

# UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## **ALEXANDRE SILES VARGAS**

## GUITARRA BAIANA - UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL

#### **ALEXANDRE SILES VARGAS**

### GUITARRA BAIANA UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, subárea Educação Musical, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Educação Musical

Orientador – Prof. Dr. Jorge Luiz de Almeida Sacramento Coorientador – Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa

## FICHA CATALOGRÁFICA

## V297 Vargas, Alexandre Siles

Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental/Alexandre Siles Vargas. \_ Salvador, 2015. 331 f.: il.

Dissertação 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 Mestre em Música.

Orientador: Prof. Jorge Luiz Sacramento de Almeida

1. Guitarra baiana. 2. Música – instrução e ensino. 3. Música - execução I. Título

CDD 787.87

## A Dissertação de Alexandre Siles Vargas foi aprovada



Brasilena Gottschall Pinto Trindade

Flávia Maria Chiara Candusso

Salvador, 29 de abril de 2015

Dedico à Glaucia Maria da Paixão e Jaime Siles Vargas por me darem à luz da vida. Ana Furze, Annete Vargas, Andréa Valente, e Alice Vargas pelo suporte. Alexandre Vargas Junior e Beatriz Vargas pela inspiração de ser pai.

#### **AGRADECIMENTOS**

À Deus que me proporcionou as condições essenciais para desenvolver esse trabalho.

Ao meu orientador prof. Dr. Jorge Sacramento pela coragem, disposição e sutileza nessa empreitada, desde o anteprojeto até a conclusão.

Ao prof. Dr. Joel Barbosa pelos ensinamentos metodológicos para a construção da dissertação e do método.

Ao Aroldo Macedo e Armando Macedo pela colaboração com as inúmeras informações.

À profa. Dra. Diana Santiago, Selma Magalhães e Maísa Santos pela colaboração nas inúmeras demandas.

Aos profs. Drs. Conceição Perrone, Flávia Candusso, Helena Nunes, José Maurício, Cristina Tourinho e Ricardo Bordini pelos ensinamentos durante e pós curso do mestrado.

Meus agradecimentos aos professores e colegas do Curso, pela troca de experiências. Em especial Vilma Fogaça, Ângela Luhning e Brasilena Trindade pelo apoio e incentivo.

"Emocionalmente, o homem transcende aos seus ancestrais animais pela sua capacidade de apreciar o humor, a arte e a religião. Socialmente o homem demonstra sua superioridade fabricando aparatos, sendo um comunicador, e um criador de instituições."

(Livro de Urântia, 2009, p. 772)

VARGAS, Alexandre Siles. **Guitarra Baiana:** uma proposta metodológica para o ensino instrumental. 331 p. il. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

#### **RESUMO**

Esta dissertação é uma pesquisa sobre o instrumento Guitarra Baiana e o seu processo de ensino e aprendizagem, que resultou na construção de um material didático em forma de método instrumental. O trabalho se caracteriza como uma pesquisa qualitativa, com finalidade exploratória que, por meio da pesquisa bibliográfica e documental, responde à seguinte questão: Como construir uma metodologia para o ensino da teoria, leitura e escrita musical com a Guitarra Baiana? A pesquisa resultou na compilação de textos sobre: a história dos carnavais soteropolitanos; o estilo trieletrizado de tocar Guitarra Baiana; um panorama da história da banda "O Trio Elétrico" e sua cultura nos anos de 1950 até os anos 2000: os motivos que levaram à utilização da Guitarra Baiana e ao desuso; e os fatores que contribuem para que a maioria dos guitarristas não tenha habilidade para tocá-la. A dissertação traz as características organológicas e a trajetória histórica do instrumento, discutindo sobre quem foi o inventor da primeira guitarra elétrica de corpo sólido com as características da Guitarra Baiana. Além disso, procura descrever o seu desenvolvimento e a influência que o rock, a guitarra tradicional e a tecnologia tiveram em sua prática. Também, foram realizadas as análises e comparação de métodos instrumentais de bandolim e guitarra tradicional. No âmbito educacional, a aprendizagem na visão cognitivista de Jean Piaget e Fritz Kubli, o modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick, a aprendizagem informal na visão de Lucy Green, e a pedagogia da Guitarra Baiana são abordados como fundamentação teórica. Ao final, é apresentando o método instrumental de nome "A Arte de Tocar Guitarra Baiana".

Palavras-chave: Guitarra Baiana. Ensino e aprendizagem musical. Tocar Guitarra Baiana. Método de Guitarra Baiana. Carnaval da Bahia.

VARGAS, Alexandre Siles. **Baiana Guitar:** a methodology for instrumental teaching. 331 p. il. 2015. Dissertation (Masters in Music Education) - School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2015.

#### **ABSTRACT**

This dissertation is research into the Baiana Guitar instrument and the process of teaching and learning, which resulted in the construction of teaching material in the form of instrumental method. The work is characterized as a qualitative research with exploratory purpose that, through the bibliographical and documentary research, answer the question: How to build a methodology for teaching theory, reading and writing music with the Baiana Guitar? The research resulted in the compilation of texts on: the history of carnivals originated in Salvador - Bahia - Brazil, the trielectrified style; an overview of the history of the band "The Electric Trio" and culture of the 1950s to the 2000s, the reasons that led to the use of Baiana Guitar and disuse. and the factors that contribute to most guitarists inability to play it. Yet, analysis and comparison of instrumental mandolin and traditional guitar methods were also carried out. This dissertation brings the characteristics of the Baiana Guitar and the historical trajectory of the instrument, arguing over who was the inventor of the first electric guitar solid body with the characteristics of the Baiana Guitar. In addition, attempts to describe its development and the influence of the rock and roll, the traditional guitar, and the technology have had on its practice. In education. learning in cognitive vision of Jean Piaget and Fritz Kubli, the C(L)A(S)P model by Keith Swanwick, informal learning in Lucy Green vision, and the pedagogy of Baiana Guitar are approached as theoretical foundation. In the end, it is proposed the instrumental method name "The Art of Baiana Play Guitar".

Keywords: Baiana Guitar. Bahian Guitar Method. Guitar from Bahia. Bahian Play Guitar. Teaching and learning music. Bahia carnival.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Trio Elétrico da Saborosa.	41
Figura 2 - Réplica do Pau Elétrico por Elifas Santana	48
Figura 3 - Guitarra Baiana por Elifas Santana	49
Figura 4 - Parte dianteira da GB6	50
Figura 5 - Parte traseira da GB6	51
Figura 6 - Gibson L5	53
Figura 7 - Violão Selmer-Maccaferri	53
Figura 8 - Fry Pan	54
Figura 9 - Electro Spanish Guitar	54
Figura 10 - The Log	55
Figura 11 - Cavaco pau elétrico e violão pau elétrico	55
Figura 12 - Pau elétrico original	56
Figura 13 - Cavaco elétrico	56
Figura 14 - Fender Telecaster	56
Figura 15 - Fender Stratocaster	57
Figura 16 - Gibson Les Paul	57
Figura 17 - Mandocaster	57
Figura 18 - Loja A Primavera, localizada na Praça da Sé em Salvador, BA	60
Figura 19 - Pedal Schaller de Armando Macedo	64
Figura 20 - Procedimento pedagógico aprendizagem de notas, acordes, arpejos	128
Figura 21 - Procedimento pedagógico para leitura	129
Figura 22 - Procedimento pedagógico para leitura de notas sem pentagrama	130
Figura 23 - Procedimento pedagógico para leitura com pentagrama	130
Figura 24 - Procedimento pedagógico para escrita	131
Figura 25 - Procedimento pedagógico para ritmos brasileiros	132

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Exemplo do quadro geral de conteúdos83		
Quadro 2 - Exemplo de quadro apresentação dos conteúdos por método83		
Quadro 3 - Quadro geral comparativo dos métodos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8110		
Quadro 4 - Conceitos de teoria musical dos métodos 1, 2, 3, 4		
Quadro 5 - Figuras rítmicas dos métodos 1, 2, 3, 4		
Quadro 6 - Fórmulas de compasso dos métodos 1, 2, 3, 4112		
Quadro 7 - Escalas dos métodos 1, 2, 3, 4		
Quadro 8 - Intervalos dos métodos 1, 2, 3, 4		
Quadro 9 - Conceitos de teoria musical dos métodos 5 e 6		
Quadro 10 - Figuras rítmicas dos métodos 5 e 6		
Quadro 11 - Fórmulas de compasso dos métodos 5 e 6118		
Quadro 12 - Intervalos dos métodos 5 e 6		
Quadro 13 - Técnica guitarra dos métodos 5 e 6		
Quadro 14 - Quadro geral comparativo dos métodos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, e ATGB 127		
LISTA DE GRÁFICOS		
Gráfico 1 - Quantidade de acordes dos métodos 1, 2, 3, 4		
Gráfico 2 - Quantidade de conteúdo de técnica dos métodos 1, 2, 3, 4116		
Gráfico 3 - Quantidade de conteúdo de teoria musical dos métodos 7 e 8120		
Gráfico 4 - Quantidade de acordes dos métodos 7 e 8		
Gráfico 5 - Quantidade de conteúdo de técnica dos métodos 7 e 8121		

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 O CARNAVAL DA BAHIA E A GUITARRA BAIANA	20
2.1 UMA RESTROPECTIVA DO ENTRUDO AO SURGIMENTO DO TRIO ELÉTI	RICO
	20
2.1.1 Proibição do entrudo, clubes carnavalescos, préstito e batucada.	21
2.1.2 Baixa dos Sapateiros e a Rua Chile	23
2.1.3 Pluralidade musical	24
2.1.4 Dodô & Osmar, o uso do Cavaco Elétrico, e a apresentação music	cal
na Fubica	25
2.2 O TRIO ELÉTRICO NOS ANOS 50, 60, 70, 80	27
2.3 O ESTILO TRIELETRIZADO	32
2.4 TRADIÇÃO E DESUSO	35
2.4.1 A música carnavalesca: do frevo baiano trieletrizado ao axé mus	<b>ic</b> 36
2.4.2 Guitarra Baiana virtuosa, guitarra tradicional e o teclado	
sintetizador	40
2.5. POR QUÊ A MAIORIA DOS GUITARRISTAS NÃO TOCAM GB?	
2.5.1 A dificuldade de aquisição	42
2.5.2 O que pensam três músicos que não tocam Guitarra Baiana (sob	re
professor, mercado de trabalho, e solos)	44
3 A GUITARRA BAIANA	47
3.1 CARACTERÍSTICAS ORGANOLÓGICAS E TRAGETÓRIA HISTÓRICA	47
3.2 DESCRIÇÃO DAS PARTES	50
3.3 QUEM INVENTOU A GUITARRA BAIANA?	
3.4 PROCESSO DE ELABORAÇÃO E APRIMORAMENTO DA GUITARRA BAIA	NA
	58
3.4.1 Eliminação do bojo acústico e das cordas duplas do bandolim	59
3.4.2 Construção do instrumento	59
3.4.3 Início da lutheria	
3.4.4 Cavaco Pau Elétrico, Guitarrinha, e Guitarra Baiana	
3.5 INFLUÊNCIA DO ROCK, GUITARRA TRADICIONAL, E TECNOLOGIA	
4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	

4.1 APRENDIZAGEM COGNITIVA	66
4.2 MODELO C(L)A(S)P	69
4.3 A PEDAGOGIA DA GUITARRA BAIANA	72
4.3.1 Um pouco da aprendizagem de Osmar, Armandinho, e Aroldo	73
4.3.2 Considerações sobre a aprendizagem informal de Guitarra Baia	ı <b>na</b> 77
5 TRILHA METODOLÓGICA	78
5.1 CLASSIFICAÇÃO DA PESQUISA	78
5.1.1 Pesquisa qualitativa e exploratória	
5.1.2 Vias de investigação	79
5.2 METODOLOGIA PARA A REVISÃO DOS MÉTODOS	80
5.2.1 Etapas da revisão dos métodos	81
5.3 COMPOSIÇÃO DIDÁTICA E GERAÇÃO DE IMAGEM	83
6 ANÁLISE DOS MÉTODOS DE BANDOLIM E GUITARRA	84
6.1 MÉTODOS DE BANDOLIM	85
6.1.1 Método 1 - Methodo Elementar de Bandolim: teórico, prático e	
progressivo	85
6.1.2 Método 2 - Methodo de Bandolim	87
6.1.3 Método 3 - Método per Mandolino	89
6.1.4 Método 4 - Método do Bandolim Brasileiro	91
6.2 MÉTODOS DE GUITARRA TRADICIONAL	96
6.2.1 Método 5 - Leitura à primeira vista para guitarra e violão	96
6.2.2 Método 6 - A Modern Method for Guitar	98
6.3 MÉTODOS INFORMATIVOS PARA BANDOLIM	105
6.3.1 Método 7 - Metódo Prático do Bandolim	105
6.3.2 Método 8 - Mandolin Chord Dictionary	107
6.4 COMPARAÇÃO DOS MÉTODOS	109
6.4.1 Geral	109
6.4.2 Métodos de Bandolim	110
6.4.2.1 Conceitos de teoria musical	110
6.4.2.2 Figuras rítmicas	111
6.4.2.3 Fórmula de compasso	112
6.4.2.4 Escalas	112
6.4.2.5 Intervalos	114
6.4.2.6 Acordes	114

6.4.2.7 Técnica	115
6.4.3 Métodos de guitarra tradicional	116
6.4.3.1 Conceitos de teoria musical	116
6.4.3.2 Figuras rítmicas	117
6.4.3.3 Fórmulas de compasso	118
6.4.3.4 Intervalos	118
6.4.3.5 Técnica	119
6.4.4 Métodos informativos para bandolim	119
6.4.4.1 Conceitos de teoria musical	119
6.4.4.2 Acordes	120
6.4.4.3 Técnica	120
6.5 CONSIDERAÇÕES	121
7 A PROPOSTA METODOLÓGICA	122
7.1 APRENDIZAGEM INSTRUMENTAL	122
7.1 CONTEÚDO	124
7.2 PROCEDIMENTO PEDAGÓGICO	128
7.2.1 Ensino de notas, acordes e arpejos	128
7.2.2 Ensino da leitura musical	129
7.2.3 Ensino da escrita musical	130
7.2.4 Ensino de ritmos brasileiros para acompanhamento	131
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
APÊNDICE	145

## 1 INTRODUÇÃO

Eu conheci a Guitarra Baiana quando vim de Ilhéus, morar em Salvador, em 1970. Aqui tive as primeiras aproximações com a música de carnaval e aos quatro anos de idade, já ouvia o som eletrizado de Dodô & Osmar.

Minha família materna residia em Pernambuco, onde passávamos as férias de fim de ano, inclusive o carnaval. As comemorações pernambucanas incluíam orquestras de frevo, brincantes fantasiados, confetes, serpentina. Lembro-me do cheiro do talco e do perfume lançados a esmo; além dos jatos de água que atirávamos uns aos outros. Em Salvador, o resto do ano cabia aos estudos, brincadeiras e à audição dos álbuns da discoteca da família. Eu costumava escutar os discos dos Originais do Samba, Os Incríveis, O Charango Boliviano, Charles Aznavour, Paul Mauriat, W. A. Mozart, L. van Beethoven, Maurice Ravel, Jean Luc Ponty, Pink Floyd, Led Zeppelin, Secos & Molhados e o disco do Trio Elétrico Dodô & Osmar de nome Jubileu de Prata (1974), que estampava a foto da "Fubica" com os músicos e seus instrumentos, dentre eles: o Cavaquinho Elétrico – protótipo da Guitarra Baiana.

O costume de celebrar o carnaval ao som das bandinhas de música no clube Atlética da Bahia assemelhava-se Associação ao costume dos festejos pernambucanos. O clube inovou contratando uma banda maior que, além dos instrumentistas de sopro e percussão, tinha um guitarrista a tocar a base rítmica. Nos anos seguintes, conheci o carnaval de rua, quando levávamos as cadeiras para assistirmos ao desfile dos trios na Avenida Sete de Setembro. Depois, começamos a frequentar a arquibancada localizada na Praça Campo Grande, de onde era possível ver de um plano mais alto as bandas que tocavam nos trios elétricos.

A música baiana carnavalesca estava assumindo novas características. As bandas de trio não continuaram a tocar frevos instrumentais como antes. A Guitarra Baiana estava deixando de ser usada pela maioria dos músicos de Salvador, devido à mudança do gênero do frevo baiano trieletrizado para o axé music – um misto entre música junina, afro-brasileira, caribenha, e do rock nacional dos anos 80.

Eu e meus amigos da escola tocávamos heavy metal, rock progressivo e música instrumental, mas, durante o carnaval, íamos ao Corredor da Vitória assistir à concentração de trios. Ali, as bandas testavam a sonorização, e eu podia ouvir o som potente de uma guitarra amplificada. Para um adolescente de 15 anos, era quase

inevitável querer tocar em cima daquele palco ambulante.

Assim, com a vontade de reproduzir as músicas que escutava quando criança, ensaiei a minha performance frente ao espelho, tocando com uma raquete de tênis, e me imaginava na frente de um público de milhares de pessoas. Eu queria participar do movimento musical que acontecia na Bahia dos anos de 1980 e 1990, em que a axé music se consolidou. O mercado de trabalho se expandiu, atraindo músicos de outras cidades e países, fato que diversificava e enriquecia a musicalidade baiana. Neste contexto, comecei a tocar em palcos e em trios elétricos, além de produzir, gravar e realizar shows pelo mundo¹.

<sup>1</sup> Espetáculos que incluem o Festival de Montreaux (1994), Gurtenfestival, Maiz Stage e Festival Jazz Lugano (Suíça); London Jazz Festival, The British Red Cross London Ball e Royal Festival Hall (Inglaterra); Istambul Jazz Festival (Turquia), Jazztel Music, Festival Fiesta e Umbria Jazz (Itália); Festival Couleur Café (Bélgica), Amsterdam Roots Festival (Holanda); Hollywood Bowl (EUA), Tanzbrunnen Jazz Festival e Tübingen Festival (na Alemanha); Imatra Big Band Festival (Finlândia); Festival Baía das Gatas (Cabo Verde - África); Rock in Rio 2001 (Brasil); Rock in Rio 2004 (Portugal), além de um vasto hall de apresentações no circuito nacional e internacional, incluindo as cidades de Nova York, Los Angeles, Boston, Dallas, Chicago e Miami (EUA); Lyon, Marseille e Paris (França); Milão, Roma, Palermo, Bologna e Perugia (Itália); Barcelona, Vigo, Santiago de Compostela e Madrid (Espanha); Lisboa, Ilha da Madeira, Coimbra e Porto (Portugal); Cidade do México, dentre outras cidades. Já toquei com os cantores Riachão, Sarajane, Simone Moreno, Gerônimo, Paulinho Boca (Novos Baianos), Lui Muritiba, Guida Moira, Monclar, Bruno Nunes, Clube do Choro da Bahia, e vários grupos de rock baiano dos anos 1980 e 1990 como: Sinal de Alerta, Cabo de Guerra, Scarlet, Banda Neura, Quiron, Andrômeda, dentre outras. Participei de apresentações especiais ao lado de grandes nomes da música nacional e internacional como: Maria Bethânia, Ana Carolina, Lenine, Escola de Samba Portela, Bateria da Unido da Tijuca, Chico César, Vânia Abreu, Elba Ramalho, Tom Zé, Caetano Veloso, Luciana Melo, Fernanda Porto, Jorge Vercilo, Dinho Ouro Preto (Capital Inicial), Gabriel O Pensador, Fernanda Abreu, Armandinho Macedo, Gilberto Gil, Tony Garrido, Beth Carvalho e Wagner Tiso, além do pianista erudito Ricardo Castro, da cantora de fado portuguesa Dulce Pontes, da espanhola Rosário Flores e do rapper italiano Jovanotti. Fiz apresentações acompanhando as orquestras Jazz Sinfônica (SP) e Petrobrás (RJ). Fui concertista tocando bandolim na peça de Radamés Gnattali - Suite Retratos, acompanhado da Orquestra sinfônica da Universidade Federal da Bahia. Os discos que participei inclui a gravação dos seguintes álbuns: Rock Conexão Bahia (Continental - 1989) com a banda Quiron (inclusive uma das duas faixas, a de nome Marginal Indefeso é composição de minha autoria com parceria de Álvaro Lemos), Mulheres do Mundo (Warner Music Brasil, 1994) da cantora Simone Moreno, Som Brasil Axé (Som Livre - 1997), É de Apaixonar (Warner Music Brasil, 1996) do cantor Pierre Onasis, Feijão com Arroz e Elétrica (Sony Music, 1996), coletânea Agita Brasil (Sony Music, 1997-98; CD Balé Mulato e DVD Balé Mulato, gravado ao vivo no farol da Barra, em Salvador (EMI Music Brasil, 2006), Eletrodoméstico (DVD - MTV ao vivo), Baile Barroco (DVD ao vivo no carnaval da Bahia, 2006), Sol da Liberdade e Sou de Qualquer Lugar (BMG), Canibália (SONYBMG, 2009) e Canibália: Ritmos do Brasil (DVD, 2011) da cantora Daniela Mercury; Festa (Universal Music) da cantora Ivete Sangalo; Jammil e Uma Noites (Abril Music, 1999), Soberano (Sony Music, 2000), Jammil e Uma Noites de Verão (Abril Music, 2002) da banda Jammil; Sinal Verde (Universal Music) da banda Terra Samba. Também fiz arranjos e participação especial no show ao vivo em DVD de nome Elas Cantam Roberto (SONYBMG, 2009), Cheiro de Amor Acústico (2008), Um barzinho, um violão (Universal Music, 2005) em homenagem à Jovem Guarda (Multishow ao vivo), e o DVD do Show Viva Brasil gravado em Paris, em julho de 2005, com direção de Andrucha Waddington, onde também se apresentaram Gal Costa, Lenine, Jorge Benjor, Ilê Aiyê, Jorge Mautner, Gilberto Gil, entre outros. Como **produtor musical**, produzi artistas independentes, jingles, trilhas e vinhetas - em estúdio próprio. Em parceria com o DJ Nortcele, produzi a trilha sonora do desfile da estilista Luciana Galeão (Rosas são vermelhas, violetas são azuis) para o Barra Fashion 2003 (Shopping Barra, Salvador - Bahia). Em 2008 produzi meu álbum intitulado Cicoguita totalmente autoral; as faixas do CD Balé Mulato de Daniela Mercury: "Essa Ternura" (versão de A Certain Softness de Paul McCartney), "Meu Pai Oxalá" e "Olha o Gandhy Aí", esta última foi eleita como música campeã do carnaval pela Rede Bandeirantes de Televisão em 2005. Também produzi três faixas: "Dança Maria", "Alumeia" e "Cavaleiro do Coração" de autoria de Daniela Mercury, e integrantes da trilha sonora do filme Canta Maria, do cineasta Francisco Ramalho Junior. Também, fui diretor musical da banda da Daniela Mercury no ano de 2005 (inclusive na turnê europeia e americana) e no carnaval do ano de 2006, durante as gravações do DVD Baile Barroco (2006), executado ao vivo em cima do trio elétrico no Farol da Barra em Salvador.

#### **O TEMA**

A escolha por pesquisar sobre a Guitarra Baiana (GB) nasceu da minha afinidade com a música de carnaval e, principalmente, com o trabalho do grupo "O Trio Elétrico" de Dodô & Osmar. Neste contexto, durante o curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), percebi a inexistência de material pedagógico relacionado ao ensino, e a ausência de pesquisas sobre sua trajetória histórica. Assim, propus ao Programa de Pós-Graduação em Educação Musical da UFBA, investigar sobre o tema com o intuito de compor os subsídios necessários para a elaboração de uma proposta metodológica destinada ao ensino.

O estado da Bahia é reconhecido pela sua riqueza e diversidade cultural. Dentre as suas tradições, está o costume de celebrar o carnaval. A indústria carnavalesca da música de trio (representada pelo axé music) foi uma consequência do surgimento, em 1950, do grupo musical O Trio Elétrico com a Fubica e o Cavaco Elétrico – também conhecido como Pau Elétrico, Cavaco de Trio, Cavaquinho Elétrico, Guitarrinha, *Baiana Guitar, Bahian Guitar, Bahian Electric Guitar* e *Electric Mandolin*. Desde então, seu uso se expandiu pelo Brasil, sendo associado à música instrumental de carnaval e ao fenômeno do trio elétrico. Os guitarristas da Guitarra Baiana exerciam a função de solista principal, sendo um instrumento indispensável na formação das bandas que se apresentavam em cima de um trio elétrico durante as décadas de 50, 60, 70, e 80.

Este instrumento, aliado ao virtuosismo de Osmar Macedo, tornou-se o símbolo do carnaval baiano, porém a popularização do gênero cantado promoveu seu desuso. A prefeitura de Salvador, no ano de 2013, homenageou a Guitarra Baiana, elegendo-a como tema do carnaval. Mas, apesar das honras, não é recorrente seu ensino nas instituições formais, criando assim uma lacuna cultural na formação dos estudantes baianos. Após a conclusão desta pesquisa, que teve como um dos resultados o Método A Arte de Tocar Guitarra Baiana - ATGB, foi possível iniciar a primeira turma de Guitarra Baiana no Curso de Extensão da UFBA a usar o Método instrumental ATGB, no entanto a maioria das escolas de música de Salvador (incluindo a graduação da UFBA) não disponibiliza cursos, seja de curta, média ou

longa duração, exceto os projetos dirigidos pelo guitarrista Aroldo Macedo<sup>2</sup>.

As composições e a *performance* de Osmar Macedo estão relacionadas à inclusão do guitarrista como solista principal, e ao desenvolvimento do estilo musical trieletrizado em Salvador. A relevância que este instrumento tem para a cultura baiana não condiz com a atual situação de desuso, por parte dos músicos brasileiros.

Os saberes originados pelo senso comum, e que envolvem a prática da Guitarra Baiana, estão voltados para a tradição do ensino oral e da aprendizagem aural – sem o uso da notação musicológica em partitura. Esse aspecto foi importante para o desenvolvimento de uma linguagem peculiar e para a sua preservação, mas manteve os estudantes de GB afastados da aprendizagem teórica musical<sup>3</sup>.

Neste sentido, a presente dissertação vem propor uma pedagogia específica, por meio da criação de uma metodologia para o processo de ensino. No entanto, não encerra o assunto, mas busca refocilar o uso deste instrumento, que é usado há 65 anos no Brasil. Enquanto isso, o livro *A Modern Method of Guitar* (1966), elaborado para o ensino da guitarra tradicional, vem sendo usado na *Berklee College of Music*, situada na cidade de Boston, nos Estados Unidos. Este método foi traduzido para o português, sendo utilizado em larga escala por professores brasileiros.

No exercício da profissão de educador, tenho percebido o interesse dos alunos em dissipar do ensino-aprendizagem do instrumento, pela ausência de professores e de uma metodologia específica. Destarte, o método "A Arte de Tocar Guitarra Baiana" certamente preencherá essa lacuna, servindo como material de apoio para o educado e o educador.

Esta investigação é pioneira no que pretende realizar e vem fortalecer a identidade cultural baiana ao trazer contribuições significativas na área do conhecimento histórico e pedagógico-didático-musical. O resultado dessa ação poderá proporcionar o aumento do interesse das pessoas em aprender a tocar o instrumento, contribuindo para sua divulgação, valorização, e possível inclusão no sistema educacional brasileiro.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Os projetos são: Escola de Música Osmar Macedo, Oficina de Música Instrumental Osmar Macedo, Oficina de Música Instrumental, e, atualmente, Escola Irmãos Macedo.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Teoria musical ou teoria da música é o nome dado a qualquer sistema ou conjunto de sistemas destinado a analisar, classificar, compor, dentre outras funções a ela atribuídas; no entanto, para esta pesquisa, será entendida sob o ponto de vista da ciência musical desenvolvida desde a Idade Média, e que é a base para o desenvolvimento do sistema musical tonal.

#### O PROBLEMA DE PESQUISA

A investigação teve caráter qualitativo, com finalidade exploratória e buscou, por meio da pesquisa bibliográfica e documental, responder à seguinte questão: Como construir uma metodologia para ensino da teoria, leitura e escrita musical com a Guitarra Baiana?

Acredito que a construção de uma metodologia para o ensino da teoria, leitura e escrita musical com Guitarra Baiana deve ser fundamentada nos métodos de bandolim e de guitarra tradicional, em diálogo com os saberes provenientes da oralidade. Isto ocorre devido ao fato do instrumento possuir característica híbrida<sup>4</sup> e por seu processo de ensino e aprendizagem ter acontecido de maneira empírica. Todavia, a metodologia deve ser testada para a efetivação do seu valor pedagógico.

#### **OBJETIVO**

Neste sentido, o **objetivo geral** da pesquisa foi construir uma metodologia instrumental para a Guitarra Baiana na perspectiva do ensino de música.

#### Quanto aos seus **objetivos específicos**, foram:

- Descrever a retrospectiva histórica da Guitarra Baiana;
- Refletir sobre os métodos de bandolim e de guitarra tradicional;
- Definir as competências, objetivos, conteúdos, procedimento pedagógico e recursos para a proposta metodológica;
- Compor exercícios e músicas didáticas.

#### ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Para melhor compreensão desta pesquisa, dividi o trabalho em 8 capítulos que, fora 1 - Introdução e 8 - considerações gerais, foram assim nomeados: 2 - O Carnaval da Bahia, 3 - A Guitarra Baiana, 4 - Fundamentação Teórica, 5 - Trilha Metodológica, 6 - Análise dos Métodos, 7 - A Proposta Metodológica.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Afinação é análoga à do bandolim, e a técnica instrumental perpassa pela técnica do bandolim e da guitarra tradicional.

O Carnaval da Bahia traz a retrospectiva histórica do Carnaval soteropolitano, o estilo trieletrizado, um panorama sobre a cultura do trio elétrico no período de 1950 até os anos 2000, a investigação sobre os motivos que levaram a Guitarra Baiana ao desuso, e os fatores que contribuem para que a maioria dos guitarristas não saiba tocar o instrumento.

A Guitarra Baiana revela as características organológicas, o processo de desenvolvimento, a discussão sobre quem foi o inventor da Guitarra Baiana e da guitarra elétrica de corpo sólido, a influência do rock, da guitarra tradicional, e da tecnologia.

Na Fundamentação Teórica busquei alicerce na aprendizagem cognitiva de Jean Piaget, no modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick, na pedagogia da Guitarra Baiana (e sua relação com a aprendizagem informal de Lucy Green), contando com a descrição da aprendizagem de Osmar, Armando, e Aroldo Macedo.

A Trilha Metodológica enfoca a metodologia utilizada na pesquisa, para, em seguida, concentrar-me na Análise dos Métodos — a revisão dos métodos de bandolim e de guitarra e, por fim, trazer à luz, no capítulo 7, a Proposta Metodológica, com o conteúdo programático e o procedimento pedagógico do Método "A Arte de Tocar Guitarra Baiana".

#### 2 O CARNAVAL DA BAHIA E A GUITARRA BAIANA

Hoje, o carnaval da Bahia está bastante diferente do da época de suas origens. Necessária se faz uma revisão histórica deste carnaval focada entre o entrudo e o aparecimento do grupo musical Trio Elétrico Dodô & Osmar com o Cavaco Elétrico, protótipo da Guitarra Baiana. Esta revisão tem importância na elucidação dos acontecimentos que influenciaram o surgimento do Trio Elétrico Dodô & Osmar e da Guitarra Baiana no carnaval da Bahia, que parecem ser: o advento do entrudo, a partir do século XVII, seguidos dos clubes carnavalescos no século XIX, o costume de desfile em carro alegórico, à genialidade de Dodô e ao virtuosismo instrumental de Osmar Macedo.

Os locais percorridos pelos desfiles como a Baixa dos Sapateiros, Rua Chile, Praça Castro Alves, Campo Grande nunca desaparecerão da memória de quem fazia da pluralidade musical, da invenção, da originalidade criativa a alegria de muitos foliões. Com o advento da Fubica, os foliões não se cansavam de dançar atrás do Trio Elétrico Dodô & Osmar, e de outros trios que seguiram seu modelo. Da Fubica ao caminhão ficam as emoções de uma música trieletrizante que tem como um dos seus protagonistas o Cavaco Elétrico, que originou a Guitarra Baiana, a qual se tornara símbolo do carnaval de Salvador.

### 2.1 UMA RESTROPECTIVA DO ENTRUDO AO SURGIMENTO DO TRIO ELÉTRICO

A origem do Carnaval parece estar nas práticas antigas de pintura corporal com o uso de máscaras e penas durante rituais nas primeiras civilizações da região do mediterrâneo. Alguns pesquisadores afirmam que a origem do carnaval remonta às festas religiosas e pararreligiosas do Egito, Grécia e Roma Antiga, quando os celebrantes buscavam o prazer adornados pelo vinho e pela disrupção, transversão, inversão e subversão da ordem (FULCHIGNONI apud CERQUEIRA, 2002, p. 19). Outros pesquisadores apontam que a origem do carnaval foi a festa judaica de "Purim", ocasião em que ocorria a distribuição de alimentos e dinheiro aos necessitados, além de entrega de presentes, consumo de vinho na ceia, uso de máscaras e fantasias.

No século XVI, os portugueses – muitos deles eram judeus ou cristãos novos –

introduziram a gaita de fole e o tamboril para seu divertimento, disponibilizando as ferramentas para o desenvolvimento musical que, no futuro, iria compor as tradicionais festas carnavalescas baianas. "Nesse dia enquanto ali andavam [os índios], dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fosse mais amigos nossos do que nós seus." 5. Tinhorão afirma que as atividades dos padres jesuítas ligados à catequese dos indígenas na Bahia, em 1549, incluía danças e cantos coletivos populares para o *folgar*, além dos hinos e cantos eruditos da Igreja Católica (à base de cantochão e órgão) para os atos solenes rituais, ou para estimular a devoção. (TINHORÃO, 2010, p. 37-38).

Segundo Tinhorão (2013, p. 129-130), entrudo foi o nome dado ao carnaval durante os primeiros séculos da colonização portuguesa. Nesta ocasião, se permitia aos escravos o uso de máscaras e de fantasias, além de comer e beber desbragadamente. No Brasil, o entrudo limitou-se, até meados do século XIX, a uma festa em que os escravos da Colônia e do Império saíam correndo pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho. As famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre as pessoas que passavam, enquanto comiam e bebiam em um clima de quebra consentida da extrema rigidez patriarcal. Estas comemorações incluíam desfiles com fantasiados, carros alegóricos e música de fanfarra.

Talvez a mais antiga descrição do carnaval baiano, seja feita por Ferdinando Denis<sup>6</sup>. Nele o autor afirma que, na época do carnaval, em 1816, na Bahia, fora levado por um amigo a fazer uma visita e que desde as primeiras saudações foram acolhidos por uma chuva de ovos de cera, cheios d'água, amarelos e verdes, que todas as jovens e belas moças da família lhe jogaram impiedosamente no rosto. (OLIVEIRA, 2002, p. 177).

#### 2.1.1 Proibição do entrudo, clubes carnavalescos, préstito e batucada

O entrudo permitia que os foliões de raças e classes sociais diferentes se expressassem e interagissem livremente, porém foi proibido em 1853.

A partir dessa época, dois tipos de manifestação carnavalesca se desenvolveram – o dos salões e o das ruas; o primeiro frequentado pelos brancos e mulatos da boa sociedade, e o segundo pelas camadas

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> DENIS, Ferdinando; TAUNAY, Hippolyte. *Le Brésil ou histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*. Paris, 1822.

populares das cidades, composta em maioria por negros e mulatos escuros. (VERGER apud OLIVEIRA, 2002, p. 182).

Brasil (1969, p. 82) relata que, em 1878, o Barão Homem de Melo, dirigente do Estado da Bahia, estabeleceu o Carnaval, determinando ao chefe de polícia que emprestasse adereços e fantasias para serem usados nos festejos. Os clubes carnavalescos de Salvador apareceram como opção de divertimento privado para as famílias mais ricas. Era nesse local que se continuava a festa depois do desfile nas ruas. Dentre os principais clubes, figuravam: Cruz Vermelha (fundado em 1883, com o primeiro desfile em 1884), Fantoches da Euterpe (1884) e Inocentes em Progresso (1889/90); além de clubes menores como o Saca Rolhas, Cavalheiros de Malta, Clube dos Cacetes, Grupo dos Nenês. Esses clubes participavam dos desfiles em corso pelas ruas, que eram conhecidos como préstitos; cada clube tinha seu carro alegórico movido por tração animal.

O préstito ou corso era o desfile de carros alegóricos, concebido por Paraiso (2002, p. 81) como a "manifestação do poder econômico e social das classes mais ricas da cidade. O luxo das roupas e fantasias, o brilho, os efeitos cromáticos, a forma das alegorias e dos carros, formava um universo de formas e cores.".

Godi (2002) afirma que o carnaval europeizado começa a ter a participação afro-brasileira em 1895 com o desfile do Clube Embaixada Africana e com a participação do Clube Pândegos da África em 1896, os quais transitavam na região da Baixa dos Sapateiros, Taboão, Barroquinha, e Pelourinho – região central de Salvador. Estes clubes traziam as temáticas africanas, disseminando seus valores, processando sua autoestima, aceitação social e legitimidade, apesar das discriminações e perseguições do dia a dia. "O Fato é que a proliferação da presença afro-carnavalesca provocou um pânico desmedido na elite carnavalesca, a ponto de ocasionar uma medida jurídica que colocaria essa presença no lugar da ilegalidade e da criminalidade.". (GODI, 2002, p. 98).

A ordem de ilegalidade publicada em 1905 reprimiu qualquer alusão às origens africanas, dando origem ao aparecimento das batucadas. As batucadas eram as manifestações da população afrodescendente, em que os brincantes saiam pelas ruas a tocar instrumentos de percussão, disfarçados em fantasias, cujas temáticas remetiam o observador a qualquer outra cultura que não era a africana.

### 2.1.2 Baixa dos Sapateiros e a Rua Chile

A Baixa dos Sapateiros, região do entorno da Rua J.J. Seabra, foi um local de intenso agito cultural no passado. Neste sítio, em 1910, havia o cinema Jandaia, que apresentava seções de cinema mudo com acompanhamento de orquestra, além de apresentações de artistas consagrados como Carmem Miranda.

O intenso comércio local contava com a animação de "bandas militares tocando nos coretos, alguns caminhões ornamentados e o concurso promovido pelos lojistas.". Durante o carnaval, as ruas eram preenchidas pelos cordões, os caretas, blocos, *afoxés e as mudanças*<sup>7</sup>, apesar da recessão econômica que a Primeira Guerra Mundial ocasionou. Já em 1921, a Baixa dos Sapateiros abrigava a vertente mais popular da festa, concentrando os afoxés, os caretas e os blocos mais pobres, afirma Teixeira (2002, p. 46).

Por volta de 1926, a Rua Chile começou a despontar com a iniciativa dos comerciantes em instalar suas lojas, fato que tornou este local o centro comercial e cultural da cidade.

A Rua Chile servia como palco de inúmeras e variadas manifestações da vida urbana de Salvador. Namorar no ponto da Sloper, bater papo no Café das Meninas ou visitar a escada rolante da loja Duas Américas, inaugurada em 1958 e única da cidade, faziam parte dos programas de lazer da época. (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990, p. 31).

Durante o carnaval, a Rua Chile era o local por onde passavam os brincantes, e o corso. Os bondes eram enfeitados e circulavam pela cidade, sendo chamados de prancha. Os foliões cantavam e dançavam as marchas e marchinhas, que constituíram grande parte da música de carnaval do Brasil, "prestando-se como nenhum outro gênero às evoluções coreográficas dos cortejos e da gente que se agita nas ruas...". (ALVARENGA, 1960, p. 299).

A rota de desfile foi se estendendo até alcançar a Praça Campo Grande, passando pela Avenida Sete de Setembro. Ao longo desse circuito, as pessoas acompanhavam o préstito, enquanto outros assistiam das varandas de suas casas, ou sentados em cadeiras pelas calçadas. A concentração ficava em torno da Praça Campo

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Carroça cheia de utensílios que simulavam uma mudança de residência trivial, porém os objetos eram despejados nas ruas. Posteriormente, as mudanças foram proibidas devido ao acúmulo de lixo que ocasionava.

Grande, adentrando a Avenida Sete de Setembro (chamado de Corredor da Vitória).

### 2.1.3 Pluralidade musical

Brasil (1969) relata que a música da Bahia recebeu grande influência dos povos europeus e africanos. As manifestações populares e gêneros musicais como: a modinha, que veio de Portugal no século XVIII; o lundu (dança rural cantada de origem africana); a tirana (dança sapateada e cantada de origem espanhola); as cantigas de mendigo; a capoeira (jogo dançado, cantado e tocado ao som de berimbau, chocalho e pandeiro); festas e cantos religiosos (Festa do Nosso Senhor do Bonfim e Festa do Divino Espirito Santo); danças regionais (minueto, quadrilha sifilítica, batuque de boi, candomblé, samba de partido alto, samba de roda, chula, corta jaca, cheganças, festa dos mouros e bailes pastoris); terno e rancho de reis; congo; os caboclos de Itaparica; os pregões (música cantada pelos vendedores de rua); a presença das percussões africanas nas festas populares; as apresentações das bandas de barbeiro (originadas pelas charangas na primeira metade do século XIX); as bandas militares; e as filarmônicas. Todas essas manifestações teriam contribuído para a formação da identidade musical baiana.

A autora acrescenta que, ao final do século XIX, foi construído o Conservatório de Música em Salvador, o qual excluía o ensino de instrumentos utilizados na música popular de rua, como: violão, cavaco, bandolim e percussão. Os músicos que tocavam samba de roda utilizavam violões, cavaquinhos, flautas, pandeiros, pratos de mesa e faca. Os bailes pastoris eram realizados ao som do violão, bandolim, cavaquinho e pandeiro. Os ranchos eram apresentados com o violão, viola, cavaquinho, ganzá, prato e flauta. No entanto, é em meados do século XX que o carnaval baiano começa a ser modelado conforme o conhecemos atualmente.

Nos anos quarenta, os afoxés persistem. Filhos d'Oxum, Lordes Africanos, Filhas d'Oxum, Filhos de Obá. Mas é em 1949 que vamos assistir ao nascimento de dois marcos fundamentais do carnaval baiano – polos que irão dar o tom e a fisionomia da festa, tal como o conhecemos ainda hoje, apesar do caráter de transição do momento presente. De uma parte, brota o Afoxé Filhos de Gandhi. De outra, Dodô e Osmar criam o trio elétrico, desfilando pela cidade em cima de uma "Fubica". A mão do preto no couro e a estridência do trio: carnaval negroelétrico da Bahia. (RISÉRIO, 2004, p. 564).

# 2.1.4 Dodô & Osmar, o uso do Cavaco Elétrico, e a apresentação musical na Fubica

Em meio às manifestações musicais de Salvador, atuou o violonista e técnico em eletrônica: Adolpho Antônio do Nascimento, o Dodô. Este personagem da música baiana possuía a competência de construir equipamentos eletrônicos, e trabalhava como eletrotécnico, prestando serviços de conserto e assistência técnica.

Dodô transitava pelas rádios, consertando os equipamentos, quando conheceu Dorival Caymmi. Dorival era integrante do conjunto musical *Três e Meio*, porém quando decidiu ir morar no Rio de Janeiro, deixou o grupo desfalcado. Dodô costumava tocar violão com amigos, em festas familiares, onde conheceu Osmar Macedo. Neste ínterim, na tentativa de recompor a banda "Três e Meio", arregimentou novos músicos, incluindo Osmar Macedo como bandolinista.

A partir da participação de Osmar no grupo, o estilo seresteiro e cantado da antiga formação do grupo *Três e Meio*, passou a ter maior identidade instrumental trazida pelo jovem Osmar, que era influenciado pelo frevo e pela música erudita, a qual aprendia de ouvido. (MACEDO, 2015).

Osmar Alvares Macedo veio de uma família que trabalhava com maquinários, fato que lhe proveu conhecimento e experiência neste ramo. Aquela era uma época em que a Cidade Baixa crescia juntamente com a expansão e o desenvolvimento econômico soteropolitano. A região da Cidade Baixa foi sendo valorizada com a instalação de indústrias de refrigerante, chocolate, dentre outros comércios.

Era possível conseguir praticamente de tudo ali. Meu pai teve uma primeira oficina que ficava à Rua Barão de Cotegipe na Calçada, onde ele conheceu Dodô. Dodô morava em uma vila ali perto, e consertava, em um quartinho de sua casa, os equipamentos eletrônicos. (MACEDO, 2015).

A dupla de amigos, Dodô e Osmar tinha gostos semelhantes, sendo Dodô bemquerido no ambiente familiar de Osmar e vice-versa. O potencial de inventividade destes músicos amadores foi aguçado quando ocorreu a apresentação do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Recife<sup>8</sup>, em Salvador. O depoimento de Osmar

\_

<sup>8</sup> Alguns historiadores, incluindo o próprio Osmar Macedo, afirmam que a apresentação do Clube Carnavalesco Vassourinhas ocorreu em 1950, porém Aroldo Macedo afirma que há indícios (em jornais da época) de que o ano desta apresentação foi o de 1951, e que esta seria uma possível correção a ser feita na história de Dodô & Osmar até hoje contada. Aroldo afirma que a data teria sido trocada para antecipar a comemoração do Jubileu de Prata - 25 anos de existência da banda no

## (apud AYÊSKA, 2005, p. 3) descreveu o fato ocorrido:

Passou aqui num navio, numa quarta-feira, no navio Pedro II, um navio do Loyd Brasileiro... O governador Otávio Mangabeira fez um pedido para o Vassourinhas fazer uma exibição pública na Av. Sete. E isso foi feito, anunciado. A Bahia quase inteira foi pra Av. Sete ver o desfile dos Vassourinhas. Eu estava lá com Dodô... Foi ai que eu dei a ideia pra Dodô: "Dodô, vamos sair tocando essa música!". Que eu já sabia algumas das músicas. Música de Nelson Ferreira, de Capiba... Frevo Rasgado, aquele frevo... Aí nós preparamos a Fubica... um Ford 29.

Os desfiles em carros abertos eram acompanhados de música ao vivo. Os instrumentos musicais, a depender de sua estrutura acústica, radiavam mais ou menos volume sonoro. Os instrumentos como violão, cavaco e bandolim ficavam praticamente inaudíveis perto de um grupo de sopro e percussão. O uso da captação elétrica possibilitou a amplificação dos instrumentos de corda, permitindo que o Cavaco Elétrico pudesse ser utilizado como um instrumento solista no Carnaval de rua.

Desta forma, Dodô e Osmar transferiram seus equipamentos para um automóvel decorado com temas carnavalescos (a Fubica), e seguiram em direção ao centro da cidade, subindo a Ladeira da Montanha. No final da tarde, alcançaram a Rua Chile, e permaneceram a dar voltas por esta rua tocando choros, passo doble, marchinhas e frevos.

A participação do grupo "A Dupla Elétrica" foi o motivo que levou os foliões das classes mais baixas para a Rua Chile, Praça Castro Alves e Avenida Sete de Setembro, diminuindo as festas que aconteciam nas pequenas praças dos bairros de Salvador. Um momento de reencontro da elite com o "povão". Nesta primeira aparição, eles foram de encontro com o desfile do clube carnavalesco Fantoches da Euterpe, assustando os cavalos, e sendo hostilizados pela polícia. Devido a este ocorrido, eles decidiram participar do carnaval no horário próximo ao "anoitecer, quando os desfiles das agremiações já haviam sido encerrados, e a festa da elite continuava nos clubes.". (MACEDO, 2015).

No carnaval de 1950, dois músicos chamados de Dodô e Osmar apareceram nas ruas de Salvador... Eles tocavam com um violão eletrificado, cavaquinho eletrificado e amplificadores portáteis. O estilo deles era frevo, uma marcha rápida e sincopada... (MCGOWAN;

#### PESSANHA, 2009, p. 132, trad. nossa)9.

A respeito da participação do terceiro integrante no grupo "A Dupla Elétrica", Osmar Macedo divulgou a história que vem sendo cultivada, e foi descrita por Ayêska (2005, p. 3). A autora firma que Dodô e Osmar convidaram outro instrumentista – Temístocles Aragão –, passando a constituir um trio de instrumentistas de cordas eletrificadas, que foi chamado de "O Trio Elétrico". A autora ressalta que, em 1954, Termístocles teria saído do grupo, o qual continuara com o mesmo nome.

Em contrapartida, Aroldo Macedo (2015) afirma que o músico Termístocles Aragão não participou das apresentações do grupo O Trio Elétrico. Aroldo infere que seu pai e Dodô passaram o resto do ano de 1950 tocando frevos, valsas, sambas, polca, e choro nas festas organizadas entre amigos, como de costume. Um de seus amigos era o violonista Reginaldo Silva, o qual passou a ser o terceiro integrante originando o nome O Trio Elétrico, porém pelo fato de Reginaldo tocar o mesmo instrumento que Dodô (e ocasionar confusão de frequências sonoras), não permaneceu no grupo. Em seguida, convidaram o Termístocles Aragão, que tocava o violão tenor (instrumento que tem a frequência sonora situada na região intermediária entre o Cavaco Elétrico e o Violão Elétrico), completando assim a família dos instrumentos eletroacústicos do grupo. No ano de 1951, na eminência do carnaval, eles perceberam que seus aparatos eletrônicos não davam condições para ligar os três instrumentos elétricos de uma só vez. Por esse motivo, decidiram que não seria possível tocar três instrumentistas naquele ano, e o terceiro integrante não se apresentou no carnaval. Apesar disso, a banda continuou com Dodô e Osmar, igualmente ao ano anterior, porém com o nome de "O Trio Elétrico".

## 2.2 O TRIO ELÉTRICO NOS ANOS 50, 60, 70, 80

A bordo do Ford 1929 pintado com motivos carnavalescos, equipado com uma bateria de caminhão, um alto-falante na frente e outro atrás, seis percussionistas, e interpretando frevos, a dupla arrastou simpatizantes pelo centro de Salvador em 1950. No ano seguinte, em 1951, a uma pick-up Chrysler modelo Fargo, eles

coastal city to the north in Pernambuco state.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> In the carnival of 1950, two musicians by the name of Dodô and Osmar appeared in the streets of Salvador in an old Ford pickup truck. Standing in the bad of the truck, they performed with an electrified guitar, electrified cavaquinho, and portables amps. Their stile of music was frevo, a highly syncopated, fast-tempo marcha that originated earlier in the century in Recife, a large

adicionaram oito alto-falantes e um motor gerador de energia para a iluminação. Em 1952, passaram a se apresentar em um caminhão com o patrocínio da Fratelli Vita, que perdurou até o ano de 1957. Em 1958, o Trio Elétrico de Dodô & Osmar foi patrocinado pela Prefeitura Municipal de Salvador, e, em 1959, tocou em Recife com patrocínio da Coca-Cola.

A banda A Dupla Elétrica participou do carnaval de 1950, com o nome de O Trio Elétrico participou dos carnavais de 1951 até 1960, quando pararam devido ao falecimento do sogro de Osmar, e entusiasta carnavalesco — Armando Costa. Em 1961, acontece a última apresentação com o patrocínio da Petrobras, na cidade de Mataripe na Bahia. Este show aconteceu em cima de uma carreta, em qual foi montado um carro alegórico que imitava a refinaria de petróleo do município.

Desde o ano de 1953, além da banda "O Trio Elétrico", outras bandas haviam surgido na tentativa de imitar o estilo trieletrizado de Dodô e Osmar, cada qual com seu trio, por exemplo: o trio Ypiranga, Cinco Irmãos, Conjunto Atlas, Jacaré, Paturi, Marajós, Saborosa. Porém, foi em 1956, que surgiu o "Trio Elétrico Tapajós", principal representante do carnaval baiano, depois que a banda O Trio Elétrico de Dodô e Osmar pararam de se apresentar.

O empresário Orlando Campos de Souza – o Orlando Tapajós, juntamente com outros trios menores que já vinham em atividade desde a década de 50, continuaram a tradição do estilo frevo baiano trieletrizado. Orlando Tapajós comprou uma carroceria de trio elétrico de segunda mão (de propriedade de Osmar), e reuniu uma banda aos moldes do grupo O Trio Elétrico, com o Cavaco Elétrico sendo tocado por músicos como Moacir Soares, Almério Machado, e Rui Correia. (NETO, 2011).

Em 1964 e 1965, Osmar montou o Trio Mirim para os seus filhos e os filhos de Dodô, com os dizeres: "Osmar apresenta seu filho Armando" – os músicos foram Armandinho no cavaquinho elétrico, Joaquim no violão elétrico, Betinho, Dadá, Dodozinho, Jorge, dentre outros músicos, na percussão. Em 1966, Armandinho formou a banda de rock *Hell Angels*, na qual Betinho começou a tocar baixo.

De 1966 a 1968, Armandinho não participou do carnaval baiano. Entre 1968 e 1969, ele participou das etapas do concurso A Grande Chance apresentado por Flavio Cavalcanti. Já, de 1969 a 1971, ele foi contratado pelo trio elétrico da Saborosa.

Em 1972, os irmãos Macedo convenceram o pai a voltar a tocar: "pedimos ao

meu pai para botar um trio pra a gente.". (MACEDO, 2015). Em 1973, Osmar montou a carroceria, mas não conseguiu que Dodô fizesse os amplificadores e equipamentos elétricos a tempo para sair às ruas. Em 1974, eles conseguiram se apresentar, sendo que os filhos de Osmar, além de tocar o estilo trieletrizado tradicional, também demonstraram novas concepções de arranjos e de identidade musical, apoiados na virtuose de Armando.

O cantor Moraes Moreira (MORAES, 2010, p. 29) incentivou o conjunto a gravar seu primeiro álbum. Aproveitando sua boa relação com Alberto Bigthon, (proprietário e presidente da gravadora Continental), propôs a gravação do primeiro disco "Trio Elétrico Dodô & Osmar - Jubileu de Prata" (1974), que pretendia comemorar os 25 anos da criação da banda O Trio Elétrico. Aroldo Macedo (2015) afirma que o LP "Jubileu de Prata" foi baseado no antigo repertório de Dodô & Osmar, e gravado no final de 1974 com a intensão de compor o carnaval de 1975. Para a realização deste projeto, Aroldo afirma que foram necessários quatro dias de estúdio, com o período de 12 horas por dia.

O carnaval de 1975 foi a comemoração do Jubileu, sendo tocado o repertório antigo e, também, incluindo músicas novas e popularmente conhecidas (como composições de Caetano, Gil, dentre outros artistas de sucesso da época). Neste ano, foi introduzido o instrumento contrabaixo, tocado por Betinho; para isso, eles trouxeram caixas amplificadas da Giannini para projetar a frequência grave, que as tradicionais cornetas não eram capazes de emitir.

A nova proposta e conceito do grupo trouxe uma estética diferenciada do estilo trieletrizado desenvolvido por Dodô e Osmar nos anos 50. Os músicos de trio que tocavam no carnaval baiano dos anos 70 praticavam o mesmo estilo trieletrizado desenvolvido pelo O Trio Elétrico nos anos de 1950, e que já não correspondiam aos novos costumes e à cultura de libertação comportamental pregada nos anos de 1970. A nova formação do grupo com os filhos de Osmar trouxe a influencia do Tropicalismo, Jimi Hendrix, Beatles e Rolling Stones, demonstrando um novo comportamento e modificando a maneira de se tocar o *antigo estilo trieletrizado*, originando oque chamamos de *novo estilo trieletrizado*.

Após o carnaval de 1975, o grupo definiu que mudaria a instrumentação da banda, incluindo por definitivo a bateria, além de tocarem mais composições autorais, e cantadas. No carnaval de 1976, "subimos a Ladeira da Montanha tocando

uma música de Gilberto Gil - 'Satisfação', um rock que tinha o rife de guitarra idêntico ao da música "Satisfaction" do Rolling Stones. Nessa época, não existia essa sonoridade e estética musical no carnaval da Bahia.", afirma Aroldo (MACEDO, 2015). Neste ano, o nome do grupo é cambiado para "Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar".

Em 1976, Aroldo Macedo fez contato com Valdemar Sandes para realizar uma parceria, e colocar uma carroceria de trio à disposição do grupo Novos Baianos, porém Valdemar não tinha equipamento de som como cornetas e amplificadores valvulados para compor o trio. Desta forma, foi utilizado o equipamento de sonorização que a banda Novos Baianos utilizava para tocar em palco, porém adaptado à estrutura do trio. Desta forma, as caixas de som foram amarradas à carroceria do caminhão e à ferragem da carcaça do trio. O fato deles usarem caixas acústicas robustas, possibilitou a melhor audição das frequências graves (geradas pelo baixo e bumbo), tornando o som desse trio diferente dos demais, os quais eram providos de cornetas, que tinham a característica de reforçar as frequências médias e agudas.

A banda Novos Baianos tocou em formato de charanga¹º com o trio enfeitado com folhas de bananeiras, na tentativa de cobrir as cordas que amarravam as caixas de som à carcaça do trio. Os músicos que tocaram neste dia foram: Pepeu Gomes e Jorginho Gomes no Cavaco Elétrico, Didi Gomes no baixo elétrico, Baby Consuelo no surdo, Paulinho Boca, e mais 12 percussionistas de charanga contratados em Salvador – sendo seis percussionistas posicionados de cada lado do trio. Neste ano, foi dado início ao encontro de trios em que Baby Consuelo cantou Brasileirinho, sendo considerada a primeira mulher a ter a voz amplificada em um trio elétrico, afirma Aroldo (MACEDO, 2015).

No ano de 1976, a banda "Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar", com a formação de baixo, bateria, duas Guitarrinhas e percussões gravou um disco que definiu o *novo estilo trieletrizado*, incluindo fusões rítmicas do frevo com o rock e com o dobrado<sup>11</sup>.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Formato de charanga refere-se ao estilo em que os percussionistas tocam uma célula ritma que se repete, enquanto os instrumentistas solam melodias (similar ao antigo estilo trieletrizado dos anos 50).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Dobrado é o gênero musical tocado pelas bandas militares e filarmônicas.

No carnaval de 1977, a banda incluiu o ritmo ijexá, utilizando os seguintes instrumentos: uma bateria, dois surdos, um tarol, um bombo (zabumba) e um prato de mão. Nesta ocasião, diferentemente dos anos anteriores, os instrumentos foram microfonados individualmente, fato que melhorou a qualidade da amplificação dos instrumentos acústicos em trios elétricos. Ao final do ano, o grupo gravou o disco "Pombo Correio" para o carnaval de 1978, incluindo, também, os ritmos: reggae, ska e ijexá. Após a morte de Dodô em 1978, a banda continuou, e, durante os anos de 1978 a 1980, o grupo se manteve fiel ao novo estilo trieletrizado.

Osmar mantinha em um galpão ao fundo de sua casa, a Metalúrgica Serrador. Lá, ele desenvolvia suas ideias para serem aplicadas no desfile, como, por exemplo: a pomba que foi instalada na dianteira do trio, em referência ao êxito da música "Pombo Correio", cuja melodia era de autoria de Osmar Macedo, e a letra de Moraes Moreira.

Era ali que o nosso engenheiro fazia seus mirabolantes projetos utilizados na construção civil. Era ali também que estava sendo feito um novo caminhão, um novo Trio, especialmente para o carnaval que já se aproximava. Dodô, expert em eletrônica, com enorme competência, fabricava os instrumentos e os maravilhosos aparelhos valvulados que ficavam acondicionados na parte de baixo do Trio, ao lado do gerador. (MORAES, 2010, p. 34).

Em 1983, Osmar Macedo (que era consultor de trios elétricos) construiu um trio em Roma, na Itália, destinado ao festival intitulado de "Bahia de Todos os Sambas", no qual o "Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar" tocou na Piazza Navona. Em 1988, Osmar levou às ruas o *Trio Espacial* e veio a falecer em 1997. A família Macedo continuou a tradição de tocar na época e fora da época de carnaval, lançando no carnaval do ano de 2000 o Fubicão, um moderno trio elétrico que tinha a aparência de um automóvel antigo, similar à velha Fubica construída em 1950. (AYESKA, 2005, p. 4).

Nos anos 80, a tecnologia usada nos trios elétricos foi evoluindo. A formação instrumental do "Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar" – com duas guitarras baianas, bateria, baixo e percussão – permanecia, porém, aos poucos, o frevo foi ficando obsoleto, e a Guitarra Baiana se tornou anacrônica no processo de mudança do gênero carnavalesco – do frevo baiano trieletrizado para o axé music. O axé music "hoje é uma indústria. Uma grande fábrica de artistas. Fábrica de músicos. Eu me sinto muito orgulhoso em ter contribuído para isso.", afirma Osmar Macedo (MACEDO, 2010).

#### 2.3 O ESTILO TRIELETRIZADO

A palavra trieletrizado tem origem no verbo eletrizar, e é uma corruptela entre trio + eletrizado. "Osmar criou o verbo trieletrizar para definir o estilo musical do Trio que, com absoluta naturalidade, quebrava a fronteira que sempre existiu entre o erudito e o popular...". (MORAES, 2010, p. 31). O estilo trieletrizado está relacionado à inclusão do Violão Elétrico e do Cavaco Elétrico às apresentações musicais que Dodô e Osmar realizavam.

A divisão rítmico-melódica que caracteriza a linguagem do estilo trieletrizado foi desenvolvida na tentativa de reproduzir ritmos como frevo, baião, arrasta pé, galope, bolero, e passo doble nos anos de 1950. A linguagem trieletrizada de tocar Elétrico juntamente ao ritmo do frevo pernambucano, deu origem ao gênero chamado de *frevo baiano trieletrizado*. Esse gênero musical era tocado geralmente por três músicos que usavam instrumentos eletroacústicos amplificados (Cavaco Elétrico, Violão Tenor Elétrico, e Violão<sup>12</sup>), e que eram acompanhados por um grupo de percussionistas, tendo como solista principal o músico que tocava o Cavaco Elétrico. O frevo baiano trieletrizado foi um gênero popular na Bahia até meados dos anos 80. Armando Macedo afirma que:

O "Trio Elétrico Dodô e Osmar" não tocava apenas o frevo. Os gêneros musicais choro e bolero, além de pérolas da música popular brasileira como Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), Luar do sertão (Vicente Celestino) e até o Hino do Bahia (Adroaldo Ribeiro Costa) eram executados e emocionavam os foliões da mesma forma. Os clássicos eruditos como Czardas, Marcha Turca, Aída, e Rapsódia Húngara, músicas com compasso binário, que, assim como o frevo e o passo doble, são alegres e hipnotizam o público ouvinte. As músicas eram tocadas com a velocidade e ritmo do som trieletrizado e, assim, foi gerado, na década de 1950, um novo estilo musical no principal circuito do carnaval de Salvador — do Campo Grande à Praça Castro Alves. (FARIAS, 2012, p. 67).

O estilo trieletrizado foi influenciado pelo jeito abrasileirado de tocar o choro, em uma época na qual a influência da cultura americana com o jazz contagiava o país. A partir da interpretação de melodias, suingadas, sincopadas — com acentuações deslocadas em emíola, ora imitando o ritmo do instrumento caixa que, por sua vez, dialogava com o Cavaco Elétrico, e com as divisões rítmicas do surdo e prato — foi

\_

Posteriormente, o Violão Tenor Elétrico (Triolim) foi substituído com a inclusão da segunda Guitarra Baiana.

desenvolvido um novo idioma musical, que provocava uma interação com o público de forma diferenciada das tradicionais bandas militares e filarmônicas, ou até mesmo orquestra de jazz que se apresentavam no préstito. A popularização do estilo trieletrizado atingiu as práticas musicais das bandas baianas ao ponto delas imitarem a maneira da banda O Trio Elétrico tocar, neste momento o carnaval se reinventou. "Dodô e Osmar eletrificaram o frevo pernambucano, para criar o frevo baiano. Colocaram um trio básico em lugar da orquestra – e instrumentos de cordas em vez de naipes de metais.". (RISÉRIO, 2004, p. 556).

Aroldo afirma que "A música instrumental era o único gênero viável para se tocar pelas ruas, pois não havia condição técnica para a microfonação da voz.". (MACEDO, 2012). Assim, repetindo o feito das bandas de barbeiros, bandas militares, filarmônicas; a banda O Trio Elétrico executava música instrumental, trechos das óperas, e das músicas de sucesso da época, acrescentando composições autorais.

A linguagem trieletrizada resultante das combinações entre ritmos, notas musicais, dinâmicas, e acentuações influenciou grande parte dos guitarristas baianos. O carnaval propiciou o desenvolvimento da habilidade de improvisação e a performance de solos extensos. Desta forma, o Trio Elétrico se tornou uma "escola" para muitos aprendizes.

Nos anos de 1960 e 1970, o frevo foi desenvolvido como um importante veículo de desenvolvimento da prática de improvisação instrumental. Na Bahia, ele foi, inexoravelmente, fusionado ao trio elétrico, que veio a se expressar através de solos frenéticos ao cavaquinho, frutos de uma absorção de vários idiomas musicais. Os músicos de trio elétrico tocam de tudo, desde rock ao Vôo do Besouro de Rimsky Korsakov... Muitos músicos notáveis iniciaram suas carreiras tocando em trio elétrico. (MACGOWAN; PESSANHA, 2009, p. 133, trad. nossa)<sup>13</sup>.

Uma das principais bandas do carnaval da Bahia foi o Trio Elétrico Tapajós. A vasta discografia dessa banda comprova a boa aceitação do gênero frevo baiano trieletrizado. Vale ressaltar que o Trio Elétrico Tapajós foi pioneiro no registro sonoro desse gênero baiano, quando lançou o primeiro disco de uma banda de trio elétrico

makes the listener jump and dance is incorporated, and this has helped create new musical styles. In addition, many notable Bahia musicians have gotten their start playing with the trios.

-

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> In the 1960s and 1970s frevo developed into an importante vehicle for instrumental improvisation. In Bahia it became inextricably mixed with trio elétrico sound, which has come to mean frenetic guitar an cavaquinho soloing coupled with a voracious absorption of musical idioms, trio elétrico musicians play everythings from rock to Rimsky-Korsakov's "Flight of Bumblebee". Anything that makes the lictorer improved dance is incorporated and this has belond erecto new musical styles.

gravado ao vivo, em 1969. As gravações foram realizadas com os músicos tocando em cima do trio, e a captação feita por microfones posicionados ao redor do trio, que capturavam o som ambiente das cornetas. Posteriormente, foram realizadas seções de gravação no Teatro Castro Alves, quando os equipamentos de amplificação e altofalantes eram organizados no palco de maneira que o som da banda era captado por microfones de ambiência e enviado para o gravador magnético. Posteriormente, o grupo passou a gravar em estúdio com a microfonação individualizada para cada instrumento. A seguir, a discografia do grupo:

- Trio Elétrico Tapajós (1969);
- Trio Elétrico Tapajós: Muito Ligado (1970);
- Trio Elétrico Tapajós no Rio de Janeiro: Caetanave (1972)
- Trio Elétrico Tapajós: Caetanave 2 (1974);
- Trio Elétrico Tapajós: O som da Bahia (1975);
- Trio Elétrico Tapajós (1979);
- Trio Elétrico Tapajós: Ave Caetano (1980);
- Trio Elétrico Tapajós: Jubileu de Prata (1981);
- Trio Elétrico Tapajós: Cristal Liso (1982);
- Trio Elétrico Tapajós: Grito de Amor (1985);
- Trio Elétrico Tapajós: Cantar no Trio (1991).

O grupo musical O Trio Elétrico, formado principalmente por Dodô e Osmar, encerrou suas atividades em 1961. Em 1974, o grupo volta a tocar e grava o primeiro álbum fonográfico no final deste mesmo ano. No carnaval de 1975, comemoram o Jubileu de Prata, e no final do ano gravam o disco "É a Massa", quando mudam o nome para Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar. A discografia, a seguir, confirma o sucesso do novo estilo trieletrizado, e demonstra a versatilidade interpretativa e composicional do grupo:

- Jubileu de Prata (1974);
- É a Massa (1975);
- Bahia, Bahia, Bahia (1976);
- Pombo Correio (1977);
- Ligação (1978);
- Viva Dodô & Osmar (1979);
- Vassourinha Elétrica (1980);

- Incendiou o Brasil (1981);
- Folia Elétrica (1982);
- A Banda da Carmem (1983);
- Chame Gente (1985);
- Dá Um Break (1985);
- Aí Eu Liguei o Radio (1987);
- Trio Espacial (1988);
- Estado de Graça (1991);
- Filhos da Alegria (1996);
- Jubileu de Ouro (2000).

O guitarrista Pepeu Gomes, ao ver Armandinho tocar o bandolim, se interessou e começou a praticar também, porém com a afinação da guitarra tradicional (da primeira para a quarta corda: Mi, Si, Sol, Ré). No entanto, em um dos encontros entre os dois amigos, Armando identificou que Pepeu não usava a afinação de bandolim e chamou a sua atenção, o qual imediatamente pediu para que fosse afinada corretamente por Armandinho: em quintas (da primeira para a quarta corda: Mi, Lá, Ré, Sol), afirma Aroldo. (MACEDO, 2015).

Em 1976, Pepeu Gomes, Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso desfilaram como espectadores no trio elétrico em que a banda "Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar" tocou. Nesta época, Pepeu estava aprendendo a tocar Cavaco Elétrico e fez uma pequena participação. Posteriormente, ele mandou fabricar o *guitaban*, um instrumento com dois braços: um de guitarra e outro de bandolim.

## 2.4 TRADIÇÃO E DESUSO

Após três décadas de sucesso da música de carnaval baseada no modelo do trio elétrico, ocorreu o desuso da Guitarra Baiana. As bandas foram, aos poucos, eliminando as partes extensas soladas pela Guitarrinha e em seu lugar foi introduzido o teclado e a voz que, nos anos de 1980, já podia ser amplificada com qualidade e possibilitava um grande potencial comunicativo. Outros ritmos, instrumentos musicais, instrumentistas, cantores, produtores musicais, e gravadoras passaram a integrar o cotidiano da música baiana, que rumou para novos horizontes musicais

baseado no canto com letra, e distante do propósito instrumental original.

#### 2.4.1 A música carnavalesca: do frevo baiano trieletrizado ao axé music

Os filhos de Osmar, Armandinho Macedo e Aroldo Macedo, deram continuidade ao estilo trieletrizado<sup>14</sup>. Armandinho inseriu a sua influência roqueira em suas composições e performances, tornou-se o "Rei da Guitarra Baiana", e com seu virtuosismo notável inseriu-se na música instrumental baseada no choro. Aroldo, por sua vez, compôs músicas inspirado nos dobrados e nos frevos, como por exemplo: "Rock do Caicó"<sup>15</sup> – um dos últimos frevos instrumentais que obteve sucesso nos carnavais dos anos 80.

O frevo baiano trieletrizado era tocado pela maioria das bandas de trio, porém "tocar frevos e marchinhas durante anos e anos fazia crescer a vontade de modificar, e criar uma marca... Chegava a ser enfadonho pra mim; eu sentia a necessidade de variar ritmicamente.", afirma o instrumentista, cantor e compositor Luiz Caldas. Ele pediu para que os músicos tocassem o ritmo rock; para isso solfejou a célula rítmica do bumbo – o músico que tocava surdo o imitou; depois, o mesmo procedimento foi feito com o ritmista que tocava caixa e, por último, com o que tocava prato. "A partir daí, a batida do rock estava completa, e eu iniciava a música.". (CALDAS, 2011). Esta ação, apesar de já ter sido realizada pela família Macedo, demonstra uma tentativa de desvincular o carnaval do frevo baiano trieletrizado.

Almeida (2005, p. 8) afirma a existência de blocos de índio em Salvador na década de 60 (como Os Apaches do Tororó, Cacique do Garcia, Tupi e Comanches); e que estas entidades teriam se transformado em blocos afro no final da década de 70. Os blocos afro, por sua vez, mantiveram a tradição de instrumentação percussiva com os toques peculiares ao candomblé e ao samba, originando novas fusões rítmicas como: o ijexá (que foi modificado pelo Filhos de Gandhy), samba do Ilê Aiyê, sambareggae e merengue do Olodum.

As manifestações representativas da cultura afrodescendente com a indumentária e o toque do candomblé eram rechaçados pela elite social

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Sincopado, melodioso, ritmado e suingado de tocar Cavaco Elétrico, que mesclado ao frevo pernambucano deu origem ao frevo baiano trieletrizado.

<sup>15</sup> Do disco Trio elétrico Armandinho Dodô & Osmar. 1983. A Banda da Carmem Miranda. Som Livre.

soteropolitana. A população, livre da escravidão, era reprimida pela polícia, e proibida de se expressar livremente. Mas, passada a fase de repressão intensa, a mencionada população voltou a se manifestar livremente. O bloco afro Filhos de Gandhi, fundado na década de 40, driblou a repressão ao adotar um tema neutro, sendo responsável pelo desenvolvimento do ritmo ijexá de origem no candomblé, e que foi adaptado aos festejos carnavalescos. Este ritmo, por sua vez, foi misturado com o samba pelos percussionistas do Ilê Aiyê, dando origem ao samba do Ilê. A estrutura do carnaval estava em vias de mudanças, quando, "em 1975, o primeiro cortejo do Ilê Aiyê, manifestou, diante de um público entre maravilhado e chocado, a força e magnitude do que viria a ser chamado de cultura afro.". (MOURA, 2002, p. 128).

O movimento ascendente da liberdade de expressão negra em Salvador fez com que surgissem outros blocos como o Muzenza, Badauê, Araketu e o Olodum.

O bloco Badauê (fundado em 1978) usava o ritmo ijexá que havia sido adaptado e desenvolvido pelo Filhos de Gandhy a partir do ritmo do candomblé. O Badauê despertou a atenção dos músicos, influenciando-os na construção dos arranjos das músicas que eram destinadas a compor o repertório das bandas que tocavam em trio elétrico. Aroldo Macedo (2011) afirma: "tínhamos conhecimento desse ritmo por frequentarmos os guetos antes mesmo de se tornarem populares.".

Igualmente a Aroldo, o cantor e compositor Moraes Moreira, também demonstrou interesse pelo bloco afro. Moraes afirma:

O nosso dia era cheio. Na parte da manhã, a praia; a tarde era dedicada à música e à noite íamos todos para os ensaios dos blocos. O Badauê, um dos blocos preferidos, se consagrava como a grande sensação do momento. Era maravilhoso constatar como aquelas entidades já iam tomando seus lugares, exibindo com força e beleza a sua cultura, a sua música, a sua dança, enfim, reafirmando as suas verdadeiras raízes ancestrais. Todo aquele movimento nos deixava entusiasmados e bastante influenciados. (MOREIRA, 2010, p. 57).

"A partir de 1978, com o disco 'Ligação' e, sobretudo, a partir de 1980, com o disco 'Trio Elétrico Dodô e Osmar' (sic!)¹6, o trio elétrico tomou emprestado o apelo do bloco afro e levou o ritmo ijexá para cima do caminhão.". (MOURA, 2002, p. 129). Esse fato fomentou que os músicos adaptassem as divisões rítmicas do ijexá às suas performances, originando o "ijexá trieletrizado". Moraes Moreira (cantor e violonista)

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> O disco a que o autor se refere deve ser o *Vassourinha Elétrica* gravado em 1980.

transportou esse ritmo para o violão, dando início a uma nova maneira de tocar o acompanhamento. Esta adaptação realizada por Moraes foi desenvolvida pelos guitarristas baianos (de guitarra tradicional) na perspectiva de dialogar com as claves percussivas, e que, até hoje, é uma maneira de integrar instrumentos de cordas com instrumentos de percussão.

Além da assimilação de elementos da cultura afro, a música de carnaval foi influenciada pela cultura caribenha. Os instrumentistas, cantores, compositores, arranjadores e produtores baianos, imersos neste ambiente de diversidade cultural, reproduziram os elementos rítmicos, melódicos, temáticos e históricos dessas culturas em suas composições e produções musicais. Por exemplo:

- O ritmo ijexá foi base para o êxito das músicas "Beleza Pura" (Caetano Veloso) e "Axé pra Lua" (Toninho Bep Bop e Luiz Caldas)
- O ritmo merengue caribenho para a música "Aí Eu Liguei o Rádio" (Walter Queiroz)<sup>19</sup>;
- O ritmo samba-reggae e merengue do Olodum deu suporte ao trabalho artístico de Daniela Mercury, como na música "Suingue da Cor" (Luciano Alves)<sup>20</sup>.

A inserção de ritmos afro-caribenhos nos arranjos e composições baianas coincidiu com o avanço da tecnologia para a amplificação da voz. O Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar já havia incluído o cantor e letrista Moraes Moreira em sua formação nos anos 70, mas, apesar da melhoria nas condições técnicas para a microfonação e a amplificação da voz, Moraes cantava apenas uma música. Osmar foi relutante em aceitar a novidade: "mesmo assim meu pai se queixava da microfonia inevitável. O carnaval, até aí, era só instrumental.", afirma Macedo (2012).

Apesar de a voz ser rejeitada, Moraes Moreira cantou no primeiro álbum do grupo gravado no Rio de Janeiro<sup>21</sup>. Posteriormente, ele escreveria letras para os frevos instrumentais da década de 50 e 60, de autoria de Dodô e Osmar.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Armandinho e o Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1979. Viva Dodô & Osmar. Continental.

<sup>18</sup> Trio Elétrico Tapajós. 1981. Jubileu de Prata. Baccarola/Ariola

<sup>19</sup> Armandinho e Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1987. Aí Eu Liguei o Rádio. RCA

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Daniela Mercury. 1991. Suingue da Cor. Eldorado.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1974. *Jubileu de Prata*. Continental. Moraes foi fundamental para a gravação deste álbum, pelo fato de morar no Rio de Janeiro e conhecer os membros desta gravadora.

Com tantas inovações, surgiram também novas composições para o frevo baiano, que até 1974, eram apenas instrumentais. A partir desse ano, algumas músicas do repertório ganharam letras e passaram a ser cantadas por um músico e pelo público, que inclusive não parava de dançar com o Frevo do Trio elétrico (Dodô e Osmar), Frevo Doido (Osmar) e Doble Morse (Dodô e Osmar). Esta última, em 1976, levou letra de Moraes Moreira, tornando-se Pombo Correio, grande sucesso nos carnavais da Bahia. Nesse ano o nome da banda foi modificado, passando a se chamar "Armandinho, Dodô e Osmar", incorporando o nome do músico mais expressivo da família, virtuose na Guitarra Baiana. (FARIAS, 2012, p. 66).

Armando Macedo despontou como cantor, e se dividiu entre o instrumento e o microfone. Como cantor, obteve diversos êxitos. Um deles foi o frevo "Vida Boa" (Fausto Nilo e Armandinho)<sup>22</sup>.

Os artistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, segundo Moura (2002, p. 128), ampliaram e diversificaram o repertório de carnaval ao trazerem suas influências tropicalistas, emprestando o universo antropofágico da tropicália ao universo do trio elétrico. O frevo baiano trieletrizado entusiasmou Caetano, que compôs a música "Atrás do Trio Elétrico"<sup>23</sup>; e Gil se afeiçoou ao ijexá, compondo a música "Filhos Gandhi"<sup>24</sup>.

O Trio Elétrico Tapajós gravou, aproximadamente, dez álbuns a partir do ano de 1969<sup>25</sup>. Dentre estes álbuns, três deles tiveram a participação do músico Luiz Caldas, a saber: 1) Ave Caetano<sup>26</sup>, 2) Jubileu de Prata <sup>27</sup>, e 3) Cristal Liso <sup>28</sup>. Luiz Caldas (2011) afirma que o carnaval, antes era mais instrumental, porém passou a ser mais cantado: "dentro do total de faixas do disco Ave Caetano, foi gravado, mais ou menos, 40% de música instrumental. No Jubileu de Prata, houve uma redução para 30%. No Cristal Liso esse número foi reduzido para 10%.".

O gênero "axé music" surgiu no ápice da agitação musical promovida pelos blocos afros e pelas bandas de trio remanescentes da década de 70<sup>29</sup>. No entanto, a

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Armandinho e o Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1982. Folia Elétrica. Som Livre

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Caetano Veloso. 1969. Caetano Veloso. Poligram.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Gilberto Gil. 1976. O Vira Mundo. Universal.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> O primeiro foi: Trio Elétrico Tapajós. 1969. *Trio Elétrico Tapajós*. Philips.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Trio Elétrico Tapajós. 1980. Ave Caetano. Music Master.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Trio Elétrico Tapajós. 1981. *Jubileu de Prata*. Baccarola/Ariola

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Trio Elétrico Tapajós. 1982. Cristal Liso. Baccarola

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Por exemplo: as diversas formações da banda do Trio Elétrico Tapajós; a banda Scorpions do bloco carnavalesco Traz os Montes com o ex-cantor do Chiclete com Banana - Bell Marques; os cantores: Jota Morbeck, Sarajane, Gerônimo, as bandas Salamandra, Novos Baianos, dentre outras.

música "Fricote" (Luiz Caldas e Paulinho Camafeu)<sup>30</sup> de 1985, é considerada o seu marco inicial. "O frevo baiano entrou em colapso, e foi substituído pelo axé music, a decadência começou quando Moraes Moreira cantou a música Pombo Correio.", afirma Alfredo Moura (2014).

O axé music ou simplesmente *axé* obteve boa aceitação por parte dos brincantes, em detrimento do frevo baiano trieletrizado e instrumental. Nesta nova fase da música de carnaval da Bahia, a maioria dos arranjos de base harmônica e os solos melódicos davam para serem tocados com a guitarra tradicional. Luiz Caldas tocava Guitarra Baiana e guitarra tradicional; porém, aos poucos, afastou a Guitarra Baiana de seus shows. "Eu uso a Guitarra Baiana nos shows a depender do repertório a ser tocado. Vejo a Guitarra Baiana como um instrumento da família das guitarras, não sendo obrigatório seu uso, a não ser que eu deseje aquele timbre que só ela possui." (CALDAS, 2011).

# 2.4.2 Guitarra Baiana virtuosa, guitarra tradicional e o teclado sintetizador

O virtuosismo de Osmar Macedo se expressava por meio de melodias facilmente cantadas, e que caracterizava o antigo estilo trieletrizado desenvolvido a partir de 1950. Um músico aprendiz, ao nível de iniciante, conseguiria tocar as músicas "Asa Branca" e "Luar do sertão". Ao nível intermediário, tocaria "Czardas" e "Marcha Turca". O problema começou quando foi exigido que os músicos possuíssem habilidade técnica avançada para poder reproduzir a desenvoltura virtuosa característica do novo estilo trieletrizado desenvolvido nos anos 70, que tinha Armando Macedo como principal expoente.

O repertório para a Guitarra Baiana, no carnaval da década de 50 e 60, era composto, em sua maioria, de músicas conhecidas e cantadas popularmente. Estas possuíam melodias simples e de fácil assimilação; porém, com o retorno do Trio Elétrico Dodô & Osmar em 1974, e, posteriormente, com a nova formação instrumental com o nome de Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar, houve um incremento no repertório, que passou a ser tocado com andamentos mais acelerados, solos mais velozes e virtuosos, os quais eram dobrados por uma segunda voz. A partir

<sup>30</sup> Luiz Caldas. 1985. Magia. Nova República/Poligram.

deste "cenário musical", os guitarristas que queriam tocar em trio elétrico, tiveram que aprender a executar os solos de Armandinho<sup>31</sup> para serem bem-conceituados; desta forma, o nível musical dos guitarristas baianos foi elevado. Durante os anos setenta e oitenta, "todos trios tocavam frevos com estilo próprio, porém as músicas do repertório de 'Armandinho, Dodô & Osmar' eram tocadas pela maioria das bandas.". (CALDAS, 2011).

A execução da antológica composição "É a Massa"<sup>32</sup> (Armando Macedo), tornou-se "um grande desafio pra testar o nível técnico dos músicos. Quem não conseguisse executá-la direitinho ainda não poderia certamente ser considerado um bom instrumentista.". (MOREIRA, 2010, p. 37). A necessidade de ser virtuoso na GB afastou muitos candidatos a cargo de guitarrista.

O instrumento usado por Dodô, para o acompanhamento harmônico e rítmico, era o violão acústico<sup>33</sup>; depois, foi o violão eletroacústico (pau elétrico) e, em seguida, a guitarra tradicional, a qual ele tocava dedilhando com a técnica tradicional de violão. Anos depois, ele foi fotografado no trio da Saborosa, tocando guitarra tradicional ao lado de Armandinho e Osmar. Este fato indica que a guitarra tradicional, apesar de seu uso ter sido intensificado com o axé music, não foi motivo acontecimento do desuso da Guitarra Baiana. importante para complementaridade entre estes instrumentos parece vir da função harmônica e contrapontística exercida por Dodô ao Violão Pau Elétrico baseado nas "baixarias" típicas do choro.



Figura 1 - Trio Elétrico da Saborosa

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Apesar da existência de outros grupos como o de Orlando Tapajós, o grupo Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar compunha a maioria das músicas que se destacaram no carnaval, depois do seu retorno em 1974.

<sup>32</sup> Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1981. Incendiou o Brasil. EMI/Odeon.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Afinação regular igual à da guitarra elétrica tradicional (Mi1, Lá1, Ré2, Sol2, Si2, Mi3). Sabe-se que Dodô afinava um tom abaixo da afinação tradicional (Ré1, Sol1, Dó2, Fá2, Lá2, Ré3).

A pesquisa dos músicos baianos por sonoridades diferentes promoveu o teclado sintetizador ao estágio de instrumento indispensável às bandas das décadas de 80 e 90. O tecladista Alfredo Moura participou desta fase musical baiana. O músico afirma que tocou na banda Salamandra, a qual tinha um teclado sintetizador monofônico Minimoog. Moura (2014) afirma que era necessário que o tecladista aprendesse a tocar a segunda voz executada pela segunda Guitarrinha. Para Moura, essa era uma tarefa árdua, uma vez que a segunda voz dava muitos saltos o que dificultava a memorização das frases.

Atualmente, os mais novos sintetizadores oferecem sons de guitarras quase perfeitos, mas que não conseguem superar a maneira que um músico toca. Em pleno século XXI, durante o carnaval de Salvador de 2015, foi veiculada uma propaganda televisiva em que o arranjo continha solos de Guitarra Baiana ao estilo trieletrizado sob uma base rítmica do frevo, porém, para um ouvinte atento, estava claro que aquele timbre de guitarra era proveniente de um teclado sintetizador.

#### 2.5. POR QUÊ A MAIORIA DOS GUITARRISTAS NÃO TOCAM GB?

O fato de hoje em dia, as produções musicais não envolverem a GB é uma evidência da carência de músicos profissionais com a competência (conhecimento, habilidade, e atitude) para tocá-la, e da falta de interesse em preservar as raízes culturais baianas. Algumas pessoas, ao ouvirem falar de Guitarra Baiana, sentem saudades das músicas dos antigos carnavais, acham que poderiam ter aprendido a tocar, ou que o instrumento tem sido pouco valorizado. A partir dessa constatação, procurei saber quais os motivos que estariam atrapalhando as pessoas a aprender a tocar ou que esteja dificultando o acesso ao referido instrumento.

#### 2.5.1 A dificuldade de aquisição

A dificuldade de adquirir e o custo de um exemplar de Guitarra Baiana é um problema atual, pois a situação era diferente no auge de seu uso. Nos primórdios do uso do instrumento (ainda como Cavaco de Trio), o luthier baiano Dodô era responsável pela construção da maioria dos instrumentos utilizados na Bahia. Depois dele, as fábricas da Del Vecchio, e Jog passaram a produzir exemplares em série,

podendo serem compradas em lojas especializadas.

Atualmente, as lojas especializadas não vendem GB. A primeira loja pesquisada foi a "FoxTrot" <sup>34</sup>. Nesta loja, dentre outros instrumentos, foram encontrados variados modelos de guitarra tradicional de seis cordas (nacional e importada), pedais, pedaleiras, amplificadores, porém não foi encontrada a Guitarra Baiana. A segunda foi a "Populi Instrumentos Musicais" <sup>35</sup>, sendo encontrados muitos instrumentos nacionais e poucos importados, e que não vendia GB. A terceira loja consultada foi a "Nova Miron" <sup>36</sup>, a qual informou que se houvesse alguém com interesse em comprar uma Guitarra Baiana, teria que ligar antes e esperar dois dias para ter contato com o instrumento. A quarta loja, a "LB Áudio" <sup>37</sup>, não possuía GB. A quinta e última loja foi a "Musicom Instrumentos Musicais" <sup>38</sup>, que também não tinha GB.

Existem diferenças entre o instrumento fabricado em série por uma indústria, e o construído por um luthier especializado. O músico que busca um especialista que fabrica instrumento custom quer um exemplar diferenciado, que satisfaça suas necessidades. Para Batanj (2015), "o luthier entra com o conhecimento técnico, além da experiência com a utilização e combinação de madeiras...".

A primeira Guitarra Baiana de quatro cordas que eu adquiri foi da marca Del Vechio. A segunda foi uma modelo Caicó fabricada por "Elifas Santana". A primeira, talvez por ser muito antiga, desafinava muito; já a segunda era mais precisa em sua afinação. Após essas duas guitarras baianas, ganhei uma "MLaghus" elaborada pelo luthier baiano Jacimário Laghus. Nesta oportunidade, propus a construção de um exemplar com seis cordas, que me foi entregue depois de seis meses.

Atualmente estou aguardando a construção de uma nova Guitarra Baiana que será feita pelo luthier Batanj. Ele afirma que o tempo de entrega é relativo em função do projeto, variando em cada caso: "já entreguei uma GB em 45 dias, e já passei, também, três anos construindo outra.". (BATANJ, 2015).

O luhtier Yuri Barreto (BARRETO, 2015) afirma que, em um período de 30

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Rua Direita da Piedade, nº. 55. Bairro da Piedade, Salvador - BA.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Rua Clóvis Spínola, nº. 133. Largo Dois de Julho, Salvador - BA.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Rua Barão de Cotegipe, nº. 12. Bairro da Liberdade, Salvador - BA

<sup>37</sup> Rua Radial C, nº. 14. Centro, Camaçari - BA.

<sup>38</sup> Travessa Bom Gosto da Calçada - Calcada, Salvador - BA

dias, já fabricou duas guitarras baianas; porém outras foram construídas em um ano e quatro meses; e a sua própria guitarra demorou três anos para ser finalizada. A entrega de um exemplar feito por um luthier varia, a depender do caso, e o músico interessado por um exemplar tem que esperar no mínimo um mês para ter seu instrumento em mãos.

## 2.5.2 O que pensam três músicos que não tocam Guitarra Baiana (sobre professor, mercado de trabalho, e solos)

A escolha por entrevistar três músicos que não tocam Guitarra Baiana foi importante para que eu entendesse quais eram os fatores que influenciavam a não aprendizagem do instrumento. Os entrevistados foram: Enrique Franco (colombiano, 40 anos); Sergio Pita (brasileiro, 51 anos); e Pedro Rego (brasileiro, 62 anos). Todos eles estudantes de guitarra tradicional do Centro de Formações em Arte da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Sérgio Pita afirmou que teve problemas com a adaptação ao instrumento, ressaltando que a necessidade de muita dedicação o distanciou da aprendizagem.

No início da minha carreira musical, eu cheguei a dedilhar algumas coisas na Guitarra Baiana. Parei por ser um instrumento muito pequeno anatomicamente falando e você tinha que se condicionar à questão da estrutura do instrumento. Acho que não me adaptei muito pela própria dificuldade. Você exerce muita... É muito esforço, determinação. Você tem que se dedicar, uma vez que a Guitarra Baiana necessita de muita velocidade. Você tem que estar com o tempo muito maior de que seu próprio instrumento convencional que é a guitarra [tradicional], meu instrumento principal. (PITA, 2013).

A inadaptabilidade ao formato do instrumento pode gerar a falta de desenvolvimento da habilidade motora por parte do estudante. Isto requer o acompanhamento de um professor capaz de oferecer subsídios relacionados à ergonomia da GB, identificando as falhas de postura do corpo, dedos, e braços a serem corrigidas para que o estudante tenha prazer na prática do instrumento. Logicamente, o desenvolvimento de competência depende do nível de envolvimento da pessoa, que ditará o ritmo e profundidade do estudo. Sérgio Pita afirma que para tocar Guitarra Baiana é necessário "muita velocidade", porém sabe-se que frases simples e melodiosas também podem ser tocadas na GB; e está de acordo com a linguagem do antigo estilo trieletrizado.

Enrique Franco nunca teve contato físico com a GB. Ele demonstrou estar

interessado na guitarra tradicional, e acredita que uma alternativa para aprender a tocar Guitarra Baiana seria com a ajuda de um professor. "Alguém daqui que já tem a experiência, que saiba; ter um método para se guiar. Tudo isso, acho que seria legal.". (FRANCO, 2013).

Pedro Rego já tocou Guitarra Baiana, mas não deu continuidade. Ele acha que saber tocar GB seria benéfico no seu fazer musical profissional, porque assim teria uma nova opção de instrumento, "a Guitarra Baiana tem, não só lá fora, como em qualquer lugar; ela tem uma aceitação incrível.". (REGO, 2013). A GB pode ser utilizada de forma mais abrangente: "passou-se o tempo que era só solar, hoje em dia pode acompanhar; tem toda outra utilidade na música.", afirma Pita (2013).

Ao indagar Sérgio Pita sobre a possibilidade dele conhecer alguém que toque GB e que lhe seja próximo, ouvi a sua resposta: "conheço assim: Armandinho [Macedo], por nome; Luiz Caldas; Júlio Caldas, né!". Todos os nomes citados por Sérgio são de músicos que não fazem parte do seu círculo de amizade; eles estão distantes da possibilidade de convívio, da troca de experiências, ou de qualquer relação de ensino e aprendizagem com Pita.

Desde a década de 1980, quando o uso da GB começou a diminuir, foi comum a adaptação das melodias dos frevos trieletrizados para a guitarra tradicional. Nesta década, a composição "Rock do Caicó" do guitarrista Aroldo Macedo foi amplamente tocada pelas rádios baianas e pelos guitarristas das bandas de trio<sup>39</sup>.

Toquei "Rock do Caicó" que é de Aroldo, mas não é a mesma coisa. É outra viagem. Primeiro porque a música foi feita em cima de Guitarra Baiana mesmo. Soa diferente. As pessoas não estão usando a Guitarra Baiana. Só quem usa a Guitarra Baiana nas músicas é Armando [Macedo] mesmo. Não vejo assim mais. As pessoas não estão chegando. (REGO, 2013).

O fato da maioria dos guitarristas baianos não saberem tocar Guitarra Baiana reflete a carência de incentivos, no que diz respeito à valorização deste instrumento histórico. Isto se materializa na falta de espaço para apresentação: como trios, palcos, ou projetos que tornem viáveis sua prática. Os entrevistados foram taxativos quanto à falta do cultivo à tradição do instrumento.

Acho que é um instrumento que tem que ser respeitado. Você fala de

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Vale a pena ressaltar que os guitarristas que tocavam Guitarra Baiana tiveram que adaptar suas técnicas à guitarra tradicional, a qual tinha características diferentes como, por exemplo, tamanho e afinação.

Bahia e lembra da Guitarra Baiana, porque tudo começou com ela. Armandinho, né! Tenho visto, bem pouco, essa intenção. (PITA, 2013).

Não devia ser só no carnaval. Devia ser direto. É um instrumento que deve ser usado no dia a dia. (REGO, 2013).

Eu estive no carnaval passado que era dedicado à Guitarra Baiana. Não tinha tanto show. Tinha Armandinho e um pouco mais. Na verdade, acho que poderia ser mais, né! Poderia ser mais. (FRANCO, 2013).

Afinal, por que a maioria os guitarristas baianos não tocam Guitarra Baiana?

Eu acho que é pelo próprio desinteresse mesmo. Acho que ficou rotulado a esperar Armando [Macedo]. Por exemplo: se for gravar um disco, já pensa em Armando. Não precisa ir tocar. Pensa sempre em Armando, mas porque não pensa em você [o próprio músico]? Fica a incógnita aí. (PITA, 2013).

Ai é boa pergunta! Eu digo por mim, assim... Eu não sei o porquê de eu não tocar Guitarra Baiana. Eu me perdi na Guitarra Baiana com o tempo. Deixei de tocar. Hoje eu poderia estar dominando dois instrumentos. Seria bom também dominar dois instrumentos. Acho que por causa da musicalidade [baiana] ter mudado muito, né! E aí as pessoas começaram a ver a música com guitarra de seis [guitarra tradicional]. Mais afoxé, mais aquelas coisas. Acharam que a adaptação ia ser melhor. Porque a Guitarra Baiana veio mais com o frevo mesmo. Aquelas coisas de Armandinho; aqueles temas instrumentais lindos por sinal, que eram tocados em cima do frevo. Ai as pessoas começaram a abandonar o frevo. Sair pra outras coisas. (REGO, 2013).

Após esta explanação, entende-se que existe uma falta de interesse em tocar GB. Por isso, é necessário incentivar as pessoas a aprenderem, facilitando o acesso e baixando o custo do instrumento para torná-lo mais requisitado e apreciado. É notória a facilidade em comprar qualquer outro instrumento musical que não seja a GB, por exemplo: a maioria das lojas entrevistadas possuía violão, cavaquinho, percussão para vender. Isso deixa claro que, uma vez que haja o aumento da procura por GB a oferta também poderá ser maior. No entanto, a procura por GB só será maior se existirem pessoas interessadas em comprá-la. Uma das formas de motivar as pessoas a aprenderem a tocar GB pode ser aumentando a oferta de cursos de curta, média, ou longa duração.

#### 3 A GUITARRA BAIANA

Neste capítulo serão abordados aspectos referentes à Guitarra Baiana, com a descrição detalhada de suas partes, o processo de elaboração, influência do rock e associação a outros termos instrumentais como Pau Elétrico, Cavaquinho de Trio, Cavaco de Trio, Cavaco Elétrico, Guitarrinha e Guitarra Baiana.

## 3.1 CARACTERÍSTICAS ORGANOLÓGICAS E TRAGETÓRIA HISTÓRICA

A Guitarra Baiana é um instrumento musical *cordofônico* de 4, 5, ou 6 cordas simples, cujo princípio acústico (o elemento vibratório) que produz o som é uma corda tensa. A GB é um instrumento *eletromecânico*<sup>40</sup>, pois o tipo de energia envolvida na produção sonora é mecânica, e a amplificação do som é eletrônica. O sistema excitador consiste primordialmente na interação entre palheta e cordas<sup>41</sup>, o ato de palhetar faz a corda vibrar. Essa vibração gera o som que é captado pelo transdutor eletromagnético<sup>42</sup>, o qual transforma a frequência deste som em impulsos elétricos, este sinal elétrico alimenta um amplificador que multiplica a quantidade desses impulsos, e os envia para um autofalante que irradia energia sonora.

A GB possui um braço de madeira<sup>43</sup> de aproximadamente 26 centímetros, onde são fixados os trastes de metal. Este braço se estende até o corpo de madeira sólida<sup>44</sup> onde é fixado o captador eletromagnético. As cordas são presas em suas extremidades – na ponte e nas tarraxas –, sendo sua afinação composta por quintas justas. A Guitarra Baiana de quatro cordas (GB4) tem a afinação Sol<sup>2</sup>, Ré<sup>3</sup>, Lá<sup>3</sup>, Mi<sup>4</sup>. A

 $<sup>^{\</sup>rm 40}$  Também pode ser designado como eletroacústico, que seria o sinônimo de eletromecânico.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> No entanto, é possível produzir som de uma GB de várias maneiras: digitando as casas com os dedos sem palhetar, percutindo uma baqueta nas cordas, friccionando as cordas com um arco de violino, utilizando o aparato eletrônico *Ebow*, dedilhando (beliscando) as cordas, batendo na madeira do corpo da GB, dentre outras maneiras,

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Todos os captadores passivos e/ou ativos tem o mesmo princípio de funcionamento: captam a alteração do campo magnético causado pela modificação física das cordas (vibração) em Guitarras Baianas, devem ser utilizados preferencialmente captadores que possam destacar as frequências sem deixar os agudos "ardidos", o que favorece a "estridência", então existe uma infinidade de modelos de captadores de guitarrão que podem ser utilizados, porém devem ser evitados os cerâmicos com magnetos de ferrite pois estes causam a má captação da primeira corda (Mi) funcionam muito bem pra Guitarra Baiana os *mini-humbuckers* de alnico e os *humbuckers* em forma de *single coil "double bladed"*. (BATANJ, 2014).

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Pau Marfim, Maple (USA), Cetim Amarelo, Mogno, dentre outras madeiras.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Cedro, Louro Canela, Louro Vermelho, Mogno, dentre outras madeiras.

Guitarra Baiana de cinco cordas (GB<sub>5</sub>) - Dó<sup>2</sup>, Sol<sup>2</sup>, Ré<sup>3</sup>, Lá<sup>3</sup>, Mi<sup>4</sup>. Já a Guitarra Baiana de seis cordas<sup>45</sup> (GB<sub>6</sub>) tem a 6<sup>a</sup> corda mais grave afinada em relação de quarta justa com a 5<sup>a</sup> corda, oque resulta na seguinte afinação: Sol<sup>1</sup>, Dó<sup>2</sup>, Sol<sup>2</sup>, Ré<sup>3</sup>, Lá<sup>3</sup>, Mi<sup>4</sup>.

Sobre o nome Guitarra Baiana, pode-se dizer que é uma alusão ao estado brasileiro em que o instrumento foi criado, podendo ser compreendido como guitarra da Bahia, ou guitarra elétrica da Bahia. No entanto, a palavra *guitarra* (em inglês *guitar*)<sup>46</sup> está diretamente associada ao violão, que deu origem à guitarra tradicional. A Guitarra Baiana está relacionada ao Cavaco Pau Elétrico, que foi inventado por Dodô e Osmar em Salvador no ano de 1942. A GB possui dimensões com menor largura e comprimento que a guitarra tradicional, e maior extensão para as nota agudas. A notação para GB4 na partitura é escrita na clave de Sol, e soa na altura real. Já para a GB5 e GB6 é possível usar as claves de Sol de Fá unidas em um sistema (similar ao usado na escrita para piano) que também soa na altura real.

Inicialmente, o instrumento recebeu o nome *Pau Elétrico* por se utilizar de um corpo sólido de madeira de Jacarandá com captação elétrica. Depois, ficou conhecido como *Cavaquinho de Trio, Cavaco de Trio*, e *Cavaco Elétrico* pelo fato de ter sido concebido com um braço de cavaquinho.

Figura 2 – Réplica do Pau Elétrico por Elifas Santana



A partir do Cavaco Elétrico, o instrumento foi adquirindo características

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Vídeo com a GB6 no link: https://www.youtube.com/watch?v=v3VuuBTycIM

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> A tradução do termo *quitar* é: *kithara* em grego; *quitare* em Francês; *quitarre* em Alemão; *chitarra* em italiano; guitarra em espanhol. Em escavações realizadas no Egito foi achado o instrumento com o corpo curvo, braço longo com trastes e sinais que indicavam a presença de três ou quatro cordas, que sinalizam suas origens em um período entre o século IV e VIII antes de cristo. Nossa guitarra pode ser considerada uma descendente da guitarra latina do século XIII. A Espanha a conheceu como guittern, no período de início de sua existência. A guitarra foi sendo transformada em sua forma e encordatura: o instrumento moderno de tamanho tradicional tem seis cordas, sendo que pode ser de nylon (as três de baixo), e de seda encapado com metal (as três de cima); ou todas de metal. O instrumento tem trastes fixos e um braço de aproximadamente noventa centímetros que vai em direção à "boca" do instrumento. A transposição é possível com capotraste, e sua notação na partitura é uma oitava acima do som real. A moderna guitarra espanhola é construída para constituir toda uma família: guitarra tenor, guitarra requinto, guitarró e guitarillo (tiple). (MARCUSE, 1964, p. 218, tradução nossa). De acordo com Mário de Andrade (1989, p. 250), guitarra é um "instrumento de cordas dedilhadas ou tangidas, de origem espanhola, tendo coexistido com o alaúde e a vihuela durante o Renascimento (...). Em Portugal, ela é o tradicional acompanhador dos fados, e no Brasil deu origem ao violão.". A afinação tradicional da guitarra ou violão é Mi¹, Lá¹, Ré², Sol², Si², Mi³. O violão de sete cordas acrescenta uma corda mais grave (a sétima) afinada em Dó<sup>1</sup>.

estéticas semelhantes às da guitarra moderna do final do século XX, vulgarmente chamada como guitarrão em Salvador. Nesta época, o Cavaco Elétrico passou a ser conhecido como Guitarrinha, tendo sido fabricada em série pelas marcas  $Del\ Vecchio$  e  $Jog^{47}$ .

Em sua trajetória histórica, a Guitarra Baiana se constituiu como um instrumento híbrido entre cavaco, bandolim, e a guitarra tradicional. O *cavaco* contribuiu com as cordas simples; o *bandolim* influenciou com a afinação e com os princípios teórico-técnico-instrumentais; a *guitarra tradicional* contribuiu com a estética, o corpo sólido, a captação eletromagnética, o uso da ponte flutuante com alavanca, e técnicas instrumentais como por exemplo: palhetada, digitação com duas mãos, *bends*<sup>48</sup>, ligadura - *pull off, hammer on*, dentre outras. A Guitarra Baiana também herdou da guitarra tradicional o uso de aparatos eletrônicos analógicos e digitais como amplificadores, pedaleiras multiefeitos, pedais de distorção, pedais de *flanger*, *chorus*, *phaser*, trêmolo, wha-wha, dentre outros tipos.

Figura 3 - Guitarra Baiana por Elifas Santana



Em relação à família dos instrumentos usados pelas bandas de trio dos anos de 1950 e 1960, em tese, a primeira formação era composta por: Cavaco Elétrico, o Violão Tenor Elétrico (Triolim), e o Violão Elétrico. O Triolim entrou em desuso e foi substituído pelo Cavaco Elétrico. Desta forma a família ficou sendo: Cavaco Elétrico 1, Cavaco elétrico 2, e o Violão Elétrico. Posteriormente, o Cavaco Elétrico e o Violão Elétrico adquiriram a estética de uma guitarra, e a família se tornou: Guitarrinha 1, Guitarrinha 2, e guitarra tradicional.

Nos anos 70, o contrabaixo elétrico foi introduzido<sup>49</sup>. Nos anos 80, a Guitarra Baiana de cinco cordas (GB<sub>5</sub>)<sup>50</sup>. Nos anos 2000, a Guitarra Baiana de seis cordas

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Ver no Capítulo 3, subcapítulo 3.4.4 o processo de elaboração e aprimoramento da Guitarra Baiana.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Técnica de esticar as cordas para cima e para baixo – em inglês, *bend*.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Vale ressaltar que a inclusão do baixo elétrico limitou a guitarra tradicional à base harmônica e rítmica, deixando de lado as suas origens baseadas no antigo estilo trieletrizado de tocar Violão Elétrico (com as baixarias típicas do choro).

(GB6). Desta forma, no século XXI é possível constatar a seguinte formação na família da Guitarra Baiana:

- Guitarra Baiana de quatro cordas (Sol², Ré³, Lá³, Mi⁴);
- Guitarra Baiana de cinco cordas (Dó², Sol², Ré³, Lá³, Mi⁴);
- Guitarra Baiana de seis cordas (Sol¹, Dó², Sol², Ré³, Lá³, Mi⁴);
- Guitarra tradicional (Mi¹, Lá¹, Ré², Sol², Si², Mi³);
- Contrabaixo elétrico (Mi<sup>-1</sup>, Lá<sup>-1</sup>, Ré<sup>1</sup>, Sol<sup>1</sup>).

#### 3.2 DESCRIÇÃO DAS PARTES

As partes constituintes da Guitarra Baiana são: tarraxas, pestana, trastes, casas, captador, potenciômetro de volume, potenciômetro de tonalidade, *jack* de saída, pinos, corpo, ponte, microafinação, trava, mão, tirante, braço, molas, e a parte elétrica (interna).



Figura 4 - Parte dianteira da GB6

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Que com a inclusão da 5ª corda mais grave alcançou a extensão do Triolim (instrumento que possuía a afinação: Dó², Sol², Ré³, Lá³).



Figura 5 - Parte traseira da GB6

- 1. Tarraxas: componentes da ferragem que serve para prender uma das extremidades da corda, e para afinar.
- 2. Pestana ou *nut*: serve para direcionar as cordas, sendo que algumas guitarras têm o *nut* com trava parafusada.
- 3. Traste: tiras de metal fixadas ao longo do braço, e que formam as casas.
- 4. Casas: espaços entre os trastes, cada casa corresponde a meio tom musical.
- 5. Captador: componente da parte elétrica que capta a vibração das cordas juntamente com a madeira.
- 6. Potenciômetro de volume: componente da parte elétrica que controla o nível de volume enviado para o *jack* de saída.
- 7. Potenciômetro de tonalidade grave/agudo: componente da parte elétrica que controla a sonoridade grave e aguda, proporcionando diferentes timbragens que variam entre o som brilhante (estridente) ao opaco (obscuro).
- 8. Jack: componente da parte elétrica que serve como ponto de saída do sinal elétrico gerado pelo captador, nivelado pelo potenciômetro de volume, e timbrado pelo potenciômetro de tonalidade.
- 9. Pinos: peças em que são presas as extremidades da alça.

- 10. Corpo: parte física que são fixados o captador, *jack*, potenciômetros, e a ponte. O tipo de madeira utilizada influencia na timbragem do instrumento.
- 11. Ponte: componente da ferragem onde é fixada uma das extremidades das cordas; funciona para regular a ação (distância das cordas) em relação ao braço do instrumento, regular as oitavas com os *saddles*. Caso possua molas, a ponte pode ser movida ascendentemente e descendentemente, com o manuseio de uma alavanca.
- 12. Microafinação: componente da ferragem que serve para ajustar a afinação.
- 13. Trava: componente da ferragem que serve para travar as cordas.
- 14. Mão: parte feita de madeira, extensão do braço onde são fixadas as tarraxas.
- 15. Tirante: tira interna que evita o empeno do braço, pode ser de madeira, fibra de carbono, ou ferro.
- 16. Braço: parte feita de madeira onde são fixados os trastes e a pestana.
- 17. Molas: componente da ferragem integrante do sistema da ponte flutuante.
- 18. Caixa de acesso à parte elétrica: local que armazena o circuito elétrico e contém terminais, parte interna do potenciômetro, parte interna do jack de saída, e pilha para o sistema ativo em que os captadores necessitam de fonte energética para funcionar.

#### 3.3 QUEM INVENTOU A GUITARRA BAIANA?

Uma das questões discutidas na história da música é a autoria do primeiro instrumento com as características da Guitarra Baiana (com cordas simples, afinação de bandolim, corpo sólido, e captação eletromagnética). Algumas pessoas afirmam que quem primeiro inventou foi Dodô e Osmar, enquanto outras dizem que foi Léo Fender. No entanto, antes de ter sido inventada a GB, aconteceram diversas tentativas de eletrificar e amplificar o som dos instrumentos de cordas pinçadas.

Allan Russ foi o primeiro músico que teve o som de seu instrumento amplificado por via do uso de um aparelho chamado de *resonator*; uma espécie de megafone que se colocava perto, quase em contato com as cordas, afirma Eddie Durham (apud GRECI; CARFAGNA, 2000, p. 233). Entretanto, a invenção do captador eletromagnético tornou o *resonator* obsoleto.

Após o advento do captador, iniciou-se a busca por eliminar a microfonia proveniente da ressonância entre a caixa amplificadora, o captador, e a caixa acústica do instrumento (bojo). Essa busca culminou com a total eliminação do bojo, tornando o corpo da guitarra sólido ao invés de oco. Dentre os nomes que participaram deste processo estão: Loyd Loar, Gibson, Adolf Rickenbacker, Mário Maccaferri, Henri Selmer, Dodô, Osmar, e Léo Fender.

Em 1924, a marca de guitarra Gibson lançou ao mercado a guitarra *L-5* (figura 6), criada por Lloyd Loar, que substituiu a roseta convencional pela estética "efe" do violino, e incluiu uma placa flutuante para apoiar os dedos. (ROSALES, 2002, p. 34). Nesta época, os instrumentistas de cordas utilizavam um captador de contato fixado na superfície do bojo do violão.



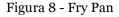
Figura 6 - Gibson L5

Em 1932, foi elaborado um violão a meio caminho entre corpo arqueado (archtop) e plano (flat-top). A famosa *Selmer-Maccaferri* (figura 7), desenhado por Mario Maccaferri e comercializada por Henri Selmer. Essa guitarra foi popularizada pelo guitarrista Jango Reinhard (ROSALES, 2002, p. 35). O resultado foi um violão mais fino em sua largura, portanto com a caixa acústica menor, e com o som amplificado por via do captador de contato fixado ao bojo.



Figura 7 - Violão Selmer-Maccaferri

Adolph Rickenbacker trabalhava fazendo componentes para a *National Resonator Guitar*, afirma Jenkins (2009). Depois, juntamente com Jorge Beauchamp e Paul Barth, formou a *Electric String Company*. No ano de 1930, começou a construir guitarras no estilo havaiano (*lap-stell*, *slide guitar*), usando seu recémcriado sistema de captação eletromagnética. Chapman (2003, p. 14) afirma que Rickenbacker foi o pioneiro no uso desses captadores com a sua guitarra havaiana de nome *Frying Pan* (figura 8). Esse nome era devido ao instrumento se assemelhar a uma panela de fritar.





Em 1932, Rickenbacker lançou uma das primeiras guitarras elétricas manufaturadas comercialmente: uma semiacústica com um captador eletromagnético, intitulada de *Electro Spanish* (figura 9), e que serviu como inspiração para os luthiers da época.

Figura 9 - Electro Spanish Guitar



A primeira guitarra de corpo sólido foi a *The Log* (figura 10), ou "o tronco" em português. Ela foi fabricada por Les Paul no ano de 1941, afirma Rosales (2002, p. 37). Esse instrumento foi construído a partir da junção do braço de uma guitarra

semiacústica Gibson a uma madeira maciça de Pinheiro, onde foram fixados os captadores, a ponte, e o cavalete. Para complementar o formato tradicional, foram colocadas as duas bandas externas de um corpo de uma guitarra semiacústica com os detalhes em "efe" (vedados). A peça maciça de madeira possibilitou a eliminação da microfonia, e produziu o som característico das guitarras de corpo sólido.

Figura 10 - The Log



Em 1942, Antônio Adolfo do Nascimento – eletrotécnico e musicista amador desenvolveu o Violão Pau Elétrico e o Cavaco Pau Elétrico (figura 11) em parceria com Osmar Macedo. Eles utilizaram um braço de cavaco, e um pedaço de madeira maciça de jacarandá, "sem ter conhecimento da guitarra elétrica – já existente nos EUA, mas inexistente no Brasil –, eles como que inventaram pela segunda vez o instrumento, aqui batizado de Pau Elétrico". (RISÉRIO, 2004, p. 556). O Cavaco Pau Elétrico tinha cordas simples, afinação de bandolim, corpo sólido, e captação eletromagnética, caracterizando oque seria o protótipo da Guitarra Baiana. Macedo (2015) afirma que, por volta de 1945, em meio às festas que A Dupla Elétrica se apresentava, Dodô teria conhecido um marinheiro americano, que comprou um exemplar do Pau Elétrico e, possivelmente, o levou para fora do Brasil.

Figura 11 - Cavaco Pau Elétrico e Violão Pau Elétrico



Figura 12 – Cavaco Pau Elétrico



Figura 13 - Cavaco de Trio



Em 1950, Léo Fender lançou a guitarra elétrica de corpo sólido *Fender Broadcaster*, que foi renomeada como *Telecaster* (figura 14). O designe desse instrumento foi revolucionário para a época. Posteriormente, Fender lançou o modelo *Stratocaster* (figura 15) entre 1953 e 1954. (CHAPMAN, 2003; JENKINS, 2009).

Figura 14 - Telecaster



Figura 15 - Stratocaster



A grande popularidade das guitarras Fender fez com que Gibson buscasse um novo modelo de guitarra com corpo sólido. Segundo Rosales (2002, p. 34), a resposta de Gibson foi procurar os serviços do guitarrista de jazz e inventor Les Paul para produzir a *Gibson Les Paul* (figura 16) em 1952.

Figura 16 - Gibson Les Paul



Em 1958, Fender fabricou o instrumento que mais se assemelhou à Guitarra Baiana, o *Mandocaster*. Este instrumento tinha cordas simples, afinação de bandolim, corpo sólido, e captação eletromagnética igualmente ao Pau Elétrico fabricado por Dodô e Osmar, em 1942, porém com a estética parecida coma da guitarra *Stratocaster*.

Figura 17 - Mandocaster



Com base nesse percurso histórico sobre o desenvolvimento da guitarra, é possível inferir que os primeiros inventores do instrumento com as características do Pau Elétrico (cordas simples, afinação de bandolim, corpo sólido, e captação

eletromagnética) foram Dodô e Osmar em 1942. Leo Fender só foi fabricar o *Mandocaster* em 1958. No entanto, a primeira guitarra de corpo sólido - a *The Log* - foi construída pelo americano Les Paul, em 1941.

A seguir, a ordem cronológica do processo de desenvolvimento dos instrumentos elétricos de corpo sólido:

- 1931 Frying Pan: Adolph Rickenbacker;
- 1932 Rickenbacker Electro Spanish: Selmer-Maccaferri;
- 1941 The Log: Les Paul;
- 1942 Violão Pau Elétrico e Cavaco Pau Elétrico: Dodô e Osmar;
- 1950 Telecaster: Fender;
- 1952 Gibson Les Paul: Les Paul;
- 1953/54 Stratocaster: Fender;
- 1958 Mandocaster: Fender.

#### 3.4 PROCESSO DE ELABORAÇÃO E APRIMORAMENTO DA GUITARRA BAIANA

A elaboração da Guitarra Baiana foi precedida por algumas tentativas frustradas de amplificar o som do violão. Stela Caymmi (2001, p. 90) afirma que Dodô chegou a sugerir que Dorival Caymmi fizesse um furo em seu violão, e pusesse um alto-falante dentro do seu bojo. Aroldo Macedo (2015) contradiz essa proposição, afirmando que, possivelmente, o furo seria para poder ser atravessado um fio conectado a um captador de contato fixado no interior do bojo.

A ideia de eletrificar e amplificar os instrumentos acústicos ganhou força quando Dodô e Osmar se juntaram para resolver o problema do efeito de microfonia, após conhecerem o captador elétrico no ano de 1941. De acordo com Osmar Macedo (apud AYÊSKA, 2005, p. 2):

Ele ia trazer pra Bahia o famoso violão elétrico que ninguém conhecia — eu mesmo pensava que tocasse sozinho, por ser elétrico... O Benedito Chaves então trouxe o violão elétrico e nós fomos todos assistir ao show dele no Teatro Guarani, foi uma apoteose, foi uma beleza! Mas dava aquele fenômeno de microfonia, apitava (pii, piii...). Incomodava. Ele parava, mudava a posição do amplificador, diminuía o volume pra corrigir esse defeito. Quando acabou a apresentação, nós fomos ao camarim, eu e Dodô.

#### 3.4.1 Eliminação do bojo acústico e das cordas duplas do bandolim

Depois de conhecer o captador que Benedito Chaves utilizava, Dodô passou a construir seus próprios captadores e usá-los no bandolim e no violão. Durante os shows, perceberam que não conseguiam obter um volume sonoro elevado e evitar o efeito de microfonia ao mesmo tempo. Até que Osmar abraçou o bandolim, e conseguiu diminuir a microfonia, mas não conseguiu eliminá-la totalmente. A associação entre Dodô e Osmar foi importante para o processo de definição do Pau Elétrico; neste sentido, Aroldo Macedo (2014) afirma que Osmar passou a indagar Dodô que a caixa acústica era responsável pelo ruído indesejável. Dodô, por sua vez, começou a trabalhar na diminuição do bojo até tirá-lo por completo.

As tentativas de resolver o problema continuaram até quando foi realizado um experimento inusitado, em que Dodô esticou a corda de violão e fixou as suas extremidades em cima de um balcão. Em seguida, colocou o captador por baixo e próximo à corda, aumentou o som da caixa amplificada ao máximo, e fez a corda vibrar. Assim, o som foi produzido em elevado volume e totalmente livre do efeito de microfonia. Estava resolvido o problema.

Osmar se queixava de que com o bandolim ficava difícil esticar as cordas (tocar *bends*), devido à alta tensão gerada pelas quatro cordas duplas — ao total de oito cordas — fato que atrapalhava seu desempenho. Esse problema poderia ser minimizado com o uso do cavaco, pelo fato deste instrumento ser constituído de quatro cordas simples, o que facilitaria sua performance musical. Neste viés, sugeriu a Dodô que utilizasse o braço de um cavaco na fabricação do novo instrumento, porém com a afinação em quintas como no bandolim.

#### 3.4.2 Construção do instrumento

A invenção do Pau Elétrico aconteceu em 1942, quando Dodô e Osmar foram à loja de instrumentos musicais "A Primavera", pediram um violão e um cavaco, e arrancaram os braços dos instrumentos ali mesmo – para o espanto do Sr. Pepi, proprietário e vendedor da loja. (MACEDO, 2015).



Figura 18 - Loja A Primavera, localizada na Praça da Sé em Salvador, BA.

Já em sua residência, Dodô colou o braço do cavaco a um corpo de madeira de Jacarandá, onde foram fixados: o captador, a ponte, e as tarraxas. As cordas foram presas nas duas extremidades: na extremidade do braço foram presas em cabeças de parafusos, e na extremidade do corpo foram enroscadas nas tarraxas ali fixadas. Também, havia uma placa flutuante para apoiar o dedo mínimo da mão direita; além de um acessório inusitado que permitia que Osmar fixasse o instrumento ao cinto de sua calça, e ficasse com as mãos livres sem a necessidade de usar uma alça.

#### 3.4.3 Início da lutheria

Dodô foi o primeiro luthier a fabricar o Pau Elétrico, um instrumento anacrônico, que se tornaria popular nos anos de 1950. Ele era "(...) *expert* em eletrônica, com enorme competência, fabricava os instrumentos e aparelhos valvulados.". (MOREIRA, 2010, p. 34). No processo de elaboração da GB, a participação de Osmar foi a de informar a Dodô sobre suas necessidades como músico, dando dicas para o aperfeiçoamento do instrumento.

Os instrumentos que Dodô fabricava iam sendo aprimorados, quando José de Macedo (Zezito - irmão de Osmar), trouxe uma guitarra havaiana dos Estados Unidos. (MACEDO, 2014). Este instrumento portava um captador eletromagnético mais potente do que os usados no primeiro Pau Elétrico construído em 1942. Dodô estudou esse novo captador e aprendeu a fabricá-lo, utilizando-o nos instrumentos com os quais se apresentaram na Rua Chile em 1950. Já em 1952, "começam a aparecer os [trios elétricos] seguidores: Atlas, Ipiranga, Cinco Irmãos, Jacaré, todos com instrumentos criados por Dodô.". (AYÊSKA, 2005, p. 3).

O Cavaco Pau Elétrico teve bom resultado sonoro com a tecnologia de amplificação da época, mas o Violão Pau Elétrico teve o uso limitado devido ao fato do som do instrumento soar estridente. A amplificação sonora na Fubica contava com a tradicional corneta, que não reproduzia as baixas frequências, e, por isso, não era capaz fazer soar os bordões com o timbre grave. A fim de resolver esse problema de timbragem e sonorização, a Dupla Elétrica acostumou-se a levar seus aparelhos amplificadores individuais para os shows, sendo que Dodô usava uma caixa amplificada específica para reproduzir baixas frequências, que foi fabricada por ele mesmo. Ele também afinou seu Violão Elétrico um tom abaixo do convencional.

#### 3.4.4 Cavaco Pau Elétrico, Guitarrinha, e Guitarra Baiana

Aroldo Macedo (2014) afirma que Armandinho buscava melhorar a qualidade do Cavaquinho Elétrico e, no ano de 1976, procurou o luthier da fábrica da *Del Vecchio* afim de que produzisse um instrumento que ele próprio desenhara<sup>51</sup>. A nova versão do Cavaquinho Elétrico ficou conhecida como Guitarrinha, porém não possuía boa afinação ao longo do diapasão do instrumento. "Antigamente as Guitarras Baianas não afinavam porque não possuíam *saddles* de regulagem individual para cada corda, e eram construídas industrialmente, sem cuidado". (BATANJ, 2014). Além da empresa *Del Vecchio*, a fabricação de Guitarrinhas, também, foi realizada pela empresa *Jog*. Aroldo Macedo relata que "as Guitarrinhas da *Jog* não afinavam direito e tinham péssima qualidade.". (MACEDO, 2015).

O processo de aperfeiçoamento do Pau Elétrico fez com que o instrumento adquirisse características estéticas de uma guitarra tradicional. Macedo (2011) e Moreira (2010, p. 46) afirmam que a vontade de que o nome do instrumento referenciasse o estado de origem, fez com que eles criassem o seguinte dizer: "tem a guitarra portuguesa, a guitarra americana, a guitarra havaiana, porque não, também, a Guitarra Baiana!".

A inclusão da quinta corda mais grave na constituição da GB parece ter sido decorrente da popularização do violão tenor em meados do século XX; este

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> A fábrica *Del Vecchio*, a princípio, não se interessou, porém, devido ao sucesso que Armando fez ao aparecer no programa "Fantástico" da Rede Globo de Televisão, tocando o cavaco elétrico acompanhado da banda "A Cor do Som", mudou de ideia e resolveu fabricar o instrumento em quantidade, afirma Aroldo Macedo (2015).

instrumento possuía afinação em quintas (Dó², Sol², Ré³, Lá³). Armandinho Macedo (2011) afirma que, entre 1982 e 1983, conheceu o luthier Vitório Quintino⁵² e lhe propôs a construção de um novo modelo de Guitarrinha em forma de raio que ele próprio havia desenhado. A partir da associação entre Armandinho e Vitório foi concebida a primeira Guitarra Baiana de cinco cordas, que incluiu uma corda mais grave afinada em Dó, ficando com a seguinte afinação: Dó², Sol², Ré³, Lá³, Mi⁴. Este modelo foi aperfeiçoado pelo luthier Elifaz Santana que, baseado nas informações e necessidades de Armandinho, aumentou a espessura da madeira⁵³ do corpo, e o campo harmônico⁵⁴. Essas modificações teriam sido feitas com o objetivo de gerar uma timbragem mais grave e sem estridência.

Em 2005, o luthier Mlaghus - na cidade de Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador - construiu a meu pedido a Guitarra Baiana de seis cordas. Neste modelo foi incluída a sexta corda mais grave afinada com a nota Sol¹, ficando com a seguinte afinação: Sol¹, Dó², Sol², Ré³, Lá³, Mi⁴. Assim, a extensão do instrumento foi expandida; sendo que a afinação da sexta corda (Sol¹) foi disposta em intervalo de quarta justa com a quinta corda (Dó²), quebrando a relação de quintas, e permitindo novas possibilidades rítmico-melódico-harmônicas.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Que havia trabalhado na fábrica de instrumentos da Giannini.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Quanto à sonoridade, como o instrumento é mais tenso e estridente, busca-se na construção deixar a tonalidade mais sensível no favorecimento às frequências médias e graves, porém sem perder o brilho do agudo. A equação ideal é aquela que equilibra as madeiras de braço x corpo x escala (freatboard) sem deixar o som "ardido" como as rudimentares e antigas Del Vecchio (por exemplo). Para isso, eu aumento a espessura do corpo para ter um maior volume de madeira, procuro sempre que possível fixar os pickups na madeira, e o corte da madeira do braço tem que ser no sentido radial para que o sentido das fibras favoreça a transmissão das frequências. As antigas GBs eram mais finas tinham entre 3 e 3,5cm de espessura no corpo, as atuais tem entre 4 e 4,5cm e este aumento volumétrico contribui no favorecimento do sustain e das frequências "ideais". Lembrando que a funcionalidade das madeiras que formam o instrumento é de "filtrar" frequências, isso de uma forma geral, ou seja, vale pra todos os instrumentos de cordas maciços, guitarrão, baixo, etc. Por este motivo, instrumento com escalas claras soam mais "brilhantes" e com escalas escuras soam mais "encorpados" pois madeiras claras possuem menos "resinosidade" e filtram as frequências mais graves ao contrário das madeiras escuras que são mais porosas e mais resinosas, filtrando as frequências agudas e deixando audíveis as frequências mais graves. O fato das escalas claras terem que ser envernizadas também contribui neste diferencial (salvas as devidas proporções). (BATANJ,

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Que incide no aumento da distância entre os trastes, e, consequentemente, no aumento do comprimento do instrumento. Elifaz construiu essa GB5 em Aracajú, cidade de Sergipe, localização de sua fábrica de instrumentos musicais.

### 3.5 INFLUÊNCIA DO ROCK, GUITARRA TRADICIONAL, E TECNOLOGIA

Dodô prezava pela clareza e limpeza da sonoridade do Pau Elétrico, labutando pela melhoria da qualidade do som produzido e amplificado por seus equipamentos valvulados. A sua determinação fez com que os seus instrumentos musicais e equipamentos de áudio fossem aperfeiçoados continuadamente.

Após a 2ª Guerra Mundial, o ritmo do *rock and roll* tornou-se popular. Nos anos 60, os Beatles e Rolling Stones passaram a ser mundialmente conhecidos e a influenciar os jovens brasileiros. Farias (2010, p. 96-97) afirma que Armandinho Macedo tocava guitarra tradicional na banda *Hell Angels*, cujo repertório era formado por músicas do grupo The Beatles, Renato e seus Blue Caps, e Rolling Stones.

Nos anos 70, o músico britânico Jimi Hendrix inovou com sua performance arrojada, despertando os músicos para novas perspectivas e maneiras de tocar guitarra. A influência do rock e do estilo de Hendrix tocar foi traduzida para a Guitarra Baiana com a intensificação do uso do efeito de distorção, cuja sonoridade divergia da concepção musical de Dodô.

Armandinho não usava pedal de distorção, com astúcia, deu lá uma solução: no seu pequeno gravador cassete, ligava a guitarra no *in*, saía no auxiliar, botava o volume no máximo e dava *play/rec*. Segundo ele me disse, aquele era o som característico do trio elétrico. (MORAES, 2010, p. 30).

Em 1975, Armandinho e Aroldo adquiriram aparelhos específicos para gerar distorção: o pedal *Schaller* que o Dadi – baixista da banda "A Cor do Som" – lhes trouxera da Alemanha. (MOREIRA, 2010, p. 37). Dodô era avesso a ruídos estranhos ao som *cristalino* do tradicional Cavaco Pau Elétrico, ficando intrigado quando Armandinho apareceu com o pedal de distorção. Nesta ocasião, Dodô disse: "Armandinho, eu trabalho tanto para conseguir um som limpo e você vem botando areia no som.". (MOREIRA, 2011, p. 31).





Nos anos 80, o rock progressivo e o heavy metal estavam com alta popularidade, assim os *guitar heroes*<sup>55</sup>, pós Jimi Hendrix, Jimmy Page, Carlos Santana, como por exemplo: Steve Vai, Ynguie Malmsteen, Jason Becker, Marty Friedman, dentre outros, passaram a influenciar os músicos brasileiros. Os guitarristas roqueiros baianos começaram a se deixar influenciar por essa nova estética sonora do final do século XX. Dentre eles, o guitarrista Armandinho Macedo passou a utilizar as técnicas comuns aos *guitar heroes*, a exemplo da técnica de tocar "harmônicos" descendentes e ascendente com a alavanca (*long dive bomb*), ligaduras, *bends, tappings*, além do uso do pedal *whammy*, e os tradicionais pedais *phaser*, *flanger*, *chorus*, *wha-wha*, *delay*, dentre outros.

Segundo Caetano Veloso, Armandinho foi o principal responsável pela inovação do repertório do carnaval elétrico de Dodô e Osmar, devido às suas influências do rock progressivo e do heavy metal de Jimi Hendrix, Carlos Santana e do baiano Pepeu Gomes. (FARIAS, 2010, p. 106).

Atualmente, parecem existir três vertentes de utilização da Guitarra Baiana como expressão e linguagem musical, que podem se fundir e se separar em uma mesma performance. A primeira vertente está voltada para a tradição do Carnaval baiano e do choro, correspondendo ao *estilo trieletrizado* da década de 1950; geralmente, o timbre de guitarra usado tem pouca ou nenhuma distorção, com ou sem reverber. A segunda vertente conta com influências do blues e do rock dos anos 60 e 70 misturado com o frevo, além de outros ritmos como ijexá, reggae e ska, que resultou no *novo estilo trieletrizado* da década de 1970; neste caso, o timbre utilizado tem mais som distorcido, podendo ser acrescido de efeitos como: *phaser, flanger, chorus, delay*, dentre outros. A terceira vertente engloba a linguagem dos *guitar* 

<sup>55</sup> Heróis da guitarra, traduzindo para o português.

heroes dos anos 90, dos jazzistas, bluesman, além e da inserção da GB em outros contextos musicais extra carnaval.

## 4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em uma breve pesquisa de Estado da Arte sobre o tema, observei que os trabalhos acadêmicos pesquisados não tratavam do aspecto pedagógico ou metodológico do ensino e aprendizagem da Guitarra Baiana. A dissertação "A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico" de Affonso Celso de Miranda Neto (2006) retratou a trajetória do músico Pepeu Gomes e suas influências musicais, e buscou nas composições e gravações de Pepeu trechos musicais que caracterizassem seu estilo de tocar.

A dissertação de Jorge Moutinho (1999) de nome "Trio Elétrico ontem e hoje: Por onde anda o som da velha Guitarra Baiana?" investigou a situação da Guitarra Baiana e da banda Trio Elétrico de Dodô e Osmar em uma visão etnomusical. O artigo de Ayêska (2005) tratou de resgatar a parte da história do trio elétrico apresentando-o como uma nova mídia sonora, uma invenção para uso específico de música de carnaval.

O livro "A Voz de Armandinho Macedo" de Simone Farias (2012) descreveu detalhes da vida pessoal e musical de Osmar, Armandinho e Aroldo Macedo. A autora fez a descrição das ações de Osmar para estimular e ensinar Armandinho desde seu processo de aproximação com o bandolim. Neste livro estão descritos aspectos pedagógicos da aprendizagem de Armando, a sua influência roqueira e trajetória musical (quando saiu de Salvador, para morar na cidade do Rio de Janeiro). O livro "Sonhos Elétricos" de Moraes Moreira (2010) retrata a visão do autor sobre o Carnaval da Bahia, relatando fatos do cotidiano do grupo, e suas influências musicais.

Diante de tal situação, entendi que seria necessário me aprofundar nos modelos de aprendizagem para poder dar conta do problema proposto neste trabalho – Como construir uma metodologia para ensino da teoria, leitura e escrita musical com a Guitarra Baiana.

#### 4.1 APRENDIZAGEM COGNITIVA

A Teoria Cognitiva foi desenvolvida pelo biólogo, psicólogo, e educador suíço Jean Piaget, um estudioso do processo de aquisição do conhecimento, cujas concepções sobre aprendizagem e desenvolvimento cognitivo exerceram grande influência sob a pedagogia moderna. Piaget baseou-se no conceito de adaptação

biológica voltado para o desenvolvimento da inteligência, desde a infância até a fase adulta. Em sua teoria, a atividade intelectual está associada ao desenvolvimento integral do organismo; ele acredita que os fenômenos humanos têm raízes biológicas, finalidade social, e são mediados pela mente.

Piaget classificou o desenvolvimento em quatro etapas, as quais seriam previsíveis e ordenadas, porém com variações individualizadas. "A ordem de sucessão [dos estágios] é constante, embora as idades médias que as caracterizam possam variar de um indivíduo para outro, conforme o grau de inteligência, ou de um meio social a outro.". (PIAGET; INHELDER, 1978, p. 131).

Em sua teoria, ele divide o processo cognitivo inteligente em: aprendizagem e desenvolvimento.

A aprendizagem estaria relacionada a uma resposta adquirida por meio da experiência, a qual pode ser obtida de maneira ordenada ou não. Já o desenvolvimento estaria relacionado à formação do conhecimento, sendo dividido em quatro estágios: sensorial-motor (o a 2 anos), pré-operações (2 a 7 anos), operações concretas (7 a 11 anos), operações formais (11 a 15 anos).

A aprendizagem cognitiva costuma ser separada da aprendizagem afetiva e psicomotora. A afetiva é aquela que envolve experiências como prazer e dor, satisfação ou descontentamento, alegria ou ansiedade; a psicomotora é aquela que engloba respostas musculares adquiridas por meio de exercício e prática. Algumas experiências afetivas são acompanhadas da aprendizagem cognitiva, e estas, geralmente, incorrerem na aquisição de habilidade motora. Aquilo que se aprende fundamenta a resolução de problemas, construção de novos significados, e revisão de modelos mentais. Estas "definições", segundo Moreira (2011), caracterizam a aprendizagem resultante do armazenamento organizado de informações na memória do indivíduo que aprende, formando novas estruturas cognitivas.

A filosofia cognitivista focaliza o ato de conhecer, ou seja, como o indivíduo conhece o mundo. Esse enfoque engloba as variáveis intervenientes entre estímulo e resposta nos processos mentais superiores como a percepção, resolução de problemas, tomada de decisões, processamento de informação, e compreensão. A partir daí, chega-se ao construtivismo, que compreende o conhecimento como algo sempre em construção, e exprime a ideia de que "o ser humano tem a capacidade

criativa de interpretar e representar o mundo, não somente de responder a ele.". (MOREIRA, 2011, p. 15).

Jean Piaget conceituou a aprendizagem gradativa de novos conhecimentos como *equilibração majorante*. Para isso, baseou-se na concepção desenvolvimentista do processo cognitivo inteligente, e da concepção de adaptabilidade humana.

A adaptação, entendida como processo, é um ponto de equilíbrio entre dois mecanismos indissociáveis: a assimilação e a acomodação. A assimilação diz respeito ao processo pelo qual os elementos do meio exterior são internalizados à estrutura, enquanto que a acomodação se refere ao processo de mudanças da estrutura, em função dessa realização, quando há a diferenciação e integração dos esquemas de assimilação. Assim, pode-se dizer que o pensamento é adaptado a uma realidade, quando ele consegue, ao mesmo tempo, assimilar às suas estruturas os elementos dessa realidade, acomodando essas estruturas aos novos elementos que se apresentam. (PIAGET, 1982, p. 157).

O conceito de equilibração majorante divide em três etapas a aprendizagem humana. Estas etapas são denominadas de: *assimilação*, *acomodação* e *equilibração*. Na interpretação de Moreira (2011, p. 100-102), a equilibração majorante acontece da seguinte maneira:

O indivíduo constrói esquemas de assimilação mentais para abordar a realidade. Todo esquema de assimilação é construído e toda abordagem à realidade supõe um esquema de assimilação. Muitas vezes, os esquemas de ação da criança (ou mesmo de um adulto) não conseguem assimilar determinada situação. Neste caso, o organismo (a mente) desiste ou se modifica. No caso de modificação, ocorre o que Piaget chama de *acomodação*. É por meio das acomodações que se dá o desenvolvimento cognitivo. Se o meio não apresenta problemas, dificuldades, a atividade da mente é, apenas, de assimilação; porém diante deles ela se reestrutura (acomodação) e se desenvolve. Não há acomodação sem assimilação. O equilíbrio entre assimilação e acomodação é a adaptação à situação.

O ensino e aprendizagem, em termos de assimilação, envolvem três aspectos: os esquemas de assimilação do aluno, os esquemas que se quer ensinar, e os esquemas do professor. Essa implicação da psicologia cognitiva de Piaget é sintetizada no conceito de *ensino reversível* pelo educador Fritz Kubli (1979 *apud* MOREIRA, 2011, p. 103-104):

Em um diálogo reversível, a distribuição dos esquemas de assimilação deve ser tão equilibrada quanto possível. Em um sentido ideal, mas não exequível, o ensino passaria por uma sucessão de estados de equilíbrio de comunicação, tal como em um processo termodinâmico

reversível<sup>56</sup>. Isto significa que o professor deveria relacionar, através de argumentação apropriada, os esquemas de assimilação espontâneos do aluno com os esquemas de assimilação que ele quer ensinar, com o mínimo de desequilíbrio. Quanto mais a argumentação do professor se relacionar com os esquemas de assimilação do aluno, mais reversível se torna o diálogo e mais eficiente será o ensino.

Na concepção de Kubli (1982, p. 4), o professor deve ser tão ativo quanto o aluno, e a sua didática deve ser acompanhado de ações e demonstrações.

Ações e argumentação o que isso tudo significa para ensino de ciências? É imediatamente claro que nós temos de realizar atividades e demonstrações em nossas aulas e que devemos dar aos nossos alunos a oportunidade de desenvolver, eles mesmos, ações (atividades práticas) sempre que isso for tecnicamente possível. Entretanto, tais atividades devem ser integradas à argumentação do professor para serem frutíferas. Atividades e demonstrações isoladas podem mesmo vir a ter um efeito destrutivo em nosso trabalho como professor. A menos que usemos os experimentos para demonstrar um fenômeno ou ajudarmos a definir ou ilustrar algo que tentamos expor verbalmente, o empenho do trabalho prático não será justificado. Seria uma ilusão acreditar que atividades ou demonstrações, mesmo se realizadas pelos estudantes, tem em si próprias, o poder de produzir conhecimento: elas podem apenas gerá-lo na medida em que estiverem integrados na argumentação do professor.

Desta forma, deve ser dada ao aluno oportunidade de agir e praticar, tornando real o que era conceitual, possibilitando que o estudante dê significado ao conteúdo aprendido, e facilitando o aprendizado. As atividades realizadas pelos estudantes têm poder de produzir conhecimento se estiverem relacionadas à argumentação do educador.

#### 4.2 MODELO C(L)A(S)P

O modelo C(L)A(S)P é um conceito criado pelo educador musical Keith Swanwick. Ele partiu do princípio de que o aprendizado musical significativo ocorre com o envolvimento do estudante em atividades diretas com a música. "O envolvimento direto pode ser alcançado por via de três atividades centrais: composição [C], apreciação [A] e performance [P].". (SWANWICK, 2003, p. 43, trad.

-

<sup>56</sup> Em física, uma transformação termodinâmica reversível é um processo ideal, no qual um sistema passa de um estado inicial a outro estado de equilíbrio final por meio de uma sucessão de estados de equilíbrio.

nossa)<sup>57</sup>. Estas atividades centrais (C, A, P) são complementadas com duas atividades periféricas que são: o estudo sobre a literatura musical - *literature studies* [L], e a aquisição de habilidades - *skill acquisition* [S]. As atividades periféricas têm a função de fundamentar, e proporcionar a habilidade necessária para a realização das atividades centrais. (SWANWICK, 2003, p. 45). Para Swanwick, as três atividades centrais juntas às duas periféricas formam os cinco parâmetros da experiência musical que compõem o modelo C(L)A(S)P – *Composition, Literature studies, Apreciaton, Skill acquisition, Performance*.

A atividade central de **composição** inclui o ato de inventar, não apenas escrever uma música em qualquer forma de notação musical. Swanwick (2003, p. 43) afirma que a improvisação também é uma forma de compor e, na educação musical, a composição não é necessariamente realizada para formar compositores, mas sim para provocar uma relação direta do estudante com a música, com o objetivo de ele conseguir articular e comunicar seu pensamento em forma de música, organizando padrões, e gerando novas estruturas dentro de um período de tempo. A atividade criativa possibilita que o aluno produza algo novo, e dê um sentido musical particularizado pela ideia autoral, e pela sua interpretação. De acordo com Swanwick (2003, p. 68), a composição é uma necessidade educacional, não é uma atividade opcional para ser desenvolvida quando o tempo permite.

A atividade central de **apreciação**, para Swanwick, não significa apenas ouvir uma gravação ou assistir a um concerto. O ato de tocar uma escala, escolher um timbre, ensaiar, praticar uma peça, improvisar, afinar um instrumento abrange "o ouvir". Esta ação de ouvir, por sua vez, já envolve toda experiência musical em ação, sendo fundamental para o desenvolvimento musical do estudante. A apreciação vai além do ato de ouvir, é uma atividade que envolve a experiência estética transformadora, reafirmando o valor intrínseco da ação de se ouvir música enquanto apreciação musical.

O status da apreciação enquanto "atividade" pode ser questionado: como ela não implica necessariamente um comportamento externalizável, é frequentemente considerada a mais passiva das atividades musicais. No entanto, a aparência de uma atitude receptiva não deve mascarar o ativo processo perceptivo que acontece, uma vez que a mente e o espírito do ouvinte são mobilizados. (FRANÇA,

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Direct involvement can be seen under three headings. They are composition, audition, and performance; CAP for short.

#### SWANWICK, 2002, p. 12).

No modelo C(L)A(S)P, a atividade de apreciação deve fazer parte do processo educativo juntamente com a composição e a performance musical. Neste sentido, Swanwick (2003, p. 68) afirma que existe a necessidade de haver o diálogo com o pensamento musical de outras épocas e lugares, mesmo que seja por meio de uma gravação ou uma performance ao vivo. "Compor, tocar e apreciar: cada atividade tem sua parte a desempenhar.". A ação de ouvir diversificados tipos de música tende a ser, não só apenas, uma atividade enriquecedora culturalmente, mas, também, uma atividade que tem o poder de transformar a vida do estudante, a partir do momento que pode influenciar em suas atitudes<sup>58</sup>.

A atividade central de **performance** "abrange todo e qualquer comportamento musical observável, desde o acompanhar de uma canção com palmas à apresentação formal de uma obra musical para uma plateia", afirma Swanwick (1994 apud FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 14). Nesta ocasião, o estudante desenvolve sua presença musical, se arrisca e se expõe, sendo responsável plenamente pela realização da música em tempo real.

Certamente o repertório deve oferecer desafios para que os alunos se desenvolvam tecnicamente. Mas é preciso que, paralelamente, haja oportunidades para tocarem peças mais acessíveis e que possam controlar confortavelmente, para que seja possível realizá-las com expressão, toques imaginativos e estilo... Seja qual for o nível de complexidade, é preciso procurar a melhor qualidade artística possível para que ela resulte significativa, expressiva e relevante. (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 14).

A atividade periférica de estudos sobre a **literatura** compreende os conhecimentos teóricos e notacionais, informações sobre música e músicos, estudos contemporâneos e históricos da literatura musical através de partituras e performances, mas também, a crítica musical, a literatura histórica, e a musicológica.

A atividade periférica de **aquisição de habilidades** envolve o desenvolvimento da destreza técnica, seja com um instrumento musical, com a voz, ou com a manipulação de aparatos eletrônicos. Para França e Swanwick (2002, p. 14),

\_

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Neste viés, Swanwick aproxima-se da doutrina do *ethos*. Esta doutrina, segundo Salazar (1954), prega que a música tem poder de agir e modificar o indivíduo, fortalecendo ou enfraquecendo o seu equilíbrio mental. A música pode gerar um estado de inconsciência em que os indivíduos perdem sua força de vontade. Ela tem poder de interferir no caráter humano, sendo três os seus efeitos: a) ação, b) força e ânimo, e c) fraqueza moral. (LOUREIRO, 2001).

pouco ou quase nada pode ser feito se não for dada à criança a chance de desenvolver habilidades motoras, perceptivas e notacionais, ainda que básicas. A técnica deve ser encarada como um recurso para que o estudante possa se expressar musicalmente. Desde os estágios iniciais, essas habilidades devem ser abordadas gradativamente e à medida que se fizerem necessárias.

### 4.3 A PEDAGOGIA DA GUITARRA BAIANA

O termo pedagogia tem raiz etimológica na Grécia Antiga; vem das palavras paidos - criança, e agogé - condução. O pedagogo era o escravo que conduzia a criança para a escola, mas que dispunha de alguma autoridade sobre ela, desenvolvendo habilidades no trato com os infantes, em prol da sua educação. Atualmente, a pedagogia visa melhorar o processo de ensino e aprendizagem por meio de reflexões, pesquisas e sistematizações.

A pedagogia da Guitarra Baiana pode ser entendida como os diferentes métodos empíricos utilizados para a aquisição de conhecimentos e para o desenvolvimento da habilidade técnica instrumental, na perspectiva de entendimento e do melhoramento dos procedimentos de ensino.

A pedagogia da música trata da relação entre pessoa(s) e música(s) e o processo de apropriação e transmissão da música. Ao seu campo de trabalho pertence toda prática músico-educacional que é realizada em aulas escolares e não escolares, assim como toda cultura musical em processo de formação. (KRAEMER, 2000, p. 51).

O processo pedagógico comum à arte de tocar Guitarra Baiana está relacionado ao ensino oral e aprendizagem aural (de ouvido). A "oralidade e a auralidade" permitem que um músico sem formação específica ou acadêmica possa compreender os elementos musicais através da prática e da convivência, buscando a internalização do conteúdo através da audição e da repetição. Essa maneira informal de aprendizagem foi estudada pela educadora musical Lucy Green que, na tentativa de modificar a prática pedagógico-musical vigente na Inglaterra, procurou entender como os "músicos populares" aprendiam, a fim de utilizar os seus processos de aprendizagem no ensino formal de música realizado pelas escolas inglesas. Os aspectos que Lucy Green encontrou foram por ela conceituados como "aprendizagem informal" (informal learning).

Os aspectos inerentes à aprendizagem informal dos músicos populares ingleses são análogos aos aspectos encontrados na aprendizagem da Guitarra Baiana em Salvador. Lucy Green (2002, 2008) afirma que a aprendizagem informal perpassa por cinco características básicas:

- A aprendizagem informal começa com a livre escolha do repertório pelos estudantes (em oposição ao ensino formal, em que o material estudado é selecionado pelos professores);
- O método de aprender músicas (formação de repertório) e aquisição de habilidade instrumental envolve a imitação de gravações através do aprendizado de *ouvido*;
- O estudo solitário e deliberado constitui uma importante parte do processo de aprendizagem informal;
- As habilidades e conhecimentos musicais são susceptíveis de serem assimiladas de formas idiossincráticas e holísticas;
- A aprendizagem informal envolve, tipicamente a integração da audição, performance, improvisação e composição (em oposição ao ensino formal de instrumento que tem a tendência a focar em apenas uma destas atividades por vez).

Estas características supracitadas foram encontradas nos processos de aprendizagem informal que ocorreram com os guitarristas baianos Osmar, Armandinho e Aroldo Macedo.

# 4.3.1 Um pouco da aprendizagem de Osmar, Armandinho, e Aroldo

Osmar Álvares Macedo, nascido em Salvador em 22 de março de 1923, aprendeu a tocar bandolim com sete anos de idade, com a ajuda de sua mãe Lídia Macedo e da tia Iaci Álvares, que contribuíram para propiciar um ambiente familiar em que o fazer musical era constante. Em seguida, aprendeu cavaquinho (com a afinação de bandolim), violão tenor, e guitarra havaiana.

José de Macedo (Zezito), o irmão de Osmar, havia se formado no curso de violino em um conservatório de Salvador na década de 1920. Ele costumava tocar o seu repertório erudito, ao tempo que Osmar ficava apreciando. Depois de um tempo, o iniciante Osmar passou a transpor essas melodias para o bandolim, fato que causou

desconforto a Zezito. Aroldo Macedo (2015) relata que Zezito costumava dizer: "Mamãe, mamãe... eu não vou tocar mais. Osmar toca tudo de ouvido. Como ele consegue fazer isso e eu não?".

Osmar aprendeu de maneira autorreflexiva, contando com a ajuda de amigos. Um desses amigos foi o bandolinista Solon Melo, com quem costumava tocar *passo doble*, e dobrados. Osmar foi influenciado pelo ritmo *passo doble*, desde a época em que assistia às apresentações de guitarra espanhola na colônia dos imigrantes espanhóis em Salvador. (MACEDO, 2015).

Osmar e seu amigo escolhiam as músicas que queriam tocar, tinham preferências musicais semelhantes, tocavam de ouvido, e aprendiam sem a presença de um professor de música. Osmar aprendeu a tocar escalas, acordes e arpejos utilizando os fundamentos técnicos do bandolim de maneira empírica. E, ao transpor a afinação do bandolim para o cavaco, desenvolveu uma técnica nova, que se tornaria a base para tocar o Cavaco Elétrico.

Em 1946, quando ele foi para São Paulo fazer um curso no SENAI<sup>59</sup>, começou a frequentar a loja de instrumentos musicais *Del Vecchio*, um ponto de encontro dos músicos paulistas, afirma Moraes Moreira (2010, p. 87). Osmar se inspirava no músico Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto - multi-instrumentista virtuoso, a quem conheceu pessoalmente, e por quem foi elogiado pela sua desenvoltura técnica, tornando-se seu amigo pessoal. Além de Garoto, ele manteve relações de amizade e foi influenciado por outros músicos, por exemplo: Waldir Azevedo (cavaquinista), Radamés Gnatalli (maestro e pianista), Avena de Castro (citarista), e Jacob do Bandolim (bandolinista), afirma Aroldo Macedo (2015).

Osmar expandiu a prática do Cavaco Elétrico, instrumento que viria a ser a atual Guitarra Baiana, tendo contribuído na aprendizagem dos músicos que lhe eram contemporâneos, e que se propunham a tocar em trio elétrico nas décadas de 50 e 60. No entanto, seus filhos Armando e Aroldo Macedo foram os seus discípulos mais próximos. O convívio despretensioso nos ensaios e apresentações propiciou que seus filhos adquirissem o gosto pela música: "eles iam se interessando pelos instrumentos musicais e pediam ao pai que lhes ensinassem a tocá-los.". (FARIAS, 2012, p. 84).

-

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial.

Armando Costa Macedo nasceu em Salvador em 22 de maio de 1953. Ele foi o discípulo orientado para ser um virtuoso. Desde pequeno, seu ritmo de estudo envolvia: o aprendizado técnico, desenvolvimento criativo, e montagem de repertório. A presença constante do pai foi importante para o seu aprimoramento musical desde oito anos de idade, quando aprendeu a tocar o frevo "Vassourinha" de Levino Ferreira em um único dia de aula. Em uma semana, ele já sabia tocar sete músicas no bandolim, dentre composições de Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth, Garoto e Waldir Azevedo; aos 9 anos de idade, Armando já tocava em dueto com Osmar.

Armandinho, como é conhecido, foi beneficiado pela tutoria de Osmar, diferenciando-se, assim, da maioria dos guitarristas baianos que aprendiam a tocar GB sem tutor. A presença constante do seu pai foi marcante para o desenvolvimento do seu nível técnico instrumental, demonstrando precocemente interesse em tocar bandolim e cavaco (com afinação de bandolim igual ao que seu pai usava). Osmar "aproveitou a atenção do filho e foi ensiná-lo como segurar o bandolim de forma mais correta, mostrando a melhor posição do braço e do corpo do instrumento; as casas das notas e a inclinação correta dos braços...". (FARIAS, 2012, p. 76). "Aos doze anos, ele já era um virtuose do bandolim e da Guitarra Baiana. Seu pai, frequentemente, testava os seus limites, apresentando-lhe músicas de execução complicada.". (MORAES, 2010, p. 102).

Durante o carnaval de 1964, com dez anos de idade, tocou frevos e marchinhas no Trio Elétrico Mirim; e com quatorze anos, executava músicas de difícil execução como, por exemplo, as composições de Luperce Miranda. No entanto, o seu grande desafio foi aprender "Moto Perpétuo" (composição do violinista *Niccolo Paganini*). "Foi meu grande treino na música! Senti-me como um atleta em uma maratona, tendo de exercitar diariamente; eram 1.000 palhetadas por minuto. Aprendi tudo de ouvido", afirma Armandinho (apud FARIAS, 2012, p. 85-87). O modelo de Armandinho consistia: 1) na prática constante, 2) na montagem de repertório memorizado, 3) no desenvolvimento da criatividade por meio da improvisação, e da composição. Aroldo (MACEDO, 2015) acrescenta que Armandinho costumava estudar mentalmente também, sem instrumentos em mãos.

Com 18 anos de idade, ele decidiu estudar música na Universidade Federal da Bahia, sendo reprovado por não saber ler partitura. Neste mesmo vestibular, ele foi aprovado para o curso de Artes Plásticas, mas, devido ao deslanche de sua carreira como instrumentista, não participou das aulas, abandonando o curso.

Acerca dos detalhes sobre o seu método de aprender o repertório e memorizálo, Armandinho relatou: "Primeiramente, toco a música bem lenta para fixar e, somente depois de decorar as frases e os movimentos dos dedos, passo a tocar rápido.". Ele acrescenta que sua performance de improvisação muda a cada apresentação, pois, como as músicas fazem parte do seu repertório, possui certa intimidade com elas: "tenho várias linhas de fraseados e posso optar por usar quando preciso.". (MACEDO, 2005).

Osmar iniciou a tradição de tocar e compor para a GB, sendo seguido pela maioria dos guitarristas baianos, principalmente seu filho Armandinho. O terceiro músico relacionado à Pedagogia da Guitarra Baiana é Aroldo Macedo, que, iniciou a carreira musical como percussionista, tocando o instrumento caixa.

**Aroldo Costa Macedo** nasceu na cidade Salvador, em 23 de fevereiro de 1958. Com dois anos de idade, já ouvia Armandinho tocando frevos e chorinhos; aos nove anos, começou a tomar aula de piano por partitura, ao tempo que aprendia a tocar de ouvido: o violão, bandolim, e o cavaco (este com afinação de bandolim, seguindo a tradição de Osmar, que Armandinho deu continuidade). Ele já participava das apresentações em trio elétrico como percussionista, quando em virtude da gravação do primeiro disco *Jubileu de Prata* realizado em 1974, fez os arranjos rítmicos e gravou caixa em todas as faixas do disco.

Em sua prática musical, Aroldo associava as divisões rítmicas que tocava na caixa com as frases melódicas tocadas por Armandinho na Guitarrinha. Ele criou uma maneira singular de tocar, que se caracterizava pela sincronia da célula rítmica que tocava na caixa com o suingue das palhetadas que Armandinho tocava as melodias. Desta forma, ele obteve conhecimento das divisões rítmicas tocadas por Armandinho na GB, porém não sabia a localização das notas musicais no braço do instrumento.

O primeiro disco *Trio Elétrico Dodô & Osmar - Jubileu de Prata* (1974) foi concebido com a sonoridade de duas Guitarrinhas a abrir vozes em dueto, ambas gravadas por Armandinho. Entretanto, no momento de reproduzir os duetos nos shows, não havia outro músico capaz de tocar a segunda voz. Desta forma, Aroldo se motivou para aprender as notas das melodias da segunda voz. O seu processo de aprendizagem foi facilitado pelo conhecimento prévio acerca das divisões rítmicas

das melodias (da primeira voz) gravadas por Armandinho, a qual costumava sincronizar seu instrumento caixa.

Aroldo Macedo (2014) descreve o seu processo de aprendizagem ao tirar as músicas de ouvido: "Então me enclausurei alguns meses para aprender a tocar as notas na Guitarrinha, mas como eu já sabia o ritmo das palhetadas, o trabalho ficou apenas em localizar as notas no braço.".

Além da prática instrumental, Aroldo também costuma compor. Em 1974, ainda tocando bateria, Aroldo refere: "eu fiz um choro, o 'Coração de Menino' que não foi gravado, e o primeiro 'Frevo Dobrado' [da sua série de composições com o mesmo título], que foi gravado no segundo LP - *É a Massa*.". (MACEDO, 2015). Aroldo compôs os frevos dobrados inspirado nas bandas filarmônicas, e também mesclou o frevo com o rock, como, por exemplo: na composição "Rock do Caicó" <sup>60</sup>.

## 4.3.2 Considerações sobre a aprendizagem informal de Guitarra Baiana

Osmar, Armando e Aroldo tiveram processos de aprendizagem distintos em relação à GB. O primeiro aprendeu com a mãe, a tia e amigos, o segundo com o pai, e o terceiro basicamente sozinho, porém os três músicos integraram a mesma família e a mesma banda. Eles se ajudavam e compartilhavam informações e vivências. Osmar se inspirava em Garoto, Armandinho se inspirava em Osmar, e Aroldo se inspirava em Armandinho. Outros tantos guitarristas baianos se inspiraram na música da família Macedo, seja ouvindo suas composições que eram executadas nas rádios, assistindo à performance da banda Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar, ou ouvindo as gravações dos seus discos.

A necessidade de realizar performance, ou seja, a necessidade de usar a GB como instrumento de expressão musical, principalmente no carnaval, foi a propulsora da arte de tocar Guitarra Baiana. A composição de músicas instrumentais autorais foi de grande relevância para se alcançar novas formas de expressão artística; e o desenvolvimento da habilidade de aprender músicas de ouvido possibilitou a assimilação dos elementos de diferentes gêneros musicais (afrobrasileiro, europeu, e americano) sem a necessidade de saber ler partitura.

<sup>60</sup> Do disco Trio elétrico Armandinho Dodô & Osmar. 1983. A Banda da Carmem Miranda. Som Livre.

Vale a pena ressaltar que o processo de aprendizagem de Aroldo acrescentou a possibilidade de se aprender, primeiramente, a divisão rítmica, para depois acoplar essa divisão rítmica às notas musicais.

O processo de aprendizagem de Osmar, Armandinho, e Aroldo se enquadram na perspectiva de aprendizagem informal de Lucy Green. Os músicos populares de Salvador, guitarristas de trio elétrico, não tinham outra opção a não ser aprender de ouvido com o auxílio das rádios, dos discos, e de fitas. Tirar músicas de ouvido, e fazer shows eram as formas de se aprender a tocar. Os músicos tinham que se arriscar, tinha que mergulhar na pretensão de tocar GB com o mesmo nível ou próximo ao nível de habilidade técnica de Osmar, Armando e Aroldo.

# 5 TRILHA METODOLÓGICA

A metodologia é o caminho do pensamento a ser seguido, um conjunto de técnicas a serem adotadas para se elaborar uma realidade. Ela "inclui as concepções teóricas de abordagem, o conjunto de técnicas que possibilita a construção da realidade e o sopro divino do potencial criativo do investigador.". (MINAYO, 2003, p. 16).

# 5.1 CLASSIFICAÇÃO DA PESQUISA

# 5.1.1 Pesquisa qualitativa e exploratória

Ao se levar em conta que investigar sobre a Guitarra Baiana não envolve apenas conhecer escalas, arpejos, acordes e a técnica, mas, também, ter acesso a informações sobre a estrutura sociocultural que acolheu o seu fazer musical, decidimos por classificar a pesquisa como *qualitativa*.

Características fundamentais do paradigma qualitativo têm a ver com um modo holístico de abordar a realidade que é vista sempre vinculada ao tempo e ao contexto, ao invés de governada por um conjunto de regras gerais. Nós usamos pesquisa qualitativa como um termo geral que se refere a várias estratégias de pesquisa que compartilham certas características: 1) descrição detalhada do contexto de pessoas e eventos; 2) observação em ambientes naturais que, comparada com abordagens tradicionais experimentais, apresenta pouca intervenção; 3) ênfase na interpretação gerada por perspectivas múltiplas que apresentam questões relacionadas aos participantes e questões relacionadas ao pesquisador; e 4) validação da informação através de processos de triangulação. (BRESLER, 2007, p. 8).

Liebsher (1998) acredita que os métodos qualitativos são apropriados quando o objeto de estudo é complexo, abrange o entendimento do contexto social e cultural, e não tem tendência à quantificação. Bresler (2007, p. 15) afirma que a metodologia qualitativa possibilita a exploração de novas direções, como, por exemplo: estudo etnográfico, estudos fenomenológicos de ouvintes, compositores e intérpretes, além de estudos sobre o uso de materiais curriculares e inovações tecnológicas em música.

A falta de pesquisas sobre Guitarra Baiana ocasionou a escassez de material bibliográfico (como método instrumental, livros, relatos ou documentos) relacionado ao ensino e aprendizagem. Assim, por envolver uma área de estudo da educação musical, com pouco conhecimento acumulado e sistematizado, a pesquisa teve a finalidade *exploratória*.

As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. O produto final deste processo passa a ser um problema mais esclarecido, passível de investigação mediante procedimentos mais sistematizados. (GIL, 1999, p. 27).

# 5.1.2 Vias de investigação

Os meios de investigação foram: a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, relacionadas às áreas de história, educação em geral, ensino formal de bandolim e guitarra tradicional, e a aprendizagem informal de Guitarra Baiana. A pesquisa bibliográfica teve como fonte: publicações em livros, dissertações, teses, artigos, revistas, e redes eletrônicas. A pesquisa documental incluiu a observação de filmes, fotografias, material audiovisual, e gravações fonográficas. Ambas as vias de investigação envolveram a identificação e seleção do material bibliográfico pertinente, leitura e catalogação digital das partes importantes, e análise do conteúdo do material levantado.

A descrição do contexto social e cultural dos carnavais antes e depois da Guitarra Baiana vai de encontro ao conceito de método histórico (BRASILEIRO, 2013, p. 43). A autora afirma que esse método é:

O estudo de fatos e fenômenos que aconteceram no passado, influências e relações com a sociedade atual. Buscam-se as origens das relações e dos fatos sociais atuais, a essência dos fatos e da forma como a sociedade em si se apresenta.

A história do Carnaval, da Guitarra Baiana, e da aprendizagem da Guitarra Baiana foi descrita com informações provenientes da pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, entrevistas semiestruturadas e informais, sendo os dados organizados cronologicamente. Desta forma, procurei obter informações que elucidassem: a) como surgiu o carnaval de Salvador; b) os motivos que contribuíram para que Dodô e Osmar se manifestassem através de sua música eletrificada; c) o processo de construção e desenvolvimento da Guitarra Baiana; d) a discussão sobre quem inventou a Guitarra Baiana; e) os motivos que levaram o instrumento ao desuso; f) os motivos que contribuem para que a maioria dos guitarristas não queiram tocá-la; e g) o processo da aprendizagem informal da Guitarra Baiana.

# 5.2 METODOLOGIA PARA A REVISÃO DOS MÉTODOS

A revisão incluiu oito métodos instrumentais, sendo seis métodos de bandolim, e dois de guitarra tradicional, todos escolhidos na etapa da pesquisa bibliográfica. Em seguida, esses métodos foram submetidos ao processo de 1) préanálise e 2) análise de seu conteúdo. Severino (2007, p. 82-83) afirma que a análise é um processo de decomposição do objeto de estudo em suas partes constitutivas, tornando simples o que era complexo; trata-se de dividir, isolar e discriminar. A análise é pré-requisito para a classificação baseada em caracteres que, por sua vez, definem critérios para a organização das partes. A análise dos métodos instrumentais realizados nesta pesquisa objetivou a listagem dos conteúdos e a sua disposição no decorrer do livro, além do esclarecimento sobre o procedimento e recursos utilizados no ensino.

Os resultados das análises foram organizados em textos, quadros e gráficos, com a finalidade de serem comparados entre si e oferecer subsídios para a síntese da proposta metodológica para a aprendizagem de GB. Segundo Severino (2007, p. 83),

a síntese é um processo lógico de recomposição do objeto decomposto pela análise; é a unificação das partes constituintes que formam um todo com sentido uno e global.

## 5.2.1 Etapas da revisão dos métodos

Primeiramente, foi realizada a *pré-análise* para definir oque seria procurado em relação aos conteúdos, procedimento pedagógico, atividades, recursos didáticos, dentre outros aspectos. Em seguida, foi definida a ferramenta<sup>61</sup> que seria utilizada no processo de análise. Após definida a ferramenta, foi realizada a descrição de cada método, a fim de obter a visão mais ampla do que cada um trazia de conhecimento.

Os métodos foram categorizados em: métodos de bandolim, métodos de guitarra tradicional, métodos informativos para bandolim. Após a análise, os conteúdos foram organizados em um quadro individualizado. Por fim, os quadros com os conteúdos de cada método foram comparados de acordo com as categorias, e os aspectos encontrados foram disponibilizados em gráficos, quadros e em um quadro geral. As etapas foram:

- Pré-análise,
- Definição da ferramenta,
- Análise,
- Organização dos conteúdos de cada método em um quadro individualizado,
- Comparação dos conteúdos dos métodos,
- Comparação dos aspectos gerais dos métodos.

Assim, foi possível verificar o caminho pedagógico realizado por cada método, bem como os conteúdos e sua hierarquização. Uma parte do procedimento pedagógico da nossa proposta metodológica foi justificada com os procedimentos pedagógicos encontrados nos métodos analisados; e, a outra parte, a qual não foi encontrada nos métodos analisados, foi justificada no texto. Para a análise, os métodos foram referenciados com uma numeração de 1 a 8 (método 1, método 2, etc.).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Ver, no Apêndice B, o modelo de texto para a análise dos métodos instrumentais.

Na etapa de *análise*, buscou-se identificar qual o público alvo – iniciante, intermediário ou avançado. Além disso, procurou-se entender qual a concepção de educação musical que o método trazia consigo, na perspectiva de identificar: a) se era voltado para a formação musical relacionada ao conhecimento da história da música; b) se era voltado para a educação musical em geral; c) se era voltado para dar uma formação técnica no instrumento; e d) se era voltado para proporcionar uma formação técnica de leitura de partitura. O resultado da análise foi dividido em dois quadros: análise geral e análise específica. A análise geral proporcionou um panorama dos métodos, e a específica permitiu que o conteúdo de cada método fosse disposto conforme a ordem de ensino.

A análise geral dos métodos foi baseada nos parâmetros do modelo C(L)A(S)P de Swanwick, porém, com algumas adaptações relacionadas às atividades de composição e apreciação. O parâmetro composição foi substituído por *criatividade*, por se entender que esse termo se refere à inventividade, ao processo cognitivo de desenvolvimento da inteligência para criar e inovar, seja através de uma composição ou improvisação; registradas com a notação musicológica ou decorada. A segunda alteração diz respeito ao parâmetro *apreciação*, o qual foi substituído por *percepção*, por entendermos que este termo pode representar a faculdade humana de apreender por meio dos sentidos ou da mente. Assim, foi definido que os aspectos a serem observados nos métodos deviam estar relacionados com: a) criatividade, b) percepção, c) performance, d) estudo da literatura musical, e) aquisição de técnica.

- Criatividade: estímulo à composição de melodia e de acompanhamento harmônico, bem como à prática da improvisação melódica e rítmica;
- Literatura: história da música (compositores, gêneros musicais, repertório), partes do instrumento, teoria e harmonia musical;
- Percepção: ação de ouvir a si mesmo e ao colega, e memorização.
- Técnica: exercícios para desenvolvimento da habilidade de leitura, escrita, e técnica instrumental;
- Performance: estudos, e repertório em geral.

Quadro 1 - Exemplo do quadro geral de conteúdos

MÉTODO	CRIATIVIDADE	LITERATURA	PERCEPÇÃO	TÉCNICA	PERFORMANCE
(identificação)	(criação musical: composição, improvisação)	(história da música, partes do instrumento, teoria, harmonia)	(ação de ouvir a si e ao colega, memorização)	(exercícios para aquisição de habilidade de leitura, escrita, e técnica instrumental)	(estudos, e repertório em geral)

A análise específica objetivou a identificação dos conteúdos encontrados em ordem de aparição, sendo divididos em teoria elementar, harmonia e técnica:

- Teoria elementar incluiu os conceitos teóricos em geral, as figuras rítmicas, fórmulas de compasso e escalas;
- Harmonia envolveu a ordem de aparição de intervalos<sup>62</sup> e acordes;
- Técnica incluiu o conteúdo referente à aquisição da habilidade técnica instrumental e de leitura de partitura.

Quadro 2 - Exemplo de quadro apresentação dos conteúdos por método

Método 1 (apresentação dos conteúdos)									
Teoria Elei	Harmonia		Técnica						
Conceitos	Fig. Rítmica	Fórmula de compasso	Escala	Intervalo	Acordes				

# 5.3 COMPOSIÇÃO DIDÁTICA E GERAÇÃO DE IMAGEM

As composições didáticas utilizadas para performance foram compostas conforme as seguintes etapas:

- Definição do nível,
- Definição do conteúdo,
- Definição das notas musicais (escala e acordes),
- Definição do gênero musical e da clave rítmica.

A edição da partitura foi realizada no programa de notação musical *Sibelius 7* (com o tamanho da fonte igual a 10,00 mm), procurando-se, sempre que possível, limitar a uma média de 4 compassos por linha da partitura. As margens da partitura foram minimizadas no *Sibelius 7*, devido ao fato de o arquivo da seção do programa de editoração de texto *Word* já se encontrar com as margens programadas.

<sup>62</sup> Sem a necessidade de classificá-los como maior, menor, diminuto, aumentado ou justo.

A geração de imagens (como partituras, diagramas de acordes, e sinais da grafia musical) foi possível com a utilização de diferentes *softwares*, pois a exportação diretamente do programa *Sibelius* 7 para o *Word* resultava em distorções nas imagens.

O percurso para a geração das imagens utilizadas no método de Guitarra Baiana foi o seguinte:

- Edição da partitura no Sibelius 7;
- Exportação do Sibelius 7 através da opção "imprimir" direcionada para o programa PDF 24;
- No PDF 24, transformação do arquivo para o formato Portable Network Graphics (PNG) com a resolução de 300 Dots Per Inch (DPI);
- Visualização do arquivo PNG no programa Paint para eventual edição (pintura e/ou corte);
- Inserção do arquivo PNG na seção do programa Word.

# 6 ANÁLISE DOS MÉTODOS DE BANDOLIM E GUITARRA

Neste capítulo, será apresentada a análise dos métodos de bandolim e guitarra, classificados em três categorias: 1) métodos para bandolim, 2) métodos para guitarra, e 3) métodos informativos para bandolim.

Os **métodos de bandolim** revisados foram: 1) *Methodo Elementar de Bandolim: teórico, pratico e progressivo;* 2) *Methodo de Bandolim;* 3) *Metodo per Mandolino;* e 4) Método do Bandolim Brasileiro. Os **métodos de guitarra tradicional** foram: 5) Leitura à primeira vista para guitarra e violão; e 6) *A Modern Method for Guitar*<sup>63</sup>. Os **métodos informativos para bandolim** foram: 7) Metódo prático do bandolim; e 8) *Mandolin Chord Dictionary*.<sup>64</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Um Método Moderno para Guitarra

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Os método 1, 2, e 3 foram copiados da Biblioteca Nacional de Lisboa, porém não têm indicação do ano de impressão. Pelo conteúdo, repertório, e qualidade das imagens, supõe-se que seja da primeira metade do século XX. Vale ressaltar que, nesta época, o desenvolvimento da técnica intrumental era mais intensificado, em detrimento do desenvolvimento da criatividade.

# 6.1 MÉTODOS DE BANDOLIM

# 6.1.1 Método 1 - Methodo Elementar de Bandolim: teórico, prático e progressivo

O Methodo Elementar de Bandolim: teórico, pratico e progressivo é de origem portuguesa (s.d.), com autoria de Antônio Eduardo da Costa Ferreira. Este método é direcionado para estudantes iniciantes, e tem como objetivo ensinar teoria elementar através da leitura musical com o instrumento. Ele oferece os princípios elementares de música, exercícios para estudo de escalas, além de 17 lições recreativas para um e dois bandolins.

O método está impresso em preto e branco e tem desenhos como ilustração, estando dividido em duas partes: 1) Princípios de música e 2) Do bandolim.

A primeira parte do método, denominada de *Princípios de música*, inicia conceituando a pauta musical, depois a numeração das linhas e espaços, nome das notas, clave de Sol, Dó e Fá, nome das figuras e suas pausas (com o quadro comparativo de seus valores), ponto de aumento, quiálteras, compasso, barra de compasso, compasso quaternário, ternário e binário, acidentes, intervalos, escala diatônica, escala cromática, andamentos, dinâmica, sinais e abreviaturas, barra dupla, barra dupla de repetição, figuras da palheta, figura demonstrando a postura de tocar em pé e sentado, extensão e partes do bandolim. Ao final da primeira parte, o autor ilustra a maneira de segurar o bandolim, mostra a palheta, e o posicionamento da mão direita para segurar a palheta (para sons suaves e fortes).

A segunda parte chamada de *Do bandolim*, começa acrescentando: a maneira de segurar o bandolim, e posicionar os dedos. Além disso, mostra a afinação do bandolim, regras para afinar, extensão do bandolim, a técnica do trêmolo, exercícios (de trêmolo e intervalos), escala diatônica, escala cromática, escala (de Sol maior, Dó maior, Lá menor, Mi menor, Ré maior, Lá maior, Fá#menor, Fá maior, Si bemol maior, Sol menor), ligadura, exercícios de leitura (com dinâmica), exercício de técnica, e o repertório. Ao final, ensina: o emprego do quarto dedo, a técnica de síncopa, glissando, ornamentos (apojatura, grupeto, mordente, trinado), e cordas dobradas (*doble stop*). À medida que o conteúdo vai sendo ensinado, eles são incluídos nos exercícios.

A sequência de ensino de figuras rítmicas e suas pausas é: semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa, semifusa, e quiálteras. A sequência de ensino de fórmula de compasso é: 4/4, 3/4, 6/8, 2/4. A ordem do ensino dos intervalos é 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, e 8ª. A ordem em que aparecem os acordes é: G, Am, D, Dm, C, Bo, Am, E, Em, B, A, Gm, F, Eo, Bb, G#o, e Ao. A leitura musical inicia por graus conjuntos.

A técnica instrumental, ao início, é desenvolvida com alguns exercícios em cordas individualizadas. Estes exercícios visam: o ajustamento do posicionamento dos quatro dedos da mão esquerda, o treino de palhetada alternada (com diferentes combinações). Ao final do compêndio, aparecem exercícios para serem realizados diariamente, e sete estudos.

O método traz composições de gêneros tradicionais da cultura europeia como por exemplo: a valsa, mazurka, polca, serenata, marcha, romance. Também, traz músicas didáticas chamadas de lições recreativas, e exercícios (também chamado de lições), mas que têm como objetivo treinar a técnica e leitura das figuras rítmicas ensinadas. As 17 lições são:

- 1<sup>a</sup> Lição recreativa (Valsa),
- 2<sup>a</sup> Lição recreativa (Canção),
- 3ª Lição recreativa (Intermezzo),
- 4<sup>a</sup> Lição recreativa (Mazurka),
- 5<sup>a</sup> Lição recreativa (Polca),
- 6<sup>a</sup> Lição recreativa (Valsa),
- 9<sup>a</sup> Lição recreativa (Marcha),
- 10<sup>a</sup> Lição recreativa (sem nome)
- 11<sup>a</sup> Lição recreativa (Mazurca),
- 12ª Lição recreativa (Serenata),
- 13<sup>a</sup> Lição recreativa (Romance),
- 14 Lição recreativa (Valsa),
- 15<sup>a</sup> Lição recreativa (Gavote),
- 16<sup>a</sup> Lição recretiva (Prelúdio),
- 17<sup>a</sup> Lição recreativa (Intermezzo).

O método tem exercícios para o desenvolvimento da técnica instrumental; traz lições recreativas para serem tocados individualmente e em dueto. No entanto, não indica os dedos para a digitação, não usa diagramas para acordes e escalas. Também, não apresenta: exercícios suplementares de ritmo, exercícios para desenvolver a criatividade e o canto, questionários, e aspectos da história da música.

### 6.1.2 Método 2 - Methodo de Bandolim

O *Methodo de Bandolim* (s.d.) é de origem portuguesa, escrito por José Maria de Seabra. Está impresso em preto e branco, e com as ilustrações desenhadas à mão. O método é indicado para o estudante iniciante aprender a teoria elementar e técnica instrumental através da leitura música; estando dividido em duas partes – a primeira teórica e a segunda prática.

A primeira parte denominada de compêndio musical ensina o nome das notas, pauta (linhas e espaço: naturais e suplementares - superior e inferior), figuras rítmicas e suas pausas, as claves (Dó, Sol e Fá), compasso simples e composto (quaternário, ternário e binário), nome das notas em todas as claves, barra de compasso, ponto de aumento simples e duplo, acidentes (sustenido, bemol, dobrado sustenido, dobrado bemol e bequadro), ornamentos (apojatura, mordente, grupeto), sinais (del signo, fermata, estacato, ligadura, trinado, barra dupla de final), quiálteras, síncope, andamento, intervalo, tonalidade, escala. Ensina ainda as tríades do primeiro grau (tônica em posição fechada) de todas tonalidades maiores e suas respectivas tonalidades relativas menores; inclui o ensino de termos referente à expressão, às abreviaturas de figura rítmica, um quadro geral do braço do bandolim com localização das suas notas na partitura, ilustrações de como segurar o braço do instrumento e a palheta.

Na segunda parte apresenta: as partes do bandolim (traste, pestana, cavalete), nome das quatro cordas, ensina como segurar a palheta, regras para afinar (por quintas, uníssonos e oitava), número dos dedos da mão esquerda, sinal de palhetada (para baixo, para cima, para baixo/cima [sic], trêmolo), exercício para trêmolo, extensão das notas na primeira posição (de Sol² a Si⁴), exercício de intervalos, escala cromática (com sustenido e bemol). Além disso, ensina ornamentos (apojatura, grupeto, trinado), técnica de cordas duplas e traz repertório para a performance.

A sequência das escalas ensinadas na primeira posição é:

- Dó maior, Lá menor, Sol maior, Mi menor, Ré maior, Si menor, Lá maior,
- Dó# menor, Fá# menor, Mi maior, Si maior, Sol# menor, Fá# maior,
   Ré# menor, Dó# maior, Lá# menor,
- Fá maior, Ré menor, Si bemol maior, Sol menor, Mi bemol maior, Dó menor, Lá bemol maior, Fá menor, Ré bemol maior, Si bemol menor, Sol bemol maior, Mi bemol menor, Dó bemol menor, Lá bemol menor.

O método abrange o estudo da escala de Dó maior na segunda posição, escala de Ré maior na terceira posição, escala de Mi maior na quarta posição e escala de Fá maior na quinta posição com exercícios que misturam as cinco posições. As escalas são ensinadas mediante a indicação numérica das cordas, dos dedos e das casas na partitura.

A sequência de ensino de figuras rítmicas e suas pausas é: semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia e fusa. A figura de semifusa é usada para demonstrar o trêmolo ou trinado. A sequência de ensino de fórmula de compasso é 4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 9/8, e 6/8.

O compêndio inicia a leitura musical por graus conjuntos. A ordem de ensino de intervalo é 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>. A ordem de apresentação dos acorde é: C, F, G, Am, D, E, B, Bm, F#, C#m, D#, C#, F#m, G#, G#m, A#, A#m, D#m, E#, Bb, C7, A, Eb, F7, Ab, B7, Fm, Db, Eb7, Fm, Bbm, Gb, Ebm, Cb, Db7, Abm.

O método oferece sugestões de interpretação, utilizando sinais de dinâmica, e acentuação. Ao final, traz cinco composições para bandolim e violão com os gêneros provenientees da cultura europeia: valsa, polca e schootish. As composições buscam exercitar o conteúdo teorico nas tonalidades de Sol, Fá, Lá menor, Dó maior. As músicas são:

- Tulipa (Valsa),
- Rosinha (Polca),
- Adelaide (Valsa),
- Theodolinda (Polka),
- Clotilde (Schootish).

O método tem exemplos musicais para desenvolver o ritmo e técnica; oferece dicas de como estudar os exercícios, as escalas, os ornamentos, a interpretação. Também, tem um quadro de referência com o braço do bandolim a localização das notas na partitura. À medida que as escalas são ensinadas, elas vão sendo incluídas nos exercícios. O método não tem exercícios para desenvolver a criatividade. Ele traz muito conteúdo sem aprofundá-los e não utilizá-os no repertório. Também, não ensina a tocar com dinâmica, e não usa diagramas.

# 6.1.3 Método 3 - Método per Mandolino

O *Metodo per Mandolino* é de origem italiana, o autor é *Carmine Laurentii* (s.d.). O livro é direcionado para estudantes em nível intermediário, ilustrado com desenhos e impresso em preto e branco, estando dividido em duas partes.

A primeira parte contém: uma ligeira descrição do instrumento (em comparação ao violino), indicações de como segurar a palheta, as posições no braço do instrumento, ilustração do bandolim (relacionando as notas do braço do instrumento com a partitura), escalas, exercícios abrangendo da primeira à quinta posição, e ornamentos.

Inicialmente, o livro descreve a similaridade do bandolim com o violino, demonstra a afinação (iniciando com a quarta corda), descreve a técnica da mão direita (para segurar a palheta) e da esquerda (para segurar o braço do instrumento), apresenta o quadro com a representação do braço do instrumento (com as notas e suas localizações na pauta), escala de Sol maior na primeira posição, indicação de palhetada (para cima - g, baixo - s), exercício em cada corda (começando com a quarta e indo até a primeira), trêmolo (com colcheia, semicolcheia, fusa), dinâmica (que só é ensinada na explicação sobre o uso do trêmolo). Em seguida, ensina a fermata, a síncopa, aborda a escala de Dó maior na segunda posição, o uso de quiáltera, a escala de Ré maior na terceira posição, escala de Mi maior na quarta posição, e escala de Fá maior na quinta posição. Os ornamento ensinados são: apojatura, grupeto, ligadura, trinado e cordas duplas. À medida que o autor apresenta uma escala, vai oferecendo exercícios.

A segunda parte apresenta as escalas e cadências em todos os tons, oferece exercícios para palhetada, e uma composição denominada de Sei Capricci (seis

caprichos). Ela inicia apresentando dois quadros de referência com escalas e cadências, além de 32 exercícios para o desenvolvimento da técnica de palhetada. As escalas são ensinadas em duas categorias – maior e menor melódica<sup>65</sup>. Elas são:

- Dó maior, Lá menor melódica;
- Sol maior, Mi menor melódica;
- Ré maior, Si menor melódica;
- Lá maior, Fá# menor melódica;
- Mi maior, Dó# menor melódica;
- Si maior, Sol# menor melódica;
- Fá# maior, Ré# menor melódica;
- Ré bemol maior, Si bemol menor melódica;
- Lá bemol maior, Fá menor melódica;
- Mi bemol maior, Dó menor melódica;
- Si bemol maior, Sol menor melódica;
- Fá maior, Ré menor melódica.

As cadências ensinadas obedecem ao movimento harmônico "tônica, subdominante, dominante, tônica (I – IV – V)". As tonalidades das cadências ensinadas são: Dó maior, Lá menor; Sol maior, Mi menor; Ré maior, Si menor; Lá maior, Fá# menor; Mi maior, Dó# menor, Si maior, Sol# menor; Fá# maior, Ré# menor; Ré bemol maior, Si bemol menor, Lá bemol maior, Fá menor, Mi bemol maior, Dó menor; Si bemol, Sol menor, Fá maior, Ré menor. Depois das cadências, são apresentos 32 exercícios para palhetada e, ao final, apresenta a música solo *Sei Capricci*.

A sequência de apresentação das figuras rítmicas e suas pausas é: semínima, colcheia, semicolcheia, semibreve, fusa, quiáltera, mínima. A fórmula de compasso aparecem na seguinte ordem: 4/4, 3/4, 3/8, 6/8. A sequência de apresentação de acordes é: C, F, G, Am, Dm, E, D, Em, B, A, F#m, Bm, C#, G#m, C#m, D#, F#, D#m, A#, Db, Gb, Ab7, Bbm, Ebm, Ab, Eb, Fm, Bb7, Cm, F7, e C7. A sequência de intervalos é: 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>.

-

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> A estrutura da escala melódica, neste método, é apresentada de forma que: o movimento ascendente conserva as características da escala melódica e o movimento descendente apresenta características da escala natural.

O método desenvolve a técnica instrumental com exercícios de arpejos e escalas. O trabalho peformático fica a cargo da única composição de nome *Sei Capricci*, que é formada por seis peças, a saber:

- Andante em Ré menor (6/8),
- Andante em Sol menor (3/8)
- Largueto em Dó maior (3/4),
- Moderato em Ré maior (4/4),
- Allegro em Ré menor (4/4),
- Moderato em Ré maior (4/4).

O método deixa a desejar na prática: de ornamentos, ligadura, síncopa, ou alternância de acentuação. Do mesmo modo, passa muito rápido no ensino das figuras rítmicas e suas pausas, não incluindo a semibreve. O método não traz diagramas (de acordes ou escala), questionários, e não trabalha a criatividade. Há poucas dicas de como realizar os exercícios, para interpretar as lições e as músicas do repertório, além de não incluir dinâmica e expressão como conteúdo.

### 6.1.4 Método 4 - Método do Bandolim Brasileiro

O *Método do Bandolim Brasileiro* é de autoria de Afonso Machado (2004), direcionado para o estudante a nível intermediário. O livro objetiva o ensino de técnica instrumental, conhecimentos sobre escalas e acordes, e a formação de repertório. Ele tem capa colorida, e está ilustrado (em preto e branco) com fotos, desenhos, diagramas, partituras – escritas em computador e escrita à mão na pauta.

A sequência de ensino das figuras rítmicas é: semibreve, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa, quiáltera. A ordem da formula de compasso é: 4/4, 3/4, 2/4, 2/2. O método inicia com exemplos escritos em graus conjuntos, sendo que a sequência de intervalos apresentados é: 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>.

Os acordes aparecem na seguinte sequência: C, G, D, A, E, B, F#, Db, Ab, Eb, Bb, F, Am, Em, Bm, F#m, C#m, G#m, D#m, Bbm, Fm, Cm, Gm, Dm, C7, G7, A7, E7, G7, D7, E7, B7, F#7, C#7, G#7, D#7, A#7, Db, Db7, Gb, Ab7, Bbm, Bb7, Ebm, F7, Eb7, G#°, B°, D°, F°, A°, C°, Eb°, F#°, Bb°, Db°, E°, G°, G7M, Am7, Bm7(5b).

O método inicia apresentando a história do bandolim. Em seguida, é dividido em três partes.

A primeira parte apresenta o desenho do bandolim, descrevendo as partes constituintes do instrumento, e relacionando a localização das notas no braço do instrumento com as notas musicais na partitura. O método traz atividades para o desenvolvimento de técnica e exercícios com diferentes combinações de figuras ritmicas, exercícios para fortalecimento e a elasticidade dos dedos (com dicas de execução), exercício de trêmolo (com dicas para aumentar a velocidade gradativamente); exercício para a mão direira com mistura de figuras rítmicas com diferentes combinações de palhetadas (usando cordas soltas, e com dicas de execução); exercício para a mão esquerda (com combinações de dois, três, e quatro dedos); exercícios sugeridos pelo maestro Guerra-Peixe para o violino, seguidos de dicas para que o estudante adapte o exercício ao ritmo que quiser, crie combinações de palhetada, estimulando-o a experimentar e inovar. Também ensina as escalas e arpejos com a ajuda da indicação numérica dos dedos, dá dicas de execução de como dedilhar a escala cromática, e de como tocar intervalos de quinta justas.

A primeira escala abordada é a cromática, em seguida a escala de Sol maior na primeira posição, acompanhada de exercícios técnicos em graus conjuntos e disjuntos (respectivamente em 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª); exercícios de palhetada (em grupos de duas, três e quatro notas); exercício de palhetada para intervalos e para exercitar a passagem de acordes. Depois, são ensinas escalas na primeira posição em grupos<sup>66</sup>; para isso, os grupos são formados por escalas que contêm o mesmo formato de digitação. As escalas são acompanhadas do ensino do arpejo e do acorde da sua tônica. Desta forma, as escalas e arpejos aparecem agrupados na seguinte sequência de tonalidades:

- Dó maior Sol maior;
- Sol maior Ré maior Lá maior;
- Lá maior Mi maior Si maior;
- Si maior Fá# maior;
- Ré bemol maior Lá bemol maior;
- Lá bemol maior Mi bemol maior-Si bemol maior;

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> As escalas menores são ensinadas na qualidade de menor harmônica.

- Si bemol maior Fá maior;
- Lá menor harmônica Mi menor harmônica Si menor harmônica;
- Si menor harmônica Fá# menor harmônica;
- Dó# menor harmônica Sol# menor harmônica;
- Sol# menor harmônica Ré# menor harmônica Si bemol menor harmônica;
- Si bemol menor harmônica Fá menor harmônica;
- Dó menor harmônica Sol menor harmônica;
- Sol menor harmônica Ré menor harmônica Lá menor harmônica.

Ao final da primeira parte, o método apresenta um resumo das escalas e arpejos (maiores e menores) ensinados. Traz ainda o conceito de ornamentos e efeitos como: apojatura, mordente (superior, inferior), apojatura dupla, grupeto, glissando, harmônicos, *pizzicato*, estacato, vibrato, trinado, efeito de intervalo de 2ª menor (*sic*), e efeito da corda solta (*sic*).

Na segunda parte, o método aborda as sete posições no bandolim, utilizando um diagrama do braço do instrumento para demonstrar as delimitações dessas posições. As escalas são escritas na partitura com a indicação numérica dos dedos (algarismo arábico) e das casas (algarismo romano).

- Na segunda posição, é ensinada a escala de Si bemol maior (com exercícos de mudança de posição e dicas técnicas para a mão esquerda);
- Na terceira posição: as escalas de Dó maior, Ré bemol maior, e Ré maior;
- Na quarta posição: Ré maior, Mi bemol maior, e Mi maior;
- Na quinta posição: Mi maior, Fá maior, Fá# maior;
- Na sexta posição: Fá maior, Sol maior;
- Na sétima posição: Lá maior.

Em seguida, o autor faz observações sobre o uso dessas sete posições, utilizando o diagrama do braço do instrumento para exemplificar as digitações – padrões, moldes – e dá dicas para a mudança de posição (com o uso de cordas soltas).

O método traz escalas em duas oitavas – em todos os tons e em várias posições –, além dos arpejo da tríade da tônica. As escalas vão sendo apresentadas aos pares (tonalidade maior e sua relativa menor harmônica), a saber:

- Dó maior Lá menor harmônica;
- Sol maior Mi menor harmônica;
- Ré maior Si menor harmônica;
- Lá maior Fá# menor harmônica;
- E maior Dó# menor harmônica;
- Si maior Sol# menor harmônica;
- Fá# maior D# menor harmônica;
- Ré bemol maior Si bemol menor harmônica;
- Lá bemol maior Fá menor harmônica;
- Mi bemol maior Dó menor harmônica;
- Si bemol maior Sol menor Harmônica;
- Fá maior Ré menor harmônica;
- Escala cromática (na quarta e sétima posição).

A segunda parte do método aborda, ligeiramente, intervalos (de sétima maior, quinta aumentada, quinta justa, quinta diminuta) e a formação da tétrade. Complementa com exemplos de arpejo da tetrade com sétima da dominante e sua resolução na tônica, em 12 tonalidades.

O método encerra a segunda parte com um dicionário de cifras<sup>67</sup>, representadas em diagramas do braço do instrumento e em partitura.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Que acrescentam os seguintes acordes: C6, C6/9, C5+, C(add9), C7M(#11), C4, Cm7, Cm6, Cm7(b5),

Cm7(9), Cm6(9), Cm7M, Cm(add9), Cm7(11), C7(9) C7(b9), C7(#9), C7(13), C7(b13), C7(#11), C7(4), Db, Db6, Db7M, Db6(9), Db(#5), Db(add9), Db7M(#11), Db4, C#m, C#m7, C#m6, C#m7(b5), C#m7(9), C#m6(9), C#(7M), C#m(add9), C#m7(11), Db7(9), Db7(b9), Db7(#9), Db7(13), Db7(b13), Db7(#11), Db7(4), D6,D6(9), D(#5), D(add9), D7M(#11), D4, Dm7, Dm6, Dm7(b5), Dm7(9), Dm6(9), Dm(7M), Dm(add9), Dm7(11), D7(9), D7(b9), D7(#9), D7(13), D7(b13), D7(#11), D7(4), Eb6, Eb7M, Eb6(9), Eb(#5), Eb(add9), Eb7M(#11), Eb4, D#m, D#m7, D#m6, D#m7(b5), D#m7(9), D#m6(9), D#m(7M), D#m(add9), D#m7(11), Eb7(9), Eb7(#9), Eb7(13), Eb7(b13), Eb7(#11), Eb7(4), E6, E7M, E6(9), E(#5), E(add9), E7M(#11), E4, F6, F7M, F6(9), F(#5), F(add9), F7M(#11), F4, Fm7, Fm6, Fm7(b5), Fm7(9), Fm6(9), Fm(7M), Fm(add9), Fm7(11), F7(9), F7(b9), F7(#9), F7(13), F7(b13), F7(#11), F7(4), Gb6Gb7M, G6(9), Gb(#5), Gb(add9), Gb7M(#11), Gb4, F#m7, F#m6, F#m7(b5), F#m7(9), F#m(7M), F#m(add9), F#m7(11), F#7(9), F#7(b9), F#7(#9), F#7(13), F#7(b13), F#7(#11), F#7(4), G6, G7M, G6(9), G(#5), G(add9), G7M(#11), G4, Gm7, Gm6, Gm7(b5), Gm7(9), Gm6(9), Gm(7M), Gm(add9), Gm7(11), G7(9), G7(b9), G7(#9), G7(13), G7(b13), G7(#11), G7(4), Ab6, Ab7M, Ab6(9), Ab(#5), Ab(add9), Ab7M(#11), Ab4, G#m7, G#m6, G#m7(b5), G#m7(9), G#m6(9), G#m(7M), G#m(add9), G#m7(11), Ab7(9), Ab7(b9), Ab7(#9), Ab7(13), Ab7(b13), Ab7(#11), Ab7(4), A6, A7M, A6(9), A(#5), A(add9), A7M(#11), A4, Am7, Am6, Am7(b5), Am7(9), Am6(9), Am(7M), Am(add9), Am7(11), A7(9), A7(b9), A7(#9), A7(13), A7(b13), A7(#11), A7(4), Bb, Bb6, Bb7M, Bb6(9), Bb(#5), Bb(add9), Bb7M(#11), Bb4, Bbm7, Bbm6, Bbm7(b5), Bbm7(9), Bbm6(9), Bbm(7M), Bbm(add9), Bbm7(11), Bb7, Bb7(9), Bb7(b9), Bb7(#9), Bb7(13), Bb7(b13), Bb7(#11), Bb7(4), B6, B7M, B6(9), B(#5), B(add9),

A terceira parte é destinada à performance, apresentando o seguinte repertório:

- Implorando (Anacleto Medeiros),
- Medrosa (Anacleto Medeiros),
- Lembranças de Recife (Rossini Ferreira),
- Flor Amorosa (Joaquim Antônio Callado),
- Ritinha (Rossini Ferreira),
- Choro Ligado (Raul Machado),
- Então Chora, Bandolim (Luiz Otávio Braga),
- A Lua e o Conhaque (Afonso Machado, Luiz Moura, Delcio Carvalho),
- Belém do Pará (A. Machado, L. Moura),
- Deixa Falar (A. Machado, L. Moura),
- Choro do Bip (A. Machado, L. Moura),
- Claudionor (A. Machado),
- Depois dos Arcos (A. Machado, L. Moura, Paulo Cesar Pinheiro),
- Boêmio, Depois dos Arcos II (A. Machado, L. Moura, P. C. Pinheiro),
- Pela Noite, Depois dos Arcos III (A. Machado, L. Moura, P. C. Pinheiro),
- Folha Rasgada, Depois dos Arcos IV (A. Machado, L. Moura, P. C. Pinheiro),
- Sombra de Mim Depois dos Arcos V (A. Machado, L. Moura, P. C. Pinheiro),
- Depois dos Arcos VI (A. Machado, L. Moura),
- Galo Preto (Luiz Moura),
- João Teimoso (A. Machado, L. Moura),
- PT Saudações (A. Machado, P. C. Pinheiro),
- Pinho e Faia (A. Machado, L. Moura),
- Urian (Afonso Machado),
- Valsa para Luciana (A. Machado, L. Moura),
- Vermelhinho (Elton Medeiros, A. Machado).

O método oferece uma breve história sobre a origem do bandolim brasileiro e do europeu, apresenta exercícios para aquisição de técnica instrumental, estimula o estudante a ouvir a si mesmo, e a memorizar padrões de escalas. Oferece um repertório, que traz elementos da cultura brasileira (como frevo, rancheira, samba, choro, samba-choro, choro-canção e polca-choro) e europeia (como schottisch, polca e valsa). O método não aborda conceitos da teoria elementar da música, tampouco propõe questionário de exercícios teóricos. Ele não traz exercícios ou estudos para desenvolver a leitura e improvisação e, também, não explicita que as escalas menores apresentadas na primeira e segunda partes são da categoria menor harmônica. Igualmente, não exercita a habilidade de tocar acompanhamento com ritmos ou gêneros diversificados, nem estimula o aluno a pesquisar e ouvir os gêneros propostos no repertório. O álbum não traz composições didáticas ou estudos, imediatamente após a apresentação de um conteúdo novo.

### 6.2 MÉTODOS DE GUITARRA TRADICIONAL

# 6.2.1 Método 5 - Leitura à primeira vista para guitarra e violão

O método *Leitura à primeira vista para guitarra e violão* é de autoria de Felipe Guerzoni (2008), direcionado ao estudante de nível intermediário. O livro objetiva o desenvolvimento da habilidade técnica de leitura de partitura, através do uso de posições. O método está dividido em quatro capítulos, cada qual abordando uma posição, totalizando quatro posições.

O método inicia tratando sobre os critérios para a definição das posições no braço do instrumento, tendo como base a localização do dedo 1. Ele usa a tônica da escala como ponto de referência e desenvolve gradativamente a leitura através da delimitação de notas a serem lidas em cada etapa da aprendizagem. O autor disponibiliza um diagrama com a localização das notas naturais, destacando as tônicas. O método propõe exercícios para ampliar a capacidade da visão periférica do estudante, para que desenvolva a habilidade de ler compassos antecipadamente.

O procedimento para o ensino da leitura utiliza como recurso a apresentação de apenas uma parte da escala de Dó maior na partitura, acompanhado de sua representação no diagrama fragmentado do braço (este procedimento somente é

utilizado nesta tonalidade; as demais tonalidades não usufruem desta didática). A cada capítulo, a mesma sequência de ensino das figuras rítmicas se repete e o nível de dificuldade aumenta com o acréscimo de novos conteúdos e novas tonalidades. A tonalidade estudada nos capítulos I e IV é a de Dó maior e nos capítulos II e III são: Dó maior, Sol maior, Mi menor, Fá maior, Ré menor, Ré maior, Si menor, Si bemol maior, Sol menor, Lá maior, Fá# menor, Mi bemol maior, Dó menor.

O capítulo I aborda a leitura das notas naturais, e notas alteradas na segunda posição<sup>68</sup> com exercícios para serem realizados individualmente (sem acordes para acompanhamento), e em dueto (com acordes para acompanhamento ou com duas linhas melódicas). O capítulo II, aborda o conteúdo similar ao anterior, porém na quinta posição<sup>69</sup>. O capítulo III, traz o mesmo conteúdo do capítulo I, porém aplicado à oitava posição<sup>70</sup>. O capítulo IV está dividido em dois subcapítulos IV.a e IV.b: o subcapítulo IV.a exercita a décima segunda posição<sup>71</sup>; o IV.b traz dicas para desenvolver a leitura, além de exercícios inusitados que propõem ao estudante que ele leia a partitura em sentido contrário (do final para o início), de cabeça para baixo, verticalmente, trasnversalmente, pulando um compasso, e pulando uma linha.

A sequência de apresentação das figuras rítmicas e suas pausas é: semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, quiálteras. A ordem de aparecimento da fórmula de compasso é: 4/4, 2/4. A leitura de partitura inicia por graus conjunto, e inclui novos intervalos na seguinte ordem: 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>. A ordem de aparição dos acordes é: C, G7/D, C/E, G, F, F/G, D7/F#, C/F, Am, D/C, G/B, F/C, F/A, G7, Ab7M, Fm/Ab, G7/D, Fm, Db7M, Ab7M/C, Bb7M(9), Gsus7(9), C7M(9), C7M, Dm, Bm7(b5), E7(b9), C6, G7M, Bm7, D4/7(9), F#m7(b5), B7(b13), Em7(9), D7(9), B7, F7M, Csus9, Ab7(#11), Gm7, C7(13), C7, C7(13), C7(b13), F7M(9), Dm7(9), Gm7(11), D7M(9), Asus9, F#m7, A9, C#m7(b5), F#7, Bm7(9), G7M(#11), F#7(b3), Bb7M, Cm, F7, Db7, C7(9), Eb7M(9), Db7M(9), Bbsus9, Am7(b5), D7(b9), Gm7(9), A7M, A6, C#m, D7M, Esus9, F#m7, Bb9, Eb6(9), Bb7, Fm7(9), E7(9), Bb7(9), Eb7M, Cm7(9), Dm7(b5), D7/C, G7/B, E7/G#, Em, G7/D, Asus7(9), Csus7(9), Dsus7(9), Em7(b5)/B, F6, A/G, D7M6(9), G7M(9), Gm9, C°, D#m7, G#7,

68 Dedo 1 na 2ª casa.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Dedo 1 na 5<sup>a</sup> casa.

<sup>70</sup> Dedo 1 na 8a casa.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Dedo1 na 12<sup>a</sup> casa.

C#m7, C#m7(b5), Cm7(9), B7(9), Ebm7(9), Cm7, Fsus13, Bb6, Ab7, Db7M, C#m7(9), B7M, Gm7, Esus7(9), Bsus7(9), F#m, C#sus7(9), Bbsus7(9), Gbo7, G7(b13), C/Bb, Dm/F, G/F, G7/F, G7M(#11), F#7(b9), Fsus7(13), Am7(b5), Abm7, C#7(b13), G#m7(b5), Am7(9), Am7/G, B7(b9), F7M(#11), Ebo, C6(9).

O método parte do pressuposto de que o estudante tem conhecimento da teoria músical elementar de escalas e cifras. A ordem de conceitos ensinados é a seguinte: posição no braço do instrumento, diagrama do braço (com indicações dos dedos a serem usados). Além disso, ensina sinais de repetição: *ritornello*, casa 1 e casa 2; sinais de alteração/acidente (sustenido, bemol, bequadro), acidente fixo, acidente ocorrente; ponto de aumento; ligadura de prolongamento<sup>72</sup>.

O método propõe a prática de leitura em dueto, estimula que o aluno toque em grupo, apresenta exercício para desenvolvimento da visão periférica, exercícios de técnica de leitura e de performance, intensificando os exercícios na tonalidade de Dó maior. No entanto, não apresenta diagramas de acorde e tablatura, não traz conteúdo sobre a história da música, não utiliza indicação de palheta (cima, baixo). Do mesmo modo, não traz exemplos musicais de outras culturas, exercícios para o desenvolvimento de acompanhamento, não trabalha a leitura vertical de acordes na partitura, não tem questionário, não estimula a criatividade.

### 6.2.2 Método 6 - A Modern Method for Guitar

A Modern Method for Guitar <sup>73</sup> é um método norte americano, elaborado por William Leavvit (1966), indicado para o estudante a nível iniciante e intermediário. Ele objetiva o desenvolvimento da técnica instrumental através da leitura de partitura e de cifras. O livro tem capa colorida e, internamente, está impresso em preto e branco.

O método oferece conhecimentos da teoria musical, treinamento de diversos tipos de palhetada, dedilhados, acordes, acompanhamento rítmico, além de estudos para serem tocados individualmente e em dueto. A sequência de ensino de figuras

-

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Entre duas semibreves, duas mínimas, semibreve e mínima, semínima e mínima, colcheia e semínima, duas semicolcheias, semicolcheia e semínima, semicolcheia e colcheia.

<sup>73</sup> Método Moderno para Guitarra

rítmicas e suas pausas é: mínima, semínima, semibreve, colcheia, semicolcheia, quiáltera. As fórmulas de compasso se apresentam na seguinte ordem: 4/4, 2/2, 3/4, 4/4.

O compêndio inicia o ensino de leitura de partitura por graus conjuntos, introduz a leitura vertical de acordes no segundo exercício e, mais à frente, ensina cifras. A ordem de leitura de intervalo é: 2ª, 3ª, 4ª, 6ª, 5ª, 8ª, 7ª. A ordem de apresentação dos acordes incluindo os escritos na pauta e cifrados é<sup>74</sup>:

• C, F, G7, G, C/E, C7, A7, Fm6/C, Fm, E7/B, Gsus4(9), G°7, D7, Em, B7, G7(b13), E(b9)/G, F7, Bb, C7(9). Dm/F, Gm, A7, Fsus4, A, E7, D7/9(omit3), C+, Abm, Bb, Bbm, G°, Eb, Eb+, C#, Db, Fm6, A7(b9), D(b9)/F#, Dm7(b5), C7/G, Aadd9, A7/9(omit3), Gsus7(b9), Fm7, F9(omit3), Ab7, Db9, C6(9), F7M, F7M(b5), Fm7M(b5), Gm7, Bb7, G7(13), F#°, F7(9), G6, Em7(b5), B/F#, A7M(9), G+/D#, E°7, F#7, A7(9), Bbsus4(7), Eb6(9), Gm6, Bbm6, Cm7(b5), Am7(b5), Gm7(b5), Ebm6, Db°, Abm6, Absus4(7), Ebm7, B7, Bb7, Ab7(13), Db6(9), Dm6, Em7(b5), G°, Eb°, E7(b9), G7M, D7(b5), Fm9, E7(+9), Eb7M, E7M(9), Gsus4(7), Eb7, Gm7, Ab°, B°, Bbm6, D9, Bm, Asus4(7), F#m7, A7(13), D7M, A6, A+, Bb°, E9, Dm6, A7(+5), Dm, G7M, Dsus4(7), D7(b5), Eb7(9), Db9, Gb7M, Ab7, Db7M, Gb, Ab7(13), Ab, Db7M, D°, Eb9, Eb7, Dm7M, A+, D+, Am9, Ab7(+9), D9(13), Bb°, C6, G#m, F#7(+5), Bm7(b5), C#m7, Bsus4(7), E, A7(b9), G7(b9), Ab7(b5), G7(13), Db7(9), C7M.

O método está dividido em Secção 1 e Secção 2.

A secção 1 desenvolve a habilidade de leitura na primeira posição. O autor inicia utilizando o diagrama do braço da guitarra para representar a pestana, os trastes e as cordas; depois apresenta um desenho da mão esquerda, cujos os dedos são numerados. O método oferece conhecimentos sobre: afinação; partitura (linhas, espaço, compasso, barra de compasso — simples e dupla); acidente fixo (sustenido e bemol); clave de Sol; figuras rítmicas (semibreve, mínima, semínima, colcheia — em grupo e isolada); fórmula de compasso; escala maior; siglas das notas; oitava; cesura; linha suplementar (superior, inferior); nota mutada; ornamento (arpejo ascendente);

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> O símbolo + indica que o acorde é uma tríade maior com a quinta aumentada.

andamento; símbolo de acorde; dinâmica; ritardo; bordão e acordes; palhetada (baixo, cima); fermata; símbolo do acorde dominante; pausa; notas ligadas; notas pontuadas; *tacet*; diagrama do braço com acorde; *D.S.*; *coda*; anacruse; escala menor (natural, harmônica, e melódica); Casa 1 e Casa 2; ralentando; relativa menor; acordes móveis; palhetada *sweep*<sup>75</sup>.

A secção 2 conceitua os critérios que determinam a posição no braço da guitarra, em seguida, exercita a segunda posição, utilizando a escala de Dó maior. Esta secção continua ensinando os seguintes conceitos: acelerando; articulação (estacato, ligado); aciacatura; harmônico; símbolo de nota fantasma (percussiva); acorde sus4; síncope; dobrado sustenido; bequadro; quiáltera de colcheia; acorde com 9ª alterada.

No decorrer do método, as escalas são ensinadas na seguinte ordem: Dó maior, Sol maior, Fá maior, Lá menor, Lá menor harmônica; Lá menor melódica, Mi menor, Mi menor harmônica, Mi menor melódica, Cromática, Ré menor, Ré menor harmônica, Ré menor melódica, Si bemol, Ré maior, Lá maior, Mi bemol, Lá bemol maior, Ré bemol maior.

O método estimula o aluno a memorizar *patterns* (sequência de grupo de notas) e decorar os seguintes moldes de acordes <sup>76</sup>:

- maior,
- menor,
- menor com 7<sup>a</sup>,
- dominante,
- maior com 7<sup>a</sup> maior,
- diminuto com 7<sup>a</sup>,
- maior com 6<sup>a</sup> maior,
- dominante com 6<sup>a</sup>,
- dominante com 5<sup>a</sup> aumentada,
- dominante sus4,
- menor com 6<sup>a</sup>

<sup>75</sup> Técnica de palhetas – várias cordas com um só movimento ascendente ou descendente

O autor não relaciona estes moldes ao "sistema 5" (CAGED). Este método, em 1966, foi um marco para a transição de técnica do violão para a técnica específica de guitarra, ou seja, do violão dedilhado para a guitarra palhetada.

- menor com 7<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> bemol,
- dominante com 9<sup>a</sup> menor,
- menor com 11<sup>a</sup>,
- dominante com 5<sup>a</sup> diminuta,
- menor com 9<sup>a</sup>,
- dominante com 9<sup>a</sup> aumentada,
- maior com 7<sup>a</sup> maior e 9<sup>a</sup>.

O método oferece 53 exercícios, além de 74 estudos e composições autorais, listados a seguir:

- Sea to Sea (duet);
- One, Two, Three (duet);
- *Imitation Duet*;
- Here We Go Again (duet);
- Etude nº1 (duet);
- Etude nº2 (duet);
- First Solo;
- Second Solo;
- *Etude n*<sup>o</sup>*3 (duet);*
- *Picking Etude n*<sup>0</sup>1;
- Two, Two (duet);
- *Duet in G*;
- Picking Etude n°2;
- *Duet in F*;
- *Waltz in F*;
- Pretty Picking (duet);
- Take Your Pick (duet);
- Speed Studies;
- Endurance Etude:
- Duet in Bb;
- Reverse Alternate Picking Study;
- *Duet in D;*
- *Dynamic Etude (duet);*

- *Duet in A;*
- *Duet in Eb*;
- *Eight Note Study* (1);
- *Arpeggio Study* (1);
- Chord Etude n<sup>o</sup>1;
- *Etude n*<sup>0</sup>5;
- Reading Studies (1);
- Ballad (duet);
- *Picking Etude no4;*
- *Eight Note Study* (2);
- Arpeggio Study (2);
- Chord Etude no2;
- *Another Duet in F;*
- Reading Studies (2);
- *Play in Pretty (duet);*
- Triplet Study;
- *Speed Study fingering type 1;*
- *Speed Study fingering type 1A;*
- *Eight Note Study* (3);
- Arpeggio Study (3);
- *Dotted 8th and 16th Study;*
- Waltz for Two (duet);
- Reading Studies (3);
- *Blues in G (duet);*
- Chord Etude n<sup>o</sup>3;
- *Picking Etude n*<sup>o</sup>5;
- Short and Sweet (duet);
- *Eight Note Study* (4);
- *Arpeggio Study* (4);
- *Melodic Rhythm Study n*<sup>o</sup>1;
- Chord Etude no4;
- Reading Studies (4);

- *Dee Oo Ett (duet);*
- Speed Study fingering type 2;
- Speed Study fingering type 3;
- Speed Study fingering type 4 (a);
- Eight Note Study (5);
- Arpeggio Study (5);
- Chord Etude no5;
- Reading Studies (5);
- Tre Sharp (duet);
- 16<sup>th</sup> Note Study;
- Speed Study fingering type 4 (b).

O autor estimula a leitura de agrupamentos de "duas colcheias" com o *sotaque* (interpretação) de um grupo de "colcheia pontuada com semicolcheia"; e, também, com um grupo três quiáltera – sendo as duas primeiras ligadas –, ou seja, o sotaque de divisão ternária equivalente ao suingue do jazz.

Neste método, nos primeiros exercícios da primeira posição, o número dos dedos e os nomes das notas estão escritos acima da pauta. Os exercícios estão dispostos de maneira que os estudantes tocam em dueto, sendo que ambas as vozes trabalham a leitura harmônica e melódica. O método oferece um estudo de nome "*Imitation Duet*", em que o aluno vivencia a prática de dialogar e tocar frases estilo "pergunta e resposta". Oferece ainda exercícios com escalas para palhetada alternada e sua sincronização com os dedos da mão esquerda; exercícios para leitura de nota ligada, nota pontuada, e o estudo intitulado "*first solo*", em que o estudante é estimulado a tocar a melodia e o acompanhamento em uma única parte (*chord melody*). Além disso, oferece exercícios para o desenvolvimento da habilidade de acompanhamento; estudos para palhetada reversa (*sic*) e *sweep*; estudo em dueto (em que um aluno lê as notas no pentagrama e o outro lê a divisão rítmica<sup>77</sup>); estudos para aquisição de velocidade; estudo de palhetada para arpejo. O livro apresenta revisões do conteúdo no decorrer do ensino.

<sup>77</sup> Com acordes escritos na pauta (de apenas uma linha) localizada acima do pentagrama e, depois, sem pauta.

O método traz elementos de outras culturas, quando ensina uma clave rítmica para acompanhamento, a qual chama de "basic latin beat" (ritmos básico de música latina). O autor afirma que, aprendendo esse rítmo básico, o aluno pode tocar o que denomina de *Cha-cha*, *Beguine*, *Samba*. Ele estimula o estudante a utilizar esses rítmos e desenvolver a habilidade de fazer um acompanhamento com a prática de exercícios e estudos. O método estimula a criatividade, quando propõe a composição de novas acentuações rítmicas para tocar os exercícios de acompanhamento.

Os estudantes são instruídos a não pular a sequência das lições, não estudar muito pouco e não querer tocar perfeitamente cada lição antes de seguir para a seguinte. O autor afirma que a aquisição de técnica para as duas mãos é um processo acumulativo, em que o estudante, a cada revisão do material estudado, deve ir sentindo menos dificuldade.

O método traz dicas para o guitarrista:

- Treinar a ordem das notas musicais utilizando letras do alfabeto (A, B, C, D, E, F, G);
- Tocar contando os tempos dos compassos (1, 2, 3, 4); contando os tempos acrescidos da vogal "e" quando ler a figura colcheia (1e, 2e, 3e, 4e); e acrescido das vogais "e, a" quando ler a figura semicolcheia (1eae, 2eae, 3eae, 4eae);
- Tocar o acompanhamento sem utilizar a primeira corda;
- Identificar a tonalidade na armadura;
- Movimentar pouco a mão esquerda na troca de acordes do acompanhamento rítmico;
- Trocar de dedo em digitações de melodia;
- Treinar a leitura sem interrupção, mesmo que ocorra notas erradas;
- Não repetir os estudos de leitura para evitar que sejam decorados;
- Omitir notas específicas do acorde ao realizar o acompanhamento rítmico (primeira corda, cordas intermediárias);
- Tocar o acompanhamento com a combinação da rotação do antebraço, pulso solto e prestar atenção ao com sinal de cesura;
- Treinar a leitura vertical de acordes lentamente, conectando os acordes fluentemente;

- Exercitar a técnica lentamente, mas com uma perfeita coordenação das duas mãos;
- Marcar o tempo batendo o pé no chão para estudar quiálteras;
- Estudar, além do método, outros materiais de acordo com seu nível;
- Ler cinco ou mais páginas por dia, não mais que duas vezes cada uma;
- Não praticar a leitura com a mesma partitura todo dia;
- Não memorizar as partituras.

O método não utiliza tablatura e oferece poucos exercícios para o treinamento de figura semicolcheia.

## 6.3 MÉTODOS INFORMATIVOS PARA BANDOLIM

### 6.3.1 Método 7 - Metódo Prático do Bandolim

O *Metódo prático do bandolim* é de origem brasileira, com autoria de A. Moreno (s.d.), e indicado para o estudante iniciante. O livro tem cunho informativo, com o objetivo de ensinar cifras e conceitos técnicos básicos.

A impressão do livro é em preto e branco, com a capa colorida; ele contém figuras ilustrativas que representam: o braço do instrumento (relacionando-o às notas na partitura), um desenho da mão segurando a palheta, a extensão do instrumento, afinação e um vasto número de acordes.

O método inicia demonstrando a extenção do instrumento e relaciona cada traste a um semitom; nomeia as quatro cordas soltas, localizando-as na partitura com a figura semínima. O livro demonstra a técnica de como segurar a palheta com a mão direita e, em seguida, dá dicas de postura. Por exemplo:

- Sentar comodamente com a cabeça levemente inclinada para a frente;
- Apoiar o bandolim sobre a coxa direita;
- Posicionar o braço do bandolim entre os dedos da mão esquerda (polegar e indicador);
- Localizar a palheta entre as pontas dos dedos da mão direita (polegar e indicador), dando uma forma arrendodada à mão.

O manual explica a numeração dos dedos da mão esquerda e da corda solta. Ensina a afinar o instrumento a partir da segunda corda (com o diapasão da nota Lá), depois, passando para a terceira, quarta e, por fim, a primeira corda.

Os acordes são representados em um diagrama (que tem o formato do bandolim). Desta maneira, o método não utiliza a cifra convencional (com letras alfabéticas e números), apenas apresenta os moldes dos acordes agrupados em tonalidades. As tonalidades abordadas são:

- Dó maior: C, Dm, G, G7;
- Dó menor: Cm, Db (sic)<sup>78</sup>, G, G7;
- Ré maior: D, Em, A, A7;
- Ré menor: Dm, Gm6, A, A7;
- Mi maior: E, F#m, B;
- Mi menor: Em, Am6, B;
- Fá maior: F, Gm, Bb, C7;
- Fá menor: Fm, G (sic!)<sup>79</sup>, Bbm, C7;
- Sol maior: G, Am, C, D;
- Sol menor: Gm, Am7(b5), Cm, D7;
- Lá maior: A, E7(omit3), D7, E7;
- Lá menor<sup>80</sup>: Am, B<sup>0</sup>, Dm6, E;
- Si maior: B, C#m, F#7(9), F#;
- Si menor: Bm, C#<sup>o</sup>, F#7(9), F#7(b13);
- Dó# maior: C#, D#m, G#, G#7;
- Dó# menor: C#m, F# 81 (sic), G#, G#7;
- Re# maior<sup>82</sup> ou Mi bemol maior: D# (Eb), E#m (Fm), A# (Bb), A#7
   (Bb7);
- Re# menor: D#m, G#m, A#, A#7;
- Fá# maior: F#, G#m, B, C#7;
- Fá# menor: F#m, Ab, Bm, C#;

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Acorde napolitano, substituto do V grau.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Dominante da dominante (V/V).

<sup>80</sup> No método está escrito Fá menor.

<sup>81</sup> V/VII

<sup>82</sup> No método está escrito erroneamente escrito Dó# maior / Ré bemol maior.

- Sol# maior: G#, A#m, C#, D#;
- Sol# menor: G#m, C#m, D#;
- Lá# maior ou Si bemol maior: A# (Bb), E# (F), B#m (Cm), E#7 omit3
   (F7 omit3)
- Lá# menor: A#m, E#7 (omit3), B#m (sic), E#7.

## 6.3.2 Método 8 - Mandolin Chord Dictionary

O *Mandolin Chord Dictionary* é um método informativo de autoria da *Alfred Publishing* (s.d.), inidicado para o estudante iniciante. O dicionário está impresso em preto e branco, com a capa colorida, ilustrado com desenhos, fotos e diagramas. Os assuntos abordados são: as partes do bandolim, postura, conceitos elementares da teoria musical, afinação e acordes.

O início do livreto traz as partes do bandolim e a postura de como segurar o instrumento na posição sentada. Em seguida, aborda assuntos como: partes da figura rítmica (cabeça, haste, colchete); siglas das notas musicas (letras do alfabeto); pauta musical (número das linhas e espaços); notas musicais (nas linhas e espaços); compasso; barra de compasso; clave de Sol; figuras rítmicas (semibreve, mínima pontuada, mínima, semínima pontuada, semínima, colcheia); barra dupla; fórmula de compasso (2/4, 3/4, 4/4, 6/8); tempos do compasso; pausas; afinação em comparação com o teclado; númeração dos dedos da mão esquerda; afinação (iniciando na 4ª corda); numeração para corda solta; diagrama do braço com acorde; acidentes (bemol, sustenido, dobrado sustenido); formação de tríades e tétrades; tonalidade maior e sua relativa menor.

O dicionário apresenta acordes organizados em grupos conforme a tônica.

- Tônica em Lá: A, Am, A7, A7(9), A+, A<sup>o</sup>7, A6, Am6, A7M, Am7, A7(+5), A7(b5);
- Tônica em Lá bemol: Ab, Abm, Ab7, Ab7(9), Ab+, Ab°7, Ab6, Abm6, Ab7M, Abm7, Ab7(+5), Ab7(b5);
- Tônica em Si: B, Bm, B7, B7(9), B+, B<sup>o</sup>7, B6, Bm6, B7M, Bm7, B7(+5), B7(b5);
- Tônica em Si bemol: Bb, Bbm, Bb7, Bb7(9), Bb+, Bb°7, Bb6, Bbm6, Bb7M, Bbm7, Bb7(+5), Bb7(b5);

- Tônica em Dó: C, Cm, C7, C7(9), C+, C<sup>o</sup>7, C6, Cm6, C7M, Cm7, C7(+5), C7(b5);
- Tônica em Dó sustenido: C#, C#m, C#7, C#7(9), C#+, C#<sup>o</sup>7, C#6, C#m6, C#7M, C#m7, C#7(+5), C#7(b5);
- Tônica em Ré: D, Dm, D7, D7(9), D+, D°7, D6, Dm6, D7M, Dm7, D7(+5), D7(b5);
- Tônica em Ré bemol: Db, Dbm, Db7, Db7(9), Db+, Db°7, Db6, Dbm6, Db7M, Dbm7, Db7(+5), Db7(b5);
- Tônica em Mi: E, Em, E7, E7(9), E+, E<sup>o</sup>7, E6, Em6, E7M, Em7, E7(+5), E7(b5);
- Tônica em Mib: Eb, Ebm, Eb7, Eb7(9), Eb+, Ebo7, Eb6, Ebm6, Eb7M, Ebm7, Eb7(+5), Eb7(b5);
- Tônica em Fá: F, Fm, F7, F7(9), F+, F<sup>o</sup>7, F6, Fm6, F7M, Fm7, F7(+5), F7(b5);
- Tônica em Fá sustenido: F#, F#m, F#7, F#7(9), F#+, F#<sup>o</sup>7, F#6, F#m6, F#7M, F#m7, F#7(+5), F#7(b5);
- Tônica em Sol: G, Gm, G7, G7(9), G+, G°7, G6, Gm6, G7M, Gm7, G7(+5), G7(b5);
- Tônica em Sol bemol: Gb, Gbm, Gb7, Gb7(9), Gb+, Gb°7, Gb6, Gbm6, Gb7M, Gbm7, Gb7(+5), Gb7(b5);

O método apresenta o conceito de acorde móvel<sup>83</sup> e o conceito de "tônica do acorde" (*roots*), demonstrando que, ao mover os acordes, a tônica vai mudando. Em seguida apresenta acordes móveis com a tônica na quarta, terceira e segunda corda. Os acordes móveis são: maior, menor, maior com  $7^a$ , maior com  $7^a$  e  $9^a$  <sup>84</sup>, maior com  $6^a$ , menor com  $6^a$ , maior com  $7^a$  menor com  $7^a$  menor <sup>86</sup>.

Neste material existe um quadro relacionando as notas músicais do braço do instrumento com a partitura. Apresenta o que chama de "Magic chord accompaniment guide", que é um quadro com diagramas de acordes cifrados. Ao

<sup>83</sup> Neste conceito, um único molde serve para formar 12 acordes com diferentes tônicas.

<sup>84</sup> Neste molde foi apresentado com a tônica na primeira corda.

<sup>85</sup> Neste molde foram apresentados com a tônica na quarta e segunda corda.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Neste molde foram apresentados com a tônica na quarta e segunda corda.

final, mostra um quadro com a formação das tríades e tétrades, chamando a atenção para os acidentes (notas alteradas). Além disso, há um quadro com as tonalidades maiores e suas relativas menores; e o diagrama do braço do bandolim com os nomes das notas.

O método dá dicas para o estudante manter o pulso da mão esquerda afastado do braço do instrumento; manter os dedos em uma posição que facilite a digitação dos acordes e pressionar os dedos firmemente sem encostar nas cordas vizinhas.

# 6.4 COMPARAÇÃO DOS MÉTODOS

#### 6.4.1 Geral

O método 1 apresenta as partes do bandolim, desenvolve a técnica instrumental, não desenvolve a criatividade e percepção musical, e apresenta material para a prática da performance musical. O método 2 traz conteúdo para a aprendizagem da teoria musical, desenvolve a habilidade técnica instrumental e de leitura, não trabalha a criatividade e a percepção musical, oferece partituras para o desenvolvimento da performance musical. O método 3 ensina as partes do bandolim, desenvolve mais a técnica instrumental que a leitura de partitura, não trabalha a criatividade e a percepção musical, e traz material para desenvolver a perfomance. O método 4 traz informações sobre a história do bandolim, partes do instrumento, desenvolve a técnica instrumental, estimula a criatividade (porém não propõe atividades), trabalha a percepção, estimulando o estudante a ouvir a si mesmo, e oferece músicas para o desenvolvimento da performance. O *método 5* apresenta um pouco de teoria musical, desenvolve a habilidade técnica de leitura de partitura, não estimula a criatividade, não trabalha a percepção musical e oferece músicas para desenvolver a performance. O método 6 oferece conhecimentos sobre as partes do braço da guitarra e teoria musical, desenvolve a técnica instrumental e a técnica de leitura de partitura, não trabalha a criatividade e a percepção musical, traz músicas para o desenvolvimento da performance musical. O método 7 aborda muito pouco conhecimento sobre a teoria musical, não tem conteúdos sobre técnica, criatividade, percepção e a performance. O método 8 oferece pouco conhecimento sobre teoria musical, conceitua as partes do bandolim e não tem conteúdo sobre técnica, criatividade, percepção e performance.

MÉTODO	CRIATIVIDADE	LITERATURA	PERCEPÇÃO	TÉCNICA	PERFORMANCE
Método 1		X		X	X
Método 2		X		X	X
Método 3		X		X	X
Método 4	X	X	X	X	X
Método 5		X		X	X
Método 6	X	X		X	X
Método 7		X			
Método 8		X			

Quadro 3 - Quadro geral comparativo dos métodos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

# 6.4.2 Métodos de Bandolim

Nesta parte, será demonstrado o resultado da comparação entre os métodos de bandolim 1, 2, 3 e 4. Desta forma, os conteúdos foram colocados em ordem de aparição e divididos em categorias: a) conceitos de teoria musical, b) figuras rítmicas, c) fórmulas de compasso, d) escalas, e) acordes, f) técnicas.

# 6.4.2.1 Conceitos de teoria musical

Os quatro métodos de bandolim analisados continham informações sobre a teoria musical. Os *métodos 1 e 2* trouxeram informações sobre a teoria elementar da música, e conceitos relacionados à técnica de embelezamento (ornamento). O *método 3* focalizou conceitos relacionados ao embelezamento. O *Método 4* acrescentou conceitos teóricos sobre intervalos e técnica de embelezamento (ornamentos e efeitos).

Quadro 4 - Conceitos de teoria musical dos métodos 1, 2, 3, 4

Método 1	Método 2	Método 3	Método 4
Pauta (linhas, espaços)	Nome das notas	Trêmolo	Nome das notas por corda
Nomes das notas	Pauta (linha, espaço)	Apojatura	Trêmolo
Claves (Sol, Dó, Fá)	Figuras rítmicas (quadro	Grupeto	Tríade maior
Nome das fig. rítmicas	geral)	Ligadura	Apojatura
Ponto de aumento	Clave (Dó, Sol, Fá)	Trinado	Mordente (superior,
Quiálteras	Compasso (simples e	Cordas duplas	inferior)
Compasso	composto) quaternário,		Apojatura dupla
Barra de compasso	ternário e binário		Grupeto
Compasso (quaternário,	Nome das notas naturais		Glissando
ternário e binário)	em todas as claves		Harmônicos
Acidentes	Barra de compasso		Pizzicato
Intervalos	Pontode aumento simple e		Estacato
Escala diatônica e	duplo		Vibrato
cromática	Acidentes		Trinado
Andamentos	Apojatura		Efeito de intervalo de 2ª
Dinâmica	Mordente		menor
Sinais e abreviaturas	Grupeto		Efeito da corda solta
Barra (dupla, dupla de	Signo		Intervalo de: 7 <sup>a</sup> M, 7 <sup>a</sup> m, 5 <sup>a</sup>
repetição)	Fermata		aum, 5ª justa, e 5ª dim
Afinação	Estacato		Tétrades
Extensão	Ligadura		
Fermata	Trinado		
Ligadura	Barra dupla de final		
Síncopa	Quiálteras		
Glissando	Síncope		
Ornamentos (apojatura,	Andamento		
grupeto, mordente,	Intervalo		
trinado)			

# 6.4.2.2 Figuras rítmicas

Os *métodos 1* e 2 apresentaram as mesmas figuras rítmicas dispostas em ordem semelhante, e iniando com a semibreve. Os *métodos 3* e 4 trouxeram as mesmas figuras rítmicas, porém dispostas em ordens diferentes: o primeiro iniciou com a semínima e conclui com a mínima; o segundo começou com a semibreve e finalizou com quiáltera. Os *métodos 3* e 4 não incluíram a figura semifusa.

Quadro 5 - Figuras rítmicas dos métodos 1, 2, 3, 4

Método 1	Método 2	Método 3	Método 4
Semibreve	Semibreve	Semínima	Semibreve
Mínima	Mínima	Colcheia	Semínima
Semínima	Semínima	Semicolcheia	Mínima
Colcheia	Colcheia	Semibreve	Colcheia
Semicolcheia	Semicolcheia	Fusa	Semicolcheia
Fusa	Fusa	Quiáltera	Fusa
Semifusa	Semifusa	Mínima	Quiáltera
Quiáltera	Quiálteras		

### 6.4.2.3 Fórmula de compasso

A maioria dos métodos de bandolim utilizou quatro tipos de fórmula de compasso, sendo que todos eles iniciaram com o compasso simples quaternário (4/4), e, em seguida, passaram para o ternário (3/4). O *método 1* inseriu o compasso composto 6/8, e o *método 3*, o 3/8; em seguida, ambos voltam a utilizar o compasso simples, respectivamente 2/4 e 6/4. Os métodos 2 e 4 possuem as três primeiras fórmulas de compasso idênticas (4/4, 3/4, e 2/4), até que o *método 2* começou a utilizar compassos compostos (3/8, 9/8, 6/8) e o *método 4* continuou com o simples (2/2).

		1	, , 0, 1
Método 1	Método 2	Método 3	Método 4
4/4	4/4	4/4	4/4
3/4	3/4	3/4	3/4
6/8	2/4	3/8	2/4
2/4	3/8	6/4	2/2
	9/8		
	6/8		

Quadro 6 - Fórmulas de compasso dos métodos 1, 2, 3, 4

#### 6.4.2.4 Escalas

Os *métodos 1 e 3* iniciaram com escalas iguais (Sol maior, Dó maior), sendo que o *método 1* seguiu com as escalas relativas menores (Mi menor, Lá menor), estabelecendo a sequência de duas escalas maiores seguida de duas menores. O *método 3*, por sua vez, apresentou: a terceira, quarta e quinta escalas do modo maior (nas tonalidades Ré, Mi e Fá), e duas escalas menores melódicas (Lá menor e Mi menor). Em seguida, o *método 3* disponibilizou as escalas de maneira alternada: uma maior e depois sua relativa menor (melódica).

O método 2 iniciou com a escala de Dó maior e passou para Lá menor (a relativa menor), perfazendo esta combinação de escalas relativas até quase o final, quando as duas últimas escalas foram menores. O método 4 iniciou com a escala cromática e seguiu com cinco escalas maiores (Sol, Dó, Ré, Mi, Fá); depois,

introduziu quatro escalas menores melódica (nas tonalidades de Lá, Mi, Ré e Si); seguindo até o fim alternando uma escala maior com a sua relativa menor (melódica).

Quadro 7 - Escalas dos métodos 1, 2, 3, 4

Método 1	Método 2	Método 3	Método 4
Sol maior	Dó maior	Sol maior	Cromática
Dó maior	Lá menor	Dó maior	Sol maior
Lá menor	Sol maior	Ré maior	Dó maior
Mi menor	Mi menor	Mi maior	Ré maior
Ré maior	Ré maior	Fá maior	Mi maior
Lá maior	Si menor	Lá menor melódica	Fá maior
Fá# menor	Lá maior	Mi menor melódica	Lá menor melódica
Fá maior	Dó# menor	Ré maior	Mi menor melódica
Si bemol	Fá# menor	Si menor melódica	Ré maior melódica
Sol menor	Mi maior	Lá maior	Si menor melódica
	Si maior	Fá#menor melódica	Lá maior
	Sol# menor	Mi maior	Fá# menor melódica
	Fá# maior	Dó# menor melódica	Mi maior
	Ré# menor	Si maior	Dó# menor melódica
	Dó# maior	Sol# menor melódica	Si maior
	Lá# menor	Fá# maior	Sol# menor melódica
	Fá maior	Ré# menor melódica	Fá# maior
	Ré menor	Réb maior	Ré# menor melódica
	Sib maior		Réb maior
	Sol menor		Sib menor melódica
	Mib maior		Láb maior
	Dó menor		Fá menor melódica
	Láb maior		Mib maior
	Fá menor		Dó menor melódica
	Réb maior		Sib maior
	Síb menor		Sol menor melódica
	Solb maior		Fá maior
	Mib menor		Ré menor melódica
	Dób menor		
	Lá <i>b</i> menor		

### 6.4.2.5 *Intervalos*

Os *métodos 1, 2, 3,* e *4* iniciaram o ensino de leitura musical com graus conjuntos (intervalo de 2ª). Os *métodos 1 e 2* limitaram o âmbito de leitura em uma oitava e apresentaram a mesma sequência de intervalos.

Os *métodos 3 e 4* limitaram a leitura de intervalos em duas oitavas. Os *métodos 1, 2,* e *3* mantiveram os três primeiros intervalos análogos. O *método 4* abrangeu todos os intervalos dos *métodos 1, 2, e 3,* acrescentando os intervalos de: 9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, e 13<sup>a</sup>.

Método 1	Método 2	Método 3	Método 4
<b>2</b> <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>
3 <sup>a</sup>	$3^{a}$	$3^{a}$	5 <sup>a</sup>
4 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	$3^a$
5 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>
7 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>
8a	8 <sup>a</sup>	10 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>
		7 <sup>a</sup>	13 <sup>a</sup>
			9 <sup>a</sup>
			10 <sup>a</sup>
			12 <sup>a</sup>

Quadro 8 - Intervalos dos métodos 1, 2, 3, 4

# 6.4.2.6 Acordes

Os *métodos 1, 2, 3* apresentaram tríades e tétrades (maiores, menores e diminutas). O *método 4* apresentou, além de tríades e tétrades (maiores, menores e diminutas), acordes com extensões de 5<sup>a</sup> aumentada, 6<sup>a</sup> maior e menor, 9<sup>a</sup> maior e menor, 11<sup>a</sup>, e 13<sup>a</sup>.

Dentre o total de acordes dos métodos, o *método 1* continha menos acordes; nos *métodos 2 e 3* havia quantidades parecidas. O exemplar que apresentou maior

número de acordes foi o *método 4*, o qual possuía um vasto dicionário de acordes cifrados<sup>87</sup>.

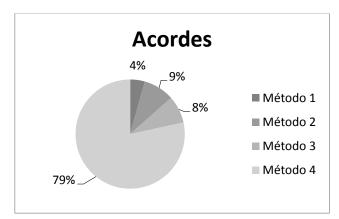


Gráfico 1- Quantidade de acordes dos métodos 1, 2, 3, 4

# 6.4.2.7 Técnica

Os *métodos 1, 2, 3, e 4* apresentaram conteúdos parecidos<sup>88</sup> como afinação, postura ao bandolim, técnica para as mãos esquerda e direita, palhetada (cima, baixo), exercícios, ornamentos. O *método 4* se diferenciou, ao abordar a técnica de produzir "efeitos", exercícios para elasticidade dos dedos da mão esquerda, exercícios para passagens de acordes.

Em termos de quantidade, o *método 1* apresentou menos conteúdos relacionados ao desenvolvimento da técnica. O *método 2 e 3* igualaram-se em quantidade. O *método 4* foi o manual que apresentou maior número de conteúdo sobre técnica intrumental.

<sup>87</sup> Lista de acordes no Apêndice C.

<sup>88</sup> Lista de conteúdos de técnica no Apêndice D.

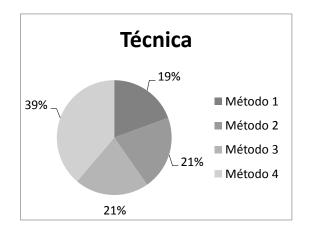


Gráfico 2 - Quantidade de conteúdo de técnica dos métodos 1, 2, 3, 4

# 6.4.3 Métodos de guitarra tradicional

Os *métodos 5 e 6* eram voltados para o desenvolvimento da leitura musical e pelo fato da guitarra tradicional ser um instrumento com afinação diferente da utilizada na Guitarra Baiana, não foram considerados os itens: escalas e acordes. Desta forma, foram comparados apenas os conteúdos relativos à teoria musical, figuras rítmicas, fórmulas de compasso, intervalos e técnica.

# 6.4.3.1 Conceitos de teoria musical

O *método 5* continha pouca quantidade de conteúdo teórico; apresentando, apenas, os conceitos básicos para que o aluno pudesse realizar os exercícios e os estudos. O *método 6* apresentou maior quantidade de conteúdo de teoria elementar, e os disponibilizou de maneira gradativa.

Quadro 9- Conceitos de teoria musical dos métodos 5 e 6

Método 5	Método 6
Conceito de posições, no	Diagrama do braço
instrumento	Pestana, os trastes e as cordas
Diagrama do braço da guitarra	Número dos dedos da mão esquerda
Ritornello	Afinação
Casa 1 e casa 2	Conceito de pauta musical:
Sinais de alteração (fixos,	linhas,espaço, compasso, barra de
ocorrente)	compasso (simples e dupla)
Ponto de aumento	Acidentes fixo (sustenido e bemol)
Ligadura de prolongamento	Clave de Sol
	Figuras rítmicas
	Fórmula de compasso
	Escala maior
	Siglas das notas musicais
	Oitava
	Cesura
	Linha suplementar (superior, inferior)
	Nota mutada
	Arpejo descendente
	Andamento
	Símbolo de acorde
	Dinâmica
	Ritardo
	Bordão

# 6.4.3.2 Figuras rítmicas

Os *métodos 5 e 6* apresentaram as mesmas figuras rítmicas, porém dispostas em ordens diferentes. O primeiro iniciou com a semibreve e seguiu a divisão binária das figuras. O segundo começou com a mínima, depois passou para a semínima e semibreve, não seguindo a divisão binária até o fim. Ambos os métodos finalizaram com a quiáltera.

Quadro 10 - Figuras rítmicas dos métodos 5 e 6

Método 5	Método 6
Semibreve	Mínima
Mínima	Semínima
Semínima	Semibreve
Colcheia	Colcheia
Semicolcheia	Semicolcheia
Quiálteras	Quiáltera

# 6.4.3.3 Fórmulas de compasso

Os *métodos 5 e 6* apresentaram todas fórmulas de compasso simples, sendo que as duas primeiras foram idênticas e dispostas na mesma ordem. O *método 6* incluiu uma terceira fórmula do compasso ternário.

Quadro 11 - Fórmulas de compasso dos métodos 5 e 6

Método 5	Método 6		
4/4 2/4	4/4 2/2		
	3/4		

# 6.4.3.4 Intervalos

Os *métodos 5 e 6* iniciaram o ensino de leitura musical por graus conjuntos com os quatro primeiros intervalos iguais. O *método 5* apresentou maior quantidade de intervalos, expandindo além de uma oitava. *O método 6* limitou-se a trabalhar os intervalos no âmbito de uma oitava.

Quadro 12 - Intervalos dos métodos 5 e 6

Método 5	Método 6
<b>2</b> <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>
3 <sup>a</sup>	$3^a$
4 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>
8 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>
9 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>
13 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>
<b>5</b> <sup>a</sup>	
7 <sup>a</sup>	
11 <sup>a</sup>	

### 6.4.3.5 Técnica

O *método 5* apresentou exercícios exclusivos para o desenvolvimento da habilidade de leitura de partitura. O *método 6*, além de apresentar exercícios para desenvolver a técnica de leitura, porpôs exercícios para desenvolver a habilidade técnica instrumental, desta forma abordando uma maior quantidade de conteúdo sobre técnica.

Quadro 13 - Técnica guitarra dos métodos 5 e 6

Método 5	Método 6	
Exercício para desenvolvimento da	Exercício de leitura	
visão periférica	Exercício de palhetada alternada	
Estudos para leitura	Exercícios p/ acompanhamento	
Exercícios técnicos de leitura	Exercício para a palhetada reversa	
	Exercício para palheta sweep	
	Estudos para velocidade	
	Estudos em dueto	
	Estudos em solo	

# 6.4.4 Métodos informativos para bandolim

Os *métodos 7 e 8* eram informativos, ou seja, não continham exercícios e estudos (para exercitar escalas, intervalos e figuras rítmicas). Assim, comparei apenas a quantidade de informações referente a: conceitos de teoria musical, acordes e técnica.

# 6.4.4.1 Conceitos de teoria musical89

Dentro do total de conteúdos de teoria musical, o *método 8* apresentou uma quantidade maior de teoria musical que o *método 7*.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Lista dos conceitos de teoria musical dos métodos 7 e 8 no Apêndice E.

Teoria Musical

23%

Método 7

Método 8

Gráfico 3- Quantidade de conteúdo de teoria musical dos métodos 7 e 8

### 6.4.4.2 Acordes<sup>90</sup>

O *método 7* apresentou acordes maiores, menores, dominantes e diminutos, e também, com extensões de 6ª e 9ª. O *método 8*, além de todas as categorias de acordes do método anterior, acrescentou outros como: diminuto com 7ª diminuta, maior com 7ª maior, 13ª bemol, e acordes com a 5ª aumentada. O método 7 ofereceu menor quantidade de acordes que o método 8.

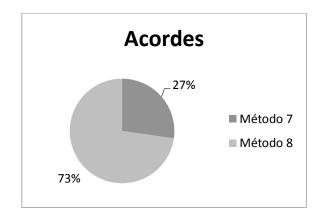


Gráfico 4 - Quantidade de acordes dos métodos 7 e 8

# 6.4.4.3 Técnica<sup>91</sup>

Os dois métodos apresentaram informações sobre a postura com o bandolim. O *método 7* apresentou maior quantidade de conhecimentos, pois além de postura acrescentou noções elementares sobre a técnica instrumental para as mãos esquerda e direita. O *método 8* apenas trouxe noções de postura para segurar o bandolim.

<sup>90</sup> Lista de acordes dos métodos 7 e 8 no Apêndice F.

<sup>91</sup> Lista de técnica dos métodos 7 e 8 no Apêndice G.

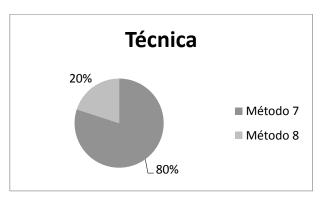


Gráfico 5- Quantidade de conteúdo de técnica dos métodos 7 e 8

# 6.5 CONSIDERAÇÕES

A maioria dos métodos de bandolim e de guitarra, trouxeram conteúdos sobre teoria musical, partes do instrumento, postura, exercícios, estudos e repertório. O método 4 - *Método do Bandolim Brasileiro* (MACHADO, 2004) e método 6 - *Modern Method for Guitar* (LEAVVIT, 1966) foram os únicos que procuraram estimular a criatividade, mas nenhum destes métodos propôs atividades com esse fim; e, apenas, o método 4 trabalhou a percepção musical.

As análises geral e específica realizadas com os métodos sinalizou a carência de conteúdo para o desenvolvimento da criatividade e da percepção. Possivelmente, esses temas não tinham destaque na época em que *alguns* dos livros foram escritos; no entanto, essa carência aponta a necessidade de se trabalhar estes aspectos em nossa proposta metodológica.

# 7 A PROPOSTA METODOLÓGICA

Neste capítulo, descreverei alguns aspectos referentes à aprendizagem instrumental, o conteúdo programático e o procedimento pedagógico da proposta metodológica para o método de Guitarra Baiana. Os conteúdos foram dispostos de maneira que o ensino fosse realizado de maneira *reversível*<sup>92</sup> e a aprendizagem ocorresse *gradativamente*. O procedimento pedagógico foi sendo desenvolvido de acordo com a demanda de conteúdos no decorrer do processo de construção do método.

A nossa proposta metodológica foi concebida em formato de método instrumental (Apêndice H), cujo título "A Arte de Tocar Guitarra Baiana" tem a sigla mnemônica ATGB. O Método parte do pressuposto de que qualquer pessoa pode aprender a tocar Guitarra Baiana a partir de vivências com o instrumento e por via do aprendizado gradativo de conceitos teórico-técnico-instrumentais.

O ATGB propõe que o estudante vivencie diferentes gêneros e estilos musicais, desenvolva a criatividade, performance e a percepção, reflita sobre música e sobre a sua prática instrumental, aprenda a ler e escrever partitura por meio da prática de exercícios, estudos, e um repertório disposto em nível crescente de dificuldade. Desta forma, o ATGB propõe que o estudante aprenda a interpretar e manipular os elementos teóricos musicais, sem deixar de lado a prática de tocar de ouvido.

#### 7.1 APRENDIZAGEM INSTRUMENTAL

Um dos caminhos para iniciar a prática instrumental é aprendendo músicas de fácil execução, antes de tocar as mais complexas. Além disso, é importante praticar a improvisação, arriscando as notas sem o compromisso de ter que "acertar". Assim, praticar individualmente e com outros músicos, tirar músicas de ouvido, compor músicas instrumentais e canções são ações importantes que contribuem para o aperfeiçoamento musical. A aprendizagem da técnica para segurar a palheta, a dosagem na quantidade de força exercida para digitar as cordas, o desenvolvimento

\_

<sup>92</sup> Sobre o conceito de *ensino reversív*el, ver Capítulo 4, Subcapítulo 4.1.

da percepção auditiva, a memorização de escalas e acordes, a improvisação e composição, são habilidades adquiridas com a prática.

A iniciação ao estudo da notação musicológica, da literatura musical, e o desenvolvimento da leitura de cifras e de partitura é importante para o processo de amadurecimento musical do estudante. Esses conhecimentos e habilidades podem ser utilizados para auxiliar nos estudos técnicos instrumentais, no processo de desenvolvimento da percepção, na atitude composicional e performática. A aprendizagem de novos conhecimentos e o desenvolvimento técnico demanda trabalho mental e motor; para isso, é necessário tempo, disciplina, concentração e dedicação. Desta forma, acreditamos que para que a aprendizagem seja otimizada, os conteúdos devem ser organizados pedagogicamente.

Se observarmos as crianças, veremos que elas querem se divertir e fazer um som de imediato, as atitudes das crianças são similares às de um adulto, quando tem a oportunidade de tocar um instrumento musical. Mas, "como tirar de imediato um som da Guitarra Baiana?". A obtenção do som se realiza pelo ato de tanger as cordas com a mão ou algum objeto, como a palheta. Este instrumento necessita de um sistema elétrico de amplificação com autofalante para gerar volume sonoro, mas se tangermos suas cordas em um ambiente silencioso poder-se-á ouvir, com muito baixo volume sonoro, o som a vibrar conjuntamente com a madeira do corpo do instrumento.

Passada a fase de aproximação e produção espontânea do som, para quem deseja desenvolver as habilidades musicais, se faz necessário posicionar a GB junto ao corpo. Essa postura vai depender do tamanho do instrumento e da estatura do músico. Normalmente, ela fica posicionada na frente do corpo, podendo estar um pouco mais abaixo ou acima da linha de cintura. Uma boa postura possibilita mais conforto ao tocar, melhorando o desempenho. Desta maneira, evita-se o surgimento de dores e permanece a prática prazerosa que aumenta a afetividade com o instrumento musical. De acordo com Henrique Pinto (2005, p. 37), e aplicável à Guitarra Baiana:

A disposição do corpo, de forma a receber o violão [a Guitarra Baiana] e formar uma unidade (violão e violonista), é imprescindível, pois todos os músculos do corpo estarão pré-dispostos a não terem contrações inúteis. [É necessário] os braços estarem completamente livres do ombro, para braço, antebraço e mão formarem um conjunto independente. A musculatura das costas deve ser firme para sustentar

toda coluna (firme, não tensionada).

A *eutonia* é importante para que o desempenho musical siga o fluxo natural. De acordo com Benghi e Carvalho (apud HAINZENREDER, 2004, p. 26), a palavra *eutonia* deriva do grego *eu* = bom, correto, harmonioso; e *tonus* = tensão. A eutonia não induz a fazer desaparecer as tensões existentes, mas conduz a uma tensão harmoniosa, isto é, ao equilíbrio das diferentes tensões que coexistem no corpo humano e também ao equilíbrio do *tônus* geral.

O músico tende a ter uma boa performance quando há equilíbrio e controle das várias partes do seu corpo, além da sensação e percepção de cada movimento que faz para tocar (cinestesia). Assim, para melhorar o desempenho é preciso estar atento ao melhor e mais confortável posicionamento do corpo junto ao instrumento, e à quantidade de pressão exercida pelos braços, mãos, e dedos sobre o corpo, o braço, a palheta, e as cordas da GB. Vale lembrar que a quantidade de horas sucessivas de prática pode levar o músculo à fadiga e, consequentemente, baixo rendimento. É importante o equilíbrio entre o tempo da prática e de descanso, por exemplo: 50 minutos de prática e 10 minutos de descanso é o recomendado. Também é importante realizar alongamentos antes, durante, e depois do fazer musical.

O estudo instrumental constante reflete nas respostas musculares e cerebrais (ou seja, motoras e cognitivas) que resultam em agilidade instrumental, que podem levar ao virtuosismo, mesmo que essa não seja a finalidade pretendida. Sabe-se que os grandes guitarristas desenvolveram suas habilidades debruçando-se no instrumento. Isto resulta em alta afetividade e maior "intimidade" com a guitarra. Nesta condição, um músico pode ser capaz de fazer com que seus dedos realizem o que seu cérebro comanda.

# 7.1 CONTEÚDO

O conteúdo programático do ATGB<sup>93</sup> foi baseado nos parâmetros do modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick com algumas adaptações.<sup>94</sup>

94 Ver as adaptações no Capítulo 5, Subcapítulo 5.2.1.

<sup>93</sup> Lista de conteúdo no Apêndice A.

Desta maneira, o ATGB propõe atividades que estimulam a **criatividade**, por meio da prática de composição e de improvisação com e sem notação musicológica.

O estudo sobre a **literatura** musical que o método ATGB oferece inclui elementos da história da música em geral e da Guitarra Baiana, descrevendo situações e locais que envolvem o contexto cultural e social da Bahia, principalmente relacionado à música de carnaval. O método também apresenta as partes da Guitarra Baiana, ilustrando-as com fotos, nomeando e mostrando suas funções. O ensino da teoria musical é realizado de maneira gradativa e perpassa por todo o compêndio, partindo do princípio de que o estudante é um iniciante sem conhecimento teórico-musical prévio.

O método traz conceitos teóricos sobre: a nomenclatura dos dedos, palhetada alternada, diagrama do braço, corda presa e solta, uso do diagrama, nome das notas musicais, sigla alfabética para as notas musicais, altura, nome da notas por corda, afinação, compasso quaternário, barra de compasso, barra de final, duração, ritmo, figura rítmica semínima (e pausa), fórmula de compasso, pulsação, andamento, partitura (pentagrama: linha espaço), tonalidade de Dó maior, clave de Sol, oitava, localização das notas no pentagrama, linha suplementar inferior, barra de repetição (ritornelo), arpejo, cordas duplas (double stop), acordes móveis, figura mínima (e pausa), divisão binária da mínima, figura semibreve (e pausa), estrutura da escala maior, semitom e tom inteiro, acidentes (sustenido, dobrado sustenido, bemol, dobrado bemol, bequadro), semitom (cromático e diatônico), casa 1 e casa 2, barra dupla, modo (maior e menor), escalas relativas, linha suplementar superior, intervalos (melódico e harmônico), forma, harmonia (tônica, subdominante, dominante), graus tonais, tríades (maior, menor, diminuta, aumentada), inversões de acordes, ligadura de prolongamento e ponto de aumento, dinâmica (ppp, pp, p, mp, mf, f, fff, fff), gradação da dinâmica (crescendo, decrescendo), alteração ocorrente, armadura de clave, numeração (dedos, corda solta), tonalidade de sol maior, figura rítmica colcheia (e pausa), estacato, figura rítmica semicolcheia (e pausa) e figura rítmica fusa.

A atividade de **percepção** que o ATGB propõe envolve: o estímulo à apreciação de diferentes estilos, ritmos e gêneros musicais; a ação de ouvir a si mesmo e ao colega; bem como memorização de padrões melódicos, rítmicos, e harmônicos.

O Método ATGB oferece exercícios para a aquisição de habilidade de leitura, escrita e da técnica instrumental. Desta forma, o Método traz conteúdo sobre: a postura (corporal), regulagem da alça, posicionamento da mão esquerda, posicionamento da mão direita, ajuste da palheta nos dedos, palhetada alternada, posicionamento da palheta na mão, afinação, exercício leitura de acordes (cifras), técnica de leitura (contagem numérica), exercícios de escrita de semínima, leitura de notas sem pentagrama (com contagem númerica), estudos com acorde e notas (sem pentagrama), exercício de palhetada alternada, exercício técnico de digitação (com o diagrama, e em diferentes combinações), exercício de escrita da clave de Sol, exercícios de leitura com semínima (com pentagrama), exercício técnico de arpejo, cordas duplas, exercício de escrita com a mínima (e pausa), exercício de leitura com a mínima e semínima, exercício de escrita com semibreve (e pausa), exercício de leitura com a escala de Lá menor, exercício de leitura com intervalos melódicos e harmônicos, exercícios de arpejo nas tonalidades (Dó maior, Lá menor, Lá menor harmônico, Lá menor melódica), estudos com harpejo e acordes, exercício de leitura com notas ligadas e pontuadas, exercício de leitura de dinâmica, exercício de escrita com colcheia, técnica de leitura de colcheia (com número e vogais), exercício de leiitura com colcheia, semínima, mínima, semibreve, exercício de escrita com semicolcheia, exercício de leitura de semibreve, mínima, semínima, colcheia e semicolcheia (com número e vogais).

Em relação à **performance**, o ATGB oferece estudos (músicas didáticas) e o repertório de 14 músicas, disponibilizados de modo que o estudante possa exercitar os conteúdos à medida que forem ensinados. As composições que compõem o repertório são:

- Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira),
- Marinheiro Só (Domínio público, versão de Caetano Veloso),
- Parabéns pra Você (Domínio público),
- Barata na Careca do Vovô (Domínio Público),
- Ode à Alegria (Ludwig van Beethoven),
- Curuzu (Alexandre Vargas),
- Hino ao Senhor do Bomfim (Arthur de Salles, Jose A. Wanderlei),
- Rua Chile (Alexandre Vargas),
- Allah-la-ô (Haroldo Lobo, Nássara),

- Colombina (Armando Sá, Miguel Brito),
- A Jardineira (Benedito Lacerda, Humberto Porto),
- Moto Perpétuo (Niccolo Paganini),
- Pout-Pourri (Allah-la-ô, A Jardineira, Asa Branca, Pequena Serenata Noturna – W. A. Mozart),
- Cruz Vermelha (Alexandre Vargas).

O repertório oferecido pelo ATGB pode ser tocado individualmente, em dueto, em trio ou grupos maiores. Do total das 14 músicas propostas, oito são escritas no formato de melodia com harmonia cifrada; uma tem a melodia com harmonia cifrada e a letra cifrada; uma tem apenas a melodia escrita, duas são escritas para duas vozes com harmonia cifrada, duas se apresentam apenas com a letra cifrada. No caso de turmas com muitos estudantes, as partes da melodia e harmonia podem ser dobradas.

O quadro seguinte demonstra o conteúdo geral dos oito métodos analisados no Capítulo 6 com o acréscimo do *Método ATGB*. A comparação demonstra que o ATGB tem conteúdos semelhantes aos do *método 4*.

Quadro 14 - Quadro geral comparativo dos métodos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, e ATGB

MÉTODO	CRIATIVIDADE	LITERATURA	APRECIAÇÃO	TÉCNICA	PERFORMANCE
Método 1		X		X	X
Método 2		X		X	X
Método 3		X		X	X
Método 4	X	X	X	X	X
Método 5		X		X	X
Método 6	X	X		X	X
Método 7		X			
Método 8		X			
Método ATGB	X	X	X	X	X

O *método 4* estimula a criatividade; traz informações sobre a história do bandolim, partes do instrumento, trabalha a percepção – ouvir a si mesmo,

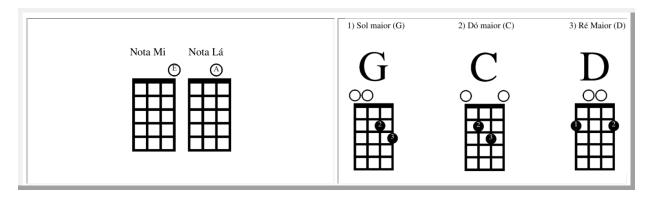
desenvolve a técnica instrumental, oferece músicas para o desenvolvimento da performance e, no entanto, não propõe atividades para que o estudante exercite a criatividade. O **Método ATGB** oferece: atividades que contribuem para o desenvolvimento da criatividade como: a composição de melodia e de acompanhamento harmônico, prática de improvisação melódica e rítmica. O *estudo da literatura* musical abarca conteúdos sobre a história da música (compositores, gêneros musicais, história da Guitarra Baiana), conceito das partes do instrumento, teoria e harmonia. A *percepção* é trabalhada estimulando o estudante a "ouvir a si mesmo e ao colega", além da prática da memorização (de melodias, ritmos, escalas, acordes), e do estímulo para que o estudante tire músicas de ouvido. A *técnica* é trabalhada com exercícios para o desenvolvimento da habilidade de leitura e da técnica instrumental. A *performance* musical é exercitada com os estudos didáticos e as 14 músicas apresentadas no repertório.

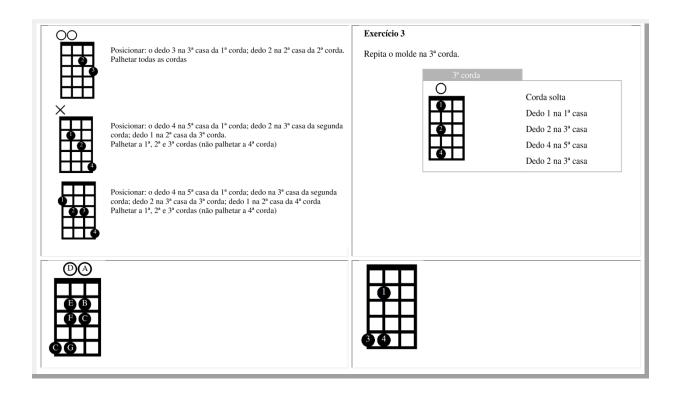
# 7.2 PROCEDIMENTO PEDAGÓGICO

# 7.2.1 Ensino de notas, acordes e arpejos

O procedimento utilizado para ensinar notas, acordes e arpejos está de acordo com os métodos 4, 5, 6, 7 e 8, que usaram diagramas de parte do braço, como recurso didático. Este procedimento tem a finalidade de facilitar a visualização e memorização (de notas, cifras, arpejos).

Figura 20 - Procedimento pedagógico para a aprendizagem de notas, acordes, arpejos

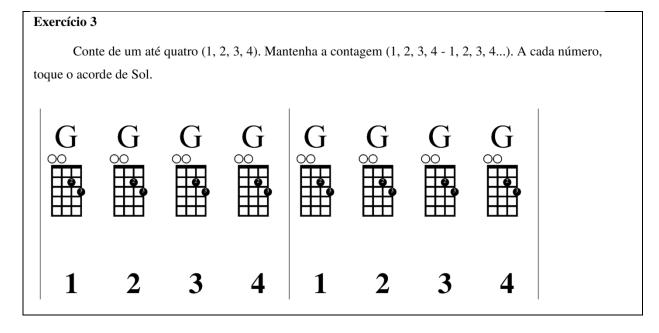


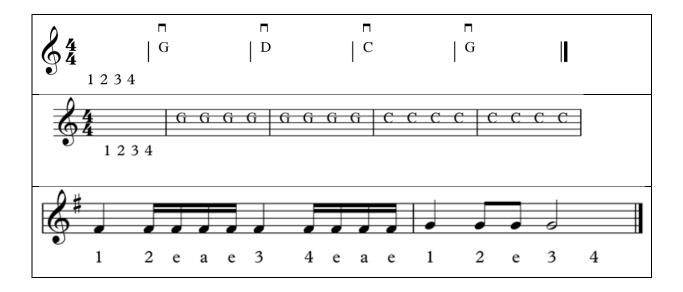


# 7.2.2 Ensino da leitura musical

O procedimento para ensinar a leitura musical está de acordo com o *método 5*, o qual envolve a contagem dos tempos com números, e com número e vogais. A princípio foram grafados os números e vogais como guia, os quais, posteriormente, foram retiradas.

Figura 21 - Procedimento pedagógico para leitura





O ensino de leitura melódica sem o pentagrama contou com o recurso em que nota é escrita na cabeça da figura rítmica. Este procedimento não foi encontrado nos métodos analisados.

Figura 22 - Procedimento pedagógico para leitura de notas sem pentagrama



A partir do momento em que o ATGB ofereceu subsídios para que o aprendiz interpretasse as notas musicais no pentagrama, foi introduzida a leitura por graus conjuntos e em seguida disjuntos, de acordo com os métodos 1, 2, 3, 4, 5,e 6.

Figura 23 - Procedimento pedagógico para leitura com pentagrama



# 7.2.3 Ensino da escrita musical

O ensino da escrita musical no ATGB é realizado de tal maneira que o aluno possa interferir de forma prática. Desta forma, são propostos exercícios para que o estudante desenvolva a escrita, preenchendo quadros com o modelo da figura rítmica indicada; e completando uma pauta incompleta, trabalhando, assim, a relação de

duração entre as figuras. Além disso, são disponibilizadas pautas em branco para que o estudante escreva suas composições; ele ainda é estimulado a copiar obras de outros autores como exercício de escrita.

Figura 24 - Procedimento pedagógico para escrita

#### Exercicio 1

Desenhe a cabeça (bola preta) e, do lado direito da cabeça, desenhe uma haste para cima. Preencha todos os quadros abaixo.



#### Exercício 2

Desenhe a cabeça (bola preta) e, do lado esquerdo da cabeça, desenhe uma haste para baixo. Preencha todos os quadros.



#### Exercício 3

Aprenda a escrever a pausa de semínima. Copie o sinal da pausa de semínima nos quadros abaixo.



#### Exercício 4

O compasso quaternário é preenchido por quatro tempos. Uma semínima vale um tempo. Desenhe as semínimas necessárias para completar os compassos abaixo, de maneira que todos os quatro tempos de cada compasso sejam preenchidos.



# 7.2.4 Ensino de ritmos brasileiros para acompanhamento

O ensino de ritmos brasileiros tem como objetivo capacitar o estudante a realizar o acompanhamento rítmico para os exercícios, estudos e o repertório. O procedimento pedagógico incluiu a utilização de sílabas (Ta, ti, Tu) que induzem à divisão rítmica do acompanhamento a ser aprendido. Assim, é proposto um caminho alternativo para o ensino e a aprendizagem de claves de rítmicas sem, necessariamente, utilizar a partitura.

Figura 25 - Procedimento pedagógico para ritmos brasileiros

#### 6.1.1. Acompanhamento (Baião)

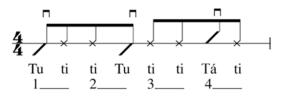
O ritmo baião pode ser aprendido com o uso das sílabas  $T\acute{a}$ , ti, e Tu. Para isso, você deve seguir as seguintes instruções:

- Repetir verbalmente e mentalmente a sequência de sílabas, acentuando as sílabas que iniciam com letra maiúscula. A sequência é: Tuti - tiTu - titi - Táti;
- 2. Palhetar (para baixo) nas cordas agudas ao falar a sílaba *Ta* (*Tá*), deixando soar o acorde rapidamente;
- 3. Palhetar (para baixo) nas cordas graves ao falar a sílaba Tu, deixando soar o acorde rapidamente;
- 4. Palhetar as cordas sem permitir que o acorde soe, ou seja, abafando as cordas com a mão esquerda e produzindo um som percussivo ao falar a sílaba ti. Obs: Você tem, também, a opção de não tocar ao pronunciar a sílaba ti.

A célula que se repete é:



Para o professor:



# 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a uma sociedade conservadora que se guiava pela cultura europeia e americana, aconteceu um fenômeno extremamente popular, em que os baianos não pertencentes à elite social foram os atores principais. Ao considerar que as manifestações culturais realizadas pela população das classes sociais menos favorecidas (incluindo a população de origem afrodescendente) eram vistos com *maus olhos* pelas classes mais favorecidas, foi possível compreender o seu desinteresse em relação à inovação social, cultural, tecnológica e midiática que o Pau Elétrico e a Fubica suscitaram. Desta forma, percebe-se que é histórica a razão da existência de dois tipos de ambientes de folia carnavalesca na Bahia. O primeiro teve início com o entrudo familiar, que se tornou o carnaval de clube; e o segundo teve início no entrudo de rua e, e se transformou no carnaval de rua. Atualmente, temos o carnaval de camarote e o carnaval de rua. Neste último, temos duas outras categorias: os blocos em que os foliões têm que se fantasiar de abadá (e brincar cercados pela corda segurada pelos cordeiros); e o bloco da pipoca (que engloba todos os demais brincantes).

Em relação à valorização da música regional, desde o início da presença dos conservatórios em Salvador, não foi levado em conta a riqueza da cultura popular. As pessoas que frequentavam os concertos valorizavam a música erudita europeia, e as escolas de música fomentavam esse mercado de consumo cultural. Neste contexto, não havia interesse pela inserção do Pau Elétrico nas academias de música, uma vez que sua origem popular não condizia com o interesse de consumo da elite da época. Oque não podia ser previsto era que a música elaborada com o Pau Elétrico fosse se tornar tão forte a ponto de vir a ser uma tradição - simbolizada pela Guitarra Baiana. Mas, mesmo assim, a academia permaneceu sem incluí-la na sua lista de cursos instrumentais oferecidos.

Na perspectiva histórica da formação da identidade musical carnavalesca soteropolitana, alguns acontecimentos foram importantes para a consolidação da cultura da Guitarra Baiana. Estes fatos aconteceram nos primórdios da formação da sociedade musical local, por exemplo: a) a chegada dos instrumentos musicais trazidos pelos colonos portugueses; b) as atividades musicais dos jesuítas que deram início às festas religiosas; c) o costume da celebração do entrudo com brincantes

fantasiados; d) o costume de desfilar em carros alegóricos com música de fanfarra; e) a prática de tocar música ao vivo com os instrumentistas posicionados em cima do carro alegórico; f) a necessidade de amplificação e da eliminação do efeito de microfonia gerado pela eletrificação dos instrumentos acústicos de cordas; g) a utilização de amplificadores e autofalante em automóveis durante o desfile no carnaval; e h) a influência do dobrado, choro, baião, passo doble, música erudita europeia, frevo, rock, e ijexá. Todos esses aspectos foram relevantes para a existência da Guitarra Baiana, e para o desenvolvimento da estrutura do carnaval da Bahia como é conhecido hoje em dia.

Após a inclusão do Pau Elétrico no carnaval, houve a expansão de sua prática com o aumento da quantidade de músicos interessados em aprender, e da oferta de trabalho pelas bandas de trio elétrico. A tradição de tocar Guitarra Baiana foi motivada pela necessidade de atuação profissional; quando essa necessidade deixou de existir, aconteceu o desuso. Os motivos que diminuíram a demanda por estes profissionais e que levaram o instrumento ao desuso estão relacionados aos seguintes fatos: a) mudança de gênero instrumental para o cantado; b) aumento do nível técnico-instrumental exigido para tocar o repertório de frevo baiano trieletrizado; c) influência dos ritmos advindos dos blocos afro e do Caribe nos arranjos e composições de música para carnaval; d) o uso do teclado sintetizador; e) a mudança do gênero instrumental para o cantado com a despopularização do frevo baiano trieletrizado e popularização do axé music.

Após a Guitarra Baiana ter sido praticamente banida dos carnavais, muitos fatores ainda têm atuado para manter seu afastamento, por exemplo: a) a escassez de escolas de Guitarra Baiana; b) a falta de espaços culturais para a formação de público; c) a dificuldade para adquirir um instrumento – em curto espaço de tempo – em lojas especializadas e com luthiers.

É necessário o incentivo a projetos para a formação de plateia, projetos educacionais voltados para o aprendizado de GB, para a capacitação na arte da lutheria. Neste sentido, uma parte da produção de GB, frutos do curso de luteria, poderia ser destinada para a prática musical nas escolas e a outra parte poderia ser comercializada em lojas especializadas (com um preço similar ao de um cavaco). Assim, ao ser facilitado o acesso ao instrumento mais pessoas poderiam ter a oportunidade de aprender.

A proposta metodológica "A Arte de Tocar Guitarra Baiana" vem a contribuir para a valorização da cultura baiana, ao preencher a lacuna relacionada à sistematização do ensino deste instrumento. Este método é uma tentativa de ampliar a sua prática e aproveitar o seu potencial educacional. O professor de Guitarra Baiana, ao ensinar com o ATGB, pode incluir a aprendizagem de músicas além das sugeridas pelo método; pode, também, utilizar outros recursos didáticos como desenhos, imagens, aplicativos, utilizar o gravador de áudio/vídeo para registrar as performances, e etc. É importante que as músicas — produto das atividades de composição — sejam socializadas e, se possível, possam ser apresentadas em formato de banda (com guitarra, baixo, bateria, percussão, teclado, dentre outros instrumentos).

Já é hora da Guitarra Baiana deixar de ser apenas um símbolo do Carnaval, e passar a ser também uma ferramenta instrumental educacional capaz de auxiliar no desenvolvimento do ser humano. Neste sentido, depois de darmos um passo em prol da sistematização do ensino de Guitarra Baiana, alertamos para a problemática do atual estágio de desuso e falta de sistematização do processo de ensino e aprendizagem da *Viola de Machete*, instrumento característico e tradicional da região do Recôncavo Baiano.

Finalizando, espero, com este trabalho, poder suscitar novas pesquisas com temas transversais e interdisciplinares, motivar pessoas a se interessarem pelo aprendizado da Guitarra Baiana, um instrumento que foi criado no Brasil, que faz parte de nossa cultura e traduz a miscigenação característica de nosso país.

# REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Gerald. **The concise Oxford history of music.** Oxford: Oxford University, 1979.

ALMEIDA, Jorge L. S. de. **Ensino/aprendizagem dos alabês**: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó. 2009. Tese (Doutorado em música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960.

ANDRADE, Mário. **Dicionário musical brasileiro**. ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia (orgs.). Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série. v. 162. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANTUNES, Jorge. **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília, DF: Sistrum, 2002.

AYÊSKA, Paula F. Trio elétrico: mídia sonora genuinamente brasileira. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005. Disponível em: <a href="http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0433-1.pdf">http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0433-1.pdf</a>. Acesso em: 19 jul. 2014.

BARBOSA, Joel. Rodas de conversa na prática do ensino coletivo de bandas. In: **Anais** do II ENECIM — Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Goiânia: 2006, p.97-104.

BARRETO, Yuri. Entrevista cedida a Alexandre Vargas. Salvador, janeiro de 2015.

BARRETO, Yuri. Entrevista cedida a Alexandre Vargas. Salvador, junho de 2014.

BARROSO, XICO. Músico. Entrevista semiestruturada cedida a Alexandre Vargas. Salvador, novembro de 2014.

BATANJ, Fábio. Entrevista semiestruturada cedida a Alexandre Vargas. Salvador, novembro de 2014.

BATANJ. Fábio. Entrevista semi-estruturada cedida a Alexandre Vargas. Salvador, Janeiro de 2015.

BENGHI, Elizabeth A; CARVALHO, Maria A. W. de. **Do corpo à leitura musical**: uma pedagogia necessária. Especialização em piano. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1994. p. 19

BORBA, Tomas; GRAÇA, Fernando L. **Dicionário de música:** ilustrado. Lisboa: Cosmos, 1963.

BRASIL, Hebe M. **Evolução histórica da cidade de Salvador:** a música na cidade do Salvador, 1549-1900. Salvador: Beneditina. Prefeitura do Estado de Salvador. 1969. v. 4.

BRASILEIRO, Ada M. **Manual de produção de texto**. São Paulo: Atlas, 2013.

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. **Revista da ABEM**, n. 16, v. 1, 2007.

CALDAS, Júlio. Entrevista semiestruturada cedida a Alexandre Vargas. Salvador, 4 de junho de 2014.

CALDAS, Luiz. Entrevista semiestruturada cedida a Alexandre Vargas. Salvador, novembro de 2011.

CANDUSSO, Flávia. **O Sistema de ensino e aprendizagem musical da banda Lactomia:** um estudo de caso. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2002.

CARDOSO, Lino de A. **O som social:** música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVII e XIX). São Paulo: Edição do Autor, 2011.

CARFAGNA, Carlo; GRECI Michele. **Chitarra:** storia e immagini. Roma: Fratelli Palombi Editori, 2000.

CARVALHO, Maria S. de. Iniciação ao violoncelo: análise de três métodos e proposta de sua suplementação com repertório do folclore brasileiro. In: **Anais** I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, 2010.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi:** o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAZES, Henrique. **Escola moderna do cavaquinho**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1988. 62p.

CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. 250p.

CERQUEIRA, Nelson. Panorama do Termo Carnaval. In: CERQUEIRA, Nelson et al. **Carnaval da Bahia:** um registro estético. Salvador: Omar G, 2002. p. 18-25.

COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural. São Paulo (SP): Brasiliense, 1980.

DELORS, Jacques (org.). **Educação um tesouro a descobrir**: Relatório para a Unesco da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI. Brasil: UNESCO, 2010.

DEVITO, Donald R. **A Survey of Beginning Band Methods for Elementary**, **Middle and High School Band Programs**. Flórida: ERIC, 2002. Disponível em: < http://eric.ed.gov/?id=ED464865>. Acessado em: 12 ago. 2014.

FARIAS, Simone C. A Voz de Armandinho Macedo. Salvador: Vento Leste, 2012.

FELIX, Anísio. Batucadas e escola de samba no carnaval baiano. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia:** um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 60-67.

FERREIRA, Antônio. **Methodo Elementar de Bandolim:** teórico, pratico e progressivo. 2. ed. Lisboa: Livraria Avelar Machado, s.d.

FILHO, Juvino A. **A clarineta pelas bandas da Bahia**: O legado de Manuel Tranquilino Bastos. São Luiz: EDUFMA, 2012.

FRANÇA, Cecília C. SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. Vol. 13. **Revista Em Pauta**. Porto Alegre, dezembro, 2002. 5-37.

FRANCO, Enrique. Entrevista semiestruturada cedida a Alexandre Vargas. Salvador, 4 de dezembro de 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 18ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

FULCHIGNONI, Enrico et al. Le Carnaval, la fête et la communication. Nice: Serre, 1985. p. 89-96.

FUNDAÇÃO URANTIA. **O Livro de Urântia**: Revelando os Mistérios de Deus, do universo, e de nós mesmos. Illinois, 2009.

GAINZA, Hemsy de V. **Estudos de psicopedagogia musical**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1988.

GIL, Antonio C. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Atlas, 1999.

GODI, Antônio. Presença Afro-Carnavalesca Soteropolitana. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia:** um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 94-111.

GÓES, Fred de. **50 anos de Trio Elétrico**. Salvador: Corrupio, 2000.

GOES, Fred. Armandinho Macedo: bandolinista, guitarrista e compositor. In: THOMPSON, Mário Luiz. **Bem Te Vi**: Música Popular Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn**: a way ahead for music education. Aldershot: Ashgate, 2002.

GREEN, Lucy. **Music, Informal learning and the school**: a new classroom pedagogy. Aldershot: Ashgate, 2008.

GUERZONI, Felipe. Leitura à primeira vista para guitarristas e violonistas. v. 1. Belo Horizonte, 2008.

HAINZENREDER, Afrânio. Subsídios para a sistematização de um método de ensino de música objetivando a otimização da aprendizagem instrumental. 2004. Dissertação (Mestrado em Engenharia da Produção). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

HALLAM, Susan. **The power of music**. Institute of Education, University of London, 2000.

HILGARD, Ernest. R. **Teorias da aprendizagem**. 4. reimp. São Paulo: E.P.U. - Editora Pedagógica e Universitária Ltd., 1973.

ILARI, Beatriz S.; ARAÚJO, Rosane C. de (orgs.). **Mentes em música**. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

JENKINS, Luciens (org.). **Manual ilustrado dos instrumentos musicais**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

KAPLAN, Bonnie; DUCHON, Dennis. Combining qualitative and quantitative methods in information systems research: a case study. v. 12. n. 4. MIS Quarterly: Minneapolis, 1988.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico musical. Trad. Jusamara Souza. v. 11. n. 16/17. **Em Pauta**, Porto Alegre, 2000. p 50-75.

KUBLI, Fritz. A Psicologia Cognitiva de Jean Piaget e suas consequências para o ensino de ciência. **Cadernos sobre o ensino de conceitos em física**. USP: São Paulo, 1982.

KUBLI, Fritz. Piaget's cognitive psychology and it's consequence for the teaching of science. **European Journal of Science Education.** 1979, p. 5-20.

LAFLEUR, Bill. **Ultimate guitar technique**: the complete guide. Cheltenham: Hal Leonard, 2006.

LAURENTIIS, Carmine. **Método per mandolino**. Milano: Stampatori, sem data.

LEAL, Geraldo da C. **Pergunte a seu avô... História de Salvador, cidade da Bahia**. Salvador: Gráfica Santa Helena, 1996.

LEAVITT, William. **A modern method for guitar**. Boston: Berklee Press, 1966. Vol. 1.

LIBÂNEO, José C. **Pedagogia e pedagogos, para que?**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

LIEBSCHER, Peter. **Quantity with quality?** Teaching quantitative and qualitative methods in a LIS Master's program. v. 46, n. 4. Library Trends: Spring, 1998. p. 668-680,

LOUREIRO, Alicia M. A. **O ensino da música na escola fundamental**: um estudo exploratório. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2001.

MACEDO, Armando. Entrevista informal cedida a Alexandre Vargas. Cannes, 18 de fevereiro de 2005.

MACEDO, Armando. In: **Nem choro, nem samba: Guitarra Baiana**. Produção de Carolina Migoya, Eduardo César e Fernanda Barbosa. Salvador: Faculdade Social, 2011. Disponível em: <a href="https://m.youtube.com/watch?v=R3M32b6qRhI">https://m.youtube.com/watch?v=R3M32b6qRhI</a>. Acesso em: 17 jul. 2014.

MACEDO, Aroldo. Entrevista informal cedida a Alexandre Vargas. Salvador, 18 de fevereiro de 2014.

MACEDO, Aroldo. Entrevista informal cedida a Alexandre Vargas. Salvador, 6 de abril de 2015.

MACEDO, Aroldo. Entrevista semiestruturada cedida a Alexandre Vargas Salvador, 24 de maio de 2012.

MACEDO, Aroldo. In: **Nem choro, nem samba**: Guitarra Baiana. Produção de Carolina Migoya, Eduardo César e Fernanda Barbosa. Salvador: Faculdade Social, 2011. Disponível em: <a href="https://m.youtube.com/watch?v=R3M32b6qRhI">https://m.youtube.com/watch?v=R3M32b6qRhI</a>. Acesso em: 17 jul. 2014.

MACEDO, Osmar. In: **A História do Trio Elétrico**. Direção de Isabela Laranjeira; Luiz Hohenfeld. Salvador: Bahia Cinema & Vídeo, 2010. Produção de Andréa Bonfim; Janaíra Barreiros; Magnólia Torres. Roteiro de Isabela Laranjeira. Rede Bahia. MP4 (49:37).

MACHADO. Afonso. **O método do bandolim brasileiro.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

Mandolin Chord Dictionary. 2. ed. Alfred Publishing: Los Angeles, sem data.

MARCUSE, Sibyl. **Musical instruments**: a compreenssive dictionary. Harlem City, New York: Day&Company. 1964.

MARCUSE, Sibyl. **Musical instruments**: a comprehensive dictionary. Toronto: Norton Library, 1975.

MARIZ, Vasco. **Canção brasileira:** erudita, folclórica, popular. Coleção História do Brasil, v. 3. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARX, Karl. Para a crítica da economia política. **Os pensadores**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MASCARENHAS, Margarida de C. **Educação musical na Bahia**. Salvador, BA: Gráfica Central, 1991.

MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATEIRO, Teresa. ILARI, Beatriz (Org.) **Pedagogias em educação musical**. Série Educação Musical. Curitiba: Ibpex, 2011.

MATEIRO, Teresa; SOUZA, Jusamara (orgs.). **Práticas de ensinar música**: legislação, planejamento, observação, registro, orientação, espaços, formação. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. Ed. Brasília: Musimed, 1996.

MCGOWAN, Chris. PESSANHA, Ricardo. **The brazilian sound:** samba, bossa nova, and the popular music of Brazil. Edição revisada e expandida. Pennsylvania: Temple University Press, 2009.

MICHELS, Ulrich. Atlas de música, II, parte histórica: del Barroco hasta hoy. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

MINAYO, Maria C. de S. (Org.) **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIRANDA, Nair (trad.). **Álbum de figurinhas com instrumentos musicais**. Rio de Janeiro: editora Brasil-América Limitada, sd.

MOREIRA, Marcos. Teorias da Aprendizagem. 2 ed. São Paulo: EPU, 2011.

MOREIRA, Moraes. Sonhos Elétricos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MORENO, A. **Método prático do bandolim**. São Paulo: Casa Wagner, sem data.

MORESI, Eduardo (org.). **Metodologia da pesquisa**. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Gestão do Conhecimento e Tecnologia da Informação. Universidade Católica de Brasília. Brasília, 2003.

MOURA, Milton. O carnaval de Salvador no final do século XX. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 124-153.

MOUTINHO, Jorge. **Trio elétrico ontem e hoje:** por onde anda o som da velha Guitarra Baiana? Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2000.

NETO, Affonso. **A guitarra cigana de Pepeu Gomes**: um estudo estilístico. Dissertação. UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

NETO, Perfelino. In: **Nem choro, nem samba**: Guitarra Baiana. Produção de Carolina Migoya, Eduardo César e Fernanda Barbosa. Salvador: Faculdade Social, 2011. Disponível em: <a href="https://m.youtube.com/watch?v=R3M32b6qRhI">https://m.youtube.com/watch?v=R3M32b6qRhI</a>>. Acesso em: 17/7/2014.

OLIVEIRA, Alda de Jesus; CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. **Educação musical no Brasil.** Salvador: P&A, 2007.

OLIVEIRA, Waldir F. O carnaval da Bahia visto de longe e de perto da sua realidade. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia:** um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 176-188.

PAHLEN, Kurt. **Nova história universal da música.** São Paulo: Melhoramentos, 1991.

PALUDO, Conceição. **Educação popular em busca de alternativas:** uma leitura desde o campo democrático e popular. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2001.

PARAISO, Juarez. O carnaval de Salvador e as artes visuais. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G, 2002. p. 68-93.

PAULA, Ercília. **Educação popular, educação não formal e pedagogia social**: análise de conceitos e implicações para educação brasileira e formação de professores. IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE, 2009, p. 6133-6146.

PIAGET, Jean; INHELDER, Barbel E. A psicologia da criança. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

PINTO, Henrique. Violão: um olhar pedagógico. São Paulo (SP): Ricordi, 2005.

PITA, Sérgio. Entrevista semiestruturada cedida a Alexandre Vargas. Salvador, 4 de dezembro de 2013.

REGO, Pedro. Entrevista semiestruturada cedida a Alexandre Vargas. Salvador, 4 de dezembro de 2013.

REGO, Teresa C. **Vygotsky**: uma perspectiva histórico-cultural da educação. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

RIBEIRO, Wagner. **História da música na América.** São Paulo: Coleção F.T.D., 1965.

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia.** 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROSALES, Gabriel. Cábalas com la Guitarra. 5. ed. Madrid: Fundacion Autor, 2002.

RUBIM A. A. C.; COUTINHO, S.; ALCÂNTARA P. H. Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, Vol. 3, n. 1, p. 30-38. 1990.

SADIE, S.; LATHAN, A. **Dicionário Grove de Música**. Tradução Eduardo F. Alves. Edição concisa. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

SALZMAN, Eric. Introdução à música do século XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

SANTANA, Elifaz. In: **Nem samba, nem Samba**: Guitarra Baiana. Produção de Carolina Migoya, Eduardo César e Fernanda Barbosa. Salvador: Faculdade Social, 2011. Disponível em: <a href="https://m.youtube.com/watch?v=R3M32b6qRhI">https://m.youtube.com/watch?v=R3M32b6qRhI</a>. Acesso em: 17/7/2014.

SCHWARTZ, Elliott. **Electronic music:** a listener's guide. New Yok: Praeger Publishers, 1975.

SEABRA, José. M. de. **Methodo de bandolim**. 4. ed. Porto: Custódio Carlos Pereira, (sem data).

SEEGER, Charles. **Studies in musicology 1935-1975.** Berkeley: University of California Press, 1977.

SEVERINO, Antônio. J. **A formação profissional do educador:** pressupostos filosóficos e implicações curriculares. Ano 10, n.17. São Paulo: Cortez, 1991. p. 29-40.

SEVERINO, Antônio. J. **Metodologia do trabalho científico.** 23ªed. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Francisco H. L. da. **Os processos pedagógicos.** Cola da Web, 2012. Disponível em:< http://www.coladaweb.com/pedagogia/os-processos-pedagogicos>. Acessado em 8/09/2014.

SILVA, Raimundo D. da C. **Cotidiano, memória e tensões**: a trajetória artística das cantoras de rádio de Salvador de 1950 a 1964. São Paulo, 2010. 76p. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

SOUZA, Jusamara V. **Música, cotidiano e educação.** Porto Alegre, RS: UFRGS, 2000.

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

SWANWICK, Keith. Musical knowledge: intuition, analysis and music education. London: Routledge, 1994.

SWANWICK, Keith. A basis for music education. 9. ed. London: Routledge, 2003.

TEIXEIRA, Cid. Carnaval entre duas guerras. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 42-59.

TINHORÃO, José. R. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José. R. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros.** 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TOURINHO, Cristina. Ensino coletivo de violão e princípios da aprendizagem colaborativa. In: **Anais** do II ENECIM — Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Goiânia: 2006, p. 89-96.

VARGAS, Alexandre S. O carnaval da Bahia: uma retrospectiva histórica do entrudo ao surgimento do trio elétrico Dodô & Osmar com o cavaco elétrico protótipo da Guitarra Baiana. In: **Anais** III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em<a href="http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4544/4068">http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4544/4068</a>>. Acesso em 19/06/2015.

VEJA. **O carnaval elétrico**. São Paulo: Editora Abril, n. 703, 24 fev. 1982. 90p. Disponível em <a href="http://veja.abril.com.br/acervo/home.aspx">http://veja.abril.com.br/acervo/home.aspx</a>>. Acesso em 19/06/2014

VIANNA, Hildegardes. As fantasias dos velhos tempos. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G, 2002. p. 26-41.

VINHETA, Carlinhos. Músico. Entrevista informal realizada em 2/04/2014

VYGOSTKY, Lev S. Pensamento e linguagem. São Paulo: Martins Fontes,1989

YAMAUTI, Nilson N. A aplicação do método dialético de produção de conhecimento no ensino de ciências sociais. In: **Acta Scientiarum Human and Social Sciences** (Acta Sci. Human Soc. Sci.) v. 28. n. 1. Maringá, 2006. p. 111-120.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Trad. Ana Thorelli. 4ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2010. 240 p.

# **APÊNDICE**

**APÊNDICE A** - Lista de conteúdo do Método ATGB

Método A A	rte de Toca	r Guitarra Baiana
Método A A Técnica	Postura ( Posicionar alternada; acordes ( semínima números); palhetada diferentes com sem pentagram com a m Exercício de Lá me Exercícios harmônico leitura co Exercício vogais); E Exercício (com núm	corporal); Regulagem da alça; Posicionamento da mão esquerda; mento da mão direita; Ajuste da palheta nos dedos; Palhetada Posicionamento da palheta na mão; Afinação; Exercício leitura de cifras); Técnica de leitura (contagem numérica); Exercícios com (escrita); Leitura de notas sem pentagrama (com contagem em ¿ Estudos com acorde e notas (sem pentagrama); Exercício de alternada; Exercício técnico de digitação (com o diagrama em combinações); Exercício escrito da clave de Sol; Exercício de ; scrita únima (e pausa); Exercícios de leitura com semínima (com na); Exercício técnico de arpejo; Cordas duplas; Exercício de escrita únima (e pausa); Exercício de leitura com mínima e semínima; de escrita com semibreve (e pausa); Exercício de leitura com a escala nor; Exercício de leitura com intervalos ; melódicos e harmônicos; de arpejo nas tonalidades (Dó maior, Lá menor, Lá menor o, Lá menor melódica); Estudos com harpejo e acordes; Exercício de m notas ligadas e pontuadas; Exercício de leitura de dinâmica; de escrita com colcheia; Técnica de leitura de colcheia (com número e exercício de leitura com semicolcheia; Exercício de leitura de semicolcheia nero e vogais), colcheia (com número e vogal), semínima, mínima,
	semibreve	•
Harmonia	Acorde	G, C, D, F, Gm, Am, A, Em, Dm, Bo, E, C+, G#o, Bm, F#o, C7, B7, G#m, C#, D#, F#
	Intervalo	5 <sup>a</sup> (cordas soltas); 2 <sup>a</sup> ; 4 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> ; 6 <sup>a</sup> ; 7 <sup>a</sup> ; 8 <sup>a</sup>

Teoria	Conceitos	Partes do instrumento; Dedos; Palhetada alternada; Diagrama de
Elementar		parte do braço; Corda presa e solta; Uso do diagrama; Nome das
		notas musicais; Sigla alfabética para as notas musicais; Altura;
		Nome da notas por corda; Afinação; Compasso quaternário; Barra
		de compasso; Barra de final; Duração; Ritmo; Figura rítmica
		semínima (e pausa); Fórmula de compasso; Pulsação; Andamento;
		Partitura (pentagrama: linha espaço); Tonalidade de Dó maior;
		Clave de Sol; Oitava; Notas no pentagrama; Linha suplementar
		inferior; Barra de repetição (ritornelo); Arpejo; Cordas duplas
		(double stop); Acordes Móveis; Figura Mínima (e pausa); Divisão
		binária da mínima; Figura semibreve (e pausa); Estrutura da escala
		maior; Semitom, e Tom inteiro; Acidentes (sustenido, dobrado
		sustenido, bemol, dobrado bemol, bequadro); Semitom (cromático
		e diatônico); Casa 1 e Casa 2; Barra Dupla; Modo (maior e menor);
		Escalas relativas; Linha suplementar superior; Intervalos (melódico
		e harmônico); Forma; Harmonia (tônica, subdominante,
		dominante); Graus tonais; Triades (maior, menor, diminuta,
		aumentada); Inversões de acordes; Ligadura de prolongamento e
		ponto de aumento; Dinâmica (ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff);
		Gradação da dinâmica (crescendo, decrescendo); Alteração
		ocorrente; Armadura de clave; Numeração (dedos, corda solta);
		Tonalidade de Sol maior; Figura rítmica colcheia (e pausa);
		Estacato; Figura rítmica semicolcheia (e pausa); Figura rítmica fusa
	Fig. Rítmica	Semínima; Mínima; Semibreve; Colcheia; Semicolcheia; Fusa
	Fórmula de compasso	4/4, 3/4
	Escala	Dó maior; Escala cromática; Lá menor; Lá menor harmônica; Lá menor melódica; Sol maior

# APÊNDICE B – Modelo de texto para análise dos Métodos

# Introdução

- 1. Qual é o nome do método, e autor?
- 2. Qual é o público alvo (iniciante, intermediário, ou avançado), concepção educacional (para: educação musical em geral, técnica instrumental, ou técnica de leitura)?
- 3. Qual o panorama geral dos conteúdos?
- 4. Qual a descrição do índice (conteúdos do sumário)?

#### **Desenvolvimento**

- 5. Tem literatura (teoria musical, história, biografia de compositores), técnica e performance (exemplos e repertório)? Exemplificar.
- 6. Tem exemplos musicais de outras culturas (músicas de estilos diversificado)? Exemplificar.
- 7. Tem músicas didáticas? Quais os seus objetivos individualizados? Será o ensino do conteúdo? Exemplificar.
- 8. Como aborda a teoria musical? A teoria é ensinada com questionários? A teoria é ensinada com atividades de desenvolvimento de habilidades motora? Tem exemplos musicais para desenvolver a afinação, ritmo, técnica e canto? Está presente por todo o método? Exemplificar.
- 9. Tem composições para performance que culminam com aprendizado dos conteúdos aprendido longo do método? Como são ditrubuidas estas composições? Exemplos.
- 10. Qual a sequência de ensino de figuras rítmicas com suas pausas, e fórmula de compasso? Inia a leitura por graus conjuntos? Qual a ordem de ensino dos intervalos e acordes?
- 11. Qual a ordem dos temas e conceitos ensinados (postura, técnica palhetada p/ cima e baixo, partitura, linhas suplementares, compasso, barra de compasso, dinâmica, ligaduras, síncopas, alternância de acentuação...)? Exemplificar.
- 12. Qual a sequência de escalas ensinadas. Tem diagramas do braço, partitura, tablatura?
- 13. Tem exercícios para serem realizados diariamente, com dificuldade progressiva? Tem exercícios de arpejo e escala? São inserindo novos exercícios na medida que o conteúdo é ensinado,?
- 14. Possui dicas para o professor e para o aluno (a cada exercício)? Ensina o aluno a acompanhar ritmicamente?
- 15. Tem quadro de referência de digitação, acordes, escalas? Tem exercícios suplementares de ritmo?
- 16.Tem exercícios para desenvolver a criatividade, seja tocando e/ou escrevendo? Estimula a construção de frases (melodias)? Como são realizadas as abordagens à criatividade?

#### Conclusão

17. Qual a minha crítica?

**APÊNDICE C** – Lista de acordes (Método 1, 2, 3, 4)

Acordes				
Método 1	Método 2	Método 3	Método 4	
Método 1  G, Am, D, Dm, C, B°, Am, E, Em, B, A, Gm, F, E°, Bb, G#°, A°.	Método 2  C, F, G, Am, D, E, B, Bm, F#, C#m, D#, C#, F#m, G#, G#m, A#, A#m, D#m, E#, Bb, C7, A, Eb, F7, Ab, B7, Fm, Db, Eb7, Fm, Bbm, Gb, Ebm, Cb, Db7, Abm.	Método 3  C, F, G, Am, Dm, E, D, Em, B, A, F#m, Bm, C#, G#, G#m, C#m, D#, F#, D#m, A#, Db, Gb, Ab7, Bbm, Ebm, Ab, Eb, Fm, Bb7, Cm, F7, C.	Método 4  C, G, D, A, E, B, F#, Db, Ab, Eb, Bb, F, Am, Em, Bm, F#m, C#m, G#m, D#m, Bbm, Fm, Cm, Gm, Dm, C7, G7, A7, E7, G7, D7, E7, B7, F#7, C#7, G#7, D#7, A#7, Db, Db7, Gb, Ab7, Bbm, Bb7, Ebm, F7, Eb7, G#°, B°, D°, F°, A°, C°, Eb°, F#°, Bb°, Db°, E°, G°, G7M, Am7, Bm7(5b); C6, C6/9, C5+, C(add9), C7M(#11), C4, Cm7, Cm6, Cm7(b5), Cm7(9), Cm6(9), Cm7M, Cm(add9), Cm7(11), C7(9) C7(b9), C7(#9), C7(13), C7(b13), C7(#11), C7(4), Db, Db6, Db7M, Db6(9), Db(#5), Db(add9), Db7M(#11), Db4, C#m, C#m7, C#m6, C#m7(b5), C#m7(9), Cm6(9), C#(7M), C#m(add9), C#m7(11), Db7(9), Db7(b9), Db7(#9), Db7(13), Db7(b13), Db7(#11), Db7(4), D6, D6(9), Db7(#9), Db7(13), Db7(b13), Db7(#11), Db7(4), D6, D6(9), Dm6(9), Dm(7M), Dm(add9), Dm7(11), D7(9), D7(9), D7(#9), D7(13), D7(b13), D7(#11), D7(4), Eb6, Eb7M, Eb6(9), Eb(#5), Eb(add9), Eb7M(#11), Eb4, D#m, D#m7, D#m6, D#m7(11), Eb7(9), Eb7(#9), Eb7(13), Eb7(H1), Eb7(4), E6, E7M, E6(9), E(#5), E(add9), E7M(#11), E4, F6, F7M, F6(9), F(#5), F(add9), F7M(#11), F4, Fm7, Fm6, Fm7(b5), Fm7(9), Fm6(9), Fm(7M), Fm(add9), Fm7(11), F7(9), F7(b9), F7(13), F7(b13), F7(#11), F7(4), Gb6, Gb7M, G6(9), G(#5), G(add9), Gb7M(#11), G4, F#m7, F#m6, F#m7(b5), F#m7(9), F#m(7M), F#m(add9), F#m7(11), F7(9), F7(b9), F7(#9), F7(13), F7(b13), F7(#11), F4(4), Gb6, Gb7M, G6(9), G(#5), G(add9), G7(M#11), G4, Gm7, Gm6, Gm7(b5), Gm7(9), Gm6(9), Gm(7M), Gm(add9), Gm7(11), G7(9), G7(b9), G7(#9), G7(13), G7(b13), G7(#11), F7(41), G7(9), G7(b9), G7(#9), G7(13), G7(b13), G7(#11), Ab4, G#m7, G#m6, G#m7(M), Ab6(9), G#m7(M), Ab6(9), Ab7(#11), A4, Am7, Am6, Am7(b5), Am7(9), Am6(9), Am7(11), Ab7(9), Ab7(13), Ab7(b13), Ab7(#11), A4, Am7, Am6, Am7(b5), Am7(9), Am6(9), Am7(11), Ab7(9), Ab7(13), Ab7(b13), Ab7(#11), Bb7, Bbm(3), Bb7(#9), Bbm7(9), Bbm6(9), Bbm7(11), Bb7, Bbm7(9), Bbm6(9), Bm7(11), Bb7, Bm6, Bm7(11), Bb7, Bm6, Bm7(5), Bm7(9), Bm6(9), Bm7(11), Bb7, Bm6, Bm7(11), Bb7, Bm6, Bm7(11), Bb7, Bm6, Bm7(1	

# **APÊNDICE D** – Lista de conteúdo de técnica (Métodos 1, 2, 3, 4)

	Técnica
Método 1	Postura ao bandolim
	Posicionamento da mão direita
	Como segurar o bandolim
	Posicionamento da mão esquerda
	Como afinar
	Palhetada (baixo, cima)
	Trêmolo
	Uso do quarto dedo
	Glissando
	Apojatura
	Grupeto
	Mordente
	Trinado
Método 2	Posicionamento da mão esquerda
	Postura ao bandolim
	Posicionamento da mão direita
	Posicionamento da palheta na mão
	Como afinar
	Número dos dedos (mão esquerda)
	Palhetada (baixo, cima)
	Exercícios de intervalos
	Trêmolo (exercícios)
	Dica de digitação para escalas
	Apojatura
	Grupeto
	Trinado
	Cordas dupla
Método 3	Afinação
	Posicionamento da mão direita
	Posicionamento da mão esquerda
	Postura ao bandolim
	Palhetada (baixo, cima)
	Exercícios por corda
	Trêmolo
	Exercícios: escala, harpejo
	Trêmolo

Apojatura Grupeto Ligadura Trinado Cordas duplas Método 4 Afinação Palhetada (baixo, cima) Postura ao bandolim Posicionamento da mão esquerda Posicionamento da mão direita Posicionamento da palheta na mão Exercício elasticidade Trêmolo (exercícios) Exercícios palhetada Exercíco mão esquerda (para violino) Exercícios de intervalos Exercício de palhetada em grupos Exercício passagem de acordes Apojatura Mordente (superior, inferior) Apojatura dupla Grupeto Glissando Harmônicos Pizzicato Estacato Vibrato Trinado Efeito de intervalo de 2ª menor Efeito da corda solta Mudança de posição

# **APÊNDICE E** – Lista de conceitos de teoria musical (Métodos 7, 8)

	Conceitos de teoria musical
Método 7	Extensão
	Semitom
	Nome das notas por corda
	Número dos dedos, e corda solta
	Afinação
Método 8	Partes do bandolim
	Partes das figuras rítmicas (cabeça, haste, colchete)
	Siglas das notas musicais
	Pauta musical (linhas, espaços)
	Notas musicais na pauta
	Compasso
	Barra de compasso
	Clave de Sol
	Figuras rítmicas (semibreve, mínima pontuada, mínima, semínima pontuada, semínima, colcheia); Barra dupla
	Fórmula de compasso (2/4, 3/4, 4/4, 6/8)
	Tempos do compasso
	Pausa
	Afinação
	Acorde no diagrama
	Acidentes (menor, sustenido, dobrado sustenido)
	Formação de tríades e tétrades
	Tonalidade maior e relativa menor

**APÊNDICE F** – Lista de acordes (Método 7, 8)

	Acordes
Método 7	C, Dm, G, G7, Cm, Db, D, Em, A, A7, Gm6, E, F#m, B, Am6, F, Gm, Bb, C7, Fm, Bbm, Am, Am7(b5), Cm, D7, E7(omit3), E7, B°, Dm6, E, B, C#m, F#7(9), F#, Bm, C#°, F#7(b13), C#, D#m, G#, G#7, C#m, Eb, Fm, Bb, Bb7, D#m, G#m, A#, A#7, C#7, F#m, Ab, A#m, D#, Bb, F, E#7, F7 omit3, E#7 (omit3), B#m.
Método 8	A, Am, A7, A7(9), A+, A°7, A6, Am6, A7M, Am7, A7(+5), A7(b5); Ab, Abm, Ab7, Ab7(9), Ab+, Ab°7, Ab6, Abm6, Ab7M, Abm7, Ab7(+5), Ab7(b5); B, Bm, B7, B7(9), B+, B°7, B6, Bm6, B7M, Bm7, B7(+5), B7(b5); Bb, Bbm, Bb7, Bb7(9), Bb+, Bb°7, Bb6, Bbm6, Bb7M, Bbm7, Bb7(+5), Bb7(b5); C, Cm, C7, C7(9), C+, C°7, C6, Cm6, C7M, Cm7, C7(+5), C7(b5); C#, C#m, C#7, C#7(9), C#+, C#°7, C#6, C#m6, C#7M, C#m7, C#7(+5), C#7(b5); D, Dm, D7, D7(9), D+, D°7, D6, Dm6, D7M, Dm7, D7(+5), D7(b5); Db, Dbm, Db7, Db7(9), Db+, Db°7, Db6, Dbm6, Db7M, Dbm7, Db7(+5), Db7(b5); E, Em, E7, E7(9), E+, E°7, E6, Em6, E7M, Em7, E7(+5), E7(b5); Eb, Ebm, Eb7, Eb7(9), Eb+, Eb°7, Eb6, Ebm6, Eb7M, Ebm7, Eb7(+5), Eb7(b5); F, Fm, F7, F7(9), F+, F°7, F6, Fm6, F7M, Fm7, F7(+5), F7(b5); G, Gm, G7, G7(9), G+, G°7, G6, Gm6, G7M, Gm7, G7(+5), G7(b5); Gb, Gbm, Gb7, Gb7(9), Gb+, Gb°7, Gb6, Gbm6, Gb7M, Gbm7, Gb7(+5), Gb7(b5).

# **APÊNDICE G** – Lista de conteúdo de técnica (Métodos 7, 8)

Técnica		
Método 7	Posicionamento da palheta na mão	
	Postura para posicionar o bandolim	
	Posicionamento da mão esquerda	
	Posicionamento da palheta nos dedos da mão direita	
Método 8	Postura para segurar o bandolim	

# **APÊNDICE H** – Método A Arte de Tocar Guitarra Baiana - ATGB