

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

ENSINO DA GUITARRA ELÉTRICA: A VÍDEO-AULA “TÉCNICA E  
VERSATILIDADE” DE KIKO LOUREIRO COMPARADA COM O MÉTODO “*A  
MODERN METHOD FOR GUITAR*” DA BERKLEE

LEANDRO CAVALCANTI SILVA DONATO

RIO DE JANEIRO, 2014

ENSINO DA GUITARRA ELÉTRICA: A VÍDEO-AULA “TÉCNICA E  
VERSATILIDADE” DE KIKO LOUREIRO COMPARADA COM O MÉTODO “*A  
MODERN METHOD FOR GUITAR*” DA BERKLEE

por

LEANDRO CAVALCANTI SILVA DONATO

Monografia apresentada para a conclusão do  
curso de Licenciatura em Música do Centro de  
Letras e Artes da UNIRIO, sob orientação do  
Professor Dr. Clayton DaunisVetromilla.

Rio de Janeiro, 2014

*Dedico este trabalho àquele que me capacita, me sustenta, me fez chegar até aqui e me fará chegar a outros lugares que nem posso sonhar ou imaginar, ao meu Deus.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha família, pela confiança e apoio em todo o tempo. Por estarem comigo em toda minha caminhada. Obrigado, sem vocês isso não seria possível.

Aos meus amigos, por acreditarem em mim e me incentivarem, mesmo quando tudo parecia estar dando errado.

Aos amigos que fiz na UNIRIO, tanto alunos, quanto professores. Vocês fazem parte disso tudo.

A minha amada Priscilla. Você é peça fundamental em minha vida. Obrigado por me suportar (em todos os sentidos), por toda ajuda e apoio que você me dá. Você é o maior presente da minha vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Clayton Vetromilla, que muito pacientemente esteve comigo na elaboração deste trabalho.

Obrigado a todos que estiveram comigo nessa jornada, direta ou indiretamente, todos são importantes em minha vida.

DONATO, Leandro Cavalcanti Silva. *Ensino da guitarra elétrica: a vídeo-Aula “Técnica e Versatilidade” de Kiko Loureiro comparada com o método “A Modern Method for Guitar” da Berklee*. 2014. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Neste trabalho, pretendemos debater os aspectos relacionados ao ensino de música com o olhar voltado para a guitarra elétrica. Baseados na pesquisa feita por Gohn (2003), analisamos e comparamos dois métodos, um que pode ser considerado tradicional e outro que podemos classificar como moderno. Os métodos utilizados nesta pesquisa foram A vídeo-aula Técnica e Versatilidade de Kiko Loureiro e *A Modern Method For Guitar* da Berklee. A partir destes, verificamos, dentro dos temas abordados em ambos, aspectos complementares e similaridades na abordagem dos assuntos. Com isto, buscamos alternativas para a utilização destes no ensino da guitarra elétrica e, assim, um melhor aproveitamento dos modelos tradicionais e modernos de ensino de música.

Palavras chave: Vídeo-Aula. Guitarra Elétrica. Ensino de Guitarra Elétrica. Método de Guitarra Elétrica.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DE GUITARRA ELÉTRICA	9
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DESCRITIVA	16
2.1 Vídeo-aula “Técnica e Versatilidade” de Kiko Loureiro	16
2.2 Método “ <i>A Modern Method for Guitar</i> ” da Berklee	21
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE COMPARATIVA	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS	31

## INTRODUÇÃO

Aparentemente, a academia não está preparada para formar músicos direcionados para o atual mercado fonográfico. Percebemos isto devido a pouca oferta de cursos de nível superior nos instrumentos chamados “populares”. Apenas algumas Instituições de Ensino Superior (IES) oferecem cursos de graduação em instrumentos como a guitarra elétrica, o teclado, o baixo e a bateria, como, por exemplo, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Talvez isso se deva ao fato de esses instrumentos estarem quase sempre relacionados a agrupamentos instrumentais de "música de mercado" (que pode ser entendida como qualquer gênero musical acessível ao público em geral para entretenimento e disseminado pelos meios de comunicação) e não tanto a música tradicionalmente entendida como erudita.

A guitarra elétrica é um instrumento que está totalmente ligado ao mundo da “música comercial”, estando presente na grande maioria das músicas que movem esse mercado. Este ambiente musical exige um músico que saiba trabalhar com os mais variados estilos, que tenha desenvoltura no palco, que consiga assimilar corretamente uma proposta de um produtor musical e que tenha conhecimento técnico e fluência nas gravações em estúdio.

Como o ensino da guitarra elétrica ainda é pouco presente na academia, é inevitável levantar o questionamento: Onde encontrar um profissional capacitado, que tenha formação pedagógica, prática do instrumento e atuante no mercado musical? Estes profissionais podem ser encontrados na própria academia, já que um número considerável de guitarristas, em busca de agregar qualidades ao seu fazer musical, ingressam nos cursos de licenciatura e bacharelado em MPB, além de terem passado pelo ensino semiformal do instrumento, combinando vivência informal com aulas particulares.

A entrada do curso de guitarra elétrica nas universidades poderia ser o início do processo de sistematização e formalização do ensino do instrumento. Numa análise mais ampla, este processo já começou, por exemplo, com a criação do acima citado curso “bacharelado em MPB” na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e também na postura de certas instituições que aceitam, sem restrições, a execução de

instrumentos como a guitarra elétrica ou o baixo elétrico no seu concurso de admissão para licenciatura em música.

Outro aspecto sobre ensino da música através da guitarra está relacionado a fatores tecnológicos. Novas mídias têm possibilitado alternativas para o desenvolvimento musical no âmbito do ensino. Recursos que há poucos anos eram inimagináveis facilitam bastante o processo de ensino-aprendizagem musical. Os aparatos de gravação e reprodução se tornam cada vez mais rápidos e acessíveis e o advento da internet abriu um universo de possibilidades.

A guitarra elétrica surgiu em meio a uma geração que vivia crescente desenvolvimento tecnológico. Isto fez com que não só o instrumento, sua construção e seus acessórios, mas também as formas de ensino se desenvolvessem ligadas à área tecnológica. Observamos, por exemplo, diversas formas de aprendizado, como revistas especializadas, internet, vídeo-aula, além dos métodos tradicionais. O objetivo do presente trabalho é verificar convergências e divergências entre a maneira tradicional e as novas formas do ensino-aprendizagem.

Para tal, confrontamos a pedagogia existente em duas formas de ensino representadas pelo método *A Modern Method for Guitar*, da *Berklee* e pela vídeo-aula *Técnica e Versatilidade*, de Kiko Loureiro. Por meio da análise descritiva e comparativa, buscamos levantar diferenças e semelhanças entre um método publicado no formato de um livro, entendido como complementar à maneira formal de ensino, e um método não tradicional, ou de ensino não formal, aqui representado pela vídeo-aula, definida por Gohn (2003) como uma forma de autoaprendizagem. Baseados, também em trabalhos como os de Garcia (2010, 2011) e Borda (2005), procuramos entender as propostas didáticas e curriculares no ensino da guitarra.

Com tal pesquisa, buscamos detectar alternativas que podem ser eficazes e didáticas para o processo de ensino-aprendizagem da guitarra elétrica. Ainda, compreender se há uma correspondência entre os conceitos apresentados na vídeo-aula e no método da *Berklee* quanto ao ensino da guitarra elétrica. Consideramos como hipótese que ambos os métodos são ferramentas pedagógicas complementares para a aprendizagem. A vídeo-aula vem descrita na íntegra. Quanto à descrição do método, iremos nos deter apenas no assunto “tríades”, para, então, por meio de uma análise comparativa, estabelecer possíveis pontos em comum e/ou contraditórios.

## CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DE GUITARRA ELÉTRICA

A guitarra elétrica demorou a se estabelecer entre as escolas de música, muito provavelmente devido ao fato de ser um instrumento relativamente novo (a primeira guitarra elétrica maciça foi construída por volta de 1941). Por isso, consideramos estar, este instrumento, ainda em fase de desenvolvimento, tanto metodológico quanto estrutural (BORDA, 2005). Talvez este fato também se deva ao olhar conservador, por vezes preconceituoso (LOPES, 2007; LOFIEGO, 2013), das escolas de ensino musical, que tendem a adotar métodos da chamada “música erudita”, relegando os instrumentos chamados “populares” (guitarra, bandolim, acordeão, etc.) a segundo plano.

Apesar de a guitarra elétrica ser um instrumento muito difundido no Brasil, através de músicos que se destacaram atuando em diferentes vertentes musicais, como *jazz*, *rock* e MPB, se sobressaindo no Brasil e no exterior, a oferta de cursos de graduação para este instrumento em Instituições de Ensino Superior (IES) é ínfima perante o número de praticantes. No Rio de Janeiro não há nenhuma IES pública que ofereça tal curso. (LOFIEGO, 2013, p.6)

O início do ensino/aprendizagem de guitarra no Brasil foi algo bastante incipiente. Podemos tomar como marco original deste processo no Brasil a década de 1970, quando circulavam, no país, métodos publicados principalmente nos EUA. Por outro lado, não havia uma metodologia própria e os guitarristas acabavam por utilizar a pedagogia empregada no ensino do violão (MÓDOLO, 2008). Em tal contexto, a autoaprendizagem torna-se algo muito comum de acontecer. Ainda hoje, não encontramos uma quantidade significativa de material didático para guitarra, principalmente se compararmos com a disponibilidade de métodos para violão. Sendo assim, muitos guitarristas acabam se “aventurando” no processo de autoaprendizagem.

Atualmente existem alguns métodos, encontrados em livrarias e até mesmo em bancas de jornal. E, com o advento da internet, a autoaprendizagem acaba se tornando algo ainda mais comum devido à facilidade de acesso a esses materiais. “Essas publicações exploram e prometem facilidades na aprendizagem e, em geral, são destinadas a um público jovem e ávido por informações musicais.” (GARCIA, 2011a, p.57).

Garcia (2011a) é um dos autores que trata do ensino da guitarra elétrica partindo do ponto de vista da autoaprendizagem. O autor define: “A autoaprendizagem é aquela na qual o

aluno (aprendiz) exerce plena autonomia e controle sobre suas práticas educacionais.” (GARCIA, 2011a, p. 55). Este tipo de aprendizado costuma ocorrer principalmente quando, em determinada região, a oferta ou a possibilidade de ensino é escassa, por não haver muitos professores capacitados para a docência. Sendo assim, muitos acabam tendo o desafio de aprender música sozinhos.

Ser autônomo implica possuir características como objetividade, determinação e empreendimento de tarefas, autodomínio, autoconfiança, valorização das próprias ações, disciplina, necessidade de questionamentos e reflexões, iniciativa própria, gerência de novos interesses, necessidade de progresso intelectual. (GARCIA, 2011a, p. 58).

Segundo Garcia, “A prática autoformativa em música é bastante comum no aprendizado de música popular” (GARCIA, 2011a, p.56). Em determinada parte de seu artigo, mostra entrevistas realizadas com 16 guitarristas. Destes, 9 se declaram autodidatas. Porém o que se percebe nos relatos desses entrevistados é que a maneira do aprendizado da guitarra passa por muitos aspectos. Existem aqueles que ficam no autodidatismo em sua vida musical inteira, outros que se utilizam dos novos meios de comunicação para o aprendizado, como a *internet*, e, também, há aqueles que em algum momento recorrem a um professor.

Na autoaprendizagem, em que o indivíduo tem a tarefa de desvendar informações, a falta de um orientador muitas vezes compromete o entendimento de determinados assuntos. Garcia (2010) trata da relação professor/aluno, entendendo as capacidades e competências que um professor de guitarra deve ter para atender a seus alunos de forma satisfatória; discorre sobre várias questões ligadas à prática e ao fazer musical, como formação do músico, espaços de ensino, mercado de trabalho. Garcia (2011b) fala, ainda, das aulas particulares do instrumento, sobre como um professor muitas vezes não precisa ter nenhum tipo de formação para ser “credenciado” a dar aulas, pois o que legitima sua prática no ensino é sua atuação musical.

O autor identifica uma lacuna existente no ensino da guitarra, os poucos os espaços e maneiras de ensino deste instrumento em qualquer nível de aprendizado e a grande recorrência do autoaprendizado. Entretanto observa a formação de uma tendência:

A prática de ensino e aprendizagem de guitarra se estabelece historicamente através, principalmente, da autoaprendizagem e da não-formalidade, porém, é cada vez maior o número de pessoas que se interessam em buscar organizar, de forma sistêmica, os conhecimentos da linguagem guitarrística (GARCIA, 2010, p. 1495).

Sobre questões curriculares do ensino da guitarra, o texto de Borda (2005) auxilia o professor de guitarra sobre o que deve ser ensinado e de uma maneira progressiva, pois este apresenta um modelo curricular para o ensino da guitarra no nível superior. Este currículo pode servir de base para o professor de guitarra em outros níveis, uma vez que pode ser usado de uma forma preparatória para o estudante de guitarra que almeja cursar o nível superior de ensino.

O currículo apresentado por Borda (2005) é hipotético, porém serve de base para se entender os assuntos abordados em guitarra. Este currículo é resultado da pesquisa que o autor faz em cinco universidades que oferecem o curso de bacharelado em guitarra, além de entrevistas realizadas com importantes nomes do instrumento e da história da guitarra e seu desenvolvimento.

Pode-se concluir que na área do ensino da guitarra, seja o nível que for ainda há muito a ser feito se comparado a outros instrumentos que já estão estabelecidos na academia ou em qualquer âmbito de ensino. A guitarra tem, socialmente, uma imagem bastante diferente de outros instrumentos, como por exemplo, o piano, um instrumento que pode ser considerado de “elite”. A guitarra foi por muito tempo vista como algo que tirava a identidade brasileira da música e como instrumento de rebeldia e, talvez por esses fatores, a guitarra tenha demorado tanto para entrar na academia.

Também sobre a autoaprendizagem há diversas visões. Como toda forma de ensino, possui seus prós e contras. Existem aqueles que descredenciam o autodidata por acreditarem ser um conhecimento adquirido sem consciência, mas também há aqueles que validam este indivíduo como autodidata, dando-lhe méritos.

Em tal contexto se insere a vídeo-aula. Podemos dizer que a vídeo-aula se tornou possível após o surgimento do videocassete: com este aparelho era possível reproduzir e gravar, além do som, a imagem. Isto começou a ocorrer na década de 1980, quando novas tecnologias começam a surgir e a transformar o sistema de mídias.

A popularização do videocassete trouxe a possibilidade de controle na apreciação, diferente da televisão, em que não se tinha nenhum domínio sobre a reprodução de seu conteúdo. Isto deu aos espectadores o poder de registro de determinado programa, para assistir quando e quantas vezes quisessem. Com isto um novo mercado começa a crescer. Concertos, shows, videoclipes e outras produções se tornam acessíveis e, dentro desta nova modalidade mercadológica, surge também a vídeo-aula.

A empresa pioneira na produção das vídeo-aulas era a norte-americana *DCI Music Video*. A ideia de produzir vídeo-aulas foi influenciada por uma escola de música chamada

*The Collective*, onde algumas aulas eram registradas e disponibilizadas através de encomendas postais. A primeira vídeo-aula foi produzida em 1983 e se intitulava *Up Close*, do baterista Steve Gadd, e foi a que gerou o modelo a ser repetido em muitas outras. Tratava-se do músico em questão, acompanhado por um conjunto (porém com o foco no baterista). Gadd, além das *performances* e dos assuntos da aula, era entrevistado durante o vídeo.

Gohn (2003) define vídeo-aula como “um material didático, usualmente produzido com fins comerciais, que se dedica a instruir o espectador em algum campo específico” (GOHN, 2003, p. 86).

A vídeo-aula, não obstante suas finalidades educativas, é um produto comercial que visa o lucro financeiro. (...) A escolha dos nomes que são destacados nas produções de vídeo-aulas seguem análises mercadológicas, medindo a popularidade dos professores paralelamente à sua habilidade em transmitir conteúdos (GOHN, 2003, p. 88).

Como visto, estes fins comerciais são notados pelas escolhas dos músicos que estreiam as vídeo-aulas: em geral músicos virtuosos e de grande influência, mas não necessariamente professores. Este fato também vale para o caso da guitarra elétrica e para outras modalidades de aula e não somente a vídeo-aula.

É comum encontrarmos guitarristas que ministram aulas (...). Para esses professores, não é cobrada uma formação musical ou pedagógica (bacharelado ou licenciatura) específica e os alunos, corriqueiramente, escolhem como professores os guitarristas sociomusicalmente em destaque (GARCIA *apud* GARCIA, 2011b, s.p.).

A imagem de um músico admirado pode ser um grande incentivo para um aluno ter autonomia no processo de aprendizagem através deste veículo que é a vídeo-aula. Isto, muitas vezes, se dá pela intenção por parte do estudante de se tornar parecido com o músico admirado, tentando imitá-lo. “A imagem do ídolo é claramente uma motivação constante para o envolvimento com a música, estimulando o desejo de aprendizado e, em alguns casos, o estudo aprofundado da arte musical.” (GOHN, 2003, p. 15).

Com relação ao conteúdo das vídeo-aulas, podemos ver uma tendência a tratarem de assuntos da prática musical. Estes assuntos, muitas vezes, tem relação com a escolha do músico em destaque na vídeo-aula. As aulas, em geral, falarão da técnica e exibirão performances. As questões teóricas acabam sendo tratadas de maneira superficial e, às vezes, não são abordadas.

A maior parte das vídeo-aulas tem como foco os aspectos práticos da educação musical. O estudo técnico dos instrumentos usualmente mantém a teoria musical em discussões básicas, suficientes para fazer compreender os pontos analisados. A teoria avançada, contendo tratados harmônicos complexos, possivelmente não é considerada um tema de grande aceitação comercial e permanece restrita aos livros. Seu estudo certamente exige uma maior profundidade e uma formação anterior adequada por parte do aluno (GOHN, 2003, p. 88).

Para a prática musical, abordada com frequência nestas aulas, são trazidas muitas performances de peças solo ou acompanhadas por outros músicos e estas são discutidas posteriormente. As execuções são na íntegra e, logo após, em geral, são apresentadas em andamento mais lento e divididas em trechos, com explicações sobre a concepção e técnicas utilizadas.

Como dito acima, alguns destes músicos não são capacitados para ministrar uma aula, visto que muitas vezes não tem nenhuma formação acadêmica. “Frequentemente indivíduos que realizam performances de alta qualidade não possuem a mesma habilidade para articular verbalmente explicações e reflexões sobre sua arte” (GOHN, 2003, p. 88, 89). Quando o ministrante da vídeo-aula não tem habilidade ou ainda não está confortável para passar seus conhecimentos, é comum se ver entrevistadores que mediam e direcionam o prosseguimento da aula.

As vídeo-aulas, por serem curtas (têm, em média, uma hora de duração), se tratando de uma aula apenas, onde seria impossível abordar todo um conteúdo, podem ser aproveitadas como complemento aos métodos tradicionais, especialmente para o autoaprendiz. Este complemento é de grande valor, pois muitas vezes a compreensão de alguns assuntos acaba sendo mais difícil se esses são tratados apenas com palavras, ou seja, o complemento da imagem colabora para um melhor entendimento de alguns assuntos, como postura ao instrumento, ou tipos de toques, por exemplo. “A vídeo-aula pode ser facilmente utilizada no estudo dos aspectos musicais técnicos porque trabalha com a possibilidade de visualização do movimento físico, que como sabemos integra de forma intrínseca a atividade musical.” (GOHN, 2003, p. 92).

Para Gohn (2003) a “aprendizagem sem imagens é incompleta” (GOHN, 2003, p. 92). Segundo ele “visualizar uma performance pode florescer mais elementos do que receber apenas a informação sonora” (*op.cit*). Porém, as vídeo-aulas não têm apenas o papel de fornecer imagens.

Além de retratar gestos, o vídeo transmite outras informações musicais: ideias, histórias, conceitos, opiniões e comparações. Por isso, ele pode ser utilizado não somente para as tarefas mais mecânicas, mas também para as tarefas mais humanas. (...) a importância das vídeo-aulas para os processos de auto-aprendizagem, não somente como ilustração dos movimentos necessários para a performance musical instrumental, mas também como um meio contextualizador, seja em aspectos históricos, estéticos, ou outros (GOHN, 2003, p. 93).

A questão da imagem relacionada ao ensino nos dias atuais é algo bastante comum, visto que são muitas as possibilidades de reprodução e gravação destas. Gohn (2003) diz:

(...)a nova forma de conhecer o mundo não mais é através da escrita e da leitura, mas a partir de imagens e sons reais, com filmes, vídeos, discos e veículos da mídia eletrônica desempenhando o papel de “livros de nosso tempo”. (GOHN, 2003, p. 78).

Contudo, apesar da grande quantidade de benefícios que a imagem pode trazer ao ensino, há pontos que devem ser lembrados e discutidos. O primeiro deles é a edição. Tanto o som, quanto a imagem, seja uma foto ou vídeo, têm a possibilidade de serem manipulados. Isto pode trazer uma impressão equivocada na percepção e entendimento destes. Por exemplo, em uma edição é possível trocar os sons de um trompete pelo som de um saxofone e, com isto, teríamos uma imagem que não corresponde àquilo que ouvimos. Este tipo de artifício também pode ser utilizado em uma aula em vídeo.

Em uma aula gravada em vídeo, um professor pode dirigir a atenção de seus alunos para um ponto e esconder outros, não revelando o assunto em sua totalidade. O poder da imagem pode deseducar e confundir, se aproveitando de uma possível falta de critérios críticos que imbuem o telespectador. (GOHN, 2003, p. 79).

Outra questão a ser discutida em torno da vídeo-aula é a falta de interatividade. Por ser um vídeo gravado, não há a possibilidade de o aluno/expectador esclarecer possíveis dúvidas com o professor ministrante da aula. Nos dias atuais, com o avanço da internet, isto já é possível, mas não comum. Hoje existem aulas por vídeo conferência, onde a aula acontece em tempo real, diferente das gravadas, gerando a possibilidade de interatividade entre aluno e professor.

Um último ponto acerca das vídeo-aulas é a autonomia para sua utilização. A autoaprendizagem passa pelo não-formal, e como dito acima, é preciso ter autonomia para direcionar de maneira correta a aprendizagem.

No sistema não-formal, (...) há uma intencionalidade na ação do aprender, os indivíduos se colocam premeditadamente na posição de aprendizes e escolhem os meios pelos quais irão receber os conteúdos que desejam estudar. Organizam seus próprios “currículos” e usualmente preenchem suas necessidades – ou seja, adquirem seus materiais – baseados na observação e na recomendação de outros, nas propagandas e em pesquisas nas lojas especializadas. (GOHN, 2003, p.14).

Como mencionado anteriormente, o estudante precisa ter características como disciplina e vontade de saber mais para atingir os efeitos desejados de aprendizagem.

No próximo capítulo, vamos fazer uma análise descritiva da vídeo-aula *Técnica e Versatilidade*, ministrada pelo guitarrista Kiko Loureiro. Inicialmente lançada em VHS e, posteriormente, em DVD, foi produzida no ano de 2002 pelo selo Substantial Music. Atualmente se encontra disponível na internet para consulta ou download. Logo em seguida, examinamos o Método “*A Modern Method for Guitar*” da *Berklee*, escrito por William Leavitt, cuja primeira edição foi lançada em 1966. Este método é dividido em três volumes. Iremos descrever a abordagem do assunto “tríades” neste método, distribuído ao longo dos volumes dois e três.



A vídeo-aula *Técnica e Versatilidade* vem acompanhada de um livreto contendo as partituras, tablaturas e diagramas de quase todos os exemplos tocados, com exceção das performances. Além disso, mostra os equipamentos utilizados pelo músico durante a aula. Podemos dividir esta vídeo-aula em cinco partes: abertura, técnica, tríades, harmonia em bloco e *riffs* e levadas.

A cada novo tema discutido é apresentada uma chamada no vídeo com o título do assunto a ser estudado. Kiko Loureiro discorre sobre os assuntos propostos na vídeo-aula de maneira rápida e sucinta. A vídeo-aula é de curta duração (tem aproximadamente 1 hora) e, sendo assim, entendemos que é difícil se deter por muito tempo na explicação dos temas discutidos.

- 00:40 – 07:04 Na abertura da vídeo-aula, Kiko Loureiro dá um breve resumo dos assuntos a serem tratados na aula, a saber: técnica; postura na guitarra; solos do Angra (banda da qual o guitarrista faz parte); tríades; harmonia em bloco; música brasileira. Logo após, passa para a afinação do instrumento, para que o aluno que acompanhará a aula tenha o instrumento afinado corretamente, isto é, na mesma afinação que será utilizada na vídeo-aula. Em seguida há uma performance instrumental da música *Judgement Day*, da banda Angra, em que vemos demonstração e apresentação das habilidades técnicas do guitarrista.
- 07:05 – 07:47 O primeiro assunto abordado na aula é a parte técnica. Kiko Loureiro fala, inicialmente, da postura à guitarra, para que, a partir disto, se obtenha uma boa técnica ao instrumento (quando ele fala de técnica neste momento, está falando da parte motora). Para isto, o guitarrista fala de duas regras básicas, segundo ele: a primeira delas seria manter os músculos relaxados o máximo possível.
- 07:48 – 08:42 Expõe um exercício para a aplicação da primeira regra. Este exercício é composto por alguns exemplos tocados em dois andamentos, um lento e um rápido.
- 08:43 – 09:02 A segunda regra seria a lei do mínimo esforço, segundo a qual quanto menor for o movimento, melhor será a técnica obtida. Para exemplificar este conceito, Kiko Loureiro fala sobre a mão da palheta: quanto menos se afastar a palheta das cordas, melhor será a técnica de palheta.
- 09:03 – 11:11 Para trabalhar este conceito também são expostos exercícios, também em dois andamentos, um lento e um rápido. Os exercícios são apenas na mão da palheta, utilizando a palhetada alternada. Este exercício se desdobra em dois, primeiro em semicolcheias em compasso composto e quatro palhetadas por corda. Deve-se ir da 6ª corda para a 1ª corda e depois voltando. Após isso, com a mesma ideia, ele faz saltando cordas – ao

mudar de corda, sempre retorna à 6ª corda, ou seja, 6ª, 5ª, 6ª, 4ª, 6ª, 3ª, etc. Os mesmo exercícios são feitos em quiálteras de colcheia (tercinas) em compasso quaternário. Em todos estes exemplos, o guitarrista toca em dois andamentos, sempre um lento e outro rápido.

- 11:12 – 13:33 O guitarrista aplica a regra do mínimo esforço à mão esquerda, também através de exercícios de treino. Os exercícios utilizam cromatismos e sequência de dedos 1-2-3-4 para execução da mão esquerda (para os destros), com exercícios na vertical e horizontal em relação ao braço do instrumento. A outra mão segue com as sequencias de palheta aprendidas anteriormente.
- 13:34 – 14:52 Dentro do tema “Postura”, o músico trata sobre postura do polegar para maior desempenho na questão da abertura da mão. Explica que, se o polegar aparecer demais por cima do braço da guitarra, a abertura será prejudicada, enquanto se estiver mais ao centro, ou até mesmo bem abaixo, a abertura da mão, isto é, o alcance dos dedos da mão esquerda será bem maior. Porém logo ressalta que existem exceções, pois, dependendo do som desejado, esta postura pode ser alterada. O guitarrista demonstra esta premissa e sua exceção.
- 14:53 – 22:34 Há, então, outra performance instrumental do guitarrista. Desta vez, a música apresentada é *Unholy Wars*, também da banda Angra.
- 22:35 – 25:37 Neste trecho da aula, após a performance, é apresentado o assunto tríades. Aqui, Kiko Loureiro explica a importância desta ferramenta, que, para além do objetivo sonoro, ajuda no conhecimento da “topografia” do braço da guitarra, ou seja, na visualização das notas.

Para este assunto das tríades são explicados quatro tipos de tríades. São elas as tríades maior (T, 3, 5), menor (T, b3, 5), diminuta (T, b3, b5) e aumentada (T, 3, #5). A partir dos graus empregados nestes acordes, o guitarrista fala sobre a facilidade de encontrar outros intervalos, como 4ª, 6ª ou 7ª. Fala, ainda, sobre finalizações de frases, que, em geral, acontecem sobre os graus das tríades. Após a explicação, são apresentados os desenhos (*shapes*) das tríades citadas acima. Para cada uma, são apresentados três desenhos, todos sempre começados pela Tônica (T), neste caso o guitarrista escolhe fazer todas as variações destas tríades utilizando como fundamental a nota Ré.

- 25:38 – 26:13 Depois de encorajar que estes acordes e *shapes* sejam decorados pelo estudante, o guitarrista aconselha que se procurem sequências harmônicas, ou encadeamentos de acordes que empreguem as tríades, a serem tocados em arpejos. O músico dá, então, um exemplo de sequência harmônica para a aplicação dos arpejos: Mi menor, Dó maior, Sol

maior, Ré maior e Si maior (Em, C, G, D e B). Este exemplo é tocado em quiálteras de colcheia (tercinas) em compasso quaternário.

- 26:14 – 28:10 Duas formas de se tocar as tríades com palheta são explicadas em seguida. A primeira é com a palhetada alternada (o sentido da palheta sempre é baixo, cima, baixo, cima, etc. ou vice-versa). A segunda forma é a palhetada *sweep*, onde o sentido da palheta não se altera, ou seja, se aproveita o sentido da palheta ao mudar de corda. Os mesmos acordes são utilizados para demonstrar as duas formas de uso da palheta.
- 28:11 – 29:12 São ensinadas outras maneiras de tocar tríades: tríades com salto de cordas, tríades com repetição de notas, tríades em duas ou três cordas e tríades com *tapping* (tocar com as duas mãos sobre o braço do instrumento).

As tríades com salto de corda são mostradas em duas oitavas, utilizando os acordes de Dó maior e Mi menor (C e Em). Este exemplo é tocado em semicolcheias em compasso quaternário. Aqui são utilizados os conceitos de palhetada citados acima e a técnica de ligados na execução do exercício. Porém o guitarrista não fala especificamente sobre ligados nesta aula.

- 29:13 – 30:02 Seguindo o mesmo esquema e com os mesmos acordes, ensina a fazer as tríades com repetição de notas. Porém, explica, quando utilizada a repetição de notas nas tríades, não há o salto de cordas. Os desenhos ficam apenas parecidos com as tríades com salto de cordas. Este exemplo é tocado em semicolcheias em compasso quaternário. Também são utilizados os conceitos de palhetada já vistos e ligados.
- 30:03 – 31:15 Quando aborda os assuntos de tríades em duas ou três cordas, a sequência harmônica muda. Essas tríades são tocadas nas três primeiras cordas. Os acordes passam a ser Mi menor, Si maior com a sétima menor, Dó maior, Lá maior, Ré maior e Si maior. (Em, B7, C, A, D, B). Para este caso, as tríades são tocadas com notas de tensão como notas de passagem. São empregadas as técnicas de palheta, além de ligados para a execução dos exercícios. Este exemplo é tocado em quiálteras de colcheia (tercinas) em compasso quaternário.
- 31:16 – 31:57 Nas tríades com *tapping*, ou seja, tocadas com as duas mãos sobre o instrumento, é utilizado o desenho das tríades com salto de cordas, porém com algumas notas da tríade tocadas com a mão direita (para os destros). O acorde utilizado como exemplo é o de Dó maior (C). São tocados no exemplo colcheias, semicolcheias e quiálteras de semicolcheia (sextinas) em compasso quaternário.

- 31:58 – 34:59 No próximo trecho da aula, Kiko demonstra como foi criado um trecho da música *Speed*, da banda Angra, em que há o emprego de tríades. Primeiro, ele mostra a harmonia deste trecho e acrescenta ser este um encadeamento típico de choro. Em seguida, adiciona às tríades uma nota de ponta, fazendo uma contramelodia. Só então, após estas explicações, ele demonstra realmente como é o exemplo em tríades da música citada. Toca a música duas vezes, com andamentos diferentes. A primeira vez só com melodia, sem acompanhamento, e a segunda, é tocada logo após com acompanhamento.
- 35:00 – 36:22 O guitarrista toca então, um choro, de autoria desconhecida, para mostrar que tríades e choro têm grande ligação conceitual. Kiko Loureiro toca a peça de duas maneiras. Uma com a guitarra *clean* e outra com *drive*, que, segundo ele, confere uma “intenção *rock*”.
- 36:23 – 39:24 Depois são apresentados mais dois trechos de músicas da banda Angra, em que são utilizados arpejos de tríades das maneiras ensinadas durante a vídeo-aula. As músicas são *Live and Learn* e *Judgement Day*. Na música *Live and Learn*, além das tríades, o guitarrista utiliza arpejos de tétrades Mi sustenido diminuto e Dó sustenido maior com a sétima menor (E#º; C#7) e de uma tríade de Mi maior com a 9ª acrescentada (Eadd9). Na música *Judgement Day*, só é demonstrado o solo, sem explicação alguma do guitarrista. Ambos os trechos apresentados são mostrados com e sem acompanhamento.
- 39:25 – 39:58 O próximo assunto a ser tratado é harmonia em bloco. Segundo explicação do guitarrista, harmonia em bloco consiste em tocar qualquer acorde com a melodia em sua nota mais aguda.
- 39:59 – 40:15 Para exemplificar, ele toca o acorde de Dó menor com a sétima menor (Cm7) em diversas posições, de maneira a passar por todas as notas da escala de Dó menor natural na ponta do acorde.
- 40:16 – 41:08 Além deste exemplo o músico demonstra um trecho de uma música da banda Angra que foi composta a partir da harmonia em bloco, a música em questão se chama *Millenium Sun*. Este exemplo não está escrito no livreto, só é mostrado no vídeo. Dentro deste assunto, o guitarrista dá dicas de aproveitamento para uma boa utilização do assunto harmonia em bloco, como, por exemplo, de composição a partir da harmonia em bloco e depois dividir a melodia para um cantor ou para um tema instrumental de guitarra, por exemplo.
- 41:09 – 46:54 Em seguida temos mais uma performance instrumental do guitarrista com a música *Vovó Selma*, música de sua própria autoria. Esta música é uma mistura de *rock*, *jazz* e ritmos brasileiros, como o baião.

- 46:55 – 50:28 A parte a seguir se intitula “*Riffs e levadas*”. Nesta, será abordado o tema acompanhamento e a importância de se ser um bom acompanhador, pois segundo o músico, na maior parte do tempo os guitarristas têm este papel. Para esta parte Kiko Loureiro apresenta trechos das músicas *Unholy Wars*, *Hunters and Prey* e *Vovó Selma*.
- Na música *Unholy Wars* há dois *riffs*. O primeiro é um tipo de acompanhamento baseado em ritmo brasileiro, o segundo já tem mais características do *rock*. Em seguida é mostrada a “levada” da música *Vovó Selma*, em que a ideia é extraída da “levada” da sanfona do forró da música brasileira. O último *riff* é da música *Hunters and Prey*, que tem as ideias de construção bem parecidas com as da música *Vovó Selma*.
- 50:29 – 51:17 A aula encaminha-se ao fim. Kiko Loureiro faz as considerações finais, como agradecimentos aos colegas de banda e as marcas que o patrocinam. Toca um pequeno improviso e despede-se.
- 51:18 – 54:43 A aula se encerra com mais uma performance instrumental do guitarrista, desta vez com a música *Lower Field*.

No trecho da vídeo-aula que se intitula “técnica”, Kiko Loureiro define técnica como sendo a parte motora, o que é também afirmado pela definição trazida por Silva: “a técnica pode ser caracterizada como uma série de ações motoras que permitem obter ao instrumento determinado resultado sonoro e interpretativo” (QUEIROZ *apud* SILVA, 2013, p. 26).

## 2.2 Método “*A Modern Method for Guitar*” da Berklee

O método “*A Modern Method for Guitar*”, segundo Pacheco (2005), “é considerado, internacionalmente, como o melhor e mais completo método para guitarra.” (PACHECO, 2005, p.1). Este mesmo autor também afirma em uma de suas pesquisas que “Os métodos da Berklee, aqui citados como referência didática desta pesquisa, proporcionam ao aluno um desenvolvimento completo em seu conteúdo.” (PACHECO, 2005, p. 5). Com três volumes, notamos sua grande importância como material didático para guitarristas justifica sua escolha para este trabalho.

Pelas dimensões deste trabalho, nos seria impossível analisar todo o método. Portanto, escolhemos o assunto tríades, que se encontra distribuído nos volumes dois e três do método, além de também estar presente na vídeo-aula acima descrita. Assim, será possível empreender uma análise comparativa mais adiante.

## Volume 2

- As tríades, no método da Berklee, primeiramente são explicadas a partir da construção das escalas de origem de seus respectivos acordes, neste caso a partir das escalas maiores (p. 9).
- São apresentados quatro tipos de tríades, são elas as seguintes: maior, menor, diminuta e aumentada. Como exemplo, temos a tríade de Dó maior. Partindo dos graus da escala (*scale degrees*) de Dó maior, que são as notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si, se constrói a primeira tríade explicada, que é a tríade do próprio Dó maior. Para obter esta tríade, são utilizados o primeiro, terceiro e quinto graus da escala em questão, que neste caso são as seguintes notas: Dó, Mi e Sol (1, 3 e 5) respectivamente. Com isto, obtemos, como é definido pelo método, os graus do acorde (*chord degrees*).
- Seguindo o mesmo princípio do exemplo anterior, a tríade menor é exemplificada. Para esta, tem-se a mesma escala como exemplo, porém abaixando-se o terceiro grau desta. O exemplo utilizado é o de Dó menor, em que os graus do acorde são as notas Dó, Mib e Sol (1, b3 e 5), respectivamente. Neste exemplo, os graus da escala, com exceção do terceiro grau, como dito anteriormente, são preservados, resultando na seguinte escala: Dó, Ré, Mib, Fá, Sol, Lá e Si.
- A tríade diminuta é, a seguir, construída com os seguintes graus da escala: 1, b3, b5. Neste, também temos o exemplo partindo da nota Dó, gerando a tríade diminuta de Dó. As notas que a formam são Dó, Mib e Solb. Aqui a escala de origem também é modificada, gerando a seguinte escala: Dó, Ré, Mib, Fá, Solb, Lá e Si.
- Por fim, na construção das tríades, temos a tríade aumentada, que é gerada a partir dos graus 1, 3, #5 e que são exemplificados pelas notas de Dó#5, onde temos as notas Dó, Mi e Sol#, que são os graus do acorde. Uma nova escala é formada, nesta temos as notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol#, Lá e Si.
- Até então, as tríades só foram explicadas para serem tocadas de forma harmônica, ou seja, como acordes.
- A partir de então são vistas as inversões das tríades. Usando como exemplo a tríade de Dó maior, é possível ver desde a tríade na posição fundamental (*root position*), passando pela 1ª inversão (*first inversion*) e pela 2ª inversão (*second inversion*). Estas formas estão explicadas na partitura. Para a posição fundamental, é indicado se usar o 1º grau no baixo, para 1ª inversão deve-se usar o 3º grau no baixo e para a 2ª inversão utiliza-se o 5º grau no

baixo. É recomendado que se estude as tríades de Dó ao longo do braço do instrumento, além da memorização das posições e do som resultante destas tríades. Então são mostradas as tríades de Dó maior, Dó menor, Dó diminuta e Dó aumentada e suas respectivas inversões. Com estas explicações também são inseridos símbolos numéricos para representar as cordas e os dedos. Para os números das cordas são utilizados os números de 1 a 6 circulares; já para os dedos são os números de 1 a 4 sem círculos. Há uma orientação para se ter atenção entre a relação entre as cordas e as notas e dedos comuns entre estas diferentes formas de tríades (p. 9).

- Outros assuntos são abordados, como escalas, repertório, ritmos, intervalos e exercícios técnicos, onde são propostas as tonalidades de Fá maior, Sol maior, Ré maior, Lá maior, Sib maior e Mib maior. Dentro destas tonalidades são reexpostas as construções das tríades nestas tonalidades, como visto anteriormente.
- Depois disto, são introduzidas tríades diatônicas em tonalidades maiores, que são tríades resultantes do campo harmônico da escala maior. Essas tríades são obtidas a partir das notas da escala, isto é, uma tríade se formará sobre cada nota. A estrutura da tríade formada em cada grau da escala em questão será seguida nas demais tonalidades maiores. Para exemplificar este assunto é demonstrado o campo harmônico de Dó maior. Há uma legenda em números romanos que servem para identificar os graus das tríades. Estes números não devem ser confundidos com marcas de posição e devem ser memorizados juntos com a estrutura de cada tríade em todos os tons, segundo o autor (p. 54).
- Um segundo tópico dentro deste mesmo assunto é abordado. São utilizadas as tríades para explicar tipos de cadências, onde podemos ver a cadência autêntica (*authentic cadence*), que aparece com os graus I-V-I, e a cadência plagal (*plagal cadence*), que é representada pelos graus I-IV-I. Sobre a cadência plagal, o autor fala que atualmente o IV grau pode ser substituído pelo II<sup>m</sup> e precedendo o V grau obtendo então a seguinte cadência autêntica I-II<sup>m</sup>-V-I. Estas cadências estão na tonalidade de Dó maior (p.54).
- No terceiro e quarto tópicos, o autor fala sobre as funções harmônicas das tríades em um tom maior, que são os sons (sensações) produzidos por estas tríades dentro de um tom. O I grau tem função Tônica, o IV grau tem função Subdominante e o V grau tem função Dominante. Cada tríade gerada por cada grau da escala terá sua função dentro destas apresentadas. O I, II<sup>m</sup> e VI<sup>m</sup> terão a função Tônica, o II<sup>m</sup> e IV graus terão função Subdominante e o V e VII<sup>mb5</sup> terão função Dominante (p. 54).

- Após esta parte, começa uma série de exercícios com arpejos de tríades com uma oitava de extensão, passando pelos graus do campo harmônico. As tonalidades escolhidas são Sol maior, Fá maior, Sib maior e Mib maior (p. 55e 56). Em seguida temos uma espécie de progressão harmônica só com tríades maiores e depois só com menores, em que é sugerida uma condução das vozes ao se trocar de tríade. São quatro exercícios para as maiores e quatro para as menores. Nas maiores temos as seguintes sequências: 1) Mi, Lá, Dó e Mi; 2) Lá, Ré, Fá e Lá; 3) Ré, Sol, Sib e Ré; 4) Sol, Dó, Mib e Dó. Todos guardam o seguinte padrão de intervalos entre as tríades: quarta justa, terça menor e terça maior. O mesmo padrão é repetido com tríades menores (p. 58).
- Segue uma seção de arpejos de uma oitava em tríades. São feitas como exemplo as tríades de Sol maior, Sol menor, Sol diminuto e Sol aumentado nas posições fundamental, primeira inversão e segunda inversão, em que a digitação utilizada deve ser baseada na digitação das escalas anteriormente sugerida. Também é indicado que se estude esta parte transpondo para outras tonalidades, neste caso são sugeridas as tonalidades de Lá maior, Sib maior, Dó maior e Ré maior. Além da memorização das formas, deve-se cruzar a extensão do braço do instrumento (p. 59). Mais adiante, o mesmo é feito com as tríades de Ré, Dó, Lá e Fá (p. 65 e 69).
- Depois destes exercícios, há o estudo das tríades em duas oitavas. Estas tríades serão tocadas com digitação derivada da escala e dos acordes. A tonalidade deste exemplo é Dó maior, porém há uma sugestão de se praticar em todos os tons e formas das tríades (p. 77). Um pouco mais a frente, este mesmo exercício é feito nas tonalidades de Sol maior e Fá maior (p. 85). Um detalhe importante é que estes exercícios passam pelas tríades em suas inversões, ou seja, são tocadas começando pela fundamental, terça ou quinta da tríade em questão. Ainda dentro deste mesmo padrão de exercícios, temos exercícios com tríades menores, que são Dó menor, Sol menor e Fá menor (p. 91 e 101) e, logo após, as tríades diminutas de Dó, Sol e Fá e as tríades aumentadas de Sib, Fá# e Ré (p.108 e 113).

### Volume 3

- Nesta parte temos um estudo de tríades em acordes, onde o objetivo é treinar o movimento dos dedos na troca de um acorde para o outro. Com isto, também há a questão de economizar movimentos dos dedos nestas trocas. Para este exercício são propostos os acordes de Dó maior, Ré menor, Mi menor, Fá maior, Si diminuto, Fá maior, Mi menor, Ré menor,

Dó maior, Sol aumentado, Dó maior com a quarta e Dó maior, nesta sequência (C, Dm, Em, F, Bm(b5), F, Em, Dm, C, G(#5), Cadd4, C). Esta sequência é feita na posição fundamental, primeira inversão e segunda inversão, com os acordes nas formas estreitas (*close voicings*) e larga (*open voicings*) (p. 7). Este estudo é feito primeiramente em Dó, logo em seguida será feito em Sol e Fá, seguindo o mesmo padrão utilizado na primeira escala (p.11 e 20).

- Segue-se outro estudo de tríades em arpejos, onde se deve tocar os arpejos em uma oitava e avançando cromaticamente, indo ascendentemente em uma tríade e descendentemente na posterior. Este exercício na posição fundamental parte da tríade de Lá maior e segue adiante até chegar ao Dó maior uma décima acima. Em seguida temos o mesmo raciocínio, mas seguindo a ordem contrária, ou seja, uma tríade descendentemente e a próxima ascendentemente, partindo de Dó maior indo até o Lá maior uma décima abaixo. O mesmo procedimento é feito na primeira inversão, começando com da tríade de Mi maior e, depois, de Lá maior; e também na segunda inversão, partindo de Db maior e depois de Fá maior (p. 12 e 13). Este mesmo exercício é feito com as tríades menores (p.14 e 15).

No próximo capítulo, iremos, por meio de análise comparativa entre a vídeo-aula e o método tradicional, verificar pontos convergentes, divergentes e complementares apresentado em ambos. Para isto, nos ateremos ao tema das tríades, que são abordados tanto na vídeo-aula, quanto no método. O foco principal será sobre a vídeo-aula, que é o objeto de pesquisa.

### CAPÍTULO 3 – ANÁLISE COMPARATIVA

Um dos primeiros pontos em comum que podemos notar nesta comparação é que, mesmo a vídeo-aula sendo um método mais moderno em sua apresentação e mesmo pela proposta de forma de aprendizagem, esta conserva, ainda sim, um vínculo com o tradicionalismo, visto que o livreto que acompanha a vídeo-aula contém as partituras dos exemplos apresentados durante o vídeo. Porém, neste mesmo livreto, nos mesmos exemplos, vemos algo que no método não é encontrado: a tablatura.

A tablatura é uma forma de escrita para instrumentos de corda como guitarra, baixo e violão, onde as linhas representam as cordas e números nestas linhas representam as casas a serem prensadas no braço e, indireta e conseqüentemente, as cordas a serem tangidas. Uma questão a ser levantada é que a tablatura não tem a duração das notas, ou seja, indica apenas as alturas. Mas, no livreto da vídeo-aula, esse fator colabora para o aprendizado, pois vem acompanhando e acompanhado da partitura. A tablatura ajuda o estudante no que diz respeito à digitação ao instrumento, visto que a guitarra apresenta uma mesma nota em diferentes regiões do braço, diferente do piano, por exemplo, em que o Dó 3 está localizado em um só lugar da topografia do instrumento.

Outro ponto, e que está ligado ao apresentado acima, são os diagramas com o braço da guitarra. Na vídeo-aula, estes diagramas são apresentados para exemplificar os desenhos (*shapes*) das tríades. Estes diagramas contêm o intervalo a ser tocado nas tríades apresentadas, e sugerem a tonalidade de Ré maior. Porém, como a guitarra tem a facilidade de transpor tonalidades através dos desenhos, estes diagramas ajudam bastante o estudante a tocar estas tríades em outras tonalidades. No entanto não há nenhuma explicação sobre transposição na vídeo-aula. Já no método estas são explicadas apenas através da partitura, tendo uma orientação a respeito dos dedos a serem utilizados para a execução.

Em princípio, as tríades na vídeo-aula são explicadas na forma de arpejos, já no método, como acordes. Na vídeo-aula há uma preocupação em se estudar os desenhos das tríades, e a partir disso, também encontrar outros intervalos da escala, sugerindo uma ligação com outros assuntos, a saber, escala e intervalos. Porém, as explicações só se dão na forma fundamental das tríades, diferente do método, onde além de partir de uma escala para a

construção das tríades, também aborda suas inversões. No método as escalas propostas são exemplificadas, o que não vemos na vídeo-aula.

Tanto a vídeo-aula, quanto o método propõem exercícios para o desenvolvimento e fixação do que foi abordado. Apesar de na vídeo-aula ser proposto tocar as tríades em diferentes sequências harmônicas, só vemos um exemplo de exercício para as tríades como foram apresentadas e, neste exemplo, nem todos os tipos de tríades estão presentes, apenas as tríades maior e menor. No método são propostas, além de exercícios para o desenvolvimento técnico, tonalidades diferentes para a execução destes: ao todo são 6 tonalidades para o estudo.

Baseado em uma mesma sequência harmônica, a vídeo-aula mostra outra forma de se tocar as tríades, desta vez aliada a um exercício técnico. Estes exemplos são para utilizar dois tipos de palhetada, a alternada e a *sweep*. Este conceito técnico não é explicado até então no método.

Um ponto importante na abordagem das tríades no método é a explicação da sua utilização no contexto de uma tonalidade, fazendo o estudante perceber sua construção dentro de um tom específico, e, assim também, encorajando-o a transpô-las. Além disso, há a introdução de outros assuntos nesta parte do livro (p. 54): campo harmônico, funções harmônicas e cadências. Já na vídeo-aula, encontramos apenas a parte mais técnica da abordagem das tríades.

A vídeo-aula trata das tríades de uma forma diferente da tratada no método. Nela encontramos tríades em arpejos tocadas de diversas formas. Com a utilização de duas mãos sobre o braço do instrumento, com notas repetidas, com salto de cordas e em duas ou três cordas. Estas maneiras de tocar as tríades já não são encontradas no método. Isto pode ser explicado pelo fato de que, apesar de ambos serem direcionados para guitarra, o método tem uma abordagem mais jazzística, enquanto a vídeo-aula tem um enfoque mais voltado para o rock.

Nas páginas 55 e 56 do método, as tríades são tratadas na forma de arpejos. Nas páginas 59, 65 e 69 do método, as tríades são trazidas na forma de arpejos com um caráter mais voltado para o desenvolvimento técnico, porém não deixando questões teóricas de lado, como transposição para outras tonalidades. Apesar da diferença de abordagem, como dito acima, devido a questões de gênero musical, podemos notar neste ponto uma convergência entre o método e a vídeo-aula.

Além disso, vemos no método uma retomada das tríades na forma de acordes, com estudos de sequências harmônicas, o que na vídeo-aula é sugerido, mas não aprofundado.

Um ponto interessante da utilização das tríades na vídeo-aula é sua aplicação no repertório. No vídeo, Kiko Loureiro explica a construção das ideias a partir das tríades em seu repertório. Mostra tanto as tríades em acordes (os acompanhamentos das músicas), quanto em arpejos (solos). Isto ajuda o estudante a compreender melhor a aplicação das tríades. Além disso, este repertório mostrado na vídeo-aula colabora com a compreensão de outros gêneros musicais, como o choro, o baião e o rock, apesar de não serem explicadas depois de sua execução. Porém isto mostra que apesar do enfoque desta vídeo-aula ser voltada para o rock, a utilização das tríades, como são apresentadas, não se restringem a este gênero apenas.

Dentro das tríades aplicadas ao repertório, como visto na vídeo-aula, há também o emprego de notas de tensão sobre estas, unindo mais um assunto à abordagem das tríades. No método, não temos a abordagem das tríades com notas de tensão.

No volume 3 do método da *Berklee*, há um tipo de exercício com tríades cujo conceito é muito parecido com o apresentado na vídeo-aula. Este conceito é proposto na parte intitulada de “Técnica” no vídeo e é definido pelo ministrante da aula como “lei do mínimo esforço”, segundo a qual a recomendação é de se “economizar movimentos”. No método, este conceito aparece aliado a um exercício de tríades em que se propõe a economia de movimentos na troca de acordes.

Dentro deste mesmo exercício descrito acima, vemos outro assunto aliado, que são chamados de *voicings* no método. Na vídeo-aula este assunto é abordado com outro nome, “harmonia em bloco”. Porém, na vídeo-aula este assunto não está dentro do tema das tríades, apesar de estarem relacionados mesmo que indiretamente. Estes dois temas citados aqui nada mais são que a disposição e organização das notas dentro de um acorde. Na vídeo-aula, este assunto é proposto, primeiramente, em um exercício-exemplo e em seguida mostrado dentro do repertório apresentado no vídeo. No método está aparece como exercício apenas.

Em seguida, no método, observamos um tipo de exercício das tríades em arpejos, onde além da utilização de cromatismos, temos também o uso das inversões. A vídeo-aula não aborda nenhum exercício com cromatismos ou inversões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fazermos a pesquisa proposta neste trabalho, notamos aspectos importantes no ensino/aprendizagem da guitarra elétrica. Verificamos a evolução que a metodologia sofreu e as diferentes maneiras de aprendizagem que esta evolução trouxe. Em determinado período da história da guitarra, músicos enfrentavam dificuldades para obter material de estudo. Não havia muito material especializado e os que existiam eram, em geral, importados e, muitas vezes, caros. Músicos acabavam por utilizar métodos de violão para o estudo da guitarra. É interessante notar que atualmente, com o avanço tecnológico, principalmente da *internet*, o acesso rápido a métodos escritos, áudio e vídeo se tornou muito facilitado.

Percebendo estes fatores, notamos, através desta pesquisa, a relevância das novas mídias nos processos de ensino/aprendizagem de guitarra elétrica. Neste contexto, ao verificar dois métodos – o tradicional, aqui representado pelo método da *Berklee*, e a vídeo-aula de Kiko Loureiro, mais moderno, representando estas novas mídias – pudemos notar aspectos de complementaridade entre ambos.

O tema escolhido na comparação, mesmo sendo comum aos dois métodos, tem enfoques diferentes. De início, já se pode antever que a vídeo-aula, em aproximadamente uma hora de duração, não trataria deste tema em sua completude, ainda mais quando levamos em conta que este tempo será dividido com outros assuntos abordados. Porém, se pensávamos de antemão que no método da *Berklee* abarcaria todo o conteúdo, por se tratar de um método grande, de três volumes, observamos que também não existe esta completude. Notamos que a abordagem de ambos eram diferentes, porém, não contraditória. Entendemos que há grande complementaridade na utilização destes métodos e pontos em comum na maneira de abordar o assunto escolhido para a comparação.

Em minha experiência enquanto estudante e professor de guitarra, a utilização destes métodos ajudou bastante no entendimento de certos conceitos e recursos. A vídeo-aula tem, a meu ver, um papel motivador no estudo, pois me lembro de quando estudei através desta, o fator áudio/visual me fazia persistir em obter resultados para tocar da mesma maneira que eu assistia no vídeo. O poder ver e ouvir fazia bastante diferença na disciplina para os estudos propostos nesta aula. Não que o mesmo não aconteça com o método da *Berklee*. Porém, em

meu caso, o método me trouxe menos ambição de alcançar os resultados propostos pelas lições.

Notando isto em minha vivência musical, acabei adotando as duas maneiras de ensino em minha atuação como professor de guitarra. Percebi que era possível trabalhar concomitantemente com ambos os métodos e assim mostrar diferentes enfoques sobre um mesmo tema. Entendendo que tanto as formas tradicionais do ensino de música quanto às formas mais modernas são ferramentas importantes na formação do músico, pois permite o contato com a modernidade, mas também com o tradicionalismo. Entendi que não é necessário anular uma ou outra forma de ensino, mas me valer de todas a fim de tornar informações em conhecimento, independente de como estas sejam passadas.

Percebemos com esta pesquisa, a importância de ambos os métodos nos processos de aprendizagem do guitarrista, mas também podemos notar relevância destes como recursos para o professor de guitarra. Verificando a utilização destes para que se tenha uma formação musical mais completa, não favorecendo um ou outro método, mas aproveitando os dois de maneira mais adequada, a fim de que o aprendizado do guitarrista seja mais amplo, no que diz respeito a ao menos conhecer as mais diversas formas de metodologia, para que este, caso futuramente torne-se professor, como foi meu caso, tenha, além de mais recursos para o ensino, comprometimento com o que já foi escrito e um olhar aberto para as novas possibilidades no ensino musical.

## REFERÊNCIAS

- BORDA, Rogério. *Por uma proposta de curso superior em guitarra elétrica*, 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Disponível em <[www.anppom.com.br](http://www.anppom.com.br)> Acesso em: jan. 2014
- GARCIA, Marcos da Rosa. O ensino de guitarra elétrica no contexto de aulas particulares. In: XIX CONGRESSO ANUAL DA ABEM, 2010, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2010. p. 1487-1496. Disponível em <[www.academia.edu](http://www.academia.edu)> Acesso em: nov. 2013
- \_\_\_\_\_. Processos de autoaprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento. *Revista da Abem*, n. 25, p. 53-62, jan. jun. 2011a. Disponível em <[www.abemeducacaomusical.org.br](http://www.abemeducacaomusical.org.br)> Acesso em: nov. 2013
- \_\_\_\_\_. Ensino e aprendizagem da guitarra elétrica na atualidade. In: XX CONGRESSO ANUAL DA ABEM, 2011, Vitória. *Anais...* Vitória, UFES, 2011b, s. p. Disponível em <[www.academia.edu](http://www.academia.edu)> Acesso em: nov. 2013
- GOHN, D. M. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Anna Blume, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As novas tecnologias e a educação musical*. [s.d.]. Disponível em: <[cdchaves.sites.uol.com.br](http://cdchaves.sites.uol.com.br)> Acesso em: nov. 2013.
- KIKO Loureiro. Técnica e Versatilidade. Produção e Direção: Sydney Carvalho. Substancial Music, 2002. VHS HI-Fi Stereo (aprox. 60 min.).
- LEVITT, Willian. *A Modern Method For Guitar – Vol. I, II, III*. Boston: Berklee Press Publications, U.S.A, 1966.
- LOFIEGO, Gianpaolo Di. *A guitarra elétrica nos cursos de graduação em música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO): um estudo de caso sobre o guitarrista na universidade*. 2013. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- LOPES, Rogério. *Guitarra elétrica: uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira*. 2007. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística: Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- MACHADO, Miguel Angelo. *A relevância do ensino de guitarra nos cursos de graduação em música*. 2009. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística: Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

MÓDOLO, Thiago Grando. *O Formal e o Informal no Ensino e Aprendizagem de Guitarra Elétrica em Florianópolis*. 2008. Monografia (Licenciatura em Música) Universidade do Estado de Santa Catarina – Centro de Artes – CEART – Departamento de Música.

PACHECO, F. A. Tradução intersemiótica no ensino superior de guitarra elétrica no Brasil. In: XVI Encontro Anual da ABEM. 2005. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UEMG, 2005, s.p. Disponível em <[www.abemeducacaomusical.org.br](http://www.abemeducacaomusical.org.br)> Acesso em: nov. 2013

SILVA, Priscilla Hygino Rodrigues da. *Os métodos brasileiros de violão para público infanto-juvenil e o ensino coletivo de violão na infância*. 2013. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.