



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ERIC HORA FONTES PEREIRA

**GUITARRA BLUES NO BRASIL:
DISCUSSÕES SOBRE PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS**

Salvador

2019

ERIC HORA FONTES PEREIRA

**GUITARRA BLUES NO BRASIL:
DISCUSSÕES SOBRE PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música.
Área de concentração: Educação Musical

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Salvador

2019

Revisão e Formatação: Vanda Bastos

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Hora Fontes Pereira, Eric
Guitarra blues no Brasil: discussões sobre
perspectivas metodológicas / Eric Hora Fontes Pereira.
-- Salvador, 2019.
235 f. : il

Orientadora: Ana Cristina Gama dos Santos
Tourinho.
Tese (Doutorado - Música) -- Universidade Federal
da Bahia, Escola de Música, 2019.

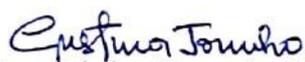
1. Guitarra blues no Brasil. 2. Identidades
culturais. 3. Ensino de guitarra elétrica. 4. Educação
musical. I. Tourinho, Ana Cristina Gama dos Santos.
II. Título.

“GUITARRA BLUES NO BRASIL: DISCUSSÕES SOBRE PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS”

ERIC HORA FONTES PEREIRA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de outubro de 2019



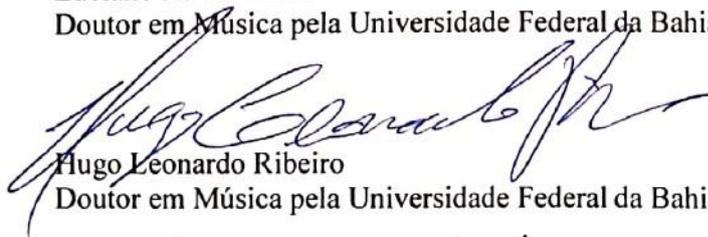
Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho, Orientador
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



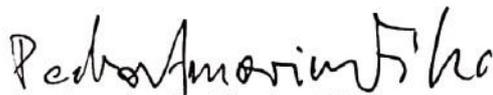
Flávia Maria Chiara Candusso
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia



Luciano André Almeida da Silva
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Hugo Leonardo Ribeiro
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Pedro Amorim de Oliveira Filho
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

© Copyright by
Eric Hora Fontes Pereira
Outubro 2019

*À memória de Álvaro Assmar,
meu saudoso pai e minha eterna inspiração*

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos quatro anos em que acontece um curso de Doutorado, são muitos os desafios e reviravoltas com os quais inevitavelmente o pesquisador tem de lidar. Em meu caso não foi diferente e creio que devo agradecimentos a muitas pessoas que estiveram comigo e tornaram possível o fechamento deste ciclo e a conclusão deste trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço a Guiomar Fontes, minha mãe e exemplo de vida, meu irmão Vitor, minha amada companheira Helena, Adalgisa, Adelmo Assmar, Godofredo e toda a minha família (Fontes, Assmar, Sousa, Castro), pessoas que estiveram ao meu lado e me deram um suporte fundamental, nos melhores e, sobretudo, nos mais difíceis momentos. A perda inesperada do meu pai, Álvaro Assmar, praticamente na metade desta jornada de pesquisa, foi um duro golpe emocional, mas que acabou renovando em mim uma motivação para conduzir adiante esta pesquisa que, antes de tudo, trata sobre o blues, gênero cuja disseminação e perpetuação se tornou, humildemente, uma grande missão que carregarei por toda a vida.

Agradeço à CAPES, pelo investimento em minha formação, à minha querida e experiente orientadora Cristina Tourinho, aos membros desta banca – Flávia Candusso, Hugo Leonardo Ribeiro, Luciano Caroso e Pedro Amorim – aos amigos Luan Sodré e Mabel Macêdo, companheiros de jornada, além de todos os colegas do grupo Viemus, pela valiosa troca de experiências e informações. A Cássio Nobre, pelas ótimas contribuições.

A diversas pessoas especiais e inspiradoras com as quais tive o privilégio de conviver ao longo de minha trajetória na Escola de Música da UFBA, em especial a Laila Rosa, Laurisabel Assil, Angela Lühning, Pablo Sotuyo, Rowney Scott, Tom Tavares e Flávio de Queiroz.

Aos amigos/irmãos do blues, que foram de uma enorme generosidade para com a realização da pesquisa: meu “padrinho” André Christovam, Marcos Ottaviano, Gustavo Andrade, Ricky Furlani, Duca Belintani, Peu Mendes, dentre muitos outros.

A cada aluno(a) guitarrista que fez parte das duas turmas de graduação com as quais trabalhei, pessoas talentosas e com quem muito aprendi.

A Valéria Leal, fonoaudióloga que me trouxe de volta a confiança no uso profissional da voz, após o retorno de uma delicada cirurgia e um ser humano que trouxe muita luz e energia positiva em um momento absolutamente necessário.

A toda a equipe da Rádio Educadora FM (BA), que muito bem me acolheu e permitiu a continuidade do programa Educadora Blues, em especial, a Daniela Souza e Washington Barbosa.

Aos amigos/irmãos da vida e da música, que também me deram um indispensável apoio: Paulo Mendes, Jorge Chichorro, Álvaro Lemos, Matheus Fauth, Gustavo Mesquita, Kadu Veiga, Rodolpho Pimentel, Flávio Pimentel, João Paulo Barreto, Pedro e Filipe Coelho, Thiago Gomes, Alexandre Amorim, Caio Aslan, Rafael Breschi, Maurício Ribeiro, Márcio Portuga, Ted Simões, Rafael Zumaeta, Thiago Brandão, Estevam Dantas, Valdir Andrade,

Lorena Cerqueira, Cássio Brasil, Shande Moura, Icaro Britto, Jelber Oliveira, Matheus Carvalho, Beto Mezzotino, Reni Almeida, Octávio Américo, dentre diversos outros! Se, eventualmente, esqueci de alguém, deixo registrado meu pedido de desculpas e estendo esse abraço a todos(as)! “I get by with a little help from my friends”!

HORA, Eric. Guitarra blues no Brasil: discussões sobre perspectivas metodológicas. 2019. 235 fl. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

O presente trabalho propõe reflexões metodológicas no ensino da chamada “guitarra blues” praticado no Brasil, a partir de uma escrita em primeira pessoa. “Guitarra blues” é uma terminologia empregada para designar características técnicas e sonoras inerentes à utilização da guitarra no blues, gênero musical de existência centenária surgido em contexto diaspórico, no sul dos Estados Unidos. A tese busca entender perspectivas metodológicas do ensino da guitarra blues no Brasil, bem como as maneiras pelas quais é possível estabelecer diálogos com as identidades culturais dos guitarristas brasileiros que estudam esta música. Posiciono-me no lugar de músico de blues (guitarrista, cantor e compositor), pesquisador musical, etnomusicólogo e professor de guitarra, entendendo minha subjetividade e vivência cotidiana como elementos válidos na produção de conhecimento. A partir da análise de materiais de estudo de guitarra blues produzidos no Brasil, envolvendo livros, cursos online e videoaulas, o texto discute as metodologias apresentadas e problematiza a existência ou não de diálogos com as questões das identidades culturais dos sujeitos nestas publicações. Então, identifica momentos em que tais articulações acontecem e entrelaça as discussões empreendidas com experiências vividas, em sala de aula, com duas turmas de guitarristas da Graduação em Música da UFBA dedicadas à guitarra blues. Como conclusão, identifica que são escassas as conexões entre o ensino da guitarra blues no Brasil e as identidades culturais dos guitarristas estudantes, e propõe possibilidades que apontem para os referidos diálogos.

Palavras-chave: Guitarra blues no Brasil. Identidades culturais. Ensino de guitarra elétrica. Educação musical.

HORA, Eric. Blues guitar in Brazil: discussions over methodological perspectives. 2019. 235 fl. Thesis (PhD in Music) – Music School, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

The present work proposes methodological reflections on the “blues guitar” teaching in Brazil, from a first person writing. “Blues guitar” is a terminology used to designate technical and sound characteristics found in the way the guitar is played in the blues, a musical genre that exists for over a century, emerged through the black diaspora in the southern United States. This work aims to understand methodological perspectives in the teaching of the blues guitar in Brazil, as well as the ways in which it is possible to deal with the cultural identities of the brazilian guitarists that study this music. I speak as a blues musician (guitarist, singer and songwriter), music researcher, ethnomusicologist and guitar teacher, considering my subjectivity and everyday experience as valid elements in the knowledge construction. From analysis of the blues guitar study materials produced in Brazil, involving books, online courses and video lessons, this text discusses the presented methodologies and the existence or not of dialogues with the subjects' cultural identities issues in these publications. Then, identify moments when such articulations take place and interweave the discussions undertaken with experiences lived in the classroom, with two classes of guitarists from the UFBA Music Graduation, with a subject dedicated to the blues guitar. As a conclusion, points that there are few connections between the teaching of the blues guitar in Brazil and the cultural identities of the student guitarists, and proposes possibilities aiming to these dialogues.

Keywords: Blues guitar in Brazil. Cultural identities. Electric guitar teaching. Music Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Álvaro Assmar & Mojo Blues Band no Wednesday Blues 2002	21
Figura 2	Capa do CD “Standards” (1995)	22
Figura 3	Capa do CD “Eric Assmar Trio” (2012)	23
Figura 4	Show “Eric Assmar Trio convida Álvaro Assmar”, no 6º Festival de Blues de Londrina-PR, 2016	26
Figura 5	Apresentação no Shrine, em Nova Iorque, em 7 de outubro de 2016	28
Figura 6	Durante gravação do programa Educadora Blues	30
Figura 7	Colheita em campo de algodão em Pinal County, no Arizona, Estados Unidos	43
Figura 8	<i>Frying pan</i> (Frigideira)	48
Figura 9	<i>Fender Stratocaster</i> (acima) e <i>Gibson Les Paul</i> (abaixo)	48
Figura 10	B.B. King utilizando a técnica do <i>bend</i>	51
Figura 11	Banda Blues Etflicos durante show em Ribeirão Preto-SP, 1989	56
Figura 12	“Ritmos” – Página do livro	77
Figura 13	Turma 1, após a apresentação final do semestre – Salvador-Ba, 22 de fevereiro de 2018	157
Figura 14	Turma 2, após a apresentação final do semestre – Salvador-Ba, 2 de agosto de 2018	157
Figura 15	Plano de curso da disciplina MUSC78	159
Figura 16	Turma 1, semestre 2017.2	165
Figura 17	Turma 2, semestre 2018.1	169

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil (livros, cursos online e videoaulas)	36
Quadro 2	Materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil (livros)	76
Quadro 3	Categorias emergentes e recorrentes nos livros analisados	93
Quadro 4	Materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil (cursos online)	98
Quadro 5	Categorias emergentes e recorrentes nos cursos online	130
Quadro 6	Materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil (videoaulas)	137
Quadro 7	Cronograma concebido para a primeira turma (Semestre 2017.2)	161
Quadro 8	Cronograma concebido para a segunda turma (Semestre 2018.1)	162

LISTA DE SIGLAS

FASM	Faculdade Santa Marcelina
GIT	Guitar Institute of Technology
ICBA	Instituto Cultural Brasil-Alemanha
IRDEB	Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UNICAMP	Universidade de Campinas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 CAMINHOS PARA CHEGAR AO ENSINO DE GUITARRA BLUES NO BRASIL	20
1.1 TRAJETÓRIA E ESCOLHAS	20
1.2 BREVE HISTÓRICO.....	24
1.3 FALANDO DE DENTRO	32
1.4 CAMINHOS METODOLÓGICOS	34
2 DIALOGANDO COM ALICERCES PARA A PESQUISA	42
2.1 O GÊNERO BLUES E SUA TRAJETÓRIA	42
2.2 A GUITARRA ELÉTRICA E A GUITARRA BLUES	47
2.3 A GUITARRA BLUES E A CHEGADA DO BLUES NO BRASIL	54
2.4 PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DO ENSINO DE GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL	56
2.5 IDENTIDADES CULTURAIS E ENSINO DA GUITARRA BLUES NO BRASIL	66
3 ADENTRANDO OS MATERIAIS DE ESTUDO DE GUITARRA BLUES NO BRASIL	75
3.1 APRESENTANDO OS MATERIAIS: LIVROS	76
3.1.1 “Método moderno para guitarra elétrica solo e base: blues, rock e outros ritmos” (Valdir Guedes, 1996)	76
3.1.2 “Método completo de guitarra: do blues ao jazz” (Gaetano Galifi, 1998)	78
3.1.3 “Método de guitarra: blues” (Duca Belintani, 2005)	80
3.1.4 “Método de guitarra: ‘guitarra blues-rock’” (Ricky Furlani, 2005)	81
3.1.5 “O blues na guitarra” (Celso Gomes, 2008)	83
3.1.6 “Guitarra blues: do tradicional ao moderno” (Marcos Ottaviano, 2011)	84
3.1.7 “Na trilha do blues” (Duca Belintani, 2012)	87
3.1.8 “Blues: arranjos de base” (Adamo Prince e Alexandre Massena, 2013)	88
3.1.9 “Guitarra blues: do tradicional ao moderno” – Volume 2 (Marcos Ottaviano, 2019)	89
3.1.10 Os livros	92
3.2 APRESENTANDO OS MATERIAIS: CURSOS ONLINE	97
3.2.1 “Blues além do óbvio” (André Christovam, 2016)	98
3.2.2 “Blues rock express” (Ricky Furlani, 2016)	104
3.2.3 “Guitarra Blues” (Sérgio Rocha, 2016)	107

3.2.4	“Guitarra: tocando blues rock” (Peu Mendes, 2016)	114
3.2.5	“Keep on Blues: curso completo de Blues-Guitarra” (Marcos Duprá, 2017)	116
3.2.6	“Guitarra Blues” (Fúlvio Oliveira, 2018)	120
3.2.7	“Guitarra Blues – Rápido e Fácil: pentatônicas e licks” (Paulo Toth, 2018)	122
3.2.8	“Guitarra: conduções de blues” (Raul Mendes, 2018)	125
3.2.9	“Curso completo de Guitarra Blues” (Emílio Cantini, 2019)	127
3.2.10	Os cursos online	129
3.3	AS VIDEOAULAS	137
3.3.1	“Guitarra Blues” (Mozart Mello, 1990)	138
3.3.2	“Videoaulas de blues do Kleber Oliveira” (2012)	140
3.3.3	“TV Cifras – Aulas de guitarra blues” (William Belle, 2013)	140
3.3.4	“Escolas do Blues” (Fernando Noronha, 2015)	142
3.3.5	“Videoaulas de guitarra blues do portal Cordas & Música” (Léo Ferreira, Ari Frello e Percy, 2015)	145
3.3.6	“Curso de Blues” (Edblues, 2016)	145
3.3.7	“Guitarra Blues: dicas e frases” (Fúlvio Oliveira, 2016)	149
3.3.8	“‘Sotaque’ do Blues (vídeoaula de guitarra)” (Roberto Torao, 2016)	149
3.3.9	“Como improvisar no Blues/Vídeo Aula Guitarra” (Adilson Jordão, 2019)	150
3.3.10	“Videoaulas de blues do Daniel Benetti” (2019)	151
3.3.11	Considerações sobre as videoaulas	152
4	EXPERIÊNCIAS COM DUAS TURMAS DE GUITARRA BLUES NA UNIVERSIDADE	153
4.1	APRESENTAÇÃO	153
4.2	METODOLOGIA	154
4.3	CAMINHOS PARA A CONCEPÇÃO DE PLANO DE CURSO E CRONOGRAMA	158
4.4	CONCEBENDO REPERTÓRIOS	163
4.5	CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS	165
4.6	FALAS DOS ALUNOS	173
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS E POSSÍVEIS CAMINHOS A SEREM TRILHADOS	180
5.1	OS LIVROS	180
5.2	OS CURSOS ONLINE	183
5.3	PENSANDO POSSÍVEIS DIÁLOGOS COM AS IDENTIDADES CULTURAIS NO ENSINO DA GUITARRA BLUES NO BRASIL	187

5.4	CONCLUSÕES E POSSÍVEIS CAMINHOS	198
	REFERÊNCIAS	203
	GLOSSÁRIO	212
	APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO APLICADO	215
	APÊNDICE B – FLYERS DA APRESENTAÇÃO FINAL DOS SEMESTRES	217
	ANEXOS – SUMÁRIOS DOS LIVROS ANALISADOS DEDICADOS AO ESTUDO DA GUITARRA BLUES NO BRASIL	
	ANEXO A “MÉTODO MODERNO PARA GUITARRA ELÉTRICA SOLO E BASE. BLUES, ROCK E OUTROS RITMOS” (GUEDES, 1996)	219
	ANEXO B “MÉTODO COMPLETO DE GUITARRA: DO BLUES AO JAZZ” (GALIFI, 1998)	221
	ANEXO C “MÉTODO DE GUITARRA: BLUES” (BELINTANI, 2005)	224
	ANEXO D “MÉTODO DE GUITARRA: GUITARRA BLUES-ROCK” (FURLANI, 2005)	225
	ANEXO E “O BLUES NA GUITARRA” (GOMES, 2008)	226
	ANEXO F “GUITARRA BLUES: DO TRADICIONAL AO MODERNO” (OTTAVIANO, 2011)	227
	ANEXO G “NA TRILHA DO BLUES” (BELINTANI, 2012)	229
	ANEXO H “BLUES: ARRANJOS DE BASE” (PRINCE; MASSENA, 2013)	230
	ANEXO I “GUITARRA BLUES: DO TRADICIONAL AO MODERNO” – VOLUME 2 (OTTAVIANO, 2019)	233

INTRODUÇÃO

Enquanto tradição musical de mais de um século de trajetória, o blues teve suas origens em um contexto diaspórico, no sul dos Estados Unidos (HOBSBAWM, 1989; MUGGIATI, 1995) e, com o passar dos anos, se tornou um gênero musical difundido em escala mundial, sendo este um universo em que a guitarra elétrica ocupa um lugar de destaque enquanto solista.

Como gênero interpretado e reelaborado por músicos em vários países do mundo, o blues também serviu como subsídio para o surgimento de gêneros como o jazz e o rock, de modo que alguns de seus elementos sonoros e técnicos passaram a ser utilizados também nesses e em outros contextos musicais.

O termo “guitarra blues” é correntemente empregado para identificar técnicas e características com as quais a guitarra é comumente tocada no blues, gênero em que a improvisação desempenha um papel de grande importância na prática musical. A utilização das escalas pentatônicas maior e menor¹ acrescidas da *blue note*² além de recursos técnicos como os *bends*³, vibratos e *slides*⁴ são exemplos de elementos que compõem esse universo. Embora a guitarra blues esteja associada ao blues e seja identificada frequentemente em formas e canções deste gênero musical, suas características e sonoridades também podem ser identificadas em outros gêneros musicais, a exemplo dos citados jazz e rock.

Os primeiros artistas declaradamente de blues no Brasil emergiram ao longo dos anos 80, dando início a uma trajetória em que surgiram diversos outros músicos, festivais e gravações, desencadeando um interesse crescente por esse gênero e, conseqüentemente, pela guitarra elétrica no blues, no país (HORA, 2014). Tal fato se reflete, também, na existência de uma literatura de métodos e de materiais, dentre livros, cursos online e videoaulas, dedicada ao estudo da guitarra blues no Brasil, a exemplo das publicações de Ricky Furlani (2005), Marcos Ottaviano (2011), Duca Belintani (2012), Adamo Prince e Alexandre Massena (2013)

¹ Importante frisar que as escalas pentatônicas podem apresentar usos e abordagens distintas, permeando diversas culturas e contextos musicais, que, por sua vez, resultam em entendimentos e concepções diferentes sobre tais escalas. Reconhecendo tal diversidade, refiro-me, aqui, ao uso destas tal qual acontece no universo do blues.

² Nota de passagem situada entre o quarto e quinto grau de uma escala pentatônica maior ou menor, gerando cromatismos.

³ Nome utilizado no universo da guitarra para designar o ato de esticar ou “torcer” uma corda do instrumento com a mão da escala durante a execução, para obter um efeito de glissando entre notas próximas.

⁴ Nome utilizado para identificar a utilização dos glissandos na execução instrumental.

Fernando Noronha (2015), André Christovam (2016) e Sérgio Rocha (2016) em meio a um número crescente de outros materiais disponíveis em suportes físicos ou online.

O presente trabalho consiste em propor reflexões metodológicas acerca do ensino da guitarra blues praticado no Brasil por meio de uma perspectiva de discurso que considere a importância das subjetividades e da história de vida de quem escreve como ferramentas de grande valia para a produção de conhecimento. Desta forma, opto por me posicionar em primeira pessoa e reconheço meu lugar de fala de músico de blues (guitarrista e cantor), etnomusicólogo, pesquisador musical e professor de guitarra.

Este trabalho busca entender as perspectivas metodológicas ligadas ao ensino de guitarra blues no Brasil e, dentro deste contexto, pensar de que maneira é possível estabelecer diálogos com as identidades culturais dos músicos que estudam essa música. Alinho-me ao entendimento de identidades culturais discutido por Stuart Hall (2006) que considera os trânsitos e negociações nos processos de identidade cultural no mundo globalizado.

O texto propõe análises em materiais de ensino de guitarra blues nacionais – livros, cursos online e videoaulas – buscando entender como estas publicações abordam metodologicamente o ensino da guitarra blues, quais conteúdos são contemplados e de que formas e em que medidas tais suportes dialogam com as identidades culturais dos sujeitos aos quais estes materiais se destinam.

No primeiro capítulo, discorro sobre minha trajetória enquanto ser humano, músico e pesquisador, identificando caminhos que me conduziram até este tema de pesquisa. Descrevo, então, o tema, detalhando os objetivos, os pontos que justificam a realização de tal trabalho, caminhos e escolhas metodológicas, além de uma apresentação geral sobre a tese em questão.

No segundo capítulo, me proponho a apresentar uma revisão de bibliografia com autores que me subsidiam nos temas centrais deste trabalho e em sua escolha metodológica. A revisão de literatura envolve leituras sobre o blues, sua trajetória em âmbito global e nacional, a guitarra elétrica, seu ensino e inserção no Brasil, além da guitarra blues, sua prática e ensino no país e os estudos das identidades culturais, com ênfase em materiais que tratam da música e suas respectivas interfaces com estas questões. Tais textos servem como bagagem teórica para as discussões que norteiam a pesquisa (BAUMAN, 2012; HALL, 2011; KOTARBA et al., 2009; YÚDICE, 2004).

Após a exposição e discussão sobre estas leituras, o terceiro capítulo do trabalho parte de uma apresentação dos materiais de estudo sobre guitarra blues no Brasil, inicialmente, envolvendo livros e, em seguida, cursos online e videoaulas. Nesse ínterim, exponho quadros com os dados de cada publicação, descrevo os sumários, conteúdos e metodologias

identificados em cada material. Por fim, estabeleço análises sobre as perspectivas metodológicas encontradas nestes títulos, discutindo as respectivas abordagens, buscando identificar os caminhos adotados, as maneiras pelas quais os conteúdos são pedagogicamente apresentados e problematizar os diálogos que são ou não estabelecidos pelos autores com as questões das identidades culturais dos sujeitos, em um processo de ensino e aprendizagem.

Após a descrição e análise dos conteúdos dos livros, apresento um quadro com categorias emergentes em cada um dos materiais e, então, proponho uma discussão acerca destes dados para, em seguida, organizar uma lista de categorias que entendi como relevantes para a concepção de um livro dedicado ao ensino da guitarra blues no Brasil. Tal entendimento é construído considerando os tópicos recorrentes nas perspectivas das publicações analisadas, em articulação com a minha perspectiva de discurso e experiência enquanto músico e professor de guitarra blues. O mesmo procedimento de confecção de quadro e lista de categorias é realizado no contexto dos cursos online, identificando categorias inerentes ao universo destas publicações.

O quarto capítulo é dedicado à apresentação de experiências que tive como professor de duas turmas de Graduação em Música, na Universidade Federal da Bahia, como requisitos de disciplinas do curso de Doutorado (Tirocínio Docente Orientado e Estágio Docente Orientado). A disciplina que ministrei na Graduação foi “MUSC78 – Tópicos Especiais em Educação Musical”, sendo que optei por dedicá-la à Guitarra Blues.

Baseado na bibliografia com a qual lido e em meus anos de atuação como professor particular de guitarra, elaborei um plano de curso e um cronograma para cada semestre desta disciplina tendo como público alvo, guitarristas já iniciados. No capítulo em questão, apresento um relato sobre esta experiência, caminhos para a construção dos referidos plano de curso e cronograma, escolha de repertório e conteúdos, falo sobre o perfil e caracterização dos alunos. Por fim, apresento e discuto falas e experiências dos próprios alunos sobre diversos temas ligados à guitarra blues, à experiência vivida com a disciplina e a questões sobre identidades culturais no fazer musical, colhidas através de questionários semiestruturados apresentados aos alunos no início e ao fim de cada semestre (Apêndice A).

O capítulo final propõe um arremate das discussões sobre as perspectivas metodológicas encontradas nos materiais de ensino de guitarra blues no Brasil, problematizando as maneiras como a questão das identidades culturais dos sujeitos é contemplada por estas publicações e estabelecendo articulações entre este universo e falas dos alunos dos dois semestres da disciplina que ministrei sobre o tema.

Em seguida, a partir das discussões e análises desenvolvidas ao longo do trabalho, proponho possíveis caminhos de diálogo entre o ensino da guitarra blues no Brasil e as identidades culturais dos sujeitos envolvidos nesse processo e aponto continuidades que entendo como viáveis a serem adotadas em pesquisas futuras. A pergunta de pesquisa a ser respondida ao fim do trabalho é: quais são as perspectivas metodológicas de materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil e de que maneiras estas podem dialogar com as identidades culturais dos músicos?

1 CAMINHOS PARA CHEGAR AO ENSINO DE GUITARRA BLUES NO BRASIL

1.1 TRAJETÓRIA E ESCOLHAS

Entendo que é fundamental, de imediato, contextualizar meu local de fala, história de vida, escolhas e, sobretudo, caminhos que conduziram até esta temática de pesquisa e ao recorte aqui adotado. Escrevo do lugar de músico de blues (guitarrista e cantor), produtor musical, etnomusicólogo, educador musical e professor de guitarra, entendendo minha subjetividade e a vivência cotidiana como elementos válidos e de grande importância na produção de conhecimento.

Nascido em Salvador, no ano de 1988, venho de uma família de classe média/alta, filho de uma funcionária pública e de um músico, guitarrista. Ainda na infância, adquiri uma conexão muito intensa com a música, sobretudo a partir do rock e da guitarra, instrumento que me fascinava desde o primeiro contato visual por intermédio de meu pai, Álvaro Assmar.

O ato de ouvir músicas, ver uma guitarra presencialmente e ouvi-la ser tocada tornou-se uma rotina em minha vida desde muito cedo. Meu pai costumava colocar músicas, para que eu e o meu irmão escutássemos, de artistas de rock tais como os Beatles, Black Sabbath, Led Zeppelin, Pink Floyd, Jimi Hendrix, dentre outros. Além disso, sempre contava curiosidades sobre as músicas, as capas de álbuns, o contexto em que as gravações aconteciam, histórias sobre os músicos e, naturalmente, acrescentava suas memórias de infância e adolescência referentes ao tempo em que conhecera estes grupos. Tal “ritual” também se estendeu a artistas de blues, com o passar dos anos, gênero que forneceu elementos musicais fundamentais para a concepção do rock feito por nomes como os aqui citados.

Álvaro, falecido em dezembro de 2017, foi guitarrista, cantor, compositor e produtor de atuação regular na cidade de Salvador. Fez parte do grupo de rock Cabo de Guerra, nos anos 80, fundou o grupo Blues Anônimo, no ano de 1989 e, em carreira solo desde o início da década de 90, lançou seis CDs, dois DVDs e participou de um grande número de shows, festivais e gravações, em diversas localidades. Foi curador e idealizador do projeto Wednesday Blues (Figura 1), realizado entre os anos de 1999 e 2003, “com a proposta de trazer, periodicamente, apresentações de blues de artistas locais e visitantes para o palco do Teatro ACBEU, na capital baiana” (HORA, 2014, p. 42). Também, atuou como radialista em algumas ocasiões, sendo a mais longa e notória destas à frente do programa Educadora Blues, que criou em abril de 2003, através da Rádio Educadora FM (Bahia). A ideia consistia em um programa semanal veiculado em uma rádio pública, carregando a proposta de tocar

lançamentos fonográficos de artistas de blues, no Brasil e no mundo, oferecendo aos ouvintes conteúdos atuais no cenário do blues, de vários países.

Figura 1 – Álvaro Assmar & Mojo Blues Band no Wednesday Blues 2002

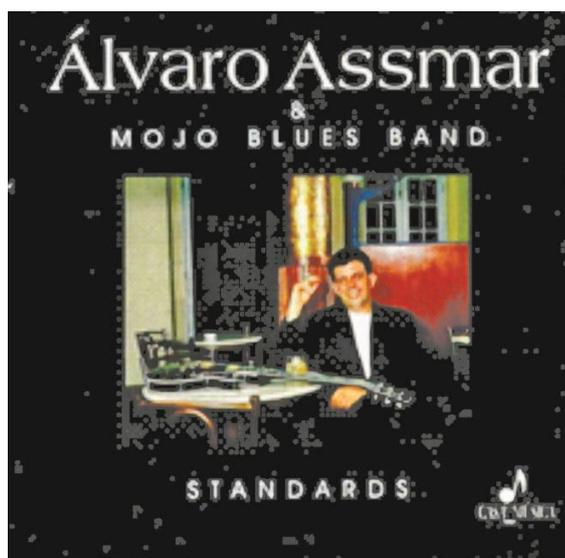


Fonte: Acervo próprio

Tivemos uma relação de muita proximidade, como pai e filho. Por conta desse convívio intenso com suas práticas e iniciativas relacionadas ao blues, além do gosto crescente pela sonoridade da guitarra dentro do blues e do rock, tornei-me um guitarrista. Como uma consequência natural, dada a minha intensa e quase obsessiva paixão pela música, comecei a exercer esta função profissionalmente ainda na adolescência, através de participações especiais em shows de Álvaro e de convites de produtores de eventos ou de casas de shows para realizar apresentações, sendo remunerado para tal.

Antes mesmo de começar a tocar guitarra, cheguei a participar de shows apenas cantando, hábito que teve início ainda na infância, após eu ter gravado uma faixa ao lado do meu irmão, Vitor, no primeiro álbum de Álvaro, “Standards”, de 1995 (Figura 2), cantando a música “I’m King Bee”, clássico do blues, de autoria de Slim Harpo. Vitor optou por não dar seguimento à prática de cantar. Eu, apesar da extrema timidez, tomei gosto pela atividade e segui com as participações esporádicas em shows de Álvaro.

Figura 2 – Capa do CD “Standards” (1995)



Fonte: Acervo próprio

Já enquanto guitarrista profissional fui incorporado como membro da banda desse artista, tendo participado da maior parte de sua discografia. Entre a rotina com a banda de Álvaro Assmar e shows com outras bandas de blues e de rock, finalizei meus anos escolares no Colégio Marista, no bairro do Canela, em Salvador e, com apoio familiar, optei por prestar vestibular para o curso de Licenciatura em Música, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

O convívio paralelo entre o desenvolvimento de uma carreira como músico e a jornada dentro da universidade foi bastante enriquecedor, pois o dia-a-dia na instituição viabilizou o contato com uma variedade de pessoas oriundas de contextos socioculturais distintos e com bagagens musicais de universos diferentes, em relação ao meu. Essas descobertas me faziam enxergar a mim próprio com outros olhos, possivelmente mais atentos à diversidade e mais conscientes de estarem inseridos em uma espécie de “ecossistema maior”, representado pelo rico e plural cenário social, musical e cultural da cidade de Salvador.

É importante destacar que o ingresso na UFBA se deu quando eu tinha apenas 17 anos, sem, até então, ter tido qualquer experiência como professor de música. Ingressei em um curso repleto de colegas de mais idade e já com algum currículo em salas de aula. Também aprendi bastante com estas pessoas e, por desejo e por conta de solicitações cada vez mais comuns, de pessoas que me viam tocar guitarra em shows e desejavam aprender o instrumento, passei a ministrar aulas particulares individuais de guitarra blues, ainda no primeiro ano da graduação em Licenciatura em Música.

Ao final do curso de graduação, ingressei no Mestrado em Etnomusicologia, com uma pesquisa que teve como tema a prática do blues na cidade de Salvador, buscando identificar falas, caminhos e sonoridades desta cena musical⁵, a partir de entrevistas que realizei com treze participantes, dentre músicos, entusiastas e produtores culturais (HORA, 2014).

A pesquisa em questão, tal como a presente tese, lidou com um universo do qual eu já fazia parte, fato que, desde o primeiro momento, implicou em uma metodologia atenta ao reconhecimento deste local de fala e do reflexo de suas especificidades no próprio texto, embora, ao mesmo tempo, não tivesse deixado de considerar questões de natureza ética, fundamentais para que o trabalho fosse coerente com as falas das pessoas entrevistadas e com os acontecimentos relatados na trajetória do blues na cidade, evidenciados em publicações na imprensa.

Em paralelo ao curso do Mestrado, gravei meu primeiro álbum solo, no ano de 2012, à frente do Eric Assmar Trio (Figura 3), grupo que fundei em 2009 e que, hoje em dia, conta com Rafael Zumaeta (baixo) e Thiago Brandão (bateria e vocais). A atuação com esse trabalho se tornou mais regular, a partir do lançamento do primeiro álbum, e o fato de a pesquisa sobre a cena blues de Salvador ter ocorrido nesse período, me possibilitou ter um contato importante com outras perspectivas sobre a prática do blues na cidade, relatadas pelas pessoas que entrevistei.

Figura 3 – Capa do CD “Eric Assmar Trio” (2012)



Fonte: Acervo próprio

⁵ Sobre o conceito de “cena musical”, Jeder Janotti Júnior e Victor Pires definem o termo enquanto: “a materialização das expressões musicais no tecido urbano, a partir da criação de um mercado segmentado, onde as lógicas produtivas e criativas atuam na formação de um circuito cultural próprio – envolvendo bandas, público, jornalistas, produtores culturais e outros atores sociais que fazem parte do processo – e disputam espaço com outras práticas musicais” (2011, p. 17).

O ofício de professor de guitarra blues esteve presente em minha vida ao longo de todo este tempo, convivendo com alunos de idades, graus de conhecimento musical, contexto social e histórias de vida distintos, mas unidos pelo interesse comum nesse universo da música. Desde o Mestrado, comecei a pensar, com maior frequência, a respeito da minha condição enquanto guitarrista, professor e cantor de blues atuante na cidade de Salvador. Tornou-se frequente o autoquestionamento sobre de que maneiras o meu local de fala enquanto músico branco, de classe média/alta, nascido no fim dos anos 80 e criado nessa cidade, majoritariamente negra, com tradições culturais de forte herança africana, dialogava com a identidade cultural do blues, de origem estrangeira, em contexto de escravidão negra, com uma trajetória secular de existência e que lidou com caminhos diaspóricos distintos, em relação aos ocorridos na Bahia.

Passei a pensar regularmente sobre este tópico dentro do universo do ensino da guitarra blues, ao perceber uma lacuna que havia nos materiais de estudo dedicados a esta prática, no sentido de não atentarem para a dimensão das identidades culturais no estudo do instrumento. Buscava sempre conversar com alunos a respeito e estabelecer discussões sobre estes trânsitos culturais e a maneira como cada pessoa enxerga seu próprio fazer musical em diálogo com estes materiais culturais externos.

Motivado por esse questionamento, ingressei no curso de Doutorado em Educação Musical para conduzir a presente pesquisa, que tem o objetivo de entender as perspectivas metodológicas ligadas ao ensino de guitarra blues no Brasil e pensar sobre de que maneiras é possível dialogar com as identidades culturais dos músicos estudantes nesse contexto. Como etapas inseridas na concretização deste objetivo, reviso tais abordagens de ensino, discuto as metodologias de ensino adotadas nos materiais pesquisados e problematizo a existência ou não de diálogos com as questões das identidades culturais nesses meios para, por fim, propor possíveis diálogos entre a prática do ensino da guitarra blues e as questões das identidades culturais dos sujeitos envolvidos nesse processo.

1.2 BREVE HISTÓRICO

As pesquisas que têm o blues como temática central são poucas, no âmbito acadêmico brasileiro. Uma busca pelo termo “blues”, no portal de teses e dissertações da Capes, sem adição de nenhum outro filtro de pesquisa, apresentou 72 resultados encontrados⁶. Destes,

⁶ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br>. Acesso em: 21 mar. 2019.

identifiquei que 34 efetivamente correspondem ao gênero musical blues, já que esta palavra também pode ter outras designações, em contextos completamente distintos.

Neste universo encontrado, figuram trabalhos de áreas ligadas à Música, Comunicação, Letras, Artes Cênicas, Linguística e Literatura, sendo que uma parte considerável não tem o blues como tema central do trabalho, tratando apenas de temas transversais, relacionados a esse universo, em alguma medida. São apenas 11 os resultados que contêm o termo “blues” em seu título.

Executando a mesma busca com o termo “guitarra blues”, entre aspas, não foi encontrado nenhum resultado. Quando feita a procura pelo termo sem as aspas, o número de ocorrências sobe para 168, pois passam a ser contabilizados os resultados independentes para cada uma das palavras do termo buscado. Além dos 72 trabalhos já identificados na busca anterior (palavra “blues”), a nova pesquisa engloba outros trabalhos, vinculados à guitarra, relacionados às áreas da Música, Artes, Letras, Linguística e História.

Sem pretender adentrar muito as temáticas específicas destas ocorrências encontradas na busca, ação que fugiria ao propósito do presente trabalho, entendo que estes dados gerais de busca ajudam a perceber a ausência de estudos sobre a guitarra blues e seu ensino no universo acadêmico brasileiro e, mais ainda, conduzem à percepção de que tais assuntos têm seu estudo contemplado fora da academia.

Entendo que seja importante discutir sobre pontos que justifiquem a realização dessa pesquisa sob diversos aspectos. Desde a ocasião do Mestrado, quando realizei uma revisão de literatura acerca de trabalhos que tratam sobre o blues no Brasil, já havia constatado a escassez de pesquisas acadêmicas que se propunham a abordar temas ligados ao gênero em âmbito nacional, fato que, no momento atual, pôde ser novamente percebido, nas buscas que citei nos parágrafos anteriores.

No que se refere à guitarra ou ao ensino de guitarra, é também notável a falta de abordagens dedicadas ao universo da guitarra blues. A revisão de bibliografia apresentada no capítulo seguinte dará conta de examinar alguns trabalhos e discutir tal escassez, de posse das análises dos conteúdos destas publicações.

No entanto, a notada oferta de materiais de estudo dedicados à guitarra blues fora do âmbito acadêmico reforça a ideia de que existe uma real demanda por parte de guitarristas e curiosos, de maneira geral, por este aprendizado. Como músico de blues em atividade no Brasil, regularmente recebo solicitações de aulas de guitarra blues, por parte de guitarristas já iniciados, entusiastas do gênero ou, simplesmente, pessoas que desejam ingressar nesse universo musical.

Em paralelo ao curso do Doutorado, lancei, no dia 20 de julho de 2016, meu segundo álbum solo com o Eric Assmar Trio intitulado “Morning”. Esse trabalho foi fruto de uma safra de composições que fiz entre os anos de 2014 e 2016 e, apesar de ser, na minha ótica, um álbum de blues mesclado com vertentes mais ligadas ao pop/rock e ao soul, seu lançamento abriu mais portas para a minha carreira enquanto artista de blues, fato evidenciado, por exemplo, por convites para apresentações em festivais e mais shows dentro e fora da Bahia.

Pouco tempo após o lançamento do “Morning”, estive presente no 6º Festival de Blues de Londrina-PR para apresentar um show do Eric Assmar Trio, trazendo como convidado o artista Álvaro Assmar (Figura 4). A ocasião de um festival como esse, em que um número razoável de artistas de várias partes do país, além de alguns estrangeiros, se apresenta em um período de poucos dias, torna possível um intercâmbio útil e enriquecedor entre os músicos. No meu caso, não foi diferente. Na mesma noite em que fizemos show, o guitarrista paulista Lancaster se apresentou ao lado de sua banda e, apesar de já nos conhecermos de outra época, as duas bandas puderam estreitar o contato, através de longas conversas de bastidores e do próprio ato de participar de outros shows também como espectadores.

Figura 4 – Show “Eric Assmar Trio convida Álvaro Assmar”, no 6º Festival de Blues de Londrina-PR (2016)



Foto: André Trigueiro

Além do próprio Lancaster e de sua banda, também interagimos bastante com músicos da cidade de Londrina, a exemplo dos guitarristas Kiko Jozzolino, Eliéser Botelho e Luke De Held, além de artistas de outras localidades, que haviam tocado em outros dias do festival e estavam hospedados no mesmo local.

A partir dessa experiência do Festival, questões ligadas às identidades culturais na prática da guitarra blues, já de interesse pessoal, ganharam mais estímulo para serem pesquisadas. Pude apresentar um repertório de blues autoral, mesclado com as vertentes que citei, em outro estado, testemunhando as reações, ouvindo depoimentos e comentários das pessoas sobre nossa prática musical e, ao mesmo tempo, assistimos ao show de um guitarrista do interior de São Paulo, em uma vertente mais fiel ao chamado Chicago Blues⁷, mais tradicional. Ambos no mesmo local, na mesma noite e com uma boa aprovação por parte do público londrinense.

Acontecimentos como este, além de shows que realizei em algumas cidades de São Paulo e Minas Gerais, por exemplo, aguçaram meu pensamento a respeito de uma “diversidade interna” do blues, no Brasil, com a percepção de que existe uma cena de artistas, com uma grande quantidade de guitarristas sobretudo, fazendo blues em vertentes variadas e conduzindo suas carreiras através de lançamentos de álbuns, shows, participações em festivais, etc.

O blues, que é uma música de origem estrangeira e de trajetória secular, acontece, no Brasil, com características discursivas diferentes daquelas de sua origem e conta com um público que justifica a ocorrência de um número razoável de festivais anuais e torna viável a carreira destes artistas, embora não seja um gênero musical “de massa” ou que goze de grande espaço nos principais veículos de mídia. O ensino e a aprendizagem da guitarra, enquanto um dos principais instrumentos solistas do blues, vêm na esteira do interesse do público brasileiro por este gênero, o que, por sua vez, se articula com a oferta de cursos online, videoaulas e materiais de estudos dedicados à guitarra blues no Brasil.

Nesse mesmo ano de 2016, poucos meses após o show em Londrina, estive em Nova Iorque, nos Estados Unidos, para realizar dois shows em casas noturnas dedicadas à música independente, de modo geral. Apresentei-me em um formato solo, apenas com violão e voz, com um repertório inteiramente autoral, de canções dos meus dois álbuns com o Eric Assmar Trio (Figura 5).

⁷ Conforme a nomenclatura sugere, trata-se de um estilo de blues referente à cidade de Chicago, em um momento histórico em que acontecem migrações de músicos de blues para este centro urbano, na primeira metade do século XX, e este gênero passa a ser tocado com instrumentos elétricos. Para maiores informações sobre o Chicago Blues, ver David Whiteis (2006).

Dentre canções em inglês e em português, tive uma recepção que muito me surpreendeu, com um bom retorno do público estrangeiro, que entrou em contato, adquiriu CDs e, além disso, pude ouvir relatos sobre a curiosidade das pessoas em testemunhar um brasileiro, branco, tocando blues autoral nos Estados Unidos. No ano seguinte, estive em Toronto, no Canadá, e realizei um show no mesmo formato. Novamente, houve uma recepção positiva e algumas reações de surpresa do público, pelo “fato curioso” que representei naquela noite, enquanto brasileiro tocando blues.

Figura 5 – Apresentação no *Shrine*, em Nova Iorque, em 7 de outubro de 2016



Fonte: Acervo próprio

Tais experiências ganham outro significado, sob o viés das identidades culturais, pois eu saí do meu país de origem e fui até os Estados Unidos, berço do blues, e ao Canadá, país vizinho, em que uma das línguas oficiais é o inglês. A diferença no que compete à etnia e à língua falada já confere novos contornos a uma análise sobre estes trânsitos de materiais culturais. Como destacado no parágrafo anterior, tratava-se de um brasileiro, branco, de classe média-alta, beirando os 30 anos, cantando e tocando blues em inglês e português, em uma

vertente que mescla pop-rock e *soul*, com um repertório inteiramente autoral, desconhecido por aquele público.

Os contornos singulares que a prática musical de cada indivíduo apresenta se encontraram, digamos, em uma zona em que a percepção da convivência entre identidades culturais distintas foi imediata. Compreendo a sensação de espanto e surpresa das pessoas, diante da minha performance musical, como um exemplo deste fato. Sendo o blues uma música difundida mundialmente, através dos fenômenos da globalização, é compreensível que haja artistas dedicados a este gênero em diversas partes do globo, mas penso que situações como as que vivi servem para ilustrar como a questão das identidades culturais reconfigura os discursos musicais, de um modo que inviabiliza a ideia de que estas reelaborações em locais geográficos diferentes sejam meras cópias do blues estadunidense.

Posiciono essa questão de análise, que apareceu em meu pensamento de uma maneira bastante contundente após estas vivências, como uma categoria muito importante para se pensar a prática e o ensino da guitarra blues no Brasil buscando entender de que maneiras é possível estabelecer diálogos com as identidades culturais dos sujeitos dentro de perspectivas metodológicas ligadas ao ensino desta linguagem musical no país.

Pouco após a minha experiência tocando em um show solo no Canadá, no fim do ano de 2017, passei por um momento de dificuldade sem precedentes. Na madrugada do dia 18 de dezembro, Álvaro Assmar – meu pai – veio a falecer de maneira súbita, vítima de um infarto fulminante, aos 59 anos. Fui surpreendido por uma perda familiar de enorme significado e lidei com a partida do meu principal amigo, mentor e parceiro musical. Além de tudo, era também a pessoa com quem eu conversava regularmente sobre assuntos tangentes a esta pesquisa como possibilidades de estudo de técnicas de guitarra blues, repertórios, discussões sobre a cena nacional do blues, além do compartilhamento de pesquisas musicais e, sobretudo, de lançamentos de artistas de blues no mundo.

Foi justamente tal paixão comum pelas pesquisas fonográficas que me conduziu a uma nova função. Conforme já dito anteriormente, Álvaro apresentou, desde abril de 2003, o programa Educadora Blues, através da Educadora FM, rádio pública ligada ao Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB). Com sua partida inesperada, o programa perdeu seu idealizador e produtor. Já àquela época, o Educadora Blues representava um ideal de grande importância para Álvaro, pelo seu potencial de disseminar conteúdos novos de blues de várias localidades, em programas formulados a partir de um trabalho de pesquisa e seleção constantemente realizados pelo artista. A veiculação democrática desses conteúdos através da rádio era algo que o deixava imensamente realizado e a permanência desta iniciativa no ar por

tanto tempo era motivo de orgulho e um fato frequentemente citado em suas últimas entrevistas.

No período em questão, eu já havia recebido convites pontuais, de pessoas ligadas à própria emissora, para apresentar programas especiais da rádio, geralmente em datas comemorativas ligadas a artistas de blues ou rock, falando do lugar de artista e fã do trabalho em questão. A Educadora FM tem o hábito de convidar para apresentar um programa com determinado conteúdo musical artistas da cidade que mostrem alguma afinidade com este universo. A última ocasião em que tal convite havia acontecido foi no mesmo ano de 2017 quando apresentei um especial em homenagem aos 50 anos de lançamento do álbum “Are You Experienced?”, primeiro LP da carreira de Jimi Hendrix, com a The Jimi Hendrix Experience. Na ocasião, o próprio Álvaro, após ouvir a veiculação desse programa na rádio, teceu elogios à locução, inclusive identificando uma aptidão minha para desempenhar tal função, se eventualmente optasse por alguma carreira em rádio.

Imbuído pelo anseio de evitar a extinção do programa, estabeleci contato com a coordenação e direção da emissora e, de imediato, manifestei meu interesse em assumir a condução do Educadora Blues como produtor e apresentador. Fui bem recebido pela emissora que, desde o primeiro momento, partilhou do mesmo desejo de continuidade do programa.

Figura 6 – Durante gravação do programa Educadora Blues



Fonte: Acervo próprio

Juntei-me a um grande amigo, Márcio Portuga, técnico de áudio com o qual costumo atuar, para trabalharmos na produção dos novos programas. Fiz uma verdadeira imersão em estudos para essa nova missão, de maneira autodidata, dedicando muitas horas a ouvir programas já gravados por Álvaro, identificando padrões de locução, mixagem, duração, montagem dos conteúdos, dentre outros aspectos. Durante o mês de janeiro de 2018, apresentei uma homenagem à discografia de Álvaro Assmar e, a partir de fevereiro, o Educadora Blues retomou a temática de abordar lançamentos de blues no Brasil e no mundo.

As pesquisas musicais já praticadas por mim desde a adolescência e que, em muito, eram partilhadas com meu pai, agora ganharam uma nova motivação, que consiste não apenas em produzir programas para a rádio, mas em “manter vivo” um ideal que considero de enorme importância, no sentido de compartilhar com a população um trabalho de pesquisa constante dentro do mercado fonográfico do blues contemporâneo, através de uma rádio pública, que também pode ser ouvida mundialmente, por meio da Internet. Desde o início desse novo ciclo, tenho vivido um processo de constante amadurecimento como profissional atuante em rádio, a partir de estudos e pesquisa.

Entendo que o ato de produzir um programa dedicado a apresentar lançamentos de artistas de blues em âmbito global representa uma grande responsabilidade, pois, trata-se de um gênero musical centenário que conta com uma ampla gama de vertentes e, conforme já descrevi, é praticado em diversas partes do mundo. Penso ser imprescindível estar atento à pluralidade dentro desse universo e buscar praticar um equilíbrio entre a apresentação de conteúdos de maior destaque na mídia especializada e a veiculação de artistas com trabalhos consistentes, porém ainda sem tanta visibilidade na cena, no sentido de viabilizar ao público o acesso a esses conteúdos.

Esse contato regular com a produção musical contemporânea do blues de várias localidades e, conseqüentemente, com o trabalho de guitarristas de blues de diferentes origens geográficas também aguçou o meu olhar para a emergência das identidades culturais no fazer musical dos artistas, com a percepção de que os discursos sonoros são muito particulares e envolvem diretamente as subjetividades destes músicos, partindo do lugar de onde vêm, com as referências que carregam e as escolhas musicais que realizam.

Embora o início de minhas atividades na rádio tenha se dado já nos anos finais do curso do Doutorado, com a pesquisa e este presente trabalho já em andamento, foi inevitável que esta experiência instigasse uma nova percepção sobre estas próprias questões, ligadas às identidades culturais na prática musical e, por sua vez, ao ensino da guitarra blues. Isto ocorre

tanto em escala global, ao produzir programas com conteúdos de diferentes países, quanto em âmbito nacional, ao lidar com lançamentos de artistas brasileiros.

Desde o início de meu trabalho com o Educadora Blues, foi imediata a constatação de que um grande volume de trabalhos novos de blues é lançado a cada mês, dentre artistas novos e consagrados, apresentando vertentes variadas do gênero, ora em trabalhos autorais, ora em releituras, que evidenciam a existência de uma cena contemporânea em grande atividade. Nesse âmbito, é predominante a presença de álbuns de guitarristas.

Creio que um trabalho desta natureza, que se propõe a analisar materiais de estudo de guitarra blues no Brasil e discutir a questão das identidades culturais nesse universo, de algum modo se alinha a esse cenário da produção fonográfica contemporânea, na medida em que há o contato com a música de guitarristas de várias partes do mundo, fazendo blues e dialogando com esta identidade cultural à sua maneira. Sendo assim, ao pesquisar conteúdos musicais para produzir os programas de rádio, me vejo lidando diretamente com a percepção das identidades culturais no fazer musical de artistas de blues e, especificamente, de guitarristas desse gênero.

1.3 FALANDO DE DENTRO

Como indivíduo e pesquisador, é imprescindível situar que estou inserido nesse universo de pesquisa, como produtor de um programa de rádio dedicado ao blues, como artista de blues, como professor de guitarra blues e, não menos importante, como filho de um guitarrista, cantor e compositor de blues. Mais do que simplesmente situar esta perspectiva, é necessário entender as feições específicas que esse local de fala confere ao trabalho e atentar para os cuidados que esta posição implica.

O ato de fazer pesquisa em um universo dentro do qual se está inserido é uma problemática recorrente em textos de áreas como a Etnomusicologia e a Antropologia (BRANDÃO, 1984; LÜHNING, 2006; MUGHAL, 2015; MUNTHALI, 2001; PEIRANO, 1998; SILVA, 2014). Hugo Leonardo Ribeiro discute sobre o desafio da endoetnografia, identificando limites e problemas nesta prática, posicionando a importância de uma “desfamiliarização” prévia à prática da pesquisa, no sentido de “desnaturalizar os fenômenos sociais, de duvidar do óbvio” (2018, p. 196). O autor, ainda, considera necessária a interpretação crítica das práticas sociais dos protagonistas em um campo de estudo, no sentido de não tornar a escrita etnográfica uma mera descrição.

Embora eu também faça análises de depoimentos colhidos em questionário, com alunos de dois semestres de uma disciplina que ministrei na Graduação em Música da UFBA, na situação na presente pesquisa, ao lidar com materiais de estudo de guitarra blues produzidos no Brasil, não existe uma dimensão de contato humano direto, tal como em uma pesquisa etnográfica, prática sobre a qual os autores citados se debruçam. Porém, o fato de eu ser um conhecedor empírico desse universo e estar inserido nesse contexto como profissional, não só me leva a reconhecer o meu lugar de fala como válido nessa produção de conhecimento, como me deixa atento para evitar uma abordagem e escrita tendenciosas.

Entendo que o ato de produzir um conhecimento científico a partir dos dados de pesquisa, confrontados uns com os outros e em diálogo com a literatura existente pode conduzir a uma contribuição válida sobre esse universo temático, considerando que tal resultado trata-se apenas de uma visão sobre o problema, e não a resposta para este.

Alister Munthali (2001) discorre sobre a prática de realizar um trabalho de campo em um contexto em que se é um nativo ou participante (no caso de sua pesquisa antropológica, os Tumbuka, da República do Malawi) e, dentre problemas e aspectos positivos trazidos à discussão, o autor frisa o potencial desta circunstância de trabalho de auxiliar na descoberta de sua própria identidade.

Acredito que pesquisar perspectivas metodológicas do ensino da guitarra blues no Brasil e pensar possibilidades de diálogos com as identidades culturais nessa esfera são ações que irão me ajudar nessa autodescoberta e que me põem diante do desafio de produzir conhecimento científico reconhecendo essa minha perspectiva sem, no entanto, deixar de lado o cuidado com caminhos demasiadamente enviesados ou dissociados dos dados de pesquisa.

No quarto capítulo deste trabalho, em que apresento a citada experiência com duas turmas de guitarristas da Graduação em Música da UFBA, irei expor falas dos alunos colhidas a partir de entrevistas que realizei, a partir de um questionário semiestruturado enviado para as pessoas. As questões éticas, frisadas anteriormente com relação à consciência sobre a minha condição de participante desse universo de pesquisa (ensino de guitarra blues no Brasil), também se aplicam aqui no que compete ao cuidado ao expor falas de terceiros no sentido de permitir que as falas literais dialoguem com a pesquisa e possam ser um agente ativo na produção de conhecimento resultante do trabalho.

José Carlos Meihy e Fabíola Holanda (2010) destacam a importância da história oral em trabalhos de diversas áreas de pesquisa, entendendo o potencial do diálogo entre personagens vivos de modo a estes serem os referidos agentes ativos na produção do conhecimento. Em minha dissertação de Mestrado, considerei que os trabalhos sobre a

história oral estão “frequentemente atrelados a pesquisas que lidam com sujeitos externos à tradição ocidental, com modos de viver e se expressar, concepções de tempo, parentesco e significados consideravelmente distintos”. Acrescentei, ainda, que é necessária uma contextualização adequada, ao trazer temas ligados a esse conceito para a prática do blues em Salvador, tema da pesquisa em questão, destacando que este “trata-se de um segmento musical que ocupa um contexto urbano, composto, em sua maioria, por pessoas de classe média, com acesso à Internet, instrumentos musicais e a conteúdos fonográficos” (HORA, 2014, p. 33).

Enxergo um paralelo viável e semelhante, com relação aos depoimentos colhidos em entrevistas que são apresentados no quarto capítulo. Os alunos guitarristas da Graduação em Música da UFBA que cursaram a disciplina de Guitarra Blues ocupam esse mesmo contexto urbano e gozam destes acessos supracitados. Reconheço sua posição distinta em relação a grupos oriundos de outras tradições culturais e sublinho a importância de que seus depoimentos e experiências pessoais dialoguem diretamente com as análises de perspectivas metodológicas identificadas nos materiais de estudo pesquisados, buscando entender de que maneiras as identidades culturais podem dialogar com o ensino da guitarra blues no Brasil.

Dedico a seção seguinte a esclarecer escolhas e passos metodológicos adotados nessa pesquisa, no que tange à revisão de literatura, levantamento de dados e análise de conteúdos.

1.4 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Como parte do caminho metodológico adotado neste trabalho, foi realizada uma revisão de literatura de métodos e materiais de ensino de guitarra blues publicados no Brasil, envolvendo livros, revistas, videoaulas e cursos online, de modo a, em primeiro momento, localizar quais são os materiais disponíveis para, então, entender as metodologias apresentadas nestes suportes.

É fundamental situar que, já há alguns anos, lidamos com um gradativo e acentuado declínio do suporte físico, que atinge desde mídias como o CD e o DVD, a revistas e livros. Estas mídias físicas têm caído em desuso e tal fato também tem reflexos na maneira como os materiais de estudo são lançados e consumidos pelo público, o que se evidencia com a grande quantidade de cursos online e videoaulas disponíveis na Internet, além de livros com conteúdos em áudio disponíveis na rede, ao invés de acompanharem algum CD ou DVD anexo. Sendo assim, considero que os materiais de estudo de guitarra blues contemplados por esta pesquisa envolvem livros, cursos online e videoaulas.

Com a intenção de pesquisar quais são esses materiais, foram realizadas buscas utilizando as seguintes palavras-chave: “guitarra blues”, “guitarra”, “ensino de guitarra”, “curso guitarra”, “livro guitarra”, “método guitarra” e “aula guitarra”. A opção por tais expressões, que entendi como mais abrangentes com relação ao possível número de resultados, ocorreu com o intuito de não restringir demais esses resultados e não desprezar algum material que pudesse ser útil à pesquisa, uma vez que a temática da guitarra blues poderia aparecer “diluída” em meio ao ensino de outros gêneros musicais na guitarra, em determinados materiais, sem que necessariamente o termo “blues” estivesse em evidência no título da publicação. Em alguns trabalhos, sua ocorrência no título se dá lado a lado com gêneros como o jazz e o rock, conforme veremos adiante.

As buscas com esses termos foram realizadas nos portais Google, YouTube e Academia. Nos portais das principais revistas de circulação nacional dedicadas à guitarra – a *Guitar Player*⁸, a *Total Guitar* e a *Guitar Load*⁹ – no Fórum Guitarra, do CifraClub¹⁰, e no fórum Guitar Corner¹¹, a pesquisa foi direcionada para os termos “blues” e “guitarra blues”. Por se tratarem de publicações já focadas em guitarra, seria redundante a busca pelas ditas expressões mais abrangentes destacadas no parágrafo anterior, como “ensino guitarra” e “curso guitarra”¹². Nos grupos de WhatsApp “Just Guitar” e “Guitarristas SSA” (guitarristas de Salvador), e no grupo de Facebook “Guitarras & Guitarristas”¹³, foram postadas mensagens solicitando indicações de materiais nacionais de estudo de guitarra blues, dentre livros, videoaulas e cursos online. O Quadro 1 apresenta todos os materiais brasileiros dedicados ao ensino da guitarra blues encontrados nas buscas, iniciando pelos livros e, em seguida, cursos online e videoaulas, ordenados de maneira cronológica em relação aos seus anos de publicação.

⁸ Disponível em: <http://guitarplayer.com.br/>. Acesso em: 21 mar. 2019.

⁹ Disponível em: <http://guitarload.com.br/>. Acesso em: 21 mar. 2019.

¹⁰ Disponível em: <https://forum.cifraclub.com.br/forum/3/>. Acesso em: 21 mar. 2019.

¹¹ Disponível em: <http://www.guitarcorner.com.br/>. Acesso em: 21 mar. 2019.

¹² A revista *Total Guitar Brasil* encerrou suas atividades em outubro de 2018, mas o conteúdo resumido de suas edições, incluindo matérias, notícias e lições em texto e vídeo, encontra-se em seu portal. Disponível em: www.totalguitar.com.br. Acesso em: 12 fev. 2019.

¹³ Grupo brasileiro dedicado a guitarristas, sem anúncios de venda e compra de instrumentos, com maior número de participantes no Facebook. Eram 16.632, na data de acesso. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/guitarraseguitarristas/>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Quadro 1 – Materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil (livros, cursos online e videoaulas)

TÍTULO	AUTOR	EDITORA/ANO
LIVROS		
“Método moderno para guitarra elétrica solo e base. Blues, rock e outros ritmos”	Valdir Guedes	Irmãos Vitale/1996
“Método completo de guitarra: do blues ao jazz”	Gaetano Kay Galifi	Irmãos Vitale/1998
“Método de guitarra: blues”	Duca Belintani	HMP/2005
“Método de guitarra: guitarra blues-rock”	Ricky Furlani	HMP/2005
“O blues na Guitarra”	Celso Gomes	SEMOG Edições/2008
“Guitarra blues: do tradicional ao moderno”	Marcos Ottaviano	Melody/2011
“Na trilha do blues”	Duca Belintani	DPX Editorial/2012
“Blues: arranjos de base”	Adamo Prince, Alexandre Massena	Irmãos Vitale/2013
“Guitarra blues: do tradicional ao moderno – Volume 2”	Marcos Ottaviano	Independente/2019
CURSOS ONLINE		
“Blues além do óbvio”	André Christovam	Academia do Blues/2016
“Blues rock express”	Ricky Furlani	Independente/2016
“Guitarra blues”	Sérgio Rocha	Guitarpedia/2016
“Guitarra: tocando blues rock”	Peu Mendes	Musicdot/2016
“Keep on Blues - Curso completo de Blues-Guitarra”	Marcos Duprá	Primeiros Acordes/2017
“Guitarra blues”	Fúlvio Oliveira	Independente/2018
“Guitarra Blues - Rápido e Fácil - Pentatônicas e licks”	Paulo Toth	Udemy/2018
“Guitarra: conduções de blues”	Raul Mendes	Musicdot/2018
“Curso completo de Guitarra blues”	Emílio Cantini	Udemy/2019
VIDEOAULAS		
“Guitarra blues”	Mozart Mello	Aprenda Música/1990
Videoaulas de guitarra blues do Kleber Oliveira	Kleber Oliveira	TurboGuitarChannel/2012
“TV Cifras – aulas de guitarra blues”	William Belle	TV Cifras/2013
“Escolas do blues”	Fernando Noronha	Cifraclub/NIG/2015
Videoaulas de guitarra blues do portal Cordas & Música	Léo Ferreira; Ari Frello; Percy	Cordas e Música/2015
“Curso de Blues”	Edblues	Independente/2016
“Guitarra blues: dicas e frases”	Fúlvio Oliveira	Independente/2016
“‘Sotaque’ do blues (Vídeo aula de guitarra)”	Roberto Torao	Independente/2016
“Como improvisar no Blues/Vídeo Aula Guitarra”	Adilson Jordão	Independente/2019
Videoaulas de guitarra blues do Daniel Benetti	Daniel Benetti	Independente/2019

Fonte: Elaboração própria

Após a etapa de coleta, visualização e leitura desses materiais, busquei identificar o que foi apresentado em termos metodológicos e de conteúdos em cada fonte pesquisada e, a partir daí, segui com a análise desses materiais para as discussões referentes à tese. Martin Bauer propõe técnicas para a análise de conteúdo, entende esse conceito como uma construção social, que leva em consideração alguma realidade e acrescenta que esta prática “encontra traços de comunicação humana em materiais estocados nas bibliotecas” (2007, p. 212). O autor pontua que o campo da análise de conteúdo baseia-se, em primeiro momento, na escrita, mas também pode envolver imagens e sons.

Ainda sobre esse universo, Laurence Bardin define a análise de conteúdo como um “conjunto de técnicas de análise das comunicações” (2016, p. 37), entendendo-a como uma busca de significados e outras realidades por meio de mensagens. Trazendo tal perspectiva para o caso da presente pesquisa, tais mensagens podem ser encontradas em suporte escrito, como no caso dos livros de estudo de guitarra blues, ou em material audiovisual, vide os cursos online e videoaulas encontrados.

Bardin, ainda, faz uma rápida comparação entre a análise de conteúdo e a análise documental, pontuando que esta última busca trazer uma “representação condensada da informação, para consulta e armazenamento”, enquanto a análise de conteúdo tem como objetivo “a manipulação de mensagens (conteúdo e expressão desse conteúdo) para evidenciar os indicadores que permitam inferir sobre uma outra realidade que não a da mensagem” (2016, p. 52).

Acredito que essa proposta de análise de conteúdo seja apropriada para este trabalho, na medida em que a análise do conteúdo dos materiais de estudo de guitarra blues brasileiros tem por objetivo entender perspectivas metodológicas apresentadas por esses suportes e se são estabelecidos diálogos com as identidades culturais, o que pressupõe uma interpretação dos conteúdos e abordagens encontradas.

A sucessão de etapas de análise sugerida por Bardin consiste em “1) pré-análise; 2) exploração do material; 3) o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação” (2016, p. 126). Adoto esse referencial para a análise dos dados da pesquisa, acrescentando a importância de se estabelecer comparações internas entre esses materiais, de modo a identificar categorias recorrentes. Entendo que é fundamental, também, articular essa perspectiva teórica com minha vivência enquanto músico e professor de guitarra blues, de modo a exercer a interpretação, citada pelo autor, munido de uma bagagem epistemológica construída a partir de uma união entre essa subjetividade, que entendo como válida na produção de conhecimento, e os tópicos recorrentes nos materiais de estudo.

Dada as diferentes naturezas dos suportes pesquisados – livros, cursos online ou videoaulas – optei por, inicialmente, dividir os materiais em três blocos, de acordo com essas categorias, para que seja possível avaliar e comparar os parâmetros comuns a cada tipo de material, a exemplo dos sumários, subdivisões de tópicos, transcrições de exemplos musicais (no caso dos livros) e abordagem dos conteúdos, linguagem utilizada, qualidade de captura de áudio e vídeo, andamento em que os conteúdos musicais são tocados, didática do professor (no caso dos vídeos).

Nesse último caso, é imprescindível situar que a videoaula difere do curso online na medida em que não há necessariamente uma sucessão de vídeos concebidos em sequência, obedecendo a uma espécie de sumário, em que vídeos separados são dedicados a conteúdos específicos e dispostos para um estudo em etapas. Diante desta questão, optei por separar estes dois tipos de materiais em seções distintas.

Helena Célia Sacerdote discute o uso do vídeo como recurso tecnológico educacional, analisando o potencial pedagógico desta ferramenta, identificando o papel das tecnologias no processo de ensino-aprendizagem e como o vídeo pode ser eficiente na educação, na medida em que pode desenvolver a percepção artística e cultural a partir de suas características próprias, que envolvem imagens, textos, sons, movimentos e cores. Além desses aspectos, considera que o vídeo educacional também permite a utilização de “códigos e signos da cultura local de cada região favorecendo a identificação do público com o emissor da mensagem, aumentando as chances de que essa seja compreendida pelo receptor” (2010, p. 35).

No mundo da guitarra blues, em que se utilizam expressões correntes no campo da guitarra elétrica para designar técnicas e efeitos sonoros, além de um vocabulário relativamente extenso na língua inglesa para fazer referência a levadas do gênero, tipos de formas musicais, músicas ou artistas consagrados, entendo que seja de grande importância no processo de ensino-aprendizagem o contato audiovisual com o professor ou guitarrista.

Acredito que o ato de demonstrar a prática instrumental em diferentes andamentos, explicar um “passo a passo” para a execução dos conteúdos musicais, exemplificar o posicionamento das mãos para se tocar uma determinada frase musical com determinada técnica, além da possibilidade de explicar verbalmente os conteúdos, vocabulários utilizados e discorrer sobre o contexto histórico dos temas abordados são exemplos de momentos em que esta importância se mostra real, na prática.

A discussão sobre identidades culturais é um elemento que penso ser fundamental também nesse contexto, uma vez que o guitarrista que produz a videoaula ou curso online tem

a oportunidade de, verbalmente, trazer essa discussão à tona em seus vídeos. É possível oferecer exemplos de interpretações musicais de artistas de contextos e épocas diferentes, além de contar sua história de vida, falando a partir de seu lugar de fala enquanto músico brasileiro e compartilhando sua percepção acerca do blues, mais especificamente dos conteúdos e repertório que esteja abordando.

Aspectos como os já citados imediatamente situam o material de estudo em vídeo como um suporte de ensino-aprendizagem que lida com algumas categorias de análise distintas em relação aos livros. No terceiro capítulo desta tese, de início, como etapa que faz parte da pré-análise, segundo a perspectiva de Bardin (2016), apresento cada um destes materiais a partir desta divisão, começando pelos materiais em suporte escrito e, posteriormente, materiais em suporte audiovisual – cursos online e videoaulas – identificando dados que auxiliem na apresentação destas publicações.

Considero como dados comuns aos materiais escritos: título, autores, editora, volume, número de páginas, ano de publicação. Os dados inerentes aos materiais em áudio visual são: título, autores, ano, modalidade (curso online/videoaula), produtora/empresa responsável pela produção e publicação, quantidade de vídeos disponíveis, suporte em que está disponível, natureza do conteúdo (privado/público), duração total dos conteúdos.

Feita esta categorização e separação dos materiais de acordo com o tipo de suporte (livros, cursos online e videoaulas), apresento cada um destes, com uma primeira descrição sobre cada uma das publicações encontradas. Inicialmente, o processo é feito com os livros, identificando, a partir das divisões propostas nos sumários e nos conteúdos dos capítulos, o que suas metodologias apresentam a nível pedagógico, apontando escolhas feitas por cada autor nesse sentido, percebendo quais diálogos com as identidades culturais são empreendidos, e elencando os conteúdos de guitarra blues que são contemplados em cada volume, descrevendo a maneira e o “passo a passo” com os quais são apresentados no livro em questão.

Após a exposição de todos os livros encontrados, é apresentado um quadro com categorias emergentes nos materiais observados, de modo a identificar tópicos entendidos como relevantes pelos autores, para análise e discussão no decorrer do texto, de posse de uma observação sobre todos os materiais de estudo encontrados na pesquisa. No momento seguinte, de posse desses tópicos presentes no quadro articulados com minha perspectiva de fala de músico e professor de guitarra blues, elenco uma lista de categorias entendidas como relevantes para a concepção de um livro didático sobre guitarra blues no Brasil, contemplando pontos recorrentes nas próprias publicações (expressos no quadro), além de ausências que

problematizo, relacionadas à questão das identidades culturais e dos diálogos desses autores com a cena do blues no Brasil.

Então, é feita a apresentação dos cursos online, iniciando pelos já citados dados gerais, adentrando a maneira como cada curso é estruturado (quantidade de vídeos disponíveis, duração, se há divisão em módulos), e descrevendo quais conteúdos são contemplados, por meio de quais caminhos metodológicos isto acontece e quais diálogos com as identidades culturais são empreendidos.

De posse destas apresentações, um novo quadro comparativo é exposto, são identificados categorias e conceitos empregados no universo destes cursos em suporte audiovisual e, então, novamente, proponho uma lista de tópicos entendidos como relevantes a partir das perspectivas desses autores, articuladas à minha vivência enquanto músico e professor de blues.

No momento seguinte, as videoaulas são apresentadas como um adendo à pesquisa e é posta a ressalva de que seria inviável uma mensuração quantitativa exata de materiais disponíveis dedicados ao ensino de aspectos da guitarra blues por contos brasileiros, uma vez que é continuamente crescente o aporte de postagens disponíveis em um portal como o YouTube. Também é frisada a questão da variabilidade de formatos dessas publicações, no que tange à duração, a aspectos ligados à captura de áudio e vídeo, e aos conteúdos abordados, além do fato de não necessariamente serem vídeos concebidos para serem assistidos em uma determinada sequência, tal como acontece comumente em cursos online.

Após a realização de tais observações, é feita uma apresentação resumida sobre as videoaulas listadas em tabela. Nesse momento, optei por não expor o quadro de categorias sobre esses materiais, por entender que se trata de vídeos em formatos diversos e que não necessariamente abarcam uma sequência de conteúdos ligados à guitarra blues, podendo simplesmente abordar um tópico específico desse universo, apenas.

Nesse sentido, a exposição sobre essas publicações se dá no sentido de situar o leitor sobre a sua existência entendendo que são materiais amplamente em voga nos dias atuais, a julgar pelo elevado número de visualizações de algumas postagens e por depoimentos de alunos que aprenderam determinados conteúdos por algum desses vídeos, que são facilmente observáveis nas seções de comentários de materiais dessa natureza. Limito-me apenas a identificar aspectos ou conteúdos emergentes nas videoaulas que possam ser incorporados às análises sobre as perspectivas metodológicas presentes nos livros e cursos online, sobretudo no que diz respeito aos diálogos existentes nesses materiais entre o ensino da guitarra blues no Brasil e as identidades culturais dos sujeitos envolvidos nesse processo.

Então, conforme já previamente explicitado, o quarto capítulo se debruça sobre a experiência docente que tive com duas turmas de guitarristas do curso da Graduação em Música da UFBA. Os dois semestres foram o cumprimento de um requisito das disciplinas de Tirocínio Docente Orientado e Estágio Docente Orientado, do curso de Doutorado. Optei por ministrar aulas em dois semestres seguidos, com uma turma por semestre, na disciplina “MUSC78 – Tópicos Especiais em Educação Musical”, direcionando-a para o estudo da guitarra blues. Elaborei um plano de curso e um cronograma, buscando envolver uma diversidade de temáticas dentro desse universo, organizando os conteúdos ao longo do semestre de modo a contemplar aspectos que entendi como importantes na trajetória da guitarra blues no mundo.

No capítulo em questão, exponho os referidos cronograma e plano de curso, reflito sobre sua construção, caminhos que conduziram à iniciativa de ofertar a disciplina em questão, descrevo a metodologia que utilizei e apresento uma caracterização dos alunos e das aulas, como um todo, que culminaram em apresentações públicas, ao fim de cada semestre.

Por questões de natureza ética, a caracterização dos alunos é feita omitindo seus nomes, nomeando-os apenas como “Aluno A”, “Aluno B”, e assim sucessivamente. Feitas estas descrições, apresento o questionário que enviei por e-mail aos alunos ao final de cada semestre, exponho suas respostas e considerações, e discuto temáticas emergentes nesses relatos que se conectem com a questão das identidades culturais no ensino da guitarra blues.

A partir daí, proponho articulações entre tais falas e as discussões do terceiro capítulo, concernentes às metodologias, conteúdos e diálogos com as identidades culturais apresentados nos materiais de estudo de guitarra blues no Brasil. Tais discussões têm lugar no quinto capítulo, que é dedicado a um arremate das discussões sobre as perspectivas metodológicas encontradas nos materiais de ensino de guitarra blues no Brasil, tendo como foco principal as conexões dessas abordagens com as identidades culturais dos sujeitos envolvidos nesse processo, problematizadas a partir das categorias identificadas nas publicações e das falas dos alunos obtidas em questionário. Ao fim do texto, é feita uma exposição sobre possíveis caminhos e continuidades a serem adotados em pesquisas futuras.

O capítulo seguinte se dedica a uma revisão de literatura sobre temas e conceitos centrais a esta pesquisa, tais como o blues, a guitarra elétrica, a guitarra blues, o ensino da guitarra elétrica no Brasil, o blues no Brasil e as identidades culturais nos dias contemporâneos.

2 DIALOGANDO COM ALICERCES PARA A PESQUISA

Este capítulo tem por objetivo estabelecer diálogos com teorias e pensamentos que forneçam bases epistemológicas importantes para a condução da presente tese. Faz-se necessário conceituar temas relativos ao trabalho que emergem logo no primeiro momento. O gênero blues, a guitarra elétrica, a guitarra blues, sua prática no Brasil, as perspectivas metodológicas de seu ensino no país e as identidades culturais são alguns destes tópicos-chave para a pesquisa e que serão aqui esmiuçados.

2.1 O GÊNERO BLUES E SUA TRAJETÓRIA

Como uma importante expressão artística da música negra no século XX, o *blues*, surgido no sul dos Estados Unidos em contexto diaspórico, se tornou uma tradição musical secular ativa em diversas partes do globo e, ao longo de sua trajetória, passou a ter, na guitarra elétrica, um importante instrumento solista de amplo destaque em seu repertório. Sobre esse momento histórico, Jas Obrecht pontua:

O primeiro grande florescimento das gravações de blues começou no início da década de 1920, com a ascensão de cantoras ‘clássicas’ como Mamie Smith, Alberta Hunter, Ida Cox, Bessie Smith e Ma Rainey. No final da década, um conjunto deslumbrante de estrelas masculinas também realizou gravações. Esta maravilhosamente fértil era, que estabeleceu as bases para praticamente todo o blues baseado em guitarra tocado hoje, chegou a um fim com o início da Grande Depressão [...] Os primeiros acordes do blues ecoaram pelo sul dos Estados Unidos provavelmente por volta do início do século XX. As origens exatas do blues ficam obscurecidas em um ambiente envolvendo os *field hollers*, *work songs*, música africana, *spirituals*, *ragtime*¹⁴, música de menestréis, canções tradicionais, música de salão e outros estilos musicais, mas um fato é certo: desde meados da década de 1920, o blues e a guitarra viajaram lado a lado¹⁵ (2015, p. 1).

¹⁴ Gênero musical bastante popular nos Estados Unidos no século XIX e início do século XX. Para conceitos e aspectos históricos sobre o *ragtime*, ver Edward Berlin (1980). Sobre os outros termos grafados em itálico na citação, nas páginas seguintes irei esclarecer os respectivos conceitos.

¹⁵ Tradução minha do original: “*The first great flowering of blues recording began in the early 1920s with the rise of ‘classic’ women singers such as Mamie Smith, Alberta Hunter, Ida Cox, Bessie Smith, and Ma Rainey. By the end of the decade, a dazzling array of male stars had made it onto record as well. This wonderfully fertile era, which laid the groundwork for virtually all the guitar-based blues music played today, came to an end with the onset of the Great Depression. [...] The first strains of blues music echoed across the American South, most likely around the beginning of the twentieth century. The exact origins of the blues are obscured in a swirling milieu of field hollers and work songs, African music, spirituals, ragtime, minstrel fare, folk tunes, parlor music, and other musical styles, but one fact is certain: since the mid-1920s, the blues and the guitar have traveled side by side*”.

Os *field hollers*, referidos pelo autor no fragmento, são cantos de trabalho entoados em contexto de escravização negra, em lavouras de algodão, no sul dos Estados Unidos (Figura 7), diferindo das chamadas *work songs* apenas por seu caráter mais individual, embora, eventualmente, fossem respondidos por outros trabalhadores. Paul Oliver define esta prática como uma música improvisada cantada por negros escravizados durante seu trabalho e destaca o referido aspecto individual, porém acrescentando que o grito (*holler*) também poderia ser ecoado por outros trabalhadores ou passado de um para outro. O autor ainda identifica a prática do *field holler* no cotidiano de trabalhadores de diques, peleiros e trabalhadores manuais de plantações de arroz e açúcar, além de sua frequente associação ao cultivo de algodão (OLIVER, 2001b).

Figura 7 – Colheita em campo de algodão em Pinal County, no Arizona, Estados Unidos¹⁶



Fonte: Dorothea Lange. U.S. National Archives and Records Administration, Public Domain

No que concerne a estas origens do blues, os *field hollers* e as *work songs* são práticas fundamentais para entender os caminhos do blues em seu surgimento. Sobre este momento histórico, com relação às *work songs*, o jornalista Roberto Muggiati descreve:

O negro era uma ferramenta de trabalho. Até nos raros momentos de lazer, quase tudo lhe era interdito. Não podia tocar instrumentos de percussão ou de sopro. Os brancos receavam que pudessem ser usados como um código, incitando à rebelião. Assim, a voz ficou sendo o principal – senão o único – instrumento musical do negro. Era usada nas *work-songs*, canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos, a batida dos martelos ou machados, o levantamento de cargas, etc. (1995, p. 9).

¹⁶ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=16436219>. Acesso em: 17 out. 2018.

Acredita-se que elementos destas canções – de cunho vocal, cadenciadas pelo uso de ferramentas de trabalho, conforme expresso no fragmento – em diálogo com os *spirituals* (canções gospel estadunidenses), dentre outras expressões musicais do período tenham fornecido subsídios para o surgimento do blues. Diz Eric Hobsbawm:

Depois da emancipação negra, o processo foi enormemente acelerado, inclusive ajudado pelo surgimento de menestres-pedintes negros, geralmente cegos, que vagavam pelas estradas, dos quais algumas gravações foram feitas em nosso século [séc. XX]. Parece, porém, que só adquiriu seu nome no início de nosso século (1989, p. 65-66).

Na esteira desse processo, Angela Davis pontua que “os *spirituals* e as *work songs* confirmam que as preocupações individuais dos negros expressadas na música durante a escravidão se centraram em um desejo coletivo por um fim no sistema que os escravizava”, frisando o aspecto coletivo das músicas, embora também destaque o fato de que o blues, enquanto forma musical afro-americana predominante pós-escravidão, “articulou uma nova avaliação de interesses e desejos individuais”, fazendo referência ao canto individual (1998, p. 4-5)¹⁷.

Com sua gênese associada a um contexto de diáspora negra (GILROY, 2012) protagonizado por negros escravizados em algodoeiros no sul dos Estados Unidos, o blues teve sua expansão para diversas regiões e centros urbanos do país. Esse processo foi facilitado, também, pelas tecnologias de gravação que passariam do método mecânico para o método elétrico, por volta dos anos 20, e das gravações que circulavam no mercado sob o rótulo de *race records*, definidas por Muggiati (1995, p. 18) como um “eufemismo para discos destinados aos negros”, em um momento histórico em que o racismo e a segregação racial eram uma realidade comum.

Como uma figura chave no âmbito das gravações de campo de artistas de blues desde a primeira metade do século XX, o pesquisador e musicólogo Alan Lomax (1993), ao lado de seu pai, John A. Lomax, coletou um grande número de registros musicais, sobretudo no sul dos Estados Unidos, que foram compilados em coleções da Biblioteca do Congresso do país e se tornaram subsídios fundamentais para uma série de pesquisas posteriores sobre o blues.

¹⁷ Tradução minha do original: “*The spiritual and the work songs confirm that the individual concerns of black people expressed through music during slavery centered on a collective desire for an end to the system that enslaved them*”. “*Articulated a new valuation of individual emotional needs and desires*”.

Lomax (1993) reflete sobre o já citado contexto de segregação racial, identificando demarcações de privilégios na sociedade estadunidense no tempo em que havia iniciado suas gravações de campo e discorre sobre os equipamentos e práticas que eram adotadas neste sentido, pontuando aspectos como o peso e a dificuldade de transporte dos primeiros aparelhos, a curta duração de tempo possível de ser capturada nos primeiros discos de acetato e o gradativo aperfeiçoamento das técnicas dentro das possibilidades oferecidas pelas tecnologias do período. O autor destaca gravações realizadas nas décadas de 30 e 40, de artistas como Leadbelly, Jelly Roll Morton e Big Bill Broonzy.

Com o advento das gravações e, também e não menos importante, das rádios, a disseminação do blues foi viabilizada e rapidamente esta prática musical foi ganhando contornos diferenciados, tendo, inclusive, servido como referência importante no surgimento de gêneros musicais como o jazz e o rock.

O blues praticado nos centros urbanos diferia, discursiva e sonoramente, do blues rural ao passo que o blues dos anos 50 apresentava sonoridades distintas do que se praticava na década de 1920, por exemplo (OLIVER, 1983). É importante destacar que tal disseminação, ocorrida, inicialmente, em diversos locais dos Estados Unidos, se deu em âmbito global, em um momento posterior, o que demonstra a difusão mundial desta identidade cultural, tendo suas características discursivas reconfiguradas, na medida em que era protagonizada por pessoas de contextos diferentes e distantes da situação de pessoas escravizadas em lavouras de algodão inerente ao universo das *work songs*, por exemplo.

No verbete “Blues”, escrito pelo já citado Paul Oliver e também presente no dicionário *Grove Music Online*, o autor discorre sobre esse processo partindo das origens rurais deste gênero musical, com as *work songs*, pontuando a importância da realização de pesquisas e gravações de campo, a diferenciação das formas de expressão de cada região e os processos migratórios do sul para regiões ao norte, como Chicago, na década seguinte à Primeira Guerra Mundial, dando início ao processo de “urbanização” do blues. Posteriormente, em seu texto, aborda a ampliação das plateias destinadas ao segmento, com sua consequente expansão para a Europa, destacando a contribuição do estilo para a emergência da música pop britânica (OLIVER, 2001a).

A música pop à qual o autor se refere diz respeito, sobretudo, a artistas que, inspirados por ícones do rock e do blues dos Estados Unidos, emergem nos anos 60, na Inglaterra, tendo grande destaque na mídia, à época, e sendo cultuados por diversas gerações. Beatles, Rolling Stones, Eric Clapton e Led Zeppelin são alguns exemplos de protagonistas.

Dentro deste contexto e no que compete à posição do blues neste momento histórico, Nick Bromell reflete sobre as questões de representatividade envolvidas no processo de jovens brancos se tornarem adeptos do blues, na segunda metade do século XX, sob a influência da música de artistas como os mencionados no parágrafo anterior e cita exemplos que ilustram essa realidade.

Por mais de uma década, jovens brancos ouviram o blues indiretamente, ouvindo Elvis, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins e muitos outros imitadores e apropriadores menos famosos do blues. Lentamente chegaram a conhecer o timbre e as texturas das vozes negras, primeiro através de Fats Domino e Ray Charles, depois através da Motown e do soul. Muito mais rapidamente, eles se tornaram sintonizados com o som das vozes inglesas – especialmente dos Stones e dos Beatles – fazendo covers de blues como ‘Little Red Rooster’, ‘King Bee’, ‘Around and Around’ e ‘You Can’t Catch Me’. (Em sua turnê triunfal de 1964 nos Estados Unidos, os Beatles tocaram um repertório padrão de oito canções; seis delas eram blues ou fortemente baseadas no blues)¹⁸ (BROMELL, 2000, p. 214).

Em minha dissertação de mestrado (HORA, 2014), em que tratei sobre discursos e sonoridades do blues em Salvador a partir de diálogos com participantes deste cenário, percebi um ponto em comum no caminho de aproximação dos artistas locais com o gênero musical blues, cujo primeiro contato se deu a partir de músicas de artistas de rock, sobretudo ingleses, dos anos 60 e 70. Então, tais músicos traçaram uma espécie de “rota inversa”, no sentido cronológico, ao decidirem buscar conhecer o trabalho de artistas mais antigos do blues americano, a partir do citado primeiro contato com o blues “diluído” em grupos de rock.

Em âmbito nacional, a extinta revista *Cover Guitarra*, no ano de 2000, em matéria de capa intitulada “Blues Brasil”, trouxe cinco nomes de destaque na guitarra blues nacional: Big Gilson, Álvaro Assmar, Nuno Mindelis, Lancaster e Solon Fishbone. Logo ao início da entrevista, os artistas são perguntados sobre como haviam se tornado adeptos do blues e todos foram unânimes ao apontar o contato com o rock como “porta de entrada”. Solon Fishbone (2000, p. 33) destaca: “Acho que esse é um processo comum. Não existe no Brasil alguém que começou ouvindo Robert Johnson logo de cara!”.

¹⁸ Tradução minha do original: “*For more than a decade, young whites had heard the blues indirectly, listening to Elvis, Jerry Lee Lewis, and Carl Perkins, and many less famous imitators and appropriators of the blues. Slowly they had come to know the timbre and textures of Black voices, first through Fats Domino and Ray Charles, then through Motown and soul. Much more quickly, they had become attuned to the sound of English voices – those of the Stones and the Beatles especially – doing covers of such blues as ‘Little Red Rooster’, ‘King Bee’, ‘Around and Around’, and ‘You Can’t Catch Me’. (On their 1964 triumphal tour of the United States, the Beatles had played a standard repertoire of eight songs; six of these were blues or strongly blues-based)*”.

Esse tópico é um exemplo de como as identidades culturais podem emergir na prática e no discurso de artistas brasileiros que praticam o blues ao lidarem com uma tradição cultural externa ao seu país, tornarem-se adeptos desta por meio de outros caminhos (por intermédio do rock, na presente situação) e exercerem seu fazer musical a partir de seu local de fala. Embora quase duas décadas tenham se passado desde a ocasião dessa matéria, penso que tal realidade ainda seja comum aos músicos brasileiros. Retornarei a esse aspecto mais adiante, ao longo do texto. Antes de fazer tal aprofundamento e articular as discussões sobre o blues no Brasil com o uso da guitarra elétrica nesse contexto, entendo que é necessário posicionar a trajetória e a importância do instrumento ao longo do percurso histórico do blues em âmbito global.

2.2 A GUITARRA ELÉTRICA E A GUITARRA BLUES

A já citada “urbanização” do blues toca diretamente na questão da “eletrificação” do gênero, uma vez que o blues, no âmbito de suas origens, contava com a utilização de instrumentos acústicos como o banjo, a rabeca e a gaita de boca, sendo o violão o mais popular dentre eles. A “eletrificação”, por sua vez, tem a ver com o papel da guitarra elétrica na configuração das sonoridades deste estilo, no momento em que esta passa a ser empregada em grupos em substituição ao violão.

Retrocedendo às origens e conceitos básicos sobre a guitarra elétrica, Tony Bacon a destaca, no verbete *electric guitar*, do Dicionário *Grove Music Online*¹⁹, como um “violão amplificado eletronicamente”, apresentando a distinção básica entre guitarras semiacústicas e as de corpo sólido, que produzem menor ressonância, servindo como um bloco em que estão afixadas peças como a ponte e todo o aparato eletrônico.

Tal como apresentado no portal do Instituto Smithsonian, do *National Museum of American History*²⁰, em texto que trata sobre a invenção da guitarra elétrica, este instrumento foi concebido na esteira de uma série de esforços anteriores para se aumentar a intensidade sonora do instrumento acústico (Figuras 8 e 9). Tratando de marcos históricos ligados, especificamente, à guitarra elétrica, julgo oportuno destacar o seguinte fragmento:

A ideia de usar eletricidade para criar instrumentos de corda com mais volume já existia no final do século XIX. Mas foi apenas durante as décadas

¹⁹ Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08690>. Acesso em: 12 jun. 2018.

²⁰ Disponível em: <https://invention.si.edu/node/791/p/35-invention>. Acesso em: 13 jun. 2018.

de 1920 e 1930 que engenheiros, fabricantes e músicos começaram a resolver alguns dos desafios da amplificação eletrônica. Por volta de 1931, George Beauchamp, trabalhando com Adolph Rickenbacker, produziu um captador eletromagnético no qual uma corrente passava por uma bobina de arame enrolada em torno de um ímã, criando um campo que amplificava as vibrações das cordas. Introduzido em um *lap-steel*²¹ conhecido como a *frying pan*²², o captador fez desta a primeira guitarra elétrica comercialmente viável²³.

Figura 8 – *Frying pan* (Frigideira)



Fonte: Museum of Making Music²⁴

Figura 9 – *Fender Stratocaster* (acima) e *Gibson Les Paul* (abaixo)



Fonte: Reidys Home of Music²⁵

Tal contexto, em que ocorrem esforços para o desenvolvimento de tecnologias de captação empregadas ainda em instrumentos de corpo acústico (*hollow body*), é também visitado por William Danaher (2014). Em uma retrospectiva histórica que visa à compreensão da construção da guitarra elétrica enquanto um ícone cultural mundial, o autor parte das origens do instrumento, passando para marcos na concepção das primeiras guitarras sólidas, concebidas inicialmente com o intuito de minimizar o *feedback* (microfonia) dos instrumentos

²¹ Nome popularmente empregado para designar a guitarra havaiana.

²² “Frigideira”.

²³ Tradução minha do original: “*The idea of using electricity to create louder string instruments already existed by the end of the 19th century. But it was only during the 1920s and 1930s that engineers, makers, and musicians began to solve some of the challenges of electronic amplification. Around 1931 George Beauchamp, working with Adolph Rickenbacker, produced an electromagnetic pickup in which a current passed through a coil of wire wrapped around a magnet, creating a field which amplified the strings' vibrations. Introduced on a lap-steel known as the Frying Pan, the pickup made this guitar the first commercially viable electric*”.

²⁴ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elektrofryingpan.jpg#/media/File:Elektrofryingpan.jpg>. Acesso em: 17 out. 2018.

²⁵ Disponível em: <https://www.reidys.com/blog/fender-vs-gibson-the-difference-between-them-911/>. Acesso em: 17 out. 2018.

de corpo acústico, chegando à ascensão de marcas como Gibson e Fender enquanto ícones inovadores nesta tecnologia, ainda na primeira metade do século XX.

Modelos como Les Paul, Stratocaster e Telecaster (o primeiro, originalmente, fabricado pela Gibson, os demais, pela Fender) se tornaram referências no universo da guitarra em uma infinidade de contextos musicais distintos o que, naturalmente, inclui o blues, fato evidenciado pelo uso destes instrumentos por parte de ícones do gênero como Eric Clapton, Albert Collins, Jimi Hendrix, Gary Moore, dentre outros. Danaher toca nessa questão, ao resumir o percurso histórico da guitarra elétrica, conferindo destaque aos dois primeiros modelos mencionados:

[...] através de um processo de dar e receber entre fabricantes e músicos, a guitarra elétrica evoluiu de um violão com um captador para uma guitarra elétrica de corpo sólido. Tanto qualidades radicais quanto tradicionais foram usadas na produção das inovadoras Les Paul e Stratocaster, ambas as quais se tornaram muito populares. Artistas adotaram estas guitarras e contribuíram para a sua popularidade. Durante a década de 1960, um *boom* da guitarra criou uma demanda elevada²⁶ (2014, p. 81).

No contexto da década de 1960, referido no fragmento, o uso corrente da guitarra elétrica como instrumento solista importante por artistas de blues era uma realidade também articulada à ascensão do rock no mundo. Como um fato histórico a ser destacado no Brasil, o aumento gradativo da presença e da utilização desse instrumento ocasionou a “Marcha contra a guitarra elétrica”, no ano de 1967, encabeçada por artistas que temiam uma suposta “invasão estrangeira” que maculasse a música do país²⁷.

No entanto, tal iniciativa não teve um impacto duradouro, visto que a referida ascensão do instrumento aconteceu de maneira intensa e este se consolidou como um instrumento adequado às necessidades da música brasileira e presente em seu repertório. É imprescindível acrescentar que seu uso trouxe novos paradigmas sonoros e proporcionou uma enorme variedade de possibilidades sonoras promovida pela combinação de diferentes tipos de equipamentos e de sua manipulação.

²⁶ Tradução minha do original: “*through a process of give and take between producers and players, the electric guitar evolved from an acoustic guitar with a pickup to a solidbody electric guitar. Both radical and traditional qualities were used in the production of the innovative Les Paul and Stratocaster, both of which became very popular. Artists adopted these guitars and contributed to their popularity. During the 1960’s, a guitar boom created a heightened demand*”.

²⁷ Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/os-50-anos-da-marcha-contra-guitarra-eletrica/>. Acesso em: 17 out. 2018.

Discorrendo sobre as pesquisas acerca de meios de amplificação em instrumentos de corda na primeira metade do século XX, nos Estados Unidos, Rogério Borda situa o surgimento da guitarra elétrica nesse período e destaca peculiaridades sonoras inerentes ao instrumento:

O advento da guitarra elétrica faz surgir todo um aparato de recursos expressivos como a alavanca de trêmolo, a distorção do som, a modificação do envelope sonoro e uma infinidade de recursos de produção de ruído. Com essa gama de processamentos sonoros em tempo real, a produção sonora da guitarra alcança, através da eletrônica, uma via indireta, onde o som final produzido pelo amplificador tende a ser completamente diferente o[sic] som original produzido pelo instrumento (2005, p. 16).

Tais descobertas tecnológicas se tornam parte fundamental da trajetória do blues, se pensarmos na adesão à guitarra elétrica por artistas do gênero. Quanto ao contexto de surgimento deste instrumento e de sua difusão dentro do universo “blueseiro”²⁸ até os primeiros anos do rock, Wesley Caesar descreve:

A guitarra elétrica surgiu nos EUA na década de 1930 e foi adotada pelos blueseiros que migravam de uma cidade para outra. Esse instrumento tem características próprias, principalmente em relação às suas propriedades timbrísticas, bem como aos seus aspectos técnicos, como as ligaduras (hammer-ons e pull-offs), arqueamentos (bends e reverses), deslizamentos (slides), entre outros. Embora as origens desses recursos técnicos sejam muito antigas, eles permeiam a linguagem fraseológica da guitarra blues, que foi determinante no caminho do instrumento, culminando com o surgimento do rock and roll, na década de 1950 (2011, p. 16).

As expressões oriundas do inglês utilizadas entre parênteses no fragmento se tornaram termos correntes em materiais de estudo de guitarra produzidos no Brasil, envolvendo livros, revistas, videoaulas, dentre outros²⁹.

Conforme já descrito na Introdução, entendo “guitarra blues” como um termo utilizado para designar as maneiras de se tocar guitarra dentro deste gênero musical, caracterizadas por elementos como a utilização das escalas pentatônicas maior e menor acrescidas das *blue*

²⁸ Adjetivo popularmente empregado por músicos e entusiastas do blues para identificar que algum sujeito ou aspecto faz parte do universo deste gênero.

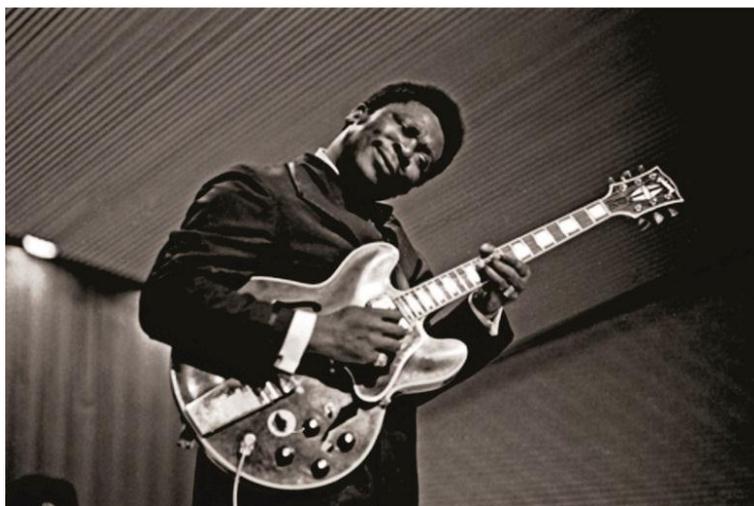
²⁹ O *Hammer On* e o *Pull Off* são técnicas similares ao legato. A primeira consiste em “martelar” as notas apenas com os dedos da mão da escala, conectando notas ascendentemente, enquanto na segunda, a nota é “puxada” e descendentemente conectada a outra nota (ALVES, 2014). As demais expressões mencionadas no fragmento serão esclarecidas nos parágrafos seguintes.

*notes*³⁰, além de recursos técnicos como os já mencionados *bends*, vibratos e *slides*. No blues, a improvisação exerce um papel crucial na prática musical e é comum que esses recursos sejam empregados dentro de formas características do estilo, sendo a mais popular dentre elas o blues de doze compassos, que consiste na repetição de ciclos de doze compassos em que se utilizam três acordes maiores com sétima menor: a tônica, o quarto e o quinto graus.

Dentro deste contexto, emergem guitarristas que ganham grande destaque no universo do blues, tornando-se referência frequente para gerações posteriores de instrumentistas, em âmbito mundial. Helton Ribeiro posiciona o guitarrista e intérprete B.B. King (Figura 10) como “a maior expressão e a melhor tradução do Memphis blues”, destacando sua importância histórica nesse contexto³¹:

Desenvolveu assim um dos estilos mais marcantes, facilmente reconhecíveis e influentes do blues, com os vibratos redondos e os *bends* longos e lancinantes que fazem sua guitarra (carinhosamente batizada de Lucille) chorar. A voz, em geral suave, pode grunhir ou adquirir uma tensão à beira do pranto (2005, p. 53).

Figura 10 – B.B. King utilizando a técnica do *bend*



Fonte: Fred Jacobs³²

³⁰ Neste caso, faço referência à nota de passagem situada entre o quarto e o quinto grau da escala pentatônica menor gerando cromatismos ou à utilização de uma terça menor, em acréscimo às notas de uma escala pentatônica maior. Sobre questões históricas e conceituais, ver verbete “*blue note*”, escrito por Gerhard Kubik, no *Grove Music Online*. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2234425>. Acesso em: 17 jun. 2018.

³¹ Não pretendo trazer à discussão o juízo feito pelo autor e a ideia de hierarquia implícita na afirmação. Apresento-a apenas para fins de contextualização da guitarra blues.

³² Disponível em: <https://jacobsmedia.com/10-lessons-we-can-all-learn-from-b-b-king/>. Acesso em: 17 out. 2018.

No relato, Ribeiro (2005) faz menção aos já citados vibratos e *bends*, efeitos sonoros que são amplamente empregados pela guitarra e que se tornaram característica marcante da execução do instrumento no campo do blues, posteriormente levados a outros gêneros musicais como o rock. É válido pontuar que, até os dias atuais, a guitarra elétrica é um instrumento solista de destaque no repertório do blues, dividindo, não raro, este posto com instrumentos como a gaita ou o piano³³.

A prática da “guitarra blues”, em um primeiro momento, é associada a um contexto musical em que se utiliza algo próximo às formas do blues, como a já citada forma blues de 12 compassos. No entanto, é possível identificar sonoridades típicas da guitarra blues empregadas em outros gêneros musicais. Rock, jazz, *funk* e *soul* são exemplos de contextos em que é comum o fraseado da guitarra apresentar o “sotaque blueseiro”. Creio que isso esteja relacionado, dentre outros fatores, à própria herança que tais gêneros tiveram em sua formação em que elementos básicos do blues foram cruciais para o seu desenvolvimento, direta ou indiretamente. Entendo tais movimentos, também, como “reelaborações” desta identidade cultural do blues, aqui servindo como uma espécie de matéria-prima para o desenvolvimento destas outras linguagens.

No blues, é comum a utilização da escala pentatônica menor sobre acordes maiores com sétima, o que inclui a terça menor, que representa um elemento peculiar da sonoridade do blues. Segundo a teoria musical ocidental tradicional, esta nota não faz parte do acorde de tônica e provocaria um “choque” em nossos ouvidos. Em um vídeo sobre pentatônicas, disponibilizado em seu canal do YouTube, em 2014, André Christovam destaca esta incompatibilidade teórica no sentido de que essa teoria comum à música de concerto do Ocidente não dá conta do universo teórico e do entendimento da sonoridade do blues em sua totalidade, destacando a utilização da terça menor em acorde maior como um elemento característico marcante nesta sonoridade³⁴.

A guitarra, enquanto solista de destaque no blues, faz uso direto dessas características estilísticas e, embora existam vertentes e maneiras distintas de se tocar o blues de acordo com o local geográfico ou tempo histórico, é comum referir-se a esse universo e ao seu correspondente jeito de se tocar guitarra – caracterizado, *grosso modo*, por aspectos musicais como os acima listados – como “guitarra blues”.

³³ Sobre possíveis origens da guitarra blues e suas relações com a guitarra e a música havaiana, ver John Troutman (2013).

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Mrxq3kKpMk>. Acesso em: 29 jun. 2018.

Ainda no que diz respeito a estas peculiaridades identificadas no blues, penso ser oportuno citar Christopher Small, ao afirmar que:

Musicalmente, o blues clássico consiste de doze compassos de música em uma sequência muito simples e convencional de acordes I-IV-I-V-(IV)-I, alternando dois compassos cantados com dois compassos de improvisação instrumental. Embora parecesse estar firmemente baseado nas progressões harmônicas europeias, a música preserva, assim como os cantores negros para a sociedade branca americana, uma relação muito ambígua para a harmonia tonal. [...] Descobrimos também que o sétimo grau da escala maior é frequentemente bemolizado, minando a progressão V-I, e que o terceiro grau da escala é comumente colocado entre a terça maior e menor, enfraquecendo-se assim, se não destruindo, a distinção entre escala maior e menor, tão básica à expressividade emocional da música de harmonia tonal³⁵ (1996, p. 139).

A já citada utilização das escalas pentatônicas maior e menor, dentro de um blues, ocorrendo em um contexto de acordes maiores com sétima menor é um exemplo deste enfraquecimento da distinção entre escalas maiores e menores apontado por Small. Não creio que haja, propriamente, uma ruptura desta distinção, na prática, mas é comum a utilização de ambas as escalas nas melodias empregadas no blues, o que, por consequência, se aplica à guitarra blues e, de certo modo, se configura como mais um traço que caracteriza este gênero musical.

Desta forma, levando-se em conta o uso das pentatônicas maior e menor, além do emprego da referida terça menor sobre um acorde maior como uma nota característica do blues, cabe uma reflexão sobre a inviabilidade de se teorizar aspectos musicais deste gênero a partir das lentes da teoria musical ocidental ligada à música de concerto europeia. Considero pertinente enxergar tais peculiaridades identificadas no blues como elementos constituintes de uma tradição musical específica que tem seu percurso histórico e teorias a serem reconhecidas de maneira autônoma e não de maneira subsidiária, como meras subversões de conceitos da música tonal.

³⁵ Tradução minha do original: “*Musically the classic blues consists of twelve bars of music on a very simple and conventional sequence of I-IV-I-V-(IV)-I chords, alternating two sung bars with two bars of instrumental improvisation. Although it would thus seem to be based firmly on European harmonic progressions, the music preserves, as do black singers towards white American society, a very ambiguous relationship towards tonal harmony. [...] We find, too, that the seventh degree of the major scale is frequently flattened, undermining the V-I progression, and that the third degree of the scale is commonly placed somewhere between the major and the minor third thus weakening if not destroying the distinction between major and minor scale so basic to the emotional expressiveness of tonal-harmonic music*”.

A compreensão sobre esses traços que caracterizam o blues é fundamental para perceber de que forma este gênero musical se difundiu no mundo, uma vez que estes são tópicos que identificam a sonoridade do blues, mesmo quando praticado em contextos geográficos distantes dos Estados Unidos ou utilizado como subsídio em outras práticas musicais.

2.3 A GUITARRA BLUES E A CHEGADA DO BLUES NO BRASIL

A respeito do contexto e das sonoridades do blues no Brasil, Muggiati destaca as primeiras bandas de blues como sendo formadas por “jovens brancos de classe média saturados do rock e que não conseguiam encontrar na MPB uma identificação para seus anseios e seu estilo de vida”³⁶ (1995, p. 191).

As primeiras iniciativas de artistas assumidamente de blues no país tiveram início em meados dos anos 80. Muggiati (1995), ao refletir sobre a trajetória de surgimento do blues, nos Estados Unidos, pontua a ocorrência de diásporas distintas, também envolvendo o trânsito de negros escravizados da África para o Brasil, e identifica o samba como uma espécie de “equivalente” ao blues, no âmbito discursivo. Conforme sugere o fragmento citado no parágrafo anterior, o blues chegou ao Brasil por percursos bem diferentes, em relação ao contexto diaspórico negro inerente a suas origens estadunidenses.

Após discorrer sobre a chegada do jazz e a febre das *jazz-bands* no país, na década de 1920, Muggiati (1995) elenca grupos que atuaram em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, por exemplo, destaca a existência das *big bands*, nos anos 30 e 40 além da iniciativa de grupos de jazz tradicional, na década seguinte, citando o exemplo do artista Dick Farney e sublinhando a ocorrência do 1º Festival Brasileiro de Jazz, no ano de 1956, em São Paulo.

Na esteira deste processo, Muggiati (1995) considera que o blues “pegou carona” no repertório jazzístico como também no rock, nos anos 50, e em sua consequente eclosão, na Inglaterra e nos Estados Unidos, a partir da década seguinte. Sendo um gênero surgido a partir de elementos do blues, o rock se tornou uma música disseminada mundialmente, com o advento da globalização, e, conforme destaquei em trabalho sobre a cena do blues em Salvador, o blues “chega ao Brasil, com intensidade, na década de 1960, diluído nos dois gêneros musicais supracitados (o jazz e o rock), embora sua disseminação mais intensa tenha

³⁶ Não busco, com o presente texto, discutir sobre a intencionalidade presumida na afirmação do autor. Trago-a apenas para fins de contextualização dos perfis identificados no blues brasileiro.

se dado através do rock” (HORA, 2014, p. 41). O bluesman carioca Big Gilson, em entrevista ao jornalista Eugênio Martins Júnior, narra sua trajetória de ingresso no blues, na década de 80, destacando a inexistência, à época, de um mercado de blues na cidade.

Fui crescendo e tocando de forma autodidata, formando várias bandas no Rio, nem existia mercado de blues. Começou a ter um mercado de rock com o Rock in Rio, nos anos 80, embora não fosse o rock que eu gostasse, mas era também uma coisa nova, começou a fazer parte do contexto³⁷ (GILSON, 2010, p. 56 apud MARTINS JÚNIOR, 2017, p. 11).

A fala de Gilson faz coro com a já citada fala do guitarrista gaúcho Solon Fishbone (2000) que também destaca o rock como sua “porta de entrada” para o blues. Esse traço, de imediato, já situa discursivamente o blues no Brasil de uma maneira distinta em relação a suas origens, o que, por sua vez, toca diretamente nos aspectos étnicos, raciais e sociais, pois, não raro, nos referimos a protagonistas brancos e de classe média.

Esse tópico serve como exemplo de como a questão das identidades culturais dos músicos, sobre a qual este trabalho se debruça, pode emergir conferindo feições específicas a esta prática do blues aqui no Brasil, uma vez que o lugar de fala deste músico (brasileiro, branco, de classe média, inserido no contexto do rock nos anos 80, no Rio de Janeiro) singulariza o seu olhar para essa identidade externa o que, conseqüentemente, interfere nas sonoridades.

Dando seguimento à contextualização histórica do blues no Brasil, Muggiati (1995) cita eventos que foram marcos neste percurso, como os festivais de jazz de São Paulo (1978 e 1980), o Rio-Monterey (1980) e o Free Jazz (Rio e São Paulo, a partir de 1985) que trouxeram ao país ícones do blues, a exemplo de John Lee Hooker, Champion Jack Dupree, B.B. King, Albert King, Albert Collins dentre outros. Tais acontecimentos ajudaram a fomentar um crescente interesse pelo gênero o que, em 1989, culminou com a realização do 1º Festival de Blues, em Ribeirão Preto, que também trouxe lendas do blues mundial, além de brasileiros, como André Christovam e Blues Etílicos (Figura 11). Flávio Guimarães, gaitista do grupo carioca Blues Etílicos, enaltece o papel deste evento na história do blues nacional, identificando-o como “o grande divisor de águas para o blues no Brasil” (2011, p. 86 apud MARTINS JÚNIOR, 2017, p. 11).

³⁷ Esta citação é fruto de uma entrevista para a publicação do jornalista Eugênio Martins Júnior, um livro que reúne entrevistas com uma série de artistas do blues brasileiro e alguns estrangeiros que estiveram em turnê pelo país, trazendo relatos que contam histórias sobre gravações, festivais e acontecimentos diversos. Em suas páginas introdutórias, o autor define o blues no Brasil como “uma jornada musical que vem dos anos 80 aos dias atuais” (MARTINS JÚNIOR, 2017, p. 11).

Figura 11 – Banda Blues Étílicos durante show em Ribeirão Preto-SP, 1989



Fonte: Rubens Guerra³⁸.

Trata-se de um nicho que, desde seu início, tem como pioneiros artistas como Celso Blues Boy, André Christovam, Nuno Mindelis e Blues Étílicos que, à exceção do último, por se tratar de uma banda, são todos guitarristas (MARTINS JUNIOR, 2017). Estas primeiras iniciativas, contextualizadas com shows e eventos como o citado Festival em Ribeirão Preto, motivaram o surgimento de uma série de outros artistas e, por sua vez, um maior interesse pela guitarra blues e seu aprendizado. Existe uma razoável oferta de materiais de estudo, além de cursos de guitarra blues em modalidade presencial ou online³⁹. No entanto, em âmbito acadêmico, com relação a pesquisas referentes à guitarra ou ao ensino de guitarra, é notável a falta de abordagens dedicadas a este universo.

2.4 PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DO ENSINO DE GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL

No intuito de entender possíveis caminhos que conduziram a esta realidade, parece-me pertinente pensar a respeito da guitarra brasileira no que concerne às linguagens e à questão do repertório. Anderson Mariano (2018), em tese de doutorado que propõe diretrizes e

³⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/ribeiraopreto/2014/11/1545021-festival-de-blues-volta-ao-teatro-de-arena-de-ribeirao-preto-apos-5-anos.shtml>. Acesso em: 17 out. 2018.

³⁹ Dentre alguns exemplos, é possível destacar os cursos ministrados por Sérgio Rocha, André Christovam e Fúlvio Oliveira: ROCHA, Sérgio. *Guitarra blues*. Disponível em: <https://www.guitarpedia.com.br/guitarra-blues/guitarra-blues>. Acesso em: 20 jun. 2018; CHRISTOVAM, André. *Academia do blues*. Disponível em: www.academiadoblues.com.br; Acesso em: 20 jun. 2018; OLIVEIRA, Fúlvio. *Guitarra blues*. Disponível em: <http://fulviocursos.hitcursos.com/curso/guitarra-blues#header>. Acesso em: 20 jun. 2018.

perspectivas sobre o ensino superior de guitarra elétrica no Brasil, identifica um movimento de consolidação de uma escola de guitarra elétrica brasileira que passa por diversas vertentes musicais. O autor busca pensar as citadas diretrizes a partir desta realidade de interações com linguagens diferentes na música, articulando suas propostas com demandas do mercado de trabalho dos músicos.

Dentre os aspectos que entende como importantes nesse processo, Mariano confere destaque ao repertório, posicionando este tópico também como sendo um “elemento principal de coesão para a conceituação de uma escola de guitarra elétrica brasileira” (2018, p. 293), argumentando que, mesmo com as influências de estilos musicais estrangeiros, o que dará coesão a esta escola, enquanto focada em “guitarra brasileira”, é a ênfase em gêneros de música brasileira tocados por músicos brasileiros e, por consequência, estudando um repertório de música brasileira. Acrescenta, ainda, que

[...] o elemento que define em essência o uso desta qualificação de ‘brasileira’ para este nosso trabalho são exatamente os gêneros de música brasileira. Desta forma, as diversas influências da escola da guitarra elétrica a nível global, como o jazz, o blues, o pop, o rock ou o soul/funk, podem ser congregadas na formação do guitarrista quando em fusão com gêneros de música brasileira, e ainda assim, continuarmos falando de uma escola de guitarra elétrica brasileira. Essas fusões podem se dar com gêneros como o samba e suas diversas subáreas, a bossa nova, a música nordestina com seus diversos gêneros derivativos do forró, música baiana, frevo, assim como a música produzida em cada região do país (2018, p. 293-294).

O fragmento nos apresenta um entendimento também comum a outros trabalhos que convergem para o foco na chamada “guitarra elétrica brasileira”, no que compete às linguagens e, conforme apresentado, ao repertório. Tal “escola” apresenta diálogos com identidades culturais externas ao Brasil, a exemplo do próprio blues, mas estes elementos “novos”, em contextos como os citados no fragmento, se inserem “a serviço” de um repertório de música brasileira, em uma perspectiva de “fusão” de elementos e vertentes. Talvez esta inserção da guitarra blues de maneira subsidiária a uma linguagem de guitarra elétrica brasileira seja uma possível hipótese para a referida escassez de publicações acadêmicas dedicadas ao seu estudo.

Trabalhos como os de Rogério Borda (2005), Eduardo Visconti (2010) e Rogério Lopes (2013) tratam do ensino e de outras questões concernentes à guitarra elétrica, porém com um viés associado à música brasileira, buscando entender demandas, repertórios, “sotaques” e construções da guitarra brasileira, trazendo o blues à tona apenas de maneira breve, citando suas referências como um possível recurso estilístico adicional incorporado,

diante de diversos outros, na busca pelo entendimento de uma suposta linguagem brasileira na guitarra.

No que tange às perspectivas metodológicas do ensino de guitarra no Brasil, Lopes busca definir o que se costuma denominar “guitarra brasileira” e conceber uma metodologia de ensino de guitarra cujos conteúdos estejam focados na música brasileira. O autor faz um retrospecto e reflete sobre a história do ensino da guitarra no país, frisando a escassez de materiais nacionais, nos anos 70, e a influência de métodos e professores estrangeiros, nesse processo. Em um momento posterior, identifica um marco importante:

No início dos anos 1990 um grande número de estudantes de guitarra no Brasil foi apresentado a uma parte da metodologia aplicada pelo GIT (Guitar Institute of Technology) através do livro ‘A Arte da Improvisação’ (1991), do guitarrista Nelson Faria, formado nesta instituição. No livro, são apresentadas situações harmônicas variadas (acordes parados, progressões de acordes, relação entre modos e acordes, etc.) e para cada situação são sugeridos licks⁴⁰ e frases, linhas melódicas de uso corrente no jazz ou extraídas de um solo de algum guitarrista ou outro instrumentista renomado (2013, p. 27).



Ao discorrer sobre a influência de abordagens correntes nos Estados Unidos, no ensino de guitarra no país, e ao desenvolver a ideia apresentada, Lopes (2013) posiciona o desenvolvimento de metodologias de ensino focadas diretamente na guitarra brasileira como um fato ainda distante. O material de Nelson Faria (1991) citado no fragmento, em aspecto comum a outros exemplos levantados pelo autor no decorrer de seu trabalho, apresenta uma perspectiva metodológica inspirada em escolas norte-americanas que oferecem um enfoque ligado ao estudo do jazz, no que tange a temas como harmonia e improvisação⁴¹.

Sobre a relevância do jazz no ensino da guitarra elétrica no Brasil, cabe citar alguns autores que frisam este aspecto, seja constatando-o em entrevistas de pesquisa em contextos diferentes de ensino no Brasil, sublinhando a influência de abordagens concebidas nos Estados Unidos, considerando que o universo do jazz fornece noções de fundamentos musicais básicas para o instrumentista se desenvolver em contextos variados ou, ainda,

⁴⁰ Nome “importado” da língua inglesa, popularmente utilizado no universo da guitarra para designar frases melódicas no instrumento.

⁴¹ Em trabalho de mestrado dedicado ao citado livro de Nelson Faria, Guerzoni, através de entrevistas com 81 músicos, constatou a relevância desse material em território nacional nos estudos de improvisação, destacando que “35% dos participantes o tiveram como a primeira referência e 78% receberam indicações para iniciar seus estudos no campo da improvisação” (2014, p. 145).

entendendo que parte significativa da literatura disponível sobre improvisação no instrumento é calcada no jazz (CHERNICHARO, 2009; GARCIA, 2011a; GUERZONI, 2014; PAIXÃO, 2016; SILVA, 2013).

Visconti (2010) trata sobre a guitarra elétrica na música popular brasileira e busca retratar caminhos históricos percorridos na utilização deste instrumento no país, destacando a influência do jazz no processo de construção de uma linguagem brasileira no instrumento. O autor identifica tal influência na trajetória da música popular do país no século XX, entendendo como o instrumento se inseriu nesse contexto, tendo como temas centrais de análise os estilos e biografia dos músicos José Menezes e Olmir Stocker, dois guitarristas de gerações diferentes que são referência nacional no instrumento e cuja formação musical na guitarra passa pelo jazz.

De posse de análises de composições destes músicos, levando em consideração categorias como forma, harmonia, melodia e ritmo, Visconti defende a ideia de que a guitarra brasileira, tal como diversas outras práticas e tradições, lida diretamente com negociações entre o estrangeiro e o nacional que são visíveis nesse processo de construção identitária.

A inserção da guitarra elétrica na música popular brasileira ocorreu de forma gradativa a partir de meados do século XX balizada pela polarização de discursos centrados na relação entre o nacional e o internacional. Desse ponto de vista, a noção de mistura se mostra indissociável da ideia de contraste com o elemento estrangeiro, ou seja, do reconhecimento da alteridade (2010, p. 239).

No âmbito do reconhecimento da alteridade destacado pelo autor, caberia uma problematização referente a relações de poder no que concerne aos diálogos entre identidades culturais nacionais e estrangeiras⁴². A porção “internacional” colocada pelo autor no fragmento diz respeito diretamente ao jazz, o que corrobora com um outro momento do trabalho em que considera a possibilidade de o processo de consolidação da guitarra elétrica no Brasil ter se constituído “com o aprofundamento da apropriação de elementos presentes nos estilos de alguns guitarristas de jazz” (VISCONTI, 2010, p. 46).

Borda também atenta para a relação da música brasileira com o jazz que se refletiu na linguagem de guitarra elétrica corrente nesse contexto em que se utilizou, frequentemente, abordagens “jazzísticas” na maneira de tocar, sobretudo no período anterior à eclosão da guitarra como ícone do rock. Em um olhar mais global e engajado à época de publicação do

⁴² Adiante, trarei à discussão autores que abordam temas tangentes a essa questão.

trabalho, o autor também identifica na guitarra brasileira uma capacidade de incorporar e fundir elementos de vertentes diversas:

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).

Ao discorrer sobre a referida mistura de técnicas, Borda identifica os precursores da guitarra elétrica na música brasileira como “multiinstrumentistas de cordas trasteadas” (2005, p. 32) defendendo a ideia de que este fato foi determinante para a definição de repertório e técnicas instrumentais nesse contexto. Penso ser importante acrescentar a esta discussão o surgimento da guitarra baiana protagonizado por Dodô e Osmar a partir do chamado “Pau Elétrico”, na década de 40 (VARGAS, 2015), que consistia em um braço de violão montado em um pedaço de madeira maciça, eliminando o corpo do instrumento como um meio de resolver o problema da microfonia que ocorria com violões elétricos e fora percebida pela dupla em um concerto do violonista Benedito Chaves (LACERDA, 2013). Após algumas adaptações a partir deste instrumento, surge a chamada “guitarra baiana”, com afinação de bandolim.

Enquanto instrumento que se constituiu como um “híbrido entre cavaco, bandolim, e a guitarra tradicional” (VARGAS, 2015, p. 49) herdando propriedades sonoras e idiomáticas de cada um desses instrumentos, a guitarra baiana teve uma importância crucial na trajetória da música de Carnaval, desde o surgimento do Trio Elétrico, com a práticas dos frevos e sua fusão com elementos do rock, cujo protagonismo em escala nacional frequentemente é associado a Armandinho Macêdo, filho de Osmar. Marcos Moletta oferece um resumo da trajetória desse instrumento, destacando o papel do referido artista nesse percurso.

Podemos dizer que musicalmente a linguagem da Guitarra Baiana se desenvolveu através da mistura que Osmar e Dodô faziam de choro, música erudita e frevo, mais tarde sofrendo uma forte influência do rock através daquele que se tornou o maior ícone do instrumento: Armandinho Macedo, filho de Osmar. Armandinho pegou toda aquela mistura de Mozart com passo-double, Jacob do Bandolim com frevo e acrescentou uma pegada mais roqueira, usando recursos próprios da linguagem guitarrística, amalgamando de vez a influência moderna da guitarra elétrica americana com a origem bandolinística e essencialmente brasileira do Pau Elétrico. [...] A Guitarra Baiana de hoje é fisicamente e musicalmente o fruto dessa miscigenação: um instrumento de madeira sólida com captadores magnéticos e afinação em

quintas, capaz de transitar do frevo ao rock pesado, perfeito para tocar qualquer peça escrita para violino ou bandolim, seja um choro ou um concerto. A cada dia mais músicos brasileiros (ou não...) descobrem a versatilidade da Guitarra Baiana, sejam guitarristas, bandolinistas ou até mesmo violinistas⁴³.

No entanto, apesar da adesão crescente ao instrumento explicitada no fim do fragmento citado e do reconhecimento de Armandinho como um dos grandes ícones da guitarra elétrica no nosso país, a prática da guitarra baiana tem presença tímida nas pesquisas acadêmicas em guitarra elétrica no Brasil, embora a sua contribuição sobre a linguagem da guitarra “convencional” seja amplamente reconhecida estando, inclusive, “diluída” na linguagem de guitarristas como o também baiano Pepeu Gomes.

A música desse guitarrista é apenas um exemplo, diante de uma miríade de sotaques e vertentes que pode ser encontrada na guitarra elétrica na música brasileira. Artistas como Pepeu e Armandinho dialogam diretamente com identidades culturais externas, ao articularem a referência do rock de ícones como Jimi Hendrix e Eddie Van Halen com elementos do cavaquinho e bandolim, inseridos em um contexto de música brasileira, com repertórios que envolvem sambas, frevos, dentre outros gêneros. A guitarra blues está fortemente inserida no vocabulário musical desses guitarristas, a partir do momento em que as referências do rock, como as que citei, se utilizam de seus elementos.

Sendo assim, cabe questionar em que medida as perspectivas metodológicas do ensino de guitarra elétrica no Brasil respondem à ampla diversidade de possibilidades de se tocar guitarra no país, dedicando uma atenção pormenorizada ao estudo das linguagens e peculiaridades sonoras de universos distintos, a exemplo da guitarra blues.

Borda se debruça sobre o ensino de guitarra elétrica em curso superior, contendo análises de documentos curriculares de cinco instituições, sendo duas dos Estados Unidos (Berklee e GIT) e três do Brasil, a Universidade Federal do Paraná (UFPR), a Universidade de Campinas (UNICAMP) e a Faculdade Santa Marcelina (FASM) em São Paulo. Após a análise de cada currículo, identifica características fundamentais, comuns a todos os cursos:

[...] flexibilidade curricular; estruturalismo curricular dentro de uma abordagem humanista; preocupações com o mercado de trabalho cada vez mais competitivo; o tradicional em convívio com a modernidade; especificidade em disciplinas caracterizando currículos do tipo coleção; presença da tecnologia como componente curricular; estudantes em contato com os músicos com experiência profissional; modelos curriculares

⁴³ MOLETTA, Marcos. “E a guitarra baiana?”. Disponível em: <http://www.bandolim.net/taxonomy/term/10/0>. Acesso em: 4 out. 2018.

baseados no conceito de competência; classificações, enquadramentos e como hierarquias; currículos com enfoque linear-sequencial (BORDA, 2005, p. 127).

Com relação a aspectos metodológicos, a partir do levantamento realizado e de sua experiência docente, considera:

[...] o guitarrista deve desenvolver técnicas de leitura e deve aprender a realizar a interpretação, o acompanhamento e a improvisação de acordo com o estilo e com a lógica da comunidade musical na qual pertença. No estudo da técnica da guitarra deve-se realizar um levantamento das possibilidades de aplicações de acordes e escalas nas canções. Aprender a tocar melodias ritmos brasileiros e acompanhamentos, assim como criar linhas melódicas e harmônicas baseadas a partir de temas e composições. Esse estudo deve ser considerado um estudo de composição e arranjo na música popular (BORDA, 2005, p. 128).

No fragmento, faz-se referência a fundamentos da prática instrumental como a improvisação, acordes e escalas, porém não identifiquei uma consciência com relação às várias possíveis abordagens e “sotaques” no instrumento, a depender do universo que o guitarrista se propõe a estudar. Considero tal perspectiva um tanto genérica, pois entendo que não podemos partir do pressuposto de que não há especificidades em determinadas linguagens da guitarra, desprezando a imprescindível porção de entendimento histórico e a contextualização que se deve ter com relação ao universo musical estudado.

Pensando no campo da guitarra blues e tomando como exemplos os autores citados, as perspectivas de ensino de guitarra elétrica identificadas em âmbito acadêmico conduzem à percepção de que o estudo do blues, quando presente, se encontra em meio a uma diversidade de gêneros sem um aprofundamento específico no universo da guitarra blues. A julgar por abordagens como as que destaquei, uma ênfase mais sólida é posta no jazz, que é comumente entendido como um gênero mais próximo da música popular brasileira e capaz de abarcar uma gama maior de conteúdos necessários à formação do músico.

Tal justificativa para a adesão massiva do jazz no âmbito do ensino de guitarra no Brasil parece coerente e apropriada para atender aos anseios da citada “guitarra brasileira”, porém, Anderson Mariano levanta uma questão que considero de grande importância, ao indagar porque o rock – sendo um gênero musical tão característico para a guitarra, dado o percurso histórico de ambos – “não tem a mesma penetração e influência no ensino superior de guitarra elétrica no Brasil, como tem[sic] a escola do jazz e o ensino da improvisação jazzística” (MARIANO, 2018, p. 132).

O autor entende que o jazz e sua respectiva escola lidam com estudos de escalas, arpejos, acordes e ritmos aplicáveis a diversos gêneros, porém destaca que cada escola musical tem suas necessidades de desenvolvimento de habilidades específicas. Quanto ao rock, Mariano identifica:

O rock,[sic] é um estilo com um direcionamento específico, que aponta principalmente para o próprio gênero, tendo como prioridades para suas técnicas, abordagens características, escalas frequentes, uma “pegada” mais forte, frases virtuosísticas e velozes, uso de distorção, técnicas apropriadas ao estilo, etc. Quando falamos isto não estamos fazendo comparação valorativas[sic] entre um e outro, apenas trazendo esta reflexão, pois não há como fazer comparação em termos do que tem mais valor para o ensino, ou comparações entre gêneros musicais, e particularmente, consideramos importantes estas duas vertentes estarem presentes e serem abordadas nos cursos superiores. Isto normalmente é definido de acordo com o perfil dos próprios professores e da maneira que constroem o currículo da disciplina de instrumento guitarra elétrica (2018, p. 132).

Concordo com a ideia de que a abordagem de ambas as vertentes no ensino superior é importante, porém, creio que ainda haja uma problematização a ser feita no que tange à referida ausência do rock, no âmbito do ensino superior da guitarra elétrica no Brasil.

Trata-se de um gênero musical muito diverso com uma infinidade de vertentes e de possíveis abordagens no instrumento, mas, em sua gênese, apresenta elementos oriundos do blues, conforme já exposto, envolvendo acordes de sétima, forma blues de 12 compassos e o seu típico uso da escala pentatônica, sendo que esta última se tornou um elemento amplamente empregado em muitas das vertentes “roqueiras”. A escala – composta de cinco notas, conforme o próprio nome sugere – é frequentemente usada com o emprego de recursos como os *bends*, vibratos, ligados e, não raro, sobretudo no blues e no rock, solos e passagens melódicas inteiras são concebidas somente com o uso da pentatônica, geralmente sobre harmonias que não apresentam tensões comumente observadas no jazz, por exemplo, que inviabilizariam a sua utilização, a todo momento, em uma canção.

Gaetano Galifi, no texto introdutório de seu livro, considera que os exercícios apresentados “abrangem praticamente todos os estilos musicais, desde o blues mais simples ao jazz mais elaborado, passando pelo rock, onde são introduzidos, inclusive, acordes incomuns, de sonoridades especiais” (1998, p. 10). Postas essas considerações e visto este fragmento em que enxergo uma hierarquia implícita uma vez que o blues, de certo modo, é apresentado como uma espécie de “etapa inicial” rumo ao jazz, cabe questionar em que medida uma equivocada atribuição de “simplicidade” à guitarra tocada no blues e no rock, em

comparação com a quantidade de escalas, acordes, arpejos e ritmos estudados nos repertórios do jazz, teria responsabilidade sobre esta realidade dentro do ensino superior da guitarra elétrica no país no qual o blues e o rock não têm um aprofundamento sobre seu estudo e suas especificidades. Até que ponto uma possível visão reducionista da prática instrumental da guitarra nesses gêneros, posta em uma hierarquia inapropriada com o jazz – supostamente mais “rico” em elementos musicais, mais “difícil de tocar” ou “digno de estudo aprofundado” –, não influi para que não haja uma dedicação mais detalhada sobre seus estudos?

Entendo que essas questões sejam fundamentais para se pensar as referidas ausências e, principalmente, para se defender a importância do estudo das peculiaridades dos diversos gêneros musicais em que se faz uso da guitarra elétrica, no Brasil, não somente no âmbito do ensino superior, sobre o qual Mariano (2018) se debruça, mas no que concerne ao ensino do instrumento nos mais variados contextos em nosso país.

Como outro fator a ser destacado e articulado à discussão sobre as perspectivas metodológicas do ensino de guitarra elétrica no país, Saulo Ferreira pontua que o ensino desse instrumento “ainda não conquistou grande espaço nas escolas de música e conservatórios do país” (2011, p. 7), sendo comum que pessoas que desejem aprendê-lo recorram a aulas particulares ou a outros meios de ensino. Sobre a prática das aulas particulares, Marcos da Rosa Garcia afirma:

As aulas particulares de instrumento musical representam uma parcela ativa das aulas realizadas nos contextos músico-educacionais da atualidade e devem ser reconhecidas por seu papel na formação musical dos indivíduos. Essas aulas se caracterizam por ocorrerem em espaços como a casa dos professores ou a casa dos alunos ou, ainda, em outro espaço escolhido em comum acordo entre os mesmos e que pode ser especificamente preparado para essa prática. É um tipo de ‘escola de música alternativa’, onde os professores não precisam ser concursados. Pois sua competência docente é legitimada por sua atuação como músicos e pela sociedade (2011a, p. 21).

Ao desenvolver tal ideia, o autor traz o foco para a guitarra elétrica e identifica aspectos como a amplitude de anúncios e ofertas de aulas particulares do instrumento observada em classificados de revistas especializadas em guitarra, além da escassez de publicações científicas dispostas a contemplar o ensino desse instrumento e a comum iniciativa dos guitarristas de elaborarem suas próprias estratégias de ensino, através da confecção de apostilas. Sobre estas, Garcia (2011a, p. 22) afirma que “quase sempre são baseadas em parâmetros musicais genéricos, esquecendo-se das especificidades no

instrumento, ou, ainda, voltando-se às bases teóricas e de repertórios encontradas em publicações estrangeiras”.

A crítica levantada pelo autor neste fragmento faz menção à necessidade de se entender especificidades da guitarra no processo de ensino de modo geral, porém, penso que seja viável acrescentar à discussão a questão que levantei sobre a importância de se atentar para as linguagens e demandas específicas de cada linguagem musical no instrumento. No decorrer do trabalho, discutirei este aspecto dentro do universo dos materiais de estudo da guitarra blues no Brasil.

Em outro texto, publicado após o trabalho supracitado, Garcia acrescenta um tópico importante sobre a aprendizagem de guitarristas no contexto das aulas particulares que levanta uma questão relevante acerca do papel das perspectivas metodológicas do ensino de guitarra elétrica no Brasil e seus diálogos com a aprendizagem dos músicos.

Inicialmente, minha hipótese era de que a maioria dos guitarristas aprendessem[sic] por meio de aulas particulares do instrumento; porém, após as entrevistas com esses professores e a análise de biografias encontradas em revistas e livros especializados, foi verificado que a grande maioria desses músicos, em especial aqueles atuantes no Brasil, se declaram autodidatas, e que somente depois de certo tempo atuando, profissionalmente ou não, como professores ou instrumentistas é que buscam a ajuda de professores particulares (GARCIA, 2011b, p. 54).

O fragmento levanta o aspecto da autoaprendizagem na guitarra como um fato que, no contexto dos resultados de pesquisa obtidos pelo autor, foi percebido como uma realidade que acontece com frequência, tópico que talvez possa ter ligação com a já citada tímida inserção da guitarra em instituições formais de ensino ou, ainda, com a escassez de metodologias que se proponham a abordar as referidas especificidades da prática do instrumento.

No entanto, tal traço pode ser entendido como um componente de grande importância no processo de aprendizagem, a partir do momento em que a autoaprendizagem é enxergada em articulação com a ação das aulas particulares:

Na prática da autoaprendizagem, o aluno constrói suas próprias conclusões a partir da mistura de informações oriundas de fontes diversas. Essas informações se relacionam com os gostos, valores e experiências pessoais dos alunos. [...] Através das aulas particulares e da busca pessoal de cada estudante, é possível juntar elementos da educação não formal com outros elementos formais, beneficiando aspectos práticos e aspectos teóricos mais gerais. O aprendiz aprende perguntando, questionando, observando,

reproduzindo e comparando seus professores, ídolos (modelos musicais), amigos e familiares (GARCIA, 2011b, p. 61)⁴⁴.

Esta é uma percepção útil no sentido de compreender uma realidade observável no cotidiano de estudantes de guitarra brasileiros e, falando de minha perspectiva de discurso enquanto guitarrista e professor de guitarra blues, sou autodidata e percebo como os alunos trilham seu caminho de aprendizagem conectando elementos destas referidas “fontes diversas”.

Na ocasião de minha já citada pesquisa de Mestrado, entrevistei participantes do cenário do blues em Salvador e não raro pude escutar depoimentos de músicos que revelavam terem aprendido o instrumento por meio de conexões desta natureza, além do convívio com outros colegas (HORA, 2014). Pensando nos anseios do presente trabalho, cabe analisar em que medida os materiais de estudo de guitarra blues brasileiros dialogam também com situações desse tipo ou atentam para estas informações que, conforme o fragmento acima destacado de Garcia (2011b, p. 61), “se relacionam com os gostos, valores e experiências pessoais dos alunos”.

Entendo que esses aspectos relacionados à subjetividade de cada indivíduo que estuda guitarra singularizam seus olhares sobre uma identidade cultural de origem estrangeira, no caso do blues, e que a própria maneira “multidirecional” pela qual o aprendizado acontece, conforme descrito nas linhas finais do fragmento destacado, se articula com estas preferências e valores individuais e particulariza ainda mais esse processo de ensino e, por sua vez, o discurso sonoro desse protagonista envolvido. Tendo em vista o anseio de pensar a questão das identidades culturais dentro do ensino da guitarra blues no Brasil, considero necessário adentrar conceitos ligados a essa literatura e situar esta discussão no contexto das análises que serão desenvolvidas adiante.

2.5 IDENTIDADES CULTURAIS E ENSINO DA GUITARRA BLUES NO BRASIL

No que compete ao referencial teórico adotado para a presente pesquisa, conforme evidenciado anteriormente, há uma escassez de pesquisas dedicadas à guitarra blues em âmbito acadêmico, de modo geral. Tal fato, de imediato, torna difícil a condução do trabalho à luz de um único referencial teórico. Aliado a este aspecto, tendo em vista que o presente trabalho busca entender as perspectivas metodológicas ligadas ao ensino de guitarra blues no

⁴⁴ Sobre música e educação não-formal, ver Cecília Conde e José Maria Neves (1985).

Brasil e discutir a questão das identidades culturais no âmbito dos materiais de estudo de guitarra blues disponíveis no país, faz-se necessário o subsídio teórico de autores dedicados a discussões sobre estas questões.

Sendo assim, durante a concepção da presente proposta, além do contato com materiais ligados à Educação Musical, à guitarra, ao ensino desse instrumento e ao blues, foram imprescindíveis as leituras sobre identidades culturais. Alinho-me à perspectiva desse conceito tal como proposta por Stuart Hall (2006), em seu entendimento sobre identidades culturais na contemporaneidade, enxergando fluxos resultantes de fenômenos da globalização, concepção que penso ser passível de diálogo com a prática da guitarra blues – gênero surgido nos Estados Unidos – por parte de guitarristas brasileiros.

Neste sentido, no que tange à discussão sobre identidades culturais, é importante reconhecer que a música se reconfigura e assume novos contornos e discursos na medida em que se ressignifica em contextos culturais distintos dos de sua origem. Considera Hall:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns no mundo globalizado (2006, p. 88).

Tais misturas ganham amplitude ainda maior à medida que ocorrem novos avanços em tecnologias da comunicação. Hoje em dia, mais de dez anos após a citada publicação, com a presença significativa das redes sociais no cotidiano das pessoas, o acesso a práticas e conteúdos musicais de diversas localidades se dá de maneira instantânea, possibilitando que um indivíduo cresça, desde sua infância, em diálogo constante com fazeres musicais vindos de lugares geograficamente distantes, através de um *smartphone* conectado à Internet.

Trago para o presente texto um conceito pós-moderno de identidades culturais, buscando compreender os fluxos de informação e a reelaboração que pode ocorrer com identidades culturais “externas” ao assumirem novos discursos protagonizados por novas pessoas em novos ambientes.

Boaventura de Sousa Santos (1994, p. 31) posiciona as identidades culturais como “resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação”, definindo-as como “identificações em curso”, em uma perspectiva que considero em consonância com a conceituação proposta por Hall. Zygmunt Bauman também reflete sobre estas dinâmicas nos dias atuais e toca em questões interessantes para a presente pesquisa:

Mobilidade, desarraigamento e disponibilidade/acessibilidade global dos padrões e produtos culturais constituem agora a ‘realidade primária’ da cultura; como identidades culturais distintas, só podem emergir como resultados de uma longa cadeia de ‘processos secundários’ de escolha, retenção e recombinação seletivas (os quais, o que é mais importante, não são bloqueados quando a identidade em questão de fato emerge) (2012, p. 69).

O autor valoriza o movimento e a capacidade de mudança na apreensão do conceito das identidades nas culturas, nos dias atuais, associando metaforicamente esta dinâmica à figura de um redemoinho “ingerindo e vomitando material cultural raras vezes produzido por elas mesmas” (BAUMAN, 2012, p. 69), ao invés do isolamento de uma ilha.

Entendo que guitarristas de blues brasileiros dialogam diretamente com a “‘realidade primária’ da cultura” referida no fragmento, uma vez que fazem uso de tal disponibilidade global dos produtos culturais no ato de identificação com a prática do blues por meio do contato com canções de bandas de rock estrangeiras, por exemplo. Aponto para as identidades culturais como construções que a todo momento estão em movimento, incorporando novos elementos e reconfigurando suas representações, tal como sugere a supracitada metáfora do redemoinho.

Esta capacidade de mudança e as trocas de materiais culturais conduzem ao conceito de hibridação, definido por Néstor García Canclini (2008, p. XIX) como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Sem pretender, com isso, desprezar a dimensão das relações de poder envolvidas no momento em que elementos culturais hegemônicos “prevalecem” sobre identidades periféricas nesse processo de hibridação, percebo que tal movimento também ocorre na construção das identidades culturais de guitarristas de blues brasileiros, que “leem” um material cultural de origem estrangeira pela ótica de suas referências pregressas, enquanto sujeitos sociais que vivem, ou em dado momento, viveram no Brasil.

Manuel Castells defende um conceito de identidade como “processo de construção de significado com base em um atributo cultural” ou “conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado” (2018, p. 54). O autor sublinha a necessidade de se estabelecer a distinção entre a identidade e os papéis assumidos por indivíduos na sociedade, pontuando que a influência desses papéis sobre o comportamento dos atores depende de uma série de negociações entre estes e as instituições e organizações envolvidas em um dado contexto.

Desenvolvendo suas reflexões, Castells (2018) aponta para o fato de que o entendimento sobre conceitos de identidades culturais no mundo globalizado não pode estar descontextualizado das relações de poder operantes na constituição dessas identidades.

Conforme descrito por Tomaz Tadeu da Silva, “a identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder” (2000, p. 81). O autor defende a ideia de que existem assimetrias neste processo e, desta forma, os trânsitos e fluxos complexos nas identidades contemporâneas não se dão sem que haja relações de poder entre identidades que ocupam locais de prestígio e privilégio diferenciados.

No presente caso, em que busco trazer a questão das identidades culturais para pensar a prática instrumental e o aprendizado de guitarristas de blues no Brasil, tendo em foco a relação destas pessoas e de suas subjetividades com uma prática musical de origem estrangeira e com um percurso histórico secular, a globalização é um tópico chave para entender os trânsitos desses materiais culturais.

A já citada eclosão do rock, na segunda metade do século XX, que possibilitou que pessoas de várias partes do mundo globalizado tivessem acesso a essas músicas e, por via indireta, ao blues “diluído” nas canções dos artistas, é um reflexo de como a globalização opera no âmbito das identidades culturais e insere os indivíduos em uma nova realidade em que tais identidades estão, a todo instante, em negociação com elementos culturais oriundos de outros lugares, lidando com a referida hibridação (GARCÍA CANCLINI, 2008).

Nessa esfera, julgo oportuno citar Jesús Martín-Barbero (1991), que aborda a questão das mediações no processo de contato de um povo com um material cultural mediatizado, destacando que não existem meras imposições ou recepções passivas de um determinado produto ou de informações midiáticas, embora isso não implique, de forma alguma, na negação das relações de poder que existem no processo.

Creio ser perceptível um caminho de diálogo entre essa perspectiva e a noção de identidades culturais na pós-modernidade, segundo a citada perspectiva de Hall (2006), se entendermos que as experiências musicais individuais têm lugar em um contexto de sucessivos fluxos de informações vindas de várias partes e que a negociação dos indivíduos com essas informações, dentro do ambiente sociocultural em que vivem, é um processo dinâmico, de constantes trocas que põem as identidades culturais em uma condição contínua de transição e, também, possibilitam aos indivíduos criarem identificação com elementos culturais oriundos de outras regiões do globo.

Esses referenciais são valiosos para conceber o caminho do blues e sua chegada ao Brasil, uma vez que se trata de uma música de origem estrangeira, cuja existência tornou-se conhecida no país através da globalização e dos meios de comunicação, a exemplo do rádio e da televisão. Nesse contexto, corroboro com a já descrita perspectiva de Boaventura de Sousa Santos (1994) de que a identificação dessas pessoas com esse material cultural se dá por meio de uma sucessão de processos de escolha e penso ser importante acrescentar que, uma vez que esses processos envolvem tanto a música de origem estrangeira (o blues, no presente caso), quanto as demais referências culturais do indivíduo que estabelece identificação com essa música, a percepção que cada pessoa terá desta música carregará feições particulares, resultantes das singularidades das experiências e histórias de vida de cada ser humano.

Conforme já dito, busco identificar de que maneiras essas discussões estão presentes ou não no ensino da guitarra blues em materiais de estudo nacionais, entendendo a prática musical do blues na guitarra de modo a reconhecer que aspectos ligados às identidades culturais dos estudantes (músicos) estão imbricados no fazer musical e redefinem seus discursos sonoros.

Lugares de fala diferentes reconfiguram as sonoridades, se considerarmos aportes teóricos da Etnomusicologia que defendem articulações sólidas entre música e cultura (BLACKING, 1974; NETTL, 2005). Baseio-me na visão de Joseph Kotarba et al. ao afirmarem que “a música, como uma forma de cultura, viaja. Em suas viagens, ela transita por e pára em lugares distantes de sua origem, mudando vidas e transformando-se”⁴⁵ (2009, p. 127).

Falas como esta servem para reforçar a ideia de que a emergência de novas vozes em locais distantes da origem de uma determinada atividade cultural configura novas abordagens que não são menores ou menos legítimas em relação às anteriores sendo, apenas, diferentes, “reelaboradas” e munidas de discursos distintos. A diversidade musical e cultural no mundo nos faculta a possibilidade de realizar estes diálogos com elementos culturais diversos. George Yúdice faz considerações úteis sobre os usos da cultura e discute a chamada “cidadania cultural”. No que diz respeito à questão do direito cultural, trago aqui sua citação do Grupo de Friburgo:

Os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura a seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda

⁴⁵ Tradução minha do original: “*Music, as a form of culture, travels. On its travels it transits through and stops in places far away from its origin changing lives and in turn itself*”.

uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos (1996 apud YÚDICE, 2004, p. 41).

A prática da guitarra blues no Brasil lida diretamente com esta realidade de reelaboração de uma identidade musical externa. Os músicos que aqui atuam e se dedicam ao estudo da guitarra blues exerceram esta “cidadania cultural” na medida em que encontraram identificação com as músicas e os ícones musicais oriundos de outros países, tendo se tornado artistas praticantes deste gênero no país. Partindo de um referencial externo, é possível reinterpretar este material em outro contexto, agregando, inclusive, elementos novos que trazem novos contornos e “feições” discursivas a esta música. O próprio conhecimento do blues através do primeiro contato com o rock, identificado nas citações dos brasileiros Solon Fishbone (2000) e Big Gilson, interpretado a partir do local de fala de cada músico com sua história de vida, classe social, raça, gênero, dentre outros marcadores, configura uma nova perspectiva sobre esta identidade cultural.

No intuito de situar estes discursos musicais do guitarrista brasileiro diante do blues, tradição negra secular oriunda dos Estados Unidos e difundida em diversos países com os fluxos da globalização, defendo a importância de se abordar a questão das identidades culturais no ensino da guitarra blues, no sentido de reconhecer os locais de fala do músico brasileiro em diálogo com essa tradição de origem estrangeira e trazer esta compreensão para o ensino do instrumento.

No campo das pesquisas em Educação Musical no Brasil, diálogos entre o ensino de música e identidades culturais estão em voga, o que pode ser observado em trabalhos da área (ALMEIDA, 2009; CANDUSSO, 2009; LUEDY, 2009; OLIVEIRA, 2006; QUEIROZ, 2004; SOUZA, 2013) que trazem essas discussões de maneiras distintas e em diferentes contextos de ensino da música.

Trazendo o foco para o aprendizado de músicos no universo da música popular, Green (2002) considera, a partir de reflexões subsidiadas por entrevistas, que tal aprendizado é ligado à identidade que estas pessoas desenvolvem com a música que tocam e estudam, destacando também a questão da busca por estudar algo que torne o aprendizado prazeroso⁴⁶.

⁴⁶ Sobre o conceito de “música popular”, ver Marcos Napolitano (2005), que propõe uma sistematização de procedimentos para análise da “música popular” envolvendo interações fundamentais entre aspectos sociais, contextuais, culturais, comerciais e ideológicos diversos estimulando o leitor a exercer um olhar crítico sobre a história frente às sucessivas transformações contextuais que ocorrem a todo momento.

Penso que o desenvolvimento da identificação com a música tocada e estudada seja um ingrediente indispensável em qualquer processo de ensino de instrumento, não somente no campo da música popular. Neste sentido, não parece ser muito apropriado tratar do ensino de guitarra blues sem que se considere o processo pelo qual a pessoa – no caso da presente pesquisa, um estudante de música brasileiro – encontrou a sua identificação com esta música.

Desta forma, discussões levantadas aqui nesta seção sobre conceitos de identidades culturais (HALL, 2006; BAUMAN, 2012; SANTOS, 1994; GARCÍA CANCLINI, 2008) subsidiam este trabalho na medida em que o seu entendimento como construções ligadas aos fenômenos de globalização que passam pelas subjetividades de cada indivíduo dialoga diretamente com um caminho que entendo como frequente para que músicos brasileiros se identifiquem com o blues, que é por intermédio do rock estrangeiro, a julgar pela já citada matéria da revista *Cover Guitarra* (2000) em que cinco guitarristas de blues brasileiros identificaram o rock como “porta de entrada”.

Parece-me pertinente, portanto, que materiais que se proponham a abordar o ensino da guitarra blues no Brasil busquem, em alguma medida, uma abordagem pedagógica que leve em consideração tais caminhos. Corroboro com a perspectiva de David Elliott, em sua abordagem sobre a filosofia da educação musical, ao considerar que:

A música como prática humana diversa é central para a constituição de identidades culturais e individuais. Uma parte fundamental do desafio, da satisfação e do significado humano da música e da escuta musical diz respeito à natureza cultural-ideológica dessas formas de ação e à informação cultural-ideológica que as obras musicais transmitem⁴⁷ (1995, p. 185).

Julgo imprescindível para o educador musical atentar para essa questão das identidades culturais e individuais em relação à música, entendendo este fenômeno em diferentes articulações. Ao passo em que a música interfere diretamente na constituição das identidades, a exemplo da escuta musical e da informação cultural-ideológica transmitida pelas obras, como colocado no fragmento, eu acrescentaria, novamente, o fato de que as identidades dos sujeitos que fazem música também emergem no resultado sonoro e discursivo da música, constituindo-a como um fenômeno único, imbricado nas singularidades dos indivíduos.

⁴⁷ Tradução minha do original: “*Music as a diverse human practice is central to the constitution of cultural and individual identities. A fundamental part of the challenge, enjoyment, and human significance of musicing and music listening concerns the cultural-ideological nature of these forms of action and the cultural-ideological information that musical works convey*”.

Entendo que, no ensino de guitarra blues, o aprendizado é enriquecido na medida em que materiais de estudo são utilizados como subsídios que precisam se conectar a uma consciência sobre sua própria identidade diante do fazer musical, do conhecimento histórico sobre o gênero, além da prática da escuta, das trocas de informações com outros pares durante o percurso do aprendizado, a prática de conjunto e o exercício da improvisação com outros músicos, dentre outros aspectos. Alio-me à perspectiva de Keith Swanwick, ao considerar:

A ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo-se um único método ou apenas utilizando-se sistematicamente um mesmo livro, página após página. A aprendizagem musical acontece através de um engajamento multifacetado: solfejando, praticando, escutando os outros, apresentando-se, integrando ensaios e apresentações em público com um programa que também integre a improvisação. Precisamos também encontrar espaço para o engajamento intuitivo pessoal do aluno, um lugar onde todo o conhecimento comece e termine (1994, p. 7).

Sem pretender desmerecer a importância dos métodos, livros e materiais de estudo para o aprendizado de instrumento, a ideia que concebo é de que haja uma articulação entre estes materiais com os tópicos listados por Swanwick (1994), atentando para a compreensão de que o fazer musical precisa ser vivenciado de diferentes maneiras e socializado.

Green (2002) frisa a importância do convívio com os pares no aprendizado musical passando por tópicos que vão desde o aprendizado em grupo, propriamente, incluindo a prática de conjunto instrumental, à observação da prática de outros músicos e ao convívio e diálogo com estes, até mesmo em ambientes casuais, fora do contexto de prática do instrumento, destacando que aspectos valiosos ao aprendizado musical podem emergir neste contato direto entre pares.

No que concerne à guitarra blues, penso que esta perspectiva seja plenamente compatível com o aprendizado instrumental neste universo desde o primeiro momento se levarmos em consideração, dentre outros aspectos, o fato de que, não raro, tal ensino lida com o estudo de frases e repertórios inerentes a guitarristas consagrados na trajetória do gênero, traço percebido também em alguns materiais de estudo nacionais previamente discutidos. Neste sentido, o hábito de “copiar” frases, solos ou músicas de gravações já existentes é uma realidade que julgo ser viável e, sobretudo, necessária para o estudo da guitarra blues. Destaco uma citação de Green que dialoga com tal realidade:

Copiar gravações e tocar covers não está somente relacionado com o desenvolvimento de habilidades de performance, mas também forma blocos fundamentais nas habilidades de composição. Sem a experiência adquirida

através do ato de copiar e tocar covers, é improvável que o trabalho original se encontre de forma convincente dentro de um estilo reconhecido como música: a música não é um fenômeno natural, mas tem de estar em conformidade com as normas construídas historicamente, tanto no que diz respeito aos processos intra-musicais e seus modos de produção, distribuição e recepção⁴⁸ (GREEN, 2002, p. 75).

O fragmento é útil à presente abordagem por conta da perspectiva da autora de sublinhar a importância de se copiar gravações também como uma etapa importante no desenvolvimento da atividade de composição dos estudantes, entendendo que as gravações utilizadas neste processo podem se configurar como referenciais para que sejam propostos novos discursos musicais, o que diretamente pode dialogar com o desenvolvimento das identidades musicais dos indivíduos em sua prática instrumental. Além disso, o próprio ato de copiar gravações como ferramenta de aprendizado, no caso de guitarristas brasileiros, representa um diálogo com uma identidade cultural externa e reitera a importância desse aspecto no estudo do instrumento.

Retornarei a essa discussão mais adiante, de posse das análises mais detalhadas dos materiais de estudo de guitarra blues nacionais. O capítulo seguinte é dedicado a este momento, partindo de uma apresentação de cada um destes materiais, para a posterior discussão.

⁴⁸ Tradução minha do original: “*Copying recordings and playing covers are not only related to the development of performance skills but also form fundamental building-blocks in compositional skills. Without the experience gained from copying and covering, original work is unlikely to be convincingly situated within a style recognized as music: music is not a natural phenomenon but has to conform to historically constructed norms, both concerning intra-musical processes, forms and sound qualities, and its modes of production, distribution and reception*”.

3 ADENTRANDO OS MATERIAIS DE ESTUDO DE GUITARRA BLUES NO BRASIL

A título de contextualização sobre o ensino da guitarra blues no Brasil, é imprescindível atentar para a existência de uma ampla literatura de métodos além da disponibilidade de cursos online, videoaulas e abordagens para seu estudo fora do âmbito acadêmico no mundo e atendo-me aos anseios desta pesquisa.

A julgar pelos resultados obtidos com a revisão de literatura, tais publicações frequentemente são produzidas a partir de iniciativas de guitarristas e/ou professores de guitarra, seja com o respaldo de alguma editora ou portal do segmento da música, envolvendo revistas, livros e métodos, de sites dedicados a este universo ou, simplesmente, de maneira independente. Entendo que o público-alvo desses materiais seja formado por guitarristas com graus de conhecimento musical variados que possam se interessar por estudar a guitarra blues através desses materiais, visto que não há uma orientação específica para que tal estudo seja conduzido somente com o auxílio de um professor. Ou seja, subentende-se que haja, por parte dos autores, a expectativa de que os estudantes de suas publicações aprendam os conteúdos de maneira autônoma, apenas com a leitura e o estudo dos conteúdos apresentados no livro ou assistindo a determinado material audiovisual.

As abordagens de Duca Belintani (2012), Ricky Furlani (2005), Gaetano Galifi (1998), Valdir Guedes (1996), Marcos Ottaviano (2011) e Adamo Prince e Alexandre Massena (2013) são exemplos de livros publicados por editoras nacionais que, a considerar pelos próprios títulos e sumários, se dedicam diretamente à guitarra blues.

No capítulo inicial desta tese, apresentei, na Tabela 1, os títulos de materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil que encontrei a partir das pesquisas realizadas. Conforme escolha metodológica já anteriormente explicitada, iniciarei uma apresentação e discussão sobre estes materiais separando-os, *a priori*, de acordo com o suporte em que foram produzidos (livros, no primeiro momento, e cursos online e videoaulas, posteriormente). Começando pelos livros, recapitulo os títulos, elencando-os por ordem cronológica em relação aos seus anos de publicação.

A seguir, me dedicarei a apresentar individualmente cada um destes títulos, expondo dados de publicação (título, autores, editora, volume, número de páginas e ano), além dos sumários, comentários sobre sua estruturação, conteúdos encontrados ao longo dos livros e metodologia proposta para, em seguida, elaborar um quadro com categorias recorrentes nestas

publicações e pensar a inserção das discussões sobre as identidades culturais no ensino da guitarra blues, no contexto dos livros analisados (Quadro 2).

Quadro 2 – Materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil (livros)

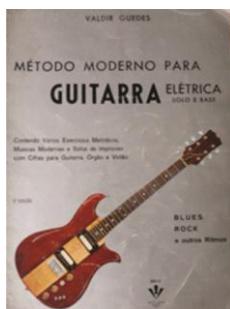
AUTOR	TÍTULO	EDITORA/ANO
LIVROS		
Valdir Guedes	<i>Método moderno para guitarra elétrica solo e base Blues, rock e outros ritmos</i>	Irmãos Vitale/1996
Gaetano Kay Galifi	<i>Método completo de guitarra: do blues ao jazz</i>	Irmãos Vitale/1998
Duca Belintani	<i>Método de guitarra: blues</i>	HMP/2005*
Ricky Furlani	<i>Método de guitarra: guitarra blues-rock</i>	HMP/2005*
Celso Gomes	<i>O blues na Guitarra</i>	SEMOG/2008
Marcos Ottaviano	<i>Guitarra blues: do tradicional ao moderno</i>	Melody/2011
Duca Belintani	<i>Na trilha do blues</i>	DPX/2012
Adamo Prince; Alexandre Massena	<i>Blues: arranjos de base</i>	Irmãos Vitale/2013
Marcos Ottaviano	<i>Guitarra blues: do tradicional ao moderno – Vol. 2</i>	Independente/2019

* anexo à revista *Cover Guitarra*

Fonte: Elaboração própria

3.1 APRESENTANDO OS MATERIAIS: LIVROS

3.1.1 “Método moderno para guitarra elétrica solo e base: blues, rock e outros ritmos” (Valdir Guedes, 1996)



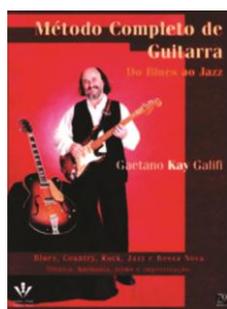
A publicação de Valdir Guedes (1996) é dedicada à guitarra elétrica, pautada em conteúdos como exercícios melódicos, acordes, ritmos, exercícios em cordas soltas, intervalos, técnica de palheta, arpejos, escalas, dentre outros fundamentos, e o repertório apresentado, na capa do material e em seu prefácio, afirma envolver rock, blues, dentre outros gêneros musicais nacionais e internacionais (Anexo G).

As primeiras seções do livro expõem, de maneira simplificada, aspectos teóricos elementares, como mapeamento geral do braço da guitarra, definição de partes do instrumento, fórmula de compasso, representação das figuras de tempo, formação de acordes, andamentos, afinação da guitarra, dentre outros. Identifico alguns equívocos de conceituação, quando, por exemplo, ao abordar o fundamento “ritmo”, Guedes apenas aponta a acentuação

digitação sem a presença de textos introdutórios ou explicações acerca de cada conteúdo. Não há uma metodologia que dê conta do blues e de um aprofundamento neste campo, de modo que os conteúdos são apresentados de uma maneira mais geral para quem deseja tocar guitarra, sem apresentar uma abordagem sequencial lógica.

O blues é citado já na metade final do livro, através de oito exercícios batizados de “Improvisos de Blues”, que consistem, basicamente, na apresentação de transcrições de solos do autor sobre progressões harmônicas diversas oriundas dos campos harmônicos maior e menor, sem uma conexão direta com harmonias e formas comuns ao blues. As partituras dos solos não apresentam quaisquer indicações de recursos técnicos correntes no blues como vibratos, *bends*, ligados, etc.

3.1.2 “Método completo de guitarra: do blues ao jazz” (Gaetano Galifi, 1998)



Gaetano Galifi apresenta um foco direcionado à guitarra para o blues e para o jazz, também fazendo menção, no subtítulo, a outros gêneros (*country*, rock e bossa nova). O livro apresenta uma sequência para a aprendizagem da guitarra que é subdividida em quatro seções: Noções Básicas (posicionamento de mãos, pauta, escrita, afinação, etc.); Técnica; Harmonia; e Improvisação. As três últimas seções são abordadas em três momentos do livro – Nível 1, Nível 2 e Nível 3 – que obedecem a uma sequência atrelada ao grau de dificuldade dos conteúdos (Anexo D). No texto introdutório do livro, o autor destaca que os acordes e sequências “abrangem praticamente todos os estilos musicais, desde o blues mais simples ao jazz mais elaborado, passando pelo rock, onde são introduzidos, inclusive, acordes incomuns, de sonoridades especiais”⁵⁰ (GALIFI, 1998, p. 10).

Na seção “Técnica” da parte Nível 1, que surge para o leitor imediatamente após as “Noções Básicas”, Galifi apresenta escalas maiores, arpejos, ligados, intervalos, exercício para a palhetada, exercício para abertura e fortalecimento da mão esquerda que consistem na apresentação de padrões melódicos para a execução desses fundamentos na guitarra sem uma conexão específica com o blues. Na seção “Harmonia”, propõe fundamentos básicos de

direita executando dedilhados e/ou utilizando palheta). No caso de um instrumentista canhoto, essa designação precisa ser invertida.

⁵⁰ Sem pretender, nesse momento, problematizar as afirmações encontradas no fragmento, trago-o aqui com o intuito de exemplificar um material de estudo em que o blues é abordado de forma “diluída” em meio a uma perspectiva mais generalista e pouco afeita às especificidades da guitarra tocada em cada gênero musical, além de haver uma clara hierarquização dos saberes musicais nos gêneros citados.

formação de acordes e expõe uma sequência de tríades do que define como “acordes considerados mais simples” (1998, p. 35) que engloba acordes maiores e menores, de nona, “acordes de 4ª justa” (sus4), além de tríades com quinta aumentada ou diminuta.

Na seção “Improvisação”, ainda na parte Nível 1, o autor apresenta sugestões de acompanhamentos, que chama de “bases”, atribuindo cada uma delas a uma escala diferente (“escala de blues”, “escala de blues com 5ª diminuta”, “escala country” e “escala country com 3ª menor”). Os quatro acompanhamentos sugeridos consistem em pequenas variações da forma blues de 12 compassos com *fast change*⁵¹ e uma sugestão rítmica correspondente ao *shuffle* (quatro blocos de semínima e colcheia, em um compasso quaternário composto). Quanto às escalas, a “escala de blues” e a “escala de blues com 5ª diminuta” correspondem à pentatônica menor sem e com *blue note*, respectivamente, enquanto a “escala country” e “escala country com 3ª menor” dizem respeito à pentatônica maior, sem e com a *blue note*.

Na parte Nível 2, o autor segue com as seções “Técnica”, “Harmonia” e “Improvisação” com abordagem metodológica similar à parte anterior, porém, incorporando outros conteúdos. São eles: escalas menores, arpejos com desenhos melódicos ligeiramente mais complexos, além de ligados, intervalos, novos exercícios de técnica e, ainda, tétrades maiores e menores com sexta maior, sétimas e nonas. Na seção “Improvisação”, propõe três sugestões de acompanhamentos que derivam da forma de 12 compassos e outra distinta em relação às principais formas do blues. As escalas apresentadas são a “escala hexacordal menor” (que consiste em uma pentatônica menor acrescida da 2ª maior), “escala hexacordal maior” (pentatônica maior com 4ª justa), além da “escala dórica” (modo dórico) e da “escala diatônica” (dó maior).

No Nível 3, novamente, as três seções supracitadas são apresentadas em abordagem similar com exercícios com um grau de dificuldade mais elevado, acrescentando conteúdos como acordes de sexta e nona, além de sétima e nona. Na seção “Improvisação”, expõe duas sequências harmônicas baseadas em dominantes secundárias que reconhece como sequências típicas do jazz e considera que o estudante deve “mudar de escala em cada acorde” (GALIFI, 1998, p. 115). Introduz, também, a chamada “escala de blues jazzística”, definida como uma escala de origem africana que, a partir do jazz, ganhou a forma apresentada, que consiste em uma pentatônica menor acrescida de segunda maior, terça maior e sexta maior e, em seguida, padrões melódicos para estudo a partir desta escala. No Nível 4, insere conteúdos como acordes de décima primeira e décima terceira, sétima e décima primeira ou combinando três

⁵¹ Mudança do primeiro para o quarto grau da harmonia realizada no segundo compasso.

tensões distintas (sétima, nona e décima primeira, por exemplo), além de elementos de improvisação do universo do jazz, sugerindo padrões para improviso sobre acorde a partir de escalas e acompanhamentos já comuns ao vocabulário deste gênero. Conforme o título sugere, o livro se propõe a abordar estudos dentro dos dois estilos (blues e jazz).

Com relação ao blues, é importante considerar que, embora faça uso de conteúdos já aqui apresentados com nomenclaturas específicas, Galifi utiliza termos distintos para nomear tais conteúdos, o que entendo como algo que pode causar algum tipo de confusão no entendimento do estudante leitor, já que a aprendizagem musical nos dias atuais, não raro, acontece a partir do contato com fontes variadas, a exemplo do próprio livro, vídeo-aulas e cursos na Internet, do contato com pares através das redes sociais, da audição de músicas e vídeos musicais, da presença em shows/concertos, workshops, além do próprio contato direto com outros músicos e pessoas com interesse em comum pelo instrumento, dentre outras possibilidades.

3.1.3 “Método de guitarra: blues” (Duca Belintani, 2005)



Neste livro, Duca Belintani (2005) parte de uma rápida contextualização histórica em âmbito mais geral, dentro do blues, para, então, adentrar os fundamentos musicais elencados em seu sumário (Anexo E). Nesse primeiro momento, o autor reconhece o potencial do blues também como um subsídio para o estudo de outros gêneros musicais:

O estudo deste estilo serve não apenas para quem quer tocar Blues, mas também para quem deseja estudar outros estilos musicais como o Rock, Pop, Hard Rock, Jazz, etc. Vocês podem observar que músicos que fizeram e fazem história beberam desta fonte como, por exemplo: Jimi Hendrix, Jimmy Page, Angus Young e Eddie Van Halen ou mesmo os mais contemporâneos como Joe Satriani ou mesmo guitarristas de outras praias como Santana, Robben Ford, George Benson enfim quase todos ouviram e assimilaram o que esta manifestação musical tinha a oferecer (BELINTANI, 2012, p. 7).

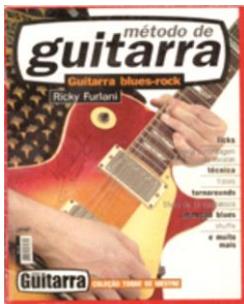
Citando ícones da guitarra no rock de épocas distintas além de artistas cujas linguagens flertam com o jazz (Robben Ford e George Benson), Belintani identifica a importância do blues na formação destes músicos e sublinha um aspecto fundamental na trajetória da guitarra blues que é a sua íntima ligação com o rock, no que concerne a aspectos históricos e, naturalmente, à linguagem musical na guitarra. Faz referência, também, à origem vocal do blues, acrescentando a importância de se “cantar” através da guitarra, na prática da

guitarra blues, explorando recursos técnicos que aproximem o som do instrumento de “um sentimento quase que vocal” (BELINTANI, 2012, p. 7).

Em seguida, o autor apresenta estudos sobre a escala pentatônica maior, incluindo a *blue note* ao fim de cinco exercícios e, então, o mesmo procedimento é proposto para a pentatônica menor. No total, são dez exemplos de cada escala, sendo que a metade destes inclui o emprego da *blue note*⁵².

Então, Belintani introduz exercícios de fundamentos técnicos (*vibrato*, *slide*⁵³ e *bend*), tercinas e harmonia, passando por acordes maiores e menores de sétima, sétima e nona, sexta, sétima maior, meio diminuto e diminuto. Embora não haja, no Sumário, um destaque ao estudo das formas do blues, os exercícios das harmonias são realizados a partir de formas blues de 12 compassos. O material ainda apresenta estudos de ritmos, *licks* (frases de blues), além de *turnarounds*⁵⁴ e, ao final, um Glossário com todos estes termos da língua inglesa que fazem parte do universo da guitarra blues.

3.1.4 “Método de guitarra: ‘guitarra blues-rock’” (Ricky Furlani, 2005)



Ricky Furlani (2005) oferece uma publicação dedicada à “guitarra blues-rock”, em seu título, trazendo conteúdos como os já citados *licks*, escalas, técnica, *turnarounds*⁵⁵, blues de 12 compassos, dentre outros. O material também fornece uma abordagem sequencial focada em temas inerentes à guitarra blues (Anexo F). Nas páginas iniciais, Furlani descreve:

Aprender a tocar Blues é como aprender a falar um idioma diferente: você pode passar anos estudando gramática e ainda não conseguir falar direito até passar muito tempo treinando seu sotaque. Essa é uma das características que fazem do Blues um estilo muito difícil de se tocar, pois não são simplesmente as notas a serem executadas, e sim notas a serem “pronunciadas”. Portanto, escutar discos de Blues, tocar junto, tirar idéias [sic], etc., fazem a gente crescer e evoluir mais rápido (2005, p. 7).

⁵² Terça menor, no caso da pentatônica maior e quarta aumentada, no caso da pentatônica menor.

⁵³ No presente caso, apenas um glissando, sem a utilização do acessório homônimo.

⁵⁴ Nome dado às frases melódicas que preparam a junção entre dois ciclos de compassos em uma forma blues, ou simplesmente uma “finalização e introdução do chorus” (OTTAVIANO, 2011, p. 49). *Chorus* é o nome utilizado, oriundo da língua inglesa, para representar um ciclo de compassos.

⁵⁵ Furlani identifica que o termo “corresponde aos dois últimos compassos da progressão do blues” (FURLANI, 2005, p. 13).

A citação reforça o tópico do entendimento do “sotaque” dentro do blues, destacando a importância desse elemento na prática musical e, no que concerne às perspectivas metodológicas, o autor corrobora com a questão da autoaprendizagem como um componente importante a ser acrescentado no estudo do instrumento aqui evidenciado pelo ato de escutar gravações, tocar acompanhando essas músicas, “tirar” ideias musicais na guitarra, etc. A menção ao termo “guitarra blues-rock” apresentada no título dá a entender que estes conteúdos presentes no livro têm serventia também para a guitarra no rock, pelo menos em uma vertente mais próxima das sonoridades e elementos do blues, em um primeiro momento.

Embora o livro de Furlani faça parte da mesma série e tenha sido publicado no mesmo ano e pela mesma editora em relação ao livro anteriormente apresentado, de Duca Belintani, o sumário denota uma construção diferente e os livros apresentam abordagens metodológicas distintas. Furlani começa trazendo a levada *shuffle*, definindo-a como “uma figura rítmica baseada na tercina” e situando-a como o nome do *groove*⁵⁶, este, por sua vez, conceituado como “ritmo” ou como “a primeira coisa que faz a diferença na hora de tocar Blues” (2005, p. 7). Entendo que, no blues, este *groove* pode acontecer em quaisquer outras levadas que não somente o *shuffle*, no entanto, o autor escolhe iniciar por essa levada e apresenta, inicialmente, exercícios de acompanhamento dentro da forma blues de 12 compassos.

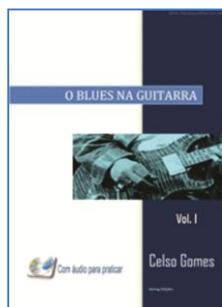
Em seguida, apresenta exercícios das formas de 8 e 16 compassos e, também, oferece três exemplos de *turnarounds*. Após a exposição destes fundamentos, aborda a escala pentatônica menor em cinco possibilidades de digitação nas versões com e sem a *blue note* (quarta aumentada), sendo que nomeia a primeira destas como “escala blues”. Adiante, Furlani traz *licks*, exercícios de técnica de palhetada alternada e ligados dentro da escala pentatônica de lá menor, além de solos completos e exemplos do que chama de “técnica da desvantagem” que consiste em limitar o estudo de escalas a duas cordas com o intuito de fazer “o aluno enxergar a escala também só com ‘as pontas’ dos desenhos” (2005, p. 21).

Furlani, então, apresenta digitações e exercícios de escala pentatônica maior, situando os locais em que se encontra a tônica, nas digitações, e oferecendo a dica de fazer a guitarra “soar como uma voz humana” (2005, p. 27), o que coaduna com a sugestão dada por Duca Belintani, na publicação anteriormente exposta. Por fim, oferece exercícios que mesclam a

⁵⁶ Termo comumente empregado em vários gêneros da música popular para designar uma sensação subjetiva de uma espécie de “conforto rítmico”, na música. Em tese de Doutorado sobre o groove em grupos de jazz, Doffman define o termo como “a sensação musical de entretenimento, flexionada por modelos temporais intersubjetivos e expressa através de normas culturais do jazz” (2009, p. 295, tradução minha). No original: “*the musical feeling of entrainment, inflected by intersubjective temporal models, and expressed through the cultural norms of jazz*”.

utilização das duas pentatônicas, com destaque para um breve esclarecimento sobre o uso das duas terças (maior e menor) no blues e exercícios deste fundamento.

3.1.5 “O blues na guitarra” (Celso Gomes, 2008)



Celso Gomes (2008) introduz seu livro reconhecendo a importância do estudo do blues mensurada por características deste gênero, a exemplo da improvisação, mas, também, por sua potencial aplicação em outros universos da música popular (Anexo I). O livro é acompanhado de um CD. Expõe considerações acerca da origem e aspectos históricos da trajetória do blues, falando brevemente sobre as *work songs*, o impacto do gênero como subsídio para o surgimento do Rock, Jazz e Funk e dedicando um momento breve para discorrer sobre três ícones importantes da guitarra blues: Robert Johnson, Muddy Waters e B.B. King.

Ainda nas seções iniciais, o autor destaca o chamado *swing feel*, que diz respeito à leitura de duas colcheias como se fossem uma semínima e uma colcheia inseridas em uma tercina, recurso comumente observável no jazz e no blues, embora neste último seja corrente o uso do compasso composto, o que já acarreta a escrita com subdivisão ternária.

Então, apresenta as formas blues de 12 compassos nas versões *fast change* e *slow change*⁵⁷, fragmentando a análise da forma em três blocos de quatro compassos, destacando o *turnaround* ao final e citando, inclusive, exemplos de forma de 12 compassos sem o uso do *turnaround*, em que a harmonia permanece no primeiro grau ao fim do ciclo e, desta forma, já “emenda” com o início de um novo ciclo.

Ao apresentar a construção harmônica básica desta forma musical, Gomes cita os três acordes básicos – primeiro, quarto e quinto graus – porém, refere-se a estes como “tônica, subdominante e dominante”. Conforme descrevi nos capítulos anteriores, no blues, estes acordes não desempenham necessariamente as funções comuns ao campo harmônico maior da teoria musical ocidental, uma vez que não existem as noções de cadência e resolução tal como observadas na música tonal.

Em seguida, apresenta sugestões de levadas, acompanhamentos/bases (aqui definidos como *compings*) e discute a estrutura melódica do blues, fazendo referência ao aspecto vocal

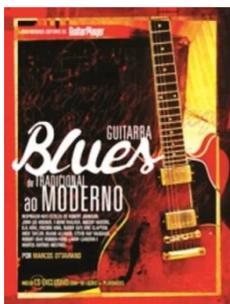
⁵⁷ São terminologias que dizem respeito ao momento em que ocorre a primeira mudança do primeiro (I) para o quarto grau (IV) na harmonia. Na *fast change*, a mudança ocorre logo no segundo compasso enquanto na *slow change*, no quinto.

inerente às *work songs* de modo a identificar como estas melodias vocais, com seus glissandos e propriedades microtonais, geraram as *blue notes* nas notas da escala pentatônica.

São abordadas as escalas com cinco sugestões de digitação para cada, na seguinte ordem: penta blues (pentatônica menor) sem *blue note*, penta blues com *blue note* 9ª aumentada, penta blues com *blue note* 6ª maior, penta blues com *blue note* 4ª aumentada. Como é perceptível, Gomes identifica três tipos diferentes de *blue note*, algo que não foi observado em nenhum dos outros livros aqui apresentados.

O autor, então, introduz exercícios de transcrição de 14 frases contidas no CD anexo ao livro, em partitura e em tablatura, indicando entre quais casas do braço da guitarra as frases devem ser escritas. O gabarito com as transcrições consta no final do livro. Por fim, é apresentada a canção “School Blues”, composição do autor do livro, para que o estudante pratique com sua *backing track*⁵⁸ e improvise utilizando elementos estudados no livro.

3.1.6 “Guitarra blues: do tradicional ao moderno” (Marcos Ottaviano, 2011)



Marcos Ottaviano (2011) apresenta uma publicação cujo aprofundamento no universo da guitarra blues é dos mais ricos em detalhes dentre os materiais aqui citados, envolvendo um CD anexo com 74 faixas que contêm exercícios de levadas de blues distintas, *licks*, *turnarounds*, formas variadas de blues, exercícios alusivos aos estilos de ícones da guitarra blues, em tonalidades e andamentos variados, sendo cada faixa seguida do playback da mesma faixa com uma banda tocando sem a guitarra, para que o estudante possa praticar. (ver Anexo B).

Antes de apresentar os exemplos do CD, o livro oferece textos introdutórios que abordam aspectos históricos da trajetória do blues, além do que chama de “informações teóricas gerais” (OTTAVIANO, 2011, p. 18) em que expõe cinco possibilidades de digitação da escala pentatônica acrescida da *blue note*, formas de blues abordadas no livro (*fast e slow change* em blues tradicional de 12 compassos, além de formas de 8 e 16 compassos) e fórmulas de compassos. Ainda nesta seção, são apresentados diagramas com as formas de 12 compassos, tabela de acordes utilizados no livro e uma tabela dos elementos de técnica

⁵⁸ Nome dado às gravações de acompanhamentos, utilizadas no estudo para simular a prática do guitarrista com uma banda completa e, desta forma, auxiliar seu aprendizado. Geralmente apresentam bateria, baixo e mais um ou dois instrumentos de harmonia acompanhantes.

envolvendo a definição conceitual e representação gráfica dos seguintes fundamentos: *slide*, *hammer on*, *pull off*, *bend*, *vibrato* e *double stop*⁵⁹.

A Parte 1 do livro consiste em estudos da aplicação da escala pentatônica menor com os seguintes exercícios transcritos em partitura e tablatura: guitarra base – *shuffle blues* 1, guitarra base – *shuffle blues* 2, blues 12 compassos – acorde melodia em Mi (E), blues 12 compassos – acorde melodia em Lá (A), blues britânico *shuffle* (G), *Chicago blues base* (E), *Chicago blues base – slow* (B), *Hooker boogie* (em referência ao estilo do guitarrista John Lee Hooker), *shuffle blues* menor – 16 compassos.

Os nomes grafados em itálico no parágrafo anterior dizem respeito a levadas e estilos do blues. Sobre o *shuffle*, levada muito popular nesse universo, Andy Aledort (2017) destaca:

Pode não haver mais um som duradouro que tenha atravessado a longa e diversa história da música popular do que o shuffle de blues. Nascido dos sons de boogie-woogie do piano de jazz no início do século XX, o groove suingado do shuffle é construído a partir de um ritmo insistente e repetitivo que é geralmente escrito em compasso 12/8 – em que quatro tempos consecutivos são subdivididos em três colcheias uniformemente espaçadas – e compreende um ritmo repetido de semínima e colcheia que soa como “da—da, da—da, da—da, da—da”⁶⁰.

Existe uma série de variações possíveis para esta levada, de acordo com contextos geográficos e temporais, embora no presente trabalho não haja o propósito de esmiuçar esse universo específico. O *boogie-woogie*, referido no fragmento, é um ritmo caracterizado pelo uso de sínopes, popularizado por pianistas de jazz e blues na primeira metade do século XX⁶¹.

Ainda sobre a Parte 1 do livro, os exercícios chamados de “acorde melodia” dizem respeito à prática do chamado *chord melody* que consiste na execução de melodias em paralelo ao acompanhamento dos acordes ou de fragmentos desses acordes, em um mesmo instrumento. O autor identifica que o exemplo “blues 12 compassos – acorde melodia em Mi

⁵⁹ Ato de tocar duas notas simultaneamente.

⁶⁰ Tradução minha do original: “*There may be no more an enduring sound that has spanned the long, diverse history of popular music than the blues shuffle. Born from the boogie-woogie sounds of jazz piano in the very early 20th century, the swinging shuffle groove is built from an insistent and repetitive forward-leaning rhythm that is generally written in 12/8 meter—wherein four consecutive beats are each subdivided into three evenly spaced eighth notes—and comprises a repeating quarter-note/eighth-note rhythm that sounds like “da—da, da—da, da—da, da—da”*. ALEDORT, Andy. “Unraveling the Mysteries of Chicago and Texas Blues Shuffles, Part 1”. Disponível em: <https://www.guitarworld.com/lessons/unraveling-mysteries-chicago-and-texas-blues>. Acesso em 28 maio 2019..

⁶¹ Sobre o boogie-woogie, ver Peter Silvester (2009).

(E) [é] próximo do blues acústico das décadas de 30 e 40 no qual eram usados fragmentos de acordes com alternância de baixo” (OTTAVIANO, 2011, p. 32).

A Parte 2, que consiste em estudos em pentatônicas maior e menor, apresenta os exercícios: *shuffle blues A – chorus 1*, *shuffle blues A – chorus 2*, *turnarounds (A)*, blues 8 compassos, *slow blues* britânico (E) e *Texas shuffle* (E). Os dois primeiros exemplos fazem parte da mesma canção, sendo que são dois ciclos (*chorus*) de 12 compassos. O *slow blues* ou, simplesmente, “blues lento” é uma levada bastante comum no blues. Neste momento do livro, o exemplo utilizado é alusivo ao guitarrista Eric Clapton, ícone da guitarra blues britânica.

Já a Parte 3 envolve estudos sobre as pentatônicas maior, menor, além de modulações e o que o autor conceitua como “pentatônica 6”, que consiste em uma escala pentatônica menor acrescida de uma sexta maior. Os exercícios obedecem à seguinte sequência: *slow blues (A)*, *funk blues*, tradicional blues 8 compassos, tradicional solo Freddie King, R&B (*rhythm & blues*), *slow blues licks* – começando no V, *shuffle blues* moderno, *rumba blues (E)*, *gospel blues* – estilo Ray Charles, e *blues C13*.

Aqui, temos desdobramentos dos fundamentos já citados, acrescidos de frases melódicas em levadas como o *funk blues* e a *rumba blues*, apresentados na mesma estrutura de 12 compassos, com a mesma harmonia dos três acordes básicos do blues (tônica, quarto e quinto graus), sendo a parte rítmica o elemento que caracteriza cada levada. Os exercícios intitulados “R&B” e “*gospel blues* – estilo Ray Charles” consistem em solos dentro das formas de 16 e 8 compassos, respectivamente, enquanto o “blues C13” é nomeado desta forma em referência à utilização do acorde de sexta (décima terceira).

Por fim, a Parte 4 apresenta estudos de *slide* com a utilização do chamado *bottleneck*, recurso comum no blues que consiste em “um objeto cilíndrico, normalmente de vidro ou metal, em forma de tubo, adaptado para o encaixe no dedo anelar, mínimo ou médio da mão da escala” (OTTAVIANO, 2011, p. 79). Este acessório é utilizado para que, ao deslizar sobre as cordas na escala, se obtenha sons de *glissandos*, como em uma guitarra sem trastes. Esta parte é subdividida nos seguintes exercícios: *slide licks* (afinação standard⁶²), *slow blues* – estilo Muddy Waters, blues 12 compassos – estilo Duane Allman, *country blues* 8 compassos, blues 12 compassos (E) – estilo Mick Taylor.

O uso do *slide* ou *bottleneck* frequentemente ocorre com mudanças de afinação, a exemplo das chamadas “afinações abertas” que são empregadas para que o instrumento

⁶² Refere-se à afinação padrão, comum à guitarra ou ao violão.

apresente um acorde maior com a execução de suas cordas soltas. No primeiro exemplo, o termo “afinação standard” representa o uso da afinação padrão do instrumento⁶³.

O autor faz uma breve contextualização histórica sobre cada tema ao adentrar uma seção nova, ao longo do livro, associando, rapidamente, o exemplo musical a determinado contexto, guitarrista ou canção na história do blues. Em seguida, comenta as técnicas, escalas e recursos utilizados e apresenta o exemplo correspondente.

Como conteúdo adicional, a Parte 5 apresenta um roteiro da produção musical das faixas do CD anexo, além de galeria de fotos dos equipamentos utilizados e referências discográficas.

3.1.7 “Na trilha do blues” (Duca Belintani, 2012)



Duca Belintani (2012) introduz este livro com, exatamente, o mesmo texto que consta no de 2005, de sua autoria, citado neste capítulo, oferecendo uma contextualização histórica geral e, desta vez, ainda, um material com CD anexo que aborda escalas, técnica, ritmos, harmonia, *licks*, *turnarounds*, blues de 12 compassos, também em ordem sequencial, com sugestões de exercícios para o estudo de cada conteúdo. (Anexo H).

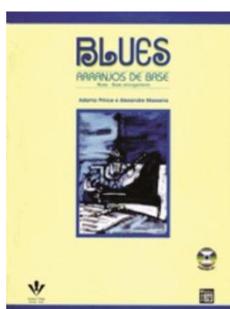
O autor reforça, novamente, o potencial do blues também como um subsídio para o estudo de gêneros como o jazz e o rock, além da importância do aspecto vocal na execução instrumental da guitarra blues. Os exemplos musicais são todos transcritos em partitura e tablatura, sem indicação de digitação e constam no referido CD que apresenta as faixas referentes aos exercícios abordados, sem *backing tracks* referentes a estes conteúdos.

Tal como no outro livro, também inicia sua abordagem sequencial com estudos sobre a escala pentatônica maior, apresentando cinco digitações sem a *blue note* e, em seguida, as mesmas digitações acrescidas da *blue note* (terça menor, no caso). O mesmo procedimento é aplicado ao estudo da escala pentatônica menor e, então, são apresentados exercícios de vibrato, *slide* e *bend*, além de exercícios relacionados ao que o autor define como “levada do trem” que consiste na execução de tercinas com a omissão da segunda colcheia (uso da pausa), em compasso quaternário composto, configurando uma figura rítmica comum no blues.

⁶³ A título de contextualização sobre a prática do slide com o *bottleneck*, existe uma videoaula brasileira dedicada especificamente à guitarra slide, publicada pelo guitarrista Otávio Rocha, do grupo Blues Etílicos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_E5Yjmn26Ec. Acesso em: 15 maio 2019.

Em seguida, apresenta exercícios de variações rítmicas, *riffs*⁶⁴ e de harmonia, partindo de um estudo sobre o já citado blues de 12 compassos, nas versões *fast e slow change*, e incorporando exercícios com acordes maiores e menores de sétima menor, sétima maior, sexta maior, meio diminuto, diminuto, além de sétima e nona. No fim do livro, o autor aborda exercícios com *licks*, *turnarounds* além de pequenos temas musicais em duas diferentes levadas, dentro da forma de 12 compassos: *rhumba blues menor e funk blues*.

3.1.8 “Blues: arranjos de base” (Adamo Prince e Alexandre Massena, 2013)



Adamo Prince e Alexandre Massena (2013) oferecem um livro que tem o termo *blues* no título, porém é direcionado à aprendizagem de quatro instrumentos: guitarra, piano, baixo e bateria. Os conteúdos são apresentados no singular, como escala, harmonia, forma, pulsação rítmica, *turnaround*, além de outros como frases, levadas, etc. (ver Anexo A).

As apresentações acontecem de maneira bastante resumida com poucos exemplos para cada tema e cada instrumento. O CD em anexo a esta publicação apresenta três faixas distintas para cada exemplo apresentado, sendo uma apenas com bateria e baixo, outra somente com o piano e a restante com piano, baixo e bateria ou, em alguns casos, piano, baixo, bateria e guitarra.

Logo nas linhas introdutórias, Prince e Massena reconhecem o papel do blues na trajetória e nas linguagens do jazz e do rock, pontuando que a escolha do enfoque no blues para o volume do livro em questão se deu pelo fato de este gênero musical “ser uma espécie de pedra fundamental com várias ramificações” (PRINCE; MASSENA, 2013, p. 15).

O livro traz apenas a forma de 12 compassos, apresentando a versão *slow change* (sem nomeá-la desta maneira) e, então, a *fast change*, definindo-a somente como “uma opção de maior variação harmônica para esse esquema básico, em 12 compassos”, fala do chamado *swing feel* em compassos simples, que consiste em uma leitura de duas colcheias como se

⁶⁴ Segundo definição do Wikipédia, é uma “progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas no contexto de uma música, formando a base ou acompanhamento”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Riff>. Acesso em: 3 abr. 2019. Considerando tal definição um tanto vaga, acrescento que o *riff* é um fragmento musical recorrente em uma canção e facilmente identificável, comumente observado em gêneros como o rock, o pop e o blues (ALVES, 2014). Ainda, Hugo Leonardo Ribeiro acrescenta que os “riffs podem ser definidos como pequenas ideias composicionais que servem como base harmônica na música. São motivos que funcionam e organizam a estrutura formal da peça” (2010, p. 33).

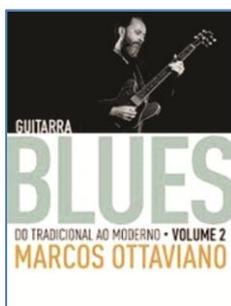
fossem uma semínima e uma colcheia num compasso quaternário composto (com subdivisão ternária), recurso entendido como característica importante para que se mantenha o sotaque do blues, e cita a possibilidade de uso da própria notação em compasso composto (PRINCE; MASSENA, 2013, p. 16).

Os *turnarounds*, fundamentos básicos e importantes no blues, são expostos como “finalizações” e os exemplos de frases que são apresentados para piano fazem menção aos *glissandos* e *bends* como elementos que “fazem parte da linguagem do blues e são comuns nas vozes humanas, nas guitarras e instrumentos de sopro” (PRINCE; MASSENA, 2013, p. 20).

Os autores apresentam, ainda, sugestões de progressões harmônicas dentro da forma de 12 compassos, além de levadas e construções de acordes na guitarra com a utilização de duas, três ou quatro notas, indicando a possibilidade de omissão da fundamental do acorde situada na região mais grave. Creio que tal abordagem derive da natureza do próprio livro, que propõe estudos de guitarra aliados ao piano, baixo e/ou bateria. Nessa situação de prática em conjunto, a omissão da nota mais grave do acorde tocado pela guitarra faz sentido, pois esta pode ser executada pelo baixo e/ou pelo piano. Dentre os acordes sugeridos, estão os de sétima, sexta, nona e sétima e nona, aumentados, diminutos e meio diminutos.

Então, após dedicar uma longa seção aos estudos de piano, apresentam partituras de onze exemplos de “Blues tradicional”, para piano, baixo e bateria, sendo apenas seis destes com a presença da guitarra, além de quatro exemplos de “Blues moderno”, embora nenhum contenha partes de guitarra e, por fim, oferecem partituras (transcrições) de um improviso de piano e um improviso de guitarra.

3.1.9 “Guitarra blues: do tradicional ao moderno” – Volume 2 (Marcos Ottaviano, 2019)



Marcos Ottaviano apresenta um livro que, conforme expresso na Apresentação escrita pelo guitarrista Wesley Caesar (2019), consiste em “uma sequência do anterior com tópicos mais avançados” (ver Anexo C). O próprio autor assina o texto seguinte, a Introdução, em que destaca seu intuito de “proporcionar um estudo prático, teórico e musical das diversas vertentes do blues” (2019, p. 11; 13), citando *Chicago blues, boogie*⁶⁵,

⁶⁵ Levada rítmica análoga ao citado *boogie-woogie*, que consiste na repetição constante de uma célula sincopada, popularizada na guitarra por ícones como John Lee Hooker.

*shuffle, slow blues, swing blues*⁶⁶, *blues jazz, delta blues, slide*, dentre outros.

Em uma abordagem diferente em relação à sua publicação anterior, o autor dedica seções separadas para a prática das escalas que considera importantes para os estudos do livro. São elas: pentatônica, pentatônica com blue note, pentatônica menor 6 (com o acréscimo da sexta maior, aproximando-se da sonoridade de um modo dórico), menor melódica, menor harmônica, além do arpejo diminuto e dos modos das escalas maior e menor.

No texto que introduz as escalas, demonstra uma preocupação relacionada à ergonomia das mãos e ao resultado sonoro esperado dentro da guitarra blues, ao evidenciar que utiliza a digitação “sem o dedo 4, de forma que a posição da mão fica mais preparada para fazer um *bend* ou *vibrato*” e que deixa “a mão deslizar no braço da guitarra, sem que ela fique ‘presa’ no *shape*⁶⁷ da escala” (OTTAVIANO, 2019, p. 19).

Seguindo adiante pelos capítulos do livro, Ottaviano apresenta exemplos ligados a vertentes, levadas e/ou formas de blues diversas, sempre sugerindo exemplos musicais com transcrição em partitura e tablatura, além dos exemplos em áudio disponibilizados na Internet, para acesso com código adquirido na compra no livro. As faixas com os exemplos musicais são sempre sucedidas de uma *backing track*, para que o estudante possa praticar o fragmento, tal como no livro anterior.

Na introdução de cada um destes exemplos listados no Sumário do livro, associa, de maneira resumida, o fragmento musical à fonte da qual foi retirado, seja o estilo de um determinado guitarrista ou alguma canção específica, para, em seguida, comentar os elementos que utilizou no exemplo, no que se refere a escalas, arpejos, *bends* e *vibratos*, em relação a cada acorde encontrado na harmonia. A divisão em cinco partes ou capítulos é comum a seu livro anterior.

A Primeira Parte aborda estudos na forma blues de 12 compassos com a tradicional harmonia de três acordes, apresentando fragmentos musicais em partitura e tablatura, com sugestão do acompanhamento em áudio, conforme explicitado acima. Os exemplos são, em ordem: *boogie* 12 compassos, *slow blues* (E), *shuffle tradicional* (E), *shuffle* (G), *shuffle blues double & triple stops, licks* para Vº-IVº antes do turnaround, *slow blues* – introdução no Vº, *shuffle* – introdução no Vº, *old blues*.

⁶⁶ O termo diz respeito a uma levada de blues próxima do *swing*, vertente do jazz popular nas décadas de 30 e 40, nos Estados Unidos, cuja abordagem rítmica está relacionada ao citado *swing feel*. Sobre o *swing*, ver Gunther Schuller (1991).

⁶⁷ Desenho.

O *boogie* consiste em uma levada tradicional do blues popularizada por ícones da guitarra como John Lee Hooker. Os termos *double stop* e *triple stop*, citados em um dos exemplos, dizem respeito à execução simultânea de duas ou três notas, respectivamente, em uma frase melódica que, em geral, acontece nas cordas mais agudas do instrumento. Outra coisa importante a ser observada é que o autor utiliza o símbolo idêntico ao diminuto para designar “grau” (Vº e IVº), o que poderia causar uma dupla interpretação, mas, na realidade, esse uso diz respeito apenas ao quinto e quarto graus, respectivamente, no caso do exemplo citado. O último exemplo, intitulado *old blues*, consiste apenas no já citado blues de 12 compassos com *fast change*.

Na segunda parte, Ottaviano expõe o que define como “blues moderno”, centrado em estruturas formais e harmonias distintas em relação à estrutura tradicional de 12 compassos e três acordes. São apresentados exemplos musicais dos temas: blues 16 compassos, blues jazz – tema e solo, blues jazz – *base*, *swing blues*, *old boogie*, *boogie* (Bb), *shuffle arpejo* (Bb), *Wes blues*, fragmentos e *walking bass*, *shuffle* e *walking bass*, *shuffle* (A13), rumba.

Ao abordar o “blues jazz”, insere elementos melódicos como intervalos característicos dos modos, além da escala menor melódica, dentro da forma blues de 12 compassos, sugerindo ao estudante, também, que não sejam empregados *bends* e vibratos a fim de se aproximar de uma sonoridade mais familiar ao jazz na guitarra⁶⁸. Também ocorre o uso de acordes com nona e sexta. O “Wes blues” carrega características jazzísticas e tem tal nome em referência ao estilo do guitarrista de jazz Wes Montgomery.

Na seção “Fragmentos e *walking bass*”, outro fundamento comum ao jazz é apresentado. Trata-se do *walking bass*, que consiste em um acompanhamento do baixo em que predominam as semínimas tocadas a cada tempo de um compasso quaternário, por exemplo, em paralelo à execução de acordes. As semínimas, “marcando” os tempos do compasso, provocam uma sensação de movimento melódico constante, associada, conforme o próprio nome sugere, a uma caminhada (*walking*). O chamado *swing blues* é exposto como um tipo de levada que faz referência à música “Caldonia”, de Louis Jordan, famosa no universo da guitarra blues a partir da interpretação de B.B. King.

A Terceira Parte, dedicada ao estudo da guitarra slide, é subdividida em quatro temas: *slide licks* (*open E*), *solo slide* (*open E*), *slide licks* (*open G*), *solo slide* (*open G*). De maneira distinta de sua publicação já citada, aqui, Ottaviano (2019) centra os exemplos nas já referidas

⁶⁸ Na prática, a guitarra jazz, em suas diversas vertentes, não necessariamente se apresenta com essas características, podendo, perfeitamente, apresentar o uso de diversos recursos presentes na guitarra blues. Creio que o autor faz referência a uma abordagem mais tradicional da guitarra jazz, nesse contexto.

afinações abertas, escolhendo duas destas – aberta em E (*open E*) e aberta em G (*open G*) que apresentam um acorde maior com a execução das cordas soltas (E e G, respectivamente). O emprego dessas afinações é comum dentro do blues sendo algo que, frequentemente, remete ao estilo do chamado Delta Blues, nome que faz referência a um local regularmente apontado como berço do blues: o Delta do Rio Yazoo cujas águas se juntam às do Rio Mississippi, na cidade de Vicksburg, nos Estados Unidos, segundo Muggiati que, sobre esse período histórico, destaca que os músicos de blues do Delta equilibravam eficiência instrumental com qualidades tais como serem cantores e compositores e aponta e descreve o uso do *slide* nesse contexto. “Os *sliders* do Delta usavam o que estivesse à mão: facas, barras de ferro, pedaços de cano, gargalos de garrafa e até ossos de animais” (1995, p. 24).

Na Quarta Parte, Ottaviano apresenta cinco de suas canções autorais, todas instrumentais, com a transcrição do primeiro *chorus* do tema de cada música para que o estudante possa praticar com o áudio (*backing track*) e improvisar após a execução do tema. Para esta seção, o autor também disponibiliza um vídeo exclusivo para a prática musical, além dos áudios.

Ao fim do livro, na Quinta Parte, Ottaviano (2019) recomenda uma discografia de guitarristas de blues referente a artistas citados nos estudos do livro e dedica uma seção a comentar técnicas de gravação adotadas para os registros dos exemplos de áudio do livro, abordando tópicos como a escolha, tipos e características dos equipamentos até a maneira como foram posicionados microfones, bem como captados e mixados os sons dos instrumentos.

3.1.10 Os livros

Buscando sistematizar aspectos emergentes nas abordagens de cada livro, optei por apresentar um quadro de categorias recorrentes nestas publicações, listando tópicos a partir das descrições que desenvolvi acima, o que considero um passo útil para as análises que serão conduzidas adiante (Quadro 3), no intuito de identificar temas relevantes para cada uma das publicações, no universo da guitarra blues no Brasil.

Quadro 3 – Categorias emergentes e recorrentes nos livros

TÍTULO	CATEGORIAS EMERGENTES
Método moderno para guitarra elétrica solo e base Blues, rock e outros ritmos	<ul style="list-style-type: none"> – Estudo de aspectos teóricos elementares (acordes, arpejos, escalas, ritmos, etc.) – Conteúdos apresentados de maneira mais geral, sem aprofundamento em tópicos ligados ao blues
Método completo de guitarra: do blues ao jazz	<ul style="list-style-type: none"> – Foco no blues e no jazz – Técnica, harmonia e improvisação em três níveis – Pentatônica maior e menor, com e sem <i>blue note</i>, com nomes diferentes (escala blues e escala country) – Forma blues de 12 compassos com <i>fast change</i>, e em <i>shuffle</i> (semínima e colcheia), sem tal nomenclatura – Uso de nomes distintos para fundamentos do blues
Método de guitarra: blues	<ul style="list-style-type: none"> – Blues como base para o jazz e o rock – Referência à origem vocal do blues – Pentatônica maior e menor, com e sem <i>blue note</i> – Aspectos técnicos: vibrato, <i>slide</i> e <i>bend</i> – Harmonia: acordes maiores e menores de sétima, sétima e nona, sexta, sétima maior, meio diminuto e diminuto – Forma blues 12 compassos – <i>Licks, turnarounds</i> – Glossário com termos em inglês
Método de guitarra: guitarra blues-rock	<ul style="list-style-type: none"> – Importância do sotaque dentro do blues (ouvir) – <i>Shuffle</i> (associação com o <i>groove</i>) – <i>Licks</i>, escalas, técnica, <i>turnarounds</i> – Formas blues de 12, 8 e 16 compassos – 5 digitações das pentatônicas maior e menor, com e sem <i>blue note</i> – Técnica da desvantagem (prática de escalas em 2 ou 3 cordas) – Valorização do aspecto vocal do blues – Exercícios que mesclam as pentatônicas
O blues na Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> – Possível uso de elementos do blues em outros universos da música popular – Texto introdutório com aspectos históricos do blues – <i>Swing feel</i> (semínima + colcheia, em compasso composto) – Forma blues 12 compassos (<i>fast e slow change</i>) – Referência ao aspecto vocal do blues – Acompanhamentos (<i>compings</i>) – 5 digitações de pentatônicas com três tipos de <i>blue note</i> (9ª aumentada, 6ª maior e 4ª aumentada)

	<ul style="list-style-type: none"> – Estudos de frases/<i>licks</i>
Guitarra blues: do tradicional ao moderno	<ul style="list-style-type: none"> – Textos introdutórios com aspectos históricos – 5 digitações de escala pentatônica menor e maior com <i>blue note</i> – Formas blues de 12 compassos <i>fast e slow change</i>, formas de 8 e 16 compassos – Aspectos técnicos: <i>slide, hammer on, pull off, bend</i>, vibrato e <i>double stop</i> – Levadas e vertentes: <i>shuffle, slow blues, Chicago blues</i>, blues britânico, <i>funk, rumba blues</i>, etc.. – Referências a estilos de guitarristas tradicionais – Estudos com o <i>slide</i>
Na trilha do blues	<ul style="list-style-type: none"> – Blues como base para o jazz e o rock – Valorização do aspecto vocal do blues – Pentatônica maior e menor, com e sem <i>blue note</i>, em 5 digitações – Aspectos técnicos: vibrato, <i>slide</i> e <i>bend</i> – Levada do trem (semínima e colcheia) – Harmonia: acordes maiores e menores de sétima, sétima e nona, sexta, sétima maior, meio diminuto e diminuto – Forma blues 12 compassos – <i>Licks, turnarounds</i> – Levadas: <i>rhumba blues e funk blues</i>
Blues: arranjos de base	<ul style="list-style-type: none"> – Conteúdos no singular (ex: escala, harmonia, forma, pulsação rítmica, <i>turnaround</i>) – Blues como base para o jazz e o rock – Forma blues 12 compassos: <i>slow change e fast change</i> (sem uso de nomenclatura) – <i>Swing feel</i> (semínima + colcheia, em compasso composto) – Harmonia: acordes de sétima, sexta, nona, sétima e nona, aumentados, diminutos e meio diminutos, com omissão da tônica – Estudos de prática de conjunto
Guitarra blues: do tradicional ao moderno – Volume 2	<ul style="list-style-type: none"> – Pentatônicas, menor melódica, menor harmônica, arpejo diminuto, modos das escalas maior e menor – Preocupação com ergonomia das mãos, digitação e resultado sonoro esperado – Textos introdutórios com associações à músicas e/ou linguagens de guitarristas – Aspectos técnicos: anteriores, mais <i>double e triple stops</i> – Formas com harmonias diferentes (blues 16 compassos, blues jazz) – Estudos com <i>slide</i> em afinações abertas – Sugestões de discografia e dicas de gravação

Fonte: Elaboração própria

Nota-se que temas como a forma blues de 12 compassos, a ligação do blues com gêneros como o *jazz* e o *rock* além da utilização da célula rítmica de semínima seguida de colcheia em um contexto de compasso binário quaternário composto (subdivisão ternária) são recorrentes em todos os materiais, com exceção de Guedes (1996). Este último aspecto, concernente ao uso da semínima e da colcheia em compasso composto no blues, é referenciado com nomenclaturas diferentes entre os autores, podendo ser entendido como *swing feel* (GOMES, 2008; PRINCE; MASSENA, 2013); “levada do trem” (BELINTANI, 2012); *groove* (FURLANI, 2005); ou *shuffle* (GALIFI, 1998).

As metodologias destes autores são de caráter expositivo, sendo que os conteúdos são apresentados a partir de curtos exemplos musicais transcritos em partitura e/ou tablatura, e estes exemplos, em alguns livros, são acompanhados de materiais de áudio com a reprodução da execução “desejada” do respectivo fragmento, por vezes seguida de uma *backing track*, para que o estudante possa praticar com este acompanhamento. Nesse ínterim, é comum também o uso de *licks*/frases como sugestões melódicas para que os alunos desenvolvam a prática da improvisação no blues, além dos *turnarounds*, abordados por Belintani (2005; 2012), Furlani (2005), Ottaviano (2011; 2019) e Prince e Massena (2013). Além destes, a publicação de Gomes (2008) também se dedica ao referido estudo de *licks*/frases melódicas.

O estudo das escalas pentatônicas – maior e menor, com e sem *blue note* – é mais um tópico citado por, praticamente, todos os livros, logo que começam a realizar algum mínimo aprofundamento no universo da guitarra blues. Apenas Guedes (1996) e Prince e Massena (2013) não abordam este conteúdo. Foi recorrente a adesão de autores à proposta de cinco digitações para cada escala – padrão popularmente conhecido como CAGED – que consiste no estudo de escalas, arpejos e acordes em cinco regiões diferentes no braço do instrumento, embora nenhum dos autores utilize esta nomenclatura nesse contexto (BELINTANI, 2005; 2012; FURLANI, 2005; GOMES, 2008; OTTAVIANO, 2011).

O exercício de aspectos técnicos para a guitarra blues tais como os *bends*, vibratos, *slides*, também são tópicos encontrados em alguns dos livros, ainda que com graus de aprofundamento e riqueza de detalhes diferentes. Ottaviano (2019) aborda as técnicas e oferece apontamentos sobre o posicionamento das mãos, demonstrando uma preocupação com a ergonomia destas e com a obtenção do resultado sonoro desejado. Os livros de Belintani (2005; 2012) apresentam exercícios desta técnica e fazem referência ao aspecto “vocal” do blues. Nesses livros, enxergo uma viável associação do emprego destas técnicas a uma possível aproximação desta característica de sons análogos à voz humana. Embora não apresente exercícios específicos para as técnicas, Furlani (2005) aborda lições de fragmentos

musicais que utilizam estes recursos e se refere ao citado aspecto. Prince e Massena (2013) também fazem menção à técnica do *bend* e a associam à voz humana.

Notei que a questão das identidades culturais na prática instrumental da guitarra blues por parte do músico brasileiro, que é um tópico de análise importante para o presente trabalho, não é contemplada em nenhum dos trabalhos, de maneira direta. Conforme aponta o Quadro 3, Gomes (2008) e Ottaviano (2011) dedicam textos introdutórios para discorrer sobre aspectos históricos do blues e da guitarra blues, remontando às origens rurais do gênero, retrazendo, resumidamente, a linha cronológica da guitarra nesse processo e abordando sua influência sobre o surgimento do rock e do blues, fatos que dão pistas sobre essa identidade cultural e seus trânsitos percorridos até a chegada ao Brasil.

Alguns dos autores incentivam, também, um estudo acompanhado do convívio entre pares, no sentido de compartilhar informações e experiências sobre o universo da guitarra blues (BELINTANI, 2012; FURLANI, 2005) como um componente adicional importante no processo de aprendizagem musical e entendimento do “sotaque” do blues. Entendo que essa aprendizagem entre pares (GREEN, 2002) também dialoga com o entendimento das identidades culturais na prática do instrumento, na medida em que estimula o estudante a dividir um pouco do seu conhecimento e experiência individual com outra pessoa e viabiliza esse fluxo de informações “lido” a partir das subjetividades de cada sujeito envolvido no processo de educação. Assim, embora não haja referências diretas à questão das identidades culturais nas abordagens destes livros, estas podem emergir indiretamente em situações e associações como as citadas por mim.

É também evidente a ausência de referências oriundas da cena brasileira de blues, que não é discutida em nenhuma das publicações. Considero que uma exposição histórica sobre a trajetória do blues e da guitarra blues no país, passando por instrumentistas de rock e de jazz que utilizavam elementos da guitarra blues, é de grande utilidade no sentido de situar esta identidade cultural em nosso contexto sociocultural. Além disso, a partir de meados dos anos 80, já existe uma discografia de guitarristas de blues brasileiros, o que possibilitaria a utilização de exemplos musicais destes artistas para estudos do instrumento nos livros, acompanhados de uma contextualização sobre esta cena musical no país.

Trazendo o foco para as categorias elencadas no Quadro 3, que mostram temas recorrentes nos livros dedicados ao ensino de guitarra blues no Brasil, identifico os tópicos a seguir como relevantes em um determinado material de estudo de guitarra blues no Brasil, segundo as perspectivas e conteúdos encontrados nesses materiais. Ao final da lista, acrescento dois tópicos que julgo importantes a partir de minha vivência e experiência como

guitarrista e professor de guitarra blues, tendo em vista as ausências que problematizei nos parágrafos anteriores.

1. Trajetória cronológica da guitarra blues no mundo e sua influência sobre o jazz e o rock;
2. Presença de uma contextualização histórica sobre os conteúdos musicais abordados (referência a vertentes e/ou instrumentistas consagrados no blues);
3. Seleção de repertórios (variedade e diversidade de períodos e vertentes);
4. Estudos de escalas pentatônicas maior e menor com as *blue notes*;
5. Estudos de diferentes formas do blues (12, 16, 8 compassos, dentre variações);
6. Estudos de *licks* e *turnarounds*;
7. Grau de aprofundamento nos estudos de harmonia e improvisação no blues;
8. Grau de aprofundamento em aspectos técnicos da guitarra blues: *slide*, *hammer on*, *pull off*, *bend*, vibrato, *double stop*, *triple stop*;
9. Valorização do aspecto “vocal” do blues;
10. Prática e entendimento do *swing feel*;
11. Estudo de diferentes levadas e vertentes: *shuffle*, *slow blues*, *Chicago blues*, blues britânico, *funk*, *rumba blues*, etc.;
12. Entendimento das identidades culturais no fazer musical do guitarrista brasileiro de blues;
13. Estudo da cena blues no Brasil (trajetória, artistas, discografia, principais guitarristas, estudo de repertório desse universo).

Feita esta exposição, reservo a seção seguinte para adentrarmos o universo dos materiais de estudo de guitarra blues oferecidos em suporte audiovisual, através dos cursos online. De posse do conhecimento destas publicações, identificarei categorias emergentes e, adiante, farei uma articulação entre o que foi recorrente nos dois tipos de suportes (escrito e audiovisual).

3.2 APRESENTANDO OS MATERIAIS: CURSOS ONLINE

Reservo esta seção à apresentação dos cursos online dedicados à guitarra blues publicados por autores, produtores ou portais brasileiros, em língua portuguesa. Considerarei, para o presente trabalho, as publicações disponíveis online que apresentam um formato sequencial e lista de conteúdos pré-estabelecidos, com uma determinada quantidade de vídeos

pré-gravados e editados, sem participação simultânea de alunos, a serem assistidos em ordem, podendo ou não ser organizados em módulos⁶⁹ (Quadro 4).

O Quadro 4 expõe todos os títulos que encontrei na pesquisa que envolvem publicações disponíveis até o mês de maio de 2019, novamente elencadas por ordem cronológica de publicação, seguido de uma apresentação individual de cada material.

Quadro 4 – Materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil (cursos online)

AUTOR	TÍTULO	EDITORA/ANO
CURSOS ONLINE		
André Christovam	<i>Blues além do óbvio</i>	Academia do Blues/2016
Ricky Furlani	<i>Blues rock express</i>	Independente/2016
Sérgio Rocha	<i>Guitarra blues</i>	Guitarpedia/2016
Peu Mendes	<i>Guitarra: tocando blues rock</i>	Musicdot/2016
Marcos Duprá	<i>Keep on Blues: Curso completo de Blues-Guitarra</i>	Primeiros Acordes/2017
Fúlvio Oliveira	<i>Guitarra blues</i>	Independente/2018
Paulo Toth	<i>Guitarra Blues – Rápido e Fácil: pentatônicas e licks</i>	Udemy/2018
Raul Mendes	<i>Guitarra: conduções de blues</i>	Musicdot/2018
Emílio Cantini	<i>Curso completo de Guitarra blues</i>	Udemy/2019

Fonte: Elaboração própria

3.2.1 “Blues além do óbvio” (André Christovam, 2016)

O curso é apresentado por André Christovam (2016), que é frequentemente apontado como um dos pioneiros do blues no Brasil e um dos nomes de maior relevância na guitarra blues no país. É uma produção independente, dividida em três módulos disponibilizados mediante pagamento através do portal Academia do Blues⁷⁰.

⁶⁹ Alguns materiais audiovisuais encontrados utilizam a palavra “curso” em seus títulos, mas, na verdade, consistem em gravações de aulas realizadas a partir de vídeo conferência (mediante Skype, Hangouts ou ferramentas similares) com alunos interagindo em tempo real com o professor ou, simplesmente, em videoaulas disponibilizadas no YouTube. A publicação do guitarrista Déio Tambasco é um exemplo do primeiro caso, enquanto os vídeos do “Curso de Blues” do autor Edblues, que incluí como videoaulas, exemplificam a segunda situação. Além disso, não necessariamente apresentam as características de organização sequencial de vídeos e disposição dos conteúdos presentes nos cursos propriamente identificados como cursos online. TAMBASCO, Déio. *Curso de Blues*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QPZpOFYKBP8>. Acesso em: 28 maio 2019.

⁷⁰ O acesso ao conteúdo do curso me foi gentilmente cedido por André Christovam. CHRISTOVAM, André. *Academia do Blues*. Disponível em: www.academiadoblues.com.br. Acesso em: 15 maio 2019.

São 29 vídeos, no total, com durações que variam entre 15 e 20 minutos, feitos com possivelmente três câmeras diferentes e seus respectivos links são enviados pela produção do portal por e-mail, logo após a confirmação do pagamento. Além da apresentação do vídeo, o portal tem uma seção de sugestões e comentários escritos vinculada ao Facebook e o autor disponibiliza acesso a um grupo fechado nesta mesma rede social para discutir questões e dirimir dúvidas dos estudantes, diretamente. Cada vídeo possui uma seção de comentários individualizada para que os estudantes deixem perguntas e interajam com Christovam. Também existe uma seção denominada “Playlist do André”, em que são ofertadas sugestões de repertório e discografia relacionadas ao universo da guitarra blues.

Os primeiros vídeos oferecem uma apresentação geral, em que Christovam conta um pouco de sua trajetória como artista e frisa a intenção de abordar tópicos do blues procurando “sair do óbvio”, conforme sua descrição e o próprio título do curso sugerem. Tal “saída” consiste em um aprofundamento maior nos conteúdos da guitarra blues, sobretudo no que compete à harmonia e à improvisação. O autor apresenta o escopo geral do curso, descreve resumidamente os tópicos que aborda e sugere dicas de rotina de estudo aos alunos.

O Módulo I do curso abrange os seguintes tópicos: Como ouvir Blues; Bending e Vibrato; Pentatônicas (O braço da guitarra); Vertical – Horizontal; Intervalos; *Turnarounds*; Tríades; Acordes; Escala Cromática Diatônica; Cromatismo; e Grooves Básicas[sic].

Na Primeira Aula – “Como ouvir Blues” – faz uma exposição sobre o percurso histórico do blues, partindo desde suas origens na diáspora africana até a sua disseminação nos Estados Unidos, a importância no surgimento do *jazz* e do *rock*, e a expansão em escala mundial. O autor sugere que o estudante ouça artistas de blues de diversos períodos tentando perceber o potencial vocal das melodias presentes nas canções de modo a entender a guitarra blues dentro deste contexto.

A Segunda Aula – “Bending e Vibrato” – é direcionada para as duas técnicas que são entendidas como fundamentais para o estudo da guitarra blues. O autor destaca a importância em acentuar uma “qualidade vocal” na interpretação do músico, associando o efeito à voz de cantores(as). Depois, exemplifica tipos de vibrato de acordo com o posicionamento dos dedos da mão esquerda e considera a variabilidade da sonoridade do vibrato de cada músico, citando ícones do instrumento como exemplos.

O *bend*, então, é abordado, também, como um recurso que potencializa a qualidade vocal da execução na guitarra. Esse fundamento é exemplificado dentro das escalas pentatônicas e o autor sugere alguns tipos de *bends*, de intervalos variados, além de *double stops* e “truques” relacionados a esta técnica. Faz, também, observações sobre posicionamento

das mãos e condição das unhas da mão esquerda, de modo a facilitar o estudo da técnica sem que o músico se machuque.

As Aulas de número 3 e 4 são dedicadas ao estudo das escalas pentatônicas, maior e menor, em que André, a partir das cinco digitações do sistema CAGED para cada escala sugere possíveis execuções destas escalas com o uso de ligados, em diferentes oitavas, mesclando as digitações e, conseqüentemente, gerando frases musicais. O autor também sugere frases com o emprego de recursos técnicos como ligados (*hammer on* e *pull off*), glissandos (*slides*), *double stops* e *bends*, no universo da referida escala.

André atribui, ainda, as frases que exemplifica a determinados guitarristas que são ícones do gênero e recomenda que o estudante procure observar as duas escalas – maior e menor – de maneira conjunta, de modo a perceber notas comuns e intervalos que as caracterizam enquanto maior ou menor. Então, pede que o músico acrescente notas de passagem em sua digitação das pentatônicas, gerando cromatismos entre as notas convencionais da escala.

Dentro da proposta de fundir as digitações convencionais das escalas no CAGED, em uma abordagem mais horizontal no braço do instrumental, Christovam propõe exercícios de acompanhamento que envolvem acordes e variações de notas das escalas pentatônicas mescladas aos acordes, alternando inversões destes, conferindo movimento à execução deste acompanhamento e explorando o braço do instrumento horizontalmente (quinta aula).

Na Sexta Aula, o autor aborda fundamentos básicos de intervalos, exemplificando-os em estruturas de blues ou em canções conhecidas dentro do gênero. A sétima aula é focada nos *turnarounds*, partindo da conceituação do termo, seguindo na apresentação de frases aplicáveis como *turnarounds*, ou seja, na transição entre dois ciclos de compassos de uma forma de blues. Novamente, atribui os exemplos musicais propostos a canções clássicas do gênero ou a guitarristas consagrados que os utilizam em sua maneira de tocar. Também são utilizados exercícios inerentes a temas de blues com características harmônicas mais ligadas ao jazz, a exemplo de “Billie’s Bounce” de autoria do saxofonista Charlie Parker.

A Sétima Aula tem como tema central as tríades dentro do blues, de modo que André parte das tríades maiores e suas inversões, exemplificando suas aplicações dentro de um blues de 12 compassos e sugerindo possíveis usos dessas inversões em meio à improvisação melódica com as pentatônicas. A aula seguinte é focada em acordes, partindo de dicas do autor sobre conduções de vozes em acompanhamentos, em uma canção de blues, com o intuito de estimular um movimento harmônico semelhante ao de um acompanhamento ao piano até dicas de inversões de acordes de sétima e nona, acordes aumentados (empregados na

conclusão de uma série de 12 compassos, no lugar do quinto grau), além de sugestões de acompanhamentos com apenas duas notas (terças e sétimas dos acordes), empregando as inversões para priorizar movimentos harmônicos de um semitom entre os graus da harmonia.

“Escala cromática diatônica” é o título da nona aula, que aborda uma revisão sobre o campo harmônico maior e uma proposta de emprego dos acordes e arpejos desse campo dentro de uma canção de blues, como uma alternativa melódica que “tire o blues do óbvio”, nas palavras do próprio autor, citando o próprio título do curso. As duas últimas aulas – Cromatismo e Grooves Básicas – têm como foco, respectivamente, o uso de cromatismos entre as notas das escalas pentatônicas, em um improviso, e o estudo de levadas para o blues. Nesse último momento, André faz um retrospecto histórico sobre as noções rítmicas oriundas da música africana e seu impacto em novas culturas a partir da diáspora, a exemplo do que aconteceu no Brasil. Dentro desse contexto, o autor explica o *swing feel* (semínima e colcheia, em contexto de compasso composto) e apresenta sugestões de *grooves*/acompanhamentos, com os movimentos harmônicos abordados na aula sobre acordes.

O Módulo II do curso contém as seguintes aulas: “Os Buracos Negros no braço da guitarra”; “Afinações”; “Acordes”; “Grooves”; “Desenvolvendo um Tema”; “Turnarounds”; e “Além dos doze compassos”. Logo na Primeira Aula, André exemplifica possibilidades melódicas externas à pentatônica, através de modos menores como o dórico e o eólio, acompanhado de uma *backing track* de blues em tom menor. Como recursos adicionais empregados, o autor também utiliza arpejos, *blue notes* e o recurso técnico dos *bends* e *double stops* com notas fora da pentatônica.

A Segunda Aula desse módulo é focada em afinações, sobretudo as referidas afinações abertas, que podem ser utilizadas com o uso do *slide* ou para executar acompanhamentos de blues e de rock. Christovam demonstra formações de acordes e *riffs*, ainda sem o uso do *slide*, com a afinação aberta em Ré maior, que consiste em um acorde de Ré maior com as cordas “soltas” do instrumento. Dentre os *riffs*, cita exemplos referentes a canções autorais de sua discografia. Ao final, o autor explica a relação entre esta afinação e a aberta em Sol maior, esclarecendo as relações entre os intervalos e as semelhanças entre ambas, nesse aspecto.

A Terceira Aula deste módulo é sobre acordes e tem início com demonstrações de possíveis variações harmônicas em um blues em tom menor, em que André faz referência a “Blue and Lonesome”, música do gaitista Little Walter, e sugere substituições para os acordes convencionais de um blues de 12 compassos em tom menor. Novas demonstrações são feitas com relação ao blues em tons maiores, incluindo substituições, inversões e uso de tensões como quartas, sextas, sétimas e nonas.

A Quarta Aula – “Grooves” – oferece sugestões de acompanhamentos que priorizam movimentos harmônicos, utilizando acordes sugeridos na aula anterior e acrescentando uma segunda guitarra aos grooves estudados anteriormente, através da gravação dos trechos iniciais de acompanhamento com o auxílio de um pedal de *loop*, que consiste na gravação e repetição sequencial de um determinado trecho musical. A partir da repetição dos exemplos abordados no módulo anterior, com o pedal, Christovam introduz acompanhamentos adicionais, fazendo referência a uma situação de banda com mais de uma guitarra tocando simultaneamente.

Então, a aula seguinte aborda a construção de temas ou motivos melódicos para a improvisação no blues. Os exemplos abordados consistem nas notas da melodia vocal da canção “Third Degree”, de Eddie Boyd e Willie Dixon, transpostas para a guitarra e acrescidas dos recursos técnicos empregados no instrumento. Nesse âmbito, André sugere que o estudante cante (solfeje) as notas tocadas por si próprio na guitarra, como uma atividade importante para auxiliar no desenvolvimento melódico.

Na aula sobre *turnarounds* nesse módulo, Christovam emprega exemplos com inversões e substituições de acordes, diferenciando dos exercícios sugeridos no módulo anterior e conferindo uma sonoridade mais “jazzística” aos *turnarounds*. Ao fim da aula, André sugere estudos na canção “Georgia on my mind”, tendo como referência a gravação de Ray Charles.

Por fim, a última aula do módulo – Além dos doze compassos – se propõe a abordar dúvidas dos alunos do curso em um vídeo à parte e, então, aborda o blues de 8 compassos, com a canção “Key to the Highway”, de Big Bill Broonzy. Em seguida, André apresenta o blues de 9 compassos, com a canção tradicional “Sittin’ on top of the world”. Então, vem o blues de 16 compassos, através de uma progressão de acordes comum em canções de blues concebidas nesta forma.

O Módulo III finaliza o curso com as seguintes aulas: “Os Buracos Negros no braço da guitarra”; “Acordes Diferentes”; “Afinações; Desenvolvendo um Tema”; “Notas Proibidas”; “O Lado Jazz do Blues”; e “Conversa Final”. Na Primeira Aula, André dá continuidade à primeira aula do módulo anterior, a partir de um exercício com uma *backing track* de *slow blues* em Mi maior, 12 compassos, com acordes estudados no módulo anterior, recomendando o uso das pentatônicas menores de Mi, Lá e Si, propondo frases nestas escalas e buscando explorar o uso de notas dos acordes, contando também com o auxílio de arpejos.

Na aula seguinte – “Acordes Diferentes” – o autor propõe digitações para o campo harmônico de Dó maior, com os acordes em 2ª inversão. Depois, acompanhado da *backing*

track de uma linha de baixo da música “Stormy Monday”, de T-Bone Walker, toca o acompanhamento da música utilizando estas inversões. Na aula sobre afinações desse módulo, Christovam demonstra novamente a afinação aberta em Ré maior, dessa vez a partir da execução de três canções de sua autoria.

A Quarta Aula retorna ao desenvolvimento de temas/motivos melódicos para a improvisação. Dessa vez, Christovam sugere melodias a partir dos acordes que trabalhou ao longo do curso, em um contexto de blues de 12 compassos, utilizando ideias parecidas a cada um dos graus da harmonia, transpondo os fragmentos para os respectivos acordes. Quanto às “notas proibidas”, que conforme o título são abordadas na quinta aula, André sugere possibilidades de utilização das notas que não fazem parte de uma escala pentatônica, se aliando ao uso de aproximações cromáticas na condução de acordes, trazendo tal raciocínio também para o desenvolvimento melódico. Nesse ínterim, utiliza elementos como os modos da escala menor melódica, com ênfase na escala alterada (modo derivado do sétimo grau desta escala), além da *blue note*.

Na aula “O Lado Jazz do Blues”, Christovam inicia com sugestões de discografia de artistas de jazz que considera importantes para o estudo do blues. Depois, faz demonstrações de harmonia e improvisação com as canções “Help the poor”, a partir da gravação feita pelo guitarrista Robben Ford, e “Too blue”, do saxofonista Stanley Turrentine. Com a última aula, André faz suas considerações e agradecimentos finais.

O curso, ainda, oferece duas aulas bônus dedicadas ao uso do *slide* ou *bottleneck*, que foram elaboradas para uma das edições da revista *Guitar Player Brasil*. A primeira destas aulas aborda o slide na afinação padrão do instrumento, abordando desde a regulação adequada do instrumento para a técnica, ao posicionamento das duas mãos e construção de frases. A segunda aborda a afinação aberta em Sol maior, apresentando a canção “Little red rooster”, inspirado na gravação de Howlin’ Wolf com o guitarrista Hubert Sumlin’, e ensinando o *riff* de slide da canção.

Trata-se de um curso que adentra diversos aspectos importantes relacionados à guitarra blues, incluindo contextualizações históricas sobre os conteúdos e uma metodologia que utiliza com frequência referências musicais ligadas ao repertório de ícones da guitarra blues. A questão das identidades culturais não emerge como um elemento mencionado de maneira direta nas aulas, mas a partir do momento em que o autor interpreta os conteúdos à sua maneira e recomenda que o estudante busque desenvolver a sua linguagem, diante dos conteúdos apresentados, penso que haja uma relação com tal tópico no contexto de ensino da guitarra blues, de certo modo.

3.2.2 “Blues rock express” (Ricky Furlani, 2016)

O curso é comercializado pelo autor, o guitarrista Ricky Furlani, em seu site oficial⁷¹. Consiste em um material exclusivamente dedicado ao Blues Rock, com três módulos, com duração sugerida de 12 meses, em um total de 96 aulas. Os vídeos são filmados com três câmeras, sendo uma focada no músico com seu instrumento e as outras apenas no detalhe de cada uma das mãos na guitarra, com a inserção de imagens de partituras, tablaturas e legendas simultâneas aos exemplos musicais.

Os vídeos do curso são divididos em conteúdos semanais, com dois ou três vídeos por semana, em um total de 48 semanas, acompanhados dos respectivos áudios, das *backing tracks* e da partitura e tablatura correspondentes, que são visualizadas logo abaixo do vídeo principal e também ficam disponíveis para download em mp3 e PDF. Os vídeos têm duração máxima de dez minutos.

As quatro primeiras semanas abordam, respectivamente: estudo sobre tercinas e *shuffle*; forma blues de 12 compassos (partindo da tonalidade de Ré maior, com *fast change*, aqui denominada de *quick change*, e *slow change*); *turnaround* (apresentação de quatro exemplos em Lá maior); e uma lição da música “Lil’ Devil”, do grupo de rock The Cult, envolvendo bases e solos. As aulas seguintes tratam sobre a chamada Pentatônica Blues que consiste na escala pentatônica menor acrescida da *blue note*. Furlani oferece as cinco digitações do CAGED e sugere frases para estudo. Então, o autor aborda o acréscimo da sexta maior a esta escala, com exemplos de *licks* recomendados.

Ao longo de todo o curso, os assuntos estudados são intercalados por aulas adicionais que contêm lições de *riffs*, sugestões de acompanhamento, exercícios de técnica (com palheta, palheta e dedos ou somente dedos) e solos. Além disto, em determinado momento do curso, o autor disponibiliza um vídeo denominado “Vídeo Resposta” em que esclarece alguma das dúvidas musicais enviadas pelos estudantes do curso.

Em seguida, aborda a lição da música “Back In Black”, do grupo de rock AC/DC, e um novo vídeo sobre *turnarounds* é apresentado, sugerindo exemplos alusivos a Robert Johnson, Muddy Waters e Eric Clapton. A partir da Semana 10, são ofertados novos estudos sobre tercinas e *shuffle* com sugestões de *licks*, além de um solo nesta levada, em Lá maior, e lições das músicas “Purple Haze”, de Jimi Hendrix, e “San Ho Zay”, de Freddie King.

⁷¹ FURLANI, Ricky. *Blues Rock Express*. Disponível em: www.rickyfurlaniguitarraonline.com.br. Acesso em: 10 maio 2019. O acesso ao conteúdo do curso me foi gentilmente cedido pelo autor.

As Semanas 13, 14 e 15 apresentam novos exercícios de acompanhamento com palheta e dedos, além de lições sobre a escala pentatônica maior com a proposta das cinco digitações do CAGED na tonalidade de Lá maior e o que o autor define como “resolvendo maior”, que consiste na ênfase na terça maior durante o emprego da pentatônica menor no contexto de um blues em tom maior. O autor utiliza uma *backing track* de um *slow blues* em *fast change* (ou *quick change*) para exemplificar frases na escala e demonstrar possibilidades de uso das pentatônicas maior e menor mescladas em um mesmo improviso, tocando fragmentos e comentando em tempo real sobre o recurso utilizado. A indicação de cada acorde e escala utilizados é expressa através de uma legenda na tela.

Então, são propostos exercícios de arpejos de acordes maiores com sétima menor passando por todas as tonalidades e do modo mixolídio no blues, apresentando digitações, a lição de um solo com este recurso, além da canção “My guitar wants to kill your mama” (Frank Zappa), a partir da versão gravada pelo projeto G3, em 1996, com os guitarristas de rock instrumental Joe Satriani, Eric Johnson e Steve Vai. São três vídeos, abordando a base da canção, os arpejos e a improvisação. Furlani toca as partes da música em andamento original e, em seguida, repete em andamento lento com o auxílio das *backing tracks* e disponibilizando partitura e tablatura.

Após adotar a mesma metodologia para apresentar uma base de blues em Mi maior, em um *shuffle* de 12 compassos, o autor aborda o blues de 8 compassos, apresentando duas progressões harmônicas possíveis, sendo uma com os três acordes comuns ao blues de 12 compassos e outra com o acréscimo de um acorde diminuto e uma dominante secundária do quinto grau, conferindo um caráter mais jazzístico, conforme o músico identifica.

Entre as Semanas 20 e 25, Ricky apresenta cinco vídeos intitulados “Levadas Blues Rock” com dicas de acompanhamentos em 12 ou 8 compassos, sendo uma delas extraída da música “It ain’t right”, do gaitista Little Walter. Nesta mesma etapa do curso, constam lições de dois solos na tonalidade de Ré maior, outro em Lá maior e, na Semana 24, um quarto intitulado “Solo Blues Funk em A”. Além da estratégia de tocar na velocidade original e repetir lentamente, o autor explica cada recurso técnico e melódico utilizado no solo, atentando para escalas, modos ou arpejos empregados e contextualizando suas escolhas com os acordes do blues em questão (todos os solos são feitos sobre *backing tracks* de blues). Também é oferecida uma lição do tema/*riff* da música “You’re a bad one”, do gaitista Mark Ford e, ao final da sequência, Furlani aborda o *funk blues*, explicando as divisões rítmicas que a mão direita executa junto às frases e acordes que recomenda e sugerindo exercícios de acentos rítmicos em semicolcheias.

Adiante, entre as Semanas de número 25 e 35, três vídeos são dedicados ao estudo da música “Always on the run”, do cantor e guitarrista Lenny Kravitz, com participação do também guitarrista de rock Slash. Os vídeos se debruçam sobre o *riff* principal, o acompanhamento da música e solo. As outras músicas abordadas nesta etapa do curso são “Help me”, popularizada pelo gaitista Sonny Boy Williamson II, além do solo de “Comfortably numb” da banda de rock Pink Floyd e “Good morning little school girl”, tema de blues tradicional, no tom de Ré menor.

Dentre fundamentos técnicos, Ricky apresenta três vídeos sobre a escala pentatônica menor acrescida da segunda maior, com três digitações diferentes e sugestões de frases, em cada uma destas, em tonalidades variadas. Em outros quatro vídeos, o autor apresenta digitações de acordes menores acrescidos de nona, sétima ou sétima e nona, além da escala menor natural, seguindo a mesma metodologia da escala supracitada e adicionando dois vídeos com exercícios de padrões melódicos nesta escala em colcheias e em tercinas.

As Semanas de número 32 a 35 abordam o blues em tom menor na forma de 12 compassos, partindo da canção “The thrill is gone” tal como tocada por B.B. King, além de exercícios de arpejos em tríades em Lá menor, o uso da sexta menor e da *blue note* como notas de repouso em um contexto de blues em tom menor. Furlani propõe, ainda, dois vídeos para estudo da música “Stairway to heaven”, da banda de rock Led Zeppelin, separados em bases e solos. As Semanas 36 a 38 continuam com exercícios de arpejos em tom menor e acrescentam a lição da canção “Europa” do guitarrista Carlos Santana.

As dez últimas Semanas trazem uma lição do solo de “Bark at the moon”, de Ozzy Osbourne, com o guitarrista Jake E. Lee, na tonalidade de Ré menor, além de estudos sobre o uso do modo dórico dentro do blues, em tons maiores e menores, partindo de digitações do sistema CAGED, e sugestões de frases, acompanhadas por *backing track*. Tal como procede em outros vídeos, Furlani aborda o uso do modo em cada um dos graus da harmonia do blues.

Além disso, o autor expõe os acordes menores com sexta, oferece exercícios de arpejos de tétrades menores com sétima além de “Licks de repetição”, conforme define, que consistem em padrões melódicos dentro das escalas, arpejos e modos estudados. Por fim, disponibiliza um vídeo sobre o que conceitua como “Progressões menores mistas” que possuem acordes de empréstimo modal e são ofertadas lições das seguintes músicas: “Burn”, do grupo Deep Purple; “Tie your mother down”, do Queen; o solo de “Hotel California”, dos Eagles; além dos acordes da canção “Thorazine shuffle”, da banda de blues/rock Gov’t Mule.

A penúltima aula – “Solando em termos vocais” – traz uma breve introdução sobre a importância do aspecto vocal do blues e apresenta exercícios com o intuito de explorar tal

fundamento. O autor retoma a canção “It ain’t right”, de Little Walter, e propõe frases de guitarra nas pausas entre os versos cantados da música. O vídeo de encerramento do curso contém um agradecimento do autor e uma apresentação da prova final do curso cuja realização garante aos alunos um Certificado ao Mérito dividido em três tipos: por participação (sem realização de prova); intermediário (para o aluno que fizer a prova de conteúdos estudados até a semana 27); e avançado (para quem realiza a prova completa). O PDF da prova é anexado ao vídeo e as questões consistem na execução de exercícios e canções referentes aos vídeos do curso. O aluno deve disponibilizar vídeos no YouTube atendendo ao que as questões da prova solicitam em sequência e enviar o vídeo por e-mail, para avaliação do professor.

Conforme o próprio curso anuncia em seu título, boa parte de seu repertório diz respeito ao universo do Blues Rock ou do rock. Optei por incluir este material na presente pesquisa por entender que, embora não seja exclusivamente um curso de guitarra blues, uma parcela considerável dos conteúdos inerentes a este universo é abordada nos vídeos. Questões de cunho histórico sobre o blues e discussões a respeito das identidades culturais não são um tema central nos vídeos, que têm um enfoque essencialmente prático e mais objetivo, atendendo basicamente aos exercícios propostos a cada aula.

3.2.3 “Guitarra blues” (Sérgio Rocha, 2016)

A publicação consiste em um curso online ministrado, em 2016, pelo guitarrista carioca Sérgio Rocha, comercializado através do portal Guitarpedia⁷², contendo um total de 103 aulas, em 17 módulos. Os vídeos duram entre 5 e 10 minutos, em média, e são filmados com duas câmeras diferentes, uma em plano geral e outra móvel, dedicada a captar detalhes do braço da guitarra, além de uma terceira câmera exclusivamente focada na mão direita do músico no instrumento. São disponibilizados *backing tracks* e materiais didáticos anexos a cada aula.

O Módulo 1 – “Intro ao Blues” – contém 12 vídeos, sendo que os 7 primeiros são dedicados à história do blues, partindo das origens, no século XIX, no contexto das *work songs*, das canções religiosas (gospel), da origem do termo “blues” ligado à “tristeza” até a instrumentação típica e músicos de grande notoriedade nesse momento da trajetória (Charley Patton, Robert Johnson e Son House), partindo para o blues eletrificado, citando um grande

⁷² ROCHA, Sérgio. *Guitarra Blues*. Disponível em: <https://www.guitarpedia.com.br/guitarra-blues/guitarra-blues>. Acesso em: 9 maio 2019.

ícone (T-Bone Walker), e discutindo a consolidação da “forma blues” e a disseminação desse gênero nos grandes centros urbanos nos Estados Unidos bem como sua influência no surgimento do *jazz* e do *rock*.

O quarto vídeo dessa sequência sobre a história do blues se centra nos anos 50 e Rocha conta resumidamente as trajetórias de Muddy Waters, Howlin’ Wolf, Willie Dixon, B.B. King e John Lee Hooker. O quinto e sexto vídeo oferecem, respectivamente, uma síntese da trajetória inicial do rock e uma rápida discussão sobre a influência do blues no rock inglês, a partir da década de 60, além da trajetória dos guitarristas Eric Clapton e Stevie Ray Vaughan (britânico e americano, respectivamente).

Encerrando a sequência, o sétimo vídeo trata sobre o blues brasileiro, partindo da década de 70 com a atuação de grupos que tinham influência do blues, como Secos e Molhados, Rita Lee & Tutti Frutti, até a atuação do guitarrista carioca Celso Blues Boy que teve um grande reconhecimento em mídias e na crítica, sobretudo na década de 80, guardadas as proporções do gênero blues no Brasil, no que tange a estes aspectos. Então, enumera artistas como o paulistano André Christovam, além dos cariocas Blues Etílicos, Suburb Blues (anos 80), Big Allanbik e Baseado em Blues (anos 90). Sérgio conclui o vídeo reconhecendo que há uma cena atual forte no blues do país com artistas e festivais em atividade.

Então, a oitava aula apresenta a escala pentatônica menor no que o autor define como “1º formato”, na tonalidade de Lá menor (quinta casa do instrumento). Após apresentar a digitação, Rocha exemplifica frases com o repouso na tônica e, no vídeo seguinte, introduz o uso do *bend* de um tom neste contexto, demonstrando frases com e sem o uso desta técnica e alertando para o cuidado com a afinação a ser obtida ao esticar a corda (“nota alvo”).

Os vídeos 10 e 11 explicam, lentamente, a mecânica do *bend* de um tom, meio tom e um tom e meio, observando o posicionamento das mãos, oferecem experimentações da técnica nas três cordas mais agudas dentro da referida digitação da escala e apresentam frases neste contexto. O Módulo 1 do curso é encerrado com o estudo da citada digitação da escala com o uso de *bends* nas três cordas mais agudas, além de exemplos comentados com uma *backing track* de blues de 12 compassos.

O Módulo 2 – “Harmonia no Blues” – tem sete vídeos e começa com mais uma lição da escala pentatônica Lá menor, com oito sugestões de frases exemplificadas lentamente, de maneira isolada, e, posteriormente, com *backing track*. Os fragmentos apresentados são sempre referenciados a guitarristas tradicionais do blues, a exemplo de Albert King, Stevie Ray Vaughan, Eric Clapton e B.B. King. O vídeo seguinte se dedica à aplicação dos *licks*/frases em um contexto de improviso no blues. Ao fim da aula, Sérgio recomenda que os

estudantes pratiquem com a *backing track* alternando as frases com a digitação da respectiva pentatônica no sentido de se habituar à sonoridade desta escala.

O terceiro vídeo adentra o universo da harmonia no blues, partindo dos três acordes básicos na forma blues de 12 compassos, em *slow change*, inicialmente. A tonalidade escolhida é Mi maior. Para a execução desta harmonia, Rocha sugere um *riff* de acompanhamento em uma levada de *slow blues* seguindo a referida forma, inicialmente, de maneira isolada, e, depois, com *backing track*. Sérgio nomeia o ciclo de 12 compassos como um *chorus*, nomenclatura comum no universo do blues e encontrada em outros materiais aqui pesquisados.

A quarta aula do Módulo aborda a transposição do blues da aula anterior para a tonalidade de Lá, Si e Ré maiores. O autor sugere um macete para tal fundamento que consiste em localizar a tônica e identificar o quarto grau na corda abaixo, na mesma casa, e o quinto grau um tom acima deste anterior, centrando o raciocínio nas duas últimas cordas do instrumento.

Vibrato é o tema dos vídeos 5 e 6 nos quais Rocha demonstra a mecânica da mão esquerda destacando a importância de se utilizar o pulso como centro do movimento e a atenção à velocidade da oscilação da corda. Então, aborda o vibrato nos acordes, em fragmentos de duas ou três notas simultâneas e exemplifica a técnica com *backing track*. Encerrando o módulo, trata sobre a abordagem rítmica do blues no contexto de solo, fazendo referência às tercinas, ao compasso composto e ao já citado *swing feel*, sem utilizar essa designação.

O Módulo 3 – “Subgêneros do blues” – tem 5 vídeos e inicia tratando, separadamente, sobre o *shuffle*, o *slow blues*, o *funky blues* e o *country blues*. Sérgio conceitua cada um destes e, então, exemplifica com e sem *backing track*. O segundo vídeo retoma o assunto harmonia no blues e aborda a diferenciação entre as versões *fast* e *slow change*, em um blues de 12 compassos, utilizando o tom de Mi maior.

Já a terceira aula é centrada na improvisação em tonalidades variadas, partindo da transposição da escala pentatônica de Lá menor na digitação já apresentada, sugerindo o macete de se observar a posição do dedo um da mão esquerda como guia para a identificação da tônica e finalizando com a exposição de frases em tons variados, com e sem *backing tracks*. São oferecidas tracks em Mi e em Dó maior.

Encerrando o módulo, as duas últimas aulas apresentam referências de guitarristas que o autor considera importantes para que o aluno escute e estude os estilos, incluindo os “3

Kings” – B.B., Albert e Freddie – além de Eric Clapton, Stevie Ray Vaughan, Robben Ford, Robert Cray e Albert Collins.

O Módulo 4 – “Impro por todo o braço” – contém 6 vídeos, sendo que os cinco primeiros abordam a escala pentatônica partindo da mesma tonalidade de Lá menor, sendo um vídeo para cada uma das digitações/desenhos do CAGED. Cada uma destas é exemplificada, de maneira lenta e isolada, utilizando a *backing track* em seguida. Exercícios de articulação de duas digitações também são oferecidos com a sugestão de que o aluno tente praticar a improvisação com estas notas, além das digitações das notas da escala em sequência. Ao longo destas cinco aulas, Rocha dá exemplos de frases para estudo na pentatônica em cada um dos desenhos (digitações) propostos.

Finalizando o módulo, Sérgio aborda o uso do *bend* e do vibrato em um mesmo contexto. A explicação mecânica para cada técnica é feita lentamente e o autor recomenda a aplicação do vibrato no auge do *bend*, sugerindo frases sem e com o auxílio da *backing track*.

No Módulo 5 – “Power Bases” –, o autor aborda os acompanhamentos no blues partindo de exercícios na levada *shuffle* com o uso dos chamados *power chords* (acordes de tônica e quinta) atentando para as acentuações rítmicas da palheta no contratempo, antecipando a execução das notas e caracterizando a rítmica do *shuffle*. Os três primeiros vídeos tratam sobre esse tema incluindo variações nos acompanhamentos/*riffs* propostos. Os exemplos são executados no tom de Mi maior, explorando o uso de cordas soltas.

Os vídeos 4 e 5 permanecem nessa tonalidade, porém, trazem *riffs* na levada do *slow blues*. No sexto vídeo, o autor estimula o aluno a criar *riffs* a partir dos acompanhamentos já estudados e esclarece que, até esse momento do curso, optou por utilizar muitos exemplos nas tonalidades de Mi e Lá maior por conta da facilidade das cordas soltas. Encerrando o módulo, os dois últimos vídeos apresentam transposições das cinco digitações do CAGED da escala pentatônica menor para as tonalidades de Fá sustenido menor e Si bemol menor.

O Módulo 6 – “Equipamentos” – tem 8 vídeos no total e se inicia com uma sequência de 3 destes abordando este assunto. Sérgio apresenta o modelo de sua guitarra, seus pedais, alavanca, palheta e amplificador. O músico fala de regulagens e macetes neste universo. Os vídeos 4 e 5 trazem dicas de frases que podem conectar diferentes digitações da pentatônica; a tonalidade escolhida é Dó menor. Rocha sugere a conexão dos desenhos a partir do que chama de “blocos de tom”, que consistem em grupos de 4 ou 5 notas sequenciadas na escala.

Os três últimos vídeos abordam a palhetada alternada na guitarra blues, com exercícios na escala pentatônica menor, além do que chama de *finger picking*, termo aqui usado para designar a execução com dedos, simultânea ou não ao uso da palheta. Rocha sugere um

padrão de digitação da pentatônica com o uso desta técnica. Encerrando o módulo, apresenta 5 frases com o uso de palheta e dedos e propõe improvisos com tais frases, acompanhado de uma *backing track*.

No Módulo 7 – “Bases desenhadas” – são ofertados 7 vídeos sendo que os 6 primeiros demonstram sugestões de bases com melodias/*riffs*, geralmente alinhadas com a linha de baixo em uma determinada canção de blues. São abordadas frases nas tonalidades de Lá, Sol e Mi maiores, em diferentes levadas de blues. O sexto destes vídeos aborda as bases em um contexto de banda com duas guitarras, demonstrando o uso simultâneo de dois tipos diferentes de acompanhamentos, com o auxílio da *backing track*. Por fim, o sétimo vídeo tem como tema central a *blue note*, envolvendo sua digitação na escala pentatônica de Lá menor, sua aplicação e sugestões de frases.

O Oitavo Módulo aborda a pentatônica maior, começando pela tonalidade de Dó maior, partindo de uma explicação desta como relativa da escala menor supracitada. Sérgio frisa a importância das notas de repouso, no sentido de caracterizar a escala como Dó maior ou Lá menor. As digitações são apresentadas de maneira relacional, a partir da referência das escalas pentatônicas menores. Então, faz digitações na tonalidade de Dó sustenido maior e propõe frases com o uso da *backing track*.

Os dois vídeos seguintes tratam sobre o uso conjunto das duas pentatônicas, maior e menor. Com uma *backing track* de *slow blues* em Lá maior, Rocha exemplifica frases e explica o uso das escalas em tempo real. Então, trabalha frases localizando notas das duas pentatônicas em uma mesma região do braço, aproveitando notas comuns na composição das respectivas frases, além do uso simultâneo das duas escalas.

Já os três últimos vídeos do módulo tratam sobre ligados, envolvendo conceituação e exercícios de *hammer on* e *pull off*. Tais exercícios consistem em digitações da escala pentatônica com o uso destas técnicas e variações. Finalizando, Rocha propõe frases, sugerindo maneiras de se construir *licks* com o uso destas técnicas e demonstra tal uso em um contexto de improvisação.

Seguindo para o Módulo 9 – “Impro cordas soltas” – são 6 vídeos, sendo que os 3 primeiros apresentam exemplos de frases com o uso de cordas soltas na tonalidade de Mi maior, no contexto de um blues de 12 compassos. Sérgio inicia apresentando as digitações das pentatônicas menor e maior nessa tonalidade com as cordas soltas para, então, sugerir frases com estas escalas.

As Aulas de número 4, 5 e 6 tratam sobre bases no blues com a experimentação de acordes de sétima e nona, omitindo a tônica, e com sugestões de acentos rítmicos úteis para o

acompanhamento da guitarra no blues. Rocha propõe, também, o uso de glissandos (*slides*) com os citados acordes, neste contexto, e experimenta tais linhas de base tocadas em conjunto com outras guitarras com o auxílio de uma *backing track* e o uso de três gravações simultâneas do mesmo professor tocando bases distintas. Neste momento, a tela é fragmentada em três vídeos com o foco nas três guitarras tocando.

O Módulo 10 – “Turnarounds e intros” – contém 4 vídeos e se inicia com a conceituação e apresentação deste primeiro termo citado no título, além de seis exemplos de frases para tal uso e fundamentos para que o estudante crie seus próprios *turnarounds* como parte de seu improviso. Nos dois últimos vídeos, Sérgio aborda possibilidades de introdução em um *slow blues* e no *shuffle* com sugestões de frases comuns e a apresentação destas sem e com *backing track*.

No Décimo Primeiro Módulo – “Acompanhando acordes” –, também são encontradas 4 aulas nas quais o autor foca na improvisação buscando estimular que o estudante toque notas de repouso da fundamental ou de notas de cada acorde da harmonia de um blues. Sérgio frisa a importância de um solo acompanhar o caminho harmônico da canção em contraposição ao uso das escalas pentatônicas com repouso irrestrito na tônica do primeiro grau, ao longo de toda a forma de uma música.

Rocha, então, sugere frases com repouso em cada um dos graus da harmonia do blues de 12 compassos e o faz com o uso das pentatônicas maior e menor da respectiva tonalidade. Nesse ínterim, sugere o uso de uma escala diferente para cada acorde, raciocínio comum no universo do improviso no jazz. Por fim, são propostas frases específicas para o momento das mudanças de acordes.

O Módulo 12 – “Bateria de frases” – oferece 6 vídeos centrados na apresentação de frases melódicas sendo que os 5 primeiros se concentram no contexto de um blues em Mi maior. No primeiro vídeo, são apresentadas cinco frases aplicáveis no primeiro grau (tônica), inicialmente de maneira lenta e isolada e, em seguida, com o auxílio da *backing track*. Os vídeos 2, 3, 4 e 5 apresentam frases para as mudanças para o quarto (vídeos 2 e 3) e para o quinto grau (vídeos 4 e 5). Rocha também estimula a criação de novas frases a partir de elementos presentes nas frases já sugeridas. O sexto vídeo contém o que o autor define como “frases famosas” dentro do blues, com 6 exemplos atribuídos, em sequência, aos guitarristas Freddie King, Albert King, B.B. King, Albert e B.B. King (juntos), Eric Clapton e Stevie Ray Vaughan.

O Décimo Terceiro Módulo aborda o Blues menor, com cinco vídeos, partindo de uma apresentação da harmonia no tom de Dó menor em um blues de 12 compassos. Sérgio propõe

riffs para o acompanhamento nesse contexto e, no segundo vídeo, emprega exemplos na tonalidade de Lá menor. O terceiro vídeo traz um exercício de base a partir da canção “Cold shot”, de Stevie Ray Vaughan, enquanto os dois vídeos finais abordam a improvisação em tonalidades menores envolvendo o uso da pentatônica menor, além de abordagens de escalas diferentes sobre cada acorde, incluindo a pentatônica maior sobre o quinto grau, nos casos em que este é maior.

O Módulo seguinte – “Menor harmônica” – é centrado na improvisação no contexto do blues em tonalidade menor. Dentre os 5 vídeos, os três primeiros abordam a escala menor natural partindo de uma apresentação de digitações seguida de exemplos de frases com tal escala em um contexto de blues bem como a sua aplicação simultânea à pentatônica, além de sugestões de notas de repouso de acordo com a harmonia de um blues de 12 compassos em tom menor. Sérgio também examina os intervalos gerados pelas notas desta escala em relação aos acordes do blues. O autor utiliza uma *backing track* na tonalidade de Lá menor nos três vídeos.

Os dois vídeos finais deste Módulo abordam a escala menor harmônica partindo da conceituação, apresentando digitações além de exemplos de possíveis aplicações no blues e seu uso combinado com as escalas pentatônica menor e com a menor natural. Rocha aponta a importância de um “cuidado” com a sétima maior desta escala no sentido de utilizá-la sobre acordes que contenham tal nota em sua formação. Ao final, revisa a aplicação simultânea destas três escalas estudadas no módulo.

O Módulo 15 – “Slide e afinação aberta” – é dedicado ao uso do *bottleneck*. Os três primeiros vídeos, partindo de uma conceituação sobre esta técnica, uma rápida contextualização histórica, exploram o posicionamento adequado das mãos, a regulação adequada para a guitarra, possíveis usos da técnica além de dicas de como explorar a sonoridade microtonal inerente ao slide. Então, aborda a improvisação com slide a partir da escala pentatônica Mi menor sugerindo a execução de um desenho desta escala, explorando a característica desta técnica, que envolve a obtenção de glissandos e semitons entre as notas, além de vibratos. Nesse contexto, o autor sugere cinco frases distintas.

As três últimas aulas do módulo abordam o slide com as já citadas afinações abertas, que geram um acorde maior com a execução das cordas soltas do instrumento. A primeira afinação apresentada é a de Ré maior, com sugestões de acompanhamento, variações e possíveis frases em escala pentatônica menor nesta mesma tonalidade. O autor recomenda a construção de frases com notas próximas, de modo que o slide não deslize entre casas muito distantes e a sonoridade da afinação aberta não fique descaracterizada. Em seguida, os

mesmos procedimentos são aplicados na afinação aberta em Sol maior, que apresenta uma disposição de intervalos ligeiramente diferente da anterior.

O Módulo 16 – “Harmonias complexas” – contém 3 vídeos e tem início com uma sugestão de blues de 12 compassos com o acréscimo de um acorde diminuto de passagem além de dominantes secundárias, tal como ocorre comumente em algumas formas blues de 8 ou 16 compassos. O autor faz demonstrações nas tonalidades de Sol e Lá maior, começando de maneira isolada e, em seguida, com a *backing track*. No último vídeo, oferece dicas de improvisação nesta harmonia, com sugestões individuais de escalas e/ou arpejos para cada acorde.

Encerrando o curso, o Módulo 17 – “Blues modal” – traz quatro vídeos e parte do modo mixolídio no blues. Sérgio apresenta a escala e sugere aplicações no blues, propondo frases e fazendo considerações sobre notas de repouso adequadas no contexto de cada acorde. Finaliza com um improviso comentado, com *backing track*. No vídeo seguinte, o mesmo procedimento é adotado para o modo dórico e, por fim, os dois últimos vídeos trazem frases com cromatismos no blues, explorando notas de passagem, além do arpejo diminuto, envolvendo possíveis digitações e dicas de aplicações dentro do blues.

Trata-se de um curso rico na abordagem de técnicas e conceitos inerentes à guitarra blues, com uma abordagem essencialmente prática e, de certo modo, contextualizada com o repertório e com ícones do gênero. As discussões de cunho histórico acontecem de maneira mais evidente nos momentos em que Sérgio referencia artistas consagrados. A questão das identidades culturais no fazer musical não emerge de maneira direta, ao longo dos vídeos, no entanto, é um dos raros materiais que referenciam guitarristas e bandas brasileiras de blues, o que se alinha a esta temática, na medida em que a exposição acerca da cena nacional auxilia no sentido de se pensar sobre a identidade cultural de guitarristas de blues brasileiros.

3.2.4 “Guitarra: tocando blues rock” (Peu Mendes, 2016)

Ofertado pelo portal MusicDot, em 2016, que comercializa cursos sobre diversos temas inerentes à música, o curso apresenta vídeos gravados com uma câmera fixa no autor, Peu Mendes, além de uma segunda câmera focada nas duas mãos no instrumento, a fim de fornecer um detalhamento maior dos movimentos realizados durante os exemplos musicais⁷³.

⁷³ O acesso a este curso foi gentilmente cedido a mim pelo portal MusicDot.

Tem 1 hora e 51 minutos de vídeos, em um curso considerado de nível intermediário, segundo o portal, e com 240 alunos até a data de consulta⁷⁴.

São, ao todo, 6 aulas: “A fórmula blues”; “Aprendendo com *Black Night* (Deep Purple)”; “Usando cordas soltas no blues”; “Fraseados na pentatônica de F#m”; “Aprendendo com *House full of bullets* (Joe Satriani)”; “Aprendendo com *Stop* (Joe Bonamassa)”.

A Primeira Aula – “A fórmula blues” – introduz o blues de 12 compassos em *slow change* na tonalidade de Lá maior e trabalha exemplos da escala pentatônica menor com a *blue note* dentro desta forma. Peu Mendes recomenda que os estudantes recorram ao seu curso anterior, que apresenta cinco possíveis digitações para esta escala de acordo com o já citado sistema CAGED. Então, apresenta sugestões de frases para o desenvolvimento de improvisação. Esses fundamentos do blues são apresentados pelo autor como uma introdução para o estudo do rock. A aula apresenta, ainda, uma cifra da forma estudada e um exercício de transposição desse blues de 12 compassos em Lá maior para a tonalidade de Mi maior.

A Segunda Aula – “Aprendendo com *Black Night* (Deep Purple)” – consiste, basicamente, no estudo da referida canção da banda de rock Deep Purple cujo *riff* é construído com a escala pentatônica menor. Além da câmera focada nas duas mãos na guitarra, também é apresentada, na tela, a tablatura da canção. O autor toca lentamente todas as partes da música e sugere que o aluno construa frases em escala pentatônica a partir de seu *riff* e seus solos. Em anexo à aula, é disponibilizada a tablatura e o áudio da canção.

Na Terceira Aula – “Usando cordas soltas no blues” –, o autor estuda este fundamento a partir da canção “*Muddy Water Blues*”, de autoria do cantor de rock Paul Rodgers. A tonalidade de Mi maior é escolhida, aproveitando uma digitação da escala pentatônica menor que envolve as cordas soltas para o estudo de frases presentes na referida música e o desenvolvimento da improvisação neste contexto. As tablaturas dos *riffs* presentes na música são apresentadas enquanto o autor toca as partes da música, lentamente. Novamente, é oferecida a tablatura e o link para o áudio da canção.

A Quarta Aula – “Fraseados na pentatônica de F#m” – estuda o referido fundamento a partir da canção “*Cities on flame with rock and roll*”, da banda de rock Blue Oyster Cult. É adotado um padrão semelhante à aula anterior, com a exposição dos fragmentos musicais da canção para estimular o desenvolvimento do fraseado do estudante neste contexto, com tablaturas e áudio anexos.

⁷⁴ MENDES, Peu. *Guitarra: tocando blues rock*. Disponível em: <https://cursos.musicdot.com.br/course/conducoes-blues>. Acesso em: 15 maio 2019.

As Aulas 5 e 6 consistem em estudos de duas canções: “*House full of bullets*”, do guitarrista de rock instrumental Joe Satriani, e “*Stop*”, do guitarrista e cantor de blues/rock Joe Bonamassa. Nos dois casos, Mendes repete a metodologia aplicada nas aulas anteriores e tem o foco, respectivamente, na escala pentatônica de Fá sustenido menor e de Si menor.

Ao longo das aulas, o autor estuda fundamentos técnicos como os *bends*, vibratos, *slides*, *hammer ons*, *double stops* e *pull off*, dentro do estudo do repertório proposto, por meio de uma abordagem expositiva, tendo como objetivo imediato alcançar a sonoridade da guitarra ouvida nas canções. Além destes fundamentos, a forma blues de 12 compassos em *slow change* e a escala pentatônica menor são estudadas e vivenciadas a partir de canções de rock o que, de certo modo, fornece ao estudante uma noção de como o blues influencia a sonoridade do rock.

No caso do curso em questão, o próprio título faz referência ao “blues rock” que seria, basicamente, uma fusão destes dois gêneros congregando elementos musicais inerentes a ambos, o que se tornou uma prática adotada em âmbito global, a partir dos anos 60. Não há um aprofundamento histórico sobre o percurso do blues até ter sido uma base conceitual importante para o surgimento do rock, tampouco sobre a questão das identidades culturais dos sujeitos envolvidos nesse processo, de modo que o autor dedica suas aulas basicamente aos fundamentos práticos apresentados.

3.2.5 “Keep on Blues: curso completo de Blues-Guitarra” (Marcos Duprá, 2017)

O curso dispõe de 14 aulas de guitarra base e 11 aulas de guitarra solo, em vídeos que totalizam mais de 700 minutos de duração, apresentados pelo professor de guitarra Marcos Duprá, em 2017, comercializados através do portal “Primeiros Acordes”⁷⁵. São vídeos apresentados com uma câmera fixa enquadrada no professor e no instrumento, com inserções de tablaturas correspondentes aos exemplos musicais abordados. As quatro primeiras aulas também são disponibilizadas gratuitamente no YouTube. O curso oferece acesso a um grupo fechado no Facebook para que os alunos discutam temas relacionados à guitarra blues e tirem dúvidas diretamente com o autor. Todas as aulas são acompanhadas de um playback e da tablatura correspondente aos conteúdos expostos.

Na primeira aula, Marcos aborda fundamentos relacionados ao acompanhamento/base e à pulsação no blues, fazendo referência ao *swing feel* sem utilizar tal nomenclatura. O autor

⁷⁵ DUPRÁ, Marcos. *Keep on Blues: curso completo de Blues-Guitarra*. Disponível em: <https://primeirosacordes.com.br/Curso-de-Blues>. Acesso em: 25 maio 2019.

utiliza a canção “*Roadhouse Blues*”, da banda de rock The Doors, para exemplificar tal fundamento. Ainda nesta aula, apresenta o blues de 12 compassos colocando-o como uma regra para o gênero blues, de modo geral, porém, sem ainda abordar o quarto e quinto graus da escala.

A harmonia tradicional do blues é contemplada na segunda aula, sendo que, inicialmente, o autor apresenta estes graus (primeiro, quarto e quinto) situando que todos estes são acrescidos de sétima menor e nomeando-os de dominantes⁷⁶. Então, Duprá aborda a forma blues de 12 compassos em *slow change*, sem utilizar tal nomenclatura, na tonalidade de Dó maior e em uma levada de *slow blues*. São apresentadas duas possibilidades de acompanhamento, sendo uma delas com os acordes de tônica e quinta empregados em levada sugerida na primeira aula e outra com os acordes de sétima. Ao final deste vídeo, é apresentada uma “Lição de casa” que, basicamente, pede que o aluno reconheça qual das duas opções de cifra escrita, com divisão de compassos, mostradas na tela corresponde a uma forma blues de 12 compassos na tonalidade de Mi maior. A resposta correta é apresentada imediatamente após o clique do aluno.

Na aula de número três, o autor apresenta a levada *shuffle* e sugere exercícios na tonalidade de Lá maior, ainda na forma blues de 12 compassos *slow change*. No mesmo vídeo, Duprá frisa a importância da “pegada” do blues e propõe exercícios de acompanhamentos em levada *shuffle*, com palhetada alternada como um meio de se trabalhar o que entende como “pegada” condizente com as sonoridades da guitarra blues. Uma nova “Lição de casa” é apresentada, com a mesma pergunta anterior sendo aplicada à tonalidade de Sol maior. Após a resposta, é oferecida uma *backing track* nessa mesma tonalidade para que o estudante pratique os conteúdos abordados na última aula.

A quarta e última aula disponível gratuitamente é dedicada ao fundamento do *turnaround*, definido pelo autor como “uma preparação para se começar a tocar o blues novamente”. Então, inicialmente, sugere uma harmonia correspondente aos compassos do *turnaround* em um blues de 12 compassos, na mesma tonalidade de Lá maior em levada *shuffle*, e, em seguida, constrói exemplos de passagens melódicas cromáticas que podem servir a tal propósito, em sequências ascendentes e descendentes.

Adentrando as aulas que fazem parte do conteúdo exclusivo para usuários que compraram o curso, a Quinta Aula trata sobre o *slow blues*, abordando a tonalidade de Lá

⁷⁶ Vale pontuar que, para exercer a função de dominante tal como encontrada na teoria musical ocidental, o acorde precisa obedecer a certos critérios de resolução e cumprir determinada função dentro de um campo harmônico o que, conforme já explicado, não acontece com frequência no blues, que lida com outros fundamentos teóricos distintos em relação a esse entendimento.

maior em *slow change* e com uma orientação específica para a alternância dos acordes no momento do *turnaround*. Duprá faz uma proposta de acompanhamento em guitarra utilizando glissandos em acordes de sétima e nona, inicialmente sozinho e, no segundo momento, com uma *backing track* de baixo, bateria e piano.

No vídeo seguinte, o autor apresenta a escala pentatônica começando pela pentatônica menor já com a inserção da *blue note*, através de uma exposição de cada um dos cinco desenhos oriundos do sistema CAGED, na tonalidade de Lá menor. Então, é oferecida uma aula sobre guitarra solo (também referida como Aula 5), que aborda o uso prático da citada escala no contexto de um *slow blues* na mesma tonalidade. A música “*Rock me baby*”, tal como gravada por B.B. King, é utilizada como referência para a concepção das frases e escolha das notas de repouso, e Marcos apresenta frases utilizadas pelo guitarrista que contêm *bends* e vibratos, inicialmente, sozinho e em andamento lento, para, em seguida, tocar acompanhado da *backing track*.

A terceira “Lição de casa” tem o mesmo formato das anteriores, mas dirige a pergunta sobre a forma blues à tonalidade de Si maior e aborda esta forma na versão *quick change* (*fast change*) incluindo um caminho harmônico específico proposto pelo autor para os dois últimos compassos, no momento do *turnaround*. Então, uma *backing track* nessa tonalidade é apresentada para que o aluno toque o acompanhamento e observe o último acorde.

A partir deste instante do curso, cada aula passa a dispor de dois vídeos sendo um dedicado à base e outro dedicado ao solo. A Aula 6 sobre guitarra base aborda a forma blues em *quick change*, na tonalidade de Sol maior, sugerindo acompanhamentos com arpejos e acordes. Na Aula 6 restante, que é sobre guitarra solo, o fundamento explorado é a pentatônica de Sol menor empregada na mesma levada de *slow blues* estudada na aula anterior. Duprá trata sobre a construção de motivos melódicos dentro da escala, usando este raciocínio para conceber frases que, inicialmente, são apresentadas isoladamente e, então, com a *backing track*. A quarta “Lição de casa” questiona o aluno sobre qual seria o quarto grau da harmonia de um blues na tonalidade de Lá maior e oferece uma *backing track* para estudo de acompanhamento nesta tonalidade.

A Sétima Aula sobre guitarra base traz como tema o blues em tom menor com apenas o quinto grau da harmonia maior. A tonalidade escolhida é Lá menor, em 12 compassos, com *quick change*. Nesse contexto, Marcos sugere linhas de acompanhamento com acordes e arpejos. A aula dedicada aos solos sugere linhas de improviso sobre este blues em tonalidade menor, partindo da escala pentatônica de Lá menor, com sugestões de *licks* e frases que tenham notas de repouso comuns aos acordes da harmonia em questão, isoladamente e com

backing track. A lição de casa desta aula pede que o aluno identifique a estrutura de acordes e forma de um blues em Si menor. O acesso à aula seguinte só é permitido com a resposta a esta lição.

A Aula 8 sobre guitarra base dá ênfase à importância entre a relação e a “comunicação” entre os instrumentos em uma banda de blues. Para tanto, sugere uma linha de guitarra base aplicável a uma *backing track* de *slow blues* em Lá menor acentuando os acordes da guitarra em tempos complementares ao arranjo de piano presente na gravação. Na aula sobre o solo, é feita a proposta de um solo com frases que têm como foco os prolongamentos de nota ou pausas com o intuito de dar espaço para que os outros instrumentos “apareçam” na música. O autor apresenta as frases separadamente, depois, em conjunto e, por fim, toca o solo acompanhado da *backing track*. A “Lição de casa”, desta vez, envolve a identificação de uma forma blues de 12 compassos na tonalidade de Dó menor.

O entendimento acerca da “comunicação” entre os instrumentos em uma prática de conjunto no blues, também é uma preocupação central na Nona Aula, que traz esse raciocínio para um blues de 12 compassos na tonalidade de Dó maior, seguindo uma metodologia parecida com a aula anterior, tanto para a guitarra base quanto no solo. Porém, ao invés de propor um solo inteiramente na pentatônica menor, Duprá apresenta frases na escala pentatônica maior, explicando sua relação com os acordes da harmonia do blues.

A décima aula de guitarra base parte de um *slow blues* em Ré maior, com andamento de 40 bpm, mais lento do que os anteriormente estudados no curso (60 bpm). Duprá sugere uma linha de acompanhamento com acordes de sétima e nona e sétima com décima terceira (sexta) com inversões. Quanto ao solo, parte do mesmo contexto de blues lento, apresenta uma linha de solo, demonstrando as frases separadamente, e recomenda que o estudante busque “contar uma história” através do improviso. O solo utiliza as escalas pentatônicas de Ré maior e menor, com *blue note*. A “Lição de casa” desta aula pede para que o aluno identifique um blues em Sol maior com *quick change*.

Na Aula de número 11, Marcos sugere que o músico enxergue o blues como um “brinquedo de Lego” em que fragmentos de cada instrumento se somam, em uma banda, compondo um todo correspondente à música. Nesse sentido, segue um raciocínio semelhante ao das aulas anteriores e propõe uma linha de acompanhamento na tonalidade de Lá maior, em levada *shuffle*. Para o solo, o autor propõe frases que combinem as escalas pentatônicas maior e menor, estimulando o uso de ambas em um mesmo solo.

A Décima Segunda Aula segue oferecendo linhas de acompanhamento em um blues 12 compassos na tonalidade de Lá maior, com um encadeamento de acordes comum no

universo do rock. Duprá cita a banda Rolling Stones como um exemplo de grupo que costuma empregar tal tipo de base em suas músicas. O solo segue o mesmo raciocínio de fundir as escalas pentatônicas, incentivando que o aluno busque improvisar, ouvindo e “sentindo” os acordes do blues, de modo a empregar frases afeitas às mudanças na harmonia da música.

Então, a Penúltima Aula apresenta uma linha de acompanhamento em Mi maior inspirada no estilo do guitarrista Stevie Ray Vaughan, evidenciado na canção “*Pride and joy*”, com o emprego de um movimento circular na mão direita, com a palheta, de modo a, percussivamente, atingir as cordas e conferir um “suíngue” à execução das notas do *walking bass* sugerido na mão esquerda. O solo proposto também é inspirado no referido guitarrista, com notas da pentatônica de Mi menor, explorando o recurso das cordas soltas, dentre outras possibilidades.

Por fim, a Última Aula – intitulada “O Blues e seus filhos” – reflete, brevemente, a influência do gênero sobre o jazz, soul, funk e rock, propondo, então, uma base de blues afeita à *soul music*, na tonalidade de Sol menor. No solo, Duprá utiliza a pentatônica menor, explorando a região mais aguda do instrumento, partindo de frases na décima quinta casa do braço da guitarra.

Além dos vídeos descritos, o curso oferece uma sugestão de discografia básica para o estudo da guitarra blues. Trata-se de um material de enfoque prático e atento a uma boa gama de aspectos sonoros e técnicos que caracterizam a guitarra blues. As discussões sobre questões históricas acontecem apenas de maneira breve e introdutória, em alguns dos vídeos, como um caminho para a abordagem prática de bases ou solos. A questão das identidades culturais no fazer musical não é referida ao longo das aulas.

3.2.6 “Guitarra blues” (Fúlvio Oliveira, 2018)

Trata-se de curso comercializado pelo guitarrista Fúlvio Oliveira, em 2018, através de seu site oficial. É dividido em 10 módulos, que contêm vídeos, além de apostilas e *backing tracks* anexas. Os vídeos são apresentados com, basicamente, duas câmeras, sendo uma focada na guitarra inteira e a outra no músico com seu instrumento. Os vídeos, em geral, têm duração curta, de até 5 minutos, totalizando cerca de 2 horas de material.

O módulo inicial – “Primeiros Passos” – traz uma introdução sobre a conexão entre acordes e escalas seguida de vídeos com apostilas sobre intervalos, tríades, tétrades, acordes (acordes de sétima com nona e sétima com décima terceira) e escala pentatônica de Dó maior

ou Lá menor (tonalidade relativa), esta última com a apresentação dos cinco desenhos do CAGED com um PDF anexo contendo as tablaturas correspondentes.

O segundo módulo – “Conexões – Pentatônica” – parte de uma proposta de fusão dos desenhos supracitados a partir da execução da escala em três oitavas diferentes no instrumento e de uma associação de cada desenho com as cinco digitações dos acordes maiores no sistema CAGED. No último vídeo, Fúlvio introduz a *blue note* na pentatônica de Lá menor, apresentando a digitação que parte da quinta casa na sexta corda.

O módulo 3 – “Blues Chorus” – introduz um improviso em um *slow blues* forma de 12 compassos, com *fast change*, na tonalidade de Lá maior. É oferecida a tablatura cifrada deste exemplo e, no vídeo seguinte, o autor explica e toca num andamento mais lento as frases que utilizou no solo e fala sobre a relação entre as escalas que utilizou e os acordes da harmonia.

O quarto módulo – “4 Notas de Blues” – oferece dicas de construção de frases em improvisos de blues a partir de quatro notas da pentatônica menor. São elas: tônica, terça menor, quarta e quinta justas. Nesse contexto, Fúlvio sugere frases com o uso de *bends* e, em seguida, demonstra esta técnica através de exemplos de *bends* de um tom ou de meio tom, sem adentrar em detalhes a respeito de posicionamento das mãos para a execução desse fundamento.

Os Módulos 5 e 6 abordam, respectivamente, levadas e divisões rítmicas no blues. O primeiro tema inicia com um exemplo da levada da música “Pride and joy”, de Stevie Ray Vaughan, que se trata de um *shuffle* de 12 compassos na tonalidade de Mi maior, além de um exercício de acompanhamento na mesma tonalidade e levada com o uso da técnica híbrida (palheta e dedos). O autor toca os exemplos, lentamente, atentando para o movimento da mão direita. Quanto ao Sexto Módulo – “Diferentes Divisões Rítmicas” –, nele o autor apresenta quatro frases com o uso de semicolcheias em meio às tercinas em um improviso de blues em quatro tonalidades distintas.

Dando sequência ao curso, o Módulo 7 se dedica ao blues em tonalidades menores, oferecendo uma exposição breve sobre possibilidades melódicas neste contexto, incluindo a escala pentatônica menor, além dos modos eólio e dórico e suas possíveis aplicações nos três graus da harmonia de um blues em tom menor, e da escala menor harmônica em situações em que houver o quinto grau maior. Em um segundo vídeo, o autor apresenta um solo para um *slow blues* de 12 compassos, na tonalidade de Lá menor.

O Oitavo Módulo – Dominantes – revisita o campo harmônico de Dó maior e reflete sobre o uso de acordes de sétima, de sexta ou sétima e nona no blues, com inversões, entendendo-os como dominantes, independentemente da contextualização tonal destes em

relação à música em questão. No vídeo seguinte, Fúlvio apresenta uma frase que mescla as pentatônicas maior e menor, além de um arpejo meio diminuto, na tonalidade de Lá maior. Ao fim do módulo, introduz um improviso na mesma tonalidade, com frases que utilizam o referido arpejo. A primeira inversão do acorde de sétima e nona é entendida aqui como um acorde meio diminuto, no contexto do blues.

O Módulo 9 – “Modern Blues” – se inicia com dois exemplos de improvisos inspirados no estilo do guitarrista Robben Ford tocados no andamento desejado e, em seguida, lentamente, acompanhados de transcrição em tablatura. No momento da execução lenta, Fúlvio explica as escalas e arpejos que escolheu relacionando-os com a harmonia. Os vídeos seguintes demonstram as escalas alterada e dominante diminuta e suas possíveis inserções no contexto do blues, através de sugestão de *licks*. Por fim, são oferecidos dois vídeos de improvisos do autor em duas *backing tracks* de blues em *shuffle* nos tons de Sol maior e Dó menor, utilizando fundamentos apresentados no módulo.

Finalizando o curso, o Décimo Módulo oferece *licks* de blues partindo de sugestões nas pentatônicas de Lá maior e menor, opções de corda solta na tonalidade de Mi maior além de frases inerentes aos guitarristas Stevie Ray Vaughan, B.B. King, Gary Moore e Joe Bonamassa. Todos os *licks* são acompanhados de sua respectiva tablatura e são tocados em andamento ideal e lento.

Após os módulos, Fúlvio disponibiliza um curto vídeo de agradecimento além de uma seção com todos os PDFs e playbacks do curso compilados em sequência, para download. O autor também oferece links para que o estudante possa escutar seus trabalhos autorais.

É um curso com um enfoque essencialmente prático e objetivo, com vídeos de curta duração, dedicados, basicamente, a demonstrar os exemplos musicais abordados a cada módulo. Alguns temas de grande relevância no universo do blues não são abordados no curso, a exemplo de uma explicação mais detalhada sobre as formas do gênero, além do contexto histórico de sua trajetória, os *turnarounds*, dentre outros. Não verifiquei discussões acerca das identidades culturais na prática instrumental, ao longo dos vídeos.

3.2.7 “Guitarra Blues – Rápido e Fácil: pentatônicas e licks” (Paulo Toth, 2018)

Consiste em um curso comercializado, em 2018, pelo site Udemy contendo 16 vídeos sequenciais de durações variadas, totalizando, aproximadamente, 4 horas e 30 minutos de material. As aulas são apresentadas pelo professor Paulo Toth. Os vídeos utilizam duas câmeras sendo uma em plano geral (professor e guitarra) e a segunda focada no braço do

instrumento. Ilustrações de partituras, tablaturas e textos referentes às explicações oferecidas pelo professor são expostas na tela ao longo das aulas. Cada vídeo disponibiliza uma seção de comentários (“Perguntas e respostas”) para os alunos dialogarem entre si e com o professor. O curso fornece uma apostila anexa e as *backing tracks* utilizadas nas aulas.

O primeiro vídeo traz uma introdução sobre o blues, partindo de suas raízes no sul dos Estados Unidos (mais precisamente, no delta do Rio Mississippi) com as *work songs*, além das chamadas *prison songs* ou *chain songs*, definidas pelo autor como canções cantadas por pessoas presas, que eram acorrentadas, no contexto pós-Guerra Civil Americana, já com a abolição da escravidão negra. Toth faz referência, também, aos *spirituals*, canções de contexto religioso, e usa exemplos musicais para comparar as sonoridades das *prison songs* com as *work songs*. Apresenta, então, os acordes de sétima do blues de 12 compassos com *slow change*, na tonalidade de Lá maior, seguida da forma com *fast change*, fazendo uso destas expressões na conceituação dos conteúdos. O mesmo procedimento é adotado para as tonalidades de Mi maior e Dó maior.

A Segunda Aula – “Ritmos, levadas, introdução à escala pentatônica” – começa retomando a abordagem histórica do vídeo inicial para adentrar uma explicação sobre o Chicago Blues, destacando as migrações de negros oriundos do Mississippi, a formação instrumental de banda comum neste contexto (baixo, bateria, guitarra e gaita), além da célula do *shuffle*, com referência à presença das tercinas, com o uso de semínima e colcheia (a saber, o *swing feel*, que aqui não aparece referenciado de tal maneira). Paulo apresenta a escala pentatônica em três variações: maior, menor e “escala blues” (pentatônica menor acrescida da *blue note*). Então, na tonalidade de Sol menor, apresenta as cinco digitações do CAGED para a pentatônica menor, inicialmente, de maneira isolada. Depois, o faz com o auxílio de uma *backing track*, e propõe, também, padrões melódicos dentro destes desenhos da escala.

O Vídeo 3 traz esse mesmo procedimento para a chamada “escala blues” e para a pentatônica maior. Após apresentar as digitações, Toth dá dicas de como localizar facilmente cada uma destas escalas no braço do instrumento, a partir da referência da tônica, e exemplifica as técnicas do *glissando* (*slide*, sem o *bottleneck*) através de um improviso com as três escalas, com uma *backing track* de blues de 12 compassos na tonalidade de Sol maior. Em seguida, o professor introduz duas levadas de acompanhamento nas tonalidades de Lá maior e Mi maior, respectivamente.

A aula seguinte aborda a *slide guitar*, partindo de uma conceituação resumida da técnica, tipos de *bottleneck* e características sonoras destes (vidro, porcelana, metal, etc.), possíveis afinações até dicas de regulagem adequada da guitarra para a utilização deste

recurso e sobre o posicionamento das duas mãos no instrumento. Paulo apresenta alguns *licks* para acompanhamento e solo em blues nas afinações padrão e aberta em Sol maior. No fim do vídeo, o autor oferece uma dica que consiste em apenas alterar a afinação da quinta corda para a nota Sol, ao invés de Lá, com o intuito de ter uma afinação “parcialmente” aberta, caso o músico deseje preservar a afinação padrão na primeira e última corda.

O quinto vídeo – “Intervalos e tríades” – é dedicado a uma conceituação sobre os dois termos seguida de uma explicação sobre os tipos básicos. O vídeo seguinte aborda a formação de tétrades partindo do conceito, dos intervalos encontrados e apresentando possíveis digitações de tríades no braço do instrumento denominando-as como “aberturas”. São apresentadas cinco “aberturas” para cada tipo de tríade, seguindo o sistema CAGED, além dos intervalos que compõem a escala maior.

A sétima aula aborda o campo harmônico maior, partindo da tonalidade de Dó maior, apresentando acordes e escalas maiores nas posições do referido sistema, enquanto a aula seguinte complementa esse raciocínio abordando os modos deste campo harmônico. O nono e o décimo vídeos apresentam, respectivamente, as funções harmônicas dos campos harmônicos maior e menores, os quais Toth divide em menor natural, harmônico e melódico e, no vídeo seguinte, apresenta cadências e escalas correspondentes a estes.

O vídeo de número 12 – “Notas alvo” – aborda a condução melódica com o intuito de enfatizar notas características de cada acorde, escala ou modo, em um improviso. Sobre o blues, Paulo entende a tônica da tonalidade da música como uma nota alvo adequada. As aulas 13, 14 e 15 propõem a aplicação dos conteúdos estudados até então em contextos musicais.

No décimo terceiro vídeo, o autor introduz o blues de 12 compassos, iniciando com um improviso na forma em *fast change*, na tonalidade de Sol maior para, em seguida, explicar os graus da harmonia utilizados bem como as escalas, modos e arpejos utilizados em cada uma das partes do improviso anterior, envolvendo os seguintes conteúdos: pentatônica menor e maior, “escala blues”, arpejos, modos dórico e mixolídio, além de padrões melódicos e *licks*.

O décimo quarto vídeo traz a aplicação de tais conceitos em um *slow blues* na tonalidade de Lá menor, adotando os mesmos procedimentos da aula anterior. Por fim, os vídeos 15 e 16 oferecem, respectivamente, a aplicação das escalas lídio bemol 7 e alterada (em ordem, modos resultantes do quarto e sétimo grau da escala menor melódica), além do que o autor define como “Blues jazz maior”: trata-se de um blues de 12 compassos com o emprego de dominantes secundárias, além de acordes maiores e menores. Toth apresenta a harmonia e sugere escalas, arpejos e modos para cada um dos acordes e cadências presentes

nesta harmonia. Ao final do vídeo, sugere que os alunos procurem ouvir gravações de blues e pesquisar mais sobre o gênero.

Embora não haja o aprofundamento de fundamentos práticos importantes no blues, como as formas de 8 e 16 compassos, os *turnarounds*, *bends*, vibratos e repertório, o curso, dadas as suas proporções, oferece um válido aprofundamento histórico sobre as origens do blues, incluindo algumas informações não encontradas em nenhum dos outros cursos aqui listados. A questão das identidades culturais na prática musical não emerge diretamente nas discussões, ao longo das aulas.

3.2.8 “Guitarra: conduções de blues” (Raul Mendes, 2018)

Esse curso online é ofertado pelo site MusicDot, que oferece cursos pagos aos estudantes sobre diversos temas relacionados à música⁷⁷. Segundo a classificação do site, é um curso de nível avançado e possui 2 horas e 3 minutos de material de vídeo, no total. Conforme o título sugere, o curso se dedica a abordar o que o autor define como “conduções de blues” e é dividido em sete aulas: “Bluesy X Blues”; “Double stops”; “Tríades X Blues”; “A equivalência dos dominantes”; “Usando as ferramentas: criando conduções I”; “Usando as ferramentas: criando conduções II”; “Incorporando o estilo”.

Os vídeos são apresentados com uma câmera fixa no autor, Raul Mendes, com sua guitarra em punho e fazem uso de uma segunda câmera focada apenas nas duas mãos no instrumento que é empregada apenas nos momentos em que os exemplos musicais são apresentados. O portal disponibiliza um fórum para os alunos do curso debaterem a respeito dos conteúdos, porém, até a data de consulta, não havia postagens no fórum deste curso específico, que contava com 52 alunos⁷⁸.

A Primeira Aula – “Bluesy X Blues” – se debruça sobre características básicas do blues na guitarra, sendo dividida em três partes. A primeira parte, O estilo do Blues, aborda a levada *shuffle*, com ênfase no *swing feel* (semínima e colcheia, em compasso composto), acordes do blues em uma forma de 12 compassos, nas versões *slow* e *fast change*. A segunda parte, Slow Change, consiste em uma apresentação de *backing tracks* e em uma cifra para estudo da *slow change* nas tonalidades de Lá, Si e Mi maiores todos nas versões “lento” e “rápido”. A parte final desta aula, Turnarounds e Endings, aborda os *turnarounds*, desde uma

⁷⁷ O acesso a este material me foi gentilmente cedido pelo próprio Raul Mendes, a partir de contato feito através do Facebook.

⁷⁸ MENDES, Raul. *Guitarra: conduções de blues*. Disponível em: <https://cursos.musicdot.com.br/course/conducoes-blues>. Acesso em: 14 maio 2019.

acentuação rítmica de tercinas no acorde de tônica até uma sugestão básica de notas cromáticas para construir um possível *turnaround*. O autor define a resolução final desse *turnaround* (geralmente, dois acordes) como *ending* e também apresenta sugestões nesse sentido.

A Segunda Aula – “Double stops” – se dedica, basicamente, a apresentar intervalos comuns no blues e nas execuções harmônicas desses intervalos definidas como *double stops*. A aula é dividida em duas partes: ‘Intervalos de terça e sexta no Double stop’ e ‘Double stops com o trítono’. Na primeira parte, o autor parte dos exemplos de *shuffle* abordados na aula anterior para estudar os intervalos citados dentro das escalas pentatônicas e notas dos acordes do blues de 12 compassos. Na segunda parte, o trítono ao qual o autor se refere é o intervalo gerado entre a terça maior e a sétima menor de um acorde maior no blues. Mendes (2018) sugere exercícios com a utilização destes trítonos dentro da estrutura de 12 compassos. Os exemplos apresentados são todos referentes a conduções/acompanhamentos.

A Terceira Aula – “Tríades X Blues” – que consiste em uma sugestão de tríades para auxiliar nos acompanhamentos de blues, é dividida em duas partes: ‘As tríades do Blues’; ‘A tabela das tríades’. A primeira parte se dedica a expor tríades consideradas importantes para conduções, partindo de tríades maiores da tônica, quarto e sétimo graus, além da tríade menor do quinto grau. A escolha dessas tríades se dá levando em conta as notas dos acordes e das escalas pentatônicas. A segunda parte consiste na exposição da Tabela de Tríades, para que o estudante preencha as tríades em diversas tonalidades, conforme os exemplos apresentados na primeira parte.

A Quarta Aula – “A equivalência dos dominantes” – consiste no estudo de possibilidades de substituição para o acorde de sétima no blues com o acréscimo de tensões. O autor define acordes de sétima, de modo geral, como “dominantes” sem que estes, necessariamente, exerçam a função de quinto grau em um campo harmônico. A aula tem apenas uma parte, intitulada ‘O acorde m7(b5) no Blues’ que, conforme o título sugere, propõe o uso de acordes meio diminutos tocados a partir da terça maior de cada acorde de sétima que, dentro do contexto de um blues, contém notas que fazem parte de um acorde de sétima e nona com omissão da nota fundamental. Esse acorde possui uma sonoridade bem característica no blues e é muito usado por guitarristas no gênero.

A quinta e sexta aula – “Usando ferramentas: criando conduções I e II”, respectivamente – propõem a utilização de todos os conteúdos estudados nas aulas anteriores para a criação de conduções/acompanhamentos de blues. Mendes sugere exercícios que

envolvem esses fundamentos como meios de instigar a criação e estimular a improvisação de novos acompanhamentos por parte do estudante.

Por fim, a Sétima Aula – “Incorporando o estilo” – traz considerações finais que envolvem sugestões de prática dos estudos em tonalidades variadas, estímulo para que se utilize elementos do blues também em outros gêneros musicais, recomendações de *standards*⁷⁹ de blues para estudo, além de citar de guitarristas, filmes, documentários, etc.

Não há uma discussão sobre o percurso histórico do blues e a questão das identidades culturais na prática musical, o que é esclarecido pelo autor logo nos minutos iniciais, ao destacar seu intuito de focar apenas no estudo das chamadas “conduções de blues”.

3.2.9 “Curso completo de Guitarra blues” (Emílio Cantini, 2019)

O curso consiste em uma publicação lançada no ano de 2019, comercializada através do portal da Udemy, plataforma de cursos online. O autor – Emílio Cantini – é italiano, porém radicado no Brasil há muitos anos, de modo que tal material, totalmente escrito em português e publicado no Brasil, é destinado a músicos brasileiros, portanto, interessante ao recorte da presente pesquisa.

Contém 127 aulas divididas em 10 seções, em um total de cerca de 4 horas de materiais de vídeo. A primeira seção consiste, apenas, em uma apresentação geral do curso, em que o autor aponta os fundamentos de “acordes de sétima”, “escalas blues” e “arpejos de sétima” como primordiais para o estudo da guitarra blues. Os vídeos são filmados com três câmeras focadas em ângulos diferentes da guitarra com a inserção de animações de tablaturas, partituras e/ou cifras, além do desenho de um braço da guitarra com identificação das notas, na tela, correspondentes ao exemplo musical abordado.

A Seção 2 é centrada nos acordes de sétima envolvendo uma proposta de ênfase na nota mais aguda de cada acorde, exercícios de transposição e dicas de execução destes acordes como acompanhamento. Nesse contexto, o autor parte da tonalidade de Lá maior e toca com o auxílio de uma *backing track* de blues de 12 compassos, com *fast change*. Também são propostas digitações diferentes para os acordes de sétima, em tonalidades variadas e, na Terceira Seção, o foco dos vídeos se debruça sobre o que o autor define como “escalas blues horizontais” que consistem em uma “fusão” das digitações das pentatônicas menores do CAGED com *blue note*, de modo a empregar digitações que estimulem o

⁷⁹ “[...] tema jazzístico que passa a ser um clássico do estilo” (HOBBSAWM, 1989, p. 369). Termo também popularmente empregado para designar clássicos do repertório do blues.

movimento horizontal da mão esquerda no braço no instrumento, percorrendo um maior número de casas. São sugeridos dois modelos de digitações, sendo um com tônica na quinta corda e outro com tônica na sexta corda, nas tonalidades de Lá, Dó, Mi e Sol maiores.

Na Seção de número 4, são abordados os acordes de sétima com ênfase em notas da “Escala Blues” (pentatônica menor com *blue note*). Com o auxílio de uma *backing track* de *slow blues* em Mi maior, com *fast change*, Emílio improvisa melodias com as notas da escala intercaladas com os acordes de sétima, procurando desenvolver as linhas seguintes de improviso a partir de notas enfatizadas nos próprios acordes. Então, executa o campo harmônico de cada um dos graus de um blues de 12 compassos (primeiro, quarto e quinto), seguindo a escala supracitada, buscando manter as notas da escala na região mais aguda de cada acorde. Esse mesmo exercício é sugerido em outras tonalidades.

A Quinta Seção é dedicada ao que o autor define como “escalas verticais”, a saber, a pentatônica menor com *blue note* em suas digitações do CAGED. O autor entende que esta “modalidade vertical” é mais favorável à execução das escalas com mais velocidade e sugere que o aluno utilize os dedos 1 e 4 na mão esquerda, mas admite o uso dos dedos 1 e 3, se for de preferência da pessoa. Então, separa um vídeo para apresentar cada uma das cinco digitações do CAGED nas tonalidades de Dó, Mi e Lá maiores, nesta ordem.

Na Seção 6, os arpejos de sétima são o tema central, partindo de uma explicação introdutória seguida de exercícios de arpejos maiores com sétima menor nas cinco digitações do CAGED, nas tonalidades de Dó, Lá, Mi, Sol, Ré, Si e Fá maiores, nesta sequência. Os exercícios são propostos acompanhados de *backing tracks* com o acorde correspondente ao arpejo sendo tocado em *loop*, em levadas de *shuffle* ou em alguma levada quaternária alusiva ao rock.

As Seções 7, 8 e 9 se dedicam à aplicação dos conteúdos estudados em contextos musicais. A primeira destas é focada nos acordes, trazendo exercícios de acompanhamento com uso de diferentes digitações de acordes de sétima e sétima com nona sobre um blues de 12 compassos com *slow change*, nas tonalidades de Dó maior (simples), Mi maior (intermediário) e Lá maior (avançado).

A Seção 8 propõe a integração das referidas “escalas verticais e horizontais” na improvisação, a partir de exercícios de digitação destas escalas em duas possibilidades, na forma blues de 12 compassos, em *fast change*, nas tonalidades de Dó, Mi, Lá e Sol maiores. Já a Nona Seção trata sobre o emprego dos arpejos em contextos musicais, seguindo a forma supracitada, com exercícios de digitações de arpejos maiores com sétima menor nas

tonalidades de Dó, Mi e Lá maiores, com cinco vídeos para cada tonalidade (uma digitação por vídeo).

Por fim, a Seção 10 encerra o curso apresentando *licks* e solos, iniciando com dois vídeos que expõem, respectivamente, acompanhamentos e solos com o violão de aço e, em seguida, cinco vídeos do que o autor define como “licks básicos” de guitarra concebidos na escala pentatônica menor com a *blue note*, em tonalidades variadas, acompanhados de *backing tracks* de harmonias e levadas variadas, não necessariamente correspondentes à forma blues de 12 compassos que vinha sendo proposta ao longo do curso.

Os três últimos vídeos consistem na apresentação das transcrições em partitura e tablatura do “Solo 1” (acompanhado da *backing track* de um blues de 12 compassos em Lá maior), “Solo 2” (na tonalidade de Mi maior), e um vídeo final intitulado “Finalizando e juntando tudo”, em que o autor improvisa sobre um blues de 12 compassos na levada *shuffle*, na tonalidade de Mi maior, com *fast change*.

O curso, conforme descrevi acima, é composto de vídeos curtos ligados a esses fundamentos essencialmente práticos, embora não haja uma contextualização dos conteúdos com determinados aspectos de grande relevância no universo da guitarra blues, como a improvisação com as escalas pentatônicas maior e menor, *turnarounds*, estudo de diferentes formas, repertório, além de técnicas como os *bends* e os *vibratos*. Questões de ordem histórica sobre o gênero blues ou temas ligados às identidades culturais na prática musical não são discutidas ao longo das aulas.

3.2.10 Os cursos online

O Quadro 5 sistematiza as categorias emergentes e recorrentes nos cursos online, tal como foi apresentado anteriormente em relação aos livros. Novamente, esta sistematização será útil às análises que se seguirão.

Quadro 5 – Categorias emergentes e recorrentes nos cursos online

TÍTULO	CATEGORIAS EMERGENTES
Blues além do óbvio	<ul style="list-style-type: none"> – Contextualização histórica sobre o blues – Blues como base para o jazz e o rock Aspectos técnicos: <i>slide, hammer on, pull off, bend</i>, vibrato e <i>double stop</i> – Preocupação com ergonomia das mãos, digitação e resultado sonoro esperado – Valorização do aspecto vocal do blues – Pentatônica maior e menor, com e sem <i>blue note</i>, em 5 digitações Adição de notas de passagem – Estudo de acompanhamentos com inversões de acordes – Estudos de frases/<i>licks, turnarounds</i> – <i>Swing feel</i> (semínima + colcheia, em compasso composto) – Arpejos, modos, improvisação com motivo melódico – Afinações abertas e estudos com o slide (<i>bottleneck</i>) – Formas blues de 12, 8 e 16 compassos, em tonalidades maiores e menores – Sugestões de discografia
Blues rock express	<ul style="list-style-type: none"> – Estudos sobre tercinas e <i>shuffle</i> – Formas blues de 12 (<i>quick</i> e <i>slow change</i>) e de 8 compassos, em tonalidades maiores e menores – <i>Turnarounds</i> – Pentatônica blues (pentatônica menor com <i>blue note</i>) e pentatônica maior com 5 digitações (CAGED) Adição de notas às escalas – Lições de <i>riffs</i>, sugestões de acompanhamento, exercícios de técnica – Uso de repertório ligado ao rock – Exercícios de arpejos, modos e <i>riffs</i> – Estudos de padrões melódicos para improvisação – Valorização do aspecto vocal do blues – Prova aplicada ao fim do curso
Guitarra blues	<ul style="list-style-type: none"> – Contextualização histórica sobre o blues, dividida em momentos da trajetória do gênero e incluindo o blues no Brasil – Blues como base para o jazz e o rock – Pentatônica menor e maior nas 5 digitações (CAGED), e improvisação com notas alvo – Aspectos técnicos: <i>bends</i> (meio tom, um tom, e um tom e meio), vibratos, <i>hammer on</i> e <i>pull off</i> – Preocupação com ergonomia das mãos, digitação e resultado sonoro esperado – <i>Swing feel</i> (semínima + colcheia, em compasso composto) Subgêneros do blues: <i>shuffle, slow blues, funky blues</i> e <i>country blues</i>

	<ul style="list-style-type: none"> - Forma blues de 12 compassos (<i>fast e slow change</i>), em tonalidades maiores e menores - Estudos de acompanhamento com acordes e <i>riffs</i> - Dicas de equipamentos adequados para estudo da guitarra blues - Junção das pentatônicas menor e maior - Estudos de frases/<i>licks</i>, <i>turnarounds</i> - Estudos com modo mixolídio, arpejo diminuto, escala menor harmônica e natural - Afinações abertas e estudos com o slide (<i>bottleneck</i>)
Guitarra: tocando blues rock	<ul style="list-style-type: none"> - Forma blues de 12 compassos (<i>slow change</i>) em tonalidades maiores - Pentatônica menor, com <i>blue note</i> (digitações do CAGED já apresentadas pelo autor em curso anterior) - Fundamentos do blues como uma introdução para o estudo do rock - Uso de repertório ligado ao rock - <i>Riffs</i> - Aspectos técnicos (<i>bends</i>, vibratos, slides, <i>hammer ons</i>, <i>double stops</i> e <i>pull off</i>) diluídos dentro do estudo de repertório proposto
Keep on Blues – Curso completo de Blues-Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Swing feel</i> (semínima + colcheia, em compasso composto), sem utilização da nomenclatura - Forma blues de 12 compassos (<i>quick e slow change</i>) em tonalidades maiores e menores - Acordes de sétima apresentados como dominantes - <i>Shuffle</i> e <i>slow blues</i> - Estudos de frases/<i>licks</i> e <i>turnarounds</i> - Pentatônica menor (com e sem <i>blue note</i>) e pentatônica maior com 5 digitações (CAGED) - Noções de prática de conjunto, em uma banda de blues - Estudos de acompanhamento com acordes de sétima com nona e sétima com décima terceira (sexta), com inversões - Blues como base para o jazz, soul, funk e rock - Sugestões de discografia
Guitarra blues	<ul style="list-style-type: none"> - Estudos de intervalos e acordes (tríades e tétrades) - Pentatônica blues (pentatônica menor com <i>blue note</i>) e pentatônica maior com 5 digitações (CAGED) - Junção de digitações do CAGED das pentatônicas menores em três diferentes oitavas - Construção de frases com quatro notas - <i>Bends</i> de um tom e meio tom - Forma blues de 12 compassos, em tonalidades maiores e menores - Estudos sobre campo harmônico e acordes de sétima apresentados como dominantes - Estudos com modos menores, arpejos e escalas menor harmônica, alterada e dominante diminuta - Estudos de frases/<i>licks</i>

Guitarra Blues – Rápido e Fácil – Pentatônicas e licks	<ul style="list-style-type: none"> – Contextualização histórica sobre o blues – Forma blues de 12 compassos (<i>fast e slow change</i>), em tonalidades maiores e menores – Chicago blues – Pentatônica menor, escala blues (pentatônica menor com <i>blue note</i>) e pentatônica maior com 5 digitações (CAGED) Improvisação com notas alvo – Afinações abertas, dica de afinação parcialmente aberta e estudos com o slide (<i>bottleneck</i>) – Intervalos, tríades e campos harmônicos – Estudos com arpejos, modos dórico, mixolídio, lídio bemol 7, escala alterada, além de padrões melódicos, <i>licks</i>
Guitarra: conduções de blues	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Shuffle</i> (o <i>swing feel</i>) – Forma blues de 12 compassos (<i>fast e slow change</i>), em tonalidades maiores – <i>Turnarounds</i> – <i>Double stops</i> em intervalos comuns no blues – Tríades no blues – Harmonia: acordes maiores e menores de sétima, sétima com nona e meio diminuto Acordes de sétima como dominantes – Estudos de acompanhamentos (conduções) no blues – Recomendação de <i>standards</i> de blues para estudo, além de guitarristas, filmes e documentários
Curso completo de guitarra blues	<ul style="list-style-type: none"> – Acordes de sétima, escalas blues e arpejos de sétima: primordiais para o estudo da guitarra blues – Pentatônica menor com <i>blue note</i> em 5 digitações (CAGED) – Junção de digitações do CAGED das pentatônicas menores, com <i>blue note</i> (escalas blues horizontais) – Exercícios com campos harmônicos (maiores e menores) – Arpejos maiores com sétima em 5 digitações (CAGED) – Forma blues de 12 compassos (<i>fast e slow change</i>) – Estudos de frases/<i>licks</i>

Fonte: Elaboração própria

Todos os materiais citados são de acesso pago sendo que oferecem, em diferentes proporções, um número restrito de vídeos de visualização gratuita disponibilizados pelo YouTube, a fim de que sirvam como uma apresentação geral que desperte o interesse dos alunos para a aquisição do curso completo. Divididos em módulos, os cursos oferecem metodologias expositivas com propostas de estudos musicais, não raro acompanhados de tablatura e subsidiados pelo uso das *backing tracks*.

Cinco das nove publicações, também, viabilizam aos alunos o acesso a fóruns de perguntas e respostas, grupos privados ou seção de comentários com respostas diretas para que estes possam dirimir dúvidas e trocar informações diretamente com o professor e com outros estudantes do curso: Christovam (2016); Duprá (2017); Mendes (2016); Mendes (2018); Toth (2018). No que diz respeito à avaliação, poucos autores utilizam ferramentas para mensurar o aprendizado dos alunos. Duprá (2017) propõe rápidos testes de conhecimento com os alunos, através de perguntas com resposta objetiva ao longo dos módulos, denominando-as “lições de casa”; Furlani (2016) pede o envio de gravações do próprio estudante tocando determinados conteúdos musicais sob o formato de uma prova e oferece certificados de conclusão diferenciados, de acordo com o desempenho do aluno nesta avaliação.

Em linhas gerais, considero que todos os cursos analisados apresentam qualidade de áudio e vídeo adequada e facilmente compreensível pelo espectador, no que se refere à fala dos professores, à timbragem das gravações das guitarras e *backing tracks*, bem como ao foco, clareza e riqueza das imagens oferecidas para fins de estudo da guitarra blues.

Trazendo o foco para categorias comuns, contempladas nas metodologias e conteúdos dos cursos online dedicados à guitarra blues no Brasil, nota-se que a forma blues de 12 compassos e a escala pentatônica menor com *blue note* são abordadas por todas as publicações. No contexto desta escala, todos os cursos, com exceção de Cantini (2019), Mendes (2016) e Mendes (2018), também abordam a pentatônica maior, propondo exercícios a partir das digitações do sistema CAGED e, em um dado momento, sugerindo conexões melódicas entre as duas escalas, no contexto musical do blues.

Os estudos de frases, ou *licks*, também é contemplado pela maioria dos materiais verificados sendo que apenas Mendes (2016) e Mendes (2018) não abordam este fundamento, diretamente: o primeiro estuda estes elementos de maneira indireta, através do repertório proposto, enquanto o segundo foca em acompanhamentos com o estudo de linhas de guitarra base que, de algum modo, também podem ser entendidas como frases ou *licks*.

Furlani (2016), Mendes (2016) e Rocha (2016) são os autores que trazem estudos direcionados aos *riffs*, enquanto Christovam (2016), Duprá (2017), Furlani (2016), Mendes (2016) e Rocha (2016) o fazem em relação aos *turnarounds*, envolvendo o uso de notas das escalas pentatônicas, modos, além de acordes de sétima, sétima com nona, arpejos destes acordes e de outros constituídos pelos campos harmônicos.

A questão do chamado *swing feel* emergiu em cinco dos cursos analisados – Christovam (2016); Duprá (2017); Furlani (2016); Mendes (2018); Rocha (2016) – embora tenha sido referido com tal nomenclatura apenas nas três primeiras publicações aqui citadas. Verifiquei que este traço é percebido pelos autores como um tópico básico para o entendimento da rítmica no blues. Nesse contexto, a levada *shuffle*, que é caracterizada pelo *swing feel*, é abordada por Duprá (2017), Furlani (2016), Mendes (2018) e Rocha (2016) sendo que os dois primeiros fazem uma associação direta deste *swing feel* com a referida levada.

A ligação do blues com o rock também é uma categoria de presença significativa no universo desses cursos, que emerge tanto na contextualização histórica, no momento em que o rock é entendido como um gênero surgido a partir da referência do blues – Christovam (2016); Duprá (2017); Rocha (2016) – quanto na escolha dos repertórios dos cursos e nas próprias sonoridades identificadas nos exemplos musicais – Furlani (2016); Mendes (2016) – já que o universo conceitual da guitarra blues, de certo modo, também se faz presente dentro do rock. É válido lembrar, inclusive, que os dois últimos citados se dedicam à vertente do blues rock, o que corrobora com a ideia da solidez na articulação entre os dois gêneros.

Os aspectos técnicos inerentes à guitarra blues, tais como os *bends*, vibratos, slides, *hammer ons*, *double stops* e *pull offs*, são, em graus de aprofundamento distintos, diretamente abordados em quase todos os cursos, com exceção de Cantini (2019), Duprá (2017), Furlani (2016) e Toth (2018), embora todos estes, ao apresentarem exercícios de frases e acompanhamentos, também utilizem tais fundamentos nos exemplos propostos.

Christovam (2016) e Rocha (2016) dedicam atenção especial ao posicionamento das mãos para a execução destas técnicas e fazem observações diretas no intuito de auxiliar na obtenção do resultado sonoro desejado. Dentre os assuntos contemplados por uma parcela pequena dos cursos estão o uso do *slide*, ou *bottleneck* – Christovam (2016), Rocha (2016), Toth (2018) –, a importância do aspecto vocal dentro do blues – Christovam (2016); Furlani (2016) – e as recomendações de discografias ou gravações de artistas para auxiliar no estudo da guitarra blues – Christovam (2016); Duprá (2017); Mendes (2018).

Sobre a contextualização histórica desse gênero musical e da trajetória da guitarra nesse contexto, notei que esta ocorre de maneira mais aprofundada em três dos nove cursos – Christovam (2016), Rocha (2016) e Toth (2018) – ainda que as demais publicações apresentem breves introduções sobre este tópico, em alguns momentos, como um passo introdutório para o estudo de determinado fundamento prático da guitarra blues. Destes três citados, apenas Rocha (2016) adentra o universo do blues brasileiro, citando artistas e momentos históricos marcantes, com ênfase nas cenas musicais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Como já explicitado em momento anterior, um entendimento sobre o percurso histórico do blues em âmbito global aliado a um aprofundamento sobre a chegada do blues no Brasil, bem como fatos e considerações que identifiquem os discursos desta prática musical no país são imprescindíveis no sentido de situar esta identidade cultural em nosso contexto sociocultural, no momento em que é protagonizada por músicos brasileiros.

A discussão sobre as identidades culturais na prática musical não ocorre de maneira direta, em nenhuma das publicações, sendo tangenciada pela supracitada retrospectiva histórica do blues brasileiro, trazida por Rocha (2016) e, também, por abordagens como a de Christovam (2016) que, em alguns momentos de seu curso, pontua a importância de o estudante buscar uma “voz própria” como guitarrista, a partir do estudo de referências consagradas na guitarra blues. Entendo tal tópico como uma valorização do aspecto interpretativo na aprendizagem musical o que, por sua vez, tem a ver com as subjetividades de quem toca o instrumento.

De posse das observações sobre conteúdos e metodologias encontradas nos cursos analisados, articuladas a partir do meu lugar de guitarrista e professor de guitarra blues e da elaboração do Quadro 5, percebo que as categorias que os autores entendem como relevantes em um curso online sobre o ensino de guitarra blues no Brasil, são:

1. Trajetória cronológica da guitarra blues no mundo e sua influência sobre o jazz e rock.
2. Presença de uma contextualização histórica sobre os conteúdos musicais abordados (referência a vertentes e/ou instrumentistas consagrados no blues).
3. Seleção de repertórios (variedade e diversidade de períodos e vertentes).
4. Estudos de escalas pentatônicas maior e menor, com as *blue notes*, envolvendo articulações entre ambas.
5. Estudos de diferentes formas do blues (12, 16, 8 compassos, dentre variações).
6. Estudos de *licks*, *riffs* e *turnarounds*.

7. Grau de aprofundamento nos estudos de harmonia e improvisação no blues.
8. Grau de aprofundamento em aspectos técnicos da guitarra blues: *slide*, *hammer on*, *pull off*, *bend*, vibrato, *double stop*, *triple stop*, com atenção para o posicionamento das mãos em cada técnica.
9. Valorização do aspecto “vocal” do blues.
10. Prática e entendimento do *swing feel*.
11. Estudo de diferentes levadas e vertentes: *shuffle*, *slow blues*, *Chicago blues*, *funky blues*, *country blues*, etc.
12. Introdução à técnica do *slide (bottleneck)*.
13. Uso e disponibilização de *backing tracks* e tablaturas para os estudos.
14. Disponibilização de ferramenta para trocas de mensagens entre alunos do curso e professor.
15. Qualidade da captação de áudio e vídeo para fins pedagógicos.
16. Entendimento das identidades culturais no fazer musical do guitarrista brasileiro de blues.
17. Estudo da cena blues no Brasil (trajetória, artistas, discografia, principais guitarristas, estudo de repertório desse universo).

Percebo que tais categorias não diferem em grande proporção da lista elaborada a partir dos tópicos emergentes nos livros analisados nesta pesquisa. Independentemente do suporte – físico ou audiovisual –, fica evidente que a temática da guitarra blues tem tópicos centrais a serem contemplados por qualquer material dedicado a seu estudo. As categorias e informações adicionais encontradas aqui dizem respeito a aspectos de apresentação dos cursos online, além dos tópicos sobre o estudo do *slide*, das articulações entre as escalas pentatônicas maior e menor, do estudo de *riffs* e da atenção para o posicionamento das mãos na execução das técnicas citadas no oitavo tópico.

Como um adendo útil à presente pesquisa, entendo que as videoaulas, disponibilizadas gratuitamente na Internet, por autores brasileiros, dedicadas ao ensino de guitarra blues têm adesão por parte de estudantes e, sendo assim, atuam como materiais de estudo de relevância para o aprendizado, a julgar por depoimentos que ouço de alunos, em minha atuação como professor, e por comentários facilmente identificados nas próprias postagens de videoaulas na Internet no momento em que guitarristas agradecem aos autores pelas postagens gratuitas e por, desta maneira, proporcionarem o aprendizado de determinado conteúdo. Na seção seguinte, tratarei sobre publicações desta natureza.

3.3 AS VIDEOAULAS

Conforme já exposto anteriormente, o trabalho de pesquisa sobre os materiais de estudo de guitarra blues no Brasil em suporte audiovisual apontou que, no YouTube, são encontradas videoaulas disponíveis gratuitamente. Não é possível atualizar em quantidade o material disponibilizado, devido ao crescente aporte de postagens. Tal como acontece com os cursos online, um volume significativo de videoaulas é disponibilizado, a todo instante, na Internet, o que, naturalmente, inclui os conteúdos sobre guitarra blues. De posse desta informação, ressalto que é possível que outros materiais tenham sido disponibilizados após a etapa de pesquisa desta tese ou mesmo que haja eventuais títulos disponíveis que não tenham sido encontrados nas buscas que realizei, também em virtude de o algoritmo de buscas do YouTube privilegiar vídeos com anúncios pagos ou com maior número de visualizações. As palavras-chave utilizadas nas buscas, que possibilitaram a obtenção dos resultados a seguir, foram: “guitarra blues”, “guitarra”, “ensino de guitarra”, “curso guitarra”, “método guitarra”, “aula guitarra”.

As videoaulas listadas no Quadro 6 apresentam formatos bastante variados entre si, desde publicações isoladas até séries de vídeos, com durações e formatos de apresentação (quantidade de câmeras, qualidade de vídeo e áudio) variados. Foram considerados materiais em modalidade assíncrona, em que não há contato simultâneo entre aluno e professor, que têm como temática central a guitarra blues em alguns de seus aspectos. Farei uma apresentação resumida sobre tais publicações.

Quadro 6 – Materiais de estudo dedicados à guitarra blues no Brasil (videoaulas)

VIDEOAULAS

“Guitarra blues”	Mozart Mello	Aprenda Música/1990
Videoaulas de guitarra blues do Kleber Oliveira	Kleber Oliveira	TurboGuitarChannel/2012
“TV Cifras – aulas de guitarra blues”	William Belle	TV Cifras/2013
“Escolas do blues”	Fernando Noronha	Cifraclub/NIG/2015
Videoaulas de guitarra blues do portal Cordas & Música	Léo Ferreira; Ari Frello; Percy	Cordas e Música/2015
“Curso de Blues”	Edblues	Independente/2016
“Guitarra blues: dicas e frases”	Fúlvio Oliveira	Independente/2016
“‘Sotaque’ do blues (Vídeo aula de guitarra)”	Roberto Torao	Independente/2016
“Como improvisar no Blues/Vídeo Aula Guitarra”	Adilson Jordão	Independente/2019
Videoaulas de guitarra blues do Daniel Benetti	Daniel Benetti	Independente/2019

Fonte: Elaboração própria

3.3.1 “Guitarra Blues” (Mozart Mello, 1990)

O material consiste em uma videoaula do guitarrista paulistano Mozart Mello, publicada pela editora Aprenda Música (1990), inicialmente em fita VHS e, posteriormente, em DVD. O vídeo é acompanhado de uma apostila, tem duração total de aproximadamente 2 horas e 40 minutos, é gravado com duas câmeras, sendo uma fixa no músico e no instrumento e a outra focada em suas mãos no instrumento.

Mozart inicia fazendo referência a aulas anteriores em que abordou tópicos de teoria musical, como o sistema CAGED e campo harmônico. Então, introduz a forma blues de 12 compassos em *slow change*, seguido da forma em *fast change*, fazendo referência aos acordes de sétima menor utilizados no blues e apresentando preparações de acordes a partir de dominantes secundárias, fundamento muito utilizado em gêneros como o jazz. A tonalidade escolhida é Lá maior. Para tocar os exemplos musicais, o autor utiliza *backing tracks* de bateria e baixo, que nomeia como “máquina”.

Na sequência, apresenta sugestões de acompanhamentos com encadeamentos de acordes semelhantes aos de um piano, utilizando as inversões dos acordes do blues para gerar movimento rítmico em uma base, nas tonalidades de Mi maior e Lá maior. Nesse ínterim, sugere digitações e possibilidades de tensões para os acordes de Lá maior, Ré maior e Mi maior com sétima (primeiro, quarto e quinto grau de um blues em Lá maior), incluindo o acréscimo da nona, da décima terceira, com inversões. Mozart faz uma rápida observação sobre o entendimento diferente da colcheia dentro do blues e do jazz, em referência ao já citado *swing feel*.

No momento seguinte, o autor adentra o assunto das escalas, abordando as cinco digitações de pentatônica menor do CAGED, com a *blue note*, destacando que são importantes para o blues e para o rock. Não há uma apresentação dos exemplos em andamento lento, apenas uma primeira exposição de cada uma das digitações acompanhada de aplicações em contextos musicais sugeridos pelo autor, com o auxílio da *backing track*. Mello ainda propõe o acréscimo de algumas tensões ou notas adicionais à pentatônica menor convencional, referenciando guitarristas como Jeff Beck e John McLaughlin, em uma abordagem mais “jazzística”, conforme o próprio autor reconhece. Mozart também propõe variações de padrões rítmicos com as notas da escala bem como digitações em duas ou três notas por corda.

O autor faz referência aos *turnarounds*, com alguns exemplos, e apresenta exercícios de um chamado “movimento vertical” que diz respeito ao uso dos arpejos, em adição às escalas pentatônicas com as tensões sugeridas, nos improvisos de blues. Mello também sugere sobreposições de arpejos, pensando nas notas dos acordes e nas tensões harmônicas que considera úteis em contextos musicais relacionados ao blues.

Então, apresenta uma linha de solos com frases de escalas pentatônicas, com cromatismos e arpejos intercalados com a execução de acordes, dentro da forma de 12 compassos, na tonalidade de Lá maior, tocando esse trecho em andamentos diferentes. Por fim, o autor propõe *licks* (frases) de blues/rock, com o uso de recursos técnicos relacionados à guitarra blues, tais como *hammer ons*, *pull offs*, *bends* e vibratos. Cada frase é executada também em andamento mais lento. Outras frases de características mais “jazzísticas” são apresentadas.

Em seguida, Mozart parte para estudos em um blues de 12 compassos em Mi maior, em uma levada de *slow blues*. Após tocar uma sequência de acompanhamento, sugere frases nas pentatônicas maior e menor junto a cromatismos e arpejos aplicáveis na progressão harmônica em questão. Apresenta, também, exercícios do já citado *walking bass*, que consiste em uma linha melódica nas cordas graves do instrumento, tal como uma linha de contrabaixo articulada, na referida situação, ao emprego de acordes do blues e substituições de acordes, em uma abordagem mais conectada com a linguagem do jazz. O autor referencia o músico Joe Pass, nesse contexto. Por fim, é apresentado um blues na tonalidade de Lá menor com sugestões de harmonias e escalas para a improvisação.

A videoaula é claramente destinada a guitarristas com uma experiência intermediária ou avançada com o instrumento, que conhecem fundamentos de teoria musical e têm um estudo prévio sobre técnicas como as citadas acima, além da palhetada alternada, dos trinados e da capacidade de tocar escalas e acordes em um andamento médio. É um material de direcionamento essencialmente prático, a ser estudado com o auxílio da apostila anexa, sem discussões de cunho histórico ou cultural sobre o blues ou a respeito das identidades culturais dos sujeitos da prática instrumental. Os tópicos relacionados à guitarra blues que são apresentados estão frequentemente associados aos contextos do jazz e do rock, de modo que não há um enfoque no repertório do blues, propriamente.

3.3.2 “Videoaulas de blues do Kleber Oliveira” (2012)

Trata-se de vídeos diversos publicados no canal Turbo Guitar Channel⁸⁰, pelo professor Kleber Oliveira, com durações variadas, que abrangem desde vídeos de cerca de 40 ou 50 minutos, até vídeos curtos, de cerca de 5 minutos de duração. O mais antigo deles – “A harmonia no blues” – foi postado no ano de 2012 e, desde então, são feitas novas postagens, regularmente, resultando em dezenas de vídeos avulsos específicos sobre guitarra blues disponíveis no canal, sobre temáticas diversas dentro deste universo⁸¹.

Além do vídeo supracitado, que engloba exposições sobre possibilidades de harmonização no blues de 12 compassos (*fast e slow change*), entre acordes de sétima, sétima com nona, sexta, o mesmo autor disponibiliza uma série de vídeos, a exemplo de “Blues Turnarounds”, que segue a mesma abordagem expositiva para apresentar possíveis *turnarounds*; “Falando sobre improviso – Parte 5 – Um pouco de blues”, que aborda o uso das escalas pentatônicas no blues a partir da tonalidade de Lá maior dentre um grande número de vídeos dedicados a lições curtas, sobre *licks* ou improvisos.

Os vídeos são apresentados com uma única câmera fixa, captando o músico com sua guitarra, com a disponibilização de trechos de cifras ou tablaturas na tela. Os exemplos musicais são apresentados com o auxílio de *backing track*, no caso das lições de *licks* e improvisos. Os vídeos são de natureza essencialmente prática, sem qualquer aprofundamento sobre contexto histórico do blues ou discussões acerca de identidades culturais na prática musical.

3.3.3 “TV Cifras – Aulas de guitarra blues” (William Belle, 2013)

São 12 videoaulas disponibilizadas no YouTube, em 2013, através do canal TV Cifras, ministradas pelo professor William Belle. As aulas apresentam títulos variados que serão expostos a seguir. Os vídeos utilizam três câmeras, focando em ângulos diferentes do guitarrista e de seu instrumento apresentando, na tela, tablaturas correspondentes aos exemplos abordados. A duração de cada videoaula varia entre 10 e 20 minutos.

⁸⁰ TURBO GUITAR CHANNEL. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/TurboGuitarChannel/>. Acesso em: 25 maio 2019.

⁸¹ Existem também, em meio às videoaulas, algumas *lives* (gravações de transmissões ao vivo realizadas pelo autor na rede social) disponibilizadas no canal, em que há o contato virtual do professor com espectadores, exposição sobre algum determinado tema e esclarecimento de dúvidas.

As aulas não são necessariamente apresentadas em uma sequência, dentro do canal, de modo que aparecem dispostas de maneira avulsa na página. As três primeiras encontradas, de 2013, são: “Introdução ao Blues: Pentablues de Mi Menor”; “Pentablues - Mi Maior (aula técnica)”; e “Penta Blues Maior e Menor (como tocar – aula de guitarra)”. Consistem, respectivamente, em estudos das escalas pentatônicas menor, maior e no uso de ambas em um mesmo contexto. Para cada uma destas, William sugere três possíveis digitações pensando na construção de frases em um contexto musical acompanhado por um *loop* de blues de 12 compassos. Sugere, ainda, frases com a utilização de recursos técnicos como *bends* e vibratos.

A aula “Cromatismo em Blues (aula de guitarra)” propõe notas de aproximação cromática entre as notas das escalas pentatônicas e as aulas “Bases simples de blues 1 e 2”, conforme o título anuncia, são focadas nos fundamentos para as bases. O autor apresenta os acordes de primeiro, quarto e quinto graus na tonalidade de Lá maior, acrescidos da sétima menor. Então, sugere uma sequência de base tradicional com acordes de tônica e quinta, em que a quinta alterna com a sexta e a mão direita conduz a base em *palm mute*⁸². Já na segunda aula, discorre sobre o emprego das terças maior e menor em um improviso de blues em tom maior – fruto do uso das duas pentatônicas – e sugere padrões de acompanhamento com fragmentos dos acordes (duas ou três cordas) explorando a utilização das duas terças ao longo do ciclo de um blues de 12 compassos.

A aula intitulada “Tétrades no Blues (aula técnica de guitarra)” aborda sugestões de digitações de tétrades (acordes de sétima) e exercícios de arpejos com essas notas como opções válidas em um improviso de blues mescladas ao uso das escalas pentatônicas, por serem notas “dentro” do acorde. Já a aula “Slow Blues Maior e Menor (como tocar – aula de guitarra)” parte de um *slow blues* na tonalidade de Mi maior, para demonstrar, separadamente, o uso destas pentatônicas maior e menor com o auxílio de uma base gravada em *loop*, apontando notas comuns e sugerindo notas de repouso e de transição entre ambas as escalas durante um improviso. O autor dá dicas de notas propícias ao emprego do *bend* nas escalas, levando em consideração a distância de tons entre duas notas. Também faz menção à necessidade de se ter um posicionamento adequado dos dedos da mão esquerda para a técnica do *bend*, de modo a não machucar a mão do músico e obter um resultado sonoro mais consistente.

⁸² Utilizando a palheta, com a palma da mão levemente encostada nas cordas, para produzir um leve “abafamento” nas cordas, com mais controle na duração das notas.

A videoaula “Turn Arounds – Base de Blues (aula técnica de guitarra)” inicia sugerindo novos exercícios de acompanhamento. Depois, William apresenta dois exemplos de *turnarounds*, sendo um ascendente e o outro descendente. Seguindo a sequência de vídeos, a aula “Base Blues Rock – Drop D (aula de guitarra)” propõe estudos de *riffs* para bases de blues/rock com a sexta corda da guitarra afinada em Ré, o que costuma ser chamado de *Drop D*, sobretudo no universo da guitarra e do baixo elétrico.

Em “Harmônicos na Base de Blues/Rock (aula de blues guitar)”, ainda nesta afinação, o autor propõe o uso de harmônicos artificiais que, dentro do universo da guitarra rock, consistem em sons similares a “apitos”, de intervalos diversos em relação à nota de origem. Esses efeitos costumam ser obtidos com o uso da palheta simultâneo ao contato do dedo da mão direita com a corda do instrumento e são potencializados em função da ação dos captadores do instrumento e, não raro, com o uso de pedais de distorção. O autor também apresenta exemplos de harmônicos com os dedos da mão direita “encostando” um destes sobre o traste situado uma oitava acima da nota executada no braço do instrumento.

Por fim, a aula “Triade com Sétima em Acorde Blues (aula de guitarra)” propõe a construção de tríades maiores a partir da sétima das tétrades convencionalmente utilizadas no blues. Como exemplo, Belle aborda a tríade de Dó maior sobre o acorde de Ré maior com sétima menor, apresentando sugestões de frases e explorando tal sonoridade.

O autor traz tópicos de grande valia para o estudo da guitarra blues, em uma abordagem expositiva e com repetição lenta dos exemplos. Os vídeos têm um caráter essencialmente prático, de modo que não há um aprofundamento em aspectos históricos ligados à guitarra blues, tampouco com relação à questão das identidades culturais no fazer musical do músico brasileiro que estuda a guitarra blues.

3.3.4 “Escolas do Blues” (Fernando Noronha, 2015)

O material consiste em uma série de quatro vídeos, patrocinados por uma marca de encordoamentos e pedais de efeito para guitarra e baixo, apresentados pelo guitarrista gaúcho Fernando Noronha, no canal do portal Cifra Club no YouTube. Antes de terem sido publicados esses conteúdos, o mesmo canal já disponibilizara um vídeo intitulado “Especial Blues – Fernando Noronha”, que teve uma grande repercussão, contabilizando 1.304.075

visualizações na data de consulta⁸³. É um vídeo filmado com, pelo menos, três diferentes câmeras e com a exibição das tablaturas na tela em correspondência com a execução dos exercícios musicais abordados.

Trata-se de um material de 23 minutos de duração em que Fernando inicia com uma boa contextualização histórica sobre o blues, descrevendo a trajetória do gênero desde as *work songs* até a história da guitarra no gênero ao longo do século XX. Na sequência, apresenta as levadas *shuffle*, *slow blues*, *boogie woogie*, *tram* (blues “funkeado”) e *jump blues*. O *boogie woogie* é uma levada geralmente mais acelerada, que foi muito adotada no contexto do surgimento do *rock*, definida por Noronha como uma levada “mais alegre”. O *jump blues* é aqui apresentado como uma levada próxima do *boogie woogie*, mas com uma abordagem mais próxima do jazz na vertente do *swing*, em que elementos “jazzísticos” se fazem presentes com mais intensidade.

Então, Fernando conceitua os *turnarounds*, apresentando sugestões melódicas úteis neste contexto, e discorre sobre algumas de suas referências musicais, começando pelo guitarrista T-Bone Walker, que foi um dos principais pioneiros da guitarra elétrica no blues. Após uma breve contextualização histórica sobre o artista, são exemplificadas frases alusivas a seu estilo. Em seguida, o mesmo procedimento é usado com relação aos guitarristas B.B. King, entendido como um nome de grande relevância que se inspirou em T-Bone; Albert King, cuja técnica de *bends* e vibratos é peculiar; Jimi Hendrix, que é uma referência de grande representatividade no blues, no rock e na guitarra elétrica, de modo geral; e Stevie Ray Vaughan, que emergiu nos anos 80 e “aproximou” a guitarra blues das gerações mais recentes.

Adentrando a série dos quatro vídeos “Escolas do Blues” (2015), publicados três anos após o conteúdo supracitado, o primeiro deles parte de uma introdução sobre as “escolas”, ou seja, estilos de guitarristas consagrados no blues, passando pela conceituação de vertentes como o *Chicago Blues*, entendido como o “criador da formação da banda de rock” (bateria, guitarra, contrabaixo, gaita, voz e piano), em uma presença mais equiparada dos instrumentos dentro da formação; o *Texas Blues*, como gênero mais focado na guitarra elétrica e nos solistas em si; o *Delta Blues*, como o blues mais “rural”, anterior às migrações para Chicago; o *New Orleans Blues*, resultante de uma confluência das culturas negras francesa e americana no estado da Louisiana; e o *West Coast Blues*, referente à Califórnia e inspirado nas *big bands* do jazz e do *swing*.

⁸³ NORONHA, Fernando. *Especial Blues: Fernando Noronha*. Cifra Club. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QSF6wYP2pok>. Acesso em: 30 maio 2019.

Em seguida, Fernando elenca, resumidamente, uma série de guitarristas cujas “escolas” pertenceram a essas vertentes e se dedica a uma apresentação do guitarrista de Houston, cidade do Texas, Clarence Holliman, trazendo uma contextualização histórica sobre o músico. Então, toca a música “*Don’t you know*” e exemplifica algumas de suas frases em andamento rápido e, na sequência, devagar, envolvendo *turnarounds*, sugestões de acompanhamentos e frases com as escalas pentatônicas para auxiliar na construção de improvisos. No momento final do vídeo, Noronha fala sobre a “escola” de B.B. King, contando resumidamente a trajetória do músico e exemplificando *licks* ou frases deste guitarrista novamente em andamento rápido e, em seguida, lentamente.

O Segundo Vídeo é dedicado a Albert King e a músicos que se inspiraram em sua “escola”. Após uma contextualização histórica sobre o artista, Noronha toca a canção “*Killing floor*”, de Howlin’ Wolf, acompanhado do pianista Luciano Leães. O autor faz menção ao jeito peculiar de Albert tocar – canhoto e com as cordas invertidas –, o que faz com que os *bends* tenham uma articulação diferente, e apresenta exemplos musicais entre acompanhamentos e frases de solo explorando características atribuídas a King.

A Aula de número Três é focada no estudo e apresentação da canção “*My own way*”, de sua autoria. Noronha toca sua música, novamente acompanhado pelo piano, e apresenta suas respectivas frases e acompanhamentos. Finalizando a série de videoaulas, o Quarto Vídeo é dedicado à “escola” do guitarrista texano Freddie King, começando com uma contextualização histórica seguida de exercícios de frases no mesmo padrão observado nas aulas anteriores.

Os quatro vídeos totalizam cerca de 45 minutos de duração, de modo que a abordagem utilizada por Noronha é essencialmente prática, com a apresentação de exemplos musicais sem que haja um aprofundamento conceitual nas técnicas de guitarra blues e em fundamentos como formas, escalas, harmonia etc.

No que tange à contextualização histórica do blues, as videoaulas são ricas, sendo que há um esforço no sentido de articular os conteúdos musicais a momentos, vertentes e ícones da trajetória deste gênero musical. A questão das identidades culturais se vê imbricada no bojo dessa discussão, com o reconhecimento das peculiaridades estilísticas de cada guitarrista abordado, embora não haja uma discussão em que o autor se posicione e exponha a sua perspectiva diante da prática do blues. As explicações de Noronha também são ilustradas com imagens de mapas, desenhos e fotos correspondentes aos assuntos, o que confere um aspecto didático que as diferencia do que comumente se observa nos materiais de estudo desta natureza e proporciona uma maior riqueza de informações ao estudante.

3.3.5 “Videoaulas de guitarra blues do portal Cordas & Música” (Léo Ferreira, Ari Frello e Percy, 2015)

São videoaulas publicadas através do portal Cordas e Música⁸⁴, a partir de 2015, pelos professores Léo Ferreira, Ari Frello e Percy, que também oferecem uma parcela dos conteúdos gratuitos através de um canal no YouTube⁸⁵. São, ao todo, 17 aulas, de durações variadas, sendo que duas são disponibilizadas gratuitamente e as demais são exclusivas para assinantes do portal. Consistem em aulas filmadas com três diferentes câmeras focadas da seguinte maneira: professor com guitarra, somente guitarra, somente detalhes de mão direita. A câmera focada somente na guitarra faz movimentações para captar com mais clareza a mão esquerda. São apresentadas animações com tablaturas correspondentes aos exercícios musicais.

As duas aulas gratuitas são ministradas por Léo Ferreira e tratam, respectivamente, sobre o estudo de 6 *licks* na pentatônica de Sol menor e sobre o fraseado no estilo do guitarrista Jimi Hendrix, que envolve acompanhamentos que mesclam acordes com escalas pentatônicas maiores. As demais aulas, para assinantes, consistem em duas aulas sobre escalas pentatônicas no blues, aulas sobre *licks*, criação de frases e intervalos, apresentadas pelo mesmo autor, além de três aulas sobre improvisação em contextos diferentes (*slow blues*, *jump blues* e *shuffle*) e três aulas introdutórias sobre a técnica do *slide* (*bottleneck*), todas estas ministradas por Ari Frello. Também estão inclusos estudos sobre as músicas “*Hide away*”, de Freddie King, pelo professor Percy; “*Blues fusion*”, de Guthrie Govan, por Léo Ferreira; e “*The thrill is gone*”, a partir da versão gravada por B.B. King, por Ari Frello.

Os vídeos obedecem a abordagens estritamente focadas na parte prática, de modo que não há nenhuma discussão acerca da trajetória histórica do blues ou sobre as identidades culturais dos músicos envolvidos na prática da guitarra blues.

3.3.6 “Curso de Blues” (Edblues, 2016)

Apesar de ser descrito como um curso no próprio título, o material consiste em uma série de 20 videoaulas do guitarrista Edblues, disponibilizadas em seu canal do YouTube, em 2016. Os vídeos possuem durações que variam entre 10 e 40 minutos e, apesar de numerados

⁸⁴ FERREIRA, Léo; FRELLO, Ari; PERCY. *Cordas e música: guitarra blues*. Disponível em: <http://cordasemusica.com.br/category/guitarra/guitarra-blues/>. Acesso em: 25 maio 2019.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/cordasemusica/>. Acesso em: 25 maio 2019.

de 1 a 20, não são apresentados em uma única aba sequencial dentro do referido canal e não são acompanhados de um sumário prévio, tal como o seria em um curso online, sendo, na prática, um grupo de videoaulas.

Os vídeos são apresentados com uma única câmera fixa e os exemplos musicais são escritos à mão pelo autor em um caderno, em tempo real, que exhibe as anotações para a câmera. Em cada vídeo, oferece o link para inscrição em um grupo do Facebook denominado “Comunidade de Aulas Gratuitas”, para que os alunos tenham acesso a outros conteúdos e possam estabelecer contato direto e/ou dirimir eventuais dúvidas.

A Primeira Aula dá conta da forma blues de 12 compassos em *slow change*, sem utilizar esta nomenclatura, identificando a presença dos três acordes de sétima que a caracterizam, entendendo-os como dominantes e atribuindo-os ao modo mixolídio. Como exercício, propõe digitações deste modo em sextas e sugere linhas de acompanhamento com o uso de tal fundamento.

A Segunda Aula aborda o *swing feel* (semínima+colcheia, em compasso composto, com subdivisão ternária), sem nomeá-lo de tal maneira, e o acento rítmico comum no blues, geralmente no segundo e quarto tempos de um compasso quaternário.

As aulas de número três e quatro trazem como temáticas centrais, respectivamente, os dedilhados no blues acústico, abordando a marcação do baixo simultâneo aos acordes e melodias (embora o autor utilize guitarra elétrica) e as tríades no blues, com seus possíveis usos de maneira melódica ou harmônica.

A Aula de número Cinco, “Solo Guitar”, parte de um blues de 12 compassos em levada de *slow blues*, em *fast change*, em Mi maior e propõe exercícios melódicos com a pentatônica menor, explorando a figura rítmica das colcheias com o *swing feel* (soando como semínima e colcheia, em um contexto de compasso composto). Em seguida, o mesmo exercício é aplicado em tercinas e, na aula seguinte, sugere frases que combinam as pentatônicas menor e maior, dentro de um *loop* de um blues na tonalidade de Lá maior.

Dando sequência aos vídeos, a Sétima Aula aborda o modo mixolídio sugerindo sua aplicação em cada grau da harmonia do blues de 12 compassos, utilizando o mixolídio referente a cada um desses graus, buscando valorizar o arpejo da respectiva téttrade. A oitava e nona aulas fazem referência a dois ícones da guitarra elétrica no blues – Stevie Ray Vaughan e Jimi Hendrix, respectivamente. No primeiro caso, a ênfase da aula é o estudo de ideias melódicas para o quinto grau no blues, com a utilização da pentatônica menor correspondente àquele acorde, citando a canção “*Texas Flood*” tal como gravada pelo referido guitarrista. Já no caso seguinte, a aula é focada no estudo de bases comuns ao estilo de Hendrix. Os

exemplos abordados são da canção “*Little Wing*”, que apresenta acordes sucedidos por melodias de escalas pentatônicas maiores ou menores com o uso de *slides* e ligados.

A Aula de número Dez aborda o blues em tonalidade menor, a partir da forma de 12 compassos em *fast change*, sem nomeá-la desta maneira. O músico propõe a construção de frases com escalas pentatônica menor, menor harmônica, menor melódica e diminuta, acompanhado de um *loop* da harmonia do referido blues. O autor aborda tais escalas a partir de um pensamento modal, relacionando-as a modos de seus respectivos campos harmônicos.

Na Décima Primeira Aula, o tema central são os *bends*, sendo que o autor apresenta possibilidades de aplicação desta técnica nas cinco digitações do CAGED da escala pentatônica menor, acompanhado de um *loop* de um *shuffle* de blues de 12 compassos, na tonalidade de Lá maior. São trabalhados *bends* de meio tom, um tom e um tom e meio, utilizando os dedos indicador, médio e anular.

A aula subsequente é focada no Blues Rock, partindo de uma rápida contextualização sobre guitarristas que atuam neste universo, a exemplo de Eric Clapton e John Mayer, que são apontados pelo autor como músicos que utilizam elementos da guitarra blues no contexto de canções que não necessariamente obedecem a formas tradicionais do blues. Edblues utiliza *loops* de duas sequências de progressões harmônicas dentro do campo harmônico Ré maior e aplica a improvisação com escalas e elementos da guitarra blues para exemplificar seu raciocínio. Por fim, grava um *loop* da harmonia de “*Change The World*”, canção de Eric Clapton, e oferece sugestões de improvisos nesse contexto.

Continuando a sequência de vídeos, a Décima Terceira Aula aborda a divisão rítmica no blues, que parte de exercícios das notas da escala pentatônica menor executadas com as diferentes figuras rítmicas da notação ocidental, em uma ordem decrescente de duração (semibreve, mínima, semínima e assim sucessivamente). A aula seguinte se dedica ao blues de 8 compassos, com a gravação de um *loop* de uma sequência de acordes que entende como típica nesta forma, no tom de Lá maior, com o uso de acorde diminuto e dominantes secundárias, na harmonia. O autor não faz referência a nenhuma música específica, apenas introduz a sequência harmônica e sugere possíveis usos de escalas em cada um dos acordes. As Aulas de número 15 e 16 abordam, respectivamente, a técnica dos glissandos (*slide*) sem o auxílio do *bottleneck* e os *hammer ons* e *pull offs* dentro das escalas pentatônicas no blues. As técnicas são exemplificadas sobre bases de blues gravadas em *loop*.

Existem dois vídeos nomeados como Aula de número 17, sendo um deles próximo da data de publicação da aula anterior (junho de 2016) e o outro em fevereiro de 2017. A primeira destas se dedica aos *riffs* e bases, no blues, exemplificando possibilidades de

acompanhamento em formas do gênero; a segunda aborda o que o autor define como “comprimento de frases” que, na prática, seria o estudo da duração das frases melódicas em um improviso de blues, partindo de um entendimento da duração de cada acorde em um blues de 12 compassos, para que a aplicação dos solos esteja mais condizente com o movimento harmônico da música. Os estudos são apresentados com uma base de blues em *loop*, novamente.

As três aulas finais foram postadas já a partir de outubro de 2017 e versam, respectivamente, sobre “nota alvo”, arpejos de acordes de sétima no blues e o uso do quarto grau menor da harmonia nesse gênero. A “nota alvo” diz respeito à prática da improvisação tendo como objetivo uma nota de repouso dentro do acorde executado no momento, em um improviso de blues. A aula sobre arpejos apresenta possíveis aplicações desse fundamento em canções de blues, aliadas às escalas pentatônicas. Encerrando a sequência, a Vigésima Aula trata sobre o emprego do quarto grau menor em um blues em tom maior, geralmente seguido do quarto maior, sendo, assim, um acorde de empréstimo modal. O autor não faz estudos a partir de nenhuma canção específica, exemplificando sequências harmônicas com este recurso e sugerindo possibilidades melódicas de improviso, incluindo sobreposições de arpejos. Em todas as aulas, o recurso dos *loops* de bases de blues é empregado para subsidiar os improvisos.

A Aula de número 20 não é apresentada como vídeo final da sequência, o que corrobora com a ideia de que o “Curso de Blues”, na verdade, constitui uma coleção de videoaulas sobre temas diversos relacionados ao blues, ainda aberta à postagem de novos vídeos e sem a ideia de “fechamento de um ciclo”, no que diz respeito aos conteúdos em um curso online, por exemplo.

Após a publicação dos vídeos dessa série, Edblues postou um vídeo intitulado “Origens do Blues – Aulas de Guitarra EDBLUES”⁸⁶, em que aborda a série harmônica com o intuito de explicar a sonoridade dos acordes de sétima e da escala pentatônica no blues. O autor atribui o aspecto vocal dos *bends* e seu uso entre as terças (menor e maior) bem como o uso da sétima menor em todos os acordes no blues a aspectos culturais, sem aprofundar aspectos históricos de povos ou épocas específicas. A explicação predominante diz respeito a aspectos físicos, a partir da série harmônica.

⁸⁶ EDBLUES. *Origens do Blues: aulas de guitarra EDBLUES*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mOzlOO4edOk>. Acesso em: 30 maio 2019.

As videoaulas da sequência “Curso de Blues” são direcionadas a aspectos essencialmente práticos da guitarra blues, sem aprofundamentos históricos sobre o blues e sem discussões que se centrem sobre as identidades culturais na prática musical.

3.3.7 “Guitarra blues: dicas e frases” (Fúlvio Oliveira, 2016)

Trata-se de um material independente, postado pelo guitarrista Fúlvio Oliveira em seu canal do YouTube, no ano de 2016. Em um vídeo de apenas 11 minutos, com uma câmera fixa, o autor apresenta, inicialmente, duas possíveis digitações de escalas pentatônicas maior e menor. Em seguida, propõe fusões entre as duas escalas sugerindo frases que explorem a presença das duas terças, maior e menor. Os exercícios abordados são apresentados em tablatura, na tela.

São propostos exercícios de digitação e frases com a *blue note*, além de sugestões de acompanhamentos para o blues de 12 compassos, sugestões de inversões para acordes de sétima, sétima e nona e frases inspiradas em guitarristas consagrados no blues: Stevie Ray Vaughan, Joe Bonamassa, B.B. King e Robben Ford.

O vídeo é anterior ao curso online oferecido pelo autor e, dada a sua duração, apenas fornece uma noção básica sobre os conteúdos citados, em caráter prático, sem adentrar questões históricas ou sobre identidades culturais.

3.3.8 “‘Sotaque’ do blues (vídeoaula de guitarra)” (Roberto Torao, 2016)

A publicação consta no YouTube, no canal do autor – o guitarrista Roberto Torao – e é de 2016. Trata-se de um vídeo de, aproximadamente, 42 minutos, com uma câmera fixa no autor. O músico inicia contextualizando o tema central da aula, o “sotaque” do blues, que diz respeito a uma fluência musical no universo da guitarra blues e parte de um entendimento dos elementos estilísticos e técnicos que caracterizam o estilo.

Nesse âmbito, Torao propõe estudos sobre a escala pentatônica de Lá maior, sugerindo frases que explorem notas desta escala de modo a realçar a sonoridade da tonalidade de Lá maior, ao invés da sua relativa, Fá sustenido menor. Segundo o autor, em virtude de uma comum associação da escala pentatônica maior com as digitações mais difundidas da pentatônica menor, a sonoridade da tonalidade maior, não raro, acaba, não ficando tão evidente no fraseado de músicos, o que pode ser solucionado com uma escolha de notas mais

comuns a esta respectiva tonalidade, sobretudo no que concerne às notas de repouso, durante um improviso.

Em seguida, o autor traz à tona a técnica dos *bends*, destacando sua importância para o que considera como o “sotaque” do blues, por conta do aspecto vocal que esta técnica confere à guitarra. São apresentados exemplos com os dedos indicador e anular. Como outros elementos que julga importantes nesse sentido, Roberto aborda a execução dedilhada das cordas (sem a palheta) ou a chamada “técnica híbrida”, ou *hybrid picking* (palheta e dedos, simultaneamente), avaliando que o músico tem um maior leque de possibilidades de dinâmica e articulação das notas em relação à técnica do uso da palheta, somente.

Por fim, o autor sugere o emprego do que define como “outras pentatônicas” na improvisação do blues, utilizando o exemplo da chamada “penta dórico”, que consiste em uma escala pentatônica menor com o acréscimo da sexta maior, em substituição à sétima menor.

Não há uma apresentação de exercícios musicais em sequência didática, de modo que o vídeo apenas apresenta sugestões e dicas de elementos musicais que, segundo o autor, podem auxiliar no entendimento do “sotaque” do blues na guitarra. A contextualização histórica sobre a trajetória do blues e da guitarra blues, assim como a questão das identidades culturais dos músicos na prática instrumental, também não são discutidas na publicação, sendo que o enfoque se dá, basicamente, nos aspectos práticos da guitarra e, no primeiro momento, em uma contextualização do próprio autor sobre o seu processo de envolvimento e interesse pelo blues.

3.3.9 “Como improvisar no Blues/Vídeo Aula Guitarra” (Adilson Jordão, 2019)

Esta videoaula (2019) consiste em um vídeo de 17 minutos de duração em que, de início, o autor, Adilson Jordão, apresenta os três acordes básicos de uma forma blues de 12 compassos (primeiro, quarto e quinto graus), trabalhando a forma em *slow change* – sem utilizar tal nomenclatura – com a tonalidade de Dó maior. Em seguida, o autor explica o uso da escala pentatônica menor sobre os acordes maiores com sétima, situando tal aspecto como uma característica melódica do blues.

Então, admitindo que o estudante já conheça as cinco digitações da escala no CAGED, Adilson sugere frases que proponham o uso de *bends* e utilizem notas de duas digitações distintas acompanhadas de uma *backing track*. O autor destaca a importância da escolha das notas de repouso em conformidade com a harmonia do blues.

O vídeo, filmado com uma câmera única, está disponível no canal do guitarrista no YouTube onde, no canto superior da tela, o autor fornece um contato de Whatsapp para que os estudantes possam solicitar as tablaturas dos exercícios abordados na aula. É um material essencialmente prático e focado nos conteúdos supracitados, sem adentrar aspectos históricos do blues ou questões concernentes às identidades culturais no fazer musical.

Uma segunda videoaula disponível no mesmo canal, de título “Acordes da Pentatonica[sic] no Jazz e Blues/Adilson Jordão”, sugere uma abordagem que identifique formações de acordes quartais a partir de cinco digitações da escala no CAGED, através de combinações de notas da escala, em uma perspectiva mais ligada ao jazz, sem que seja feita alguma referência prática ao blues.

3.3.10 “Videoaulas de blues do Daniel Benetti” (2019)

Consistem em vídeos publicados pelo guitarrista Daniel Benetti, em 2019, em seu canal do YouTube⁸⁷. São conteúdos produzidos apenas com uma câmera focada no autor e na guitarra durante a apresentação dos vídeos, com foco específico na guitarra, nos momentos de execução de exercícios musicais.

Até a data de pesquisa, o canal oferecia um total de 373 vídeos sobre temas diversos relacionados à guitarra, com durações variadas. O envio mais antigo relacionado à guitarra blues foi postado no ano de 2017 e trata sobre a utilização de acordes meio diminutos no blues, entendendo-os como acordes de sétima e nona em primeira inversão.

Desde então, dezenas de publicações sobre este universo são postadas regularmente, tratando sobre temas diversos, como cadências no blues, estudos das escalas pentatônicas maior e menor com *blue note*, forma blues de 12 compassos, introdução ao uso do *slide (bottleneck)*, “tipos de blues” (*slow blues*, *jump blues*, *funk blues*, *blues shuffle* e *boogie woogie*), além de uma aula sobre vibratos com dicas sobre o posicionamento e movimento das mãos, aulas sobre utilização de modos gregos no blues (dórico, jônio, mixolídio e eólio) e diversas lições de *riffs* e *licks*.

Trata-se de aulas avulsas, disponibilizadas em meio a conteúdos sobre temas diversos ligados à guitarra de modo geral. Desta forma, os vídeos sobre blues têm caráter essencialmente prático, com contextualizações históricas feitas de maneira muito breve, a título de uma rápida apresentação sobre o conteúdo a ser estudado. A questão das identidades

⁸⁷ BENETTI, Daniel. Canal “Daniel Benetti” no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCkbGo-qXf-1aDULTL63OiYg>. Acesso em: 30 maio 2019.

culturais dos indivíduos que protagonizam a prática instrumental não emerge diretamente ao longo dos vídeos.

3.3.12 Considerações sobre as videoaulas

Não creio que seja apropriada a elaboração de um quadro de categorias no contexto das videoaulas, tal como foi feito em relação aos livros e cursos online, uma vez que se trata de publicações em vídeo em formatos diversos e que não necessariamente abarcam uma sequência de conteúdos ligados à guitarra blues, podendo, simplesmente, abordar um tópico específico deste universo, apenas.

Trouxe a exposição das videoaulas apenas com o intuito de situar a existência dessas publicações, reconhecendo que são materiais de estudo do instrumento amplamente em voga nos dias atuais e identificando aspectos ou conteúdos emergentes que possam ser incorporados às análises sobre as perspectivas metodológicas presentes nos livros e cursos online, sobretudo no que diz respeito aos diálogos existentes nesses materiais entre o ensino da guitarra blues e as identidades culturais dos sujeitos que desempenham o fazer musical.

Nesse sentido, considero que, dentre as publicações descritas, a videoaula “Escolas do Blues”, do guitarrista Fernando Noronha, aponta para uma direção em que uma contextualização histórica consistente subsidia o ensino da guitarra blues de maneira importante e, no meu entendimento, fornece bases conceituais para que o estudante possa refletir sobre a questão de suas identidades culturais, situando seu discurso musical diante do percurso histórico deste gênero musical.

No capítulo seguinte, abordarei a experiência de ensino em uma disciplina dedicada à guitarra blues, com duas turmas de guitarristas da Graduação em Música da UFBA, fazendo uma apresentação sobre esse contexto (plano de curso, cronograma, perfil de alunos, relato sobre os semestres) e trazendo depoimentos dos estudantes e considerações sobre tal experiência que possam se articular à discussão sobre as identidades culturais dos músicos no ensino da guitarra blues no Brasil, no intuito de pensar e propor possibilidades neste sentido.

4 EXPERIÊNCIAS COM DUAS TURMAS DE GUITARRA BLUES NA UNIVERSIDADE

4.1 APRESENTAÇÃO

Dedico este capítulo a apresentar e discutir a experiência que tive à frente de duas turmas da Graduação em Música da UFBA como requisito das atividades de Tirocínio Docente Orientado e Estágio Docente Orientado, realizadas nos semestres 2017.2 e 2018.1, respectivamente, com a disciplina MUSC78 – Tópicos Especiais em Educação Musical, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Tourinho.

O enfoque da disciplina se deu sobre o ensino da “Guitarra Blues”, escolha que foi previamente acordada com os colegiados da Graduação e da Pós-Graduação. Para tanto, elaborei um plano de curso buscando contemplar tópicos que entendo como importantes no universo em questão, a exemplo de uma contextualização histórica sobre o blues, formas, harmonia, improvisação, recursos técnicos (*bends*, vibratos, *hammer ons*, *pull offs*, dentre outros já citados), repertório, *turnarounds*, *riffs*, fraseado, etc.

Esta disciplina, de caráter optativo na grade curricular, teve o objetivo principal de introduzir os estudantes guitarristas dos diversos cursos da Graduação em Música no universo da Guitarra Blues. Desta forma, foi ofertada a estudantes de todos os cursos de Graduação, embora tenha sido feito um trabalho de divulgação prévia em toda esta comunidade, para que, antes do momento da matrícula, todos soubessem do enfoque na Guitarra Blues e que se trataria de uma disciplina direcionada a guitarristas já iniciados que soubessem tocar acordes, acompanhamentos, escalas, arpejos, tendo conhecimento sobre os tópicos de teoria musical necessários para o ingresso em um curso de Graduação em Música.

Os objetivos específicos envolveram a capacidade dos estudantes de conhecer o repertório do blues, tocar estas músicas, desenvolver técnicas básicas da Guitarra Blues, como os *bends*, vibratos, *slides*, além de fraseado, digitações de escalas, palhetada, *turnarounds*, harmonia, improvisação, ritmo, formas do blues, dentre outros aspectos.

Os cursos de Graduação em Música na UFBA apresentam um contingente elevado de guitarristas, muitos desses com afinidade com a estética musical de vertentes do rock que, por sua vez, têm o blues como uma de suas referências básicas. Na ocasião em que concebi o plano de curso e o cronograma desta matéria, entendi que esta atenderia a uma demanda real por parte dos alunos, já que, apesar da existência dos cursos de Música Popular na instituição, os estudantes não têm, na grade curricular, a oportunidade de vivenciar conteúdos da Guitarra

Blues sistematizados em uma única disciplina, propiciando conhecer elementos da trajetória deste gênero secular e desenvolver o seu discurso musical dentro deste universo.

Percebendo tal lacuna, busquei trazer esta temática para o contexto de ensino dentro da Universidade, dialogando com os estudantes sobre conceitos e temas inerentes à Guitarra Blues, visando contemplar a trajetória cronológica do instrumento na história do blues e pensar a questão das identidades culturais dos músicos estudantes, no estudo de uma tradição de origem estrangeira, envolvendo o percurso histórico de chegada do blues no Brasil e empreendendo discussões sobre como os alunos percebem a relação desta música com suas subjetividades e histórias de vida.

Importante destacar que a ideia de conceber esta disciplina surgiu em um momento no qual a presente pesquisa já estava em curso, embora ainda em estágio inicial, de modo que a experiência docente é aqui relatada com o intuito de enriquecer as análises sobre as perspectivas metodológicas do ensino da guitarra blues no Brasil, discutidas no capítulo anterior, através da exposição e de diálogos com depoimentos de alunos com os quais convivi sobre suas impressões acerca do curso.

4.2 METODOLOGIA

O ensino de guitarra blues em aulas em grupo foi uma experiência inédita em minha vida, pois, até então, só havia trabalhado dentro deste universo através de aulas particulares, que ministro há mais de dez anos. Conforme destaquei anteriormente, notei que muitos destes alunos da Graduação em Música na UFBA já tinham tido algum contato com as sonoridades da guitarra blues, muitas vezes “diluídas” no contexto de canções de rock.

Busquei, ao longo de cada um dos semestres, empreender uma abordagem dialógica com esse conhecimento prévio dos alunos (FREIRE, 1997) através de aulas expositivas divididas em temas dentro do universo da guitarra blues, envolvendo estudo no instrumento, leituras de textos e audições de repertório. Também foram realizadas leituras individuais e/ou dirigidas com discussões em classe, prática de conjunto, apreciação musical e com a elaboração de resenhas sobre leituras realizadas. A prática de improvisação no blues em conjunto com a utilização de escalas e técnicas, explorando formas e levadas do blues, foi um elemento presente ao longo de todo o curso.

O primeiro e o segundo semestre contaram, respectivamente, com 18 e 16 encontros, de 1 hora e 40 minutos, cada, em que abordamos os temas ligados à guitarra blues em ordem cronológica, no que diz respeito à trajetória secular do gênero. O número de aulas a menos na

segunda turma se deveu ao fato de os semestres terem tido durações diferentes em função da alteração de calendário acadêmico provocada por greves na Universidade. Pontualmente, abri algumas exceções na sequência temporal do blues a fim de articular as discussões e a perspectiva sob o aprendizado com os acontecimentos futuros desta história, estabelecendo paralelos com referências da guitarra blues mais recentes e familiares aos alunos, inclusive, atendendo a eventuais solicitações de estudo ou escuta de determinado artista ou canção.

Como recursos utilizados, as aulas contaram com guitarras, violões e amplificadores trazidos por mim e pelos alunos, além de um amplificador de quatro canais⁸⁸, que é propriedade da Escola de Música da UFBA. Para a exibição dos exemplos sonoros ou audiovisuais, utilizei uma caixa de som conectada via *bluetooth*, através de celular, além de um notebook. Os vídeos e músicas abordados em sala eram reproduzidos para a classe através de links do YouTube, ao longo do curso.

Na primeira semana de cada semestre, apliquei um questionário⁸⁹ de sondagem com toda a classe, buscando conhecer mais sobre a história de cada aluno(a), seu grau de familiaridade com o universo da guitarra blues e suas expectativas sobre o curso. De posse das respostas ao questionário, debatemos em sala sobre a conceituação de Guitarra Blues, aspectos básicos que caracterizam esse universo e expectativas para os próximos encontros. Em momentos posteriores do semestre, retomei esta discussão a fim de entender se os alunos estavam satisfeitos e quais sugestões eles gostariam de apresentar e discutir.

A apresentação dos temas, a cada aula, se dava de maneira expositiva, às vezes subsidiada por algum vídeo ou texto, que eu propunha à classe, acompanhado de exemplos musicais sempre associados a canções do repertório tradicional do blues, além de sugestões de frases musicais para auxiliar a prática do improviso, aspecto crucial na prática do blues em qualquer instrumento. Quase sempre, eu estava com um violão ou guitarra em mãos para demonstrar os exemplos musicais estudados para a classe. No início do primeiro semestre, solicitei aos alunos que transcrevessem para partitura as frases sugeridas, que eram gravadas por mim em áudio e vídeo, porém tal tarefa não foi bem recebida pela classe, sendo raras as vezes em que os alunos a executaram e entregaram.

Notei que o aprendizado através do estudo dos vídeos e/ou músicas sem que, necessariamente, houvesse a transcrição das frases em partitura, resultava em um melhor rendimento da turma. Sendo assim, no semestre seguinte, optei por não mais solicitar as transcrições. Os aspectos técnicos inerentes ao posicionamento das mãos, digitações,

⁸⁸ Possibilita a amplificação simultânea de quatro guitarras no mesmo aparelho.

⁸⁹ Ver Apêndice A.

palhetada, etc. eram abordados em meio a contextos musicais, de modo que os “exercícios” eram, na verdade, discursos musicais empregados no contexto de uma canção, de fato.

Em, praticamente, todas as aulas em ambas as turmas, dedicávamos um tempo para o que chamei de “rodada de improvisos”, que consistia em uma prática de conjunto de alguma canção ou levada, em determinada tonalidade (escolhida em classe, coletivamente), aproveitando o aspecto cíclico das formas básicas do blues para que todos pudessem praticar improvisos e por em prática as frases e conteúdos estudados. Um aluno improvisava enquanto os demais faziam acompanhamento e, a cada final de um ciclo de 8, 12 ou 16 compassos – a depender da forma em questão –, este aluno assumia a base, junto ao grupo, e outro colega iniciava seu improviso.

Ao fim de cada aula, eu pedia a algum dos estudantes que filmasse uma explicação resumida feita por mim sobre os conteúdos estudados no respectivo encontro, acompanhada de uma demonstração desses conteúdos com a guitarra, tal como haviam sido apresentados na aula. O compartilhamento destes vídeos era feito no grupo da turma no WhatsApp, a fim de que todos pudessem ter este resumo em vídeo para auxiliar o seu estudo cotidiano.

Ao longo das aulas, apresentei quatro textos, sobre aspectos históricos do blues (CAESAR, 2011; MUGGIATI, 1995; RIBEIRO, 2005) e sobre as identidades culturais na pós-modernidade (HALL, 2006) que, inicialmente, seriam para leitura individual e elaboração de resenha em formato livre, em casa. Contudo, na primeira ocasião em que tentei proceder de tal maneira, não tive uma boa adesão dos alunos à atividade e decidi experimentar fazer uma leitura coletiva em sala, que teve uma boa resposta por parte dos alunos e motivou interessantes discussões em classe. Procedi desta maneira nos textos seguintes.

Próximo ao fim de cada semestre, juntamos um repertório baseado nas canções estudadas ao longo do curso, buscando contemplar uma diversidade de temas e abranger períodos históricos distintos para que resultasse no repertório da apresentação final (Apêndice B). No primeiro semestre, formamos duplas com os oito alunos da disciplina e cada dupla ficou responsável por tocar duas músicas na apresentação. Outras duas músicas foram escolhidas para serem o momento de prática musical dos oito guitarristas juntos, totalizando dez músicas. Deixei os alunos à vontade para que cantassem as canções que tocariam, se quisessem. Assumi a função de cantor, nas situações em que os músicos não queriam cantar, e convidei os meus companheiros de banda Rafael Zumaeta (baixista) e Thiago Brandão (baterista) para que fizessem parte da apresentação, formando uma banda de blues, efetivamente.

Ensaíamos com os convidados em estúdio e fizemos a apresentação pública no pátio do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), em Salvador, aberta aos familiares e amigos, além de toda a comunidade (Figura 13).

Figura 13 – Turma 1, após a apresentação final do semestre – Salvador-Ba, 22 de fevereiro de 2018



Fonte: Acervo próprio

Figura 14 – Turma 2, após a apresentação final do semestre – Salvador-Ba, 2 de agosto de 2018



Fonte: Acervo próprio

No segundo semestre, já com uma turma mais numerosa composta por doze alunos (Figura 14), foram formadas seis duplas, sendo que cada uma tocou uma canção. Por uma limitação de tempo hábil para preparar a apresentação, dada a quantidade de alunos, optei por proceder com apenas uma canção por dupla. Ao final, separei duas músicas para que os doze

guitarristas tocassem juntos, totalizando oito músicas no repertório final. Novamente, contei com a participação dos músicos já citados, como banda de apoio para os estudantes da disciplina, e deixei os alunos à vontade para que optassem por cantar ou não. Os ensaios aconteceram em estúdio e a apresentação foi realizada no Rhoncus Pub, casa de shows localizada no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, com entrada gratuita e também aberta a familiares, amigos e ao público, em geral.

4.3 CAMINHOS PARA A CONCEPÇÃO DE PLANO DE CURSO E CRONOGRAMA

No período em que tive a ideia de conceber a disciplina, a pesquisa em questão já estava em andamento, conforme relatei, sendo que já havia o contato com os materiais de estudo em suporte físico e audiovisual. A partir de conteúdos que notei que eram recorrentes nestes materiais e de minha própria experiência individual como professor de aulas particulares de Guitarra Blues, listei tópicos que entendi como importantes de serem contemplados ao longo dos encontros semanais e ordenei tais conteúdos com base em minha experiência prévia como professor de guitarra blues, seguindo, na medida do possível, a ideia de estudar esse universo musical percorrendo sua trajetória em ordem cronológica.

É válido ressaltar que a opção por serem aulas semanais se deu a partir de uma sondagem prévia que fiz com alguns alunos da graduação, que me informaram dias e horários em que comumente aconteciam aulas de outras disciplinas na Escola de Música. Entendi que o final da tarde das quintas-feiras seria uma opção de horário válida, uma vez que nos dias de segunda, terça ou quarta seria difícil contar com a disponibilidade de um volume maior de alunos, devido ao grande fluxo de aulas na Escola, e, na sexta-feira, é comum que alguns destes estejam ocupados exercendo a profissão de músico, tocando em alguma ocasião.

Na Figura 15, apresento o plano de curso que elaborei para a disciplina, destacando resumidamente objetivos (principal e secundários), metodologia, repertório, avaliação e referências. Tal plano foi preparado a partir de um modelo recomendado por minha orientadora.

Além dos já discutidos objetivos e metodologia, as etapas de avaliação foram desenvolvidas levando em consideração os seguintes tópicos: presença/assiduidade e participação nas aulas, cumprimento de tarefas solicitadas (entrega de resenhas, transcrições e estudos), além do desenvolvimento da capacidade do aluno de se expressar musicalmente em nível básico dentro do universo da guitarra blues.

Adiante, discutirei sobre a escolha de repertório estudado e apresentado pelas turmas.

Figura 15 – Plano de curso da disciplina MUSC78

MUS C78 - Tópicos Especiais em Educação Musical – Guitarra Blues

2017.2 – Prof. Eric Hora Fontes Pereira (Eric Assmar)

Período: 02/10/2017 a 24/02/2018

Horário: Quinta-feira, 17:35 às 19:25h

Local: Sala 213, Escola de Música da UFBA

Objetivo principal: Introduzir os estudantes guitarristas dos diversos cursos da EMUS no universo da Guitarra Blues.

Objetivos secundários: Tocar um repertório de canções de blues, em conjunto ou sozinho com *backing track*; improvisar com elementos da guitarra blues (escalas pentatônicas maior e menor, *blue note*, *bends* e vibratos) dentro de formas e levadas do gênero; exercitar técnicas como *bends*, vibratos, digitação de escalas, *turnarounds* e acordes de sétima/sétima e nona; desenvolver noções básicas da trajetória da guitarra blues em diversos contextos.

Metodologia: aulas práticas de 1h40min cada, semanais, em turma de até 12 (doze) pessoas. Cada estudante deverá trazer sua guitarra e uma câmera ou celular com câmera com espaço de memória disponível para realização de gravações em aula.

Repertório obrigatório: um *standard* (canção tradicional) de blues escolhido em comum acordo entre cada aluno e o professor, escolhendo uma tonalidade e utilizando improvisações; dois *standards* para conjunto de guitarras, escolhidos em comum acordo por toda a turma.

Avaliação: Será realizada uma avaliação diagnóstica na primeira aula, a fim de conhecer a prática dos alunos na guitarra e seu envolvimento com o universo do blues. Após a realização de 15 (quinze) aulas, envolvendo o estudo da guitarra blues, apreciação de repertório e discussões sobre leituras, será escolhido, em comum acordo, o repertório a ser apresentado ao fim do semestre (em solo e em conjunto). A nota final constará de; 1) presença nas aulas (75% obrigatória); 2) capacidade de improvisar de maneira básica com a utilização de escalas pentatônicas, *blue notes*, *bends* e vibratos, dentro de formas do blues; 3) entrega das resenhas sobre cada uma das leituras realizadas ao longo do curso, 4) preparação do repertório para ser executado ao fim do curso; 5) presença em uma apresentação pública onde os estudantes terão que tocar em solo e em conjunto;

Referências básicas:

BELINTANI, Duca. *Na trilha do Blues*. São Paulo: Dpx Editorial, 2012.

CAESAR, Wesley. O blues. In: OTTAVIANO, Marcos. *Guitarra Blues – Do Tradicional ao Moderno*. 2. ed. São Paulo: Melody Editora, 2011, p. 16-17.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. São Paulo: 34, 1995.

OTTAVIANO, Marcos. *Guitarra Blues – Do Tradicional ao Moderno*. 2. ed. São Paulo: Melody Editora, 2011.

PRINCE, Adamo; MASSENA, Alexandre. *Blues: arranjos de base*. 1ª Edição. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

RIBEIRO, Helton. *Blues*. São Paulo: Abril, 2005.

GALIFI, Gaetano Kay. *Método completo de guitarra: do blues ao jazz*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

A seguir, apresento os temas e conteúdos que abordei, na ordem em que foram apresentados pela primeira vez em sala.

- “Guitarra Blues”: conceituação
- Formas blues 12 compassos (mudança lenta e mudança rápida)
- O *slow blues* (levada)
- Estrutura harmônica básica do blues em 12 compassos (I7 IV7 V7)
- Escala pentatônica menor no blues
- O uso da *blue note*
- *Bends*
- Vibratos
- Escala pentatônica maior no blues
- O *shuffle* (levada)
- Uso combinado das escalas pentatônica maior e menor no blues
- Formas blues 8 compassos
- *Turnarounds*: conceitos e possibilidades de aplicação
- Modulações no blues
- O blues no rock e o uso dos *riffs* no blues
- Bases e acompanhamentos para a guitarra blues
- Uso de acordes de sétima com nona, acordes de sexta e inversões de acordes no blues
- Formas blues 16 compassos
- O *funk blues* (levada)
- O *rumba blues* (levada)
- Reflexões sobre o blues no Brasil
- Reflexões sobre as identidades culturais no estudo da Guitarra Blues

A fim de se ter uma noção mais acurada da maneira como dispus estes tópicos ao longo das aulas, exponho os cronogramas concebidos para cada uma das duas turmas, que acompanharam o já expresso plano de curso, começando pelo primeiro semestre (Quadro 7).

Quadro 7 – Cronograma concebido para a primeira turma (Semestre 2017.2)

AULA	DIA	ATIVIDADE
01	19/10	Apresentação da classe e do programa, aplicação de questionário de sondagem e contatos, contextualização geral sobre “guitarra blues”. Apreciação: Crossroads Guitar Festival (vários guitarristas de blues).
02	26/10	A forma blues de 12 compassos, <i>slow blues</i> e estrutura harmônica básica. Apreciação: Robert Johnson e Blind Willie McTell (utilizando links do YouTube, com envio do link por email posteriormente). Leitura individual e elaboração de resenha para a discussão na aula seguinte: Blues, de Helton Ribeiro.
03	Aula de reposição	A escala pentatônica menor no blues (pedir que alunos escrevam frases). Discussão e entrega de resenha sobre leitura.
----	02/11	FERIADO
04	09/11	O uso da <i>blue note</i> na pentatônica menor e os <i>bends</i> e vibratos na guitarra. Apreciação: T-Bone Walker e Albert King.
05	16/11	A escala pentatônica maior no blues. Apreciação: B.B. King e Muddy Waters.
06	23/11	O <i>shuffle</i> (levada) e tipos de acompanhamento. Apreciação: Freddie King, Hubert Sumlin’ e Stevie Ray Vaughan. Leitura individual e elaboração de resenha para a discussão na aula seguinte: guitarra elétrica no blues, Wesley Caeser.
07	30/11	Uso de escalas pentatônicas maior e menor no blues. Discussão e entrega de resenha sobre leitura.
08	07/12	Forma blues de 08 compassos. Apreciação: Eric Clapton e Elmore James.
09	14/12	<i>Turnarounds</i> : conceitos e possibilidades de aplicação. Apreciação: Buddy Guy e B.B. King.
10	21/12	Modulações e o blues no rock. Apreciação: Chuck Berry e Jimmy Page. Leitura individual e elaboração de resenha para a discussão na aula seguinte: a eclosão do blues/rock na Inglaterra, “embranquecimento”, Roberto Muggiati.
----	28/12	RECESSO UFBA
11	04/01	<i>Riffs</i> : conceitos e possíveis usos. O <i>boogie</i> (levada). Apreciação: Billy Gibbons. Discussão e entrega de resenha sobre leitura.
12	11/01	Harmonia no blues: acordes de sétima e nona, substituições e inversões de acordes. Apreciação: Robben Ford e Allman Brothers.
13	18/01	Forma blues de 16 compassos. Apreciação: Ray Charles e Eric Clapton.
14	25/01	O <i>funk blues</i> (levada). Apreciação: Albert Collins e John Scofield. Leitura individual e elaboração de resenha para a discussão na aula seguinte: Identidade cultural na pós-modernidade, Stuart Hall
15	01/02	O <i>rumba blues</i> (levada). Apreciação: Albert King e Santana. Discussão e entrega de resenha sobre leitura. Escolha de repertório para apresentação.
16	Aula de reposição	Discussão sobre a utilização de equipamentos para a guitarra blues (guitarras, pedais, amplificadores). Ensaio do repertório para apresentação. Apreciação: Blues Étílicos e André Christovam.
17	15/02	Ensaio do repertório para apresentação. Apreciação: Gary Clark Jr. e John Mayer.
18	22/02	Apresentação de encerramento do semestre.

Fonte: Elaboração própria

O segundo semestre seguiu direcionamento semelhante, salvo alguns ajustes que julguei necessários, em virtude de ter tido duas aulas a menos, o que motivou a redistribuição de alguns conteúdos (Quadro 8).

Quadro 8 – Cronograma concebido para a segunda turma (Semestre 2018.1)

AULA	DIA	ATIVIDADE
01	05/04	Apresentação da classe e do programa, aplicação de questionário de sondagem e contatos, contextualização geral sobre “guitarra blues”. Apreciação: Crossroads Guitar Festival (vários guitarristas de blues)
02	24/05	A forma blues de 12 compassos, <i>slow blues</i> e estrutura harmônica básica. Apreciação: Robert Johnson e Freddie King (utilizando links do YouTube, com envio do link por email posteriormente)
03	Reposição 30/05	Leitura dinâmica do texto “Blues”, de Helton Ribeiro. A escala pentatônica menor no blues (sugestão e construção coletiva de frases). Discussão sobre leitura. Apreciação: John Lee Hooker e Little Walter
-----	31/05	Feriado de Corpus Christi
04	07/06	Pentatônica menor, o uso da <i>blue note</i> na pentatônica menor e os <i>bends</i> e vibratos na guitarra. Apreciação: T-Bone Walker e Albert King.
05	Reposição 08/06	A escala pentatônica maior no blues. Apreciação: B.B. King e Muddy Waters
06	Reposição 13/06	O <i>shuffle</i> (levada) e tipos de acompanhamento. Apreciação: Freddie King, Hubert Sumlin’ e Stevie Ray Vaughan. Leitura dinâmica em classe: guitarra elétrica no blues, Wesley Caesar.
07	14/06	Uso de escalas pentatônicas maior e menor no blues. Discussão e entrega de resenha sobre leitura
08	21/06	Forma blues de 08 compassos. Apreciação: Eric Clapton e Elmore James
09	28/06	<i>Turnarounds</i> : conceitos e possibilidades de aplicação. Apreciação: Buddy Guy e Susan Tedeschi/Warren Haynes/Derek Trucks
10	05/07	Modulações e o blues no rock. Apreciação: Chuck Berry e Jimmy Page. Leitura dinâmica em classe: a eclosão do blues/rock na Inglaterra, “embranquecimento”, Roberto Muggiati
11	12/07	Harmonia no blues: acordes de sétima e nona, substituições e inversões de acordes. Apreciação: Robben Ford e Allman Brothers Forma blues de 16 compassos
12	19/07	Forma blues de 16 compassos: continuação O <i>funk blues</i> (levada). Apreciação: Albert Collins e John Scofield Apreciação: Ray Charles e Eric Clapton
13	Reposição 20/07	<i>Riffs</i> : conceitos e possíveis usos. O <i>boogie</i> (levada). O <i>rumba blues</i> (levada). Apreciação: Billy Gibbons, Albert King e Santana Leitura dinâmica: identidade cultural na pós-modernidade. Escolha de repertório para apresentação
14	26/07	Discussão sobre a utilização de equipamentos para a guitarra blues (guitarras, pedais, amplificadores). Ensaio do repertório para apresentação. Apreciação: Blues Étlicos e André Christovam
15	Reposição 27/07	Ensaio do repertório para apresentação. Apreciação: Gary Clark Jr. e John Mayer
16	02/08	Apresentação de encerramento do semestre.

Fonte: Elaboração própria

Optei, também, por alterar a ordem de estudo de alguns conteúdos a partir da percepção que tive no primeiro semestre, em que entendi, por exemplo, que as aulas sobre harmonia no blues e sobre a forma de 16 compassos estariam melhor inseridas se viessem logo após a aula sobre modulações nas formas básicas de 12 e 8 compassos. Considerei que, de tal maneira, os alunos já teriam internalizado tais formas com mais solidez e, portanto, poderiam aprender a forma de 16 compassos de posse de uma “bagagem prévia” mais consistente, em termos de conhecimento das formas do blues.

Além desta escolha, condensei a aula sobre pentatônica menor com o estudo da *blue note* e dos *bends* e vibratos na escala e fiz o mesmo, em outro momento, ao congregar em uma só aula os *riffs*, as levadas do *boogie* e da *rumba blues*, além da atividade de leitura sobre as identidades culturais na pós-modernidade. No que tange às leituras, nesse segundo cronograma, já as apresento como “leitura dinâmica em classe”.

As atividades de apreciação também aparecem reorganizadas em alguns momentos em virtude da redução do número de aulas, com a consequente redistribuição de conteúdos e, além disto, inseri canções de artistas que julguei úteis para o aprendizado, após a experiência com a primeira turma. São eles: John Lee Hooker, o gaitista Little Walter, o trio Susan Tedeschi, Derek Trucks e Warren Haynes. Diferindo do primeiro semestre, optei por apresentar uma canção de Freddie King, na segunda aula, com o intuito de tentar familiarizar os ouvidos dos alunos à sonoridade da escala pentatônica menor – conteúdo da aula seguinte – tal como é comumente apresentada no blues elétrico, com o uso dos *bends* e dos vibratos na guitarra.

Outro aspecto peculiar desse semestre foi o maior número de aulas de reposição, inclusive inseridas em um curto intervalo de tempo entre elas. Além da já citada redução do calendário acadêmico nesse período letivo, submeti-me a uma cirurgia vocal no mês de abril de 2018, o que me impossibilitou de cumprir algumas das datas previstas para as aulas, em virtude do processo de recuperação da voz para seu uso em sala de aula. Sendo assim, precisei localizar brechas de datas possíveis e conciliáveis com os compromissos dos alunos, o que implicou na perda de um espaçamento maior entre as aulas.

4.4 CONCEBENDO REPERTÓRIOS

No que concerne aos repertórios adotados para as duas apresentações, como já expressei, as escolhas se deram com o intuito de contemplar diversos períodos históricos e temas da trajetória da guitarra blues, buscando músicas que apresentassem os conteúdos

estudados nas aulas e fossem relativamente conhecidas dentro do universo dos *standards* de blues, de modo a culminar em um repertório que abrangesse diferentes vertentes, épocas e abarcasse os assuntos estudados ao longo das aulas de cada semestre.

Tendo em vista estas questões, propus aos alunos de cada turma algumas sugestões que julguei adequadas nesse sentido, para que opinassem a respeito, formassem duplas e escolhessem canções de sua preferência para a apresentação. No primeiro semestre, três alunos sugeriram canções que não haviam sido propostas por mim: “*Stormy Monday*” (T-Bone Walker), “*Nobody Knows You When You’re Down And Out*” (Jimmy Cox) e “*Born Under A Bad Sign*” (Booker T. Jones). Incorporei-as à lista final, levando em consideração os conteúdos abarcados por cada uma, de modo a inseri-las em um contexto ainda afeito à manutenção de uma diversidade de vertentes, épocas e temas ligados à guitarra blues.

No segundo semestre, precisei trabalhar com um número menor de canções, por conta de haver mais alunos e menos tempo para ensaios e preparo de uma apresentação, conforme já explicado. Nesse caso, houve o esforço de oferecer tal panorama diverso da guitarra blues dentro deste número reduzido de músicas. Seguem abaixo as listas para a primeira e a segunda turma, respectivamente, na ordem em que foram tocadas na apresentação final.

Primeira turma:

- “*It Hurts Me Too*” (Autor desconhecido, popularizada por Elmore James)
- “*Blue Suede Shoes*” (Carl Perkins)
- “*Stormy Monday*” (T-Bone Walker)
- “*Nobody Knows You When You’re Down And Out*” (Jimmy Cox, popularizada por Bessie Smith e Eric Clapton)
- “*Someday After A While*” (Freddie King)
- “*Born Under A Bad Sign*” (Booker T. Jones, popularizada por Albert King)
- “*If You Love Me Like You Say*” (Little Johnny Taylor, popularizada por Albert Collins)
- “*Have You Ever Loved A Woman*” (Billy Myles)
- “*Sweet Home Chicago*” (Robert Johnson)

Segunda turma:

- “*It Hurts Me Too*” (autor desconhecido, popularizada por Elmore James)
- “*Hoochie Coochie Man*” (Willie Dixon)
- “*Crosscut Saw*” (Autor desconhecido, popularizada por Albert King)
- “*Someday After A While*” (Freddie King)

- “*If You Love Me Like You Say*” (Little Johnny Taylor, popularizada por Albert Collins)
- “*Blue Suede Shoes*” (Carl Perkins)
- “*Have You Ever Loved A Woman*” (Billy Myles)
- “*Sweet Home Chicago*” (Robert Johnson)

Conforme já relatado, as canções foram apresentadas em duplas, com exceção das duas últimas que foram tocadas por toda a turma, com revezamento de solos. As ordens de apresentação das duplas e, por sua vez, das músicas dos repertórios, também foram discutidas em sala de aula, em comum acordo com os alunos.

4.5 CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS

No primeiro semestre, contei com uma turma que totalizou oito alunos, sendo que, destes, sete eram alunos do curso de Música Popular e apenas um era aluno do curso de Composição. Como boa parte do grupo já se conhecia e cursava disciplinas juntos, a integração prévia desses estudantes foi um fator positivo no sentido de manter a turma coesa e com um espírito solidário no ambiente de aprendizagem, ao longo do semestre. O aluno do curso de Composição rapidamente integrou-se aos demais.

Figura 16 – Turma 1, semestre 2017.2



Fonte: Acervo próprio

A turma sempre demonstrou muito interesse pela disciplina. Acredito que o fato de ter sido uma disciplina com enfoque inédito em Guitarra Blues, na UFBA, tenha dado uma motivação extra a esses alunos. No que tange à realidade do conhecimento sobre a guitarra, uma boa parte da classe já tinha alguma familiaridade com as maneiras de se tocar típicas da Guitarra Blues, com exceção apenas de um aluno, que é violonista, e decidiu se inscrever na disciplina para se iniciar neste outro universo.

Este aluno, especificamente, tinha mais dificuldade com os conteúdos, com a execução de elementos técnicos da guitarra blues e, também, com a assimilação das sonoridades, uma vez que, segundo ele mesmo, não tinha tanto contato com esse estilo musical antes de nossa disciplina ter início. Creio que a cooperação mútua entre os colegas durante todo o semestre tenha sido um componente estimulante para esse aluno, que demonstrou cada vez mais entusiasmo pelo aprendizado da guitarra blues.

Apresentarei, individualmente, um perfil de cada pessoa, preservando seus nomes originais, expondo também fragmentos do que eles próprios escreveram no questionário anteriormente citado, que elaborei para conhecer um pouco mais sobre a realidade dos alunos, no primeiro dia de aula.

ALUNO A: um dos mais jovens da turma, surpreendeu por sua maturidade musical e, também, por ter já ter tido um bom conhecimento prévio da parte histórica e da trajetória do blues. Tocava guitarra há 6 anos e já tinha alguma experiência profissional iniciante, tocando em bandas. Em sua resposta no questionário, ele argumentou que gostaria de expandir seu vocabulário e “aprender mais sobre a história do blues”.

ALUNO B: havia feito aulas particulares comigo no ano anterior, portanto, já nos conhecíamos. Também jovem, na época com 22 anos, cursa Música Popular e toca violão desde 2012. É um talentoso compositor de canções e conduz uma carreira com seu trabalho autoral. Do fim de 2015 até o momento do início de nosso semestre, o aluno decidiu estudar guitarra e pesquisar sobre linguagens de blues e rock. Como anseios apontados no questionário, ele destacou que desejaria saber mais sobre escalas e história do blues.

ALUNO C: com 27 anos, foi um dos mais experientes do grupo. Na época, tocava guitarra há 16 anos e, além de ter uma maturidade musical notável, tinha um bom conhecimento prévio das linguagens básicas da Guitarra Blues. Foi um aluno bastante assíduo às aulas e bem solidário a auxiliar os colegas no aprendizado. Destacou seu intuito de aprender mais sobre a linguagem do blues, incluindo “técnicas, timbre e outros elementos”.

ALUNO D: Foi o mais velho da turma, com 43 anos. Trata-se do aluno ao qual fiz referência nos parágrafos anteriores, que tinha uma vivência sólida pregressa com o violão e

optou por se inscrever na disciplina para adentrar o universo da Guitarra Blues. Em seu questionário, destacou que gostava da sonoridade do blues, sendo que “acha o lamento das músicas excelente”. Expressou também que gostaria de aprender a tocar blues, além de entender sua forma e origem.

ALUNA E: a única mulher do grupo. Garota muito talentosa, na época com 24 anos, que tocava há quase 10. Tem muito conhecimento, estudou bastante desde muito nova, inspirada em ícones do rock/metal, metal progressivo e fusion. Em suas respostas ao questionário, relatou que os primeiros vídeos de guitarra com os quais teve contato tratavam sobre escalas pentatônicas e, de algum modo, faziam referência a ícones da guitarra blues como B.B. King, Gary Moore e Stevie Ray Vaughan. Ingressou na disciplina munida do desejo de “tocar algo legal de blues”.

ALUNO F: garoto jovem, de apenas 21 anos, na época, mas muito talentoso e com uma excelente bagagem prévia de blues. Tocava guitarra há 7 anos, sendo que começou a partir de sua inspiração no metal, mas depois teve contato com blues, *soul* e *funk*, tendo se dedicado ao estudo do blues e rock clássico, de bandas como Led Zeppelin e Deep Purple. Eis um relato sobre sua motivação para ingressar na disciplina, segundo sua resposta ao questionário: “É o fato de que não tenho tantas oportunidades para tocar música popular em geral, muito menos blues. Espero aprofundar e complementar meus conhecimentos”.

ALUNO G: este foi outro aluno que já havia feito aulas particulares comigo, inclusive em suas aulas preparatórias para o vestibular de Música da UFBA. Tomou gosto pelo blues em sua adolescência e é bastante fã de nomes como Jimi Hendrix e Stevie Ray Vaughan. Tornamo-nos amigos, com a convivência das aulas e foi um dos alunos que me encorajou a propor esta disciplina para o meu Tirocínio Docente. Auxiliou na divulgação da disciplina para os demais alunos do curso e sempre foi um rapaz bastante solícito e aplicado. Seu interesse na disciplina era o de aprofundar conhecimentos dentro do blues, estilo ao qual se dedica profissionalmente.

ALUNO H: segundo aluno mais velho da classe, foi o último a aparecer em nossas aulas. Chegou apenas no terceiro encontro, mas, rapidamente, se integrou à turma e, daí em diante, manteve presença regular. Já ouvia blues e rock e tinha o hábito de estudar/tirar solos de canções clássicas do rock. Ingressou na disciplina com o intuito de se aprofundar no blues e desenvolver fluência com a improvisação. Foi um aluno bastante solidário aos companheiros de turma; frequentemente o percebia esclarecendo alguma dúvida de algum colega durante as aulas.

A turma teve uma compatibilidade notável, o que, certamente, favoreceu para que tivéssemos uma caminhada regular, com um bom aprendizado. Houve apenas dois trancamentos, ao início da disciplina, sendo um por conta de um equívoco do aluno, ao se inscrever na matrícula online sem saber que se tratava de uma matéria para guitarristas e outro por conta de uma impossibilidade de tempo do outro aluno, que chegou a ir à primeira aula. Dias depois, este aluno escreveu uma mensagem pedindo desculpas a mim, dizendo ter adorado a disciplina, porém precisaria trancá-la, por uma indisponibilidade de tempo em sua agenda.

Conforme expressei anteriormente, busquei conduzir a difícil tarefa de avaliar os alunos levando em consideração os seguintes tópicos: presença/assiduidade e participação nas aulas, cumprimento de tarefas solicitadas (entrega de resenhas, transcrições e estudos) além do desenvolvimento da capacidade do aluno de se expressar musicalmente em nível básico dentro do universo da guitarra blues.

As aulas culminaram com a apresentação final, que foi realizada no dia 22 de fevereiro de 2018, no pátio do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) e, na ocasião, os alunos demonstraram uma notável seriedade para com a apresentação e um bom domínio musical do repertório apresentado.

Os alunos A, B e C, de maneira perceptível, desenvolveram sua capacidade de improvisar com mais fluência mesclando as escalas pentatônicas maior e menor dentro de estruturas do blues e passaram a conhecer mais canções do repertório deste gênero.

O aluno D ficou grato por se aproximar mais do estudo da guitarra e, claramente, ganhou mais familiaridade com o instrumento, tornando-se apto a executar frases de blues com *bends* e tocando em conjunto.

A aluna E aprimorou sua técnica de *bends* e pôde se aprofundar mais nas linguagens de guitarristas famosos na trajetória do blues. Creio que o curso tenha sido proveitoso no sentido de nutrir sua musicalidade com estes, até então, novos elementos.

Os alunos F e G puderam desenvolver sua capacidade de improvisar e conhecer melhor a trajetória do blues, tendo, inclusive, optado por cantar canções na apresentação final, o que demonstra que estavam se sentindo à vontade com este universo e dispostos a compartilhar seu talento com as pessoas, através de uma apresentação pública.

O aluno H também desenvolveu sua técnica de *bends* e improvisação e, pôde conhecer, ainda, mais canções do repertório do blues.

O segundo semestre contou com uma turma de 12 alunos, sendo que, destes, sete eram alunos do curso de Música Popular, três eram do curso de Composição, um de Licenciatura

em Música, e outro do Bacharelado Interdisciplinar em Artes. Houve uma procura grande por alunos pela matrícula na disciplina neste semestre, sendo que um destes não havia conseguido se inscrever formalmente e se ofereceu para cursar como ouvinte, interessado em participar das aulas. Apesar de o número de aulas ter sido menor em relação ao semestre anterior, a integração entre os estudantes, aqui, ocorreu de maneira rápida, com uma notável postura solidária dos alunos entre si, fator que colaborou no processo de aprendizagem. Embora a turma tenha tido alunos de 4 cursos diferentes, creio que o fato de todos já serem guitarristas e se interessarem por blues tenha facilitado essa rápida integração.

Figura 17 – Turma 2, semestre 2018.1



Fonte: Acervo próprio

O espírito colaborativo se fez presente no entendimento de que tínhamos um semestre com menos aulas e, portanto, precisaríamos otimizar o tempo de cada aula para dar conta de abarcar todos os conteúdos pretendidos para o semestre e, também, na postura dos alunos de levarem seus próprios amplificadores para as aulas e, assim, viabilizarem o acontecimento destas com a participação de todos os estudantes, uma vez que a Escola de Música só dispunha de um amplificador, com quatro entradas/canais.

Os alunos tinham graus de familiaridade distintos com o blues, embora todos, com exceção de um, que era saxofonista recém-iniciado na guitarra, já tivessem algum conhecimento das técnicas e sonoridades típicas da guitarra blues. Este aluno teve mais

dificuldade do que os demais com o aprendizado dos conteúdos, mas contou com o apoio da classe ao longo de todo o semestre, pelo que pude perceber.

Apresento abaixo os perfis destes alunos, novamente preservando seus nomes originais e destacando fragmentos utilizados pelos próprios em suas respostas do questionário.

ALUNO A: é saxofonista, do curso de Licenciatura em Música, e atua profissionalmente como músico e regente. Era um dos alunos mais velhos do grupo e, conforme destaquei, havia iniciado seus estudos na guitarra há pouco tempo. Teve dificuldades em acompanhar o ritmo da turma ao longo das aulas, mas conseguiu ter um bom proveito do curso e, ao final das aulas, disse estar bastante satisfeito com a experiência da disciplina.

ALUNO B: jovem, de 25 anos, do curso de Música Popular. Tocava guitarra há onze anos, sendo que começou seu estudo tendo como referências o reggae e a música do grupo de rock e MPB Los Hermanos. Ingressou na disciplina por interesse em aprender blues e, em suas palavras, “aperfeiçoar, melhorar, trocar conhecimento e tocar junto”. Desde o primeiro momento, já entendia a origem do blues em sua associação com as *work songs* e se mostrou bastante assíduo às aulas e dedicado ao estudo da guitarra blues.

ALUNO C: um dos mais jovens do grupo, este aluno de 22 anos tocava guitarra há nove anos e já tinha uma bagagem considerável dentro do blues e do rock. Quando perguntado sobre o que entendia por blues e quanta familiaridade tinha com esse universo, respondeu: “talvez a base mais forte na minha relação com a guitarra”. Esteve ausente em apenas um dos encontros e sempre foi solícito e participativo. Além de talentoso com a guitarra, também é um excelente cantor. Na apresentação final, optou por cantar duas músicas.

ALUNO D: guitarrista talentoso, de 29 anos, aluno do curso de Composição, tem uma formação como instrumentista construída a partir do *heavy metal* e do *fusion*. Teve uma presença inconstante nas primeiras aulas, porém, do terceiro encontro em diante, esteve em praticamente todas as aulas, sempre com uma participação ativa, embora seja um rapaz tímido, de poucas palavras. Tem uma bagagem de conhecimento musical muito rica, de modo que demonstrava muita facilidade para entender fundamentos técnicos e harmônicos da guitarra blues. Em geral, tinha preferência por estudar canções com harmonias mais complexas, a exemplo de alguns blues na forma de 16 compassos.

ALUNO E: também aluno do curso de Composição, de 22 anos, tocava guitarra há oito anos, na ocasião da disciplina. Apesar da pouca idade, já tinha uma experiência atuando como músico *freelancer* e costumava produzir vídeos de si próprio tocando músicas autorais e

compartilhar essa produção em seu canal do YouTube, por vezes em parceria com marcas de acessórios musicais patrocinadoras (cordas, palhetas, pedais, etc.). Também veio de uma formação musical ligada ao *heavy metal*, mas declarou, no questionário, que o blues lhe chamava a atenção e que, durante a sua infância, ouvia a música de nomes como Stevie Ray Vaughan e B.B. King. Extrovertido, esse aluno sempre foi participativo nas aulas e percebi que buscava incorporar técnicas da guitarra blues em sua maneira de tocar e compor canções, de modo geral.

ALUNO F: Era o único membro da turma que cursava o Bacharelado Interdisciplinar em Artes. Com 22 anos, tocava guitarra há seis e tinha uma boa bagagem musical como guitarrista e cantor, tendo estudado de maneira autodidata e atuado profissionalmente em algumas bandas e, também, em trabalhos de voz e violão. Sobre sua motivação para se inscrever na disciplina, o aluno relatou: “Desde que comecei a tocar guitarra, sempre vi no blues uma espécie de fórmula necessária a todo guitarrista (em proporções subjetivas, claro). Aspectos como a expressividade, a ‘história’ contada no improviso e a dinâmica no solo são fundamentais para quem se aventura no instrumento”. Foi o único aluno presente em todos os encontros e também optou por cantar uma canção, na apresentação final.

ALUNO G: um dos alunos mais velhos do grupo, de 41 anos, que tocava violão há vinte e guitarra há oito. Sua formação se deu de maneira autodidata, no violão clássico, e, em um dado momento, começou a tocar como músico de igreja. Desenvolve outra profissão e optou por ingressar na universidade no curso de Música Popular, buscando conhecimento e um contato mais regular com o estudo da música. Esteve ausente em alguns encontros, por conta de eventuais impedimentos decorrentes de suas atribuições profissionais, mas, quando em sala, sempre foi participativo e integrado ao grupo. No questionário, revelou ouvir guitarra blues há bastante tempo, citando ícones como Stevie Ray Vaughan, B.B. King e Eric Clapton. Ingressou na disciplina com o intuito de aprofundar seu conhecimento na guitarra e absorver mais da linguagem do blues.

ALUNA H: única mulher do grupo. Com 39 anos, à época da disciplina, a aluna já havia concluído um Doutorado em Educação Musical, também pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, mas optou por ingressar na Graduação em Música Popular para se dedicar ao estudo da guitarra. Cresceu escutando bandas de rock e tinha interesse por estudar blues há bastante tempo, conforme relatou no questionário. Mesmo residindo fora de Salvador, ausentou-se apenas em duas aulas, sempre demonstrando interesse no estudo dos conteúdos. Também optou por cantar uma canção na apresentação final.

ALUNO I: este aluno já havia estado presente nas últimas aulas do semestre anterior, como ouvinte. Com 27 anos na época da disciplina, este estudante do curso de Composição tem uma formação musical voltada para o estudo do metal, do *fusion* e também trabalha como *luthier*. Demonstrou muito interesse pelo estudo do blues desde o semestre anterior e sempre foi participativo e cooperativo também com a questão logística para o acontecimento das aulas, no que tange à arrumação e montagem prévia de todo o equipamento necessário para cada encontro. Em sua resposta para o questionário, destacou: “sei da importância do ‘universo blues’ para muito do que existe na guitarra”.

ALUNO J: este jovem, então com 21 anos, é aluno do curso de Música Popular e, na ocasião da disciplina, tocava guitarra há nove anos. Tinha bastante desenvoltura para tocar e cantar, revelando ter tido contato com o blues ainda cedo: “ouvira bastante blues na infância por conta do gosto musical do meu pai. No entanto, nunca me aprofundei nos estudos [...] meu interesse decorre do fato de o blues ser um dos meus gêneros favoritos”. Foi um aluno muito participativo, com apenas uma falta e com muita facilidade para aprender conteúdos ligados à guitarra blues. Também optou por cantar uma canção, na apresentação final da turma.

ALUNO K: este aluno do curso de Música Popular tinha 31 anos, na época da disciplina, e foi bastante assíduo e interessado nas aulas. Veio de uma formação musical mais ligada ao rock e ao metal. Em algumas ocasiões, notei neste jovem negro um fascínio pelo estudo do blues enquanto tradição musical de origem negra, que serviu como base conceitual importante no surgimento do jazz e do rock. Tinha um bom entrosamento com os colegas e me forneceu um ótimo retorno após o término do semestre, se dizendo muito satisfeito com a experiência de ter cursado a disciplina.

ALUNO L: com 28 anos, na época em questão, este aluno tem uma formação musical voltada para o metal e para a música instrumental calcada em elementos do jazz. Juntou-se ao grupo apenas na quinta aula, participando como ouvinte e, daí em diante, sempre buscou integrar-se aos colegas e estudar os conteúdos. Tinha muita facilidade para executar técnicas ligadas à guitarra blues e absorver conceitos desse universo e, ao final do curso, se mostrou feliz e reconheceu a importância do blues em diversas vertentes musicais da guitarra elétrica.

Apesar de bem numerosa – fato que, no primeiro momento, me deixara apreensivo –, essa turma teve uma coesão notável e permaneceu unida até o fim do semestre, sem nenhuma desistência ou trancamento e com um saldo final bastante satisfatório. Creio que o já citado espírito colaborativo dos alunos tenha contribuído de forma decisiva nesse sentido.

Quanto à avaliação destes, procedi adotando os mesmos critérios relativos à primeira turma, já descritos acima. A apresentação final foi realizada no dia 2 de agosto de 2018, no bar Rhoncus Pub, no bairro do Rio Vermelho e, na ocasião, os alunos também demonstraram um bom comprometimento para com a apresentação e o repertório proposto.

Os alunos B, C, F, I, J e K, de maneira clara, conseguiram desenvolver bem a capacidade de se expressar musicalmente com as escalas pentatônicas e recursos técnicos inerentes à guitarra blues, com bons fraseados e boa desenvoltura na improvisação e nos acompanhamentos.

Os alunos A, G e H ficaram gratos pela imersão que conseguiram desenvolver no blues ao longo do semestre e adquiriram fundamentos básicos para continuar explorando o universo da guitarra blues.

Por fim, os alunos D, E e L, que carregam em comum o fato de terem “bagagens” musicais prévias mais ligadas ao metal e ao *jazz/fusion*, puderam conhecer um pouco do universo da guitarra blues e conseguiram se expressar musicalmente nesse campo com muita desenvoltura e respeito ao gênero e suas tradições. Avalio que a experiência da disciplina serviu para aproximá-los de uma linguagem musical com a qual, até então, não haviam tido muito contato, e essa vivência, certamente, enriqueceu o horizonte musical e a capacidade expressiva desses músicos, em quaisquer contextos em que venham a atuar.

4.6 FALAS DOS ALUNOS

Próximo à conclusão do primeiro semestre da disciplina, elaborei um segundo questionário buscando saber a respeito das impressões dos alunos em relação ao curso e, após o fim das aulas, enviei para cada um(a) por e-mail para que respondessem, quando possível. Concebi as perguntas a partir de pontos que achei relevantes, de posse da experiência com a primeira turma. Adotei o mesmo procedimento, com as mesmas questões, para o grupo do semestre seguinte. Denominei-o de “Questionário Final” e o arquivo contava com sete perguntas de resposta aberta (subjativa). São elas:

- O que achou do semestre da disciplina de guitarra blues?
- No que essa disciplina acrescentou em sua vivência e experiência como guitarrista e pessoa?
- A disciplina estava de acordo com sua expectativa anterior? Do que sentiu falta?
- Quais atividades e conteúdos mais te agradaram? Houve algum conteúdo ou atividade que não agradou? Qual?

- Como você definiria “guitarra blues” agora, após ter cursado a disciplina?
- De que maneiras essa linguagem e tradição musical podem ser úteis em sua vida profissional, na condição de um guitarrista brasileiro residente em Salvador?
- Pretende continuar estudando guitarra blues? De que maneiras se daria esse estudo? Utilizaria algum método/material de estudo específico? Qual/quais?

O fato de serem perguntas de resposta subjetiva permitiu que os alunos se expressassem com liberdade e que os relatos trouxessem pensamentos particulares dessas pessoas acerca dos tópicos presentes nas questões, levando em consideração, naturalmente, a circunstância de estarem escrevendo respostas às quais eu, enquanto professor e pessoa que propôs o questionário, teria acesso.

O *feedback* geral que tive das duas turmas sobre a disciplina foi positivo, sendo que todos os alunos apresentaram aspectos que denotaram satisfação com o semestre por razões específicas. A título de exemplos, na turma 1, o aluno B relatou que gostou de ter momentos dedicados a estudar especificamente cada fundamento técnico da guitarra blues, tal como os *bends* e os vibratos, enquanto o aluno C destacou um ponto que considero importante e que inclusive motivou a concepção dessa disciplina:

– *Fiquei bastante satisfeito com a matéria e com o resultado dela. Sempre quis esse espaço na Universidade para falar sobre blues. [...] Creio que, na matéria, pude sistematizar algumas coisas que eu já fazia na guitarra e compreendê-las de forma mais simples e mais útil. Além disso, pude conhecer vários músicos incríveis, através das audições que aconteciam no final das aulas. Isso sempre é determinante na formação de um músico.*

O ato de, através da disciplina, proporcionar um espaço para falar de guitarra blues dentro da Universidade é algo que tive como motivação desde o princípio e, para além desta fala, outros estudantes relataram sua satisfação em poder ter esse espaço na Academia. Também emergiu nos relatos de alguns estudantes o fato de a guitarra blues ter lhes fornecido elementos musicais que foram empregados em muitas vertentes musicais do século XX. O aluno G, da segunda turma, destacou:

– *Posso dizer, agora, que guitarra blues é uma escola que influenciou todos os grandes estilos de guitarra que surgiram após ela. É uma forma de vivenciar o estudo do instrumento através de uma cultura secular que moldou a forma como se toca guitarra, atualmente, é uma escola essencial a todo guitarrista que pretenda alcançar a excelência em seu instrumento. [...] Hoje posso dizer que a linguagem do blues é a linguagem da guitarra. A maioria das técnicas essenciais a todo guitarrista, como os *bends*, vibratos, escalas, *licks*, *riffs*, etc., foram amplamente desenvolvidas através da linguagem do blues e estão presentes*

em todos os estilos que utilizam a guitarra como instrumento. Dessa forma, hoje considero o estudo da guitarra blues como essencial e extremamente útil ao desenvolvimento da minha técnica ao instrumento e como músico.

Sem pretender levar adiante a afirmação de que “a linguagem do blues é a linguagem da guitarra”, limito-me a considerar que muitas dessas técnicas comuns no universo da guitarra blues, de fato, legaram bases que estão presentes e identificáveis em inúmeros segmentos musicais no mundo. Ainda sobre a linguagem da guitarra blues, o aluno J, dessa mesma turma, afirmou:

– Eu definiria como algo extremamente importante para a história da guitarra, além de ter grande importância na história da música popular de forma geral, por ter forte influência sobre outros gêneros em que a guitarra se destaca, em todo o mundo.

Deste modo, entendi que o fato de o aluno considerar a linguagem da guitarra blues como uma espécie de “tópico de base” na história desse instrumento na música popular também foi um aspecto que o fez se interessar pela disciplina e por esse estudo. No entanto, houve também uma situação em que o estudante, que antes não se interessava por estudar blues, revelou ter mudado sua perspectiva em relação a esse gênero musical após a experiência do semestre. Trata-se do aluno K, da segunda turma, que colocou:

– Eu sempre gostei de Blues, pois gostava muito do fraseado na guitarra, com o “sotaque”, mas pouco me interessei em estudar o estilo. Porém, depois das aulas, eu tive outra visão sobre o estilo e as pessoas que empunham suas guitarras e cantam o seu lamento. Vi que não era apenas um som de guitarra e cantor, mas sim um som que vinha da alma e isso foi ainda mais místico.

Entendo que, embora tenha sido um recorte sobre o tema “guitarra blues”, o semestre oportunizou algum aprofundamento nesse universo para o estudante, que passou a enxergar nuances discursivas e de expressão nessa música antes por ele não percebidas de tal maneira. Esse mesmo aluno, que é negro, identificou o blues como uma “música negra que não é tão divulgada” e refletiu sobre questões de raça e identidade, ao situar seu lugar de fala com a prática desta música:

– O blues é de raiz preta. É uma identidade que muitos renegam, mas que eu tentarei perpetuar com muito profissionalismo e respeito.

O aluno deixa claro o desejo de continuar seu estudo com o blues, declarando uma identificação racial com esse gênero musical e, assim, reconhecendo seu local de fala enquanto guitarrista negro de blues. A percepção do blues enquanto tradição negra concebida a partir da diáspora e da prática das *work songs* em um contexto de escravização negra no sul

dos Estados Unidos foi citada por alguns estudantes como um aspecto importante para conceituar esta música. O aluno I da segunda turma identificou que, para ele, o ato de estudar blues:

– *Trouxe consciência, conhecimento e reconhecimento por aprender sobre a existência de um estilo musical que girou o mundo, superou o tempo e os grillhões, principalmente durante a dura rotina no ambiente de trabalho forçado dos negros escravizados nos Estados Unidos.*

Embora este não seja um aluno negro, tal como o anteriormente citado, enxergo em sua fala uma postura de solidariedade política e de reconhecimento desta música enquanto pertencente a uma tradição negra, protagonizada por pessoas negras que vivenciaram todo um histórico de opressão e escravização, inerente ao contexto das *work songs*, na gênese do blues.

Como este gênero musical se disseminou globalmente e, discursivamente, se distanciou desta realidade inerente às suas origens, ao passar a ser praticado por músicos brancos e de contextos sociais e étnicos diferentes, creio esta seja uma reflexão imprescindível para situar o percurso histórico deste gênero musical e não invisibilizar os protagonistas negros que encabeçaram essa história em seu princípio, bem como os diversos outros ícones negros que fizeram ou fazem parte da trajetória do blues, ao longo das décadas.

Voltando os olhares para o ensino da guitarra blues, considero de grande importância que o estudo caminhe articulado a leituras e discussões que estimulem essa necessária reflexão, para que os alunos consigam situar os discursos daquela prática musical estudada e entender de que maneira essa identidade cultural pode dialogar com suas próprias subjetividades e com seus locais de fala, atentando para as diferenças de contexto e buscando ter uma postura consciente das assimetrias de poder consequentes do próprio percurso histórico do blues no mundo.

O aluno L, desta mesma segunda turma, traçou um paralelo interessante entre esse histórico e sua perspectiva de fala com suas referências culturais enquanto músico baiano:

– *Sendo baiano, tecnicamente nordestino, acredito que essa linguagem me ajuda a dialogar um pouco mais, me fornece um pouco mais de suporte para o sotaque do Nordeste, que tem suas origens, assim como o blues norte-americano, no canto de trabalho, englobando o modo mixolídio e a micro afinação, como no caso do aboio sertanejo.*

A conexão entre esses dois “mundos” tem como fio condutor a utilização do modo mixolídio, com a sétima menor, e o que o aluno define como “micro afinação”, termo que entendi como uma referência a uma abordagem microtonal nas notas e a uma construção conceitual melódica incompatível com as definições correntes na teoria da música ocidental

tonal europeia. Como exemplo desta incompatibilidade, além dos cantos de trabalho do aboio nordestino, citados pelo aluno, destaco, também, a terça neutra, presente na prática das bandas de pífano, por exemplo, peculiaridade de afinação que inviabiliza a noção ocidental de terça maior ou terça menor, nesse contexto (PINTO, 2001).

No entanto, o modo mixolídio encontrado em expressões musicais como o baião nordestino, por exemplo, pode sim dialogar com o uso simultâneo das escalas pentatônicas maior e menor, comum no blues, uma vez que, em ambos os contextos, tal uso acontece também sobre acordes maiores com sétima menor.

O aluno B desta turma também reflete sobre a questão de sua identidade cultural diante do estudo da guitarra blues e enxerga tal paralelo entre este gênero e a música do Nordeste brasileiro. O estudante entende que a linguagem e a tradição do blues podem ser úteis em sua vida profissional, enquanto músico soteropolitano, no sentido de:

– Entender que há um paralelo entre minha cultura regional e o blues, e o que liga esses dois universos são as lutas pela continuidade e vivência. Ver que os ritmos do Nordeste não estão tão afastados do blues e que a musicalidade é a coisa mais importante. Como uma linguagem, entender o processo de diáspora africana é o tronco que liga. Como músico profissional, pretendo utilizar dessas linguagens para enriquecer minha musicalidade.

Os estudantes da primeira turma da disciplina também compartilharam posições afins nesse aspecto. Ao ser indagado acerca dessa mesma questão respondida no parágrafo anterior, sobre em que medida o estudo da linguagem do blues na guitarra poderia lhe servir profissionalmente, o aluno G pontuou:

– Me incentiva a pesquisar e entender um pouco mais da minha história, da origem das músicas que eu ouço. Partindo do pressuposto que muitas coisas do Brasil e da Bahia vieram da África e que o blues veio de lá também, é muito bom fazer correlações e ver o quanto esse estilo influencia as músicas que ouço e toco.

A questão das identidades culturais emerge com clareza nesse relato, que enxerga caminhos diaspóricos semelhantes, embora distintos, entre o surgimento do blues e de tradições musicais brasileiras e baianas. Tal consciência ajuda na compreensão da trajetória do blues e da guitarra blues no mundo, importante no sentido de situar os discursos dessa prática musical de acordo com o seu momento histórico e o contexto em questão. Conforme o próprio aluno destaca, reflexões e correspondências dessa natureza ajudam no entendimento de nossa própria história e, por sua vez, de nossas identidades culturais individuais.

Mas, minha proposta de oportunizar leituras para estimular tais reflexões no contexto do ensino da guitarra blues não foi necessariamente algo recebido com tanto entusiasmo por

todos os alunos. Sobre sua opinião quanto às atividades e conteúdos propostos ao longo do semestre, a aluna E, da primeira turma, considerou:

– A parte de ter que ler alguns textos no início da disciplina foi um pouco enfadonha, a parte que eu mais gostava era a prática.

Considero legítimo e necessário que pensamentos divergentes convivam em um mesmo espaço de discussão. A aluna externou o desejo por um enfoque mais voltado para a parte prática no instrumento e a inserção de textos no contexto de uma disciplina dedicada ao estudo da guitarra soou como algo “chato”. Cabe questionar em que medida tal “rejeição” à leitura nesse contexto não se deve à constatada ausência desse tipo de discussão e perspectiva nos materiais de estudo de guitarra, de modo geral e, mais especificamente, naqueles dedicados à guitarra blues no Brasil.

É possível que tal realidade de materiais essencialmente conectados com fundamentos práticos e pouco atentos a uma contextualização da música estudada, comumente observada em materiais didáticos, tenha gerado na aluna uma expectativa alinhada com estes anseios, o que pode ter motivado tal tédio diante da atividade de leitura e discussão.

Por outro lado, houve o depoimento do aluno F, da segunda turma, que não só se sentiu representado e instigado pelas leituras e discussões, como acrescentou uma sugestão que considerei pertinente:

– Senti falta foi da perspectiva de pessoas de outras áreas sobre o blues. Talvez um debate com um sociólogo/antropólogo ou outro profissional sensível ao gênero e conhecedor do processo de formação fosse um bom contraponto nas aulas, já que o fervor a maior parte do tempo estava direcionado à prática de conjunto. As discussões sobre o ponto de vista histórico e etnológico aconteceram, mas poderiam ter sido mais aprofundadas. Entender com mais detalhes a questão do racismo, do período de apartheid, a participação feminina durante esse processo de formação do blues, traçar um panorama social comparando as diferentes fases do blues, certamente agregaria consideravelmente.

Esse aluno tocou em um ponto sobre o qual anteriormente eu não havia pensado para a disciplina, mas que seria de grande importância para ampliar os horizontes da discussão sobre o contexto histórico do blues e as identidades culturais. Tal contraponto proporcionado por um debate com a participação de um profissional de alguma área das ciências humanas, que fosse sensível e atento ao tema, certamente enriqueceria a percepção dos alunos acerca dessas questões, tocando em tópicos como a questão de raça e do racismo, além dos protagonismos femininos ao longo da trajetória do blues e da questão social, citados pelo aluno.

Considero que uma articulação entre os marcadores sociais de diferença (LOURO, 1997) tais como os referidos, raça, classe social e gênero, é vital para se situar os discursos das práticas musicais e entender o lugar de fala de quem interpreta essa música em um dado momento. No sentido de aguçar a percepção sobre o fazer musical como um ato político, que parte de uma determinada perspectiva inserida em um determinado contexto, o mesmo aluno pontuou:

– O entendimento do contexto social em que o blues se estruturou é um exemplo que nos serve como combustível pra entender e se apropriar da arte como um veículo de expressão política e busca pela transformação. É estimulante ver algo que nasceu no meio da lavoura de uma cidade de interior se tornar um símbolo de resistência que se perpetua e renova durante tantos anos.

Esse fragmento se conecta diretamente com discussões centrais dessa pesquisa, na medida em que o esforço de situar os discursos da prática musical do guitarrista brasileiro de blues, diante do dito contexto em que este gênero se estruturou e na trajetória que percorreu no mundo, conduz à percepção de que a arte é, sim, esse veículo de expressão política.

O blues tocado por um músico brasileiro atualmente está, naturalmente, muito distante, em termos de discurso e local de fala, dos históricos de luta e opressão vividos no contexto de segregação racial, no sul dos Estados Unidos, no início do século passado, por exemplo. Julgo pertinente considerar que se trata de uma reelaboração de uma identidade cultural externa, o que traz consigo uma grande responsabilidade ética para com a história desse gênero musical, no sentido de que é importante ter consciência dessa história de resistência e dar crédito às pessoas que protagonizaram essa trajetória, a fim de se ter uma postura mais dialógica e menos “colonizadora de saberes”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E POSSÍVEIS CAMINHOS A SEREM TRILHADOS

5.1 OS LIVROS

De posse das análises dos materiais de estudo dedicados à guitarra blues publicados no Brasil, dos depoimentos dos alunos da disciplina que ministrei na Graduação em Música na Universidade Federal da Bahia bem como da minha experiência como professor das duas turmas, este capítulo é dedicado a um arremate das discussões centrais desta tese, que busca entender perspectivas metodológicas ligadas ao ensino de guitarra blues no país e pensar maneiras pelas quais é possível dialogar com as identidades culturais dos músicos brasileiros que estudam essa música.

Nesse sentido, após as análises dos livros didáticos sobre este tema no Brasil, elaborei um quadro com categorias emergentes em cada uma das publicações e, a partir da observação de temas nelas recorrentes e da minha própria experiência como professor de guitarra blues, listei treze tópicos que percebi como relevantes em um determinado material de estudo de guitarra blues no Brasil. Julgo oportuno recapitular quais são eles:

1. Trajetória cronológica da guitarra blues no mundo e sua influência sobre o jazz e rock.
2. Presença de uma contextualização histórica sobre os conteúdos musicais abordados (referência a vertentes e/ou instrumentistas consagrados no blues).
3. Seleção de repertórios (variedade e diversidade de períodos e vertentes).
4. Estudos de escalas pentatônicas maior e menor com as *blue notes*.
5. Estudos de diferentes formas do blues (12, 16, 8 compassos, dentre variações).
6. Estudos de *licks* e *turnarounds*.
7. Grau de aprofundamento nos estudos de harmonia e improvisação no blues.
8. Grau de aprofundamento em aspectos técnicos da guitarra blues: *slide*, *hammer on*, *pull off*, *bend*, vibrato, *double stop*, *triple stop*.
9. Valorização do aspecto “vocal” do blues.
10. Prática e entendimento do *swing feel*.
11. Estudo de diferentes levadas e vertentes: *shuffle*, *slow blues*, *Chicago blues*, blues britânico, *funk*, *rumba blues*, etc.
12. Entendimento das identidades culturais no fazer musical do guitarrista brasileiro de blues.

13. Estudo da cena blues no Brasil (trajetória, artistas, discografia, principais guitarristas, estudo de repertório desse universo).

O primeiro e segundo tópicos têm relação direta com a questão das identidades culturais no ensino da guitarra blues, na medida em que estudos sobre a trajetória cronológica envolvendo os acontecimentos e sua relação com seus respectivos contextos históricos, bem como as vertentes e artistas que surgiram, são aspectos fundamentais para a compreensão da prática da guitarra blues sob o ponto de vista discursivo, da perspectiva de fala de quem praticou aquela música.

O entendimento destes é crucial para que o guitarrista estudante consiga situar um determinado artista ou canção de blues em seu correspondente contexto e possa entender esta identidade cultural externa a partir do seu lugar de músico brasileiro, com suas referências e subjetividades, atento àquela história e às novas características de discurso consequentes de seu diálogo com aquela tradição, em um tempo histórico e local geográfico distintos, com outros valores e histórias de vida.

A diversidade de períodos e vertentes em um repertório abordado no ensino da guitarra blues, referida no terceiro tópico, está diretamente conectada com a compreensão da trajetória do blues, uma vez que este aspecto contribui para que os estudantes conheçam esse percurso histórico e entendam como a música soava em contextos distintos, explorando diferentes artistas e momentos da história do gênero.

Os tópicos numerados de 4 a 11 dizem respeito a aspectos técnicos e da teoria musical que, conforme relatei, considere importantes de serem contemplados em um material de estudo sobre a guitarra blues no Brasil. Consistem em fundamentos que, no meu entendimento, representam tópicos básicos para a conceituação e compreensão da linguagem da guitarra blues.

A construção de melodias e o desenvolvimento de frases e da improvisação a partir das escalas pentatônicas maiores e menores, com o acréscimo das *blue notes*, frequentemente estudadas com o sistema CAGED e com a utilização de técnicas como os *bends*, vibratos, *slides*, *hammer ons*, *pull offs*, *double stops* e *triple stops* são correntes e características desta linguagem. As formas de 8, 12 e 16 compassos, comuns no repertório do blues, além do uso dos *turnarounds*, dos acordes de sétima, sétima com nona, sexta, dentre outras variações comuns empregadas nestas formas também são marcantes neste universo.

O que descrevi como “aspecto ‘vocal’ do blues” tem a ver diretamente com a história deste gênero musical, que surgiu a partir das *work songs*, canções centradas na parte vocal. O blues carrega uma característica melódica afeita a esse aspecto, e o fraseado na guitarra, desta

forma, não passa ao largo desta associação, sendo que, conforme verifiquei, há autores que conferem importância a este tópico e abordam técnicas como as que citei no parágrafo anterior tendo em vista esse traço conceitual (BELINTANI, 2005; 2012; FURLANI, 2005; PRINCE; MASSENA, 2013).

O chamado *swing feel*, que consiste na leitura e interpretação de duas colcheias como se fossem uma semínima e colcheia, em um contexto de compasso composto, com subdivisão ternária, além do entendimento das diferentes levadas e vertentes, que por sua vez dialoga com o percurso histórico do blues, também são percebidos como fundamentos cruciais para o estudo da guitarra blues.

Atendo-me às discussões centrais desta tese, verifico que os dois últimos tópicos são imprescindíveis para a presente análise. A inserção destes na lista se deu no intuito de problematizar a ausência de ocorrências destas questões de maneira direta nos materiais de estudo pesquisados, que apenas dialogavam com estas de maneira tangente, por uma via indireta, no contexto de alguma exposição sobre outro tema.

Como exemplos disso, posso destacar Gomes (2008) e Ottaviano (2011), ao apresentarem textos introdutórios sobre a história do blues, expondo acontecimentos relacionados às suas origens e traçando uma resumida linha do tempo desse gênero musical, fatos que auxiliam na compreensão dessa identidade cultural, bem como de sua chegada ao Brasil. Também cabe citar autores que frisam a importância do entendimento do “sotaque” do blues na guitarra (BELINTANI, 2012; FURLANI, 2005; PRINCE; MASSENA, 2013), tópico que considero relacionado à questão das identidades culturais, uma vez que este dito “sotaque” pressupõe um aspecto identitário tido como importante na conceituação e na percepção de um determinado fragmento musical ou jeito de tocar como sendo algo inerente à guitarra blues.

O aluno K, da segunda turma da disciplina que ministrei, conforme relatei no capítulo anterior, conta que efetuou tal percepção ainda antes de propriamente iniciar seus estudos no blues. Considero oportuno recapitular sua citação:

– Eu sempre gostei de Blues, pois gostava muito do fraseado na guitarra, com o “sotaque”, mas pouco me interessei em estudar o estilo. Porém, depois das aulas eu tive outra visão sobre o estilo e as pessoas que empunham suas guitarras e cantam o seu lamento. Vi que não era apenas um som de guitarra e cantor, mas sim um som que vinha da alma e isso foi ainda mais místico.

O estudante não só já enxergava esse “sotaque” como um aspecto identitário do blues antes do estudo como, após ter iniciado as aulas, também atribuiu importância à porção das

subjetividades do músico na prática do blues e da guitarra blues, especificamente, ao julgar que aquele som “vinha da alma”.

O último tópico da lista, que diz respeito ao estudo da cena do blues no Brasil no contexto de ensino da guitarra blues, também é contemplado apenas de maneira tangente, cabendo, nesse sentido citar as abordagens de Gomes (2008) e Ottaviano (2019), que utilizam algumas de suas canções autorais como exemplos musicais para estudo. Verifiquei que nenhum dos livros pesquisados nesta tese opta por apresentar exemplos musicais de outros artistas brasileiros de blues, tampouco propõem uma contextualização desta cena musical, seja na dimensão histórica ou no aspecto ligado aos discursos desses músicos.

Uma vez que a presente discussão diz respeito à questão das identidades culturais dos músicos no ensino da guitarra blues no Brasil, entendo que o olhar para as carreiras, histórias e perfis dos artistas brasileiros desse gênero seja um componente indispensável para ampliar a perspectiva de análise e auxiliar os estudantes a situarem seu local de fala diante do blues e de sua trajetória.

5.2 OS CURSOS ONLINE

Quanto aos cursos online analisados, também elaborei uma lista de tópicos que, partindo da mesma metodologia adotada no processo com os livros, julguei importantes que fossem contemplados em um curso online dedicado ao ensino da guitarra blues no Brasil. A lista totalizou 17 tópicos. São eles:

1. Trajetória cronológica da guitarra blues no mundo e sua influência sobre o jazz e rock.
2. Presença de uma contextualização histórica sobre os conteúdos musicais abordados (referência a vertentes e/ou instrumentistas consagrados no blues).
3. Seleção de repertórios (variedade e diversidade de períodos e vertentes).
4. Estudos de escalas pentatônicas maior e menor, com as *blue notes*, envolvendo articulações entre ambas.
5. Estudos de diferentes formas do blues (12, 16, 8 compassos, dentre variações).
6. Estudos de *licks*, *riffs* e *turnarounds*.
7. Grau de aprofundamento nos estudos de harmonia e improvisação no blues.
8. Grau de aprofundamento em aspectos técnicos da guitarra blues: *slide*, *hammer on*, *pull off*, *bend*, vibrato, *double stop*, *triple stop*, com atenção para o posicionamento das mãos em cada técnica.

9. Valorização do aspecto “vocal” do blues.
10. Prática e entendimento do *swing feel*.
11. Estudo de diferentes levadas e vertentes: *shuffle*, *slow blues*, *Chicago blues*, *funky blues*, *country blues* etc.
12. Introdução à técnica do *slide (bottleneck)*.
13. Uso e disponibilização de *backing tracks* e tablaturas para os estudos.
14. Disponibilização de ferramenta para trocas de mensagens entre alunos do curso e professor.
15. Qualidade da captação de áudio e vídeo para fins pedagógicos.
16. Entendimento das identidades culturais no fazer musical do guitarrista brasileiro de blues.
17. Estudo da cena blues no Brasil (trajetória, artistas, discografia, principais guitarristas, estudo de repertório desse universo).

Os itens 1, 2, 3, 5, 7, 9, 10, 16 e 17 correspondem, de maneira idêntica, a tópicos já elencados na lista anterior referente aos livros. Isso acontece, pois, são temáticas também comuns ao universo dos cursos online, e a diferença da natureza de suporte, nesses casos, não altera a relevância de tais conteúdos no âmbito do ensino da guitarra blues.

No entanto, há tópicos presentes na lista anterior que são comuns aos cursos online, porém julguei necessários alguns pequenos ajustes, a fim de contemplar temas que emergiram nos cursos e que entendi que sua adição na lista seria relevante. No item 4, por exemplo, além do estudo das escalas pentatônicas maior e menor, de maneira separada, a metodologia de alguns cursos sugere a articulação entre estas escalas, através de exercícios de fraseado e digitações (CANTINI, 2019; OLIVEIRA, 2018; ROCHA, 2016).

Já no item de número 6, os *licks* e os *turnarounds* também são uma realidade quase que unânime nos cursos online, porém alguns autores dedicaram momentos de seus materiais para abordar, de maneira direcionada, o estudo dos *riffs* (FURLANI, 2005; MENDES, 2016; ROCHA, 2016), tópico que optei por inserir junto aos citados fundamentos.

No oitavo item, que é dedicado a técnicas de uso corrente na guitarra blues, julguei oportuno adicionar uma observação acerca do cuidado com o posicionamento das mãos do guitarrista, durante a execução dessas técnicas. O suporte audiovisual permite uma abordagem desse aspecto com uma riqueza de informações e atenção às sutilezas nos movimentos das mãos que seriam inviáveis em um material escrito, como no caso dos livros. Acredito que, em virtude deste fato, tal questão só foi efetivamente trabalhada pelos cursos online.

O décimo primeiro item, relativo ao estudo das diferentes vertentes e levadas do blues, não mais contempla a *rumba blues*, o blues britânico e o *funk*, e ganhou o acréscimo do *country blues*, abordado por Rocha (2016) como um subgênero do blues. O tópico de número 12, sobre a introdução à técnica do *slide (bottleneck)*, abordado por Christovam (2016), Rocha (2016) e Toth (2018), foi adicionado à lista.

Os itens de número 13, 14 e 15 dizem respeito exclusivamente a questões inerentes a materiais de estudo em suporte audiovisual, como o uso e recomendação das *backing tracks* na execução dos exemplos musicais, bem como das tablaturas⁹⁰, além da disponibilização de ferramentas de comunicação entre estudantes do curso em questão e da qualidade de áudio e vídeo dos materiais.

Optei por inserir os dois itens finais, também presentes na lista relativa aos livros, com o mesmo intuito de problematizar as ausências destes tópicos – relativos ao entendimento das identidades culturais dos estudantes no fazer musical e ao estudo da cena blues brasileira – no contexto dos cursos online. Considero que, por esse caminho, é possível pensar sua importância para a concepção de um determinado curso sobre a guitarra blues no Brasil.

Diálogos tangentes com esses temas foram observados nas contextualizações históricas presentes em Christovam (2016), Rocha (2016) e Toth (2018), que, conforme descrevi anteriormente, auxiliam no sentido de situar os discursos da prática do blues e da guitarra blues em diferentes momentos de sua trajetória no mundo. Christovam (2016) também dedica momentos de seu curso a estimular nos estudantes a busca por uma “voz própria” na prática do instrumento, o que, como destacado no Capítulo 3, pode ser entendido como uma valorização do aspecto interpretativo na aprendizagem musical, dialogando, assim, com as subjetividades de quem toca o instrumento.

Sobre esse tópico, o aluno A da primeira turma da disciplina que ministrei na Graduação em Música, ao responder ao questionário final, destacou:

– *Considero que a guitarra blues priorize sempre a expressão, e isso é extremamente importante em qualquer gênero musical. O estudo do blues me proporcionou uma maior atenção para com essa expressão e acrescentou muito à minha musicalidade.*

Nesse relato, o aluno confere importância ao aspecto da expressão musical na prática da guitarra blues, fato que considero passível de articulação com a “voz própria”, defendida por Christovam, se entendermos esta expressão como algo que parte das subjetividades do

⁹⁰ É possível e comum que livros ofereçam *backing tracks* e tablaturas para estudo, no entanto, aqui me refiro ao momento em que o professor utiliza esses recursos para demonstrar exemplos musicais, fato que ocorre em cursos online.

músico e que, por sua vez, é singular. A identidade cultural, aqui, emerge nesta dimensão da perspectiva de fala do guitarrista que se expressa musicalmente no blues.

Acredito que, por exemplo, tal expressão individual possa ser percebida por um determinado ouvinte estudante, com pensamento similar ao aluno acima referido, e essa percepção possa, por sua vez, instigar associações entre discursos musicais de diferentes músicos de blues, pertencentes a contextos socioculturais distintos, interpretando uma mesma canção, o que representaria um contato com diferentes diálogos com uma identidade cultural.

Para além deste exemplo, enxergo que esta expressão é inviável de ser compreendida sem uma “corporificação” desse saber (HARAWAY, 1995), ou seja, sem considerar a perspectiva da pessoa que se expressa através da música (o blues, no presente caso), com sua história de vida e local de discurso, o que singulariza essa expressão e, ao mesmo tempo, singulariza o diálogo que é estabelecido com esta identidade cultural.

Direcionando olhares para o tópico final da lista, acerca do estudo da cena do blues no Brasil, Rocha (2016) dedica uma aula de seu curso a traçar uma breve retrospectiva histórica sobre esse universo, abordando desde artistas de rock que utilizavam elementos do blues em sua música, tais como Secos e Molhados, além de Rita Lee & Tutti Frutti, até artistas autodenominados músicos de blues, de São Paulo e do Rio de Janeiro: André Christovam, Celso Blues Boy, Blues Etflicos, Suburb Blues, Big Allanbik e Baseado em Blues.

Embora seja de um recorte temporal e geográfico específico, essa retrospectiva histórica fornece subsídios cruciais para uma discussão sobre as identidades culturais do guitarrista brasileiro de blues, na medida em que é mais um elemento que auxilia o estudante da guitarra blues no Brasil a situar a prática de músicos de blues brasileiros e perceber como esses artistas dialogam com essa identidade cultural externa, como soa o blues na voz destes indivíduos e de que lugar essas pessoas “falam” através da música. Nesse sentido, considero de grande importância não somente o contato com elementos históricos sobre a cena do blues no Brasil, mas também, e não menos importante, o contato com as músicas destes artistas, além do estudo destas canções.

Julgo pertinente retomar a fala do aluno G, da primeira turma, ao ser questionado sobre de que maneiras o estudo da guitarra blues lhe poderia ser útil em sua vida de músico:

– Me incentiva a pesquisar e entender um pouco mais da minha história, da origem das músicas que eu ouço. Partindo do pressuposto que muitas coisas do Brasil e da Bahia vieram da África e que o blues veio de lá também, é muito bom fazer correlações e ver o quanto esse estilo influencia as músicas que ouço e toco.

Além da questão das diásporas e das identidades culturais oriundas de tradições africanas, pontuadas no capítulo anterior, percebo, nesse relato, o desejo de autoconhecimento e de uma consciência sobre sua história e identidade, como ser humano e artista. Nesse sentido, acredito que um olhar acurado para as práticas musicais dos artistas de blues brasileiros enriqueceria essa percepção e ampliaria a perspectiva desse estudante acerca de seu próprio diálogo com a tradição do blues.

5.3 PENSANDO POSSÍVEIS DIÁLOGOS COM AS IDENTIDADES CULTURAIS NO ENSINO DA GUITARRA BLUES NO BRASIL

Retomando a questão central deste trabalho, que pretende entender perspectivas metodológicas do ensino da guitarra blues no Brasil e pensar de que maneiras é possível estabelecer diálogos com as identidades culturais dos músicos nesse contexto, dedico esta seção a, de posse das análises já realizadas sobre os materiais de estudo aqui observados e da experiência com as duas turmas de guitarristas dos cursos de Graduação em Música, pensar possíveis conexões e propor caminhos que apontem para a realização dos referidos diálogos.

A julgar pelas análises que realizei das publicações didáticas sobre as quais esta tese se debruçou, o ensino da guitarra blues no Brasil se dá de maneira a contemplar, em graus distintos e de maneiras diferentes, os tópicos que listei. Esses itens correspondem a temas que percebi como relevantes para o estudo da guitarra blues através de livros ou de cursos online.

Os diálogos deste estudo com as identidades culturais dos sujeitos, conforme observado em exemplos, ocorrem de maneira tangente em algumas das publicações, que tocam em temas que indiretamente conduzem a articulações com essas identidades, envolvidas no processo de aprendizagem da guitarra blues através dos materiais de estudo. Os temas são: estudos e exposição sobre aspectos históricos da trajetória do blues no mundo, o entendimento do “sotaque” do blues na guitarra, o estímulo ao desenvolvimento de uma “voz própria” na prática instrumental, e os estudos e a exposição de fatos históricos sobre a cena do blues no Brasil (BELINTANI, 2012; CHRISTOVAM, 2016; FURLANI, 2005; GOMES, 2008; OTTAVIANO, 2011; ROCHA, 2016; TOTH, 2018).

Entendo que este olhar para as perspectivas metodológicas desses materiais de estudo da guitarra blues no Brasil foi necessário no sentido de perceber, nestes suportes, como publicações brasileiras abordam didaticamente este campo e em que medida as articulações entre o ensino da guitarra blues e as identidades culturais dos sujeitos envolvidos acontecem para que, partindo dessas análises, fosse viável propor possibilidades de diálogo de acordo

com tópicos emergentes nas próprias publicações, e com questões problematizadas a partir das referidas análises.

É válido ressaltar que não há, aqui, a pretensão de se esgotar a discussão sobre este tema, nem tampouco propor caminhos rígidos e insensíveis a análises que lidem com outras questões ou incorporem outras categorias. Postas essas observações e adotando este caminho, considero apropriado discorrer sobre os quatro exemplos acima descritos enquanto possibilidades de estabelecimento dessas conexões interessantes a este trabalho.

O estudo e a exposição sobre a trajetória histórica do blues no mundo, presentes em perspectivas de materiais aqui pesquisados (CHRISTOVAM, 2016; GOMES, 2008; OTTAVIANO, 2011; ROCHA, 2016; TOTH, 2018), podem dialogar com as identidades culturais dos sujeitos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem a partir do momento em que o entendimento dos fatos dentro de seu contexto histórico, cultural e social possibilita uma compreensão historicizada dos acontecimentos na trajetória do blues, das perspectivas de fala dos artistas e dos contextos em que as músicas desses artistas surgiram e/ou foram gravadas.

Essa percepção fornece elementos fundamentais para que o estudante de guitarra blues tenha um conhecimento dessa música para além dos sons e das técnicas instrumentais, pura e simplesmente, entendendo o fenômeno musical em suas dimensões históricas, sociais, culturais e identitárias, atentas às subjetividades de quem toca. Isso viabiliza, também, uma compreensão afeita a essas questões por parte do estudante para com o seu próprio fazer musical, no sentido de situar seu lugar de fala diante do blues que pratica, partindo de sua própria subjetividade e experiência de vida para “olhar” para essa tradição musical ciente de suas características discursivas.

Alinhando-me às escolhas metodológicas dos autores supracitados, acredito que o estímulo a discussões, bem como o uso e a sugestão de leituras, filmes ou documentários sobre a história do blues, no contexto de ensino, entremeados a conteúdos ligados à teoria musical e a técnicas instrumentais sejam caminhos metodológicos possíveis e válidos no intuito de se promover tal diálogo entre o ensino da guitarra blues e as identidades culturais dos sujeitos envolvidos nesse processo.

Penso que o uso de recursos como esses ao longo de todo o processo de ensino, no caso de um material de estudo físico ou online, bem como em aulas presenciais, seja fundamental no sentido de que toda a gama de conteúdos de guitarra blues oferecida por uma determinada publicação ou professor esteja articulada a um entendimento de seu contexto histórico. Julgo válido apresentar novamente a fala do aluno G, da primeira turma de alunos

da Graduação em Música, exposta nas páginas anteriores, que, sobre a importância da linguagem do blues na guitarra em sua vida, considerou:

– Me incentiva a pesquisar e entender um pouco mais da minha história, da origem das músicas que eu ouço. Partindo do pressuposto que muitas coisas do Brasil e da Bahia vieram da África e que o blues veio de lá também, é muito bom fazer correlações e ver o quanto esse estilo influencia as músicas que ouço e toco.

Enxergo, nesse relato, uma situação real em que acontece o diálogo entre o ensino e a aprendizagem da guitarra blues com as identidades culturais do guitarrista estudante, na medida em que o entendimento histórico contribuiu para que o aluno pudesse estabelecer correlações entre o contexto de origem do blues e sua própria história de vida enquanto músico brasileiro, com suas subjetividades e preferências individuais.

A experiência de ensino com as turmas da graduação não só me fez perceber que existe, por parte dos alunos, a demanda por diálogos dessa natureza, como também que as discussões levantadas em um contexto pedagógico podem eventualmente instigar o desejo por um maior aprofundamento nesses tópicos, envolvendo outras perspectivas de fala sobre o tema, tal como o aluno F, da segunda turma, colocou:

– Senti falta foi da perspectiva de pessoas de outras áreas sobre o blues. Talvez um debate com um sociólogo/antropólogo ou outro profissional sensível ao gênero e conhecedor do processo de formação fosse um bom contraponto nas aulas, já que o fervor a maior parte do tempo estava direcionado à prática de conjunto.

Considero que tal avidez por uma imersão mais consistente na discussão sobre aspectos históricos do blues, evidenciada no relato acima, reforça a importância de se abordar esses tópicos no contexto de ensino da guitarra blues no Brasil, seja em uma aula presencial – como na experiência em questão – ou em perspectivas metodológicas de materiais de estudo. Tais discussões possibilitam que os guitarristas percebam a música que estudam – o blues, no caso – enquanto um fenômeno que tem seu respectivo percurso histórico, que foi protagonizado por negros escravizados em algodoais no sul dos Estados Unidos, com as *work songs*, em um dado momento de sua história, depois migrou para centros urbanos nesse mesmo país, lidou com questões sociais, raciais, de enfrentamento ao racismo e sofreu um processo de “embranquecimento”, com a disseminação do rock no mundo, com um grande apelo de mídia, na segunda metade do século XX, e que segue sendo praticado por músicos em diversas localidades, por pessoas de diversas etnias e de lugares de fala variados, no que tange às questões sociais e raciais.

Quanto ao segundo tema identificado nas perspectivas dos autores das publicações didáticas sobre guitarra blues no Brasil, que diz respeito ao entendimento do “sotaque” do blues na guitarra (BELINTANI, 2005; FURLANI, 2005; PRINCE; MASSENA, 2013), esse é um traço identitário que entendo como fundamental para a percepção do próprio conceito de guitarra blues, uma vez que esse referido “sotaque” tem a ver com a maneira como o discurso musical é apresentado dentro desse universo, fazendo uso das características inerentes à guitarra blues, no que diz respeito a escalas, harmonias, técnicas, etc., de modo que a articulação que é feita entre esses fundamentos resulte em sonoridades que caracterizem o blues e, mais especificamente, a guitarra blues.

Recapitulando o trecho de um fragmento já citado, Furlani identifica que o estudo de tal aspecto faz com que o blues seja difícil de tocar na guitarra, pois “não são simplesmente as notas a serem executadas, e sim notas a serem ‘pronunciadas’” (2005, p. 7). Considero que essa “pronúncia”, além de representar um traço conceitual da guitarra blues, também traz consigo as subjetividades de quem toca e, por sua vez, interpreta, tais notas musicais. Assim, a dimensão das identidades culturais emerge no fazer musical de um guitarrista tocando blues na medida em que seu discurso musical consiste na leitura desse indivíduo sobre a sonoridade e o “sotaque” do blues.

Esse traço foi referenciado pelos alunos das turmas com as quais convivi, em suas respostas do questionário. Tal referência ocorreu de maneira direta, com a citação do termo em questão e, também, partindo de outros olhares. Nesse sentido e sobre a importância de se estudar o blues, o aluno C, da primeira turma, colocou:

– Acredito que a importância de se conhecer esse gênero seja semelhante à importância de se aprender uma nova língua. Dominar o blues, ou pelo menos saber como ele funciona, é saber se comunicar musicalmente através dessa linguagem específica.

Penso que a comparação com a aprendizagem de uma nova língua diga respeito a essa especificidade expressa através do dito “sotaque” do blues, ou seja, por uma peculiaridade sonora atribuída a esse gênero musical que, conseqüentemente, se torna uma característica inerente à guitarra blues.

Novamente, o “sotaque” se constitui, aqui, em um elemento identitário para a compreensão do conceito do blues e da guitarra blues. Defendendo a ideia de um fazer musical que carregue o discurso de quem interpreta, penso que a pronúncia desta “nova língua” vai acontecer a partir de olhares diferentes, o que está diretamente ligado à questão da expressão individual através da prática da guitarra blues. Sobre esse aspecto, o aluno A, da primeira turma, destacou:

– *Considero que a guitarra blues priorize sempre a expressão, e isso é extremamente importante em qualquer gênero musical. O estudo do blues me proporcionou uma maior atenção para com essa expressão e acrescentou muito à minha musicalidade.*

Acredito que o depoimento do músico, de certo modo, pode se alinhar com a ideia de que as subjetividades de quem toca a guitarra blues, ou qualquer outro gênero musical, conforme descreve, valorizam esse aspecto da expressão individual e, por sua vez, das identidades culturais no fazer musical, uma vez que a referida expressão lida de maneira direta com essa dimensão das subjetividades de cada pessoa.

No que compete à questão metodológica, penso que o estímulo a discussões sobre o “sotaque” do blues e da guitarra blues, aliado ao emprego e à apreciação de exemplos musicais que ajudem o guitarrista brasileiro a se familiarizar com as sonoridades típicas desse universo, sejam caminhos de diálogo viáveis, tanto para materiais de estudo, quando para a atuação de professores no contexto de aulas presenciais ou online.

O incentivo a um estudo acompanhado do convívio entre pares, no que se refere ao compartilhamento de informações e experiências sobre a guitarra blues (BELINTANI, 2005; FURLANI, 2005) também é uma possível estratégia para que o contato com tal “sotaque” se dê de maneira mais consistente e seja enriquecido com discussões entre essas pessoas, além da observação presencial ou online da prática musical de outros músicos e da vivência da prática de conjunto, com a possibilidade de realização de *jam sessions* entre guitarristas.

Conforme frisei no terceiro capítulo, acredito que essa aprendizagem entre pares (GREEN, 2002) também promove um diálogo entre as identidades culturais e o estudo da guitarra blues, na medida em que estimula o estudante a dividir um pouco do seu conhecimento e experiência individual com outra pessoa, possibilitando que esse fluxo de informações seja “lido” a partir das subjetividades de cada sujeito envolvido no processo de ensino.

As discussões sobre a questão do “sotaque” do blues na guitarra, bem como a apreciação de exemplos musicais e o convívio entre os pares no próprio contexto de sala de aula foram atividades que realizei com as turmas de graduação com as quais convivi. O aluno L, da segunda turma, percebeu um saldo positivo ao final do curso, sobretudo no que se refere ao seu convívio com os colegas, ao longo do curso:

– *A vivência com a turma foi um elemento muito bacana, que ajudou a incentivar e motivar um pouco mais os estudos. Também acredito que estas práticas de conjunto me fizeram aprender elementos como fraseados e as intenções, a filosofia do sentimento aplicado ao blues, através da técnica de bend.*

De maneira afeita a essa perspectiva, o aluno C, da primeira turma, salientou a importância de *conhecer vários músicos incríveis através das audições*, ou seja, das “rodadas de improvisos”, que aconteciam a cada aula. O estudante identificou esse tópico como *determinante na formação de um músico*.

Acredito que, através dessa troca de experiências proporcionadas pelo contato entre guitarristas, a questão do “sotaque” na guitarra blues seja, de certo modo, uma compreensão “socializada” entre os músicos e, ao passo em que esse “sotaque” é lido a partir das subjetividades de cada indivíduo, o momento de prática de conjunto funciona como uma oportunidade de os músicos perceberem essa característica conceitual do blues na maneira como cada guitarrista interpreta, em sua maneira de tocar.

Desta forma, os estudantes experimentam o “sotaque” do blues e, ao mesmo tempo, convivem com diferentes “leituras” desta identidade cultural, que partem das diferentes subjetividades e perspectivas de discurso que cada um dos músicos traz consigo. Embora o presente exemplo se refira a um contexto de aula presencial, entendo que os materiais de estudo – livros, cursos online ou videoaulas – também podem ser sensíveis a essa dimensão de análise, buscando estimular os estudantes a terem a experiência de trocar informações e tocar junto com outros músicos, seja de maneira presencial ou online, de forma simultânea ou assíncrona, envolvendo também o uso de redes sociais e softwares de gravação de áudio/vídeo.

Essa discussão conduz ao tópico seguinte, dentre os exemplos de diálogos tangentes com as identidades culturais presentes nas publicações analisadas, que diz respeito ao estímulo ao desenvolvimento de uma “voz própria” na prática instrumental. Trata-se de uma questão não apenas inerente à guitarra blues, mas um paradigma comum à aprendizagem musical em diversos contextos. Trazendo o foco para o tema da presente pesquisa, as citadas diferentes “leituras” do “sotaque” do blues, ao serem causa e, ao mesmo tempo, consequência das subjetividades de cada indivíduo na prática musical, conduzem à emergência dessas “vozes individuais” no resultado sonoro.

Christovam (2016) dedica momentos de seu curso online para abordar essa questão e incentiva os alunos para que pesquisem os marcos históricos do blues, tais como artistas referência e gravações desses artistas, com o objetivo de que, a partir do contato e de um estudo desses conteúdos, o músico vá convivendo musicalmente com essas diversas abordagens e desenvolva a sua própria linguagem, combinando elementos de fontes distintas à sua maneira, partindo de sua própria perspectiva enquanto sujeito e guitarrista de blues.

O aluno C, da segunda turma de alunos da graduação com a qual lidei, faz uma conceituação sobre a guitarra blues que se alia a essa discussão:

– Acredito que a guitarra blues seja “um lugar onde a voz do lamento precisou ir para dar conta do sofrimento”. Exatamente uma extensão da voz, com seus microtons e seu caráter de legato, com a apropriação do bend na guitarra. Portanto, o conhecido “ter assunto”, na guitarra blues, é conseguir expressar o sentimento, seja com duas notas ou com vinte.

O relato dá conta tanto da já discutida questão do “sotaque”, quanto da expressão individual e, portanto, da emergência da “voz própria” do músico em sua prática instrumental. Fazendo referência ao “lamento”, comumente atribuído ao blues e às suas sonoridades, o aluno identifica na guitarra blues um importante veículo de expressão individual, e percebo, nesse contexto, uma potencial articulação dessa perspectiva com as identidades culturais, considerando que o ato de “expressar o sentimento” traz consigo uma conexão com a subjetividade do músico e, por sua vez, com sua identidade cultural e com o diálogo que esta pessoa estabelece com o blues.

O aluno G, da primeira turma, ao fazer a sua conceituação sobre “guitarra blues”, também traz à tona a questão da expressão do indivíduo, porém em um olhar mais articulado com outros aspectos que envolvem a música:

– É uma ciência, é história, é cultura, é pesquisa, observação, feeling, é a busca pelo timbre, busca pela coexistência da expressão do seu ser com a dos outros à sua volta, tanto músicos, como ouvintes.

Aqui, já existe também uma conexão com a dimensão histórica e cultural do blues, que são elementos imprescindíveis para a contextualização dessa prática musical e, por sua vez, para situar os discursos sonoros de seus protagonistas. Identifico, no fragmento, que a busca da “voz própria” do músico é entendida como, praticamente, uma condição de existência para a guitarra blues, e o estudante posiciona essa procura em um contexto de diálogos constantes com a prática instrumental de outros músicos e, também, com ouvintes. Essa descrição se coaduna com a noção de fluxos e trocas de informações nas identidades culturais no século XXI, que assume que estas construções são dinâmicas e não ocorrem apenas em âmbito interno (HALL, 2011).

Como proposta de possíveis diálogos com as identidades culturais dos guitarristas estudantes, penso que o ato de viabilizar ou estimular discussões sobre a importância da busca por uma “voz própria” no contexto de ensino da guitarra blues, seja em materiais de estudo

físicos, em cursos online, a exemplo de Christovam (2016), ou mesmo em aulas presenciais ou online, representa um componente imprescindível para o músico situar seu fazer musical.

Considero importante que tais discussões aconteçam imbricadas em aspectos históricos e culturais, supracitados pelo aluno G, e que apontem para um entendimento afeito ao convívio entre diferentes vozes na música, através da prática e do diálogo com outros músicos.

O ato de ouvir canções de blues, incluindo interpretações de diferentes artistas para uma mesma canção, também pode ser um caminho metodológico útil no ensino e na aprendizagem, no sentido de o guitarrista estudante poder ter um contato direto com exemplos de vozes individuais, de lugares de fala distintos, empregando suas “leituras” particulares sobre uma determinada canção.

Nesse cenário, a questão do timbre, que no universo da guitarra elétrica lida com infinitas possibilidades, a julgar pela imensurável disponibilidade de equipamentos distintos e das conseqüentes incontáveis combinações possíveis entre estes (guitarras, pedais, amplificadores, etc.), é um tópico diretamente relacionado à “voz própria” do músico. Considero que o timbre de um determinado guitarrista seja tanto fruto da combinação de equipamentos utilizados, quanto da maneira peculiar com que este músico toca seu instrumento, no que diz respeito à palhetada, dedilhado, digitação e à maneira como este executa as técnicas de guitarra. No caso da guitarra blues, especificamente, técnicas como *bends*, vibratos, slides, *hammer ons*, *double stops* e *pull offs*.

De maneira oportuna, o fragmento do aluno G faz referência à “busca pelo timbre”, em sua conceituação sobre a guitarra blues. Penso que o timbre é, também, um elemento constitutivo da “voz própria” do guitarrista, em articulação com a expressão de suas subjetividades através da música e de seu olhar para o universo do blues.

Julgo imprescindível que as discussões sobre o desenvolvimento desta “voz” do músico envolvam de maneira consistente o assunto timbre, explorando desde possibilidades de equipamentos disponíveis no mercado (guitarras, captadores, pedais, amplificadores, etc.), até a história desses equipamentos dentro da trajetória da guitarra blues, através de associações entre gravações históricas e as ferramentas que foram utilizadas pelos guitarristas que as gravaram.

Ottaviano (2019) dedica uma seção de seu livro para tecer explicações desta natureza, com relação à maneira como foram obtidos os timbres de guitarra presentes nas *backing tracks* e nos exemplos de áudio do livro. O autor aborda a escolha, tipos e características dos equipamentos, o posicionamento dos microfones diante dos amplificadores, além de técnicas

de captura de áudio e mixagem dos instrumentos, junto ao contexto de banda (bateria e baixo), existente nas faixas.

Apontando para uma direção similar, dicas de regulagens, tendo em vista a valorização de determinadas frequências ou a referência a tipos de sonoridades específicas (ex: um *drive*⁹¹ no estilo da versão de Eric Clapton da canção *Hideaway*, de Freddie King), como um subsídio para que o guitarrista possa ter meios para explorar possibilidades de timbres que lhe forem convenientes, em cada contexto musical, também são válidas no contexto de ensino e aprendizagem da guitarra blues no Brasil e dialogam diretamente com a questão das identidades culturais na prática instrumental. Retomando a sugestão da apreciação musical de canções de blues, essa é uma prática que também permite o contato com diferentes timbres, dentro desse gênero musical.

Por fim, o tópico sobre a exposição de fatos históricos sobre a cena do blues no Brasil também proporciona diálogos com as identidades culturais que considero de grande importância no ensino e aprendizagem da guitarra blues no país. Rocha (2016), conforme já descrito neste capítulo, dedica um dos vídeos de seu curso online para traçar um breve histórico do blues brasileiro, partindo da música de artistas da cena rock nacional, nos anos 70, que incorporavam elementos musicais do blues em suas composições e interpretações. Então, o autor cita bandas e artistas de blues do eixo Rio-São Paulo, que iniciaram suas atividades entre os anos 80 e 90.

Sérgio finaliza sua exposição sobre esse tema frisando a existência de uma cena de artistas e festivais de blues em atividade no Brasil, nos dias atuais. Conforme descrevi no início deste capítulo, considero o ato de abordar acontecimentos ligados ao cenário do blues brasileiro no contexto de ensino de guitarra blues como algo fundamental, no sentido de contextualizar os estudantes sobre a existência dessa prática musical e situar os discursos sonoros que a mesma assume nesse contexto brasileiro.

Seguindo nesta direção, acrescento a importância de se conhecer e estudar músicas de artistas brasileiros de blues, além de suas interpretações de clássicos estrangeiros. O autor em questão faz um recorte geográfico e temporal específico, mas creio que seja possível e de grande valia que haja abordagens dispostas a incorporar artistas de várias localidades do país, desde os anos 80 até os dias atuais, trazendo para o ambiente pedagógico as histórias desses

⁹¹ Efeito de guitarra também conhecido como *overdrive*, muito comum no blues, no rock e em diversos gêneros musicais, que pode ser obtido com o uso de pedais ou em determinados tipos de amplificadores. Sobre o papel de um circuito de pedal desse tipo de efeito, Ricardo Augusto Alves (2014, p. 54) descreve: “Permite que o sinal de áudio seja simultaneamente aumentado e comprimido até um nível em que literalmente ‘distorce’ o som original”.

artistas, pensando como eles se situam no contexto musical das cidades em que atuam, que diálogos apresentam com o blues oriundo dos Estados Unidos e qual é o repertório que executam, tendo em vista a adição do estudo destas canções, como parte importante da aprendizagem da guitarra blues por músicos brasileiros.

Confesso que, à época das disciplinas que ministrei na Graduação em Música, não havia atentado para a importância de se incorporar esse repertório como parte das apresentações realizadas ao fim de cada semestre, de modo que minhas preocupações estavam mais voltadas a contemplar canções de blues de vertentes e estilos diferentes dentro do repertório internacional, buscando, também, atender a sugestões dos alunos, que eram, em sua totalidade, do universo estrangeiro.

De posse da experiência com as duas disciplinas, além das análises dos materiais de estudo nacionais, entendo, hoje, que a abordagem do repertório de blues nacional é um componente indispensável no estudo da guitarra blues no Brasil se, de fato, houver a intenção de se pensar acerca das identidades culturais do músico brasileiro diante dessa tradição estrangeira. Acredito que a imersão no universo das canções de músicos de blues brasileiros, em meio ao estudo do repertório internacional do gênero, torna possível o contato com a maneira como essas identidades dos brasileiros emergem no discurso sonoro no blues, bem como fornece ao guitarrista estudante um elemento fundamental para o entendimento de como essas canções e a prática desses artistas se contextualizam no cenário nacional e quais especificidades sonoras ou discursivas apresentam.

Ao ser perguntado, em questionário, sobre de que maneiras a tradição e a linguagem do blues poderiam lhe servir em sua vida profissional como guitarrista brasileiro, o aluno J, da segunda turma, considerou que poderia empregar técnicas utilizadas na guitarra blues em outros gêneros musicais e descreveu a prática do blues no Brasil como parte de *uma cena musical que, embora exista, ainda não é grande e organizada como merece ser no Brasil, especialmente em Salvador.*

Sem pretender adentrar a discussão sobre em que medida existe uma organização na cena do blues brasileiro e nas ações da mesma, atento para a possibilidade de que a inclusão do estudo do blues nacional no ensino da guitarra blues no país poderia ser útil também ao propósito de dedicar uma atenção maior a esse cenário e, conseqüentemente, contribuir para instigar o interesse de novos músicos por esse universo. Esses guitarristas estudantes podem, perfeitamente, vir a atuar como novos artistas de blues brasileiros, o que seria, também, uma boa contribuição para a difusão e perpetuação dessa prática no país.

Trazendo para esta análise a minha perspectiva de fala e recapitulando caminhos da minha trajetória já relatados no primeiro capítulo, reitero que minha percepção sobre a questão das identidades culturais no fazer musical, sobre a minha condição de músico brasileiro, soteropolitano, tocando blues, no sentido de situar meu discurso diante dessa tradição, ganhou uma nova dimensão a partir de minha atuação regular como músico profissional de blues.

Em Salvador, pude testemunhar situações cotidianas em que o blues era tido como uma música apreciada majoritariamente por uma elite intelectual, econômica e, por sua vez, de maioria branca, supostamente dotada de erudição para tal apreciação, o que contrasta frontalmente com a história deste gênero fruto da diáspora africana e nascido a partir das *work songs*, em contextos de escravização negra. Como outras de suas características discursivas, o blues em Salvador também tem uma ligação forte com as sonoridades do rock e com o cenário “roqueiro” da própria cidade, os repertórios tocados pelos artistas têm uma presença significativa de músicas cantadas em inglês, entre autorais e *standards*, e muitos dos eventos em que estes músicos se apresentam acontecem em casas de shows situadas em áreas de classe média, com ingressos pagos e um público numericamente minoritário, mais concentrado na classe média branca (HORA, 2014).

A citada exposição feita por Rocha (2016), em um dos vídeos de seu curso, sobre o cenário do blues no Brasil, é apresentada pelo próprio autor de maneira testemunhal, em que o professor fala a partir de sua perspectiva de músico, expõe marcos históricos e situa sua prática musical dentro desta cena, em que fez parte do extinto grupo carioca Baseado em Blues, nos anos 90.

Seria equivocado afirmar que, necessariamente, um estudante de guitarra blues deve tornar-se um profissional da música, ou, ainda, que somente com a vivência profissional o músico brasileiro pode situar discursivamente a sua prática musical no blues e entender o contexto em que se dá seu contato com essa tradição. Acredito que o próprio estudo sobre aspectos históricos e repertórios desta cena brasileira já fornece elementos que são cruciais para entender as circunstâncias em que o blues acontece no país.

Essa percepção, por sua vez, é de grande importância para que o guitarrista possa olhar para si e refletir sobre sua própria identidade cultural, de posse de mais esse conhecimento, entendendo que existe uma cena em atividade em seu país, protagonizada por pessoas de sua etnia e que, possivelmente, tiveram sua identificação com o blues por uma via em comum: a partir do contato com a música de ídolos estrangeiros.

Portanto, acredito que atividades que se proponham a viabilizar leituras de textos sobre o blues no Brasil, além do acesso a vídeos, documentários, bem como a apreciação de músicas, discos e vídeos musicais de artistas desta cena sejam bons caminhos no sentido de promover diálogos entre o estudo da guitarra blues e a questão das identidades culturais dos sujeitos envolvidos no processo de ensino. Quanto à apreciação musical, reitero a importância de se ter contato e de se estudar tanto o repertório autoral desses artistas, quanto suas releituras de clássicos do blues. Atividades que se proponham a comparar elementos sonoros, arranjos e abordagens interpretativas entre tais versões e as gravações de origem das respectivas músicas são sugestões úteis nesse sentido⁹². Válido frisar que tais procedimentos podem ser viáveis tanto em materiais de estudo, quanto em aulas presenciais ou online.

5.4 CONCLUSÕES E POSSÍVEIS CAMINHOS

Partindo das categorias que listei como relevantes para a concepção de materiais de estudo sobre guitarra blues no Brasil a partir de tópicos que foram recorrentes nas publicações analisadas em articulação com a minha perspectiva de fala enquanto guitarrista e professor de guitarra blues, expus uma análise dessas categorias. Inicialmente, fiz esse procedimento com os tópicos observados nos livros e, em seguida, com os itens concernentes aos cursos online, expondo aspectos metodológicos propostos pelas publicações que conduziram à escolha do respectivo tópico, articulando essas exposições a relatos dos alunos com os quais convivi nas disciplinas da graduação.

Então, de posse das discussões sobre essas categorias e das perspectivas metodológicas observadas nas publicações, identifiquei, nestes materiais, momentos em que ocorriam diálogos com a questão das identidades culturais dos músicos estudantes e listei o total de quatro temas emergentes em atividades ou discussões propostas pelos autores que julguei conectados com essa questão no ensino da guitarra blues. Os temas foram: os estudos e exposição sobre aspectos históricos da trajetória do blues no mundo, o entendimento do “sotaque” do blues na guitarra, o estímulo ao desenvolvimento de uma “voz própria” na prática instrumental, e os estudos e exposição de fatos históricos sobre a cena do blues no

⁹² Como exemplo de uma possível comparação, cito a versão da banda carioca Big Allman para a canção “Jessica”, dos Allman Brothers. O grupo introduz acentos rítmicos e elementos percussivos alusivos ao samba, propondo um diálogo musical dessa canção com a música brasileira, diferindo da versão original da canção, que é um blues/rock, com elementos da música *country*, fusão que resulta no chamado *southern rock*, que consiste em um rock típico do sul dos Estados Unidos, popularizado por grupos como os próprios Allman e o Lynyrd Skynyrd.

Brasil (BELINTANI, 2012; CHRISTOVAM, 2016; FURLANI, 2005; GOMES, 2008; OTTAVIANO, 2011; ROCHA, 2016; TOTH, 2018).

Propus possibilidades de diálogos com as identidades culturais dos guitarristas brasileiros a partir desses temas. A abordagem de aspectos históricos da trajetória do blues no mundo se faz necessária na medida em que uma compreensão historicizada do fenômeno musical é fundamental para que o estudante possa situar os discursos musicais dos protagonistas do blues em cada contexto de sua história. Aponto para uma percepção que abarque desde seu surgimento na diáspora, com a questão do enfrentamento ao racismo – com a qual artistas de blues lidaram ao longo de toda a história – além da trajetória de migrações para grandes centros urbanos nos Estados Unidos, na primeira metade do século XX, até o surgimento do jazz e do rock, da chegada do blues a várias partes do globo, sua trajetória no Brasil, dentre outros aspectos.

Tais estudos auxiliam o guitarrista brasileiro de blues no entendimento de que sua prática musical parte de outro local, com um olhar munido de suas subjetividades e história de vida, acontecendo em um contexto étnico, social e cultural distinto, com outra perspectiva de discurso. Nesse sentido, o estímulo a discussões, bem como o uso e a sugestão de leituras, filmes ou documentários sobre a história do blues, no contexto de ensino, entremeados a conteúdos ligados à teoria musical e a técnicas instrumentais são sugestões de atividades úteis ao longo de todo o processo de ensino, no intuito de possibilitar os diálogos entre a guitarra blues e as identidades culturais dos sujeitos em contextos pedagógicos, seja em materiais de estudo ou em aulas presenciais ou virtuais.

A questão do entendimento do “sotaque” no blues e na guitarra blues tem sua importância justificada se pensarmos que esse é um aspecto crucial na conceituação da guitarra blues e que, com a dimensão das identidades culturais, cada músico vai ter uma “leitura” específica desse “sotaque”, em sua respectiva interpretação musical. Assim, defendo o ato de se empreender discussões sobre esse aspecto no blues e na guitarra blues, aliado ao contato e à apreciação de exemplos musicais que ajudem o estudante a se familiarizar com as sonoridades do blues.

A prática de tocar em conjunto, trocar experiências e de estar em convívio com outros guitarristas, ao permitir que os alunos tenham contato com diferentes “leituras” sobre o blues e diferentes interpretações musicais, que partem de cada sujeito, auxilia o estudante a perceber a emergência da questão das identidades culturais no fazer musical e no ensino do instrumento. Sendo assim, entendo que este também seja um oportuno caminho de diálogo entre tais identidades e o estudo da guitarra blues, podendo ser metodologicamente viável

tanto em aulas presenciais, quanto através de atividades propostas em materiais de estudo físicos ou online.

Para além do contato com as diferentes abordagens musicais no convívio entre pares, em um contexto de ensino, acrescento que a apreciação musical de diferentes artistas de blues, de períodos e locais distintos, seja um importante meio de diálogo com as identidades culturais, ao propiciar o contato com uma variedade de maneiras de se expressar no blues, que emergem através da “voz própria” de cada artista, que entende o “sotaque” e as sonoridades deste gênero musical a partir de sua própria perspectiva.

É nesta dimensão de análise que o estímulo ao desenvolvimento desta “voz própria” na prática instrumental é um tópico de grande valia na articulação entre o ensino e aprendizagem da guitarra blues e as identidades culturais dos sujeitos envolvidos nesses processos. Nesse sentido, penso ser importante oferecer espaços para diálogos a respeito desse tema em contextos de ensino presenciais, online e em materiais de estudo, incentivando os alunos na busca por suas próprias maneiras de se expressar com a guitarra blues, o que envolve a interpretação de cada indivíduo sobre elementos técnicos e sonoridades do blues, além da questão do timbre, cuja discussão e estudo detalhado também são fundamentais em âmbito pedagógico.

Conversas e/ou exposições acerca de possibilidades de timbres, envolvendo combinações entre pedais, amplificadores, guitarras, tipos de captação, além de uma contextualização histórica sobre timbres de ícones da guitarra blues e de gravações referência no gênero são opções de caminhos para integrar esse fundamento ao ensino da guitarra blues e, desta forma, incorporar um importante elemento à percepção das identidades culturais no fazer musical nesse universo.

A questão dos estudos e da exposição sobre a cena do blues no Brasil vem como outro acréscimo valioso no ensino da guitarra blues no país no intuito de possibilitar o contato com a trajetória dos artistas brasileiros de blues e de se entender os percursos de chegada desta música ao Brasil, como ela se situa diante da diversidade musical existente no país e quais são as perspectivas de fala de seus protagonistas. Nesse ínterim, friso a importância de se conhecer fatos históricos desta cena, dentre artistas, gravações, festivais em atividade, repertório e acontecimentos importantes.

Discussões sobre estes fatos, além de atividades de apreciação musical e sugestões de vídeos, textos e documentários sobre aspectos do blues brasileiro podem conduzir a possíveis diálogos com as identidades culturais no ensino, já que o conhecimento sobre esta cena faz com que o estudante tenha contato com histórias de vida e com a obra musical de artistas de

blues brasileiros, que possivelmente também criaram identificação com essa estética musical a partir do contato com a música de ícones estrangeiros. Deste modo, essa cena funciona como um elemento referencial útil para que o guitarrista consiga entender os discursos que o blues assume nesta cena brasileira e, assim, possa refletir sobre a sua própria perspectiva para com essa prática musical, de posse de mais esse instrumento de análise, que consiste em uma referência mais próxima no quesito discursivo, por se tratarem de pessoas da mesma etnia (brasileiros), praticando esta música de origem estrangeira.

É necessário acrescentar a importância de se incorporar o estudo de canções do repertório destes artistas, pois considero que o elemento sonoro é um componente indispensável para o entendimento dos discursos e das identidades culturais na música. As composições dos músicos de blues brasileiros trazem consigo as subjetividades desses autores e, por sua vez, a emergência de seus lugares de fala, uma vez que, de certo modo, refletem a “leitura” que esses indivíduos fazem desta identidade cultural vinda do exterior.

Tal estudo também pode se aplicar às interpretações desses músicos de clássicos estrangeiros do blues, podendo ser utilizadas atividades que se proponham a comparar elementos sonoros, arranjos e interpretações entre as versões, como outro possível caminho de entendimento de como a questão das identidades culturais emerge na guitarra blues, trazendo essa compreensão para dentro do contexto de ensino do instrumento.

Penso que essas sugestões, de uso possível tanto em aulas presenciais ou online, quanto em materiais de estudo físicos ou em suporte audiovisual, apontam para a possibilidade de um ensino de instrumento mais afeito às subjetividades dos músicos que tocam e mais sensível à ideia de que existe uma história centenária inerente à existência do blues no mundo, que surgiu a partir das *work songs*, em contexto de escravização negra, lidou com a segregação racial nos Estados Unidos, lida com a questão do racismo, que é uma realidade até os dias atuais e, através, sobretudo, do surgimento do rock, passou a ser um gênero também praticado por brancos e difundido em várias localidades. Na esteira desse processo, a guitarra blues também se disseminou por muitos países do globo, de modo que seus elementos podem ser identificados em diversos contextos da música mundial.

O estudo da guitarra blues proposto a partir de professores ou materiais de estudo brasileiros, dirigido a pessoas dessa etnia, deve estar atento a esse percurso histórico que essa música desenvolveu até sua chegada ao Brasil e, além disso, levar em consideração as maneiras com que os guitarristas brasileiros dialogam com essa tradição, bem como quais são os discursos que essa prática musical assume quando desenvolvida por esses músicos.

Proponho, aqui, uma perspectiva de ensino e aprendizagem da guitarra blues no Brasil que tenha estas discussões como tópicos presentes ao longo de todo o processo, de modo a se abordar o ensino de instrumento sob uma ótica também conectada com aspectos históricos, com as subjetividades dos músicos envolvidos e com a questão das identidades culturais destas pessoas, diante de seu contato com o blues. Encerro esta escrita esperançoso de que as discussões conduzidas até aqui possam instigar outros olhares para pesquisas sobre a guitarra blues no país e para interfaces entre o ensino de instrumento e a questão das identidades culturais dos sujeitos envolvidos neste processo.

REFERÊNCIAS

- ALEDORT, Andy. *Unraveling the Mysteries of Chicago and Texas Blues Shuffles, Part 1*. 22 dez. 2017. Disponível em: <https://www.guitarworld.com/lessons/unraveling-mysteries-chicago-and-texas-blues>. Acesso em: 28 maio 2019.
- ALMEIDA, Cristiane. *Por uma ecologia da formação de professores de música: diversidade e formação na perspectiva de licenciandos de universidades federais do Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- ALVES, Ricardo Augusto M. *Reflexões sobre aspectos motivacionais e potencialidades idiomáticas decorrentes da utilização de instrumentos eletrônicos em Interferências I e II*. Dissertação (Mestrado em Composição) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BACON, Tony. *Electric guitar*. In: OXFORD MUSIC ONLINE. *Grove Music Online*, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08690>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução Luis Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: 70, 2016.
- BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: _____; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- BAUER, William I. *Music Learning Today: digital pedagogy for creating, performing and responding to music*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaaios sobre o conceito de cultura*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BELINTANI, Duca. *Método de guitarra: guitarra blues*. São Paulo: HMP, 2005. (Coleção Toque de Mestre).
- BELINTANI, Duca. *Na trilha do Blues*. São Paulo: Dpx, 2012.
- BELLE, William. *TV Cifras: aulas de guitarra blues*. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/tvcifras>. Acesso em: 10 maio 2019.
- BENETTI, Daniel. *Videoaulas de guitarra blues*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UckbGo-qXf-1aDULTL63OiYg>. Acesso em: 30 maio 2019.
- BERLIN, Edward. *Ragtime: a musical and cultural history*. Oakland: University of California Press, 1980.

BLACKING, John. *How musical is man?* 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

BORDA, Rogério. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BRANDÃO, Carlos R. Pesquisar – participar. In: _____. (Org.). *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 9-16.

BROMELL, Nick. “The Blues and the Veil”: the cultural work of musical form in blues and ’60s rock. *American Music*, University Of Illinois Press, v. 18, n. 2, p. 193-221, verão 2000.

CAESAR, Wesley. O blues. In: OTTAVIANO, Marcos. *Guitarra Blues: do tradicional ao moderno*. 2. ed. São Paulo: Melody, 2011. p. 16-17.

CANDUSSO, Flávia. *Capoeira angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros*. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CANTINI, Emílio. *Curso completo de guitarra blues*. 2019. Disponível em: <https://www.udemy.com/course/curso-completo-de-guitarra-blues-em-portugues/>. Acesso em: 29 abr. 2019.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 10. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

CHERNICHARO, Felipe M. *O ensino da guitarra elétrica na instituição de ensino superior: uma proposta curricular*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2009.

CHRISTOVAM, André. *Blues além do óbvio*. 2016. Disponível em: www.academiadoblues.com.br. Acesso em: 15 maio 2019.

CHRISTOVAM, André. *Pentatônicas – conceitos básicos e possibilidades: blues no país do Samba com André Christovam*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Mrxq3kKpMk>. Acesso em: 29 jun. 2018.

CONDE, Cecília; NEVES, José Maria. Música e educação não-formal. *Pesquisa e Música*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, p. 41-52, 1985.

DANAHER, William F. The making of a cultural icon: the electric guitar. *Music and Arts in Action*, v. 4, n. 2, p. 74-93, 2014. Disponível em: <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/electricguitaricon>. Acesso em: 17 jun. 2018.

DAVIS, Angela Y. *Blues legacies and black feminism*. New York: Vintage Books, 1998.

- DOFFMAN, Mark R. *Feeling the groove: shared time and its meanings for three jazz trios*. Thesis (PHD) – Faculty of Arts and Social Sciences, The Open University, 2008. Disponível em: http://www.open.ac.uk/Arts/experience/MRD_PhD2008.pdf. Acesso em: 3 abr. 2019.
- DUPRÁ, Marcos. *Keep on Blues: curso completo de Blues-Guitarra*. 2017. Disponível em: <https://primeirosacordes.com.br/lojavirtualdeacordes/guitarra/curso-de-blues-guitarra>. Acesso em: 25 maio 2019.
- EDBLUES. *Curso de blues*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTA8FMAMVhQ>. Acesso em: 13 maio 2019.
- EDBLUES. *Origens do Blues: aulas de Guitarra EDBLUES*. 13 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mOz1OO4edOk> Acesso em: 30 maio 2019.
- ELLIOTT, David. *Music matters: a new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press, 1995.
- FARIA, Nelson. *A arte da improvisação: para todos os instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- FERREIRA, Léo; FRELLO, Ari; PERCY. *Cordas e Música: Guitarra Blues*. 2015. Disponível em: <http://cordasemusica.com.br/category/guitarra/guitarra-blues/>. Acesso em: 25 maio 2019.
- FERREIRA, Saulo. Ensino coletivo de guitarra: reflexão e ação pedagógica para comunidade; uma proposta de método. *Revista MUSIFAL*, Universidade Federal de Alagoas, v. 2, n. 2, 2011.
- FISHBONE, Solon. Entrevista. In: TADEU, Régis; CARVALHO, Sydney; TAVARES, Valmyr. *Blues Brasil. Revista Cover Guitarra*, n. 66. São Paulo: Jazz Editora, Maio, 2000.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FURLANI, Ricky. *Blues Rock Express*. 2016. Disponível em: www.rickyfurlaniguitarraonline.com.br. Acesso em: 10 maio 2019.
- FURLANI, Ricky. *Método de guitarra: guitarra blues-rock*. São Paulo: HMP, 2005. (Coleção Toque de Mestre).
- GALIFI, Gaetano Kay. *Método completo de guitarra: do blues ao jazz*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.
- GARCIA, Marcos da Rosa. *Ensino e aprendizagem de guitarra em espaços músico-educacionais diversos de João Pessoa*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011a.
- GARCIA, Marcos da Rosa. O ensino de guitarra elétrica no contexto de aulas particulares. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, XIX, 2010, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2010. p. 1487-1496.

GARCIA, Marcos da Rosa. Processos de autoaprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 19, n. 25, p. 53-62, jan./jul. 2011b.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Tradução da Introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*. Tradução Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2012.

GILSON, Big. Entrevista concedida em 15 de janeiro de 2010. In: MARTINS JÚNIOR, Eugênio. *Blues: The Backseat Music*. Santos: Ateliê de Palavras, 2017. p. 56-67.

GOMES, Celso. *O Blues na guitarra*. Vol 1. Varginha: SEMOG, 2008.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London University: Institute of Education, Ashgate, 2002.

GUEDES, Valdir. *Método moderno para guitarra elétrica solo e base: blues, rock e outros ritmos*. 3. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.

GUERZONI, Felipe B. “*A arte da improvisação*” de Nelson Faria: influências na pedagogia da música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GUIMARÃES, Flávio. Entrevista concedida em 25 de dezembro de 2011. In: MARTINS JÚNIOR, Eugênio. *Blues: The Backseat Music*. Santos: Ateliê de Palavras, 2017. p. 82-100.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HORA, Eric. *Falas e sonoridades do blues em Salvador: uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

JACOBS, Fred. 10 lessons we can all learn From B.B. King. *Jacobs Media Strategies*, May 18, 2015. Disponível em: <https://jacobsmedia.com/10-lessons-we-can-all-learn-from-b-b-king/>. Acesso em: 17 out. 2018.

- JANOTTI JÚNIOR, Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: _____; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 8-22.
- JORDÃO, Adilson. *Como improvisar no Blues*: vídeo aula guitarra. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RkieuSeCfUo>. Acesso em: 16 maio 2019.
- KOTARBA, Joseph A. et al. *Understanding society through popular music*. [S.l.]: Taylor & Francis, 2009.
- KUBIK, Gerhard. Blue Note. In: OXFORD MUSIC ONLINE. *Grove Music Online*, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2234425>. Acesso em: 17 jun. 2018.
- LACERDA, Ayêsa Paula F. Atrás do trio elétrico: evolução da mídia e impactos nas práticas musicais do carnaval de Salvador. *Interin*, v. 16, n. 2, p. 85-101, 2013.
- LOMAX, Alan. *The land where the blues began*. New York: Dell Publishing, 1993.
- LOPES, Rogério. *O ensino da “guitarra brasileira”*: uma construção. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- LUEDY, Eduardo. *Discursos acadêmicos em música: cultura e pedagogia em práticas de formação superior*. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como uma etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, Rosangela Pereira; QUEIROZ, Rubem Caixeta de (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- MARIANO, Anderson de S. *Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de Guitarra Elétrica no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los médios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*. 2. ed. Barcelona: G. Gili, 1991.
- MARTINS JÚNIOR, Eugênio. *Blues: The Backseat Music*. Santos: Ateliê de Palavras, 2017.
- MARTINS JÚNIOR, Eugênio. *Blues: The Backseat Music: as origens no Brasil*. Santos: Realejo Livros, 2018.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- MELLO, Mozart. *Guitarra Blues: Videoaula*. São Paulo: Aprenda Música, 1990.

- MENDES, Peu. *Guitarra: tocando blues rock*. 2016. Disponível em: <https://www.musicdot.com.br/curso-online-tocando-blues-rock>. Acesso em: 15 maio 2019.
- MENDES, Raul. *Guitarra: conduções de blues*. 2018. Disponível em: <https://www.musicdot.com.br/curso-online-conducoes-blues>. Acesso em: 14 maio 2019.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.
- MOLETTA, Marcos. “E a guitarra baiana?”. In: BANDOLIM.NET. *Guitarra baiana*. Disponível em: <http://www.bandolim.net/taxonomy/term/10/0>. Acesso em: 4 out. 2018.
- MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. São Paulo: 34, 1995.
- MUGHAL, Muhammad Aurang Zeb. Being and becoming native: a methodological enquiry into doing anthropology at home. *Anthropological Notebooks*, v. 21, n. 1, p. 121-132, 2015.
- MUNTHALI, Alister. Doing fieldwork at home: some personal experiences among the Tumbuka of northern Malawi. *The African Anthropologist*, [S.l.], v. 8, n. 2, p. 114-136, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2nd. ed. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- NORONHA, Fernando. *Escolas do Blues*. 28 ago. 2015a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=REvSph6GIV4>. Acesso em: 10 maio 2019.
- NORONHA, Fernando. *Especial Blues: Fernando Noronha*. Cifra Club. 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QSF6wYP2pok>. Acesso em: 30 maio 2019.
- OBRECHT, Jas. *Early Blues: the first stars of Blues Guitar*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt17xx5pz.4. Acesso em: 17 jun. 2018.
- OLIVEIRA, Alda. Educação musical e identidade: mobilizando o poder da cultura para uma formação mais musical e um mundo mais humano. *Claves*, João Pessoa, n. 2, p. 31-45, 2006.
- OLIVEIRA, Fúlvio. *Guitarra blues*. 2018. Disponível em: <https://fulviocursos.hitcursos.com/curso/guitarra-blues#header>. Acesso em: 16 maio 2019.
- OLIVEIRA, Fúlvio. *Guitarra blues: dicas e frases*. Independente, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U3oFkhkb038>. Acesso em: 25 maio 2019.
- OLIVEIRA, Kleber. *Videoaulas de guitarra blues*. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/TurboGuitarChannel>. Acesso em: 25 maio 2019.
- OLIVER, Paul. Blues. In: OXFORD MUSIC ONLINE. *Grove Music Online*, 2001a. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03311>. Acesso em: 12 jun. 2018.

OLIVER, Paul. Can't even write: the blues and ethnic literature. *Melus*, v. 10, n. 1, p. 7-14. Oxford: Oxford University Press, Spring 1983.

OLIVER, Paul. Field holler. In: OXFORD MUSIC ONLINE. *Grove Music Online*, 2001b. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49331>. Acesso em: 12 jun. 2018.

OTTAVIANO, Marcos. *Guitarra Blues: do tradicional ao moderno*. 2. ed. São Paulo: Melody, 2011.

OTTAVIANO, Marcos. *Guitarra Blues: do tradicional ao moderno*. Volume 2. São Paulo: Independente, 2019.

PAIXÃO, João Jorge dos Anjos. *O ensino da improvisação em aulas de guitarra na perspectiva dos alunos*. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

PEIRANO, Mariza G. S. When anthropology is at home: the different contexts of a single discipline. *Annual Review of Anthropology*, v. 27, p. 105-28, 1998.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e música: questões de uma Antropologia Sonora”. *Revista de Antropologia*, v.44, n.1, p. 221-286, 2001.

PRINCE, Adamo; MASSENA, Alexandre. *Blues: arranjos de base*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 99-107, 2004.

RIBEIRO, Helton. *Blues*. São Paulo: Abril, 2005.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. O desafio da endoetnografia. *Ilha – Revista de Antropologia*, v. 20, n. 1, p. 177-205, jun. 2018.

ROCHA, Sérgio. *Guitarra Blues*. 2016. Disponível em: <https://www.guitarpedia.com.br/cursos/curso-guitarra-blues>. Acesso em: 15 maio 2019.

SACERDOTE, Helena Célia de. Análise do vídeo como recurso tecnológico educacional. *Revelli – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas*. v. 2, n. 1, p. 28-37, mar. 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social – Rev. Sociol. USP, S. Paulo*, v. 5, n. 1-2, p. 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

SCHULLER, Gunther. *The Swing Era: the development of Jazz, 1930-1945*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SILVA, Laurisabel. *Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SILVA, Ricardo C. L. *Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVESTER, Peter. *The Story of Boogie-Woogie: a left hand like God*. 2. ed. Lanham: Scarecrow Press, 2009.

SMALL, Christopher. *Music, Society, Education*. Wesleyan University Press, 1996.

SOUZA, Cristiane Magda Nogueira de. Educação musical, cultura e identidade: configurações possíveis entre escola, família e mídia. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 21, n. 31, p. 51-62, jul./dez. 2013.

SWANWICK, Keith. Ensino instrumental enquanto ensino de música. Tradução Fausto Borém de Oliveira. *Cadernos de Estudo-Educação Musical*, São Paulo, n. 4/5, p. 7-14, nov. 1994.

TAMBASCO, Déio. *Curso de Blues*. 20 maio 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QPZpOFYKBP8>. Acesso em: 28 maio 2019.

TORAO, Roberto. “Sotaque” do blues (vídeo aula de guitarra). 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NDcAC3tiHf0>. Acesso em: 15 maio 2019.

TOTH, Paulo. *Guitarra Blues; Rápido e Fácil: pentatônicas e licks*. 2018. Disponível em: <https://www.udemy.com/course/guitarra-blues-rapido-facil/>. Acesso em: 12 maio 2019.

TROUTMAN, John W. Steelin’ the Slide: Hawai’i and the Birth of the Blues Guitar. *Southern Cultures*, University of North Carolina Press, v. 19, n. 1, p. 26-52, Spring 2013. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/496646>. Acesso em: 19 jun. 2018.

VARGAS, Alexandre. *Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental*. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

VISCONTI, Eduardo L. de. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

WHITEIS, David. *Chicago Blues: portraits and stories*. University of Illinois Press, 2006.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

GLOSSÁRIO

Backing track: Gravações de acompanhamentos, utilizadas no estudo para simular a prática do guitarrista com uma banda completa. Geralmente apresentam bateria, baixo e mais um ou dois instrumentos de harmonia acompanhantes.

Bend: Ato de esticar ou “torcer” uma corda do instrumento com a mão esquerda (no caso de músico destro) durante a execução, para obter um efeito de glissando entre notas próximas.

Blue note: Nota de passagem situada entre o quarto e quinto grau da escala pentatônica menor, gerando cromatismos. A terça menor, quando tocada no contexto de uma escala pentatônica maior, também pode ser entendida como uma *blue note*.

Boogie: Levada rítmica análoga ao *boogie-woogie*, que consiste na repetição constante de uma célula sincopada.

Boogie-woogie: Ritmo caracterizado pelo uso de síncopes, popularizado por pianistas de jazz e blues na primeira metade do século XX.

Bottleneck: Acessório cilíndrico, normalmente de vidro ou metal, em forma de tubo, adaptado para o encaixe no dedo anelar, mínimo ou médio da mão da escala, também popularmente conhecido como *slide*.

Chorus: O termo pode ter outros significados, mas neste trabalho é referente ao nome utilizado, oriundo da língua inglesa, para representar um ciclo de compassos em um blues.

Double stop: Ato de tocar duas notas/cordas simultaneamente (nomenclatura comum aos instrumentos de cordas).

Drive: Efeito também conhecido como *overdrive*, que na guitarra pode ser obtido com o uso de pedais ou em determinados tipos de amplificadores. Consiste em um aumento e, ao mesmo tempo, uma compressão no sinal de áudio, que resulta em uma “distorção” do som original.

Fast change e *slow change*: Terminologias que dizem respeito ao momento em que ocorre a primeira mudança do primeiro (I) para o quarto grau (IV) na harmonia de um blues de 12 compassos. Na *fast change*, a mudança ocorre logo no segundo compasso enquanto na *slow change*, no quinto.

Field holler: Canções de trabalho no campo de caráter mais individual, aqui referentes ao contexto de escravização negra em lavouras de algodão, no sul dos Estados Unidos.

Frying pan: Primeira guitarra elétrica desenvolvida por George Beauchamp, trabalhando com Adolph Rickenbacker, em 1931.

Groove: Termo comumente empregado em vários gêneros da música popular para designar uma sensação subjetiva de uma espécie de “conforto rítmico”, na música.

Hammer-on: Técnica instrumental similar ao legato, utilizada na guitarra, que consiste em “martelar” as notas apenas com a força dos dedos da mão esquerda (no caso de um músico destro), conectando notas ascendentemente.

Lap steel: Nome utilizado para designar a guitarra havaiana.

Licks: Nome “importado” da língua inglesa, popularmente utilizado no universo da guitarra para designar frases melódicas no instrumento.

Palm mute: Técnica de guitarra em que se utiliza a palheta com a palma da mão levemente encostada nas cordas, para produzir um leve “abafamento” nas cordas, com mais controle na duração das notas.

Pull-off: Técnica instrumental similar ao legato, utilizada na guitarra, em que a nota é “puxada” com algum dos dedos da mão esquerda (no caso de um músico destro) e descendentemente conectada a outra nota.

Ragtime: Gênero musical bastante popular nos Estados Unidos no século XIX e início do século XX.

Riff: Fragmento musical recorrente e facilmente identificável, comum em gêneros como o rock, pop e blues.

Shape: “Desenho” de uma determinada escala, arpejo ou acorde.

Shuffle: Levada popular no blues, em que se utiliza uma célula de semínima e colcheia, geralmente em compasso composto.

Slide: Utilização dos glissandos através de um “deslizamento” no braço da guitarra.

Slow blues: Blues lento.

Standard: Termo popularmente empregado para designar clássicos do repertório do blues.

Swing: Vertente do jazz popular nas décadas de 30 e 40, nos Estados Unidos, cuja abordagem rítmica está relacionada à *swing feel*.

Swing feel: Leitura de duas colcheias como se fossem uma semínima e uma colcheia inseridas em uma tercina (compasso simples) ou em um compasso composto, com subdivisão ternária, recurso comum no jazz e no blues.

Triple stop: Ato de tocar três notas/cordas simultaneamente (nomenclatura comum aos instrumentos de cordas).

Turnaround: Nome dado às frases melódicas que preparam a junção entre dois ciclos de compassos em uma forma blues.

Walking bass: Acompanhamento do baixo em que predominam as semínimas tocadas a cada tempo de um compasso quaternário, por exemplo, em paralelo à execução de acordes.

Work songs: Canções de trabalho, aqui referentes a músicas entoadas em contexto de escravidão negra em lavouras de algodão, no sul dos Estados Unidos.

APÊNDICES

APÊNDICE A	QUESTIONÁRIO APLICADO	215
APÊNDICE B	FLYERS DA APRESENTAÇÃO FINAL DOS SEMESTRES	217

- 6) COMO VOCÊ DEFINIRIA “GUITARRA BLUES” AGORA, APÓS TER CURSADO A DISCIPLINA?
- 7) DE QUE MANEIRAS ESSA LINGUAGEM E TRADIÇÃO MUSICAL PODEM SER ÚTEIS EM SUA VIDA PROFISSIONAL, NA CONDIÇÃO DE UM GUITARRISTA BRASILEIRO, RESIDENTE EM SALVADOR?
- 8) PRETENDE CONTINUAR ESTUDANDO GUITARRA BLUES? DE QUE MANEIRAS SE DARIA ESSE ESTUDO? UTILIZARIA ALGUM MÉTODO/MATERIAL DE ESTUDO ESPECÍFICO? QUAL/QUAIS?

APÊNDICE B

FLYERS DA APRESENTAÇÃO FINAL DOS SEMESTRES

MUSC78 22-02-2018 – HAUS KAFFEE

APRESENTAÇÃO DOS ALUNOS DA DISCIPLINA MUSC78
TÓPICOS ESPECIAIS EM EDUCAÇÃO MUSICAL (GUITARRA BLUES)
GRADUAÇÃO EM MÚSICA - UFBA

LOCAL:
HAUS KAFFEE
 (PATIO DO ICBA, CORREDOR DA VITÓRIA, 1809/VALE DO CANELA)
 (ENTRADA FRANCA)

PROF: ERIC ASSMAR
QUINTA 22/02 - 20H

02-08-2018 – RHONCUS PUB

APRESENTAÇÃO DOS ALUNOS DA DISCIPLINA MUSC78
TÓPICOS ESPECIAIS EM EDUCAÇÃO MUSICAL (GUITARRA BLUES)
GRADUAÇÃO EM MÚSICA - UFBA

LOCAL:
RHONCUS PUB
 (RUA OSWALDO CRUZ, 122, RIO VERMELHO)
 (ENTRADA FRANCA)

PROF: ERIC ASSMAR
QUINTA 02/08 - 20H

ANEXOS

SUMÁRIOS DOS LIVROS ANALISADOS DEDICADOS AO ESTUDO DA GUITARRA BLUES NO BRASIL

ANEXO A	“MÉTODO MODERNO PARA GUITARRA ELÉTRICA SOLO E BASE. BLUES, ROCK E OUTROS RITMOS” (GUEDES, 1996)	219
ANEXO B	“MÉTODO COMPLETO DE GUITARRA: DO BLUES AO JAZZ” (GALIFI, 1998)	221
ANEXO C	“MÉTODO DE GUITARRA: BLUES” (BELINTANI, 2005)	224
ANEXO D	“MÉTODO DE GUITARRA: GUITARRA BLUES-ROCK” (FURLANI, 2005)	225
ANEXO E	“O BLUES NA GUITARRA” (GOMES, 2008)	226
ANEXO F	“GUITARRA BLUES: DO TRADICIONAL AO MODERNO” (OTTAVIANO, 2011)	227
ANEXO G	“NA TRILHA DO BLUES” (BELINTANI, 2012)	229
ANEXO H	“BLUES: ARRANJOS DE BASE” (PRINCE; MASSENA, 2013)	230
ANEXO I	“GUITARRA BLUES: DO TRADICIONAL AO MODERNO” – VOLUME 2 (OTTAVIANO, 2019)	233

ANEXO A

**“MÉTODO MODERNO PARA GUITARRA ELÉTRICA SOLO E BASE: BLUES,
ROCK E OUTROS RITMOS” (GUEDES, 1996)**

Índice das Músicas

Canção de Aniversário	26
Jingle Bell	28
Amor Azul	36
Dolannes Melodie	64
Tema para Marcelli	65
Não Vou Só (Tema Faroeste)	66
Passion Love Theme	67
Gente Humilde	68
Golfinho Azul	69
Hey Jude	70
London London	72
País Tropical	74
Yesterday	76
Seguindo no Trem Azul	77
Coração de Estudante	78
Tema de Lara	79
Linda Demais	80
Concerto para um Verão	81
The Great Pretender	82
Ronda	84
Besame Mucho	86
Chariots of Fire (Tema do Filme Carruagem de Fogo)	88

continua

ÍNDICE

Braço Completo da Guitarra	7
Guitarra	8
Resumo Teórico	9
Acordes	10
Ritmos	11
Andamentos	12
Afinação da Guitarra	14
Exercícios em Cordas Soltas	16
Exercício para a Mão Esquerda	17
Movimento Cromático	18
Exercícios em Intervalos	18
Pequeno exercício de Valsa	24
Notas	32
Sequências Maiores em Quintas	46
Sequências Maiores no Pentagrama	47
Sequências Menores (Relativa das Maiores)	48
Sequências Menores no Pentagrama	49
Movimento Cromático (Ascendente e Descendente)	50
Exercícios para a Técnica da Palheta e Dedos da Mão Esquerda	52
Exercício em Pestana	54
Exercícios em Ligados (Crescente e Decrescente)	54
Técnica p/ Palheta e Dedos da Mão Esquerda (Abrangendo Todo o Braço da Guitarra)	56
Exercício em Arpejo para a Palheta	58

Progressões Melódicas

N.º 1	26
N.º 2/3/4	27
N.º 5/6	28
N.º 7/8/9	29
N.º 10/11/12	30
N.º 13	31
N.º 14/15	35
N.º 16/17/18	36
N.º 19/20/21	37
N.º 22/23	38
N.º 24/25	39
N.º 26/27/28	41
N.º 29	43
N.º 30/31	44
N.º 32/33	45

Improvisos de Rock

N.º 1	31
N.º 2	35
N.º 3/4	40
N.º 5/6	42

Escala

Dó Maior/Sol Maior	29
Ré Maior/Lá Maior	30
Mi Maior/Si Maior	31
Fá# Maior/Dó# Maior	35
Fá Maior	37
Mib Maior/Láb Maior	38
Réb Maior/Solb Maior	39
Dób Maior/Lá Menor Melódica	40
Mi Menor Melódica/Si Menor	41
Fá# Menor/Dó# Menor	42
Sol# Menor/Ré# Menor	43
Ré Menor	59
Sol Menor	60
Láb Menor	62
Sib /Mib	65

Improvisos de Blues

N.º 1	59
N.º 2	60
N.º 3	61
N.º 4/5	62
N.º 6/7	63
N.º 8	64

ANEXO B

“MÉTODO COMPLETO DE GUITARRA: DO BLUES AO JAZZ” (GALIFI, 1998)

Índice

Prefácio	7
O Autor	9
Introdução	10
NÍVEL I	11
NOÇÕES BÁSICAS	13
Plano de estudo	13
Interpretação	13
A guitarra	14
Posições	15
Mão direita	15
Mão esquerda	16
As notas na guitarra e na pauta	18
Equissonos	18
Escrita para guitarra	19
Afinação	19
Efeitos	20
TÉCNICA	25
Escalas maiores	25
Arpejos	27
Ligados	28
Intervalos	29
Exercício para a palhetada	30
Exercícios para abertura e fortalecimento dos dedos da mão esquerda	30
HARMONIA	31
Simbologia adotada em escalas e acordes	32
Características dos graus	32
Cifra	33
Execução de acorde	34
Sequências com acordes de três sons	35
Acorde perfeito maior	35
Acorde perfeito menor	36
Acorde de 2ª maior	37
Acorde de 2ª menor	38
Acorde de 4ª justa	39
Acorde maior com 5ª aumentada	41
Acorde menor com 5ª aumentada	42
Acorde maior com 5ª diminuta	43
Acorde menor com 5ª diminuta	44
IMPROVISACÃO	45
Acompanhamento para diversas escalas	45
Escala de blues	47
Escala country	51

continua

Índice

NÍVEL 2	55
TÉCNICA	57
Escalas menores	57
Arpejos	59
Ligados	60
Intervalos	61
Exercício para a palhetada	63
Exercícios para abertura e fortalecimento dos dedos da mão esquerda	63
HARMONIA	64
Sequências com acordes de quatro sons	64
Acorde maior com 6ª	64
Acorde menor com 6ª	65
Acorde maior com 7ª maior	67
Acorde menor com 7ª maior	68
Acorde maior com 7ª menor	70
Acorde menor com 7ª menor	72
Acorde maior com 9ª maior	73
Acorde menor com 9ª maior	74
Acorde maior com 9ª menor	75
Acorde menor com 9ª menor	76
Acorde maior com 9ª aumentada	77
Acorde de 4ª justa com 7ª menor	78
Acorde maior com 7ª menor e 5ª aumentada	79
Acorde menor com 7ª menor e 5ª aumentada	80
Acorde maior com 7ª menor e 5ª diminuta	81
Acorde menor com 7ª menor e 5ª diminuta	82
Acorde maior com 7ª diminuta e 5ª diminuta	83
Acorde maior com 5ª diminuta e 7ª maior	84
Acorde maior com 5ª aumentada e 9ª maior	85
IMPROVISACÃO	87
Acompanhamento	87
Escala hexacordal menor	89
Escala hexacordal maior	91
Escala dórica	93
Escala diatônica	95

Índice

NÍVEL 3	97
TÉCNICA	99
Mudança de posição	99
Arpejos	100
Ligados	101
Intervalos	102
Exercícios para a palhetada	103
Exercícios para abertura e fortalecimento dos dedos da mão esquerda	103
HARMONIA	104
Sequências com acordes de cinco sons	104
Acorde maior com 6ª maior e 9ª maior	104
Acorde menor com 6ª maior e 9ª maior	106
Acorde maior com 6ª maior e 9ª aumentada	107
Acorde maior com 7ª maior e 9ª maior	108
Acorde menor com 7ª maior e 9ª maior	109
Acorde maior com 7ª maior e 9ª aumentada	110
Acorde maior com 7ª menor e 9ª maior	111
Acorde menor com 7ª menor e 9ª maior	112
Acorde maior com 7ª menor e 9ª aumentada	113
IMPROVISACÃO	114
Escala de blues jazzística	114
Esquemas	114
Acompanhamento	115
Padrões de blues jazzístico	116

ANEXO C

“MÉTODO DE GUITARRA: BLUES” (BELINTANI, 2005)

Índice

06	Introdução
08	Pentatônica maior
12	Pentatônica menor
17	Técnica
19	Tercinas
21	Harmonia
22	Variações harmônicas
25	Harmonia menor

27	Ritmos
33	Licks
41	Licks - variações
43	Licks - 12 bar blues
44	Turnarounds
48	Dicas de estudo
49	Glossário



ANEXO D

“MÉTODO DE GUITARRA: GUITARRA BLUES-ROCK” (FURLANI, 2005)

índice

06	Shuffle e o blues	21	Solos usando escala pentatônica menor
10	Variações	26	Escala penta maior
11	Variações - formas de 8 e 16 compassos	29	Misturando pentas
12	Turnarounds	30	3ª menor e 3ª maior
15	Escala pentatônica	30	Usando as duas escalas
19	Técnica	31	Aplicações
21	Técnica da desvantagem	49	Considerações finais



FERNANDA LUPO

ANEXO E

“O BLUES NA GUITARRA” (GOMES, 2008)


 A blue rectangular box containing the word "ÍNDICE" in white, serif, all-caps font.

GRADE _____	<u>5</u>
INTRODUÇÃO _____	<u>6</u>
A ORIGEM _____	<u>7</u>
ALGUNS ÍCONES _____	<u>7</u>
A PRONÚNCIA _____	<u>9</u>
A FORMA MUSICAL _____	<u>10</u>
ACOMPANHAMENTO _____	<u>13</u>
ACORDES _____	<u>15</u>
LEVADAS _____	<u>16</u>
COMPINGS _____	<u>17</u>
ACORDES NO BLUES _____	<u>16</u>
ESTRUTURA MELÓDICA _____	<u>19</u>
PENTA BLUES _____	<u>21</u>
PENTA BLUES + BLUE NOTE 9º AUM. _____	<u>22</u>
PENTA BLUES + BLUE NOTE 6º M. _____	<u>23</u>
PENTA BLUES + BLUE NOTE 4º AUM. _____	<u>24</u>
EXERCÍCIOS DE TRANSCRIÇÃO _____	<u>25</u>
PLAY-ALONG DA MÚSICA SCHOOL BLUES _____	<u>29</u>
FRASES _____	<u>30</u>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	<u>33</u>

ANEXO F

“GUITARRA BLUES: DO TRADICIONAL AO MODERNO” (OTTAVIANO, 2011)

ÍNDICE

SOBRE O AUTOR	12
APRESENTAÇÃO	14
O BLUES	16
INTRODUÇÃO (Informações Teóricas Gerais)	
Ritmo, Escalas, Técnica e Harmonia	18
Forma Padrão do Twelve Bar (12 compassos) Blues	21
Tabela de Acordes	23
Tabela dos Elementos da Técnica	25
Tabela dos 12 Centros Tonais	27
PARTE 1 (Estudos em Pentatônica Menor)	
Guitarra Base - Shuffle Blues 1	30
Guitarra Base - Shuffle Blues 2	31
Blues 12 Compassos - Acorde Melodia em Mi (E)	32
Blues 12 Compassos - Acorde Melodia em Lá (A)	34
Blues Britânico Shuffle (G)	36
Chicago Blues Base (E)	38
Chicago Blues Base - Slow (B)	40
Hooker Boogie	42
Shuffle Blues Menor - 16 compassos	44
PARTE 2 (Estudos em Pentatônicas Maior e Menor)	
Shuffle Blues (A) Chorus 1	47
Shuffle Blues (A) Chorus 2	48
Turnarounds (A)	49
Blues 8 compassos	53
Slow Blues Britânico (E)	54
Texas Shuffle (E)	56

PARTE 3

(Estudos em Pentatônica Maior, Pentatônica Menor, Modulação e Pentatônica 6)

Slow Blues (A)	60
Funk Blues	61
Tradicional Blues 8 compassos	63
Tradicional Solo Freddie King	64
R&B	66
Slow Blues Licks (começando no V).....	68
Shuffle Blues Moderno	71
Rumba Blues (E)	73
Gospel Blues - Estilo Ray Charles	74
Blues C13	76

PARTE 4

(Estudos em Slide - Bottleneck)

Slide Licks - Afinação Standard	80
Slow Blues - Estilo Muddy Waters	81
Blues 12 compassos - Estilo Duane Allman	83
Country Blues 8 Compassos	85
Blues 12 compassos (E) - Estilo Mick Taylor.....	86

PARTE 5

Roteiro da Produção Musical orientada por Amleto Barboni	90
Galeria de Fotos.....	102
Referências Discográficas.....	106

ANEXO G

“NA TRILHA DO BLUES” (BELINTANI, 2012)

ÍNDICE

Introdução	5
História	6
Escalas	7
Técnica	13
Levada do Trem	14
Ritmos	16
Harmonia	20
Licks	25
Turnaround	33
12 bar Blues	35
Dicas	41

100% música
dpx
editorial

Autor
Duca Belintani

Supervisão de Conteúdo
Ronaldo Lobo

Fotos: Daniel Satta e Rômulo
Penachio - Jop! Estudios

www.livrosmusicais.com.br



Projeto Gráfico
Adonai Creative

Edição de Arte
Adam Maximiano

www.adonaicreative.com.br

ANEXO H

“BLUES: ARRANJOS DE BASE” (PRINCE; MASSENA, 2013)

Índice	Contents
O BLUES..... 15	<i>THE BLUES</i> 15
A ESCALA..... 15	<i>THE SCALE</i> 15
A HARMONIA..... 15	<i>HARMONY</i> 15
A FORMA..... 16	<i>FORM</i> 16
A PULSAÇÃO RÍTMICA..... 17	<i>RHYTHMIC PULSE</i> 17
AS FINALIZAÇÕES..... 18	<i>ENDINGS</i> 18
O <i>TURNAROUND</i> 20	<i>TURNAROUNDS</i> 20
AS FRASES..... 20	<i>PHRASES</i> 20
AS REARMONIZAÇÕES..... 21	<i>RE-HARMONIZATIONS</i> 21
AS LEVADAS..... 25	<i>TIME</i> 25
OS ACORDES NA GUITARRA..... 28	<i>GUITAR CHORDS</i> 28
Com duas notas..... 28	<i>With two notes</i> 28
Com três notas..... 29	<i>With three notes</i> 29
Com quatro notas..... 33	<i>With four notes</i> 33

continua

continuação

OS ACORDES NO PIANO (E TECLADOS) 37	PIANO (AND KEYBOARD) CHORDS 37
Em 3 ^{as} 37	<i>In 3rds</i> 37
Em 6 ^{as} 38	<i>In 6^{ths}</i> 38
<i>Stop rhythm</i> 38	<i>Stop rhythm</i> 38
<i>Stride</i> 38	<i>Stride</i> 38
<i>Fourth blues voicing</i> 39	<i>Fourth blues voicing</i> 39
<i>Polychordal blues voicing</i> 41	<i>Polychordal blues voicing</i> 41
<i>Dominant polychord</i> 42	<i>Dominant polychord</i> 42
<i>Minor blues voicing</i> 46	<i>Minor blues voicing</i> 46
<i>Shell voicing</i> 48	<i>Shell voicing</i> 48
<i>Left-hand voicing</i> 48	<i>Left-hand voicing</i> 48
AS "LINHAS" DO CONTRABAIXO 49	BASS LINES 49
AS LEVADAS DE BATERIA 53	DRUM TIME 53

Blues tradicional

Traditional blues

Blues tradicional 1 59	Traditional blues 1 59
Blues tradicional 2 62	Traditional blues 2 62
Blues tradicional 3 65	Traditional blues 3 65
Blues tradicional 4 68	Traditional blues 4 68
Blues tradicional 5 71	Traditional blues 5 71
Blues tradicional 6 73	Traditional blues 6 73
Blues tradicional 7 76	Traditional blues 7 76
Blues tradicional 8 79	Traditional blues 8 79
Blues tradicional 9 82	Traditional blues 9 82
Blues tradicional 10 85	Traditional blues 10 85
Blues tradicional 11 87	Traditional blues 11 87

continua

continuação

Blues moderno

Modern blues

Blues moderno 1.....	95	<i>Modern blues 1.....</i>	<i>95</i>
Blues moderno 2.....	98	<i>Modern blues 2.....</i>	<i>98</i>
Blues moderno 3.....	101	<i>Modern blues 3.....</i>	<i>101</i>
Blues moderno 4.....	108	<i>Modern blues 4.....</i>	<i>108</i>

Improvisações

Improvisations

Improviso de piano.....	117	<i>Piano improvisation.....</i>	<i>117</i>
Improviso de guitarra.....	126	<i>Guitar improvisation.....</i>	<i>126</i>

Fusões

Fusions

Blues soul.....	139	<i>Soul blues.....</i>	<i>139</i>
Blues pop.....	147	<i>Blues pop.....</i>	<i>147</i>

ANEXO I

“GUITARRA BLUES: DO TRADICIONAL AO MODERNO – VOLUME 2”

(OTTAVIANO, 2019)

ÍNDICE



INFORMAÇÕES GERAIS

SOBRE O AUTOR	08
AGRADECIMENTOS	10
APRESENTAÇÃO	11
INTRODUÇÃO	12

ESCALAS E MODOS

ESCALA PENTATÔNICA	19
ESCALA PENTATÔNICA COM BLUE NOTE	21
ESCALA PENTATÔNICA MENOR 6	22
ESCALA MENOR MELÓDICA	23
ESCALA MENOR HARMÔNICA	23
ARPEJO DIMINUTO	23
MODOS	24

1

BLUES TRADICIONAL

BOOGIE 12 COMPASSOS	28
SLOW BLUES (E)	30
SHUFFLE TRADICIONAL (E)	32
SHUFFLE (G)	35
SHUFFLE BLUES DOUBLE & TRIPLE STOPS	37
LICKS PARA Vº-IVº ANTES DO TURNAROUND	39
SLOW BLUES - INTRODUÇÃO NO Vº	45
SHUFFLE - INTRODUÇÃO NO Vº	47
OLD BLUES	50

continua

continuação

2

BLUES MODERNO

BLUES 16 COMPASSOS	56
BLUES JAZZ - TEMA E SOLO	58
BLUES JAZZ - BASE	62
SWING BLUES	64
OLD BOOGIE	66
BOOGIE (Bb)	70
SHUFFLE ARPEJO (Bb)	71
WES BLUES	74
FRAGMENTOS E WALKING BASS	78
SHUFFLE E WALKING BASS	80
SHUFFLE BLUES (A13)	81
RUMBA	85

3

GUITARRA SLIDE

SLIDE LICKS (OPEN E)	90
SOLO SLIDE (OPEN E)	93
SLIDE LICKS (OPEN G)	95
SOLO SLIDE (OPEN G)	99

4

COMPOSIÇÕES PRÓPRIAS

BLUES SUS	104
LITTLE ANGEL	106
REMEMBERING BECK	108
M.O.T. BLUES	110
SHUFFLE FOR KING	112

5

INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES

ROTEIRO DA PRODUÇÃO MUSICAL	118
DISCOGRAFIA RECOMENDADA	128