

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

O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO DA GUITARRISTA ATRAVÉS DAS MELODIAS
DO CHORO

ALEXANDRE MANGEON COSTA

RIO DE JANEIRO, 2009

O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO DA GUITARRISTA ATRAVÉS DAS MELODIAS
DO CHORO

por

ALEXANDRE MANGEON COSTA

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do professor Carlos de Lessa Almada.

RIO DE JANEIRO, 2009

*Dedico este trabalho a minhas filhas Diana e Maria Cecília, minhas mais belas obras e
motivação maior em tudo o que faço.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao corpo docente da UNIRIO, em especial aos professores Mônica Duarte, Silvia Sobreira, Antônio Guerreiro, Caio Senna, Marcos Lucas, Maria Haro, Rick Ferreira (*in memoriam*), Helder Parente e Carlos Alberto Figueiredo; a meus colegas, que tanto me ajudaram no desenvolvimento do trabalho, discutindo, dando sugestões e fazendo críticas oportunas; a meu orientador e mestre de longa data Carlos Almada, pelo seriedade, paciência, disponibilidade e boa vontade sempre; aos meus pais Bebeto e Gilda, pelo incentivo constante (mesmo que temeroso vez ou outra); e a minha esposa Mariana, lutadora e companheira, que não deixou que eu esmorecesse em um momento somente ao longo do curso.

COSTA, Alexandre Mangeon. *O Desenvolvimento Técnico do Guitarrista Através das Melodias do Choro*, 2009. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo propor uma abordagem para o desenvolvimento técnico do guitarrista através do estudo das melodias do gênero musical choro, buscando usar a música como instrumento para o desenvolvimento do músico. Como base teórica para tal proposta, me apoiei no trabalho do professor Keith Swanwick. No segundo capítulo, entrevistei guitarristas conceituados no mercado para que, através das perguntas, pudesse delinear quais técnicas são fundamentais para o bom exercício da profissão. No terceiro, passei a uma análise das características do choro, mostrando porque tal gênero pode promover o desenvolvimento técnico do guitarrista. E finalmente no quarto capítulo mostro um exemplo de como seria a aplicação do choro em um exercício para desenvolvimento técnico.

Palavras-chave: guitarra; choro; técnica do guitarrista.

INTRODUÇÃO

Muito já se escreveu sobre a guitarra elétrica no âmbito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Affonso Neto (2003) discutiu o que seria um método de guitarra brasileiro. Rogério Lopes (2007) discutiu sobre a aceitação do instrumento no meio acadêmico e sua relação com a identidade brasileira. Victor Hora (2007) expôs a importância na educação musical da guitarra de rock, levando em conta as questões mercadológicas e de mídia. Além destes, vários outros autores¹ se debruçaram sobre questões que têm a guitarra como objeto de estudo – o que por si só já mostra a importância do instrumento na prática musical brasileira, além de revelar a existência de um crescente interesse dentro do meio acadêmico sobre o assunto.

O presente trabalho pretende apresentar opções para o desenvolvimento técnico do guitarrista que privilegiem elementos musicais. Para tal, elegi melodias do gênero musical choro como meio para este, considerando as diversas dificuldades técnicas encontradas para a sua boa execução.

Em um primeiro momento, justificarei a opção da busca de elementos musicais para ensinar a música através das argumentações do professor Keith Swanwick (2003). Em seguida, através de entrevistas com guitarristas atuantes no mercado, procurarei identificar as técnicas fundamentais para a boa performance do guitarrista e de que modo tais guitarristas se prepararam tecnicamente ao longo de sua formação para atingir um nível de performance que eles próprios consideram satisfatório.

¹ Dentro do curso de Licenciatura em Música da UNIRIO, Paulo César Blanc Amorin (2001), Affonso Celso de Miranda Neto (2003), Osvaldo Celedon (2004), Rogério Lopes (2007), Piero Emanuel Grandi (2008) e Miguel Angelo Machado (2009) e desenvolveram trabalhos (monografias) tendo a guitarra elétrica como tema. Dentro do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rogério Borda Gomes (2005), Affonso Celso de Miranda Neto (2006) e Gustavo da Silva Furtado de Mendonça (2006) também desenvolveram pesquisas sobre o instrumento.

Selecionarei então uma peça do repertório do choro como objeto de análise, de modo a identificar certas possibilidades específicas de emprego das técnicas da guitarra, apresentando exemplificações a partir desse tipo de abordagem.

É importante ressaltar que este trabalho não tem a pretensão de definir um método completo para o desenvolvimento do guitarrista, e sim constituir-se uma primeira etapa de um estudo cuja ampliação e aprofundamento poderá ser efetivada em trabalhos futuros.

CAPÍTULO 1 - A MÚSICA PARA ENSINAR MÚSICA

Minha busca por uma maneira de aprimorar as técnicas de guitarra através de músicas compostas por autores reconhecidos e não por exercícios de repetição remonta do início de meus estudos. Ao ser apresentado aos conteúdos que precisaria dominar e às maneiras de como fazê-lo – através da repetição de padrões, de escalas, de fôrmas de arpejos etc. - deparei-me com um obstáculo: apesar de meu empenho e disponibilidade para o estudo do instrumento, tais caminhos não me despertavam interesse. Até que, em determinado momento de meus estudos, tive como exercício analisar os embelezamentos melódicos do choro “André do Sapato Novo”, composto por André Victor Correia. Almada define assim embelezamentos melódicos:

Também conhecida por *embelezamento melódico*, esta técnica [ornamentação] consiste na pura e simples adição dos mais diversos tipos de inflexões (notas de passagem, apogiaturas, resoluções indiretas suspensões e principalmente, bordaduras) às notas estruturais de uma melodia (seria, a grosso modo, o processo inverso da análise estrutural de uma linha, onde as *inflexões são subtraídas* de modo a evidenciar seus alicerces), quase sempre servindo para conectar os pontos de apoio e/ou aumentar a intensidade rítmica da melodia. (Almada, 2000, p. 257).

Depois de todo o trabalho em busca de apoiaturas, bordaduras, escapadas, escapadas por salto e outros tipos de ornamentos, foi-me solicitado tocar a melodia na guitarra.

Foi um trabalho árduo para um iniciante. A estrutura rítmica complexa do choro, os arpejos, os saltos (que são difíceis de ser executados na guitarra), tudo isso se constituiu em um grande desafio. E, ao terminar o processo, já com a peça em condições de ser devidamente tocada, deparei-me com um considerável progresso em meu domínio sobre o instrumento.

Depois desse, outros choros foram escolhidos – por minha própria conta, desta vez: “Brasileirinho” e “Camundongo” (ambos de Waldir Azevedo) e “Pedacinhos do Céu”

(Jacob do Bandolim) passaram a fazer parte por muito tempo do rol de minhas tarefas semanais.

Assim, ao ingressar no meio acadêmico, procurei dar embasamento ao que percebi em minha rotina de estudos. Para isso, foi necessário encontrar textos científicos que pudessem fundamentar a alternativa para o estudo da guitarra que é proposta neste trabalho.

Segundo Keith Swanwick (2003, p. 57)., “a música é uma forma simbólica, rica em potencial metafórico”. Assim sendo, a música possui a capacidade de representar para o ouvinte (seja ele músico ou não) elementos não-musicais: um momento na vida, um personagem de filme, peça de teatro ou novela, ações ou sentimentos que cada um apreende segundo sua própria experiência. Este fato não pode ser desconsiderado quando se trata com alunos. Por isso, Swanwick defende três princípios básicos para a educação musical:

(a) Considerar a música como um discurso: é fundamental que o professor ajude o aluno a alterar sua percepção sobre o que é a música, de como uma estrutura musical é organizada em vários níveis. Tal qual o discurso falado, a música possui frases, respirações, acentos, pausas, dinâmicas, que ajudam a compreender ser próprio discurso – e isso, em geral, não é notado conscientemente pelo aluno. Tocar uma melodia tendo percebido todo o seu desenvolvimento lógico, entendido sua relação com a harmonia, seu contexto histórico, e conhecido a biografia do autor é completamente diferente de tocá-la desprovido de tal conhecimento:

Olhar um eficiente professor de música trabalhando (em vez de um “treinador” ou um “instrutor”) é observar esse forte senso de intenção musical relacionado com propósitos educacionais: as técnicas são usadas para fins musicais, o conhecimento de fatos informa a compreensão musical. (Swanwick, 2003, p. 58)

(b) Considerar o discurso musical dos alunos: seria ingênuo pensar que os professores de música “apresentam” a música aos alunos. Cada aluno traz em si uma bagagem musical pessoal, fruto de suas experiências ao longo da vida. Toda atividade humana que tenha a música como parte integrante contribui para a formação dessa bagagem: festas, programas de rádio e TV, brincadeiras, jogos infantis, cinema, teatro, entre outras.

Com isso, os alunos chegam aos professores com gostos, opiniões e interesses que não podem ser desprezados, simplesmente. Partir do pressuposto que eles são como caixas vazias exclui a possibilidade de enriquecer o processo de ensino-aprendizagem com a troca de experiências e a consequente incorporação da bagagem musical dos alunos no processo – o que desperta o interesse, a curiosidade e a participação. Segundo Swanwick, “Nesses ambientes, vários sotaques musicais são introduzidos juntos. Idéias musicais e idiomas oriundos de fora da sala de aula convivem, são usados e avaliados” (Swanwick, 2003, p. 67).

Outra questão importante neste item é a imitação de modelos (sejam eles o professor, outros músicos ou grupos, profissionais ou não). A prática musical se faz em grupo, não isoladamente. As escolas e os cursos universitários de música possuem atualmente disciplinas que incentivam a prática musical em grupo para que os alunos exercitem esse tipo de convivência musical. Na interação com outros estudantes, a soma da produção sonora de cada um traz para o aluno uma nova experiência, fundamental para o seu desenvolvimento. Como que corroborando tal consideração, é possível destacar o seguinte argumento de Swanwick (2003, p 67): “As evidências sugerem que pode-se obter melhores resultados ensinando-se instrumentos em grupo em vez de exclusivamente, de um em um”.

(c) Fluência no início e no final: sendo a música uma forma de discurso, é necessário que seja apresentada de modo fluente. E tal fluência, fazendo uma analogia à linguagem, é adquirida pelo contato com outros músicos que já dominam a estruturação idiomática do gênero musical em questão (no caso, o choro).

Os três princípios elaborados por Swanwick fundamentam, portanto, a presente proposta de estudo de guitarra elétrica através do choro. E isso se justifica pelos seguintes motivos:

(a) O choro é um gênero musical com estrutura formal tripartite pré-estabelecida, em geral apresentando-se:

||: A :|||: B :|| A ||: C :|| A ||

Segundo Carlos Almada (2006, p. 8) :

a estrutura de um choro (...) adota a chamada *forma rondó*. O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização do discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes (ou temas)” (Almada, 2006, p. 8).

Seja pela audição, seja pela partitura, o choro traz para o aluno a possibilidade de perceber estruturas lógicas que se repetem e se interrelacionam.

(b) O discurso musical do aluno deve ser considerado sempre. A minha proposta não é tornar o aluno um especialista na execução de choros, mas sim usar o gênero como meio para seu desenvolvimento técnico, possibilitando-o a tocar peças de sua preferência

musical, ou ainda peças que possam resultar de uma escolha em comum acordo entre aluno e professor. Simplesmente trazer para o aluno um repertório de choro não é garantia de que seu interesse será despertado. Segundo Swanwick (2003, p. 67), “é preciso que haja algum espaço para a escolha, para a tomada de decisões, para a exploração pessoal”. Sendo o choro apresentado como ferramenta para atingir um determinado objetivo (como, por exemplo, desenvolver a técnica de palhetada alternada e a articulação de notas ligadas para conseguir reproduzir um solo de guitarra de uma gravação do grupo norte-americano *Metallica*). O aluno escolheu o que gostaria de aprender a tocar - ao professor coube apenas apresentar as ferramentas musicais por ele julgadas necessárias para desenvolver determinadas habilidades técnicas que tornassem o aluno apto para atingir seu objetivo.

(c) As questões inerentes à fluência também estão presentes, no momento em que o professor, tendo dominando uma determinada peça de choro, a transmite para que o aluno apreenda por imitação. Não se trata aqui de um mero menosprezo à leitura em pauta musical: o que é importante deixar claro é que apenas a partitura da peça não é suficiente para que a mesma seja executada com todas as nuances características do gênero. É necessário que exista algum tipo de pré-conhecimento sobre as construções melódicas, terminações, ornamentos e técnicas de improvisação características do choro, entre outros aspectos. Isso pode ser conseguido também através da audição prévia de versões gravadas da peça e da comparação destas com as partituras, por exemplo. Além disso, a analogia música/linguagem também se faz presente no choro, como destaca Almada (2006, p. 15), ao tratar da estrutura formal:

Numa perfeita analogia com a linguagem, é imprescindível à expressão das idéias musicais a existência de elementos estruturais e funcionais que lhes forneçam uma *organização formal*, sem a qual a compreensão por parte do ouvinte torna-se impossível.

Assim, podemos considerar como uma escolha plausível o gênero musical choro como ferramenta de desenvolvimento técnico para o guitarrista, através do enfoque de Keith Swanwick. As características do choro e atitudes do professor trazem essa possibilidade.

Para o ensino de guitarra elétrica levando em consideração tal enfoque, tanto quanto o gênero, a postura do professor é fundamental para que a atividade transcorra de acordo com os conceitos aqui apresentados.

CAPÍTULO 2 - TÉCNICAS FUNDAMENTAIS PARA O GUITARRISTA: CONSIDERAÇÕES DOS PROFISSIONAIS

O escopo de possibilidades técnicas para a prática musical da guitarra elétrica é muito amplo. A mesma frase musical pode ser interpretada de várias formas, dependendo de qual técnica seja empregada para sua execução. A utilização da palheta ou dos dedos (ou de ambos os recursos simultaneamente), ligados, trêmulos executados com o *bend* ou com a alavanca (presente em muitos modelos de guitarras), tudo isso se torna parte de um vasto vocabulário de possibilidades expressivas que o guitarrista lança mão em sua prática musical.²

Procurando limitar o universo de possibilidades técnicas, elaborei um questionário que foi respondido por alguns dos guitarristas mais atuantes no meio musical brasileiro: Fernando Caneca, Sergio Chiavazzoli, Alex Martinho e Fernando Vidal. Optei por enviar as perguntas através de correio eletrônico, uma vez que a intensa atividade desses músicos dificulta a possibilidade de agendamento de entrevistas presenciais. As perguntas feitas a todos foram:

1 - *“Quais as técnicas utilizadas para tocar guitarra que você considera fundamentais e por quê?” (P1).*

2 - *“Quais os caminhos (rotinas, práticas, exercícios etc.) que você percorreu para atingir um nível de desenvolvimento técnico satisfatório para seu exercício da profissão?” (P2).*

Deixaremos as análises das respostas para o final do capítulo.

Apresento aqui o resumo biográfico de cada um dos entrevistados.

² Dependendo do resultado sonoro que se queira alcançar, o guitarrista escolhe qual a técnica que melhor se aplica a determinada frase ou condução rítmica.

- a) Fernando Caneca: é guitarrista, violonista e compositor. Pernambucano radicado no Rio de Janeiro, atua como músico profissional há mais de quinze anos. Por quatro anos foi professor da Escola Rio Música, e já tocou em turnês nacionais e internacionais com Ivan Lins. Participou de shows e gravações de Ivan Lins, Marisa Monte, Cesária Évora, Zeca Pagodinho, Gal Costa, Caetano Veloso, Moraes Moreira, Zélia Duncan e Vanessa da Mata, entre outros artistas. Atua como guitarrista no trio instrumental Flenks (com o qual gravou CD em 2000 que foi indicado em cinco categorias para o Grammy Latino 2001), Arthur Maia e Mart'nália, entre outros.
- b) Sergio Chiavazzoli: toca violão, viola de 12 cordas, viola de 10 cordas, violão-midi, cavaquinho, bandolim, banjo, guitarra baiana e guitarra elétrica. Já acompanhou artistas como Caetano Veloso, Djavan, Milton Nascimento, Gal Costa, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Elba Ramalho, Lulu Santos, Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Dominginhos, Carlinhos Brown e Margareth Menezes. Atuou como Co-produtor Musical do CD "Eu, tu, eles" de Gilberto Gil. É diretor musical do trio-elétrico "Expresso 2222" e guitarrista da banda de Gilberto Gil. É graduado em Musicoterapia.
- c) Alex Martinho: graduado com menção honrosa em 1992 pelo *Guitar Institute of Technology* (GIT). É colunista das revistas especializadas "Cover Guitarra" e "Música e Tecnologia". Integrou a banda de Celso Blues Boy. Em 2006 lançou seu CD "Intuition" - o segundo em parceria com Sydnei Carvalho. Em 2008 inaugurou a escola "Música Moderna", na qual é diretor e um dos professores. Em 2009 lançou seu primeiro DVD, "Double Vision" – também parceria com Sydnei Carvalho.
- d) Fernando Vidal: guitarrista, compositor e produtor musical. Ao longo de sua carreira, participou em gravações de discos de vários artistas como Ed Motta,

Fernanda Abreu, Gabriel o Pensador, Netinho, Lenine, Luiz Melodia, Fat Family, Guilherme Arantes, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Cassiano, Daniela Mercury e Paula Toller, e atuou em shows com Lulu Santos e Herbert Vianna, além dos já citados. Atualmente, está terminando o seu CD e fazendo shows com o FERNANDO VIDAL TRIO ao lado de Mac William na bateria e Mauricio Oliveira, no baixo elétrico.

Seguem abaixo as respostas de cada um dos entrevistados:

a) Fernando Caneca:

P1: “Todas aquelas que você julga serem úteis à sua expressão. Segundo o [dicionário] Aurélio, técnica é o "conjunto de processos" de [sic] que um artista se utiliza para se comunicar. No caso do guitarrista, o aproveitamento de efeitos como *bends* e glissandos realçam a natureza cordal [sic] do instrumento.”

P2: “Sempre procurei desenvolver uma relação de satisfação com o que estou praticando. Sou totalmente contra a visão sacrificial [sic] da rotina, do estudo. Para mim o melhor estudo é aquele em [sic] que desenvolve a musicalidade como um todo - por exemplo: ao invés de estudar técnica através de exercícios curtos e específicos, procuro desenvolver repertório estudando temas inteiros. Desta forma, desenvolvo além da técnica específica (palhetada por exemplo), outros sentidos musicais envolvidos no tema escolhido.”

b) Sérgio Chiavazzoli:

P1: “Na minha opinião a técnica que queremos alcançar varia com a nossa Identidade Sonora. A fôrma das mãos irá variar com o estilo, porque cada estilo tem a sua pegada. O importante é estar consciente de que as mãos estão prontas para realizar o que

está acontecendo com a música, contigo e com os músicos e instrumentos envolvidos no momento”.

P2: “O mais importante é a disciplina. Tenho sempre escrito numa folha os objetivos que proponho alcançar. Quando era mais novo dispunha de 12 horas por dia para o estudo, mas atualmente separo 5 horas por dia dividido da seguinte forma:

- Primeira Hora: Leitura de Partitura (Notas e Cifras)
- Segunda Hora: Melodia - Combinações de escalas, Combinações de arpejos (Triades e Tetrades), Bordaduras, Combinações das bordaduras, Intervalos nas escalas, enfim, todas as combinações possíveis dentro e fora do tom.
- Terceira Hora: Harmonia – Visão dos acordes, Sobreposição de acordes e Propostas intervalares na formação dos acordes.
- Quarta Hora: Improviso – Coloco em prática tudo que estou estudando. Para esse estudo, utilizo gravações de base de alguns métodos ou as que eu mesmo gravo.
- Quinta Hora: Repertório - Tirar uma música por leitura (Clássica, Choro, Frevo, Baião, Standart [sic] de Jazz, Blues, Rock e etc...) ou de ouvido. O mais importante nesse momento é a interpretação e a digitação.

Obs.: Coloco ao meu lado um despertador para indicar o fim de cada hora.

Considero isso importante para alcançar os objetivos.

Como falei no início, tinha mais tempo para o estudo que utilizava da seguinte forma: Técnica mão direita, Técnica mão esquerda, Técnica de palhetada, Violão Clássico (importantíssimo), Escrita Musical, Teoria, Harmonia, Arranjo e Exercícios Auditivos.

Com a vontade de dominar outras sonoridades separava um horário para aprender outros instrumentos como: Bandolim, Cavaquinho, Viola de 12 cordas, Viola de 10 cordas, Banjo (5 cordas) e Guitarra Baiana”.

c) Alex Martinho

P1: “Palhetada alternada, ligados, bends [sic] e vibrato. Com essas técnicas, um guitarrista já consegue interpretar 99% das melodias e solos que precisar”.

P2: “Durante 3 anos eu estudei muito forte toda a parte técnica, entre 4 e 6 horas por dia. Isso foi entre 1991 e 1993. De lá pra [sic] cá venho apenas "mantendo" a coisa, pois depois que "entra na mão" é que nem andar de bicicleta, a gente nunca mais esquece”.

d) Fernando Vidal

P1: “Técnicas de Guitarra Base pois 90% do que se grava profissionalmente é base. Técnicas de leitura [sic] pois uma boa leitura nos aproxima rapidamente da canção em si. Técnicas de prática do instrumento[sic] pois temos que estar sempre em forma”

P2: “Sempre uso o meu amigo metrônomo para estudar bases e frases, principalmente longas frases. Pensando em semínimas, colcheias, e depois já bem rápido em semicolcheias. Rotina de estudo e fundamental, também faço bastante transcrições dos meus ídolos (Jimi Hendrix, John Scofield, Hiram Bullock e Scott Henderson)”.

É possível confrontar as repostas dos entrevistados no esquema mostrado no quadro 1, o que ajuda a melhor definir quais as técnicas que serão focalizadas no presente estudo.:

Quadro 1 – Referências textuais às técnicas de guitarra elétrica, pelos guitarristas entrevistados.

	Texto	Técnicas
Fernando Caneca	“aproveitamento de efeitos como <i>bends</i> e <i>glissandos</i> realçam a natureza cordal (sic) do instrumento	Ligados ascendentes, ligados descendentes, <i>bends</i> e palhetada alternada.
	“...procuro desenvolver repertório estudando temas inteiros. Desta forma, desenvolvo além da técnica específica (palhetada por exemplo), outros sentidos musicais envolvidos no tema escolhido.”	
Sergio Chiavazzoli	“Segunda Hora: Melodia - Combinações de escalas, Combinações de arpejos (Triades e Tetrades), Bordaduras, Combinações das bordaduras, Intervalos nas escalas, enfim, todas as combinações possíveis dentro e fora do tom”.	Escalas, arpejos, palhetada alternada.
	“Como falei no início, tinha mais tempo para o estudo que utilizava da seguinte forma: Técnica mão direita, Técnica mão esquerda, Técnica de palhetada, Violão Clássico (importantíssimo), Escrita Musical, Teoria, Harmonia, Arranjo e Exercícios Auditivos.”	
Alex Martinho	“Palhetada alternada, ligados, <i>bends</i> e vibrato”.	Palhetada alternada, ligados, <i>bends</i> e vibrato
Fernando Vidal	“Técnicas de prática do instrumento, pois temos que estar sempre em forma”.	Engloba todas as possibilidades supracitadas.

Além destas técnicas – palhetada alternada, ligados ascendentes e descendentes, *bends*, escalas e arpejos, vou acrescentar o *speed picking* ou *sweep picking*: técnica na qual o guitarrista corre a palheta verticalmente na guitarra, nos sentidos ascendente e descendente e pressiona notas em cordas adjacentes (uma nota por corda)³.

Fernando Caneca ressalta ainda a necessidade de que o estudo da guitarra tenha um caráter musical implícito. Desse modo, além de buscar o desenvolvimento técnico

³ Tal técnica traz a possibilidade de executar frases a uma grande velocidade e tem um efeito sonoro similar ao conseguido com instrumentos de sopro – clarinetas e saxofones, especialmente. É muito usada por guitarristas que tocam rock pesado e jazz.

especificamente, ele estabelece contato com outros aspectos musicais que não dizem respeito diretamente ao instrumento, mas às peculiaridades idiomáticas do gênero, à formação instrumental para qual uma determinada peça foi composta, entre outras.

CAPÍTULO 3 - O CHORO E SUAS CARACTERÍSTICAS

A gama de gêneros musicais a que somos apresentados hoje é enorme. Pelos meios de comunicação de massa, pela Internet, pelas rádios comunitárias, pelos sistemas de som ambiente, estamos expostos a à música de várias formas – muitas vezes sem qualquer possibilidade de escolha. Samba, *funk*, *cool jazz*, *pop*, sertanejo, *rock'n'roll*, samba, pagode, música eletrônica, tudo chega até. A escolha do choro como ferramenta se deu por uma série de questões – algumas históricas, outras musicais:

- (a) É um gênero tipicamente brasileiro, em oposição ao *jazz* e ao *rock'n'roll*, largamente utilizados nos livros para o estudo da guitarra elétrica e nas escolas de música.⁴
- (b) Fragmentos de escalas diatônicas⁵ e cromáticas⁶.
- (c) Presença de arpejos.
- (d) Possibilidade de execução de ligados.

Tais características tornam as melodias de choro um recurso propício para a utilização das técnicas relacionadas no capítulo 2.

Os fragmentos escalares, sejam eles diatônicos ou cromáticos, possibilitam o aprimoramento da técnica da palhetada alternada, dos saltos entre cordas, desenvolvimento das digitações de mão esquerda. O emprego dos fragmentos escalares também torna necessária a padronização dos ataques com a palheta, trabalho fundamental para que a

⁴ Não há aqui nenhuma crítica à utilização de tais gêneros, nem uma postura xenófoba de minha parte. Muitos músicos brasileiros brilhantes se formaram através destes gêneros (vide as entrevistas de Alex Martinho e Fernando Vidal). Minha intenção é apenas colocar uma referência brasileira dentro das várias possibilidades.

⁵ Escala formada unicamente pelas notas de uma determinada tonalidade.

⁶ Escala de doze notas que distam entre si de meio tom.

maneira de tocar a peça fique definida, possibilitando uma incorporação gradual dos movimentos (desenvolvimento da memória muscular).

O uso dos arpejos permite uma melhor assimilação das diversas digitações necessárias para a execução dos mesmos, bem como abrem a possibilidade do estudo do *sweep picking*, uma vez que as fôrmas são, muitas vezes, construídas de tal modo que se tenha uma nota sobre cada corda.

Os ligados, tanto ascendentes quanto descendentes, podem ser desenvolvidos em primeiro lugar devido ao fato de que muitos choros foram compostos para cavaquinho ou bandolim solistas, instrumentos nos quais os ligados são recursos idiomáticos. Além disso, as bordaduras e apojaturas, tão recorrentes nas melodias do gênero, favorecem o desenvolvimento técnico do ligado, uma vez que são inflexões melódicas caracterizadas por movimentações em graus conjuntos.

CAPÍTULO 4 - EXEMPLO DE ESTUDO PARA DESENVOLVIMENTO DO GUITARRISTA ATRAVÉS DO CHORO

Devido às características já aqui descritas, qualquer peça de choro poderia ser utilizada para exemplificar a proposta que é apresentada neste estudo (com algumas, evidentemente, se tornando mais adequadas em relação a uma determinada técnica que estiver em foco, como por exemplo, execução de ligados ou de *sweep picking*). Para meu exemplo, foi selecionado um trecho representativo (a primeira parte completa) do choro “A Ginga do Mané” (ver ex.1), composto por Jacob Bittencourt (também conhecido como Jacob do Bandolim).

A opção por tal choro se deve a dois motivos: (a) por ter sido composta especificamente para o bandolim, a articulação em palhetada evidencia-se como elemento de importância para sua execução (criando assim um vínculo com a mesma técnica na guitarra); (b) a estrutura da linha melódica no trecho selecionado se mostra como perfeitamente adequada para a exemplificação das técnicas aqui consideradas.

As seguintes convenções de notação específica para a guitarra são necessárias para o exame do exemplo:

- Palhetada Descendente – **∏**
- Palhetada Ascendente – **V**
- Ligado Ascendente – H (do inglês, *hammer on* [martelado]): é executado mantendo um dedo fixo da mão esquerda fixo em uma nota e atacando com outro dedo da mesma mão uma nota mais alta adjacente à primeira.
- Ligado Descendente - P (do inglês *pull off* [salto fora]): é executado mantendo um dedo fixo da mão esquerda fixo em uma nota e fazendo um movimento de

arrasto com outro dedo da mesma mão uma nota mais alta adjacente à primeira, de modo a fazer soar a nota mais grave).

- *Bend* [dobramento] -  : é executado levantando ao longo da escala da guitarra com os dedos da mão esquerda a corda de modo a tensioná-la, alterando assim a nota tocada.

Além destas, marquei na partitura em amarelo os trechos onde o *sweep picking* é aplicado, uma vez que não há uma notação específica para esta técnica.

A ginga do Mané

Jacob do Bandolim

Forma : *intro A - BB - A - CC - A - B - A*

ca. 112

Pandeiro

4

8

12

16

20

24

29

33

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é a intenção deste trabalho discutir a validade ou eficácia de quaisquer outros métodos de estudo de guitarra. Existem inúmeras escolas no Brasil e no exterior que formam alunos plenamente capacitados ao exercício da profissão de guitarrista e que se baseiam em modelos de repetição mecânica de padrões e de desenvolvimento da técnica por si só.

Ao contrário, a proposta aqui apresentada pretende tornar-se mais uma dentre as várias opções à disposição de alunos e instrumentistas que buscam melhorar sua performance – uma opção, porém, que leva em conta principalmente a musicalidade e a expressividade.

Acredito ainda que esta proposta não se esgota aqui. Outros caminhos podem surgir a partir deste estudo inicial, como: ampliar o universo de amostras abrangendo também choros compostos para instrumentos de sopro, ou, por analogia, buscar o desenvolvimento técnico do guitarrista através das melodias de outros gêneros, como o frevo, por exemplo. Tais desdobramentos sugeridos (separados ou sintetizados como uma unidade) podem vir a se constituir em um projeto para um futuro curso de mestrado.

BILIOGRAFIA

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

_____. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

BITTENCOURT, Jacob. A Ginga do Mané. In: *Tocando com Jacob: partituras e playbacks*. Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006, p. 114.

SWANWICK, Keith. Permanecendo fiel à música na educação musical. (Diana Santiago, trad.) In: ANAIS DO II ENCONTRO ANUAL DA ABEM. Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS/ANPAP, 1993, p. 19-32.

_____. Ensino instrumental enquanto ensino de música. (Fausto Borém, trad.) *Cadernos de Estudo - Educação Musical*, Nº 4/5. Belo Horizonte, novembro, p. 7-14, 1994.

_____. *Ensinando música musicalmente*. (Alda Oliveira e Cristina Tourinho, trad.). São Paulo: Editora Moderna, 2003.