

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

**A GUITARRA ELÉTRICA NOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
(UNIRIO): UM ESTUDO DE CASO SOBRE O GUITARRISTA NA  
UNIVERSIDADE**

**GIANPAOLO DI LOFIEGO**

Rio de Janeiro, 2013

A GUITARRA ELÉTRICA NOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO): UM  
ESTUDO DE CASO SOBRE O GUITARRISTA NA UNIVERSIDADE

por

GIANPAOLO DO LOFIEGO

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

Rio de Janeiro, 2013

*Aos meus pais, Noemi e Wilson (in  
memorian), de quem herdei o amor  
à música e pelo apoio;*

*À Priscila, pela compreensão,  
paciência, incentivo, confiança,  
amor e companheirismo.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos professores dos cursos de música da UNIRIO, em especial ao Professor Dr. Pedro Aragão, pela confiança e pela orientação inestimável.

Aos professores Roberto Gnattali, Caio Senna, Avelino Romero, Haroldo Mauro Jr., José Nunes Fernandes e Josimar Carneiro pela contribuição ao longo da jornada.

Ao professor José Wellington por mostrar o caminho.

A todos os meus colegas alunos da turma 2007/1, e de outros semestres, guitarristas ou não, pela contribuição e participação na minha formação acadêmica e musical, em especial a Marcelo Saboya, parceiro nas “empreitadas”, Arthur Mendes, Guilherme Menezes, Gustavo Pereira, Pedro Araújo e Phil Wiermann pela contribuição ao trabalho.

A todos amigos e familiares que compartilham comigo o amor pela música e contribuem para o enriquecimento das minhas experiências profissionais e artísticas.

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

## RESUMO

Considerando as diferentes visões apresentadas e tudo que já foi escrito em monografias e dissertações sobre o tema da guitarra elétrica nos cursos superiores de música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), este trabalho tem como diferencial acrescentar outra ótica: o ponto de vista dos alunos, os principais interessados. Fizemos o levantamento de todos os trabalhos acadêmicos apresentados na instituição que tinham como tema a guitarra elétrica com o objetivo de apurar as principais questões teóricas relativas ao assunto. Através de entrevista, procuramos obter junto aos alunos do Instituto Villa-Lobos (IVL) que são guitarristas quais as suas percepções sobre a guitarra elétrica nos cursos de graduação em música, além de pesquisar o panorama atual do instrumento na instituição, apontando os caminhos adequados para suprir de uma forma eficaz as necessidades desses estudantes no seu aprimoramento profissional. A partir deste ponto de vista, investigamos a demanda dos alunos pela criação de um curso de guitarra ou disciplinas que contemplem conteúdos específicos relativos a esse instrumento. Levamos ao conhecimento dos professores as questões levantadas e propusemos a eles a reflexão sobre as possíveis soluções, direcionando a discussão sobre um ensino superior de música que atenda aos instrumentistas.

**Palavras-chave:** Guitarra elétrica. Ensino superior. UNIRIO.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>CAPÍTULO 1 – QUESTÕES TEÓRICAS A PARTIR DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE A GUITARRA</b> .....	9
1.1 Abordagem técnica.....	10
1.2 Abordagem sobre métodos.....	15
1.3 Abordagem sobre a guitarra no ensino superior.....	18
1.4 Algumas reflexões.....	24
<b>CAPÍTULO 2 – PERCEPÇÕES DOS ALUNOS SOBRE A GUITARRA ELÉTRICA NOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA</b> .....	28
2.1 O <i>insider</i> .....	28
2.2 Os alunos.....	31
2.3 Apresentação do resultado das entrevistas.....	33
<b>CAPÍTULO 3 – BUSCANDO SOLUÇÕES EM CONJUNTO</b> .....	46
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	51
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	54
<b>ANEXO 1</b> .....	57

## INTRODUÇÃO

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.

Ao longo da última década, houve aumento considerável na quantidade de trabalhos acadêmicos sobre este instrumento, destacando sua história na música brasileira por meio de instrumentistas consagrados, mostrando metodologias, técnicas, linguagens específicas, e alguns desses trabalhos discutem seu posicionamento e sua relevância no meio acadêmico, apontando para sua inserção na grade curricular do ensino superior de música. Estes trabalhos mostraram que havia carência no ensino superior de guitarra elétrica no Brasil e no Rio de Janeiro em particular. O fato de estarmos abordando esse tema novamente demonstra que ainda há esta carência nas IES públicas, e que o clamor pelo suprimento dessa carência segue presente.

Os fatores motivadores iniciais desta monografia foram situações vividas pelo próprio autor durante sua formação no curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), nas quais enfrentou alguma dificuldade para conseguir realizar atividades da disciplina Prática de Conjunto que tinham como foco a guitarra elétrica, ora por falta de professores especializados em orientar um trabalho autoral neste instrumento, ora simplesmente por ter uma proposta diferenciada de executar peças eruditas tradicionais em instrumentos “de música popular”. Como escreveu Miguel Ângelo Machado em sua monografia apresentada na UNIRIO:

[...] mesmo tardiamente, o estudo da Música Popular (MP) já é abordado no âmbito acadêmico, porém, deixa uma lacuna aos praticantes de música popular que tocam “instrumentos populares” (que não são utilizados no repertório erudito) tal como a guitarra elétrica (MACHADO, 2009, p. iv).

Já Rogério Lopes (2007) afirma em seu trabalho que havia preconceito da academia com a guitarra. Atualmente esse preconceito tem diminuído bastante. Prova disso é a

existência de cursos de graduação para o instrumento, inclusive no Conservatório Brasileiro de Música, e a atuação de guitarristas em disciplinas oferecidas nas instituições, como a própria UNIRIO. Contudo, nota-se ainda que, em pleno século XXI, a convivência harmônica entre popular e erudito não está plenamente estabelecida, gerando resistência, e que essa resistência se mostra ainda mais forte quando se fala em guitarra.

Diante do histórico desse instrumento no Brasil, tendo como seus primeiros representantes Pereira Filho (1914-1986), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995), Betinho (Alberto Borges de Barros, 1918), Poly (Ângelo Apolônio, 1920-1985), José Menezes (1921), Luiz Bonfá (1922-2001) e Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987); e mais tarde Heraldo do Monte (1935), Olmir Stocker “Alemão” (1936), Helio Delmiro (1947), Toninho Horta (1948), Pepeu Gomes (1952), Nelson Faria (1953) entre tantos outros, a resistência já deveria ter sido eliminada.

É reconhecido que, assim que chegou ao Brasil, o modo de tocar a guitarra (ou o violão elétrico) ainda era influenciado pela música estrangeira – *jazz* principalmente – e daí vinham os músicos tidos como referência. Mas pela tradição de músicos multi-instrumentistas brasileiros e a partir do momento em que eles passaram a se preocupar com uma identificação nacional, tanto no repertório quanto na linguagem, ela passou a ser mais um meio de expressão da musicalidade brasileira.

Por ter sua origem nos Estados Unidos e ter sido popularizada através do *jazz* e – posteriormente – do *rock*, a guitarra elétrica inicialmente sofreu com resistência a sua aceitação, muito também por causa do panorama político brasileiro da época<sup>1</sup>. Apesar disso, pode ser considerado atualmente um instrumento que está totalmente integrado a qualquer estilo ou gênero musical contemporâneo, estando presente desde o carnaval carioca até a música erudita, obviamente incluindo outros gêneros da música brasileira.

Diante disso, o mercado de trabalho para o guitarrista é vasto. No entanto aquele que busca uma formação ampla e reconhecida em IES pública fica sem opções no Rio de Janeiro. José Alberto Salgado e Silva, em sua tese sobre a construção da profissão musical e sua relação com a academia escreveu:

Estão em foco as perspectivas dos estudantes sobre as atividades musicais em que se engajam, dentro e fora do campus. “Música” é vista aqui como o interesse central e

---

<sup>1</sup> O contexto político brasileiro entre os anos 50 e 60 tornou-se voltado para a valorização do nacional popular, e resistência ao que se considerava dominação estrangeira econômica e cultural (Contier, 1998 *apud* Visconti, 2009, p. 8). A guitarra era considerada como símbolo da invasão da cultura norte-americana no Brasil, representada pela Jovem Guarda e o Iê-iê-iê. (Borda, 2005, p.24).

comum entre os agentes selecionados na pesquisa, considerando-se estudo e trabalho como dois modos concomitantes de seu investimento no campo musical. Sabendo-se que é possível seguir outros caminhos para a profissionalização nesse campo artístico, a particularidade da formação universitária em Música gera uma pergunta-chave para a investigação: como é que um curso universitário de Música se relaciona com a construção de carreiras musicais? (SILVA, 2005, p. v)

E acreditando que a formação de ensino superior visa proporcionar além da formação humana a formação profissional integral do indivíduo, admitimos a hipótese de que se faz necessário o curso de guitarra elétrica.

A UNIRIO possui no currículo obrigatório do curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira algumas disciplinas em que são oferecidas vagas para alunos que tocam diversos instrumentos, entre eles a guitarra elétrica, como a Prática de Orquestra de Música Popular, que é um grupo para execução de arranjos do repertório tradicional da música brasileira. No entanto, faltam professores capacitados para orientação específica desses alunos. Isso levou a alguns questionamentos: Qual o posicionamento da guitarra e do guitarrista no meio acadêmico? Como ela está inserida atualmente nos currículos? Os guitarristas querem a formação superior em guitarra elétrica?

No primeiro capítulo, revisaremos alguns dos vários trabalhos produzidos na UNIRIO em nível de graduação, mestrado e doutorado, que têm como tema a guitarra elétrica, nas diferentes abordagens já citadas – histórico, técnicas, métodos, linguagem e relevância do ensino –, com o intuito de fazer o levantamento das questões teóricas mais pertinentes à discussão.

No segundo capítulo, passaremos a um ponto importante deste trabalho, que é dar voz a alunos e ex-alunos da instituição, através de entrevista estruturada aberta, mostrando seus pontos de vista sobre como é ser um guitarrista num curso de música nesta instituição de ensino superior (UNIRIO), suas necessidades, seus anseios, e conseqüentemente investigar a demanda pela introdução da guitarra como conteúdo na grade curricular, seja como bacharelado, disciplina complementar optativa ou disciplina obrigatória no currículo do bacharelado em MPB.

No terceiro capítulo, levamos as questões e propostas dos alunos ao conhecimento de professores que têm participação em atividades onde a guitarra está inserida, com a finalidade de fomentar a reflexão e pensar a elaboração de propostas conjuntas em busca de soluções concretas.

## CAPÍTULO 1 – QUESTÕES TEÓRICAS A PARTIR DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE A GUITARRA

Desde o início dos anos 2000, verifica-se a realização de trabalhos de conclusão de cursos de graduação, mestrado e doutorado em música que possuem como tema a guitarra elétrica. A UNICAMP, instituição que disponibiliza a opção de formação em guitarra elétrica, através do curso de *Bacharelado em Música Popular – Cordas*, e disponibiliza a linha de pesquisa do mestrado *Estudos Instrumentais e Performance Musical*<sup>2</sup>, em que é possível aprofundar os estudos em guitarra elétrica, contribui muito com a produção destes trabalhos.

Na cidade do Rio de Janeiro, o Instituto Villa-Lobos (IVL), da UNIRIO, tem se revelado outra referência na produção de trabalhos acadêmicos sobre a guitarra elétrica. Concentraremos a revisão bibliográfica proposta aqui nesta produção específica.

De acordo com consulta feita aos sites do Departamento de Educação Musical (DEM)<sup>3</sup> e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM)<sup>4</sup> da UNIRIO, o primeiro trabalho desta natureza feito na instituição consta do ano de 2001, realizado por Paulo Cesar Blanc Amorim, com o título *Técnicas para o conhecimento e domínio do braço da guitarra*. Em sequência, outros alunos graduandos no curso de licenciatura em música e do mestrado em música voltaram a abordar o tema, sob diversos aspectos.

Adotou-se como referência bibliográfica alguns destes trabalhos por conterem informações suficientemente abrangentes, baseadas em publicações relevantes, sobre a história da guitarra elétrica, sua história e consolidação no Brasil, seus primeiros e principais representantes, a tecnologia que envolve a guitarra e o desenvolvimento tecnológico gerado em torno dela, a relação da guitarra e do guitarrista com a mídia, o repertório, técnicas específicas, a comparação da técnica da guitarra com a do violão, o desenvolvimento – ou a busca – da linguagem musical brasileira na guitarra e métodos de ensino, além de correlacionar estes conteúdos com teorias educacionais reconhecidas.

Os trabalhos foram subdivididos em três categorias, baseadas no conteúdo abordado, para melhor entendimento e organização do nosso trabalho. São elas: **técnica** no instrumento,

---

<sup>2</sup> Disponível em < <http://www.iar.unicamp.br/posgraduacao/musica.php>> Acesso em 25 fev. 2013.

<sup>3</sup> <http://domain.adm.br/dem/>.

<sup>4</sup> <http://200.156.25.90/posmusica/>.

onde se entende técnica num sentido amplo, como a terminologia de Quine citado por Gustavo Mendonça (2006, p. 13) englobando “controle de timbre, volume, ritmo e tempo, *legato* e *staccato*, dinâmica e registro, fraseado e articulação, e não pura e simplesmente velocidade”; **métodos de ensino**, em que método pode ser visto como a organização dos conteúdos a serem ensinados, observando uma ordem que possibilite atingir os objetivos de maneira satisfatória e considerando as particularidades das relações professor-aluno e ensino-aprendizagem; e **a guitarra no ensino superior**, tanto no que tange a sua relevância quanto na elaboração de propostas curriculares e discussões sobre sua aceitação ou não no meio acadêmico.

Lembramos que os trabalhos aqui mencionados foram escolhidos com o intuito de ilustrar ao leitor diferentes abordagens possíveis para o estudo, a pesquisa e o ensino da guitarra, e ainda conteúdos diferentes dentro de cada abordagem, exemplificando o quanto é vasto o universo deste instrumento. Não é a intenção desta pesquisa comparar trabalhos entre si ou julgá-los sob quaisquer aspectos, e sim apontar questões teóricas que poderão ser utilizadas como base para as discussões nos capítulos subsequentes.

### 1.1. Abordagem técnica

Os trabalhos selecionados que tratam de assuntos da técnica relativa à execução da guitarra foram três. Começaremos por *O Desenvolvimento Técnico do Guitarrista Através das Melodias do Choro*, de Alexandre Mangeon Costa, monografia de graduação<sup>5</sup> apresentada em 2009. Costa tem como objetivo pesquisar e demonstrar a importância do gênero choro na formação técnica de um guitarrista, além de ressaltar a importância da utilização da música como instrumento de formação do músico.

Outro objetivo é estudar formas de utilização de um gênero considerado genuinamente brasileiro na formação do instrumentista. Muitos choros possuem melodias movimentadas e com muitos saltos, o que exige destreza técnica para sua execução. Por vezes, o fato de terem sido compostas para bandolim ou cavaquinho (instrumentos que possuem afinação diferente da guitarra) ou até instrumentos de sopro ou piano, sua execução é desafiante para o guitarrista.

---

<sup>5</sup> Importante salientar que todas as monografias de graduação utilizadas são do curso de Licenciatura em Música.

O autor narra sua experiência utilizando o choro como ferramenta de desenvolvimento técnico em seus estudos, e justifica a escolha de um gênero musical fazendo um paralelo com os conceitos de Keith Swanwick (2003) listados abaixo.

[...] (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. [...] (b) Considerar o discurso musical dos alunos: seria ingênuo pensar que os professores de música ‘apresentam’ a música aos alunos. [...] (c) Fluência no início e no final: sendo a música uma forma de discurso, é necessário que seja apresentada de modo fluente. (COSTA, 2009, pp. 4-6)

O autor correlaciona os princípios à proposta defendida por ele, ressaltando como especificamente cada elemento pode ser aplicado na relação professor-aluno.

Através de entrevistas com instrumentistas atuantes no mercado, foi feito o levantamento das técnicas mais utilizadas e consideradas por eles mais importantes para um bom desempenho da profissão, além de suas estratégias de estudo e desenvolvimento dessas técnicas. Costa destaca como técnicas levantadas: “palhetada” alternada, ligados ascendentes e descendentes, *bends*, escalas e arpejos e acrescenta o *speed picking* ou *sweep picking*, que é a “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)” (COSTA, 2009, p. 14).

É a partir dessas técnicas apontadas como sendo fundamentais para o guitarrista que o autor justifica a escolha do choro, relacionando-as com as características deste gênero.

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; (b) Fragmentos de escalas diatônicas e cromáticas; (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. (*ibid.*, p. 16).

A obra escolhida para exemplificar a aplicação do trabalho foi o choro *A Ginga do Mané*, de Jacob do Bandolim, e as justificativas de Costa para tal escolha são fato da peça ter sido escrita para o bandolim e ter nu uso da palheta um paralelo com a guitarra (no entanto, a peça teria sido escrita para violão tenor). Outro aspecto destacado pelo autor é a linha melódica, que possui estrutura propícia para a aplicação das técnicas selecionadas.

A contribuição deste trabalho é mostrar de forma simples e prática como a utilização de um gênero tipicamente brasileiro pode ser significativa para o desenvolvimento técnico, musical e de repertório para um guitarrista, em meio a inúmeras possibilidades de estreitamento de relações entre gêneros musicais e instrumentos populares usados nestes

gêneros, aproximando suas linguagens e construindo um discurso musical da guitarra na música brasileira.

O segundo trabalho de que falaremos é *Textura de melodia acompanhada para guitarra e violão*, de Piero Emmanuel Grandi, monografia de graduação apresentada em 2008. Grandi optou por falar de uma técnica específica, a que ele chamou textura de melodia acompanhada, que também é conhecida como *chord melody* (numa tradução livre, poderia ser “melodia em acordes” ou ainda “acorde e melodia”).

A técnica consiste em criar um arranjo em que se toca a melodia e o acompanhamento simultaneamente, e pode ser aplicada tanto à guitarra quanto ao violão (é análoga à polifonia usada em peças eruditas para violão, só que mais próxima da técnica de arranjo instrumental da música popular). Carlos Almada (2000) escreveu sobre a técnica:

Embora aqui se trate, aparentemente, de escrita harmônica, o objetivo desta técnica é antes de tudo melódico, já que consiste em uma linha apoiada em certos pontos (principalmente nas mudanças das harmonias, embora algumas vezes estas sejam omitidas) por acordes fechados. É também mais apropriada para arranjos em tempo rubato. (ALMADA, *apud* GRANDI, 2008, p. 4)

Grandi chama a atenção para que na elaboração de arranjos para guitarra ou violão usando esta técnica, as notas da melodia sejam as mais agudas para que, quando tocadas juntamente com o acorde, se destaquem da harmonia.

O autor destaca que tanto no violão quanto na guitarra é uma alternativa importante para o músico executar uma obra em instrumento solo, tocando melodia e harmonia. No entanto, aponta que há semelhanças e diferenças entre eles e características específicas de cada instrumento que devem ser consideradas na hora de se elaborar um arranjo.

A leitura de cifras é um item importante no ensino desta técnica, pois pode ser usada pelo professor ou o aluno como uma forma simples de estruturar o arranjo de melodia acompanhada. Ao mesmo tempo em que dá muita praticidade à leitura, a cifra exige mais do músico, pois cabe a ele optar pela melhor posição e região do braço do instrumento para montar o acorde, quais notas do acorde suprimir ou dobrar, e como executar as notas (simultâneas, arpejadas, etc.). Segundo Grandi, a melodia cifrada era um recurso muito usado pelo ex-professor de violão popular da UNIRIO Rick Ventura<sup>6</sup> e “na melodia cifrada está implícito que o aluno deve não só tocar o arranjo como criá-lo” (GRANDI, 2008, p. 4).

As possibilidades de criação do arranjo para guitarra utilizando a técnica de melodia acompanhada são muitas, cada uma baseada em conceitos particulares, gerando resultados

---

<sup>6</sup> Luis Ricardo Ventura (1948-2008).

específicos. Tipo de articulação, a harmonização apenas em pontos de apoio da melodia, uso do tempo forte e impulso ao compasso seguinte, preenchimento de todos os tempos com o acompanhamento, uso de um acorde por nota da melodia (em bloco) ou em arpejos são aspectos que podem variar na construção destes arranjos.

Existem ainda outros atributos incorporados da linguagem *jazzística* como o *walking bass* (“baixo que caminha”), substituição por acorde de mesma estrutura uma terça menor acima, uso de dominantes secundários em cadências, entre outras.

Por se tratar de uma técnica que valoriza a guitarra (e o violão), este trabalho é importante e contribui com a relevância da utilização deste instrumento na música popular brasileira. Grandi coloca como resultados do estudo da técnica “autonomia e liberdade na execução de uma música, além de estimular a independência, da melodia em relação à harmonia, no mesmo instrumento” (*ibid.*, p. 30). Defende ainda que este estudo permite ao músico explorar ao máximo os recursos do instrumento, trazendo alternativas para sua prática, além de enriquecer a didática do ensino e contribuir para a aproximação do aluno com a linguagem específica deste tipo de instrumento. Sem falar da contribuição para o desenvolvimento da sua musicalidade através da guitarra.

O terceiro trabalho selecionado é *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*, Gustavo da Silva Furtado de Mendonça, dissertação de mestrado apresentada em 2006, onde o autor busca a determinação de uma linguagem idiomática para a guitarra, através da comparação de obras para este instrumento e para violão, tendo como base o repertório de concerto de Radamés Gnattali e aponta também para o pioneirismo do compositor em música de concerto para guitarra.

A dissertação de Gustavo Mendonça foi selecionada porque, mesmo que ao longo do trabalho não seja mencionado que o idiomatismo em si é um item referente à técnica, o caminho para sua definição inegavelmente passa pelo apontamento de técnicas específicas de cada instrumento. A definição do termo “idiomatismo” faz referência a sua origem etimológica “derivado de grego *idio-*, de *ídios*, isto é, próprio, pessoal, privativo” (CUNHA, 1997 *apud* BATTISTUZZO, 2009, p. 75). E complementando, “Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes” (*idem*).

Mendonça (2006) ainda levanta questões pertinentes ao estudo da guitarra que vão ao encontro do que Grandi diz e também outras questões feitas na introdução deste trabalho: por

que estudantes que querem tocar guitarra acreditam que têm obrigação de começar estudando violão? Por que muitos guitarristas, visando aprimorar sua técnica, deixam a guitarra elétrica para estudar violão? Tudo indica que a resposta para estas perguntas é a mesma: a falta de uma escola de guitarra estruturada e que seja referência deste instrumento no Brasil.

Outra questão que motivou a pesquisa de Mendonça (2006) foi o gosto pela música de concerto e a não possibilidade de ouvi-la ou tocá-la no seu instrumento – a guitarra. De fato, além da pouca disponibilidade de repertório de concerto para a guitarra, quando se toca o repertório tradicional é comum a reação de estranheza e por vezes repúdio dos mais conservadores<sup>7</sup>.

A investigação e definição de uma linguagem idiomática, principalmente da guitarra, são de grande importância para o entendimento das diferenças entre ela e o violão. Apesar dessas diferenças, seu ensino formal por muito tempo se deu de maneira análoga.

O processo investigativo de Mendonça (2006) é esmiuçado através da comparação entre a guitarra e o violão, mostrando dados históricos referentes ao surgimento de cada um, o repertório e os compositores (com foco na música de concerto), tipos e técnicas.

Destaque para a peculiaridade de a guitarra necessitar de um amplificador e uma caixa de som, com um autofalante. Há uma grande variedade de amplificadores: valvulados ou transistorizados, numa única caixa junto com o autofalante, em gabinete separado, com enorme variação de potência e recursos. Cada tipo tem suas vantagens e desvantagens, sendo os valvulados os mais valorizados e de maior preferência dos músicos.

Atualmente existem equipamentos<sup>8</sup> capazes de simular o som de um amplificador, através de processamento digital, com qualidade bastante satisfatória e que pode dispensar o uso deles em gravações ou apresentações em pequenos espaços. A tecnologia é assunto tratado também em outros trabalhos que serão vistos mais adiante.

Os objetivos de oferecer mais uma fonte de pesquisa com fundamentação científica sobre a guitarra, e a de reconhecer o nome de Radamés Gnattali como um dos maiores contribuintes e talvez o pioneiro na produção de obras de concerto para a guitarra<sup>9</sup> foram atingidos certamente. Com relação à identificação de um idiomatismo de cada instrumento nessas obras, o autor conclui que “o idioma dos dois instrumentos foi, segundo pudemos

---

<sup>7</sup> Como na experiência citada na introdução vivida pelo autor, que será mostrada no capítulo seguinte.

<sup>8</sup> *Racks*, processadores multiefeito e pedaleiras de diversas marcas e modelos. São aparelhos únicos que concentram quase todos os efeitos disponíveis no mercado.

<sup>9</sup> É possível pesquisar estas obras através do site <http://www.radamesgnattali.com.br>.

identificar em nossa pesquisa, percebido por Radamés, que, através de sua sensibilidade, sublinhava as características idiomáticas da guitarra ou do violão, em suas obras<sup>10</sup>.” (MENDONÇA, 2006, p.121).

O idioma a que ele se refere é traduzido e apontado em sua conclusão numa lista de diversos recursos – técnicos, expressivos e timbrísticos – próprios de cada instrumento, que demonstram diferenças básicas entre eles e a necessidade de que sejam vistos de maneira distinta.

## 1.2. Abordagem sobre métodos

Foram encontradas duas monografias que tinham como tema central métodos de ensino de guitarra. O primeiro deles é *Em busca de um método de guitarra brasileiro*, de Affonso Celso de Miranda Neto, monografia de graduação apresentada em 2003.

O objetivo de Miranda Neto (2003) é determinar se a produção musical e literária dos guitarristas brasileiros pode contribuir para a elaboração de um método de guitarra que envolva uma linguagem genuinamente brasileira. Para tanto, selecionou dois métodos para análise e discussão: o método desenvolvido pelo professor Vinícius Morgado, chamado *Rock Guitar* (composto de dois volumes), com o quem o autor teve aulas particulares; e outro desenvolvido por Nelson Faria e publicado em forma de livro intitulado *Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra*. É necessário contextualizar este trabalho no tempo, pois na data em que foi feita a discussão acadêmica sobre este tema era pequena, principalmente no Rio de Janeiro<sup>11</sup>.

Estes métodos analisados e outros mais conhecidos são quase totalmente elaborados com materiais didáticos trazidos da escola dos EUA ou a partir deles. Um dado compreensível, visto que o instrumento foi desenvolvido lá e sua linguagem característica idem. Em consequência disso, a maioria dos professores importa também a maneira (método) de ensinar este material didático.

Considerando que boa parte do conteúdo definido é universal, próprio do instrumento, a busca é por uma maneira de aproximar ou relacionar esse conteúdo com a linguagem musical brasileira. Para isso, é preciso identificar o que seria esta linguagem. E o autor o faz através da análise de vários trechos de registros gravados por guitarristas

---

<sup>10</sup> As obras utilizadas por Mendonça foram: *Suíte Popular Brasileira para piano e violão elétrico* e *Sonatina para violão e piano*.

<sup>11</sup> Pelo menos segundo os registros nos sites citados na página 10.

brasileiros, buscando identificar neles o que pode ser considerado uma linguagem comum, e como eles podem ser relacionados aos métodos analisados anteriormente.

A história da guitarra brasileira também é assunto recorrente nos trabalhos, embora cada autor tenha a sua abordagem, de acordo com seu tema e seu objetivo. Nesta monografia Miranda Neto (2003) enumera uma série de guitarristas que se tornaram conhecidos – uns mais, outros menos – por suas contribuições em diferentes épocas, estilos e vertentes da produção musical brasileira.

Ele classificou essas vertentes em três: “a escola brasileira elétrica”, em que cita nomes como Armandinho Macedo<sup>12</sup> e Pepeu Gomes, e que tem como característica principal a fusão de repertório e linguagem instrumentais brasileiros com a linguagem própria da guitarra, com efeitos de distorção e modulação; “a turma do *rock*”, em que cita Lanny Gordin, Sérgio Dias, Lulu Santos, Celso *Blues* Boy, Robertinho do Recife, e que tem como característica a produção musical voltada para o *rock* e o *blues*, com uma linguagem própria destes estilos; “influência do *jazz*”, citando Roberto Menescal, Hélio Delmiro, Ricardo Silveira, Toninho Horta, Heraldo do Monte, Nelson Faria e que tem como característica principal, como o nome diz, a linguagem *jazzística* de improviso e harmonia aplicada à música brasileira.

Assim como Costa (2009), Miranda Neto (2003) procurou analisar os dois métodos citados à luz dos conceitos de Swanwick, tendo como base o curso ministrado por este na UNIRIO em 2002 com o tema “Ensino musical da música”. Partindo dos três princípios fundamentais, tidos como pressupostos teóricos para uma boa educação musical, que são: *cuidado pela música como discurso, cuidado pelo discurso musical do aluno, e fluência como objetivo inicial e final* (também citados por Costa, 2009); Miranda Neto (2003) faz uma comparação entre os dois métodos descritos anteriormente mostrando onde e como estes pressupostos são encontrados nas propostas de cada um.

Essas discussões são importantes para mostrar como é possível pensar e identificar conceitos educacionais da música fundamentando o ensino da guitarra. A reflexão sobre a presença dos pressupostos tanto no método de Vinícius quanto no de Nelson reforçam a

---

<sup>12</sup> Armandinho é o ícone da guitarra baiana, tida como sendo a primeira manifestação da guitarra brasileira. Na verdade ela está mais ligada à escola do bandolim do que propriamente da guitarra elétrica. Na época da invenção do “pau elétrico” as experiências eram feitas com bandolins e violões, e foi justamente a transformação do bandolim que deu origem à guitarra baiana. É um instrumento que deveria ter um estudo próprio, diverso da guitarra “tradicional”. A grande contribuição de Armandinho foi levar o repertório da música brasileira e de carnaval (frevo) para o instrumento elétrico aplicando na guitarra baiana a evolução tecnológica da guitarra.

preocupação de professores de guitarra com a educação musical global além do ensino do instrumento, observando elementos musicais, desenvolvimento musical do aluno, apreciação da tríade *tocar/ouvir/compor* no processo de aprendizado, o fazer musical como ferramenta para o aprendizado.

Enfim, embora em muitos dos exemplos dados ainda fosse predominante a linguagem do *rock*, do *blues* e do *jazz*, a conclusão foi que existe uma enorme variedade de referências musicais na guitarra que suportam a criação de um método brasileiro.

Em *Análise do método avançado de guitarra da escola de música Musiarte*, monografia de graduação apresentada em 2004 por Osvaldo Celedon, o autor analisa todas as aulas que compõem o módulo avançado do curso de guitarra da Escola de Música Musiarte. O método utilizado na Musiarte foi desenvolvido pelo guitarrista e professor Isidoro Kutno, que estudou na *Berklee College of Music*<sup>13</sup> e possui longa experiência profissional como músico e professor (KUTNO, 2013). Celedon afirma que “o método utilizado está basicamente voltado para a improvisação, com uso de diferentes escalas e arpejos, e com seu conteúdo baseado no G.I.T. (Escola de música de Los Angeles, EUA)” (CELEDON, 2004, p. 1)<sup>14</sup>.

A opção por esse método foi motivada por Celedon ter sido estudante da Musiarte e se formado em nível avançado do curso de guitarra. Sua intenção foi identificar através da análise de todas as aulas do curso elementos importantes que pudessem ser úteis no aperfeiçoamento da metodologia da guitarra. Para não nos estendermos muito, será dada uma visão geral das análises feitas no trabalho.

Os conteúdos das aulas são similares aos já apresentados nos trabalhos de Costa (2009) e Grandi (2008), assim como estão presentes nos métodos relatados por Miranda Neto (2003). Dão base para formação teórica e prática do guitarrista. É interessante notar que em quase todas as aulas é proposta uma música de apoio, em que o aluno será estimulado a aplicar o conteúdo teórico. Essa prática vai ao encontro das propostas metodológicas apresentadas por Miranda Neto (2003), e atendem aos princípios defendidos por Swanwick e Orff, do fazer musical como apoio ao aprendizado.

No entanto, este repertório de apoio é excessivamente voltado para o *jazz*. O próprio autor considera que é importante acrescentar músicas brasileiras ao repertório de estudo, complementando e reconhecendo a importância do repertório do *jazz* para a formação musical

<sup>13</sup> *Berklee College of Music*. Escola de música que oferece formação superior e técnica situada em Boston, EUA.

<sup>14</sup> *Guitar Institute of Technology*, departamento do *Musicians Institute*, responsável pelo ensino de guitarra. É junto da *Berklee* as maiores referências em estudo de guitarra no mundo.

do aluno. Vale ressaltar que o método de guitarra integral é complementado pelo método de Harmonia Funcional da mesma escola, também desenvolvido por Isidoro Kutno.

### **1.3. Abordagem sobre a guitarra no ensino superior**

Nesta abordagem, foram selecionados trabalhos que tem como tema central a guitarra no ensino superior, seja na proposição de estruturação curricular, seja no questionamento de sua aceitação no ambiente acadêmico ou ainda sobre a relevância deste nível de ensino. É o tipo de assunto que parece ter despertado maior interesse nos alunos nos últimos anos. O primeiro deles é a dissertação de mestrado de Rogério Borda, *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*, apresentada em 2005.

Borda (2005) foi o pioneiro a escrever sobre a inclusão da guitarra elétrica no ensino superior na UNIRIO. Seu trabalho vem sendo citado como referência por quase todos os outros autores que escolhem a guitarra elétrica como tema para monografias, dissertações e teses. É fato que Borda produziu um material referencial muito rico com relação à história da guitarra elétrica e sua história no Brasil, particularmente.

Os pontos relevantes para Borda (2005) são: a comparação com instituições de ensino superior de guitarra no Brasil e no exterior; o levantamento de características brasileiras que justifiquem a criação de um curso para o instrumento; conceitos de estruturação curricular; legislação regulamentadora de criação de cursos superiores no Brasil. Ele afirma que este projeto é de “grande importância porque insere a guitarra elétrica, um instrumento tão popular aos jovens, dentro da discussão das mais recentes pesquisas da área da música no Brasil e das práticas e teorias do currículo” (BORDA, 2005, p. 5).

As monografias que o sucederam comprovam que este tema ainda tem muito a ser explorado no meio acadêmico.

O estudo histórico de Borda é profundo e abrangente, desde as primeiras experiências com o aumento de volume do violão. Também faz menção à invenção do “pau elétrico”, na Bahia, que curiosamente data da mesma época da invenção da guitarra elétrica nos EUA. Entende-se a tecnologia como principal elemento diferenciador entre guitarra e violão. É também a responsável pela versatilidade de sua produção sonora, por meio dos vários efeitos de manipulação disponíveis, como já foi mostrado na pesquisa de Mendonça (2006).

Essa particularidade da guitarra e suas possibilidades sonoras a aproxima dos compositores vanguardistas da música de concerto, embora Borda afirme que essa produção é muito pequena, e no Brasil é quase inexistente (com base em pesquisa no acervo do CDMC<sup>15</sup>, da UNICAMP).

Chama a atenção o fato dos primeiros instrumentistas a utilizarem a guitarra no Brasil serem multi-instrumentistas, ou seja, tinham fluência e domínio de pelo menos dois instrumentos de cordas trasteadas como: banjo, bandolim, cavaquinho, guitarra elétrica, guitarra havaiana, violão, viola de dez cordas e violão tenor. A linguagem da guitarra vem dos estilos ou comunidades musicais – segundo conceito de Serafine (1988, *apud* BORDA, 2005, p. 20) – em que ela é mais utilizada, desde sua origem (no *jazz* e no *blues* americanos). No Brasil, esta tradição multi-instrumentista conseqüentemente levou o repertório e a maneira de tocar desses outros instrumentos para ela, criando uma mistura de linguagens estilísticas, que mais tarde encaminhou à busca de um caráter nacional ao instrumento.

No Brasil há uma forte tendência de se considerar a linguagem da guitarra como resultado de um hibridismo que envolve tanto estilos como: o *blues*, o *rock*, o *jazz*, o *soul*, o *funk*, o *reggae*, o choro, o baião, o bolero e demais ritmos latinos; quanto uma mistura de técnicas performáticas: do violão, do cavaquinho, bandolim, viola caipira, guitarra baiana e da própria guitarra elétrica (BORDA, 2005, p. 18)

O processo que levou a essas misturas pode ser explicado segundo os conceitos de *triagem*, desenvolvido por Luis Tatit (2001)<sup>16</sup> e *fricção entre musicalidades*, desenvolvido por Acácio Tadeu de Camargo Piedade (2003)<sup>17</sup>, ambos citados por Borda.

Ainda com relação ao desenvolvimento da linguagem, Borda cita a participação de Heraldo do Monte no LP *Quarteto Novo*, em que ele usava além da guitarra, o violão caipira e a viola, e a proposta do grupo era uma linguagem de improvisação próxima da música brasileira. Outros grupos que revelaram nomes significativos nesse aspecto foram Novos Baianos<sup>18</sup>, Clube da Esquina<sup>19</sup> e o MIBC<sup>20</sup>. A guitarra baiana<sup>21</sup> também tem seu espaço nesse segmento.

<sup>15</sup> Centro de Documentação de Música Contemporânea.

<sup>16</sup>Ver TATIT, Luiz. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 223-236.

<sup>17</sup> Ver PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*. In: *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58. Disponível em: <[http://www.musa.ufsc.br/docs/acacio\\_brazilianjazz.pdf](http://www.musa.ufsc.br/docs/acacio_brazilianjazz.pdf)> Acesso em: 07 mar. 2013.

<sup>18</sup> Pepeu Gomes.

<sup>19</sup> Toninho Horta.

<sup>20</sup> Música Instrumental Brasileira Contemporânea. Movimento iniciado na década de 80. Tem como ícones Hélio Delmiro e Frederica, responsáveis pela definição de linguagem e estilo de composição contemporânea na música brasileira, respectivamente (BORDA, 2005, *passim*).

Compreender o conceito de currículo, para Borda, ajuda a embasar a elaboração de sua proposta. O currículo é uma organização teórica dos conteúdos de aprendizagem, podendo inclusive contemplar metodologias e processos de ensino. Dos sécs. XV ao XX, o pensamento educacional passou da concepção universalista para uma concepção mais especializada (no período em que a produção de conhecimento foi intensa, inviabilizando o saber universal), até chegar a uma concepção de extrema especialização profissional. O pensamento curricular mais atual, segundo Borda (2005), é o de constante transformação. Os conteúdos, as propostas e as metodologias existem, mas podem ser transformadas e reestruturadas, de acordo com o contexto e a habilidade daquele que conduz o processo (professor).

A preocupação de sua proposta curricular é estruturar um curso que ofereça além da formação prática do aluno, sua formação pedagógica e humana. Para ele, é válida a ideia de aproveitar elementos ou conceitos úteis de outras instituições de ensino, como as matérias voltadas para tecnologia da UFPR, a integração entre mestrado e bacharelado e a “substancialidade programática” da UNICAMP, a estrutura e a organização da Berklee, e o enfoque à prática e eficácia do GIT.

A concepção do currículo também inclui a validação de um repertório praticado e pertinente com a formação técnica e cultural do aluno, e a utilização deste repertório em projetos na educação superior. Além disso, materiais de violão podem ser adaptados para guitarra. Há ainda a preocupação com uma “metodologia que terá como objetivo desenvolver a pesquisa de ensino/aprendizagem de um estilo brasileiro de performance na guitarra elétrica com base no: choro, bossa nova, tropicalismo e no *rock* nacional” (BORDA, 2005, p.120).

Borda ressalta que sua experiência com o curso de extensão realizado na UNIRIO juntamente com José Menezes apontou algumas direções que podem ser seguidas no desenvolvimento de um curso que possa abranger pesquisa, repertório, multi-instrumentalismo. Observa-se a necessidade de atender os aspectos referentes à avaliação, leitura musical, desenvoltura e comunicação no palco, tecnologia de produção musical, que requerem outros recursos além do material humano e didático.

Outro trabalho selecionado foi *Guitarra elétrica: uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira*, monografia de graduação apresentada em 2007 por Rogério Lopes.

---

<sup>21</sup> Armandinho Macedo.

Uma questão de destaque no trabalho de Lopes é a busca por uma definição de identidade brasileira para a guitarra. Ela traz um ponto de reflexão que pode definir os objetivos e planos pedagógicos que contribuam para justificar sua inserção nos currículos da música popular. Este é também o ponto que difere seu trabalho dos outros citados.

O esboço da aproximação da guitarra com a linguagem musical brasileira é o repertório de concerto de Radamés Gnattali (que faz parte da dissertação de Mendonça), pelos temas propostos por ele (baião, choro, samba canção, toada). Mais tarde, surgem outros grupos e movimentos que já foram citados no trabalho anterior.

Para validar sua busca pela definição de identidade, Lopes resgata o conceito de identidade:

A palavra “identidade” trata literalmente de uma “identificação”, que segundo o Dicionário de Ciências Sociais “designa: a) reconhecimento de outro por um aspecto, propriedade ou atributo: identificar alguém; b) assimilação de um aspecto, propriedade ou atributo :identificar-se” (Seminário,1987, p.518, *apud* LOPES, 2007, p. 26)

Pode-se acrescentar identidade como pertencimento, autorreconhecimento. Um exemplo é dado por Hargreaves (2005)<sup>22</sup>, colocando o gênero musical como fator identificador entre os jovens.

Ao procurar definir identidade nacional, Lopes usa o conceito de “nacional-popular” de Squeff e Wisnik (1982 *apud* LOPES 2007), que por sua vez referem-se ao teórico italiano Antonio Gramsci, que diz que em muitas línguas, nacional e popular são sinônimos ou tem uma única palavra para designar as duas ideias. Ainda segundo Gramsci, “popular” pode ter vários significados. Um deles seria “a capacidade de um artista ou intelectual ‘universalizar’ suas ideias, de modo a certas obras se enxergarem menos no país de origem do autor e mais em outros, por artistas do povo ou identificados com ele.” (LOPES, 2007, p. 27). O autor estabelece ainda relação desses conceitos com a noção de “povo” e de “pátria”, fazendo referência também a Squeff e Wisnik (1982), no entanto não há nenhuma definição clara expressa por ele.

No Brasil, a evolução dos estudos sociológicos a partir do fim do séc. XIX, quando se inicia a República, passa pela discussão de várias teorias, inicialmente importadas e mais tarde de teóricos nacionais, tendo como tema principal a miscigenação. No início a

---

<sup>22</sup> HARGREAVES, David. *Within You Without You; música, aprendizado e identidade*. Revista eletrônica de musicologia, volume IX\_ Outubro de 2005. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/index.html>> Acesso em: 07 mar. 2013 *apud* LOPES, 2007, p. 27.

miscigenação era vista como empecilho ao fortalecimento da identidade nacional brasileira, e posteriormente foi tido como principal fator de definição desta identidade.

Na música, isto ficou mais evidente durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, que tinha como principal representante Villa-Lobos: “O movimento modernista e o próprio Villa-Lobos eram conectados com as tendências musicais de vanguarda da época (Stravinsky, Debussy), mas tinham fortes componentes da cultura brasileira [...]” (LOPES, 2007, p. 29)

Lopes (2007) ressalta que a música popular na academia é recente. Os primeiros estudos sobre o assunto datam da década de 60, e a partir das décadas de 70 e 80, ficam mais fortes. No Brasil, o tema inicialmente foi discutido e elaborado por cientistas sociais e literários, como Mario de Andrade, José Ramos Tinhorão entre outros. Luiz Tatit (compositor e professor de literatura) publicou em meados dos anos 80 o que pode ser considerado um dos primeiros trabalhos consistentes de análise de música popular, considerando inclusive aspectos musicais<sup>23</sup>.

A exemplo de Borda (2005), Lopes (2007) também se propõe a elaborar uma proposta pedagógica ao ensino da guitarra. Para ele, esta proposta deve ser voltada para a formação do instrumentista profissional, independente do repertório. Há contribuições do *rock* e do *jazz* para a guitarra que não devem ser abominadas, nem também serem determinantes na formação.

A história dos gêneros musicais no Brasil é reflexo da miscigenação racial e cultural que sempre houve, desde a colonização. E mistura de gêneros estrangeiros, ou até a tentativa de executar gêneros estrangeiros gerava um híbrido, que ia se moldando até ganhar uma ‘cara’ brasileira genuína. Foi assim no final do século XIX e ao longo do século XX, com o samba-canção, a bossa nova, o tropicalismo, o samba-funk, *samba-rock*, o *BRock*, a música instrumental brasileira, até a música erudita.

“Um dos pressupostos da tão propagada identidade brasileira é o hibridismo;” (LOPES, 2007). Já a entrada da guitarra na academia passa desde essa busca por uma legitimação de sua nacionalidade até a própria revisão do modelo educacional brasileiro, conceito de universidade, objetivos de um curso universitário e adequação de currículo à realidade da comunidade musical e profissional.

A monografia de graduação de Miguel Ângelo Machado intitulada *A relevância do ensino de guitarra nos cursos de graduação em música*, apresentada em 2009, procura

---

<sup>23</sup> Ver TATIT, Luiz. *A canção, a eficácia e o encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

comprovar a relevância da guitarra nos cursos de graduação, realizando, assim como Borda e Lopes, extensa pesquisa histórica e coleta de dados, fazendo um paralelo com trabalhos anteriores e com a trajetória da música popular na academia.

Como o contexto histórico já foi extensamente exposto e também a evolução tecnológica envolvendo a guitarra, o foco da nossa análise desta pesquisa será voltado para a discussão da música popular e da guitarra na academia.

Segundo Machado (2009), a demora da entrada da música popular na academia se deveu à suposta ideia de que a música erudita seria possuidora de maior complexidade e teria o privilégio do estudo acadêmico e pesquisa, ao contrário da também suposta simplicidade da música popular que não disporia de tal prestígio. No entanto, o apelo popular e as relações de consumo instigaram alguns acadêmicos a pensar esta música. E como era ainda um campo pouco explorado, atraía cada vez mais e mais pesquisadores de diversas áreas de conhecimento.

Com a criação, em 1993, do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, com o curso de Mestrado em Música Brasileira, abre-se um canal para a pesquisa da música popular em níveis de maior profundidade. Cinco anos mais tarde, foi criado na mesma instituição o Bacharelado em Música Popular Brasileira, sacramentando após um longo processo que se deu tanto no Brasil quanto no exterior, a entrada oficial da música popular nesta universidade (MACHADO, 2009, p. 38).

No decorrer da então recente existência do curso, Machado relata críticas de alunos e ex-alunos. E as considera legítimas, visto que ainda não fora possível incluir na grade deste curso instrumentos típicos da música popular brasileira, frustrando seus praticantes. No caso específico da guitarra, após a lacuna deixada pelo fim das atividades do curso da Faculdade Estácio de Sá onde eram oferecidas aulas de guitarra, somente por volta do ano de 2007 o Conservatório Brasileiro de Música instituiu o curso de Bacharelado em guitarra elétrica, implementado pelo professor Rogério Borda, citado aqui anteriormente.

Devido a essa escassez de cursos no Brasil, a pesquisa da professora Teresa Mateiro<sup>24</sup>, citada por Machado seguiu na mesma direção da nossa proposta ao identificar que guitarristas optam por cursos de música, como o de Licenciatura, por ser “uma possibilidade de alcançar outros objetivos que não necessariamente o de ser professor de educação musical” (MATEIRO, 2007, *apud* MACHADO, 2009, P. 40).

---

<sup>24</sup> “*Eu quero estudar guitarra*”: um estudo sobre a formação instrumental dos licenciandos.

Machado (2009), em sua investigação sobre a ausência da guitarra nos cursos da UNIRIO, entrevistou o então diretor do Instituto Villa-Lobos professor Luiz Otávio Braga e descobriu que existe uma solicitação da UNIRIO ao MEC (Ministério da Educação e Cultura) para a formalização de uma disciplina que teria abordagem acerca da improvisação para instrumentos populares, entre eles a guitarra elétrica (“Cordas Dedilhadas/Improvisação”).

A relevância da guitarra fica demonstrada pela comprovação de seu enorme apelo popular e por seus praticantes estarem cada vez mais preocupados em trazer discussões no âmbito acadêmico que possam enriquecer ainda mais sua trajetória na história da música brasileira. Fica a esperança de Machado de que seu trabalho sirva de incentivo para novas abordagens – o que se cumpre com a realização desta pesquisa – e a certeza de que existe conteúdo para ser estudado, público em busca deste conteúdo, e que através deste estudo sejam formados “guitarristas, [...] pesquisadores que garantirão a posteridade do gênero brasileiro neste instrumento de singular sedução” (*op.cit.*).

#### **1.4. Algumas reflexões**

É importante ressaltar a contribuição de todos os colegas que se encorajaram a escrever sobre o tema da guitarra elétrica e com isso colaboraram para criar esta significativa fonte de dados para futuras pesquisas.

Além dos citados acima, outros como Victor Medeiros Hora<sup>25</sup>, que avalia as possíveis contribuições que o uso da guitarra no *rock* pode trazer para o ensino do instrumento, através de pesquisa sobre alguns guitarristas do gênero que tiveram e ainda têm destaque na mídia, e do que cada um deles agregou como inovação à performance na guitarra, influenciando os iniciantes a aprofundar-se no estudo do instrumento. Felipe Melo Chernicharo<sup>26</sup> escreveu seguindo a linha de Borda, sugerindo uma proposta curricular que na sua visão deve ser voltada para a profissionalização do guitarrista e sua preparação para o mercado de trabalho, baseando-se na comparação com as propostas de instituições reconhecidas (*Berklee* e UNICAMP) e de entrevista com o guitarrista Nelson Faria, de onde são retirados os conteúdos básicos para estruturação da proposta.

---

<sup>25</sup> *A importância da Guitarra Elétrica no Rock para a Educação Musical através de sua consolidação acadêmica e sua exposição na mídia*, monografia de graduação apresentada em 2007.

<sup>26</sup> *O ensino da Guitarra Elétrica na instituição de ensino superior: Uma proposta curricular*, monografia de graduação apresentada em 2009.

Há ainda o trabalho de Paulo César Blanc Amorim<sup>27</sup>, já citado, que apresenta diferentes técnicas que proporcionam ao aluno maior eficácia no estudo do braço da guitarra, e outra contribuição de Affonso Celso de Miranda Neto<sup>28</sup> com um estudo sobre a vida e a obra do guitarrista Pepeu Gomes, destacando sua importância para a guitarra brasileira devido a sua formação musical eclética.

Todos trouxeram à luz da academia reflexões pertinentes a este instrumento que ainda carece de estruturação de ensino mais robusta aqui no Brasil. Acredita-se que num futuro próximo eles serão responsáveis por fundamentar cientificamente e pedagogicamente o caminho para que a guitarra solidifique sua escola brasileira.

Como temos visto, a guitarra é um instrumento típico do século XX, pois foi criado e desenvolvido rapidamente durante este período, principalmente e mais representativamente na primeira metade. Pode-se afirmar que até 1950, a guitarra viveu sua infância e adolescência, crescendo, adquirindo aspectos físicos diferentes, e de 1950 em diante, chegou à maioridade e à maturidade, já com sua identidade definida e foi conquistando seu espaço no meio artístico, se tornando um ícone da juventude moderna.

Embora os registros históricos e as referências bibliográficas atribuam a diferença principal entre o violão e a guitarra à eletrificação, fica mais evidente a diferenciação a partir da construção da guitarra com corpo sólido em madeira, sem a caixa de ressonância. O *violão elétrico* (surgido das primeiras experiências na busca pelo aumento de volume nada mais é do que um violão com um captador, ou seja, a mesma definição usada para as primeiras “guitarras elétricas”) ainda existe até hoje, seguindo os mesmos princípios daquela época. O que realmente tornou a guitarra um instrumento singular em relação ao violão elétrico foi essa diferença de construção, ou até mesmo a instalação de peças sólidas para instalação dos captadores, onde o som característico do instrumento passou a ser majoritariamente aquele gerado através da captação.

Algumas das questões que foram levantadas podem ser dadas como superadas. A guitarra brasileira já possui linguagem característica, já possui identidade. É possível que a necessidade seja da sistematização desse conteúdo responsável por definir tais características, organizando um método ou proposta curricular como as que foram demonstradas.

---

<sup>27</sup> *Técnicas para o conhecimento e domínio do braço da guitarra*, monografia de graduação apresentada em 2001.

<sup>28</sup> *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: Um estudo estilístico*, dissertação de Mestrado apresentada em 2006.

O rico material musical brasileiro que Miranda Neto defende é contraditório, pois na maioria de seus exemplos o fraseado tem muito da linguagem do *rock* e do *blues*, como uso da pentatônica, ou do *jazz*, na divisão rítmica e na construção das frases. O improviso de guitarra brasileiro ainda tem a cara do *jazz* ou do *rock*. Mas talvez isto nem seja uma questão a ser resolvida. O que vejo como mais importante num ensino de guitarra (ou qualquer outro instrumento) com a intenção de reforçar a linguagem brasileira é a adoção de um repertório no qual possam ser identificadas suas características – seja ritmo, desenho melódico, fraseado, tipos de escala, harmonia –, para que essa linguagem seja apreendida e incorporada pelos alunos no seu fazer musical, independente do gênero em que eles atuem.

Em um dos capítulos de seu trabalho, Rogério Lopes conclui que “deve haver uma mentalidade mais progressista por parte da academia, que ainda mantém a música popular ‘à porta’ (para utilizar o feliz trocadilho de Elizabeth Lucas). Em se tratando de guitarra elétrica, a situação só tende a piorar.” (Lopes, 2007, p.47). Discordo dele quando diz que a música brasileira continua à porta da academia, considerando que a conclusão de seu curso se deu em 2007, ano em que este autor ingressou na instituição. O que presenciei foi um grande número de alunos e professores comprometidos com a música popular. Os intervalos das aulas tinham frequentemente rodas de samba, choro, música brasileira (as quais pude presenciar e participar, a despeito de ser um músico vindo do *rock*), músicas autorais sendo feitas pelo jardim; um ambiente muito mais popular do que erudito.

E a despeito deste ambiente popular, era comum alunos de bacharelado em instrumento e composição (cursos essencialmente eruditos) se associarem a essas rodas, com seus instrumentos ou apenas para apreciação. Quanto à guitarra, não vejo a situação pior, pelo contrário, o crescente número de trabalhos de conclusão de curso da licenciatura voltados para esse tema (o dele inclusive) vem contribuindo para mudar esse quadro.

Pelas palavras do professor Luis Otavio Braga em entrevista a Machado, detalhando o procedimento necessário à inclusão de um novo curso na universidade, dá margem a percepção de que além da série de trâmites burocráticos, ainda existem questões políticas internas da instituição que interferem na distribuição de vagas para novas disciplinas. Só que a solução para esta questão pode estar mais próxima do que parece.

A UNIRIO oferece disciplinas em que há utilização da guitarra, como Prática de Orquestra de Música Popular, Práticas de Conjunto e Técnicas de Improvisação. No entanto o foco dessas disciplinas não é específico no instrumento. A característica das três é a formação

de grupos multi-instrumentais, com formações variadas, e atender a aspectos musicais comuns a qualquer um deles.

Com base nas reflexões feitas neste capítulo e nas informações agregadas de cada trabalho, daremos prosseguimento a esta pesquisa buscando apurar de que maneira os aspectos pedagógicos específicos da guitarra podem ser atendidos e que conteúdos específicos estão sendo contemplados nessas disciplinas.

Mostraremos primeiramente como é a perspectiva dos alunos que são guitarristas que passam por estas disciplinas e buscam dentro delas desenvolver atividades usando o instrumento. Posteriormente, investigaremos junto aos professores responsáveis como é o diálogo com esses alunos, e que soluções eles enxergam para atendê-los, em meio a um grupo variado de instrumentistas que gera outras demandas similares.

## **CAPÍTULO 2 – PERCEPÇÕES DOS ALUNOS SOBRE A GUITARRA ELÉTRICA NOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Este capítulo é dedicado a mostrar a experiência dos alunos guitarristas e que inclusive atuam profissionalmente com ela, e estudam nos cursos de música da UNIRIO, e principalmente ouvi-los quanto a suas percepções, seus anseios e ainda verificar de que maneira foi possível a eles explorarem suas habilidades como instrumentistas.

Procuramos investigar se houve, na visão desses alunos, os mesmos questionamentos que vimos nas pesquisas analisadas no capítulo anterior, de que maneira se deu a experiência deles, se surgiram dificuldades, que lacunas eles haviam percebido e que propostas eles teriam para preencher estas lacunas.

Buscamos ouvir pessoas com trajetórias distintas dentro do curso e que pudessem agregar pontos de vista diferentes. Adotamos como critério de seleção dos entrevistados itens como o ano de ingresso na instituição, tipo de curso que os alunos fazem e as trajetórias dentro da universidade, como alunos que mudaram de curso.

Como dito no início desta monografia, a motivação para tratar deste tema surgiu a partir da própria experiência deste autor, como aluno e guitarrista num curso de música da UNIRIO. Esta experiência será detalhada para verificar semelhanças e/ou diferenças com a dos outros alunos.

### **2.1 – O *insider***

O meu posicionamento em relação à pesquisa é de quem veio “de dentro”, ou seja, um membro da comunidade pesquisada. É importante mostrar como foi minha experiência, afinal ela se assemelha muito a dos outros alunos. No entanto, o olhar crítico – e até certo ponto autocrítico – será mantido, com foco no objetivo do trabalho.

(...) a etnomusicologia contemporânea (ver, por exemplo, BARZ e COOLEY 1997) tem reconhecido que os diferentes modos de interferência do observador de um processo cultural, do teoricamente mais “neutro” ao mais “intervencionista”, diferenciam-se tão somente pela intensidade, mas exigem o mesmo nível de

autocrítica por parte do pesquisador, de modo a não incidir em interpretações subjetivas epistemologicamente irrelevantes (ARAÚJO, 2003).

Duas situações semelhantes marcaram minha passagem pela faculdade. A primeira foi quando decidi realizar uma Prática de Conjunto (PC) pela primeira vez, que teria como tema minhas composições. Tinha na época um colega baixista que veio a se tornar um parceiro em algumas composições e que me incentivou a levar o projeto adiante. Além dele, chamei também um baterista que embora não fosse aluno da universidade, é um grande amigo, excelente instrumentista e também acreditava no projeto. Naquela época, as PC ainda não tinham a estruturação que possuem hoje, com oferecimento de grupos com temas previamente definidos, a serem cursados obrigatoriamente antes de se realizar um trabalho mais livre, como o autoral, por exemplo. Ao ver que vários outros colegas também faziam projetos desta natureza (composições autorais), me encorajei e vi ali uma oportunidade de tirar meu projeto do papel.

Com tudo preparado, nos inscrevemos na disciplina e buscar um professor orientador, exigência para validar a relevância de realização da disciplina. Começaram então as primeiras questões. Fui procurar o professor Roberto Gnattali, na época responsável pela PC, e comuniquei a minha intenção. A primeira reação dele foi de desaprovação, argumentando que “os alunos só queriam saber de *rock*” em detrimento dos gêneros brasileiros, o que me pareceu naquele momento um comentário preconceituoso. Mais tarde pude compreender melhor seu ponto de vista. Embora “só querer saber de *rock*” não fosse o meu caso, concordo que ter conhecimento em outros estilos e gêneros é de fundamental importância na formação do músico, independente das preferências.

De fato, naquele semestre e em um ou dois anteriores, foi comum a existência de grupos com esta temática, como grupos tocando músicas dos Beatles, Mutantes, e até uma PC que se tornou famosa por reunir uma banda de *rock*, formada em maioria por alunos da licenciatura, com uma orquestra, formada por alunos de bacharelado em instrumento, para executar um arranjo de uma música da banda alemã *Scorpions*. No entanto, procurei ressaltar que meu projeto não era simplesmente tocar *rock*, mas levar uma proposta de música instrumental em que havia a fusão de estilos, e principalmente músicas inéditas, produzidas por alunos da faculdade. Quando colocado desta maneira, o professor Gnattali reconheceu a importância destas manifestações musicais próprias dos alunos, mas ponderou que outra dificuldade era a ausência de professores especializados que pudessem orientar de forma mais rica estes trabalhos. Para resumir, o professor aceitou orientar o grupo e o trabalho pode ser realizado, recebendo elogios de colegas e inclusive do próprio professor.

A outra experiência foi um ano depois, quando surgiu a ideia de realizar outra PC, desta vez com um tema um pouco mais inusitado. Numa experiência na disciplina de História da Música, com o professor Avelino Romero, eu e meu amigo baixista fizemos uma adaptação da peça *Duas Danças Romenas op. 8a*, de Béla Bartók, para guitarra elétrica e baixo elétrico. A peça foi apresentada num recital de conclusão da disciplina. Com a recepção positiva da experiência e por nossa própria iniciativa, decidimos levar a ideia adiante e contamos com apoio e orientação do professor Caio Senna, que se propôs inclusive a compor uma peça para a formação do *duo*. Novamente, levamos a experiência para a PC, acrescentando ao repertório um arranjo de quatro das *Variações Golberg*, de J. S. Bach, para a formação citada.

Desta vez não tivemos maiores problemas com relação à aceitação da proposta. Por outro lado, tínhamos um desafio constante durante os ensaios. Pela quantidade insuficiente de salas adequadas para o uso de instrumentos elétricos, nos restou como alternativa para os ensaios apenas a sala Alberto Nepomuceno, onde atrapalhávamos estudos de outros alunos e éramos alvo constante de reclamação de professores das salas adjacentes, recebendo inclusive a visita do diretor Luis Otávio em uma ocasião, para formalizar uma destas reclamações.

Vencida esta etapa, chegamos à outra situação ainda mais desafiadora: a apresentação. As apresentações de PC são geralmente realizadas na Semana de Integração Acadêmica, criada para que os alunos pudessem assistir às apresentações de outros colegas, bem como a apresentações de trabalhos de pesquisa, monografias, etc. Para tanto, nesta semana normalmente não há aulas. Neste semestre em particular, a semana foi dividida em duas, uma com foco nos trabalhos de música erudita e outra com foco nos trabalhos de música popular. Uma decisão polêmica, pois embora tomada com a intenção de permitir aos alunos de uma área assistir às apresentações da outra, havia por parte de alguns professores o receio de que tal fato poderia não ocorrer (eles defendiam que a mesclagem na programação proporcionava maior integração).

Diante desta divisão, recebemos uma notícia curiosa: nossa apresentação não havia sido marcada, pois não sabiam em qual das duas semanas nos encaixávamos. Como o repertório era erudito, diziam que era mais apropriado para a semana erudita; mas pela instrumentação, deveria ser na semana da música popular. E ficamos no meio dessa discussão. Dissemos que se a questão fosse essa, a solução era simples: tocaríamos nas duas semanas! No fim das contas, acredito que pela vantagem logística de já ter os equipamentos disponíveis

no local de apresentação, fomos alocados em um dos dias da semana da música popular, após o último horário.

Estas situações me levaram a questionar por que determinados instrumentos ou estilos tinham menos espaço que outros. E mais tarde, por que alguns instrumentos em especial não faziam parte do currículo dos cursos de música, especificamente a música popular. Como naquela época eu desconhecia os trabalhos e não tinha presenciado discussões semelhantes, com os questionamentos veio a curiosidade de saber se outros colegas compartilhavam as mesmas impressões e se passaram por situações semelhantes, e também de saber como era a experiência deles com relação ao uso da guitarra.

Baseado nestes fatos, e também pela sugestão do professor José Wellington, decidi direcionar a monografia de conclusão de curso para a guitarra elétrica, abordando suas questões nos cursos de música da UNIRIO. Depois de consultar os registros de trabalhos anteriores, descobri que vários alunos já estavam levantando essas questões e gerando discussões sobre o tema, mas nenhum deles mostrava o ponto de vista dos estudantes em geral. Portanto, é premissa desta pesquisa demonstrar este ponto de vista.

## **2.2 – Os alunos**

Os alunos selecionados se formaram recentemente ou ainda estão cursando a faculdade, para que tenhamos uma visão mais atual em comparação com a dos alunos autores dos trabalhos analisados no primeiro capítulo. Faremos uma breve apresentação dos alunos entrevistados, a fim de que possamos conhecê-los melhor e contextualizar as situações vividas e descritas por eles.

Arthur Mendes iniciou seus estudos de música aos 11 anos. Após ter aulas com alguns professores particulares de violão, guitarra e teoria musical, ingressou, em 2005, no curso técnico de guitarra da Escola de Música Villa Lobos, se formando em 2006. Ainda em 2006, no primeiro semestre, iniciou sua graduação em Licenciatura em Música na UNIRIO, tendo concluído o curso no segundo semestre de 2011. Tocando violão e, principalmente, guitarra, fez parte de algumas bandas de *rock* e, posteriormente, começou a atuar como músico *freelancer*, acompanhando bandas e cantores de estilos musicais variados. Desde 2007, trabalha como professor de música, dando aulas de guitarra, violão popular e teoria musical. Atualmente, também atua como produtor musical e compositor.

Gustavo Pereira iniciou sua vida musical muito cedo. Aos três anos de idade já começava a mostrar seu interesse pela música além de afinação e ritmo na hora de cantar. Aos quatro começou a se apresentar cantando em programas de rádio e televisão, acompanhado de seu pai e de seu professor. Com seis anos ganhou seu primeiro cavaquinho e começou a estudar o instrumento. Dois anos depois formou um grupo de samba integrado somente por crianças, chamado “Moleques sem concerto”. Atuou como músico durante alguns anos no programa “Gente Inocente” da Rede Globo, se apresentando ao lado de nomes da música como Toquinho, Ed Motta, Paulinho da Viola, Baby Consuelo, Kleiton e Kledir, Daniel Gonzaga entre outros. Na mesma época, iniciou os estudos de guitarra e violão. Ingressou na UNIRIO no curso de Bacharelado em MPB no primeiro semestre de 2007. Atualmente exerce atividades musicais, principalmente como guitarrista acompanhador. É integrante da banda “Casoy” e músico do espetáculo “Z.É. – Zenas Emprovisadas”, além de trabalhar com interpretação para televisão, teatro e dublagem.

Felipe Wiermann, conhecido pelos colegas como Phil, fez curso livre de violão no SESC da Tijuca em 1996, voltando-se para o pop, *rock* e *blues*, influenciado por Eric Clapton. Um ano depois, começa a praticar na guitarra elétrica, e faz o curso livre de violão no Conservatório de Música Brasileira, aonde aprendeu repertório erudito e leitura de notação musical tradicional. De 1998 em diante, continua sua formação de modo autodidata, estudando e analisando estilos como o *rock* progressivo, o pop *rock*, o *blues*, o *fusion* e o *heavy metal*. Nos anos que se seguem, integrou inúmeras bandas e projetos musicais, passando por vários estilos, desde o *new age*, passando pelo metal, a MPB, bossa nova e samba até o *rock*, *blues* e *soul*, clássicos do *rock*, *disco*, *black music*, forró e axé. Atualmente é integrante da banda “Trance Dipper”, como guitarrista-solo e compositor. Atua também como guitarrista e vocalista da banda “Jony Tequila”, com foco em festas e eventos em geral, e repertório eclético abrangendo principalmente o pop e o *rock* nacional e internacional. Também realiza apresentações de violão e voz na noite e em eventos particulares, com repertório variado (pop, *rock*, MPB, *blues*). Dá aulas particulares de violão e guitarra, com teoria musical. Integra o projeto “Slowhands” (*cover* de Eric Clapton), aonde toca violão e guitarra-solo e assume a voz principal.

Nascido em São Luis/MA em meio a tios e primos músicos, Pedro Araujo logo teve contato com o cavaquinho (quando conheceu o samba e o choro). Através do seu tio, o saxofonista Sávio Araujo, foi apresentado ao *jazz* e à guitarra elétrica, junto com inúmeros discos de nomes como Joe Pass, Pat Metheny, John Scofield e John McLaughlin. Aos 17 anos

mudou-se para o Rio de Janeiro para ter aulas com o renomado guitarrista e professor Nelson Faria e com o violonista e arranjador Willians Pereira. Ingressou na UNIRIO em 2005 no curso de Licenciatura em Música, mudando pouco depois para o Bacharelado em Arranjo/MPB, concluído em 2010, cujo corpo docente é integrado por alguns dos músicos acadêmicos mais importantes do cenário musical brasileiro. Em 2008, Pedro lançou seu primeiro álbum “Buraco do Tatu”, com dez composições inéditas de sua autoria. Além do trabalho instrumental Pedro acompanha diversos artistas da MPB em geral em shows e gravações. Em 2012 lançou seu segundo disco intitulado “Raiz”, incluindo composições autorais e músicas de compositores maranhenses. Tem como principais influências: Pat Metheny, Toninho Horta, John Scofield, Hermeto Pascoal, entre outros ícones da música instrumental. Atualmente é guitarrista da “Baixada Jazz Big Band”, “Quinteto Nuclear”, “Guitane Gypsy Jazz”, violonista e arranjador do grupo “Gafieira na Surdina” e do grupo “Via Itararé”, além de banjista dos grupos “OOJazz” e “The Maze All Stars”, dentre outros trabalhos.

Guilherme Menezes entrou para a UNIRIO no primeiro semestre de 2008, no curso de Bacharelado em Arranjo - MPB. Participou de montagens de teatro musical através dos projetos de pesquisa do professor Rubens Lima Junior, com frequência de pelo menos uma montagem por ano desde 2009, atuando como instrumentista (guitarra, violão, banjo) e arranjador. No primeiro semestre de 2011 pediu transferência para o curso de Bacharelado em Composição, cuja conclusão está prevista para o segundo semestre de 2015. Fora da faculdade, foi contratado como substituto e/ou titular para cinco peças de teatro musical e duas bandas de acompanhamento, todas trabalhando como guitarrista. Recentemente, assumiu a função de diretor musical, arranjador e instrumentista para projeto de um cantor. Há também o material produzido no estúdio de gravação onde trabalha como produtor, técnico e instrumentista desde 2009.

### **2.3 – Apresentação do resultado das entrevistas**

Utilizamos como instrumento para coleta de dados a entrevista estruturada aberta, cujas perguntas foram:

1. Como foi/é a sua experiência com relação ao uso da guitarra na UNIRIO?
2. De que maneira se deu a adequação da sua linguagem musical, sua musicalidade dentro das propostas existentes?

3. O que você aponta como lacuna?
4. É válido um curso superior de guitarra? Se sim, qual a sua proposta para estruturação deste curso e que conteúdos e linguagens seriam abordados?
5. No momento da sua opção por um curso superior de música, se houvesse o curso de guitarra, você teria optado por ele?

Todas as entrevistas foram feitas pessoalmente, registradas em gravação de áudio e transcritas.

Em resposta à primeira pergunta, todos os cinco entrevistados citaram como as poucas alternativas existentes para uso da guitarra as mesmas disciplinas: Prática de Conjunto (PC), a Orquestra de MPB, que mais tarde se tornou Prática de Orquestra de Música Popular (PROP) e Técnicas de Improvisação (TECIM). Três dos entrevistados disseram ter participado das três disciplinas. Phil Wiermann mencionou ter feito apenas PC e PROP. Arthur Mendes foi o único que só participou de PC, no entanto lembrou que em História da Música, quando há como componente de avaliação recital no fim do período – dependendo do professor – em que a escolha do instrumento é livre, ele fez uso da guitarra (como também foi o meu caso). Guilherme Menezes acrescentou que desde seus primeiros semestres na faculdade, tem participado de um projeto de montagem de musicais, em intercâmbio com o teatro, como ele mesmo descreve:

(...) pelos últimos quatro anos eu to [sic] envolvido nos projetos dos trabalhos de teatro musical, lá do professor Rubens Lima Jr. E é muito fácil aplicar a guitarra lá dentro. (...) Trabalhei sob direção do Guilherme Borges [também aluno], a partir do *Cambaio*, em 2009, e isso foi o pontapé inicial, acho que essa foi a primeira coisa que eu fiz de guitarra lá dentro (...) (MENEZES,2013).

Em pergunta ao próprio Guilherme Menezes, eu quis saber como se dava a organização desse projeto, e ele disse que pelas informações que tinha, era parte de um projeto de pesquisa do professor Rubens Lima Jr. na faculdade de teatro e que a participação dos alunos de música partia de iniciativa deles. Os professores da música se limitavam a incentivar os arranjos e disponibilizar salas para ensaio. O IVL não se envolvia oficialmente em nenhum momento. Outra experiência citada também por Guilherme é a participação em gravações para trabalhos de conclusão de curso de colegas, em que seu instrumento principal é a guitarra.

As questões apontadas por cada aluno foram variadas, embora a falta de aulas específicas para o instrumento tenha sido citada com frequência. Arthur Mendes fez a seguinte colocação:

(...) quando a gente conseguiu fazer a Prática de Conjunto a orientação que a gente teve foi falha porque, de fato, não tem nenhum professor especialista no assunto na faculdade [no caso, o *rock*]. (...) até pela tradição, pela bagagem da faculdade e tudo mais, é um lugar que ainda falta muito profissional capacitado pra dar aula nessa área. Então a gente fez as Práticas de Conjunto, foram super legais, mas não foi uma coisa tão enriquecedora porque foi uma coisa que basicamente a gente já fazia, não foi uma coisa nova, não teve estudos novos. Em termos de instrumento complementar, não é oferecido [a guitarra]. Então a gente ou tem que escolher violão, que é o mais próximo que a gente tem da guitarra, ou partir pra outro instrumento mesmo (...) (MENDES, 2013).

Gustavo Pereira fez observações semelhantes relativas à PC e à falta de professores especializados.

Bom, posso dizer que o uso da guitarra na UNIRIO ele é obviamente limitado, primeiro pela ausência de uma disciplina que tenha a ver com o instrumento e segundo pela restrição que se faz aos gêneros por causa do que se é dito um curso de MPB. (...) Eu gostaria de ter tido mais contato com gêneros mais, digamos, dependentes da guitarra. Com o *rock*, com o *blues*, com o metal, enfim, com outras coisas. No meu caso especificamente não foi uma necessidade tão grande porque no curso de arranjo, que é o curso que eu faço, a gente é voltado pra [sic] parte escrita. Eu como músico gostaria de ter tido mais contato (...) mas a partir de determinado período, o colegiado entendeu que não seria proveitoso você ter uma prática de conjunto, uma disciplina sem uma orientação competente (PEREIRA, 2013).

Pedro Araújo coloca outras questões relevantes:

(...) não teve nenhuma coisa, nenhuma aula sobre guitarra, que falasse só sobre a guitarra, que abordasse a improvisação pra guitarra, ou harmonia pra [sic] guitarra, essas coisas não. Tinha aula de violão popular, (...) mas era mais pra choro e violão de sete cordas, que é outro estilo, né [sic]. Então acho que a princípio, o que eu vejo assim logo de cara, é que quando vai se tratar de guitarra não tem um estilo determinado. Então o que que vai se tratar de guitarra? Vai se falar de *jazz*? Acho que se falar de *jazz* no curso de MPB... Não sei como é que é isso, não sei se existe alguma restrição, se o curso de MPB só pode tratar de música brasileira, e a guitarra, o estudo da guitarra tá [sic] muito nos EUA, porque lá eles desenvolveram mais isso. Acho que então... Eu não sei, acho que tem alguma coisa que impede a guitarra de conquistar um espaço aí, seja na UNIRIO ou na UFRJ, em qualquer lugar. Aqui no Rio acho que tá [sic] mais travado isso (ARAÚJO, 2013).

Phil Wiermann aponta outras questões, com relação aos equipamentos necessários à utilização de instrumentos elétricos, entre eles a guitarra. Curiosamente, foi o único a mencionar este tipo de questão. Além de colocar sua percepção sobre os alunos em relação à PC.

(...) raramente tinha estrutura pra ensaiar com guitarra lá, com instrumentos elétricos de forma geral. Às vezes o amplificador não funcionava, ficava chiando, aí tinha que dar um jeito ou então não ensaiava. Sei lá, levava o violão e fingia que tava ensaiando, umas coisas assim. Não tinha realmente muita estrutura, eu senti falta disso. As práticas eu sentia também que eram um pouco uma certa [sic] válvula de escape, assim, pra galera [sic] usar um pouco mais instrumentos que na UNIRIO (...) aparentemente não se usa tanto. As pessoas focam acho que mais no violão, mais no piano, mais na música brasileira de forma geral, percussão, etc. Bandolim, enfim. Mas a guitarra realmente não tem uma abertura de modo geral tão grande assim (WIERMANN, 2013).

Guilherme Menezes comenta na resposta para esta primeira pergunta que além da experiência com os musicais, ele teve pouca coisa para praticar a guitarra, citando sua participação nas disciplinas TECIM, PC e PROP. No entanto, não chega a levantar isso como questão ou dificuldade.

Outro ponto comum nas respostas é a prévia noção de que eles não teriam, nos cursos escolhidos, a possibilidade de estudar guitarra propriamente. A opção que fizeram foi consciente e buscando alternativas para aprimorarem outras áreas de conhecimento musical, como a pedagogia na Licenciatura e arranjo no Bacharelado, além de outras disciplinas teóricas relevantes, como análise, harmonia e percepção musical. Essa visão está ligada a colocação de Machado (2009) vista no primeiro capítulo, quando ele cita Mateiro (2007) sobre a escolha pelo curso de música (Machado, 2009, p. 40)

As respostas dadas para a segunda pergunta<sup>29</sup> tiveram opiniões divergentes. Contextualizando, dos cinco entrevistados, quatro disseram ter como origem a linguagem e o estilo do *rock*, o que é perfeitamente compreensível, pois como já vimos, a guitarra é o instrumento símbolo do *rock*. E mostra um caminho semelhante ao de Hora (2007), citado no capítulo anterior. Somente Pedro Araújo já entrou na UNIRIO depois de ter estudado *jazz* por dois anos com o guitarrista e professor Nelson Faria, portanto vem desse gênero sua linguagem predominante.

Arthur Mendes expõe que, um pouco pela sua própria falta de conhecimento e interesse (que ele atribui a sua imaturidade e preconceito) e também pela falta de estímulo, ele acabou por não ter experiência de tocar outros estilos dentro da faculdade durante sua formação. E acrescenta que hoje ele acredita que teria sido interessante para ele ter tido a oportunidade de tocar mais *jazz* e MPB, coisas que normalmente ele não estava acostumado a tocar.

Por um lado isso é super interessante, acho que esse é um dos objetivos da universidade, abrir a nossa mente em relação à música, ter contato com colegas de outros estilos, pessoas de outros estilos e tudo mais. Mas por outro lado também acho que isso é ruim pelo fato de que a gente ter que negar um lado importante da nossa formação (...). O ideal seria que estas duas coisas pudessem conviver harmoniosamente dentro da faculdade e a gente tivesse espaço pra tudo, e não é o que acontece. (MENDES, 2013)

Gustavo Pereira fala de suas experiências em PROP e PC, nesta última em particular fez uma só de frevo, salientando que foi orientado em todas elas até onde o professor se

---

<sup>29</sup> “De que maneira se deu a adequação da sua linguagem musical, sua musicalidade dentro das propostas existentes?”

julgava capaz de fazê-lo, como algumas “questões de timbre”, “questões básicas de arranjo” e só. No entanto, com relação a assuntos específicos da guitarra, ele se via obrigado a buscar as soluções por si, sem muito apoio docente.

A minha adequação ao que a universidade me possibilitava era de investigar o universo por mim mesmo, sem respaldo do colegiado, digamos assim. Mas tentando melhorar ouvindo opiniões de pessoas que eu, na minha humilde posição de aluno, considerava competentes, como outros alunos, amigos que podiam dar um toque, e tentar buscar fora, buscar ouvindo coisas e assistindo, o que eu considerava ideal pra cada situação. (PEREIRA, 2013)

Pedro Araújo ressalta que como já vinha da escola do *jazz*, não foi difícil encontrar espaço para a expressão dessa linguagem na UNIRIO. Fez muitas práticas de conjunto com esta temática, juntamente com o professor Haroldo Mauro, que possui vasta experiência nesse gênero. Na PROP, embora o repertório predominante fosse de choro, o seu estudo de música instrumental foi suficiente para superar os obstáculos.

O Haroldo é um cara que tem a linguagem do *jazz* também, que morou nos EUA e tal. Então eu fiz bastante prática com ele. E foi uma coisa que eu não precisei adaptar nada, foi uma coisa que já tinha, que foi natural pra mim. Na Orquestra de MPB, que eu fiquei também um bom tempo (...) não foi difícil, mas, como se tocava muito choro, e são arranjos de alunos e tal, a guitarra às vezes não era tão bem empregada em determinados arranjos, simplesmente pela falta de uso mesmo (...). Mas no geral, eu sempre toquei musica instrumental lá, que era a coisa que eu sempre estudei. Então não tive muitos problemas com isso não. (ARAÚJO, 2013)

Nas disciplinas que fez, Guilherme Menezes encontrou mais dificuldade com as linguagens do *jazz*, em TECIM. Já em PROP, o maior empecilho foi a leitura à primeira vista, nos ensaios. Contudo, em ambos os casos ele diz ter tido amplo apoio e orientação dos professores, inclusive em alguns aspectos específicos da guitarra.

Pra começar, esses de fato foram os dois grandes focos de dificuldade em termos de estilo e linguagem. E nos dois casos eu tive muito apoio por parte dos professores (...). Foram disciplinas muito enriquecedoras porque os professores ficaram bastante em cima. (...) Então não foi tão difícil assim, no sentido de descobrir que eu teria que fazer. (...) tanto em usos de material motivico e melódico, que pode se aplicar a qualquer instrumento quanto a coisas diretamente aplicadas à guitarra, como por exemplo, o uso de *vibrato*, ou movimentos específicos de *blue note*, por exemplo, que guitarristas que aprendem com o *blues* ficam viciados em fazer. Essa eu lembro que foi a primeira coisa que me bateu com o Haroldo (MENEZES, 2013).

Situação oposta à relatada por Phil Wiermann, que se assemelha à de Gustavo Pereira quando diz que buscou adaptar-se por iniciativa própria, buscando as soluções por sua conta. E frisa que foi positivo, pois esta adaptação “forçada” lhe possibilitou ampliar e desenvolver características como escolha de timbres, linguagem de improvisação, leitura, etc. Ele é enfático em dizer que não teve nenhuma orientação por parte dos professores.

Nula, nula. Nenhuma participação. Foi iniciativa minha mesmo, eu fui percebendo o que eu tinha que fazer e tentando não deixar ninguém de cara feia (risos), usando

distorção ou coisas assim, porque a gente sente que o clima não é pra [sic] isso. A gente fica até com certo medo na hora. Mas, bom, pra mim teve o lado positivo de se adaptar a uma nova roupagem da guitarra (...) guitarra de *jazz*, um timbre mais velado, etc., coisas mais sutis, menos nota, esse tipo de coisa. Mas participação de professor nesse aspecto da guitarra, nenhuma. Nenhuma participação. (WIERMANN, 2013)

É no mínimo curioso como nas mesmas disciplinas, ministradas pelos mesmos respectivos professores, haver impressões tão discrepantes. Isso pode ser um indicativo da falta de homogeneidade nos conteúdos trazidos pelos alunos e na maneira que são trabalhados durante as aulas, variando de um semestre para outro. Ou simplesmente uma questão individual de cada aluno.

Na terceira pergunta<sup>30</sup> várias lacunas forma apontadas, algumas com mais destaque, como a questão da falta de disciplinas específicas para a guitarra, entre outras. Arthur Mendes foi bem sucinto na sua fala:

Bom, a maior lacuna é a própria falta do curso de guitarra, tanto como bacharelado como instrumento complementar, né, que não é oferecido justamente porque não existe professor dentro da faculdade pra oferecer essa disciplina. E além da falta do curso em si, e das disciplinas de guitarra complementar que não existem, é o próprio espaço dentro das Práticas de Conjunto e (...) prática de *jazz* e improvisação também, que a gente não tinha muito. (MENDES, 2013)

Há de se observar nesta última frase de Arthur Mendes o seu desconhecimento da disciplina TECIM, pelas razões que ele mesmo expõe em trechos da primeira e da segunda resposta (imaturidade, desinteresse, falta de divulgação).

Para Gustavo Pereira, a criação de um curso superior de guitarra é uma tarefa muito complicada e que poderia ser mais útil pensar em atender a necessidades mais urgentes, através da criação de disciplinas. Ele considera que a abordagem do instrumento deve ser distinta entre o curso de Bacharelado em Arranjo e Licenciatura.

Eu acho que pro [sic] curso de bacharelado em MPB seria bacana a gente ter contato com a guitarra, de repente voltada pro [sic] que são considerados os gêneros brasileiros. A gente tem a ocorrência já no mercado de muitos grupos instrumentais que contam com guitarra, que tocam vários gêneros nossos e vários artistas utilizam a guitarra como principal instrumento no seu trabalho e acho que é importante a gente ter contato com essa, com essa maneira de se tocar guitarra na música brasileira. Então acho que seria um primeiro passo pra [sic] uma possível existência de uma disciplina do instrumento. O curso de licenciatura ele não se resume apenas ao universo da música popular brasileira. Então acho que (...) uma proposta pra um segundo passo seria estender a esses alunos, por exemplo, a guitarra a um universo maior, ao que ela representa musicalmente de uma maneira mais universal (...). E eu acho que a guitarra é um instrumento muito presente no dia a dia das pessoas que começam a se interessar por música. Então o cara [sic] ter contato com o instrumento, com a maneira de se [sic] tocar, de se interpretar em cima do

---

<sup>30</sup> “O que você aponta como lacuna?”

instrumento e o que a guitarra representa na música hoje em dia é super importante. (PEREIRA, 2013)

A resposta de Pedro Araújo traz seu ponto de vista do grande número de guitarristas que procuram o ensino superior de música, o que para ele representa um “grupo de interesse” grande e que é mal atendido. Ele considera absurdo o fato de não ter nenhuma disciplina para a guitarra, e chama a atenção para itens específicos que poderiam ser inseridos na grade curricular, embora faça a ressalva de que ainda teriam muitos outros pontos a trabalhar.

Então eu senti falta de muita coisa. Por exemplo, básico: se tivesse um curso de leitura à primeira vista pra guitarra. E é um curso relativamente simples, e que podia ser encaixado dentro da grade de MPB, por exemplo. É um curso que ia fazer um sucesso danado, porque guitarrista tem um problema sério com leitura, né [sic]. E você tem que, pra [sic] desenvolver isso, tem que correr atrás sozinho. Seria muito legal ter uma coisa que ajudasse o guitarrista a ler melhor. E outra coisa é improvisação, que podia ser também abordado, porque (...) improvisar na guitarra é uma coisa que, acho que como em qualquer outro instrumento, tem muito macete, tem muita coisa, tem muito detalhe e tem coisa que só a guitarra faz. Então, isso é uma coisa que eu senti falta e seria legal ter. (ARAÚJO, 2013)

Guilherme Menezes mostrou um ponto de vista mais realista, no sentido de entender a realidade existente e tirar dela o melhor proveito possível, isentando a faculdade de ter a responsabilidade de suprir demandas de instrumentistas. Contudo, não deixou de apontar algumas faltas.

(...) eu senti alguma falta de praticar, apesar das aulas do Haroldo e do Gnattali, eu ainda senti alguma falta de praticar estilos fora da minha zona de conforto. Dito isso, eu não consigo culpar a faculdade por isso, porque desde o momento que eu entrei, enquanto aluno de MPB, até o momento, como aluno de composição, o foco da universidade nunca de fato foi a guitarra. (...) Eu acharia isso razoável se, por exemplo, houvesse um curso de guitarra elétrica, e desse curso eu pudesse puxar matérias que me agradassem, que eu julgasse que fossem enriquecedoras pra minha atividade. (...) Mas o pessoal da UNIRIO é bastante aberto no que diz respeito à música popular e pra qualquer aluno pró-ativo o suficiente, há muita oportunidade. (MENEZES, 2013)

Mesmo tendo esse ponto de vista, Guilherme encerra sua resposta dizendo que “se houver alguma lacuna, é por questões de disciplinas oferecidas, e há um limite com o qual a gente pode ser exigente, visto que o ‘objetivo principal’ ainda não foi alcançado, que seria o de ter um curso voltado pra [sic] nós guitarristas” (MENEZES, 2013).

Phil Wiermann, assim como Gustavo Pereira, chama atenção para a versatilidade e diversidade de aplicações que a guitarra oferece aos seus usuários, que deveriam receber mais atenção dentro das atividades.

Mas de forma geral é um instrumento que (...) me parece não receber atenção nenhuma em todo o universo que tem, né [sic]. Quer dizer, ele é um instrumento que pode preencher parte harmônica, pode fazer efeitos em músicas, enfim, tem uma variedade sonora muito grande, melodias, ele pode soar doce como um violino ou

como um instrumento de sopro, por exemplo, dadas as condições, com o equipamento certo, com o pedal certo, etc., dependendo da forma como a pessoa toca, também. Então é um instrumento realmente muito sub-aproveitado, muito pouco aproveitado e não é oferecido nada dentro da UNIRIO com foco maior nessa variedade, nessa versatilidade do instrumento. Ele poderia acrescentar muito, como acrescenta muito em muitos arranjos que nós ouvimos em música popular brasileira moderna (WIERMANN, 2013).

Ele ainda ressalta que essas inserções da guitarra na música popular brasileira muitas vezes seguem o caminho da linguagem do *rock* e do *blues* misturada aos ritmos brasileiros e embora isso ocorra na UNIRIO, na maioria das vezes é resultado da busca que o instrumentista faz. E encerra sua fala de maneira bem semelhante a Guilherme Menezes, onde menciona como uma solução possível a criação de uma disciplina específica para a guitarra, em que esses temas sejam estudados. “A não ser que isso aconteça, até agora realmente é meio que cada um faz a sua coisa e é isso aí” (WIERMANN, 2013).

Essas lacunas vão ao encontro do que alguns dos autores dos trabalhos vistos anteriormente já citavam. A falta da guitarra no ensino superior já era relatada por Borda (2005), Lopes (2007), Chernicharo (2009) e Machado (2009). Chernicharo (2009) também chama a atenção para as diversas aplicações que a guitarra pode ter, em estilos diversos.

A quarta pergunta<sup>31</sup> é dividida em duas partes. Na primeira, sobre a validade de um curso superior de guitarra, as respostas foram bem homogêneas. Dos cinco entrevistados, somente Arthur Mendes não falou de forma explícita sua opinião sobre a validade, mas a julgar por sua resposta da pergunta anterior e a da última pergunta, como veremos mais adiante, pode-se levantar a hipótese de que ele entenda como sendo válido o curso. Os outros entrevistados fizeram questão de expor de forma direta as opiniões, e ainda que cada um coloque razões diferentes para isso – o que inclusive agrega mais valor ao curso – todos compartilham da mesma opinião de que é válido. Gustavo Pereira, por exemplo, acredita que:

(...) o curso superior de guitarra ele é uma missão difícil, mas necessária e acho que seria muito interessante não só pros [sic] alunos, mas pra [sic] universidade mesmo ter essa oferta, acho que você diversificaria muito as produções dos alunos e os trabalhos ganhariam muito mais. Consequentemente você colocaria pessoas no mercado que poderiam futuramente passar esse conhecimento adiante, então acho que se cria uma nova geração de guitarristas, digamos assim, com contato maior com estudo, com investigação e com várias outras coisas (PEREIRA, 2013).

Essa visão de Gustavo sobre as futuras gerações de guitarristas é compartilhada com Machado (2009), quando este também defende a entrada da guitarra nos cursos superiores de música.

---

<sup>31</sup> “É válido um curso superior de guitarra? Se sim, qual a sua proposta para estruturação deste curso e que conteúdos e linguagens seriam abordados?”

Guilherme Menezes tem um pensamento semelhante com relação aos ganhos que os instrumentistas teriam profissionalmente, e acrescenta:

(...) da forma que há essas divisões atualmente parece que a gente enxerga a guitarra enquanto: a guitarra é um instrumento no *rock*, a guitarra é um instrumento no *soul/funk*, a guitarra é outro instrumento no *jazz*. Enquanto de fato ela poderia ser coisas que o *fusion* almeja, por exemplo. Poderia ser um instrumento só. Eu acho que é válido e esse deveria ser o objetivo (MENEZES, 2013).

Phil Wiermann também fala da variedade de estilos e de sua visão quanto à ausência da guitarra na faculdade de música.

Validíssimo! [sic] (...) é um instrumento que ta [sic] em todo lugar, em toda parte, em todo estilo de música e ta [sic] meio que sendo negligenciado. Numa faculdade de música, por não ter um curso, pelo menos uma matéria que seja, alguma coisa com foco nesse instrumento me parece um pouco negligência (WIERMANN, 2013).

Na parte relativa à proposta e conteúdos também houve vários pontos em comum. A aproximação com a música brasileira, a abordagem de estilos variados, improvisação e leitura foram alguns dos itens citados por mais de um dos entrevistados. Arthur Mendes adicionou mais alguns itens:

(...) o que eu imagino que um bom curso de instrumento deveria ter dentro de uma faculdade, dentro de uma universidade, que é uma conexão com outras disciplinas (...). Essa relação com outra disciplina, estudo de harmonia aplicada, além também de estudo de improviso, prática de diversos estilos musicais também um estímulo à composição, também, que eu acho essencial não só pra quem cursa composição, mas pra quem é instrumentista, pra qualquer músico, na verdade. Eu acho que é um exercício fundamental, nem que seja pra assimilar, absorver e praticar conteúdos que a gente estudou teoricamente, como harmonia, análise, etc. História da música... taí [sic] também, estudo de história da música também, que abordasse também questões ligadas ao universo da guitarra (...) (MENDES, 2013).

Outro ponto importante da resposta de Arthur é o estudo de estilos orientais, e principalmente de música modal, que ele acredita ter muita relevância ao estudo da guitarra e de música em geral, sendo inclusive tema de sua monografia.

Gustavo Pereira disse que, na sua percepção, o ideal seria que o curso de guitarra elétrica fosse composto por professores que dominassem diferentes linguagens, para que o ensino fosse mais rico e possibilitasse aos alunos conhecerem e terem noção dos vários estilos em que se pode utilizar a guitarra, permitindo inclusive que eles possam se identificar e optar por se dedicar mais a um estilo específico.

Eu acho que o curso superior, bacharelado em guitarra, ele deve se estruturar contendo tanto uma visão geral do instrumento, que é um instrumento muito rico de possibilidades, como com um foco específico em determinado gênero que seja de escolha do aluno. De repente o aluno vai trabalhar com guitarra tocando *jazz*, ele tem que conhecer as possibilidades da guitarra em todos os gêneros, mas ele vai ter que direcionar o curso pra guitarra no *jazz*, que eu acho que é super importante pro cara [sic] ter uma formação direcionada, que cada gênero em que se utiliza a guitarra

tem nesse instrumento milhões e milhões e milhões de possibilidades (PEREIRA, 2013).

Pedro Araújo coloca sua visão sobre a validade do curso dizendo que “seria muito interessante ter um curso de guitarra no Brasil<sup>32</sup>” e faz uma proposição interessante para a validação de um curso de guitarra contextualizado com a música daqui: “eu acho que ele teria que ser um curso com um pouco mais de música brasileira envolvida, e com um pouco mais de violão popular brasileiro envolvido também, sabe?” (Araújo, 2013). Para ele, a contribuição dos grandes violonistas e guitarristas brasileiros, através do estudo de seu improviso e do modo de acompanhar – “levadas” – dos ritmos brasileiros enriqueceria muito a formação de guitarra no curso superior. Além de ser um fator a somar naquilo que ele acredita (e eu também) que seja mais importante para o ensino de guitarra no Brasil:

(...) acho que seria muito interessante o curso ir por esse lado. Pelo lado prático mesmo, né [sic], de ensinar as pessoas a tocar e *criar uma escola organizada de guitarra* e de violão, que é uma coisa que você tem que correr atrás por si mesmo, senão você fica com várias lacunas, e esse tipo de lacuna que, por exemplo, o americano não tem (...). Aqui a gente fica com essa dificuldade de ter uma... Formar uma linha de raciocínio porque a gente pega as informações muito picotadas, faltando um monte de coisas (ARAÚJO, 2013, grifo nosso).

Essa visão da inclusão do violão brasileiro é ratificada pelos estudos históricos de Borda (2005), que mostram que os primeiros guitarristas brasileiros vieram de uma tradição multi-instrumentista, e que os que vieram depois como Heraldo do Monte, Pepeu Gomes, e até Armandinho (na guitarra baiana) ainda trilharam esse caminho.

Para Guilherme Menezes, a guitarra possui um universo tão extenso que seria difícil em quatro anos, que é o tempo médio de duração de um curso em instrumento, abarcá-lo e fazer com que o aluno tenha pleno conhecimento e domínio sobre ele. E em sua visão o curso deve ser voltado para atender a formação do guitarrista profissional naquilo em que é mais exigido. Pensamento semelhante ao da proposta de Lopes (2007).

(...) eu afirmaria que um curso ideal seria nos moldes de um curso [de] bacharelado em instrumento de orquestra, no qual você tem que ser capaz de executar tudo, dentro de limites razoáveis, ter uma leitura excelente – excelente sendo à primeira vista ou com poucos dias de prática – que esse é o tipo de situação profissional que a gente se encontra. (...) Enfim, prática de repertório, leitura, práticas em conjunto, e domínio técnico, claro (MENEZES, 2013).

Em vários pontos de sua fala, Guilherme Menezes enfatiza a capacidade do guitarrista de ser proficiente em qualquer situação profissional que se encontre. Para ele, isso é de suma importância na formação.

---

<sup>32</sup> Ele reconhece que já existem cursos em outras universidades. O pensamento é ter um curso sistematizado aqui no Brasil, e não seguindo os moldes da escola dos EUA.

Opinião compartilhada por Phil Wiermann, que completa sua proposta de modo mais pontual, sinalizando o conteúdo principal para estruturação de um curso de guitarra. Ele se coloca como quem atua em diversos projetos voltados para a música popular e o *rock*:

A base da coisa é: como usar a guitarra na música de forma geral, óbvio que com foco na música brasileira. Timbres, quais os timbres que são utilizados, poderia ser feito uma análise de como a guitarra já foi utilizada na história da música brasileira (...); o que é feito com a guitarra lá fora; a história do instrumento, como funciona; harmonia, uma coisa que é muito forte, muito importante pros guitarristas, harmonia, inversões de acorde, (...) sonoridades a serem exploradas; harmônicos, por que não estudo de harmônicos; improviso, que é uma coisa importantíssima no músico brasileiro de forma geral, não importa o instrumento, (...) o improviso é uma parte muito importante, da guitarra então nem se fala; estilos, abordagem de estilos diferentes, uma variedade de estilos na guitarra, você tocar um samba com guitarra, um choro com guitarra, um *blues* com guitarra, um *jazz* com guitarra (WIERMANN, 2013).

Fazendo um resumo, os principais pontos levantados são a leitura à primeira vista e suas particularidades na guitarra; a guitarra nos vários estilos e gêneros da música brasileira e internacional; improvisação; e principalmente trazer a realidade da guitarra para a música brasileira, sistematizando seu ensino. Esses pontos são comuns àqueles citados por Borda (2005) e Chernicharo (2009), em termos de conteúdo, e também por Lopes (2007), quando falam da aproximação com a música brasileira. Também corroboram a afirmação de Machado (2009) quando diz que “existe conteúdo suficiente para ser estudado por um público ávido pelo universo que a envolve”. As semelhanças encontradas nas pesquisas anteriores com as declarações de alunos recém saídos ou ainda cursando a faculdade reforçam a unidade de pensamento dos praticantes da guitarra que buscam um ensino superior de música, especificamente na UNIRIO.

A última pergunta<sup>33</sup> é na verdade uma curiosidade pessoal, mas que adquire um significado importante para conduzir a discussão em torno da criação ou não de um curso superior em guitarra elétrica ou de disciplinas específicas para a guitarra. Vamos às respostas.

Arthur Mendes:

Com certeza. Eu certamente não deixaria de fazer a licenciatura, porque eu acho importante ter essa formação, porque me possibilita dar aula se eu quiser. Mas eu com certeza aproveitaria um curso de guitarra em nível superior, com certeza seria o ponto mais interessante da minha formação, certamente (MENDES, 2013).

Gustavo Pereira:

Excelente pergunta. Provavelmente sim. Me remetendo ao meus 17 anos acho que eu teria optado sim (PEREIRA, 2013).

---

<sup>33</sup> “No momento da sua opção por um curso superior de música, se houvesse o curso de guitarra, você teria optado por ele?”

Pedro Araújo:

(...) Quando eu entrei na UNIRIO, eu já tinha estudado guitarra antes, eu já tinha feito curso antes com o Nelson Faria, já tinha feito harmonia funcional no CIGAM, então eu meio que já tinha descoberto, aqui, que (...) não ia ser a melhor coisa pra mim, guitarristicamente, estudar na UNIRIO. Ia ser pra outra coisa, ia servir pra outra coisa, assim como foi mesmo, serviu pra outra coisa. Então eu já sabia. Mas se tivesse, talvez o patamar seria diferente, né [sic]. Acho que se tivesse significaria que teria professor de guitarra lá, que teria uma estrutura lá pra estudar, que realmente eu entrando lá pra estudar guitarra sairia outra coisa. Eu acho que eu teria feito sim, mas... sei lá, quando eu entrei eu já meio que sabia que a licenciatura ou qualquer outro curso que viesse, pra guitarra não seria interessante. Mas eu acho que eu faria se tivesse (ARAÚJO, 2013).

Phil Wiermann:

Então, se houvesse um curso de guitarra, aqui no Rio de Janeiro, oferecido pela UNIRIO, eu sem dúvida nenhuma teria optado por ele e teria tentado absorver o máximo, porque é uma deficiência que a gente tem aqui no Rio de Janeiro. (...) Se houvesse um curso de guitarra na UNIRIO seria uma coisa interessantíssima, eu acho que atrairia um público gigantesco, sem medo de usar a palavra, porque acho que seria realmente muita gente e seria utilíssimo, porque seria uma forma de conectar mais esse instrumento a musica popular brasileira, de uma forma harmônica – sem duplo sentido (risos). Então sim, acho que eu iria com certeza entrar pra esse curso e tentar aprender o máximo que pudesse do meu instrumento, me aperfeiçoar ao máximo nesse instrumento e trocar ideia com a maior quantidade de gente que pudesse (WIERMANN, 2013).

Guilherme Menezes:

Talvez eu tivesse escolhido sim. Talvez, e não tivesse sido muito feliz com essa escolha (risos), porque eu já troquei de curso uma vez, então evidentemente eu tava errado. (...) eu acho extremamente improvável que eu tivesse tido na época hipoteticamente a capacidade de prever que o curso de guitarra seria pra me treinar pra ser um guitarrista hábil em tudo que a guitarra pudesse me oferecer, por exemplo, se fosse esse o caso. (...) Isso é um pouco difícil de prever, porque também é um curso hipotético. Mas talvez eu tivesse me frustrado. Eu certamente não gostaria de ter tido um curso que me focasse só na guitarra. (...). Então, talvez eu tivesse escolhido sim. Eu não apostaria que essa teria sido uma escolha acertada, dada a minha idade, dada a minha consciência do que viria pela frente e dada as situações do curso. Parece contraditório com o que eu disse há pouco tempo. Talvez eu tivesse que ter adicionado que num curso de guitarra seria importante que os alunos não fossem bitolados na prática de guitarra, puramente. Então é, talvez eu tivesse escolhido (MENEZES, 2013).

Curiosamente a pergunta causou reação de surpresa aos entrevistados, possivelmente porque nenhum deles tenha feito essa reflexão em algum momento. Apesar de ter sido comum eles frisarem que não deixariam de buscar outros cursos para complementar sua formação, as respostas foram unânimes. Mesmo Guilherme Menezes, que fica com a dúvida se a escolha teria sido acertada, mais por ser uma situação hipotética, considerando um curso de guitarra hipotético, do que pela escolha em si, acredita que teria optado por tal curso.

Talvez pela falta de opção, esse tipo de questionamento nem passe pela cabeça de um guitarrista no momento de sua opção pelo ensino superior de música. Até porque para grande

número de guitarristas, profissionais inclusive, essa é uma escolha que não existe. O guitarrista que busca o ensino superior hoje já sabe que é por outra razão que não a de estudar guitarra. Contudo, com essas respostas, a hipótese de que muitos alunos optam por outros cursos por não encontrar um curso de guitarra que atenda a seus anseios fica reforçada. Reconhecemos que cientificamente a amostragem desta pesquisa é insuficiente para ser conclusiva. Todavia mostra um caminho a seguir em uma pesquisa mais aprofundada, como o mestrado.

### CAPÍTULO 3 – BUSCANDO SOLUÇÕES EM CONJUNTO

Com as informações reunidas nos capítulos anteriores, levamos ao conhecimento do corpo docente as questões apontadas pelos alunos com o objetivo de colocá-las em discussão e incentivar a reflexão sobre as possíveis soluções.

Procuramos ouvir os professores e saber que impressões eles têm acerca dessas questões. Usando como critério a proximidade e relevância ao uso da guitarra, selecionamos os professores das disciplinas que já foram citadas anteriormente que possuem tais características, que são Prática de Orquestra de Música Popular (PROP), Técnicas de Improvisação (TECIM) e Prática de Conjunto (PC), que têm como responsáveis respectivamente os professores Roberto Gnattali, Haroldo Mauro Jr. e Pedro Aragão<sup>34</sup>.

O objetivo aqui não é criar um confronto, mas estabelecer um diálogo para que juntos professores e alunos possam pensar soluções eficazes, tendo como objetivo a discussão sobre a adequação da proposta dos cursos de música do IVL e o consequente desenvolvimento do aluno no seu processo de formação e aprendizagem.

Nesta etapa adotou-se como metodologia entrevista semiestruturada, tendo como roteiro as seguintes perguntas:

- 1) Quais os objetivos da disciplina?
- 2) Como é feita na disciplina ministrada a orientação ao guitarrista, em relação aos conteúdos específicos relativos ao instrumento?
- 3) Em entrevista, os alunos guitarristas levantaram questões como a falta de disciplinas específicas para a guitarra elétrica que possam aprofundar aspectos como: leitura, improvisação, harmonia aplicada e a aproximação da guitarra com a música brasileira, sem detrimento a outras linguagens. Qual a sua proposta para atender a essas questões?

---

<sup>34</sup> O professor Pedro Aragão é orientador desta monografia. Embora ele não tenha sido entrevistado, suas informações como responsável pela disciplina PC são relevantes e serão consideradas.

- 4) Em sua opinião, é válido ter um curso superior de guitarra elétrica na UNIRIO?  
Por quê?

A partir destas perguntas, deixamos que os entrevistados falassem a respeito de outros assuntos pertinentes que fossem surgindo ao longo da conversa. E surgiram muitas reflexões para nós interessantes, desde a constatação por parte deles de que a primeira providência para sanar as necessidades dos alunos guitarristas é a contratação de professores até a discussão da validade da aplicação do sistema de créditos ao curso de música e artes em geral.

A intenção da primeira pergunta é termos o objetivo de cada disciplina nas palavras dos professores, de modo menos “cristalizado” do que na ementa. Como objetivos mais importantes de cada uma destacamos: “ensinar o aluno, ajudar a ele criar improvisos, desenvolver o processo criativo dentro da mente dele (...). Ele aprender, e desenvolver, praticar a composição na hora” (TECIM); “estimular o ‘tocar em conjunto’, possibilitar que o aluno vivencie diversos gêneros da MPB, servir como um laboratório de arranjo, estimular a criatividade musical, a prática instrumental, (...) estimular a sociabilidade” (PC); “dar prática de orquestra para os músicos (...) mas também é uma orquestra laboratório”. O aluno escreve para orquestra e faz estágio, dirigindo seu arranjo (PROP).

Fica evidente que nenhuma das disciplinas é voltada para um instrumento específico, e sim para trabalhar os aspectos musicais gerais em formações variadas – no caso de TECIM e PC – e para uma formação específica no caso de PROP (que conta com a base, composta por bateria, contrabaixo, piano, percussão e a guitarra; e sopros. As cordas dedilhadas fazem parte de outro grupo criado recentemente, a Orquestra de Cordas Dedilhadas).

O que pudemos verificar nas respostas à segunda pergunta (“Como é feita a orientação ao guitarrista...?”) é que tanto os alunos quanto os professores têm plena consciência de que não há para nenhum deles a situação ideal. E aparecem em suas falas dados muito semelhantes, como a necessidade de ter professores com conhecimento específico em guitarra que possam não só oferecer aos alunos novas disciplinas como orientá-los em PC, ou assessorá-los na resolução de dúvidas e/ou dificuldades em PROP, por exemplo. Os professores Haroldo Mauro Jr. e Roberto Gnattali também orientam Práticas de Conjunto<sup>35</sup>. Ambos reconhecem que não são especializados em todos os instrumentos e

---

<sup>35</sup> A Orquestra de Música Popular foi fundada em 2006, pelo próprio Roberto Gnattali, para comemoração do centenário de Radamés Gnattali, e entrou no currículo no segundo semestre do mesmo ano, inicialmente como uma Prática de Conjunto.

estilos, e só podem orientar os alunos naquilo que lhes é possível. E isto não é uma deficiência deles, é simplesmente uma constatação. Afinal, o estudo de instrumentos não é o foco da disciplina, portanto a orientação, em especial na PC, é musical em sentido amplo. Haroldo Mauro Jr. diz:

Eu sei que os alunos até reclamam: - Por que não tem prática de *rock*? Então eles fazem por conta própria, e pegam um professor para orientar e o professor, como não é especialista em *rock*, deixa eles ensaiando e de vez em quando vai olhar pra dar alguma sugestão (...), não sobre tocar *rock* em si. Porque eu, por exemplo, não entendo nada de *rock*. O pessoal todo daqui é mais da música brasileira e eu do *jazz*. Então eu não posso oferecer (MAURO JR., 2013).

O professor Roberto Gnattali também diz algo semelhante:

O que acontece na orquestra e nas práticas de conjunto é que os professores dão dicas. Eu, por exemplo, dentro da minha área, que é MPB, música nordestina, samba, choro, eu posso orientar. Eu sei, porque eu trabalhei e trabalho muito com o [Oscar] Bolão, com bateristas, Fabiano Salek, percussão, com o pessoal todo de música profissional. Então eu sei como dizer: “Olha, a levada é assim. Faça assim”. Mas a técnica do instrumento mesmo, por exemplo, guitarra: eu não sou professor de guitarra. (...) O professor de PC, ele deve orientar grupos, no caso da música popular, que sejam da área dele (...) (GNATTALI, 2013).

Essa constatação já aparecia na fala dos alunos, como exemplo de forma bem direta na fala de Gustavo Pereira (“fui orientado em todas as vezes até onde os professores responsáveis pelas disciplinas se entendiam capazes de me orientar”). Mesmo entendendo isso, os alunos querem um professor capaz de orientá-los em seu instrumento.

A contratação de mais professores é ponto pacífico, e é destaque nas respostas à terceira pergunta (“Qual a sua proposta para atender às questões dos alunos?”). O modo de tornar isto possível é que talvez seja um tanto desafiador. Uma das possibilidades é a de o professor responsável por disciplinas como harmonia, arranjo ou percepção ser guitarrista, podendo também orientar práticas e oferecer disciplinas com foco no instrumento. Isto teria de ser definido em edital para o concurso de seleção.

Porém, os professores entrevistados descrevem um cenário já descrito por Luis Otávio Braga em entrevista a Machado (2009), em que há um trâmite burocrático que envolve muitas variáveis. A abertura de novos cursos ou novas disciplinas, tanto quanto a contratação de professores, dependem da disponibilização de vagas pelo MEC, que são submetidas à discussão em reuniões do colegiado superior da UNIRIO e distribuídas para todos os cursos da universidade. As que são destinadas ao CLA, ainda são divididas com as outras faculdades do centro, e finalmente as que ficam para o IVL são discutidas em reunião do colegiado de música. Todo este processo resulta em uma ou duas vagas, para serem disputadas por vários pretendentes. Um problema que segundo Gnattali não ocorre em países como Suécia, onde

fica a Universidade de Örebro, com a qual a UNIRIO desenvolveu um convênio há poucos semestres. São países nos quais educação é a prioridade, e a arte tem muito investimento, haja vista a estrutura que os cursos de música dispõem.

Segundo os professores, o assunto tem sido tema constante de debate nas reuniões e já há um movimento entre os professores no sentido de rever a organização do curso de música popular visando atender também aos instrumentistas. Nessas reuniões se discute quais seriam as prioridades para criação de cursos ou contratação de professores. Segundo o professor Haroldo Mauro Jr., a guitarra poderia ser considerada uma prioridade entre os instrumentos, entre outras razões pela quantidade de alunos praticantes. Este argumento surge nas respostas à quarta pergunta (sobre a validade de um curso superior de guitarra):

A guitarra de repente é a prioridade principal, porque tem mais guitarrista aqui do que qualquer outra coisa. Então saxofone, por exemplo, não seria a prioridade. Ou flauta popular, porque tem muito menos flautista do que guitarrista. É. Eu acho que seria. Eu acho que deve ter. Só que eu acho que deve ter todos os instrumentos, ou pelo menos alguns. Não tem nenhum (MAURO JR., 2013).

O discurso dos professores está alinhado com relação ao reconhecimento de que há enorme demanda de guitarristas, embora eles defendam com a mesma veemência que deve haver o mesmo tratamento para os outros instrumentos.

O ideal é que você tenha professor. E não um só. Tem que ter dois pelo menos, porque guitarra é um instrumento que tem muita demanda. Assim como você tem dois professores de violino, dois professores de flauta, de música clássica. Então você teria que ter nessa proporção, mais ou menos, porque é uma demanda muito grande. De guitarra, de piano popular, você sabe disso (GNATTALI, 2013).

Roberto Gnattali ainda acrescenta como justificativa o histórico da guitarra na música brasileira.

A guitarra elétrica tem uma história na música brasileira de longa data. Não entrou só a partir dos Mutantes. Já estava aí. Com Zé Menezes, com Bola Sete, com Laurindo [de Almeida], esse pessoal todo já estava aí. Garoto... Desde a década de 40 que você tem violão elétrico, a guitarra acústica trabalhando (...) (GNATTALI, 2013).

A criação do curso de bacharelado em instrumento é a hipótese mais válida, embora mais complexa. Todos os professores concordam com a validade do curso de guitarra, e também de outros instrumentos populares. No entanto existe a discussão de que terminalidade estes cursos teriam. Piano popular? Flauta popular? Violão popular? Ou simplesmente Bacharelado em Piano, ou flauta, ou violão, em que seja abarcado todo o universo do instrumento? Pedro Aragão e Roberto Gnattali concordam que a formação única é mais rica para o aluno. Assim como alguns dos alunos entrevistados sinalizam esse mesmo caminho em particular para a guitarra.

Enquanto esta discussão amadurece, uma das sugestões feitas pelos professores com base nas solicitações dos alunos seria a ampliação das turmas de PC, englobando mais gêneros da música brasileira que tenham a guitarra com papel de destaque, como o Tropicalismo, o movimento do Clube da Esquina, o movimento *Black Rio*, a Música Instrumental Brasileira Contemporânea (todos citados em pesquisas históricas feitas pelos autores analisados no primeiro capítulo) ou até mesmo compositores da MPB como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento, que têm em sua produção músicas que contaram com a participação destacada da guitarra em suas gravações. Hoje é possível aos alunos proporem tais temas. No entanto, pela fala deles, o ideal é que a faculdade ofereça tais propostas, com professores responsáveis capacitados e comprometidos com a orientação desses segmentos, como já ocorre em relação às outras. Existem também disciplinas de caráter temático que podem ser usadas para o ensino da guitarra, como OM II, III e IV e PROM, em que poderiam ser realizados cursos de improvisação para guitarra, harmonia para guitarra, entre outros.

Qualquer destas sugestões passa pelo primeiro ponto citado: a contratação de professores habilitados a dar aulas de guitarra. Soluções alternativas a isso seriam como as colocadas pelo professor Roberto Gnattali, tornando viável o processo de contratação de “professores visitantes” para suprir essas demandas temporariamente, seguindo modelos estrangeiros. Ou através dos próprios convênios com outras instituições que podem intercambiar professores com habilitação para tal.

Diante das colocações apresentadas, podemos idealizar que os cursos de música popular da UNIRIO caminham para o modelo em que os alunos terão de forma concomitante à sua formação principal, seja na Licenciatura ou no Bacharelado em Arranjo, a possibilidade de estudar um instrumento principal. Modelo já existente, segundo relato do professor Roberto Gnattali, em instituições como a Universidade de Örebro, na Suécia, em que todos os cursos de música exigem que o aluno tenha um instrumento principal. E aqui no Brasil, já foi usado no curso de Licenciatura em Música da UDESC<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Universidade Estadual de Santa Catarina, onde segundo Teresa Mateiro (2007), no Projeto Político Pedagógico (PPP) de 2004 constava tal informação. Houve duas reformas curriculares, uma em 2007 e outra em 2012, onde não observamos claramente no PPP tal proposta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A guitarra elétrica está presente em diversos segmentos da música. Sua versatilidade e possibilidades musicais, seja como instrumento melódico ou harmônico, a tecnologia que permite ao guitarrista utilizar e criar uma infinidade de timbres e efeitos, fazem com que cada vez mais pessoas sejam atraídas por esse instrumento. E cada vez mais os praticantes da guitarra têm buscado a formação não só técnica e teórica, como também a formação em nível superior que proporcione estudos musicais mais aprofundados e até o desenvolvimento de pesquisa e pensamento crítico sobre sua prática.

Em resposta às perguntas feitas na introdução, podemos afirmar que a guitarra tem posição importante dentro da academia em vista do grande número de alunos praticantes. E o posicionamento desses alunos é de crítica à maneira que o instrumento é abordado dentro dos cursos de música. Estes alunos são categóricos ao reivindicar o ensino aprofundado da guitarra na UNIRIO. Existe grande número de guitarristas que ao entrarem para universidade optam por outros cursos de graduação em música, em parte por não haver possibilidade do estudo de seu instrumento original em nível superior.

Mostramos através da revisão teórica que a guitarra tem ocupado cada vez mais espaço nas discussões acadêmicas e que os guitarristas não estão interessados apenas em tocar *rock and roll*. Eles buscam o reconhecimento da importância deste instrumento no contexto da música brasileira, mostrando a sua história no Brasil, a história da produção musical brasileira envolvendo a guitarra, o incontável número de guitarristas que atuaram e atuam com os principais nomes da MPB, as técnicas que proporcionam ao instrumento seu melhor aproveitamento em diferentes propostas estilísticas, e métodos de ensino que podem servir de base para a estruturação e sistematização de um ensino superior da guitarra contemplando a musicalidade brasileira.

Este trabalho agregou um importante dado a essas discussões, que é a percepção dos alunos sobre a prática da guitarra dentro da universidade relacionada a todos estes pontos teóricos levantados. Mostramos suas colocações sobre a falta de professores com especialização no instrumento, a falta de disciplinas específicas para tratar de assuntos

pertinentes à guitarra, e principalmente as propostas feitas pelos alunos para suprir essas necessidades, apontando e também instigando a maior participação desses alunos na resolução das questões. Este trabalho pode servir também como fonte de dados para discussões futuras sobre a demanda do ensino da guitarra na UNIRIO.

Gustavo Pereira, Pedro Araújo e Guilherme Menezes acrescentaram que a elaboração de um curso superior de guitarra seria um trabalho desafiador, longo e minucioso. E todos reforçam que este trabalho deve ser feito, seja pela enorme quantidade de pessoas beneficiadas, seja pela significativa valorização do profissional da guitarra no mercado musical brasileiro e até mundial, visto que os guitarristas brasileiros que fizeram carreira no exterior ao longo da história tinham como principal diferencial a musicalidade brasileira aplicada ao instrumento. Seja ainda pela reestruturação do ensino de música, apontando um caminho para um ensino global, sem distinção de estilo, gênero ou estética, pelo menos em níveis iniciais. Acabar com as dualidades (por exemplo, “erudito vs popular”) nas propostas de ensino pode tanto contribuir para a formação mais ampla e universal do aluno quanto para encerrar ruzgas e disputas internas em que ninguém tem a ganhar.

Algumas propostas podem ser deixadas como sugestão a partir de tudo que foi mencionado e estudado. Proposta para as Práticas de Conjunto: criar segmentos por década, abrangendo os estilos predominantes em cada período, dando mais possibilidade para que fossem abordados estilos que incluem a guitarra no Brasil, como Tropicalismo, Clube da Esquina, Black Rio, *Rock* Brasil, Música Instrumental Brasileira Contemporânea, música de concerto para guitarra, etc. Em que fossem não só executadas as músicas, mas analisados e estudados arranjos e gravações. Outra possibilidade é que os temas sejam fixos por período, e todos os alunos sejam obrigados a passar por todas as propostas. O aluno teria a oportunidade de conhecer e trabalhar os vários estilos e gêneros enriquecendo sua formação musical.

A Escola Portátil de Música (EPM) também pode ser uma solução para o ensino de instrumentos populares dentro do curso de arranjo ou até da Licenciatura e para os estudantes de bacharelado em instrumentos eruditos, fazendo algum tipo de intercâmbio em que os alunos pudessem frequentar essas aulas complementando seu saber ou até podendo ter conhecimento em instrumentos que ele não domina. Conhecimento importante na formação de arranjador, de professor e músico em geral, que contribui para o maior domínio da escrita técnica para cada instrumento e naquilo que quer que seja executado.

Queremos deixar claro o entendimento de que tudo que aqui foi dito com relação à guitarra também pode se aplicar a vários outros instrumentos da música popular, como

bandolim, cavaquinho, bateria, baixo elétrico, percussão, instrumentos de sopro popular, que também participam das disciplinas citadas e podem sofrer da mesma carência.

O fato de o foco desta pesquisa ser a guitarra elétrica não prova que ela tem valor maior do que outros instrumentos. Por ser o instrumento de uso do autor e aquele cujo universo ele está inserido, encontramos nela mais subsídios que nos propiciam uma pesquisa mais aprofundada. Há de se ressaltar que os próprios professores entrevistados chamam a atenção para uma possível prioridade da guitarra, devido ao grande número de alunos praticantes ou pelo seu posicionamento destacado junto a outros instrumentos de base dentro da Orquestra Popular (segundo o professor Gnattali).

Uma hipótese que surgiu da entrevista com o professor Haroldo Mauro Jr. é a de que os alunos guitarristas em geral não se identificam com os temas propostos para Prática de Conjunto, pelo fato de ser comum no discurso deles a busca por temas alternativos para uso do instrumento. Esta falta de identificação pode ser uma razão pela qual estes alunos buscam estas alternativas. No entanto, acreditamos que temas que englobem os gêneros brasileiros mais tradicionais, como choro, samba, bossa nova, música nordestina, trazem uma contribuição imensurável ao guitarrista como músico profissional e como professor.

Concluimos tendo a certeza de que a ampliação do modelo de pensamento do músico proporciona maior compreensão da sua atividade e maior opção de escolha para atuar no mercado profissional. A proposta de ensino que permite ao músico conhecer outras possibilidades através da experiência é mais ampla e humanística do que um estudo segregado. Quanto maior for a capacidade do músico de compreender o funcionamento de diferentes manifestações musicais/culturais, seja ele professor, instrumentista, regente, arranjador, compositor, melhor será sua capacidade de agir dentro do contexto de sua atividade, e maior será sua contribuição para o resultado satisfatório coletivo.

A qualidade da formação do músico impacta diretamente na qualidade da sua produção e no valor que ele agrega à sociedade em que vive. E não podemos desconsiderar esse pensamento no momento em que fazemos escolhas sobre o melhor caminho a seguir.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Paulo César Blanc. *Técnicas para o conhecimento e domínio do braço da guitarra*. 2001. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- ARAÚJO, Samuel. O Rancho e a rua: questões sobre a atualização de uma forma cênico-musical carnavalesca. In: Anais do XIV Congresso da ANPPOM, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>> Acesso em: 01 abr. 2013.
- ARAÚJO, Pedro. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2013. Gravada em aparelho de telefonia celular.
- BATTISTUZZO, Sérgio Antonio Caldana. Idiomatismo. In: *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. P. 73-129.
- BORDA, Rogério. *Por uma Proposta Curricular 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.
- CELEDON, Osvaldo Luis Reyes. *Análise do método avançado de guitarra da escola de música Musiarte*. 2004. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- CHERNICHARO, Felipe Melo. *O ensino da Guitarra Elétrica na instituição de ensino superior: Uma proposta curricular*. 2009. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- 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.
- GNATTALI, Roberto. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2013. Gravada em aparelho de telefonia celular.
- GRANDI, Piero Emmanuel. *Textura de melodia acompanhada para guitarra e violão*. 2008. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- HORA, Victor Medeiros. *A importância da Guitarra Elétrica no Rock para a Educação Musical através de sua consolidação acadêmica e sua exposição na mídia*. 2007. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- KUTNO, Isidoro. Biografia. In: Página pessoal de Isidoro Kutno. Disponível em: <<http://www.isidorokutno.com.br/>> Acesso em: 06 mar. 2013.
- 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 Federal do Estado do Rio de Janeiro.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música popular: aporta ou à porta da academia? *Em Pauta*\_ Revista do Curso de Pós-Graduação, Mestrado em Música, UFRGS. Ano IV, Nº 6, Dezembro de 1992, pp. 4 -12.

MACHADO, Miguel Ângelo. *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 Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MATEIRO, Teresa. “Eu quero estudar guitarra”: um estudo sobre a formação instrumental dos licenciandos. In: Revista ouvirOUver, n. 3. 2007. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/issue/view/64/showToc>>. Acesso em 30 mar. 2013.

MAURO JR., Haroldo. Entrevista realizada no Instituto Villa-Lobos, na UNIRIO. Rio de Janeiro, 2013. Gravada em aparelho de telefonia celular.

MENDES, Arthur. Entrevista realizada na entrada para o campus 436 da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2013. Gravada em aparelho de telefonia celular.

MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado de. *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

MENEZES, Guilherme. Entrevista realizada no Shopping Tijuca. Rio de Janeiro, 2013. Gravada em aparelho de telefonia celular.

MIRANDA NETO, Affonso Celso de: *Em busca de um método de guitarra brasileiro*. 2003. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MIRANDA NETO, Affonso Celso de. *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: Um estudo estilístico*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. 2005. 288f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

PEREIRA, Gustavo. Entrevista realizada no Parque dos Patins, Lagoa. Rio de Janeiro, 2013. Gravada em aparelho de telefonia celular.

PIEIDADE, Acácio T. C. 2013. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. In: *El oído pensante* 1 (1). Disponível em <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em 13 mar. 2013.

VISCONTI, Eduardo de Lima. A Trajetória da Guitarra Elétrica no Brasil. In: Músicos do Brasil. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>> Acesso em: 12 jul. 2011.

WIERMANN, Felipe. Entrevista realizada na *Starbucks*, Centro. Rio de Janeiro, 2013. Gravada em aparelho de telefonia celular.

## ANEXO 1

Lista de trabalhos acadêmicos em nível de mestrado e doutorado produzidos na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP):

BATISTA, Adriano de Carvalho. **Tétrades: um estudo de harmonia aplicado à guitarra elétrica.** 2006. 128f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. **Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira.** 2006. 96f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

MEDEIROS FILHO, João Barreto de. **Guitarra elétrica : um método para o estudo do aspecto criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística.** 2002. 145f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

PRESTA, José Fernando. **A improvisação guitarrística de Olmir Stocker – “Alemão”.** 2004. 217f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. **Elaboração de arranjo para guitarra solo.** 2005. 136f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra brasileira de Heraldo do Monte.** 2005. 258f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica na música brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker.** 2010. 291f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

(Fonte: Biblioteca Digital da UNICAMP

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/list.php?tid=29>>)