mesmo política, dadas as circunstâncias que o Brasil vivia naquele momento.

Doze canções foram até a final do festival, realizada no Teatro Paramount, em São Paulo, no dia 21 de outubro de 1967. As premiadas foram:

³ Em referência ao álbum/filme *A hard day's night* dos Beatles, que no Brasil recebeu o nome de *Os reis do iê iê iê*.

- 1º Lugar: *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam) – intérpretes: Edu Lobo, Marília Medalha, Momentoquatro e Quarteto Novo
- 2º Lugar: *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) – intérpretes: Gilberto Gil e Os Mutantes
- 3º Lugar: *Roda Viva* (Chico Buarque) – intérpretes: Chico Buarque e MPB-4
- 4º Lugar: *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) – intérpretes: Caetano Veloso e Beat Boys
- 5º Lugar: *Maria, Carnaval e Cinzas* (Luiz Carlos Paraná) – intérpretes: Roberto Carlos
- 6º Lugar: *Gabriela* (Francisco Maranhão) – intérpretes: MPB-4
- Melhor intérprete: Elis Regina interpretando *O cantador* (Dori Caymmi e Nelson Motta)

Apesar do título ter ficado com *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam), as apresentações de Gilberto Gil (acompanhado pela banda Os Mutantes) e Caetano Veloso (acompanhado pela banda argentina Beat Boys) foram as mais relevantes para o assunto em questão, muito pelo acompanhamento das bandas de rock e, principalmente, pela presença da guitarra nos arranjos.

Gilberto Gil, que um ano antes participara da Passeata contra a guitarra elétrica, foi pioneiro ao lado de Caetano por ter experimentado, possivelmente pela primeira vez, o uso da guitarra na MPB (não na música brasileira), como explica André Felipe Klassen:

Tanto a música de Caetano Veloso quanto a de Gilberto Gil tornam-se importantes por não se adequarem à estilos pré-definidos. Não podem ser consideradas Iê- Iê- Iê, mesmo tendo conjuntos de rock'n roll acompanhando as bandas. Mas também não se enquadram dentro das raízes emepibistas vigentes, ainda que Alegria, Alegria seja uma marchinha com intervalos típicos brasileiros, e que haja a presença de um berimbau, e um forte sotaque nordestino, em Domingo no Parque. (KLASSEN, 2004, p.44)

No documentário “Uma noite em 67”, Gil se defende por ter ido a passeata um ano antes dizendo que era apaixonado por Elis Regina e que faria de tudo para agradar a amiga na época, mas que ele nunca fora radicalmente contra a guitarra. Caetano escapou desta contradição, pois não participou do protesto.

A reação do público as apresentações não foi uniforme, alguns vaiaram, outros aplaudiram. Mas na apresentação de Caetano Veloso fica nítido que, ao longo da canção, as vaias vão dando lugar a aplausos e cantos em coro. É importante destacar que o público dos festivais era um caso a parte. Formado majoritariamente por membros da classe média e média-alta, ele participava ativamente do espetáculo, vaiando, aplaudindo, clamando por seus favoritos, num clima muito semelhante ao de estádios de futebol. O diretor da TV Record da época, Paulinho Machado de Carvalho, conta que imaginava os festivais como espetáculos de

luta livre, na qual o público poderia identificar personagens como o mocinho, o bandido, o bom moço, etc.

Fato era que, naquele momento, a MPB estava saindo de uma espécie de “bolha” e as bases para o tropicalismo estavam sendo plantadas. Outra prova de que a música estava se despolarizando foi a apresentação de Roberto Carlos, até então o principal nome da Jovem Guarda, mas em 67 se apresentou no festival cantando um samba.

A participação dos Mutantes neste processo também foi muito importante. Após acompanharem Gilberto Gil na performance de Domingo no Parque em 67, a banda voltou ao palco do Festival no ano seguinte para acompanhar Caetano em “É proibido proibir” e também para defender sua própria canção “Caminhante Noturno”. O grupo inaugurava, na figura de seu guitarrista Sérgio Dias (um improvisador virtuoso com timbres modernos), uma linguagem de guitarra nova para a MPB e que, a partir do Movimento Tropicalista, galgaria de vez seu lugar na música brasileira. Ainda enfrentaram resistência nesse festival, mas já estava claro que haviam chegado para ficar.

1.2 A consolidação da guitarra brasileira

Como dito anteriormente, a guitarra estava presente no Brasil desde sua criação. Nomes como Zé Menezes e Bola Sete não podem ser deixados de lado, assim como de compositores como Radamés Gnattali, que usou o instrumento em arranjos de obras dos anos 50 e 60. Porém no contexto da MPB, foi a ousadia de guitarristas como Sérgio Dias que fizeram (a contragosto de muitos) com que o instrumento entrasse de vez nos arranjos de nossos discos. A coragem de Dias abriu espaço para guitarristas como Pepeu Gomes, Lanny Gordin, Armandinho e muitos outros. O que na época dos festivais foi considerado uma ousadia ou até mesmo um ultraje, ao poucos foi se tornando mais comum, como aponta Affonso Celso de Miranda Neto:

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 bandas 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. (MIRANDA NETO, 2003, p.10)

A inclusão da guitarra como elemento praticamente indispensável para a então “moderna” MPB, entretanto, se dá apenas a partir da segunda metade dos anos 70.

De acordo com Miranda Neto, a partir daí, a guitarra brasileira pode se dividir em 3 escolas diferentes: A Escola Brasileira Elétrica, A Turma do Rock Nacional e os influenciados pela harmonias e melodias do Jazz. Antes de explica-las, porém, considero importante dizer que são “Escolas” no sentido informal, uma vez que a guitarra enfrenta, até hoje, dificuldades para se inserir no meio acadêmico, ou seja, no meio de ensino formal de música.

Apesar desta informalidade, o Brasil sempre foi muito bem servido de guitarristas, que aprendiam uns com os outros ou até mesmo sozinhos. Alguns começavam pelo violão clássico (formalmente ensinado a mais tempo) e faziam a transição para a guitarra por conta própria. Outros simplesmente reproduziam “de ouvido” alguns riffs⁴ e solos de seus guitarristas preferidos para depois tentar desenvolver suas próprias frases. Com a popularização do instrumento no Brasil, escolas particulares de música começaram a empregar professores guitarristas para o ensino do instrumento, o que hoje é muito comum. Apesar disso, no meio acadêmico, ainda são poucas as universidades que oferecem bacharelados em guitarra elétrica. No Rio de Janeiro, por exemplo, somente o Conservatório Brasileiro de Música oferece tal curso. Nas universidades públicas com graduações em música da cidade, apesar de um número elevado de alunos guitarristas, o curso ainda não existe.

Voltando a questão das “Escolas” de guitarra citadas por Miranda Neto, citarei, resumidamente⁵, as definições de cada uma e alguns de seus representantes:

A Escola Brasileira Elétrica – Representada por guitarristas que, sem deixar de lado a universalidade do instrumento, preservam elementos tipicamente brasileiros na sua maneira de tocar. Entre seus pioneiros destacam-se Osmar e Dodô, criadores da Guitarra Baiana (derivada do Bandolim). Além deles, podemos dar destaque para Armandinho, filho de Osmar e um dos criadores do grupo “A cor do Som”, e Pepeu Gomes, que trabalhou acompanhando artistas como Gil e Gal Costa, mas que teve papel fundamental como guitarrista e diretor musical dos “Novos Baianos”, grupo importantíssimo dentro do processo

⁴ Pequena frase melódica que se repete constantemente.

⁵ Para mais detalhes, ler a dissertação de Miranda Neto, indicada na Bibliografia.

Tropicalista. Com suas guitarras “a la Hendrix”⁶ mescladas a ritmos brasileiros, Pepeu ajudou a expandir os limites da guitarra brasileira.

A Turma do Rock – Guitarristas que tem como principal característica a pegada do rock e blues dos anos 60 e 70. Utilizam distorção e outros efeitos característicos do Rock internacional, com pitadas de psicodelismo. Entre seus representantes, destaco Lanny Gordin, que foi um dos principais guitarristas do Tropicalismo e , talvez, o preferido do maestro e arranjador Rogério Duprat, figura chave do movimento. Outros nomes importantes desta linha são o já citado Sérgio Dias, da banda Os Mutantes e Luís Sérgio Carlini, integrante da banda Tutti Frutti que acompanhou a cantora Rita Lee (ex Mutantes) durante a década de 1970, outro roqueiro de primeira linha.

Influenciados pelo Jazz – Guitarristas estudiosos e que também se destacam como violonistas, arranjadores e produtores. Ligados a música instrumental, ao jazz e também a Bossa Nova. Deste grupo se destacam Roberto Menescal que, além de ser dono de um timbre de guitarra aveludado⁷, é compositor de clássicos como “O barquinho” e “Ah, Se eu pudesse”. Outro nome importante é Hélio Delmiro, que acompanhou artistas como Elizeth Cardoso e Elza Soares, além de participar das gravações do disco *Tom e Elis* (1974) que viria a se tornar um disco de referência em todos os sentidos (composições, arranjos e performances).

Por minha conta, ainda acrescentaria uma quarta “Escola” de guitarra à lista. Esta seria ligada música negra (Soul, funk, acid jazz) e teria como principais representantes Paulinho Guitarra, que acompanhou Tim Maia durante grande parte de sua carreira, além de outros artistas como Marina Lima, Cazuzza e Ed Motta. Outro grande guitarrista desta linha é Claudio Stevenson, que atuou em bandas como 18 Quilates, tocou com Sandra de Sá, mas teve seu maior destaque, possivelmente, na banda Black Rio.

Poderia citar muitos outros guitarristas dentro e fora destas quatro “Escolas”, mas não tenho a pretensão de criar aqui uma espécie de catálogo de guitarristas dividindo-os em estilos. É importante destacar também que, se tratando de Brasil, dificilmente um músico passa a vida toda tocando um único estilo e com os guitarristas não é diferente. As definições de estilos apresentadas aqui servem apenas para organizar os músicos em grupos de acordo

⁶ Jimmi Hendrix, guitarrista americano que popularizou o uso da distorção e microfônias nos seus solos. Considerado por muitos como um dos melhores de todos os tempos.

⁷ Termo usado para definir um timbre grave, normalmente resultante do uso de guitarras semi-acústicas tocadas com a pele dos dedos.

com suas especialidades e trabalhos mais marcantes. Sabemos, por exemplo, que Pepeu Gomes já tocou música negra e que Paulinho Guitarra também é um exímio jazzista, mas não foram seus trabalhos de maior destaque e por isso não foram citados anteriormente.

Qualquer que seja o estilo, o Brasil tem guitarristas de peso em sua história, o que prova que aquela histeria “anti-guitarra” dos anos 60 não perdurou muito. Hoje a guitarra está presente nos mais variados tipos de arranjos e são poucos os artistas que nunca escalaram um guitarrista em suas bandas. Seja no rock ou na MPB, com ou sem efeitos, a guitarra é um dos instrumentos que mais atrai jovens interessados em aprender a tocar, o que destaca sua força e popularidade.

Capítulo 2

A inter-relação entre a guitarra e outros instrumentos de corda utilizados no Brasil.

Muito antes da era dos instrumentos elétricos, a música ocidental já contava com o uso de instrumentos de corda. Existem, basicamente, três famílias de instrumentos deste tipo, são elas:

- Cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo);
- Cordas dedilhadas (alaúde, harpa, bandolim, banjo, violão, etc)
- Cordas percutidas (cravo, piano)

Nosso interesse aqui reside, obviamente, na evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas. A Harpa é um dos mais antigos, pois apesar de ter sido trazida para a Europa na idade média, sua origem remete ao Egito do século II antes de Cristo (RODRIGUES, 2011). Naquela época, entretanto, o instrumento era mais simples. Foi na Europa que a Harpa evoluiu para o que é hoje, com um sistema de pedais que permite a alteração das notas em meio ou um tom.

Assim como a Harpa, outros instrumentos chegaram à Europa durante a idade média, influenciando a cultura do ocidente e servindo de inspiração para a construção de novos instrumentos. O Alaúde é outro exemplo. Importantíssimo pela sua semelhança com os instrumentos que viriam mais tarde, foi construído por volta do século XV, inspirado em um instrumento de cordas semelhante chamado Ud, trazido para a península ibérica pelos árabes (SANTIAGO *apud* KÔNIA, 2011). Possuía, inicialmente, quatro pares de cordas e era tocado com uma espécie de palheta chamada plectrum, mas rapidamente evoluiu para cinco pares de corda e passou a ser tocado com as mãos, o que ampliou as possibilidades técnicas e consolidou o que conhecemos como Alaúde Renascentista. Com o tempo, os pares de cordas sofreram acréscimos, chegando a 13 pares no período barroco.

A partir do Alaúde, muitos instrumentos de cordas dedilhadas surgiram na Europa, com destaques para a Mandola italiana, que evoluiria para o que chamamos de Bandolim, e a Vihuela espanhola, cujo aspecto já era similar ao violão, que surgiria pouco depois, também na Espanha

2.1 O Violão

Conhecido também como Guitarra Espanhola, o violão é, possivelmente, o instrumento mais tocado no Brasil. Desde o início do século XX, exímios violonistas deixaram sua marca na história da música brasileira. A maior parte deles, a princípio, eram ligados à tradição do choro e da música instrumental. A partir da década de 1950, a popularidade do violão foi impulsionada pela ação inovadora de João Gilberto que, de certa forma, simplificou a maneira de abordar o instrumento notadamente no que diz respeito ao samba tradicional e embora isso não tenha acontecido de imediato, inspirou gerações a apostarem no formato de voz e violão, tão utilizado no Brasil por músicos tanto profissionais quanto amadores. Talvez a alta recorrência deste formato se explique pelo potencial harmônico e contrapontístico do violão que é, possivelmente depois do piano, o instrumento mais capaz de simular, sozinho, um acompanhamento quase que orquestral, podendo ser composto por linhas de baixo, harmonias completas, contra cantos e variações rítmicas.

Existem vários tipos de violão. O mais tradicional, com 6 cordas de nylon, ainda é o mais usado no Brasil, principalmente na música popular. Também é o mais usado na Espanha, país de origem do instrumento e com enorme tradição violonística, com destaque para o violão flamenco. Outro tipo bem difundido no Brasil é o de sete cordas (podem ser de nylon ou aço), muito utilizado no choro. A sétima corda é a mais grave e este tipo de violão é o responsável pela famosa “baixaria” característica do gênero que, tradicionalmente, não conta com baixistas na sua formação. No passado, os violões de cordas de aço foram muito usados no Brasil em função do maior volume que alcançavam. Na época em que as técnicas de microfonação ainda eram precárias, muitos violonistas usavam cordas de aço e dedeiras com a intenção de produzir um som com mais volume, porém com a evolução dos recursos essa técnica vem sendo deixada de lado. Outro tipo de violão de aço, no entanto, é usado até hoje e vem da tradição da música *folk* americana. Este é tocado com palheta, pode possuir cordas dobradas (12 cordas) e talvez seja o tipo de violão cuja técnica mais se assemelha a Guitarra elétrica.

A afinação mais comum do violão (6 cordas) é a mesma da guitarra (Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi) e reside aí a maior semelhança entre os instrumentos. A técnica aplicada e a sonoridade atingida, entretanto, são bem diferentes, o que faz com que praticamente todo guitarrista toque violão (o contrário é mais raro), porém são poucos os músicos que conseguem dominar os dois instrumentos por igual. Nos arranjos modernos, de uma maneira geral, “a guitarra é um instrumento mais melódico, enquanto o violão funciona mais

harmonicamente” (ALMADA, 2000, p.63), obviamente com exceções, dependendo do estilo. A guitarra possui um vazado (chamado cutway) no corpo próximo à junção com o braço, possibilitando um avanço maior da mão esquerda na escala do instrumento, o que aumenta sua extensão. A distância entre as cordas, por sua vez, é menor se comparada ao violão, o que favorece a agilidade do instrumentista e atesta o caráter melódico da guitarra.

Apesar de todas as diferenças listadas, a prática do violão pode trazer muitos benefícios ao guitarrista. Em entrevista concedida a Alexandre Costa (2009) Sérgio Chiavazzoli (além de exímio guitarrista, um especialista em instrumentos de cordas dedilhadas) diz que o estudo do violão clássico é importantíssimo no processo de formação de um instrumentista de cordas. Os exemplos de guitarristas com formação em violão clássico não ficam apenas no Brasil. Nomes como Robbie Krieger (The Doors), Stevie Howie (Yes) e Randy Roads (guitarrista que acompanhou o início da carreira solo de Ozzy Osbourne) comprovam que uma boa técnica violonística pode auxiliar na prática da guitarra.

Uma aplicação direta da técnica do violão para a guitarra pode ser vista no conceito de *chords melody*⁸, que consiste em tocar (preferencialmente sem palheta) a melodia e a harmonia de uma música simultaneamente. Essa prática, antes de receber tal nome, já estava presente, não apenas em peças de violão clássico, mas também em valsas e choros brasileiros do início do século XX. No jazz, esta técnica também é recorrente, sendo a guitarra semi acústica⁹ o instrumento ideal para realiza-la, o que não impede o estudo de *chords melody* em guitarras normais. Para sua melhor execução, é essencial o controle do músico sobre as vozes simultâneas (baixo, harmonia e melodia), de maneira que o músico consiga sempre destacar a melodia, deixando a harmonia e o baixo em segundo plano, mas presentes. No intuito de se alcançar tal precisão, quanto mais músicas estiverem ao alcance do estudante, melhor. Por isso, se aproveitar do vasto repertório composto para violão solo (seja brasileiro ou não) pode ser de grande valia neste processo.

⁸ Sua tradução seria algo como como melodia de acordes

⁹ Instrumento com o corpo vazado, ou seja, possui uma caixa de propagação acústica, diferente das guitarras convencionais que possuem o corpo maciço.

2.2 O Cavaquinho

A origem do Cavaquinho é portuguesa, mas foi no Brasil que o instrumento se popularizou. Sua afinidade com o pandeiro se tornou marca de estilos como o choro e, posteriormente, o samba. Sua afinação se assemelha com as quatro cordas mais agudas da guitarra, com exceção da primeira corda que deixa de ser a nota MI e passa a ser Ré (ficando assim: Ré, Si, Sol, Ré).

Para um guitarrista, aprender cavaquinho pode proporcionar algumas vantagens e muitos desafios. Primeiramente, a escala do cavaco é bem menor, o que exige mais precisão na mão esquerda, tanto para solos quanto em passagens rápidas de acordes. O fato da afinação ser parecida, mas não igual, também propões desafios que estimulam o raciocínio musical e podem ser interessantes a longo prazo.

No entanto, o maior benefício técnico que um guitarrista pode extrair do cavaquinho está na ação da mão direita, tanto na parte rítmica como para solos. A palhetada alternada rápida para solos é característica do cavaco, mas também funciona bem na guitarra. Dominar essa técnica no cavaco, porém, exige maior precisão no uso da palheta, pois os espaços são menores e o risco de esbarrar em outras cordas é maior. Desta forma, exercitar a palhetada no cavaquinho pode diminuir a incidência de erros quando a mesma técnica for aplicada na guitarra.

A maior dificuldade em se aprender cavaquinho é, possivelmente, a parte rítmica. Executar as levadas características do instrumento fazendo o uso correto da palheta (mão direita) combinados com a ação da mão esquerda (trocas rápidas de acordes) pode ser um grande desafio, até mesmo para guitarristas que já utilizam a palheta em sua prática. O pequeno espaço onde a palheta deve trabalhar e a agilidade necessária para realizar as levadas pode ser um grande aliado no desenvolvimento do suingue do guitarrista.

2.3 O Bandolim e a Guitarra Baiana

O Bandolim surgiu no final do renascimento e seu uso se popularizou na Europa durante o século XVIII (RODRIGUES, 2011). No fim deste século o instrumento chega ao Brasil e, aos poucos, começa a se incorporar à cultura local até se tornar, no início do século XX (TÁVOLA, 2009), elemento importante das rodas de choro. Trata-se de um instrumento essencialmente solista pois, apesar de ser possível a execução de acordes, sua estrutura composta por cordas dobradas favorece a construção melódica.

A afinação do Bandolim, apesar das cordas dobradas, foi feita inspirada no Violino (Mi, Lá, Ré, Sol). Se compararmos com a afinação da guitarra (Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi) veremos que existem semelhanças claras na relação dos intervalos. É como se as cordas do Bandolim fossem as quatro cordas superiores da guitarra, mas invertidas tanto na ordem quanto na altura (a nota Sol é a mais grave e a Mi a mais aguda). Com isso em mente o guitarrista tem um ponto de partida para compreender a escala do Bandolim. Assim como no caso do cavaquinho, a afinação com semelhanças e diferenças estimula o raciocínio musical e pode propor bons exercícios de modulação harmônica e transposição melódica.

Por ser essencialmente solista, o Bandolim também pode ser um bom aliado no desenvolvimento técnico de um guitarrista. O repertório disponível para o instrumento é vasto e pode servir tanto de base para aprendê-lo quanto como material direto para a guitarra, através de transposições. A digitação da mão esquerda, que utiliza os 3 primeiros dedos (indicador, médio e anelar) com mais frequência do que o quarto (mínimo) também é interessante para a técnica guitarrística, mas deve-se ter cuidado para não suprimir totalmente o uso do dedo mínimo (como fazem alguns guitarristas). Ele é fundamental, principalmente na construção de fraseados mais rápidos.

A maior interseção entre a afinação do Bandolim e a sonoridade da guitarra surgiu na Bahia dos anos 40. Nessa época, o surgimento dos instrumentos amplificados tornou possível o surgimento dos trios elétricos e, em face de se poder tocar em volumes altíssimos. Com isso, surge a necessidade de se driblar as microfônias. Para executar tal tarefa, o Bandolim se mostrava um instrumento complicado pela quantidade elevada de harmônicos que produz. Neste contexto, Dodô (Adolfo Nascimento), um especialista em eletrônica que sequer tinha conhecimento da guitarra, e Osmar, um exímio instrumentista, criam um instrumento que chamaram de Pau Elétrico, mas que evoluiria para o que conhecemos como Guitarra Baiana. Trata-se de uma “mini guitarra”, com quatro cordas (não dobradas) afinadas como o Bandolim. O fato das cordas serem postas uma a uma diminui consideravelmente a

quantidade de harmônicos produzidos e permite que o instrumento seja amplificado em volumes mais altos (muitas vezes com distorção inclusive), o que seria inviável com Bandolins convencionais.

Portanto, muito antes da polêmica introdução da guitarra na MPB, já explicada anteriormente, os baianos já tinham em seu carnaval, guitarras distorcidas tocando frevo e arrastando multidões atrás dos trios elétricos, como explica Caetano Veloso na contracapa do disco *Jubileu de Prata*, de Osmar e Dodô (1974): “Como era estranho ver aquele velho Ford de bigode enchendo a Rua Chile de som alucinante com dois rapazes a provocar tudo aquilo”. A história completa da Guitarra Baiana é contada com detalhes no documentário *A Guitarra Baiana : A voz do Carnaval*, de Daniel Talento(2014), com depoimentos de nomes como Armandinho, Caetano e Moraes Moreira, além de imagens históricas dos carnavais baianos.

Capítulo 3

Utilização de Repertório brasileiro visando ao aperfeiçoamento técnico do Guitarrista

3.1 Ensinando Música Musicalmente

Após muitos anos de prática como guitarrista e professor pude perceber que, mais eficiente do que repetir modelos de escalas e exercícios técnicos, a utilização de repertório prático (de preferência dentro do universo musical de interesse do aluno) se mostra como um caminho mais proveitoso e, portanto, mais passível de apresentar resultados positivos. Tal constatação, adquirida de maneira prática, dialoga de perto com as ideias do professor Keith Swanwick, com as quais tive contato mais recentemente enquanto cursava a faculdade. Por essa razão, defini como referencial teórico para minha proposta ideias e conceitos contidos no livro “Ensinando Música Musicalmente”, no qual Swanwick apresenta uma proposta pedagógica voltada para a prática e compreensão das necessidades do aluno.

Swanwick entende a música como uma linguagem rica em potencial metafórico, ou seja, pode evocar sensações e remeter a situações que extrapolam o universo musical. O autor defende três princípios básicos para a educação musical: considerar a música como discurso; considerar o discurso musical do aluno; fluência no início e no final.

3.1.1- Considerar a música como discurso: a comparação entre a música e a língua falada se faz muito presente durante o desenvolvimento das ideias do autor. Para ele, a música compartilha de características semelhantes às do discurso falado, tais como acentos, respirações, divisão em frases e outros aspectos que, geralmente, não são percebidos por alunos iniciantes. Para que a prática musical não se torne uma repetição puramente mecânica de padrões já estabelecidos, é importante que o professor chame a atenção para estes aspectos. Desta forma o aluno pode refletir e buscar uma consciência mais profunda sobre as músicas que toca e, com o tempo, desenvolver sua própria maneira de organizar estes discursos, seja compondo ou interpretando obras de outras pessoas.

3.1.2- Considerar o discurso musical do aluno: é de suma importância que o professor, antes de iniciar um planejamento de curso, tenha em mente que tipos de música despertam mais o interesse de seus alunos pois “...estudantes de música não são páginas em branco, e um professor que pensa desta maneira elimina terminantemente a possibilidade de

enriquecer o processo de ensino aprendizagem...”(FALCON, 2014, p.18). De acordo com Swanwick, a interação entre aluno e professor é essencial, não só para manter o interesse nas aulas, mas também para estabelecer uma via de mão dupla, na qual o professor não apenas ensina, mas também aprende. O autor defende a prática em grupo como ferramenta valiosa no ensino da música, na qual a interação aluno- professor, assim como entre alunos, é peça chave no desenvolvimento de instrumentistas e cantores.

3.1.3- Fluência no início e no final: sustentando a comparação da música com o discurso falado, o autor entende que, assim como para aprender a falar devidamente, o indivíduo deve estar cercado de pessoas “falantes”, para se entender um discurso musical o aluno deve se inserir, através de apreciação e prática, num contexto onde o estilo que se quer aprender seja amplamente abordado. Em outras palavras, deve procurar ouvir o máximo de referências possíveis e, de preferência, ter contato com músicos que já dominem o estilo em questão.

Com esses princípios em mente podemos considerar a utilização de repertório prático como uma eficaz via de desenvolvimento para qualquer músico, seja instrumentista, cantor ou compositor. Esse desenvolvimento pode ser ainda mais proveitoso se for feito através de um repertório que seja do agrado do estudante e estimulado por períodos de vivência dedicados a cada estilo que se queira aprender.

No caso específico dos guitarristas, como já foi dito anteriormente, a maioria dos métodos existentes que utiliza repertório prático o faz através de gêneros estrangeiros. Fundamentado pelas ideias de Swanwick e motivado pela ausência de materiais voltados para a guitarra que abordem a música brasileira de maneira prática, elaborei minha proposta de desenvolvimento técnico para guitarristas através do estudo de gêneros brasileiros a partir de três exemplos. Minha análise sobre os gêneros será breve, pois o foco da proposta são as questões práticas que surgirão durante a execução das músicas. Enfatizarei os principais pontos de cada uma, apontando imediatamente os trechos mais relevantes para as análises. As partituras completas serão apresentadas ao final deste capítulo. Para o maior estímulo ao raciocínio analítico, ouvir e/ou executar as peças antes de ler as análises deve ser permanentemente incentivado. Lembrando que o objetivo aqui é dar significado ao discurso musical, e não simplesmente reproduzir harmonias e solos mecanicamente.

3.2 Samba e Choro

O Choro teve sua origem no século XIX através da fusão de vários estilos musicais. A sonoridade tradicional do gênero está ligada, principalmente, ao violão, ao cavaco e à flauta. Entretanto, com o tempo, outros instrumentos se incorporaram a prática do choro e se tornaram comuns no gênero, como por exemplo o bandolim e a clarineta. A música que será apresentada como exemplo foi escrita para bandolim.

O Samba surge um pouco depois e, assim como o choro e outros gêneros, sua origem exata causa discordância entre músicos e historiadores. Não é minha intenção aqui fazer um tratado sobre os gêneros em si, principalmente pelo fato de que os mesmos possuem muitas variações.

Com o intuito de abordar os dois gêneros (que obviamente não são iguais) com uma única peça, escolhi *Assanhado*, que se trata de um choro sambado gravado em 1961 por Jacob do Bandolim.

Não por um acaso escolhi um choro escrito para bandolim. No capítulo 2 deste trabalho eu já havia defendido a ideia de que a essência solista do instrumento o torna uma boa fonte de estudo para solos que podem ser facilmente transpostos para a guitarra. Com isso em mente o maior proveito que o guitarrista terá em estudar essa peça será executar com perfeição a melodia escrita para o bandolim.

O choro em questão é dividido em duas partes e está na tonalidade de Lá Maior. Na primeira parte a harmonia transita entre o primeiro, o quarto e o quinto grau do campo harmônico maior (A6, D7/9 e E7, respectivamente), com detalhes para a sexta presente no acorde de tônica e no quarto grau que possui uma sétima menor e nona (D7/9), o que dá uma sonoridade semelhante à um blues (lembrando que é um choro escrito em 1961, já influenciado por outros estilos). A melodia, por sua vez, também tem um “sotaque” de blues, pois utiliza basicamente as escalas pentatônicas de Lá maior e Lá menor. O uso da terça e sétima menores (Dó e Sol naturais, respectivamente) quebram a sonoridade da escala maior tonal. A divisão rítmica também merece atenção pela presença de síncopes. Destaco aqui uma acentuação recorrente feita uma semicolcheia antes do tempo forte, essencial para o suingue da melodia (Figura 1).



Figura 1

Na segunda parte, a harmonia se apoia no conceito de dominantes secundárias e segue um ciclo de quartas até o acorde de Bb7 (A7, D7, G7, C7, F7, Bb7). Neste ponto aparece a dominante principal da tonalidade (E7) que retorna a tônica e a mesma sequência se repete. É o trecho que exige mais habilidade do solista, e para executá-lo com perfeição é preciso estar atento as divisões das frases, que por serem rápidas podem ficar confusas caso alguns detalhes passem despercebidos. As duas primeiras frases são as mais curtas, ocupando 4 compassos cada uma (com anacruses) e são seguidas por uma frase estendida de 8 compassos que fecha a primeira volta da harmonia. Já na repetição temos duas frases estendidas com relação a primeira vez, ocupando 8 compassos cada uma. Para compreender a construção melódica é necessário estar sempre atento ao acorde sobre o qual se está fraseando e saber diferenciar arpejos de frases escalares. Por ser um trecho rápido e modulante, pode ser de grande ajuda reduzir o andamento, estudar cada frase separadamente antes de executar a peça inteira numa velocidade maior.

3.3 Baião

O baião é um gênero nordestino fortemente ligado a dança e cuja origem remete ao século XIX. Sua popularidade, entretanto, se expandiu por todo país na década de 1940, principalmente pela ação de músicos como Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, conhecidos como o Rei do Baião e o Doutor do Baião, respectivamente. A sonoridade do gênero está relacionada a instrumentos como acordeão (ou sanfona), triângulo, zabumba, flauta, rabeca e viola caipira.

A música escolhida como exemplo foi *O Ovo*, de Hermeto Pascoal e Geraldo Vandré. Sua melodia foi composta para flauta e é baseada no modo mixolídio, muito recorrente no estilo em questão, sendo conhecido também como *escala nordestina*. A tonalidade proposta é Si maior mixolídio que é, basicamente, uma escala maior com o sétimo grau abaixado (repare que a nota lá vem sempre acompanhada de um bequadro). A música possui uma introdução e um tema dividido em duas partes.

Para a técnica guitarrística, o aspecto mais interessante diz respeito ao uso da palheta. A palhetada alternada é sempre a melhor escolha para frases escalares, porém em alguns arpejos é possível posicionar uma nota em cada corda, desta forma passa a ser interessante usar uma técnica de arpejo chamada de *sweep picking*, que consiste em mover a palheta em apenas uma direção, atingindo uma nota por corda. Os trechos onde essa técnica é possível estão destacados em amarelo na partitura (como exemplificado na figura 2). Quando isso ocorre num arpejo ascendente a palheta deve ser movida apenas para baixo, caso seja descendente o movimento será para cima.

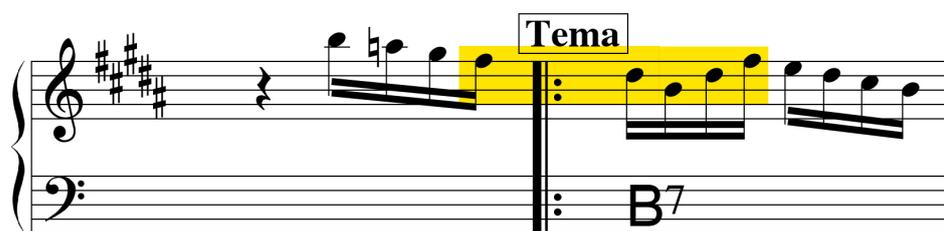


Figura 2

Por se tratar de uma música modal com tema curto e de harmonia simples, outra aplicação interessante seria aproveitar a base da música para treinar improvisos e, com isso, estimular a fluência dentro do estilo e também transportar frases de outros gêneros que por vezes também utilizam o modo Mixolídio, tais como o blues e o jazz.

3.4 Bossa Nova

Surgida na década de 1950, a Bossa Nova é, possivelmente, o gênero brasileiro mais conhecido internacionalmente. Trata-se de um tipo de samba e também uma maneira de se tocar o samba. As harmonias da Bossa Nova, porém, costumam ser mais sofisticadas, e carregam uma forte influência de compositores impressionistas do século XX como Debussy e Ravel, e também do jazz americano. As melodias, entretanto, costumam ser mais simples e menos virtuosas se comparadas com as do Choro por exemplo. A sonoridade da Bossa Nova está muito ligada ao violão, mas existem também muitos arranjos espelhados na estética do Jazz (Piano, Baixo, Bateria e, eventualmente, guitarra e sopros). Talvez por conta desta ligação com o Jazz, a Bossa Nova seja um estilo onde a guitarra apareça com mais frequência do que nos exemplos anteriores. É muito comum, por exemplo, em shows de Jazz algumas Bossas serem tocadas em versões instrumentais. Visando uma abordagem nesse sentido eu escolhi a música *Água de beber* de Tom Jobim, como exemplo para tocar Bossa nova na Guitarra.

A música está na tonalidade de Si menor e é dividida, basicamente, em duas partes (introdução e estrofe). Neste exemplo, o grande proveito que o guitarrista pode tirar do estudo é a análise harmônica e sua relação com a melodia. Tocando a melodia sem prestar muita atenção na harmonia, podemos perceber que ela é praticamente toda construída na escala Pentatônica menor. Já acompanhada de uma análise harmônica, vemos que as notas foram muito bem escolhidas e cumprem funções diferentes, dependendo do acorde em questão. Percebemos logo no início da estrofe, por exemplo, um Mi Sustenido que não consta na armadura. Se o pensamento estiver unicamente na escala, poderíamos classificar a nota como uma quarta aumentada, conhecida dentro do estudo da escala Pentatônica como *blue note*¹⁰. No entanto, se observarmos o acorde tocado neste momento (C#/B), vemos claramente que o Mi sustenido em questão é simplesmente a terça do acorde, e por isso ela é sustentada em tempo forte sem causar sensação de estar fora da escala. (Figura 3)

¹⁰ Quarta aumentada inserida numa escala pentatônica. Normalmente, é usada em tempos fracos e de forma rápida, justamente por soar um pouco estranha, fora da escala.

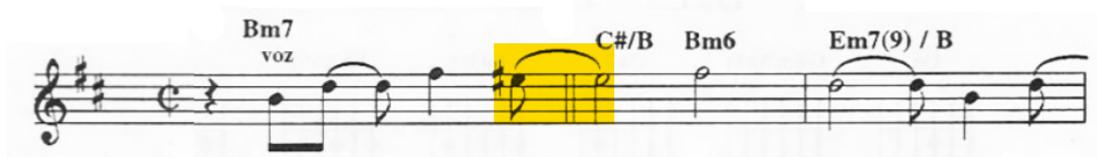


Figura 3

Outro ponto interessante da melodia ocorre no segundo compasso do sexto sistema, onde o acorde é C#7(#9) e a nota da melodia é um Ré natural, ou seja, soam ao mesmo tempo uma nona aumentada (da harmonia) e uma nona menor (da melodia), gerando uma tensão a mais no acorde¹¹. (Figura 4)



Figura 4

Executar a melodia completa da música como se fosse um solo de guitarra, percebendo estes detalhes e atento sempre a relação entre harmonia e melodia é um exercício proveitoso, que deve ser seguido de improvisos em cima da harmonia, num formato similar aos standards¹² de Jazz.

¹¹ Este efeito costuma funcionar em arranjos quando utilizados em nonas ou quintas de acordes.

¹² Termo que classifica Temas de jazz conhecidos e tocados por músicos de todo o mundo. Seu formato mais tradicional consiste na apresentação do Tema, seguido de improvisações.

3.5 – Partituras completas dos exemplos propostos

Assanhado

Jacob do Bandolim

The musical score for "Assanhado" by Jacob do Bandolim is presented in ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various guitar chords and a "Da Capo" instruction at the end.

Chords indicated in the score include: A6, D7(9), E7, E7(9), A7, D7, G7, C7, F7, Bb7, A7, D7, G7, C7, F7, Bb7, E7, and A6.

The score concludes with a **Da Capo** instruction.

(Baião)

O OvoHermeto Paschoal
& Geraldo Vandré

(♩ = 96)

Intro

Tema

(Fim)

Chords: E7, B7, E7, B7, B7, E7, B7, E7, A, B7, B7, E7, F#7, B7, E7, B7, E7, F#7, B7.

Água de Beber

Tom Jobim

introdução

Bm7 Bm/A G#° Gm6 Bm7 Bm/A

G#° Gm6 Bm7 Bm/A G7M Bm7(9)

1. F#m7(b5) 2. Bm7 voz C#/B Bm6 Em7(9) / B

Bm7 E7 Em7(9) A7(9)

D7M(9) D⁶₉ C#7(9) C7(9) Bm7 Gm6 / Bb

D6/A D7(#9) C#7(#9)

F#⁷₄ Bm7 B7 E7

Em6 Bm7 B7 E7

Em6 Bm7 F#m7(b5)₁₁ D.C.

Considerações Finais

Ao longo do meu trabalho pude me aprofundar sobre trajetória da guitarra elétrica no Brasil e busquei situar historicamente o instrumento perante a prática musical do país. Abordei o caráter informal que o ensino do instrumento sempre teve, que diminuiu com o passar do tempo, mas ainda hoje tem muita força.

Apontei a possibilidade de relacionar elementos recorrentes da música brasileira com a prática da guitarra. Os elementos destacados foram, além outros instrumentos de cordas tradicionalmente utilizados no Brasil, como o violão, o cavaquinho e o bandolim, o próprio repertório da música brasileira, dividido em três exemplos práticos.

Entendo como nítida a possibilidade de se aperfeiçoar a técnica da guitarra com o uso de repertório brasileiro. Minha proposta aqui, entretanto, não é questionar a eficácia de qualquer método de guitarra existente, apenas apontar mais um entre tantos caminhos didáticos possíveis para o ensino do instrumento. Inúmeras escolas no Brasil e no exterior formam guitarristas plenamente capazes de atuar no mercado como instrumentistas e professores. Muitas didáticas, inclusive, se utilizam de exemplos práticos como ferramenta principal de desenvolvimento do músico, assim como minha proposta. No entanto, poucas o fazem com o uso de repertório brasileiro. Esta é a lacuna que me inspirou a realizar este trabalho.

Gostaria de ressaltar que as possibilidades de estudar guitarra por meio de repertório brasileiro podem ser ampliadas a partir desta proposta. Executar e analisar exemplos é um ótimo caminho para dominar gêneros novos. Para o caso de guitarristas que, anteriormente, nunca tocaram os gêneros propostos o grande proveito é, além das técnicas exercitadas, a ampliação do repertório e assimilação de elementos novos para sua prática. Guitarristas mais familiarizados com tal repertório podem e devem ampliar o estudo, utilizando outros exemplos de músicas dos gêneros abordados e também de outros mais, como por exemplo frevo ou maracatu. Quanto maior for o conhecimento de repertório e domínio de gêneros, sejam brasileiros ou não, maiores serão as possibilidades de trabalho para o músico, tanto na área prática quanto na pedagógica.

REFERÊNCIAS:

ADOLFO, Antônio. *Arranjo Um enfoque atual*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora. 1997

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. São Paulo: Unicamp, 2000.

COSTA, Alexandre Mangeon. *O desenvolvimento técnico do guitarrista através das melodias do choro*. 2009. Monografia de fim de curso de Licenciatura em Música – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CHERNICHARO, Felipe Melo. *O ensino da guitarra elétrica na instituição de ensino superior: uma proposta curricular*. 2009. Monografia de fim de curso de Licenciatura em Música – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

DICIONÁRIO CRAVO ALVIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/festivais-de-musica-popular/dados-artisticos>> Acesso em: 28 out. 2015

FALCON, Francisco Eduardo de Souza. *O estudo das melodias do gênero musical choro e sua aplicabilidade no desenvolvimento técnico do contrabaixista*. 2014. Monografia de fim de curso de Licenciatura em Música – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

GUIARRA BAIANA: A VOZ DO CARNAVAL. Documentário de 2014. Direção: Daniel Talento. Produção: Rogerson Cunha. Produção executiva: Kátia Campos e Ricardo Rama. Elenco: Caetano Veloso, Moraes Moreira, Armandinho Macedo, Aroldo Macedo, Missinho, Luiz Caldas, Julio Caldas, Moroto Slim, Maestro Fred Dantas, Maestro Spok.

KLASSEN, André Felipe. *A introdução da guitarra na música popular brasileira*. 2004. Monografia (Licenciatura em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

KÓNYA, István. Lute History (em inglês). Disponível em <http://www.lant.hu/lant_t_en.html>. Acesso em: 29 nov. 2015.

LOPES, Rogério. *Guitarra elétrica: uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira*. 2007. Monografia de fim de curso de Licenciatura em Música – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MACHADO, Miguel Angelo. *A relevância do ensino de guitarra elétrica nos cursos de graduação em música*. 2009. Monografia de fim de curso de Licenciatura em Música – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

NETO, Affonso Celso de Miranda. *Em busca de um método de guitarra brasileiro*. 2003. Monografia de fim de curso de Licenciatura em Música – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

NAPOLITANO, Marcos, O conceito de “MPB” nos anos 60 IN: *História, Questões e Debates*, número 31, Curitiba, Editora da UFPR, 1999.

RODRIGUES, Antônio. *A História dos Instrumentos*. Artigo escrito em 2011. Disponível em <<http://www.movimento.com/2011/09/a-historia-dos-instrumentos/>> Acesso em 28 out. 2015.

SANTIAGO, Emerson. *O Alaúde*. Artigo escrito em 2011. Disponível em <<http://www.infoescola.com/musica/alaude/>> Acesso em 29 nov. 2015.

TÁVOLA, Arthur Da. *O Bandolim e o Brasil*. Artigo escrito em 2009. Disponível em <<http://www.bandolim.net/o-bandolim-e-o-brasil>> Acesso em 30 nov. 2015.

UMA NOITE EM 67. Documentário de 2010. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Produção: Beth Accioly. Fotografia: Jacques Cheuiche. Elenco : Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, MPB4, Paulo Machado de Carvalho, Roberto Carlos, Sérgio Cabral, Sérgio Ricardo, Solano Ribeiro, Zuza Homem de Melo. Duração: 85 min

