



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL
EM ARTES
PROF-ARTES / MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE**



JAMILSON DENYS RIBEIRO MENDES

**USO DO SISTEMA “3R” PARA O DOMÍNIO INTERVALAR NO BRAÇO DA
GUITARRA ELÉTRICA: APLICAÇÃO DE UM EXEMPLO PONTUAL PARA O
CURSO DE INSTRUMENTO NA EMEM (MA)**

São Luís

2025

JAMILSON DENYS RIBEIRO MENDES

**USO DO SISTEMA “3R” PARA O DOMÍNIO INTERVALAR NO BRAÇO DA
GUITARRA ELÉTRICA: APLICAÇÃO DE UM EXEMPLO PONTUAL PARA O
CURSO DE INSTRUMENTO NA EMEM (MA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para defesa de Trabalho de Conclusão (TC).

Linha de pesquisa: Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes.

Orientadora: Profa. Dra. Brasilena Gottschall Pinto Trindade.

São Luís

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Mendes, Jamilson Denys Ribeiro.

Uso do Sistema 3R para domínio Intervalar no Braço da Guitarra Elétrica : aplicação de um exemplo pontual para o Curso de Instrumento na EMEM / Jamilson Denys Ribeiro Mendes. - 2025.

77 p.

Orientador(a): Brasilena Gottschall Pinto Trindade.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade Federal do Maranhão, Paço do Lumiar, 2025.

1. Guitarra Elétrica. 2. Sistema 3r. 3. Domínio Intervalar. 4. Aspecto Harmônico. I. Trindade, Brasilena Gottschall Pinto. II. Título.

JAMILSON DENYS RIBEIRO MENDES

**USO DO SISTEMA “3R” PARA O DOMÍNIO INTERVALAR NO BRAÇO DA
GUITARRA ELÉTRICA: APLICAÇÃO DE UM EXEMPLO PONTUAL PARA O
CURSO DE INSTRUMENTO NA EMEM (MA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para defesa de Trabalho de Conclusão (TC).

Linha de pesquisa: Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes

Aprovado em: 24 de fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Brasilena Gottschall Pinto Trindade (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Profa. Dra. Risaelma de Jesus Arcanjo Moura Cordeiro (Membro interno)
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof. Dr. Rogério Lacerda Carvalho (Membro externo)
Universidade Estadual do Maranhão - UEMA

À minha mãe, Rosemary Rocha Ribeiro, pelos ensinamentos e referência em minha vida. Aos meus filhos, Isabele Tobias Mendes e João Vitor Tobias Mendes, que simbolizam a minha dedicação e o incentivo na busca pelo conhecimento e por cada conquista que realizo na minha trajetória de vida.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof. Dra. Brasilena Gottschall Pinto Trindade, a quem agradeço por nortear esta pesquisa e pela compreensão dada a mim.

A todos os outros professores do PROFARTES/UFMA que colaboraram de forma significativa na conclusão desta etapa.

Aos membros da Banca Examinadores Prof. Dr. Rogério Lacerda Carvalho (Membro Externo) e a Profa. Dra. Risaelma de Jesus Arcanjo Moura Cordeiro (Membro Interno) pelas considerações e sugestões a este trabalho de pesquisa.

Aos meus colegas de turma do mestrado do programa PROFARTES da UFMA.

A todos os estudantes que tive durante mais de 20 anos como professor da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM), que também colaboraram na minha prática docente.

À EMEM e todos os professores, funcionários e alunos que fizeram a história desta instituição. Agradecimento ao meu amigo e Prof. Me. Norlan Aragão Lima, grande incentivador da minha trajetória profissional e acadêmica.

À Direção da EMEM, em especial aos Funcionários que trabalharam na gravação das músicas para serem utilizadas neste trabalho de pesquisa.

A Direção do F3 Áudio estúdio que trabalharam na gravação áudio visual das atividades deste trabalho.

HOMENAGEM PÓSTUMA

Dedico este trabalho ao meu pai, Jonas Fonseca Mendes (In Memoriam), alicerce de toda minha formação e educação, sempre se dedicou e aconselhou-me para direcionar-me na vida e nas minhas conquistas pessoais e profissionais. Neste momento na área acadêmica, direciono esta conclusão a ele.

“Eu pesquiso para constatar, e constatando, eu intervenho. Assim sendo, eu me educo e educo o outro. Da mesma forma, eu pesquiso para conhecer o que ainda não conheço, e, conseqüentemente, comunico e anuncio a novidade para quem deseja transformação.”

Paulo Freire

**USO DO SISTEMA “3R” PARA O DOMÍNIO INTERVALAR NO BRAÇO DA
GUITARRA ELÉTRICA: APLICAÇÃO DE UM EXEMPLO PONTUAL PARA O
CURSO DE INSTRUMENTO NA EMEM (MA)**

RESUMO

Esta pesquisa de Mestrado em Artes investiga a aplicação do Sistema 3R no domínio intervalar do braço da guitarra elétrica, desenvolvido na Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM). Neste sentido ele: contextualiza a guitarra elétrica em São Luís do Maranhão; reflete sobre o Curso de Instrumento (Guitarra Elétrica) na EMEM; descreve o Sistema 3R como ferramenta pedagógica; e cria exemplos práticos de sua aplicação em uma obra musical. A pesquisa busca responder à questão: como promover o domínio intervalar no contexto harmônico da guitarra elétrica? A metodologia da pesquisa adota a abordagem qualitativa, em consonância com a pesquisa bibliográfica quanto ao seu procedimento. Como resultados, a pesquisa apresenta: a) contextualização da guitarra em São Luís do Maranhão e sua inserção no ensino musical local; b) descrição detalhada do Sistema 3R; e c) atividades de acompanhamento musical em uma obra musical, contendo cinco vídeos didáticos que demonstram a aplicação do Sistema 3R. Os vídeos ilustram a utilização do Sistema 3R para explorar os aspectos harmônicos ao longo do braço da guitarra. Conclui-se que o Sistema 3R se apresenta como uma ferramenta eficaz para o ensino e a prática da guitarra elétrica, especialmente no que diz respeito aos domínios intervalar e harmônico. A pesquisa contribui para a área de educação musical ao oferecer uma abordagem com uso prático, que pode ser aplicado tanto em contextos informal, formal e acadêmico.

Palavras-chave: Guitarra Elétrica; Sistema 3R; Domínio Intervalar; Aspecto Harmônico.

ABSTRACT

This Master of Arts research examines the application of the 3R System in the intervallic domain of the electric guitar neck, developed at the Maranhão State School of Music (EMEM). In this direction, it: contextualizes the electric guitar in São Luís do Maranhão; reflects on the Instrument Course (Electric Guitar) at EMEM; demonstrates the 3R System as a pedagogical tool; and elaborates practical examples of its application in a musical work. The research has as a goal to answer the question: how to promote intervallic mastery in the harmonic context of the electric guitar? The research methodology embraces a qualitative approach, connected with the bibliographic research regarding its procedure. The results of this research indicates: a) contextualization of the guitar in São Luís do Maranhão and its inclusion in local music education; b) detailed description of the 3R System; and c) musical accompaniment activities in a musical work, containing five educational videos that express the application of the 3R System. The videos illustrate the use of the 3R System to explore harmonic aspects along the guitar neck. It is certified that the 3R System shows itself as an effective tool for teaching and practicing electric guitar, especially with respect to the intervallic and harmonic domains. The research helps to the area of music education by offering a practical approach that can be applied in informal, formal and academic contexts.

Keywords: Electric Guitar; 3R System; Interval Domain, Harmonic Aspect.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 - Gráfico de alunos de guitarra elétrica matriculados na década de 1990	34
Gráfico 02: Gráfico de alunos de guitarra elétrica matriculados de 2000 a 2016.....	34
Gráfico 03: Tabela e gráfico de alunos de guitarra elétrica matriculados de 2017 a 2024	35

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Foto de Rivo Sérgio de Brito	19
Figura 02: Foto do primeiro livro didático de ensino da Guitarra Elétrica	27
Figura 03: Partitura da música “Samba de Uma Nota Só”	28
Figura 04: Foto do livro de Nelson Faria – 01	29
Figura 05: Foto do livro de Nelson Faria - 02	29
Figura 06: Modelo C (Dó Maior) - Modelo A (Lá Maior) - fundamental com a 5 corda.....	31
Figura 07: Modelo G (Sol Maior) - Modelo E (Mi Maior) - Modelo D (Ré Maior).....	31
Figura 08:- Modelo C (Dó Menor) Modelo A (Lá Menor) - fundamental com a 5 corda.....	32
Figura 09: Modelo G (Sol Menor) - Modelo E (Mi Menor) - Modelo D (Ré Menor)	32
Figura 10: Foto do Song Book, da editora Lumiar do Almir Chediak	39
Figura 11: Figura da primeira região do Sistema 3R no braço da Guitarra Elétrica.....	47
Figura 12: Foto da segunda região do Sistema 3R no braço da Guitarra Elétrica.....	47
Figura 13: Foto da terceira região do Sistema 3R no braço da Guitarra Elétrica.....	47
Figura 14: Acorde de Dó (C) maior / com todas as notas na 1ª Região do S3R.....	49
Figura 15: Acorde de Dó (C) Maior / fundamental na 1ª Região e demais notas na 2ª Região.....	50
Figura 16: Dó (C/G) maior com baixo em Sol (2ª inversão) na 1ª Região.....	50
Figura 17: Cifras da música “Wave” acordes originais do Song Book Bossa Nova V. 3.....	51
Figura 18: Progressões Harmônicas aplicada na música exemplo na 1ª Região do S3R	54
Figura 19: Exemplo de progressões e resolução com uso das inversões na 2ª do S3R.....	57
Figura 20: Progressões Harmônicas aplicada na música exemplo na 2ª Região do S3R	58
Figura 21: Progressões Harmônicas aplicada na música exemplo na 3ª Região do S3R	59
Figura 22: Progressões Harmônicas aplicada para conectar todas as Regiões do S3R	62
Figura 23: Configuração do acorde de B7(b9) nas Regiões do S3R	66
Figura 24: Configuração das inversões do acorde de B7(b9) nas Regiões do S3R.....	67

LISTA DE SIGLAS

CAGED	Notas Dó (C), Lá, (A), Sol (G), Mi (E), Ré (D)
DBR	Design Based Research
EMEM	Escola de Música do Estado do Maranhão
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MPB	Música Popular Brasileira
S3R	Sistema 3R
SECMA	Secretaria de Cultura do Maranhão
SEDUC	Secretaria de Educação do Estado do Maranhão
VHS	Vídeo Home System

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A GUITARRA ELÉTRICA EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO	18
3. O CURSO DE GUITARRA ELÉTRICA NA EMEM	21
<i>3.1 A Criação da Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa (EMEM)</i>	21
<i>3.2 Os cursos de instrumentos musicais populares</i>	22
<i>3.3 Criação do curso de guitarra elétrica</i>	23
4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	26
<i>4.1 William Leavitt - O primeiro método de guitarra</i>	26
<i>4.2 Nelson Faria - A Arte da Improvisação</i>	27
<i>4.3 O Sistema CAGED (Sistema 5)</i>	30
5 O PERFIL DO SISTEMA 3R	33
<i>5.1 Inquietação*</i>	33
<i>5.2 Sistema 3R - Respostas dos Possíveis Problemas</i>	40
<i>5.3 Sistema 3R: Criação/Definição</i>	45
6 EXEMPLOS DE ACOMPANHAMENTO MUSICAL	48
<i>6.1 Aplicação Prática do uso do Sistema 3R</i>	49
<i>6.2 Exemplos na 1ª Região</i>	52
<i>6.3 Exemplos na 2ª Região</i>	56
<i>6.4 Exemplos na 3ª Região</i>	58
<i>6.5 Explorando o repertório a luz do Sistema 3R</i>	60
7 ANÁLISES E AVALIAÇÕES DOS DADOS	64
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERENCIAS	73

1. INTRODUÇÃO

Tocar um instrumento harmônico requer desenvolver várias habilidades técnicas, rítmicas, motoras e, principalmente, associar o estudo teórico com o prático. O desenvolvimento e o aprimoramento desses recursos propiciam ao músico uma melhor performance na execução e interação com seu instrumento, e isso perpassa por uma trajetória de estudo, seja de caráter formal ou não, podendo ser mediada na convivência musical familiar, em ambientes em que há troca de experiências práticas, ou em escolas especializadas. Assim sendo, essa interação e troca de experiências abrangem elementos físico, cognitivo e emocional. Isso exige coordenação motora para executar acordes, escalas, técnicas, e desenvolvimento de habilidades referentes às percepções tátil, auditiva, visual, cinestésica e sinestésica, além de estar intrinsecamente ligada ao desenvolvimento de uma conexão emocional com o instrumento e com o ato de fazer música.

Segundo Higuchi (2005), a aprendizagem musical tem sido um dos temas de aprofundadas investigações em áreas que envolvem a psicologia cognitiva, a neurociência e a educação, ao longo das últimas décadas. O estudo da guitarra elétrica, sendo um dos instrumentos mais populares da contemporaneidade, presente em inúmeros gêneros e estilos musicais, vem apresentando crescentes interesses em pesquisas, tanto no âmbito acadêmico quanto no profissional, inclusive de apreciadores, sempre na busca por respostas de alguns fenômenos sonoros que esse instrumento representa. No entanto, além de sua importância no cenário musical, a guitarra elétrica também apresenta uma rica complexidade simétrica associada ao estudo intervalar, sendo o ponto de partida deste trabalho de pesquisa e que, até recentemente, tem recebido atenção limitada no contexto da pesquisa acadêmica.

Sua sonoridade única e versátil a tornaram uma escolha central para músicos e compositores para várias obras consagradas ao longo de sua existência, o que a coloca como um ícone para alguns gêneros musicais como no Blues, Jazz e Rock. Nesse sentido, o estudo da aquisição de habilidades práticas na guitarra elétrica, assim como outros instrumentos representam um campo de interesse bem amplo em virtude da sua contribuição musical, podendo corroborar com compreensão mais aprofundada de como os seres humanos adquirem, internalizam e otimizam o fazer musical.

Sendo assim, essa versatilidade também está associada à forma de como o músico faz uso do estudo dos conceitos intervalares que constituem toda extensão do braço da guitarra elétrica, e que podem enriquecer a compreensão do referido instrumento e suas potencialidades musicais. Este estudo intervalar apresenta também características de simetria que é um conceito

matemático intrínseco à muitas estruturas musicais e geométricas, como as escalas e os acordes, assim como nas execuções, performances e na própria organização de compassos das obras musicais. No entanto, sua aplicação por regiões, desenvolvimento de técnicas musicais para a guitarra e o uso dos conceitos simétrico, matemático e intervalar, associados às regiões do braço da guitarra elétrica, vêm sendo pouco explorados.

Diante do exposto, nossa justificativa para a escolha do tema condiz com a nossa necessidade em demonstrar aos estudantes os caminhos que promovem a autonomia no uso dos aspectos intervalares harmônicos em toda extensão do braço da guitarra elétrica/violão, podendo, nesse sentido, ser aplicado em outros instrumentos com as mesmas características geométricas. Assim, inserimos nossa experiência nas práticas musicais performática e docente, realizadas ao longo de mais de vinte anos na Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM), com a intenção de que este trabalho de pesquisa possa colaborar com resultados significativos na prática instrumental do ensino da guitarra elétrica para estudantes que se encontram em diferentes níveis técnicos. Visa também democratizar o acesso a um estudo musical que poderá ser direcionado em ambientes - formal, informal e acadêmico, entre outros.

Portanto, esta pesquisa de Mestrado em Artes tem como objetivo geral apresentar um exemplo musical com uso do Sistema 3R (S3R) para o domínio intervalar no braço da guitarra elétrica. Esse Sistema vem sendo desenvolvido nas atividades didáticas dos estudantes do Curso de Instrumento da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM). Como objetivos específicos elencamos quatro, a saber: a). Contextualizar a Guitarra Elétrica em São do Maranhão; b). Refletir sobre o Curso de Instrumento (Guitarra Elétrica) na EMEM e nossas pesquisas afins; c). Descrever o Sistema 3R; e d). Criar exemplos da aplicação do Sistema 3R a serem desenvolvido em uma obra musical. Ao final, pretendemos responder ao problema científico - Como promover o domínio intervalar no contexto harmônico no braço da guitarra elétrica? Cujas respostas serão dadas ao longo da pesquisa, mais precisamente estará detalhada na metodologia.

A Metodologia de Trabalho adotada nesta pesquisa refere-se a uma Abordagem Qualitativa, em consonância com a pesquisa Explicativa quanto aos Objetivos, assim como, com uma pesquisa Aplicada no tocante a Natureza. Por fim, também consideramos a seguir os caminhos da pesquisa Bibliográfica quanto aos Procedimentos. Segundo Neves (1996. p. 01), ao afirmar sobre a abordagem qualitativa, sinaliza que “dela faz parte a obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo do pesquisador com a situação objeto de estudo”. A pesquisa explicativa, quanto ao seu objetivo, vem apontar como procedem os

problemas que sustentam o interesse por este trabalho. Bartoloti (2015, p. 71) sinaliza que “apesar de alguns autores fazerem essa distinção entre a pesquisa explicativa e as demais, em função de prevalecer a explicação da causa ou da razão de determinado fenômeno, é preciso dizer que toda pesquisa comporta algum grau de explicação.” Sobre a escolha da pesquisa de natureza aplicada, dar-se em razão de utilizar recursos didáticos e práticos que possam apresentar possíveis aspectos resolutivos sobre o problema de pesquisa. Nesse sentido, Matta, Silva e Boa Ventura (2014, p. 26) comentam que, “de fato, a DBR [Design Based Research] começa com a identificação de uma situação que necessita de intervenção e de um resultado de desenvolvimento prático somente possível de obter a partir de uma investigação científica de natureza aplicada”. Quanto a pesquisa bibliográfica, no tocante ao procedimento, são realizados diálogos com autores que têm relação afim com o tema. Sobre esse procedimento, Gil (2002, p.45) afirma que “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”.

A pesquisa foi desenvolvida ao longo de um processo investigativo que combinou análise bibliográfica, estudos de caso, desenvolvimento de material pedagógico e avaliação prática. O primeiro passo foi a revisão bibliográfica, abordando autores relevantes na área de ensino da guitarra elétrica e seus métodos, além dos estudos sobre intervalos musicais, o Sistema 3R, e outros estudiosos que discutem métodos de ensino para guitarristas, tanto na tradição musical popular quanto na abordagem técnica. A partir dessa base teórica, foi possível contextualizar o Sistema 3R dentro do panorama do ensino musical, especialmente no contexto da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM), onde este sistema foi desenvolvido no curso de Guitarra Elétrica.

Em seguida, a pesquisa se desdobrou em uma fase de aplicação prática, com a criação de exemplos musicais utilizando o Sistema 3R, com o objetivo de ilustrar sua eficácia na aplicação dos intervalos harmônicos na construção de acordes no braço da Guitarra Elétrica. Foram desenvolvidos cinco vídeos didáticos, que demonstram a aplicação do Sistema 3R no uso de progressões harmônicas no instrumento, cobrindo desde intervalos mais simples até mais complexos, ao longo de três regiões simétricas no braço da guitarra. Esses vídeos serviram como recursos pedagógicos para ilustrar a metodologia em prática, além de proporcionar aos estudantes uma abordagem visual no processo da condução rítmica, as diversas formas de construção dos acordes e as conexões harmônicas entre as regiões de forma interativa com sua parte melódica.

A pesquisa também contou com a utilização de uma obra musical para demonstrar a aplicabilidade do Sistema 3R no contexto de como utilizar cada região para conduzir está canção. A obra foi utilizada de forma a integrar os conceitos intervalares do sistema em seções que exploram diferentes progressões harmônicas, servindo como um exemplo prático de como o domínio intervalar pode ser incorporado na prática musical cotidiana.

A análise dos dados foi realizada por meio da observação da aplicação dos exercícios demonstrados nos vídeos com uso do Sistema 3R. Tendo como base avaliar a eficácia da abordagem na promoção da compreensão musical dos aspectos harmônicos em toda extensão do braço da Guitarra Elétrica e a autonomia da condução rítmica com uso das três Regiões. A pesquisa também incluiu um processo reflexivo sobre o impacto do Sistema 3R no ensino da Guitarra Elétrica com grupos distintos de estudantes da EMEM, considerando a formação dos músicos no contexto local e suas repercussões no desenvolvimento técnico e criativo.

Essa abordagem metodológica permitiu uma análise aprofundada da aplicação prática do Sistema 3R, contribuindo para o aprimoramento das práticas pedagógicas no ensino da Guitarra Elétrica e fornecendo um modelo de ensino que pode ser utilizado em diversos contextos, tanto formais quanto informais, ampliando as possibilidades de aprendizagem para guitarristas em diferentes estágios de formação.

No tocante à fundamentação teórica, apoiamo-nos em autores que abordam temas sobre a história e o ensino da guitarra elétrica, a exemplo do William Leavitt que criou o primeiro método de guitarra, do músico e professor Nelson Faria, que possui várias publicações sobre docência e performance musical como “A Arte da improvisação” e “Arpejos e Escalas para guitarra e violão” que são referências neste trabalho, bem como sobre o Sistema CAGED. Este Sistema, em especial, é um modelo de ensino criado para a Guitarra Elétrica, desenvolvido na Berklee College of Music em Boston - Massachuse (Estados Unidos), sendo difundido no Brasil pelo músico e professor Morzat Mello (apostilas didáticas), além de estudos de intervalos associados por regiões e o processo de Verticalização dos professores Turi Collura (2008) na improvisação idiomática e Diorgenes Torres (2023) construção de acordes para o baixo elétrico)

Diante do exposto, sinalizaremos os próximos passos da nossa pesquisa. Na Sessão 1, descrevemos sobre a guitarra elétrica – seu contexto histórico e seu surgimento no capital maranhense – São Luís. Ademais, apontando personagens importantes e aspectos que, possivelmente, promoveram massificação deste instrumento na cultura maranhense. Na Sessão 2, contextualizamos nossa caminhada do ensino da guitarra elétrica na Escola de Música do

Estado do Maranhão (EMEM), em consonância com nossas pesquisas afins. A seguir, apresentamos, na Sessão 3, a nossa fundamentação teórica e, na Sessão 4, descrevemos o perfil do Sistema 3R, contendo objetivos, estudos intervalares, configurações, funcionalidade, entre outros itens. Continuando, na Sessão 5, descrevemos a criação de exemplos de propostas em atividades de estudos teórico-práticos referentes ao acompanhamento musical, com base nas regiões contidas no Sistema 3R, envolvendo três divisões simétricas. Nesse caso, utilizando uma única obra musical como referência para o uso de diferentes situações harmônicas. E, na Sessão 6, apresentaremos as nossas análises e avaliações dos dados.

Quanto às Considerações Finais, faremos uma síntese de todo trabalho realizado, depois responderemos ao nosso problema de pesquisa, e, por fim, sinalizaremos as nossas limitações encontradas, e sugestões para pesquisas futuras que poderão estarem interligadas ao estudo harmônico na guitarra elétrica.

2. A GUITARRA ELÉTRICA EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO

A guitarra elétrica, um dos instrumentos mais emblemáticos na música popular urbana do século XX, desempenhou um papel significativo na música brasileira e na tradição musical regional. No contexto específico do estado do Maranhão, este instrumento protagonizou um papel importante na evolução da música local, sendo assim, neste estudo, examinaremos a história da guitarra elétrica em São Luís do Maranhão, desde suas origens até seu processo de formalização na área didática.

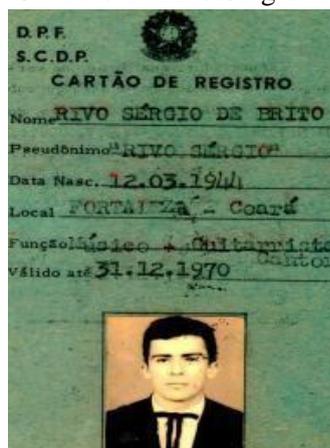
A introdução da guitarra elétrica em São Luís remonta à década de 1960, quando este instrumento começou a chegar à região por influência do movimento da Jovem Guarda. A popularização da música internacional, principalmente por influência dos artistas deste movimento e do Rock 'n' Roll, impulsionou a aquisição da guitarra elétrica pelos músicos maranhenses que começaram a incorporá-lo em suas apresentações artísticas com suas bandas. Como aponta Mendes (2017, p. 46),

[...] esse movimento teve uma forte influência comportamental e musical em todo o Brasil e, conseqüentemente, também em São Luís. Os jovens, em uma tentativa de imitarem seus ídolos, que à altura eram vistos e ouvidos na Televisão, o maior meio de divulgação do movimento, configuraram bandas com a mesma formação da de seus ídolos e tendo a guitarra elétrica como o principal instrumento.

De acordo com os estudos, a chegada da guitarra elétrica na Capital, ocorreu no ano de 1964 por meio do músico Rivo Sérgio de Brito (12/03/1944 - 15/02/2016) na figura 01, como aponta Mendes (2017). Em entrevistas realizadas com vários músicos residentes em São Luís que vivenciaram esta época, Mendes (2017) conversa com o guitarrista Oberdan Nascimento Serra de Oliveira que foi um dos precursores da guitarra elétrica em São Luís. Oliveira, foi integrante de um grupo musical chamada “Nonato e seu Conjunto”, que representou uma das referências artísticas naquela época. Ademais, Oliveira fez o seguinte comentário sobre Rivo Sérgio (Figura 1), afirmando que ele

[...] possuía uma situação financeira privilegiada. Em uma de suas viagens, adquiriu uma guitarra elétrica Giannini de corpo sólido, modelo Les Paul e a trouxe para São Luís no ano de 1964. Rivo foi músico profissional atuante por quase 8 anos, influenciando outros músicos locais em função de seu domínio técnico e por sempre *performar* nos ciclos musicais e programas locais de televisão que eram transmitidos em São Luís. Além do mais, Rivo tinha outro privilégio, pois era bem apessoado e tocava a guitarra elétrica sem utilizar a palheta. Ninguém tocava a música “Milionário” como ele, que fazia um belo cover de Waldemar Mozema (Risonho) dos Incríveis (OLIVEIRA, 2016; apud MENDES, 2017, p. 49)

Figura 01: Foto de Rivo Sérgio de Brito



Fonte: Trabalho de conclusão de curso MENDES (2017, p. 49)

Mendes (2017, p. 48), aponta que naquela época, para se aprender a tocar a guitarra elétrica as opções ocorriam pelo convívio com outros músicos de maneira informal, revistas, ouvir música pela rádio ou comprar materiais oriundos de outros estados. Isto ocorreu em virtude de que era um instrumento novo considerado na classe artística, que estava se inserindo em uma efervescência musical promissora e fazendo surgir muitos grupos musicais que se destacavam naquela época, a exemplo de “Nonato e seu conjunto”, mencionado anteriormente. Desta forma, esse movimento musical incentivou muitos jovens a aprenderem a tocar, pois não se tinha um professor de guitarra elétrica e nem uma escola de música específica, no estado do Maranhão. Ademais, muitos músicos começaram a aprender a tocar violão por ser mais acessível, mas depois migraram para a guitarra elétrica, vendo-se obrigados pela vontade em ter que desenvolver o autodatismo para aprimorarem as suas habilidades técnicas. Mendes (2017, p. 49),

relata que, por não ter tido acesso a um professor de guitarra elétrica, até porque o instrumento era uma novidade em São Luís, seu estudo se deu de forma informal com o contato com os outros músicos, que também buscavam através de suas experiências descobrir qual a melhor forma de tocar o instrumento.

Artistas e grupos locais começaram a incorporar a guitarra elétrica em suas apresentações em casas de shows e bailes da cidade, impulsionados também por uma possibilidade de profissionalização. De certa forma, essa movimentação artística incentivada principalmente pelas influências da Jovem Guarda foi preconizando a guitarra elétrica na cena cultural do estado e criando gerações distintas de guitarristas desde aquela época até os nossos dias. Vários músicos guitarristas foram surgindo em função da criação das bandas e formação de artistas que oportunizaram em seus trabalhos o uso deste instrumento. Sendo assim, ela foi

se tornando a partir de então uma figura recorrente em diversos seguimentos culturais do estado.

Consequentemente, os acontecimentos artísticos foram criando, em paralelo, a necessidade por formalização didática do ensino, como aponta Mendes (2017) entrevistando um dos guitarristas daquela época. Francisco Carlos Ribeiro (Chico da Guitarra) relata que,

São Luís era uma cidade pequena onde quase todos os músicos se conheciam e era fácil perceber quando um músico demonstrava ter talento para tocar um instrumento. Não havia escolas de músicas e nem muitos professores, ou seja, todo processo musical acontecia literalmente no modelo informal, e ter habilidades musicais ainda soava como novidade, talvez, por esse fator, as bandas de bailes formadas naquela época tinham essa influência toda (Ribeiro, 2016; apud Mendes 2017)

A história da guitarra elétrica em São Luís, é uma narrativa rica de como este instrumento estrangeiro se adaptou e contribuiu para a diversidade musical da região. Sendo que, na música contemporânea do Maranhão, a guitarra elétrica continua a ser um elemento fundamental seja no reggae ou em gêneros mais modernos nos trabalhos de artistas e bandas que fazem uso da sua versatilidade. Desde sua introdução até seu papel contínuo na música maranhense, a guitarra elétrica vem desempenhando um papel central na evolução musical e na representação da cultura local. Esta narrativa da forma como a guitarra foi se moldando nas obras musicais do estado também ocorre pelo seu processo de formalização na área didática, em especial na EMEM, na década dos anos de 1990, com a criação dos seus Cursos Populares, em especial o Curso de Guitarra Elétrica.

3. O CURSO DE GUITARRA ELÉTRICA NA EMEM

3.1 A Criação da Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa (EMEM)

A Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa (EMEM), foi inaugurada no dia 13 de maio de 1974 no bairro do Monte Castelo em São Luís, capital do Maranhão, na gestão do então Governador Pedro Neiva de Santana e tendo a Prof.^a Maria José Cassas Gomes escolhida para ser a diretora da referida Instituição. A EMEM é a única escola de música do estado com reconhecimento na área técnica profissionalizante no ensino de música através do Conselho Estadual de Educação e do Ministério da Educação e Cultura (MEC). As suas atividades pedagógicas musicais iniciaram-se com aulas direcionadas aos cursos de Canto Erudito, Flauta Doce, Violão Erudito, Piano Erudito, Teoria Musical, Musicalização e História da Música, relacionados à área de Educação Musical.

Com a criação da EMEM, oficializada em 21 de janeiro de 1974 e inaugurada em 13 de maio do corrente ano, na gestão do então Governador Pedro Neiva de Santana, a mesma passou a funcionar na Av. João Pessoa, nº 44 no bairro Monte Castelo. Para direção foi escolhida a Prof.^a Maria José Cassas Gomes que outrora exercia o cargo de professora de piano na Academia de Música do Estado. (LIMA, pág. 38, 2016). Através da Resolução 274/81, o Conselho Estadual de Educação reconheceu o curso oferecido pela Escola de Música como Curso Técnico Supletivo Profissionalizante em nível de 2º grau. A partir desta resolução o aluno poderia habilitar-se em Canto ou outro Instrumento à sua escolha e os cursos tiveram duração mínima de cinco anos. O curso técnico passou então a ter a seguinte estrutura: Percepção Musical, com as disciplinas de Solfejo, Ritmo e Teoria com seis períodos (um período coincidindo com o período letivo escolar normal, ou seja, um semestre); História da Música I, II e III; Harmonia e Contraponto I e II; Música Popular e Folclórica (um período cada) e Língua Estrangeira para o curso de canto. A estas disciplinas o aluno adicionava Instrumento ou Canto I, II, III, IV, V e VI. (TORRES, 2016, p. 17)

Essa oficialização foi importante para a organização estrutural para o plano pedagógico da escola que naquela época continha sua prática docente voltada para um ensino erudito. Além disso, esse processo de oficialização colaborou para completar o seu quadro de professores e ajudar os que se deslocavam de outros estados, pois naquele momento em que a instituição iniciava sua trajetória no ensino musical havia algumas dificuldades de encontrar profissionais habilitados.

A princípio, os primeiros professores eram vindos de outros Estados em função da indisponibilidade de mão de obra especializada na cidade para lecionar e como parte do projeto inicial de formar alunos que dessem continuidade ao ensino. No ano de 1978 a sede da escola mudou para o centro da capital com algumas alterações no corpo docente e na sua matriz curricular 4. Essa mudança facilitou também a interação com outros órgãos da Secretaria de Estado da Cultura – SECMA, os recitais de encerramento de período, por exemplo, eram feitos no Teatro Arthur Azevedo, o maior e mais importante teatro do Estado, localizado na Rua da Paz no centro da cidade. (TORRES, 2016, p. 17)

3.2 Os cursos de instrumentos musicais populares

A criação dos cursos populares ocorreu a partir de 1996. Despontamos três nomes importantes para essa nova etapa da EMEM: o Diretor - Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha; o Prof. Me Diorgenes Terciano Torres; e o Prof. Me. Norlan Aragão Lima. Segundo Torres (2016, p.17),

no ano de 1994, em conversa com a direção da escola foi-nos solicitado a formulação de um programa de violão popular provisório com vistas à implantação definitiva do curso de violão popular na EMEM. A princípio, esse foi o primeiro curso popular implantado como parte do programa curricular da escola. Nesse período, a escola adquiriu instrumentos para a formação de uma ¹Big Band , e contratou um professor de percussão para tocar e realizar cursos livres desse instrumento. A ideia da implantação oficial do curso de violão e a aquisição de instrumentos populares elétricos e de percussão (baixo elétrico, guitarra elétrica, bateria e percussão).

Naquele período, foram de suma importância a realização de várias iniciativas da Escola e dos órgãos estaduais relacionados à cultura, no sentido da viabilização oficial desses cursos populares. No entanto, ao longo do tempo, cada direção da Escola deixou um legado com mudanças significativas. Mas é fato que a EMEM, naquele período, através da direção do Prof. Padilha, passa a ter outra configuração que parte da influência política e um gerenciamento que interagiu de forma mais clara com a comunidade, em virtude das mudanças no cenário cultural do nosso Estado.

O referido Diretor sensível às mudanças que estavam ocorrendo nos movimentos populares oriundas do folclore, da música que era realizada no estado, nas oportunidades de mercado de trabalho na música, principalmente na área popular daquele período o fez vislumbrar algumas possibilidades da EMEM em fazer parte deste contexto. Sendo assim, um dos projetos iniciais de perfil popular que o então diretor Prof. Padilha começou a formatar foi o grupo musical chamado Metal & Cia, juntamente com os professores Diorgenes Terciano Torres e Norlan Aragão Lima.

Naquela formação era visível uma estética mais popular do que outros projetos em desenvolvimento na Escola de Música, pois a sua configuração era composta pelos instrumentos trompete, bateria, contrabaixo elétrico, violão e guitarra elétrica. Esse Grupo apresentava um repertório popular eclético, aprimorando sua performance na improvisação idiomática. Paralelamente a esse Grupo, surgiu outro Projeto organizado pelo Prof. Padilha, nominado de Big Show Band, composta de estudantes e professores da Escola, outro grupo com o repertório musical composto de música popular bem diversificado. Sendo assim, estes

¹ Big band – refere-se a um grupo musical no formato de Orquestra de Jazz, que surgiu nos Estados Unidos.

projetos colaboraram na divulgação, oficialização e condições para implementarem os cursos referentes ao ensino de música popular, por meio de variados instrumentos. O que pode ser corroborado com as palavras de Torres (2016, p. 18), ao afirmar que “tocávamos juntos em um grupo composto de professores da EMEM, chamado de Metal & Cia e esse Grupo, juntamente com a recém-formada Big Band, serviu de atrativo e divulgação para esses novos cursos”.

Em 1996, com inserção dos cursos populares, a Escola de Música inicia uma nova etapa em sua história dedicada ao ensino da música no estado do Maranhão. Com a oferta dos cursos, rapidamente a procura fez encher a escola de estudantes de diferentes faixas etárias, com o propósito de poder tocar um instrumento popular, fizeram as vagas se esgotarem rapidamente.

3.3 Criação do curso de guitarra elétrica

Como já mencionado anteriormente, a criação do Curso de Guitarra Elétrica da EMEM surge juntamente com os outros cursos populares por meio das ações oriundas da administração daquele período que visualizava mudanças na Escola de Música, de maneira que pudesse oportunizar e democratizar também o ensino musical na área popular.

Como já há pouco explicitado, quando a EMEM estava sob a gestão do Prof. Antônio Francisco de Sales Padilha, que mudanças significativas ocorreram. Logo depois que assumiu, Antônio Francisco de Sales Padilha mudou radicalmente o foco do ensino e do objetivo da EMEM, que deixou de ser uma escola coadjuvante na formação educativa para se tornar uma escola que visava à profissionalização do aluno preparando-o para o mercado de trabalho existente, que carecia de instrumentistas de sopro, percussão e de instrumentos eletrificados – guitarra e contrabaixo. Em sua monografia, Norlan Aragão Lima ressalta que a formação do Diretor teria sido um vetor para as mudanças ocorridas naquela época. (MENDES, 2017, p. 69).

O curso de Guitarra Elétrica da EMEM surge no ano de 1996, inicialmente, ministrado pelo então Prof. Norlan Aragão Lima, quem fundamentou seu conteúdo programático mediante suas vivências musicais, o qual vinha desenvolvendo em outros projetos na própria Instituição. Um ponto muito favorável para o desenvolvimento pedagógico do curso se deve muito pela influência do intercâmbio que foi proporcionado pela direção da EMEM aos professores para participarem em cursos realizados em escolas de outros estados com diversos músicos/professores renomados. Esse contato, portanto, proporcionou visualizar o que estava ocorrendo acerca do ensino deste instrumento, em outros lugares do Brasil. Além do mais, a trajetória musical do professor como guitarrista e violonista em bandas propiciou a ele uma experiência que pudesse desenvolver uma abordagem com foco em padrões de digitação de escalas, desenhos de acordes, abordagens teóricas, repertório e em outros temas.

Com os resultados positivos dos primeiros anos do curso, surge a necessidade de contratar outro professor para dar suporte à grande demanda de novos estudantes. A esse respeito, Mendes (2017, p. 71) enfatiza que,

o curso de guitarra elétrica foi criado na EMEM nos primeiros anos da década de 1990, tendo como seu primeiro professor Norlan Aragão Lima. Tempos depois, com o resultado positivo do curso e tendo em vista a boa aceitação pelos alunos, foi percebida a necessidade de se contratar outro professor. Ao ser perguntado pelo Diretor se ele tinha uma indicação para a contratação de um novo professor de guitarra, Norlan Lima sugeriu o nome de Jessivaldo da Silva, conhecido professor de guitarra elétrica em outras escolas particulares da cidade. Com a recusa de Jessivaldo, que alegou compromissos profissionais já assumidos, foi convidado para atuar como o segundo professor de guitarra da EMEM, o guitarrista Jayr Torres.

No final da década de 1990, o curso passa a ter oficialmente dois professores e uma abordagem com foco em muitas performances que eram realizadas por práticas de conjuntos e recitais a cada final de semestre. A aquisição de técnicas, improvisação, repertório eram os grandes pilares dos resultados a serem esperados naquele contexto vivenciados pelos estudantes, e também, o cenário de muitas escolas onde os professores da EMEM encontravam em suas viagens para estudar em outros cursos do Brasil. No ano de 2002, ocorre o processo seletivo para professores da EMEM, e com isso, o Núcleo de Guitarra Elétrica passa a ter três professores, sendo que, em 2003 mais outro professor ingressa para completar o quadro atual de professores, constituído de quatro discentes: Prof. Me. Norlan Aragão Lima, Prof. Jayr Torres e Silva, Prof. Me. Antonio Elias Silva Neto, e Prof. (mestrando) Jamilson Denys Ribeiro Mendes.

A estrutura física das salas de aulas é muito próxima do cenário atual que encontramos em muitas instituições de ensino público de outros estados brasileiros, e atende uma boa porcentagem das necessidades didáticas dos professores de guitarra elétrica. Nessa estrutura destacamos as salas climatizadas, amplificadores de guitarra elétrica, guitarras e violões disponíveis, lousa com pentagrama para as atividades da escrita e leitura musical e um auditório para apresentações.

O curso, ao longo do tempo, vem se mostrando eficiente com os resultados, em termos de quantidade de estudantes matriculados e novos profissionais inseridos no mercado de trabalho. No entanto, por ser uma escola pública, é regida por normas burocráticas que a impede de ter autonomia em situações que poderiam oferecer melhores resultados a Escola e ao Curso. Como exemplo, podemos destacar a aquisição e manutenção dos equipamentos, outras disciplinas no curso como ferramentas de tecnologias para oferecer mais formações aos estudantes e projetos de extensões.

Mas, mesmo com alguns problemas pontuais que são “recorrentes” no ensino público, devido as hierarquias da burocracia, é perceptível no cenário cultural do Estado do Maranhão a importância da EMEM no ensino da música e suas contribuições. Sobre especificamente o Núcleo de Guitarra Elétrica os resultados alcançados se aproximam do desejável, pela alta demanda, principalmente por fomentar o cenário artístico e cultural com vários estudantes que atuam em diferentes cenários musicais do Estado.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta sessão, vamos apresentar importantes autores, métodos e obras publicadas os quais se relacionam com a nossa pesquisa e que contribuirá para os resultados esperados deste trabalho. A abordagem do S3R, a ser apresentada nesta pesquisa, é constituída de fundamentos práticos que estão inseridos nos recursos harmônicos para propiciar mais autonomia na performance ao tocar a guitarra elétrica, além de poder ser utilizada em instrumentos com as mesmas características anatômicas. De forma específica, traremos esses conceitos baseados na configuração do braço da guitarra elétrica.

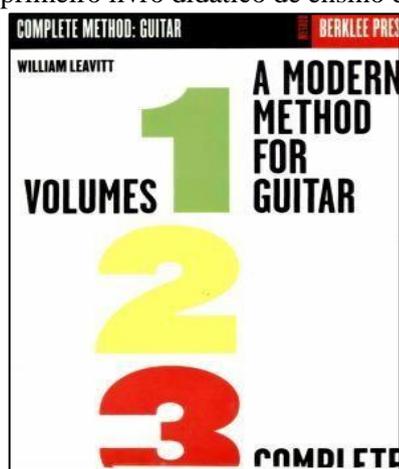
4.1 William Leavitt - O primeiro método de guitarra

Em 1966, reconhecidamente surge o primeiro método de ensino da guitarra elétrica “A Modern Method For The Guitar”, por William Leavitt, guitarrista e arranjador no gênero Jazz, (04/12/1926 a 04/11/1990), professor da Berklee College of Music, localizada em Boston (EUA). Esse Método, ilustrado na Figura 2, apresenta conteúdos que abordam a importância do estudo da improvisação, rítmica, técnica e leitura musical que influenciaram inúmeras metodologias direcionadas para outros gêneros em que a guitarra se faz presente.

Outras edições desse trabalho e demais pesquisas com temas diversos do referido professor foram publicadas no decorrer de sua trajetória, como chefe do departamento do ensino de guitarra elétrica da citada escola. Sobre isso, Gomes (2015, p. 10) aponta em suas pesquisas a importância desse método e do trabalho de William Leavitt na prática do ensino desse instrumento explicando que,

pode-se dizer que, métodos direcionados ao ensino da guitarra elétrica eram escassos, por se tratar de um instrumento recente. Diante deste fato, *William Leavitt* começou a estudar o instrumento e a desenvolver possíveis métodos para serem aplicados no ensino do instrumento supracitado. Diante disso, cabe enfatizar sua relevância para o ensino de Guitarra Elétrica.

Figura 02: Foto do primeiro livro didático de ensino da Guitarra Elétrica



Fonte: https://www.academia.edu/31426667/Modern_method_for_guitar_W_Leavitt_Vol

O Método de Guitarra citado representa um marco no conceito didático no ensino do instrumento e afirma o início do ensino formalizado da guitarra elétrica que começava a se propagar no cenário musical, sendo também influência na prática docente no Brasil.

A partir de então, inúmeros músicos/guitarristas se tornaram professores renomados como Nelson Faria, Morzat Mello, Lula Galvão, Edu Ardanuy, Kiko Loureiro, entre outros, sendo que alguns com trabalhos relevantes, criando e desenvolvendo abordagens e recursos didáticos, principalmente o Nelson Faria com seu livro “A Arte da Improvisação”, e Morzat Mello com trabalhos na utilização do CAGED, com práticas do uso de escalas. Essas abordagens incluíam estudos de - harmonia, improvisação, técnicas diversas e autorais que foram se difundido entre os músicos que atuavam em diferentes gêneros musicais.

4.2 Nelson Faria - A Arte da Improvisação

O músico e professor brasileiro Nelson Faria (23/031963) é uma importante referência como violonista e guitarrista, tendo vários trabalhos publicados com reconhecimentos nacional e internacional. No seu Canal no *Youtube* “Fica a Dica²”, ele apresenta uma obra constando de 50 livros mais importantes que todo guitarrista deveria adquirir para ampliar a sua performance. Segundo Faria, neste livro contém trabalhos de Ted Greene (26/09/1946 a 25/07/2005), Joe Satriani, Mick Goodrick (09/061945 a 16/11/2022), John McLaughlin, Howard Roberts (02/10/1929 a 28/06/1992) e uma de suas obras, o livro “The brazilian guitar

² Fica a Dica/link: "[Livros que Todo Guitarrista Deve Ter](#)" com Nelson Faria | Fica a Dica - YouTube

book (1995)”, que consta o seu trabalho didático e artístico. Nelson Faria traz em seus trabalhos, vários aspectos sobre a formação e o desenvolvimento técnico do músico, pois, aborda em algumas de suas publicações, a importância dos intervalos musicais. Nesse sentido, fizemos uma conexão como referência na fundamentação e criação do nosso S3R - “Os Intervalos”.

Para justificar a importância de que uma só nota pode gerar em termos de sonoridade e intenção uma determinada progressão de acordes, vamos exemplificar através de um trecho selecionado da estrofe inicial do clássico da Bossa Nova “Samba De Uma Nota Só”, ilustrada na figura 03, de Antonio Carlos Jobim (25/01/1927 a 08/12/1994) e Newton Mendonça (14/02/1927 a 22/11/1960), da publicação Bossa Nova volume 1 do Almir Chediak (21/06/1950 a 24/05/2003), pelo fato de ser uma referência nos registros iniciais neste trabalho de divulgação da música popular brasileira.

O que pretendemos mostrar com esse exemplo da obra é que apenas uma nota que gera a melodia principal configura outras sonoridades e atribui funções diferentes aos acordes que a apoia. Ou seja, aparentemente, pode parecer algo simples, mas no contexto harmônico gera tensões e dissonância diferentes que atribuem inúmeras possibilidades para o uso, principalmente de várias escalas na improvisação e intervalos específicos nesse contexto. Portanto, ao analisar as possibilidades de uso da improvisação idiomática³ nessa música e suas diversas sonoridades geradas pelos seus intervalos, Gomes (2016, p. 106) afirma que

diante da análise a que se propôs este estudo, pode-se dizer que houve uma standardização de *Samba de uma Nota Só*, isto é, uma adaptação da composição aos moldes da linguagem do jazz. Isso se deu principalmente pela adaptação da forma que a princípio está atrelada à letra, mas que passou a vincular-se à improvisação.

Figura 03: Partitura da música “Samba de Uma Nota Só”



Fonte: Song book Bossa Nova - volume 1 - Editora Lumiar

Faremos uma análise intervalar resumida da nota Ré (D) da melodia apresentada na figura 03 e a sua relação com os acordes que estão nos compassos da música citada. Este procedimento é avaliar como uma determinada nota está inserida na estrutura do acorde, permitindo-nos ter mais assertividade na aplicação de outros recursos harmônicos (acordes) e

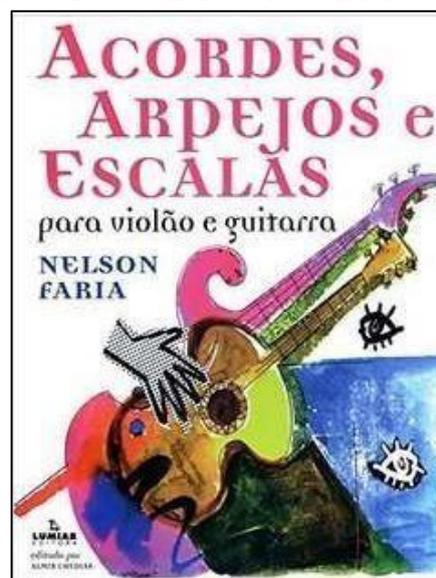
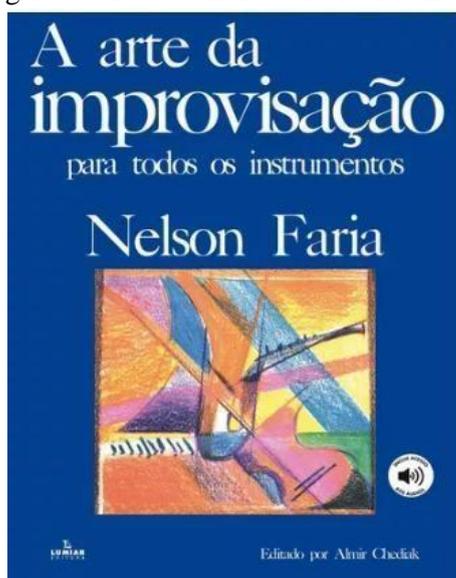
³ Improvisação Idiomática - “é [um modelo de] improvisação melódica no processo de criação instantânea de melodias tendo como base uma progressão harmônica geralmente pré-estabelecida” (Torres, 2016, p.22).

melódicos (Escalas). Os acordes e seus intervalos relativos à nota Ré são: Bm7 (terça menor), Bb7(13) (terça maior), Am7(11) (décima primeira) e Ab7(#11) (décima primeira aumentada). Essa análise examina como a nota Ré se relaciona com os acordes e como essa base teórica facilita a integração entre teoria musical e prática instrumental.

A pesquisa não pretende listar todos esses métodos que foram aparecendo desde o surgimento do Método com William Leavitt até os mais contemporâneos, devido a variedade existente, e, que, essa lista seria de certa forma impossível de contabilizar, mas, sobretudo frisar alguns trabalhos que serviram de fundamentação e base para o desenvolvimento da abordagem do S3R.

Os livros “A arte da Improvisação e Acordes” de 1991 e “Arpejos e Escalas para guitarra e violão” de 2009, (Figuras 4 e 5, a seguir), são algumas obras publicadas por Nelson Faria, os quais são muito estudados, desde o início da nossa trajetória musical. Esses livros apresentam conceitos do uso das escalas com seus respectivos acordes, notas e intervalos que constituem os arpejos, assim como sobreposição e estruturas intervalares das escalas. Ressaltamos que saber a relação intervalar e escolhas de notas é algo essencial que estes livros trazem, pois, cada nota tem uma sonoridade quando associada ao acorde e é este o raciocínio que rege o S3R, porém associado ao contexto harmônico e pensando nessas notas por regiões, sendo o foco da nossa pesquisa.de

Figura 04: Foto do livro de Nelson Faria – 01 Figura 05: Foto do livro de Nelson Faria - 02



Fonte: <https://www.amazon.com.br/dp/8574072710?tag=gcep97-20&linkCode=ogi&th=1&psc=1>

4.3 O Sistema CAGED (Sistema 5)

Outro conceito utilizado para a criação do nosso S3R surgiu a partir do Sistema CAGED⁴ e difundido aqui no Brasil pelo músico e professor Mozart Mello, inicialmente, na década de 1970. Em um questionário semiestruturado com o professor, ele comenta o seguinte: “eu fazia as apostilas manuscritas nos anos 70, eu acho que a primeira vez que publiquei alguma coisa do Sistema 5 foi em 1975, a apostila devia ter umas cento e poucas páginas, eu fazia para os alunos e era para uso interno [...]”.

Esse professor colaborou na difusão dessa abordagem didática, ao estudar alguns livros da Berklee College of Music nos 1970, momento em que percebeu que por lá ocorria o estudo por regiões no braço da guitarra, incluindo também a leitura musical. Essa abordagem ele passou a desenvolver com seus alunos, aperfeiçoando-a e utilizando-a até hoje. Ademais, o professor também afirma que, “digamos que em termo de Brasil eu ajudei a divulgar a importância do Sistema 5 e a relação matemática no braço da guitarra”. Pinheiro (2017, p. 113) confirma sobre o conceito matemático que há na relação para o domínio do braço da guitarra, considerando que,

no LEG também há o uso do Sistema 5 (CAGED), metodologia de ensino sistematizada pelo guitarrista brasileiro Mozart Mello por influência de alguns métodos americanos que propunham o estudo do instrumento a partir de um raciocínio matemático de tocar em cinco regiões (Vianna Neto In: Pinheiro: 2009, p. 15).

A seguir, explicamos como ocorre o uso prático do CAGED e sua contribuição no S3R. O CAGED, ou Sistema 5, é uma forma de visualizar modelos de acordes maiores/menores no formato tríades/tétrades, facilitando a transposição para outras tonalidades de forma visual em toda extensão do braço da guitarra, assim também como os desenhos de escalas pensando por regiões.

A configuração do Sistema 5 se baseia na seguinte ordem: T+3+5 (Tônica + 3 (maior/menor) + 5 justa (aumentada/diminuta). No entanto, sua nomenclatura segue essa ordem: C (Dó Maior/Menor), A (Lá Maior/Menor), G (Sol Maior/Menor), E (Mi Maior/Menor), e D (Ré Maior/Menor).

⁴ “O Sistema 5, também conhecido como CAGED, é uma metodologia que permite maior eficácia e eficiência no mapeamento do braço do instrumento. Pode ser utilizado para o estudo de acordes, arpejos e escalas, fornecendo ao instrumentista uma ampliação significativa do seu repertório de ideias harmônicas e melódicas. No entanto, para estudos mais avançados recomendamos que o estudante não se limite a pensar apenas por shapes” (Pinheiro, 2017, p. 129)

Esse modelo de visualizar os acordes e escalas, nesse formato, possibilita aos músicos, principalmente aqueles iniciantes, locomoverem-se nas regiões do braço da guitarra em outras tonalidades, pois a relação intervalar é a mesma, sendo movida de forma simétrica em outras direções - ascendente ou descendente. Sobre essa narrativa de visualizar as notas e suas diversas configuração harmônicas e melódica, Costa (2016, p. 17) afirma que,

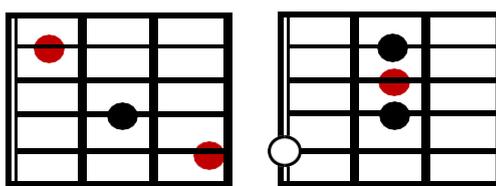
nas Universidades, como a Berklee College of music, British and Irish Modern Music Institute (BIMM) e o Musicians Institute (MI), um dos modelos de escalas mais trabalhados nos cursos de Jazz e Rock é o CAGED System, sistema de padrões de digitações de escalas abordado por autores como Evans (2012) e McCarthy (2013). Os dois autores explicam que este modelo permite ao guitarrista organizar as oitavas ao longo do braço de uma forma lógica através dos acordes Dó (C), Lá (A), Sol (G), Mi (E), e Ré (D) executados na primeira posição do instrumento [...].

Faremos uso dos modelos de acordes maiores/menores no formato de tríade para compreender seu uso, sendo que sua transposição para encontrar os acordes das demais tonalidades ocorrerá de acordo com a sua movimentação ascendente ou descendente no braço.

Nas figuras 06, 07, 08 e 09 a seguir, simularemos as três primeiras casas do braço da guitarra para a construção dos acordes, em que a ordem das cordas ocorrerá de baixo para cima, de forma desce (6, 5, 4, 3, 2, 1): círculo vermelho representará a fundamental/tônica do acorde; círculo em branco a corda solta e círculo preto as demais notas que constituem os acordes. Esse conceito é o mesmo dos fundamentos adotados no Sistema 3R.

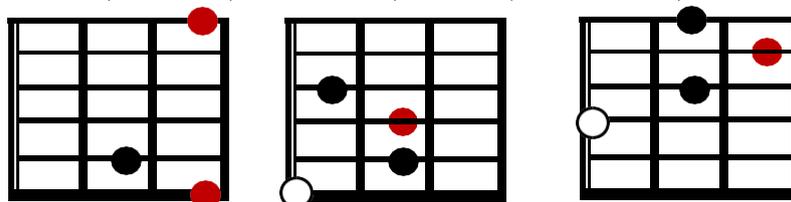
Acorde Maiores:

Figura 06: Modelo C (Dó Maior) - Modelo A (Lá Maior) - fundamental com a 5 corda



Fonte: do Autor

Figura 07: Modelo G (Sol Maior) - Modelo E (Mi Maior) - Modelo D (Ré Maior)

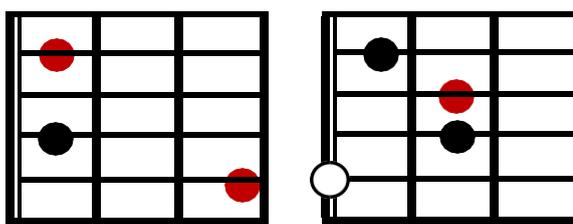


Fonte: do Autor

Esses são os desenhos ou Shapes⁵ (de acordes baseado nos cinco modelos apresentados no Sistema 5 ou CAGED). Para encontrar os outros acordes, e, conseqüentemente, outras tonalidades, basta escolher a direção no braço da guitarra. Por exemplo, escolheremos o modelo de Dó (C): se subirmos um tom acima, teremos o acorde de Ré (D), baseado neste modelo. Essa mesma visão será referência para se encontrar as notas de uma determinada escala maior ou menor.

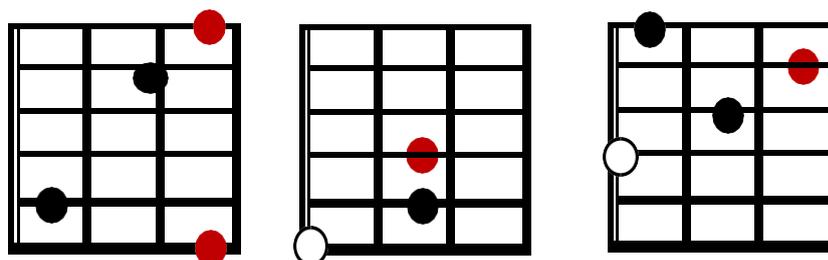
Acordes Menores:

Figura 08:- Modelo C (Dó Menor) Modelo A (Lá Menor) - fundamental com a 5 corda



Fonte: do Autor

Figura 09: Modelo G (Sol Menor) - Modelo E (Mi Menor) - Modelo D (Ré Menor)



Fonte: do Autor.

Para construir o CAGED no formato de téttrade, basta inserir as sétimas de cada acorde nos seus respectivos desenhos.

Apontamos as referências que foram usadas do Sistema 3R, surgido a partir de anos de experiência em sala de aula e de vários trabalhos de músicos e professores que tivemos contato na nossa trajetória como músico e professor. É fato que a vivência laboral se faz importante para a criação de elementos práticos. Todavia, o contato com o ambiente acadêmico nos possibilitou desenvolver um viés para que pudéssemos pesquisar o que nos incomodava como professor, no sentido de procurar por respostas. E, nesse sentido, demonstramos os pilares que fundamentaram o processo de criação e utilização do Sistema 3R.

⁵ Na guitarra elétrica, este termo técnico significa modelos ou moldes que são utilizados para identificar notas, acordes e escalas em diferentes posições do braço do instrumento.

5 O PERFIL DO SISTEMA 3R

Esta sessão irá esboçar todo o processo que originou a criação de uma abordagem a qual denominamos de Sistema 3R. Esse modelo de ensino surgiu a partir de inquietações e problemas, e busca por possíveis respostas de dificuldades apresentadas por diferentes grupos de estudantes durante a minha trajetória na prática de ensino da Guitarra Elétrica na EMEM. O objetivo nesta sessão é mostrar como aspectos “básicos” bem estruturados nos aspectos harmônicos no ensino da música possibilitam ao músico/estudante melhor desempenho, autonomia, criatividade, técnica, assim como outros recursos que podem ser mais bem explorados neste instrumento da música contemporânea.

*5.1 Inquietação*6*

Durante a minha trajetória profissional de 22 anos, atuando como educador musical no Curso de Guitarra Elétrica da EMEM, tive inúmeras experiências em sala de aula com meus estudantes, entre elas, vivenciei uma, em especial, que me instigou a um questionamento, e que foi percebido em diversos contextos relacionados à dificuldade ao domínio de identificação de notas e intervalos em toda extensão do braço da guitarra elétrica pelos estudantes. Este fato era comum por estudantes de diferentes níveis do curso, tanto básico quanto intermediário, sendo que no módulo técnico ocorria em proporção menor. Essa dificuldade gerava certa inabilidade a esse percentual de estudantes em criar mecanismos que pudessem ajudá-los no desenvolvimento do estudo musical, em especial, no que se refere ao domínio das notas em toda extensão do instrumento.

Desde a criação do Curso de Guitarra Elétrica da EMEM, esse vem sendo um dos mais requisitados nos processos seletivos da Instituição, acolhendo um considerável número de estudantes matriculados. Na Tabela 1, apresentaremos informações oficiais colhidas na EMEM sobre as matrículas de estudantes, desde a oficialização do curso em 1996 até o ano de 2016, complementada por informações oficiais atualizadas (Mendes, 2017, p.76).

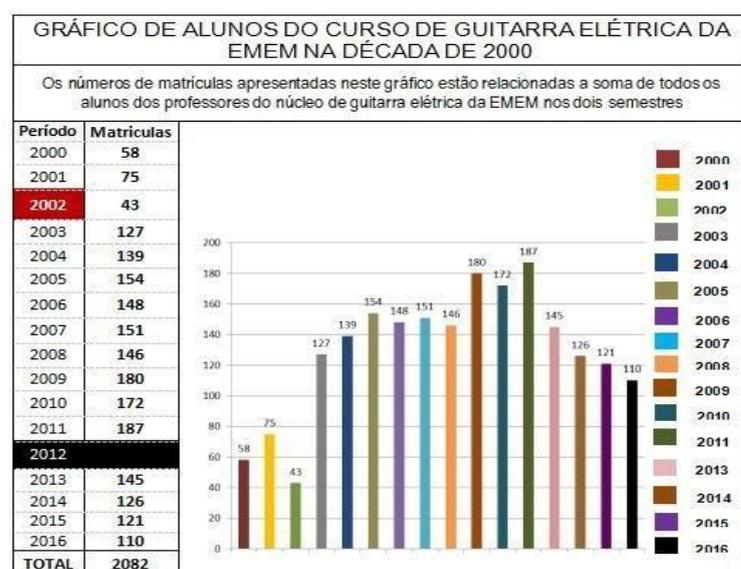
⁶ Relato na primeira pessoa

Gráfico 01 - Gráfico de alunos de guitarra elétrica matriculados na década de 1990



Fonte: informação retirada do TCC Mendes (2017, p. 76)

Gráfico 02: Gráfico de alunos de guitarra elétrica matriculados de 2000 a 2016



Fonte: Mendes (2017, p. 77).

Atualizaremos as informações sobre matrículas de estudantes no período de 2017 a 2024 com dados colhidos nas fichas de notas dos docentes na própria escola, sendo que as matrículas de 2025, do primeiro período até a data de 22/01/25, ainda estão ocorrendo. Dessa forma, optamos por matrículas já realizadas para demonstrarmos dados concretos e explicar algumas situações pontuais que aconteceram nesse período, e no final apresentar o somatório de estudantes matriculados desde o surgimento do curso, em 1996.

Gráfico 03: Tabela e gráfico de alunos de guitarra elétrica matriculados de 2017 a 2024



Fonte: informações retiradas de documentos da EMEM

No gráfico 03, detalhamos algumas situações em que a EMEM passa por alguns eventos consideráveis, paralisando temporariamente suas funções didáticas e artísticas. Esses impasses surgem em consequência de reformas estruturais e greve de professores que ocorreram no segundo semestre de 2017 e se estenderam até o início do semestre de 2018. Já, no ano de 2020 houve outra paralisação em que aconteceu o período da pandemia da Covid 19 que afetou de forma significativa todo cenário global. Esse acontecimento impediu que a escola pudesse exercer todas as suas atividades. Tais medidas ocorreram em consequência de ações sanitárias exigidas por órgão estaduais e federais.

O retorno das aulas ocorre em 2021 com um período de adaptações e migração para as aulas on-line, sendo uma fase que apresentou algumas dificuldades estruturais para as aulas, pois eram necessários treinamentos e estruturas físicas, além de equipamentos e conhecimento tecnológico, tanto para professores quanto para estudantes, dentre os quais muitos não tinham condições adequadas para terem suas aulas.

No ano de 2021, em 26 de novembro, o decreto oficial do estado informa que a escola passa a integrar a Secretaria de Estado da Educação (SEDUC), sendo anteriormente da SECMA (Secretaria de Cultura do Maranhão). Essa mudança traz à EMEM alguns impasses, como o não reconhecimento funcional da docência dos professores na SEDUC e a falta de autonomia da escola em algumas atividades administrativas. Esses impasses surgem também em um período de greve geral dos professores da rede estadual, o que fez com que a EMEM também aderisse ao movimento para solicitar que suas funções laborais fossem reconhecidas institucionalmente por parte da secretaria.

Esse problema também fez com que a escola suspendesse suas atividades nesse período, sendo que seu retorno só ocorresse no segundo semestre de 2023. Em certa medida, esse

problema tem reflexo também no ingresso de novos estudantes na escola e ao curso de Guitarra Elétrica, pois o processo seletivo passa a ser por parte de responsabilidade da SEDUC e não mais com a autonomia da EMEM.

Retornando ao foco central da nossa pesquisa, referente à importância do estudo do braço da guitarra elétrica, quanto ao estudo dos intervalos musicais encontrados em toda extensão do braço do instrumento, como pré-requisitos para o desenvolvimento musical harmônico, bem como parte integrante na autonomia e na performance musical.

Ter consciência desse estudo e suas relações propiciará ao estudante/músico/profissional entender e compreender vários aspectos importantes para conduzir uma melodia ou improvisar em determinada progressão harmônica com mais liberdade. Saber apreciar, entender e compreender os caminhos que os intervalos nos levam é se libertar de formas e padrões, como aponta Júnior (2022, p. 14), ao afirmar que “escutar é analisar, reconhecer, assimilar e dar nome a determinados caminhos, sejam eles melódicos ou harmônicos”.

Diante do questionamento sobre a comprovação de algo que aparentemente está inserido na base da aprendizagem musical, referente ao estudo intervalar, foi proposto pesquisar sobre os possíveis problemas que interferem de forma comum entre esses dois grupos de estudantes do curso de Guitarra Elétrica da EMEM:

- ✓ a) estudantes iniciantes no instrumento, que apresentam algumas habilidades técnicas
- ✓ b) estudantes em nível avançado que apresentam experiências profissionais adversas.

Sendo assim, o objetivo maior é entender os possíveis motivos das dificuldades mencionadas, e, conseqüentemente, apresentar caminhos que possa amenizar e oferecer um melhor suporte aos mesmos. Diante do exposto, esses questionamentos geraram as seguintes inquietações:

- ✓ Como esse problema ocorre nesses grupos tão distintos?
- ✓ Por que eles não conseguem ter domínio visual, ou mesmo se localizarem em toda extensão do braço do instrumento?
- ✓ Como eles tocam determinados repertórios sem saberem os nomes dos acordes ou até mesmo tirar as “músicas de ouvido”?
- ✓ Como usam as escalas e notas específicas nos acordes?

Além do mais, essas relações intervalares é a base que está em primeiro plano na construção das diversas escalas e acordes. Ou seja, transpor e reconhecer essas notas com seus respectivos intervalos no braço do instrumento trará vários benefícios ao estudante/músico. Segundo Torres (2015, p. 10), “procuramos fazer com que o estudante entenda como acontece o processo, ou seja, de onde são originadas as tríades e tétrades empregadas e como e em que momento elas poderão ser utilizadas para a construção da frase”.

O interesse por esta temática me fez reportar ao período em que eu estudava Guitarra Elétrica na EMEM e reviver a forma como direcionava o estudo dos conteúdos programáticos. Inicialmente, a preocupação estava sempre relacionada como eu iria estruturar os intervalos e seu uso na música. Assim, eu estudava mesmo quando estava sem o instrumento em mãos para otimizar o tempo, e, com isso, construía os intervalos partindo de uma fundamental qualquer relacionando à construção de acordes e à estruturação intervalar de escalas.

Esse modelo de estudo foi um mecanismo que utilizei para ter mais convicção das escolhas de notas que poderia usar imaginando algumas situações, harmônica ou melódica. Assim sendo, eu entenderia com mais clareza como construir, usar um acorde e uma escala sem ficar preso à desenhos disso no braço do instrumento. Esse recurso e estudo me ajudaram a compreender o conteúdo que eu ia aprendendo na EMEM, e, principalmente, alguns temas que aos poucos surgiam relacionados ao meu nível técnico.

Na década dos anos de 1990, também era escasso o acesso aos materiais didáticos no ensino da guitarra elétrica, pois o que tínhamos “às vezes” era Revistas, Fitas VHS com conteúdo e dicas de músicos mais experientes, sendo alguns deles professores renomados.

Em outras ocasiões específicas, quando alguma pessoa viajava para fora do estado, conseguíamos adquirir alguns livros para estudarmos as novidades que estavam surgindo na prática da guitarra elétrica. Esses novos materiais didáticos eram aqueles que às vezes possuímos. Muitos deles sem uma organização didática sequenciada, ou não apresentados por módulos e nem em níveis de dificuldades técnicas. Assim sendo, resultando em estudos fragmentados e sem base sólida para entendermos os conteúdos mais avançados, como encontramos atualmente. Entre esses materiais, podemos destacar os seguintes conteúdos:

- a) estudos relacionados as funções harmônicas;
- b) reharmonização;
- c) uso de escalas por acordes como foco de notas alvos;
- d) desenvolvimento de repertório com uso da técnica de construção de melodia com harmonia (Chord Melody).

Em contrapartida, atualmente é possível encontrar e estudar muito desses conteúdos mencionados, os quais estão disponíveis em diversas plataformas digitais, sejam elas de forma comercial e/ou gratuitamente.

Podemos atribuir esse acesso aos avanços dos recursos tecnológicos advindos principalmente do surgimento da internet, influenciando na autoaprendizagem, no ensino informal e no autodidatismo. Sobre esses recursos que podem influenciar a autoaprendizagem, Ghon (2002, p. 7) afirma que “a transmissão de conteúdo foi facilitada através de novos canais de mídia, conectando universos distantes, difundindo vários movimentos artísticos e estimulando o surgimento de outros”.

Naquele período da década de 90 e anos iniciais da década de 2000, o termo “Guitar Hero⁷” se evidenciava na classe guitarrística em função, principalmente, do quesito técnico apurado, como a velocidade da palhetada⁸ e técnica da mão direita como o “tapping ou two hands⁹”. Isso se tornava quase que uma obsessão entre os músicos, influenciando vários estudantes, principalmente quando assistíamos as Oficinas, Workshops e Apresentações realizadas na EMEM por grandes guitarristas renomados como Nelson Faria, Edu Ardanuy, Mozart Melo, Kiko Loureiro, Faiska, entre outros, em que estes demonstravam suas destrezas técnicas em nível musical significativo.

Muitos estudantes dessa nossa época começaram a direcionar seus estudos para essa finalidade e, mesmo ainda não sendo um músico profissional, percebia que havia algumas falhas e diferenças nas execuções, principalmente o quesito harmônico aliado à técnica, ou seja, o uso dos intervalos associados com propriedade na execução do quesito performático. Outro ponto em questão estava direcionado ao acompanhamento e visualização dos acordes quando alguns estudantes/músicos tentavam tocar um repertório, pois como muitos direcionavam seus estudos mais para o lado tecnicista em virtude do que se vivenciava na época, se percebia um pouco dessa lacuna no processo da condução em suas performances.

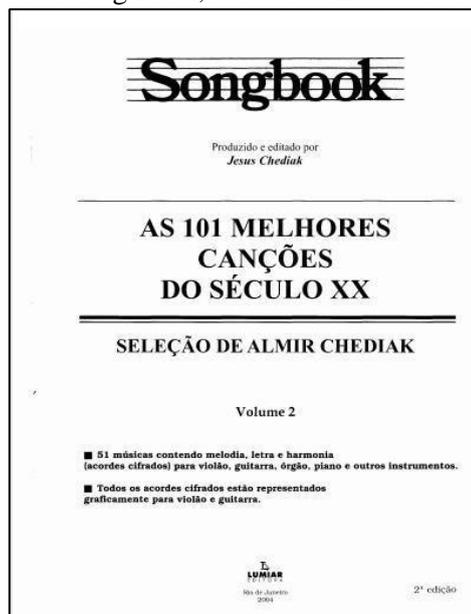
Alguns artifícios para se conhecer uma música com acordes mais elaborados era adquirir neste período os “Songs Books”, como está apresentado na Figura 10, livros estes publicados por editoras que traziam um repertório de um determinado artista ou uma coletânea das principais obras da Música Popular Brasileira (MPB).

⁷ Este é um termo utilizado para guitarristas que possuem alto nível técnico na guitarra elétrica com o domínio em diversas técnicas.

⁸ Técnica de tocar guitarra que consiste em utilizar uma palheta para fazer movimentos alternados ou não para produzir sonoridades diferentes.

⁹ Esta técnica é um recurso que faz uso de tocar com as duas mãos para ligar diversas notas no braço da guitarra proporcionando uma sonoridade muito específica no instrumento.

Figura 10: Foto do Song Book, da editora Lumiar do Almir Chediak



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Esses livros tinham como proposta demonstrar como se tocava determinadas canções do repertório nacional, internacional e músicas instrumentais, principalmente ligadas ao jazz. Tal recurso era usado para aprender o tema e estudar a improvisação, apresentando os desenhos dos acordes que possivelmente os autores utilizavam em suas obras, além do mais, trazendo também a melodia no pentagrama ou tablaturas. Esses procedimentos didáticos permitiam ao músico poder tocar e construir o seu repertório, além de conhecer outros acordes que possivelmente seu ouvido ainda não estava habituado. De acordo com Feitosa (2015, p. 6), “de uma forma geral, os professores adaptam materiais concebidos para o ensino do Jazz e o próprio repertório especialmente a partir de Song Books e playbacks”. Esse modelo de ensino ainda é praticado até hoje, pois possui muita efetividade no processo de reprodução, criação e uso de vários recursos rítmicos e melódicos.

No entanto, dependendo do tópico a ser estudado e o nível do músico relacionado ao entendimento dos quesitos teóricos, poderia ficar comprometida a sua aplicação, pois as suas execuções estariam atreladas somente aos desenhos de escalas e acordes sem uma melhor reflexão do uso partindo das análises intervalares localizadas no decorrer do braço do instrumento.

É bem comum ouvirmos algumas perguntas, quando há essa falta de compreensão sobre a utilização dos acordes, ou mesmo da escala, como por exemplo, como estudar? Por que eu

tenho que usar essa escala? Como eu posso usar esse acorde nessa música? Qual a função desse acorde nessa progressão? Como eu desenvolvo minha musicalidade com tudo isso?

Como eu uso essa escala nesse acorde? Como eu consigo fazer a Harmonia e a melodia? Em quanto tempo eu consigo aprender a improvisar? Enfim, são questionamentos que frequentemente acompanham o estudante, e até mesmo músicos que já atuam profissionalmente durante toda a sua trajetória, e que estão envolvidas com o uso dos intervalos e suas relações harmônicas e melódicas.

Esses foram alguns contextos que nós começamos a traçar para conseguirmos ter um ponto de partida que fizesse sentido teórico, metodológico e, principalmente, prático nas performances para pensarmos em possíveis experiências significativas em sala de aula. Inicialmente, essas experiências ocorreram com nossos alunos para adiante fundamentarmos em algo que será apresentado no próximo tópico.

5.2 Sistema 3R - Respostas dos Possíveis Problemas

Como retratamos anteriormente alguns questionamentos sobre as primeiras inquietações que motivaram o percurso da criação do S3R e o objetivo para este trabalho de pesquisa, vamos aqui apresentar possíveis respostas às perguntas.

✓ Como esse problema ocorre nesses grupos tão distintos de estudantes/músicos?

Essa pergunta foi a premissa da visualização do meu questionamento e do início da pesquisa. Pois, como a nossa vivência em sala de aula nos permitem está compartilhando conhecimentos e experiências distintas com diversos estudantes, percebemos que em alguns exercícios específicos de visualização por nota no braço da guitarra alguns estudantes/músicos, sendo que, uns mais experientes e outros até profissionais apresentavam dificuldades de execução.

Em seguida, fazíamos os mesmos exercícios com um grupo de alunos iniciantes, no entanto, já com algumas habilidades técnicas, sendo que os resultados foram os mesmos sobre o processo de visualizar notas específicas para determinadas performances. Com o decorrer das aulas fui desenvolvendo exercícios específicos aliando teoria/prática e analisando o desenvolvimento de alguns dos grupos. A resposta foi se direcionando não somente ao domínio das notas no braço do instrumento, mas, principalmente no somatório dessa visualização juntamente com os conteúdos que estavam aliados com as estruturas intervalares, pois seus estudos pessoais anteriores estavam condicionados a réplicas de desenhos de acordes, escalas

ou vídeos aulas na internet. Sobre isso o professor e pesquisador Daniel Ghon (2002, p. 7) faz o seguinte comentário:

a aquisição de novos conhecimentos musicais faz parte de um processo que envolve, na maior parte dos casos, aspectos de reflexão mental e de habilidades técnicas, principalmente quando se trata do aprendizado prático de instrumentos musicais. Os processos de autoaprendizagem podem ter resultados diversos, em que nem sempre o aprendiz desenvolve a capacidade de produzir novos conceitos e ideia.

✓ Por que eles não conseguem ter domínio visual, ou mesmo se localizarem em toda extensão do braço do instrumento?

Nessa situação de visualização de notas, os estudantes executavam com a memorização por corda, pois a referência da afinação das cordas facilita o sequenciamento dessas notas. Sendo assim, o problema estava direcionado quando tinham que alternar entre as cordas, com as casas aleatórias e sem olhar para o braço do instrumento. Este tipo de exercício primeiramente visual facilitará em seguida interiorizar o braço do instrumento, sendo que, os estudantes já tinham enormes dificuldades de tocar e falar o nome das notas ao mesmo tempo.

O outro exercício era partindo de uma nota e executar determinado intervalo com uso de uma determinada região do braço da guitarra. Pois assim visualizamos que não era técnica de performance ou da “tocabilidade” deles, mas sim, por não terem uma melhor consciência da construção de intervalos para facilitar a relação intervalar no braço da guitarra.

Esse tipo de estudo e prática tem uma relação direta para poder internalizar a configuração visual geométrica do braço da guitarra, além de interiorizar as atividades para localizar as notas de forma simbólica, cerebral e perceptiva. Sobre esse tipo de exercício, o resultado tem alguns benefícios como perceptivo, coordenação motora (pois há uma dificuldade em tocar com saltos de cordas no instrumento e entoando a nota) e simbólica/visual. Nesse sentido, Meirelles, Stoltz e Lüders (2014, p. 114) fazem a seguinte análise em seus estudo sobre a cognição musical:

“Porém, o autor destaca que a cognição musical não envolve somente os processos mentais relativos à escuta musical, mas também se abarcam outros aspectos como a memória musical, os estudos sobre preferências musicais, entre outros, que contemplam áreas como a teoria musical, as neurociências e a psicologia cognitiva, o que implica numa grande interdisciplinaridade. Assim, a cognição musical lida com os processos mentais adjacentes das experiências musicais como, por exemplo, a improvisação, composição, e *performance* e traz questionamentos relevantes a respeito da mesma.

✓ Como eles tocam determinado repertório sem saberem os nomes dos acordes ou até mesmo tirar as “músicas de ouvido”?

Acerca desse questionamento, encontramos duas possibilidades que podemos destacar como: convivência e interação musical com rodas de amigos/familiares e uso dos recursos visuais, áudio e áudio/visuais através de revistas especializadas, Song Book's (esses dois modelos também ocorrem em formatos digitais contemporâneos) e atualmente o acesso aos recursos da internet.

Entre esses recursos da internet os mais pesquisados são principalmente sites ou canais que ensinam a tocar alguma música e que resultam em influenciar diretamente na prática da aprendizagem informal. Assim, destacamos o primeiro como a principal fonte de pesquisa nacional com essas características, o “Cifra Club”¹⁰, criado no ano de 1996, como aponta Rodrigues. O referido autor menciona a influência desses recursos na prática da aprendizagem musical. Segundo ele,

de acordo com os depoimentos das entrevistas dos participantes da oficina, os dois sites, Cifra club e o Youtube 6 foram mencionados como principais referências em relação à busca por informações relacionadas ao aprendizado de uma música escolhida que desejavam tocar, na aula de instrumentos e na prática em grupo, ou em diversos momentos de aprendizagem anteriores à oficina. (RODRIGUES2018, p. 43)

Sobre o primeiro ponto apresentado, o qual se refere à convivência e à interação, há um processo muito considerável no fazer musical, sendo na vivência e troca com o envolvimento com músicos mais experientes. De certa forma, existem vários benefícios nessa relação, principalmente no desenvolvimento da escuta, apreciação e técnica. Todavia, são variantes e não é determinante no processo evolutivo, pois o envolvimento também pode ocorrer com músicos sem experiências e surgirem bloqueios nesta aquisição de conteúdo. Mas o envolvimento da convivência e interação musical propicia uma escuta mais crítica e criativa, principalmente sendo aliado a um professor, como apontam trabalhos da pesquisadora e professora Helena Lopes Silva. Nesse sentido, Silva (2014, p. 134) afirma que “nessa direção, o autor ressalta a importância do desenvolvimento da memória musical, e propõe a mediação da escuta pelo professor na qual ele poderá levar seus estudantes a identificarem algumas transformações do discurso musical”. Em adição, Penna (1999, p. 22) afirma que “como diversos historiadores apontam, em seus primórdios a música era parte de rituais comunitários e integrava diversos elementos presentes na vida grupal [...]”. Essas referências reforçam a importância da interação musical com o meio em seus diversos contextos. No entanto, o que desejamos é fazer algumas ponderações partindo do ponto de vista didático para a aprendizagem musical. Entre essas ponderações, destacamos o valor do estudo teórico que em

¹⁰ Cifra Clube/link: <https://www.youtube.com/@cifraclub/videos>

alguns momentos pode ser desmerecido, e isso pode interferir negativamente no desenvolvimento musical, como estruturas de novos acordes/escalas (suas aplicações) e aprimoramento harmônico para “tirar suas músicas”. Sendo assim, não descartamos o processo da convivência e da interação, mas que a aprendizagem não fique pautada somente na prática informal ou autodidatismo.

O mesmo pode ocorrer no uso de tocar suas músicas usando os recursos das revistas e Song Book’s, sendo eles digitais ou não. O que pode acontecer nessa etapa desses recursos dependendo do nível do aluno nos quesitos teóricos, perceptivos e técnicos se dá no uso somente dos recursos apresentados, no que se refere aos acordes/escalas que porventura forem propostos. e com isso não desenvolver a escuta criativa como aponta o trabalho de Silva (2014). É comum o músico tocar lendo a cifra de uma música, no entanto, quando este tem o domínio das estruturas intervalares (harmônicas/melódicas), sua execução é contextualizada com mais consciência e destrezas das habilidades que a música nos proporciona.

Os recursos advindos principalmente da Internet apresentam um volume de informações e conteúdo como jamais foram vistos em tempos anteriores. No entanto, o cuidado que se faz necessário é saber o que se precisa aprender, e se tem relação com seu desenvolvimento técnico, teórico e prático, respeitando o conteúdo que se domina para extraírem resultados diante de tantos conteúdos expostos.

Para compreender os processos de autoaprendizagem colocados acima, iremos lidar com a realidade tecnológica em que vivemos atualmente, observando as transformações que a cada dia chegam mais velozmente e trazem inovações que se tornam quase obrigatórias para qualquer indivíduo participante do cenário artístico moderno. Dentro deste contexto nosso objeto de estudo adquire um caráter fluido, dificultando o trabalho de pesquisa por se modificar constantemente. (Gohn, 2002, p. 8)

Exemplificaremos uma experiência com um estudante de violão popular nível-I da EMEM. A questão está relacionada com a absorção do conteúdo teórico com a prática de execução técnica. Sempre fazemos recitais com os alunos no final de cada semestre, no entanto, escolhemos as músicas que mais se aproximam de suas preferências. Sendo assim, em uma das escolhas com um determinado estudante, solicitamos que ele tocasse uma música que fizesse parte do seu repertório para facilitar os exercícios posteriores e o seu desenvolvimento. A música que ele tocou intitulada “Onde anda você”, dos compositores Toquinho e Vinícius de Moraes, sendo que, ele fez a melodia junto com a harmonia, porém, com acordes bem dissonantes, e isso nos deixou impressionados, como é uma música que conhecemos e possui um nível intermediário para quem está iniciando com o instrumento, ficamos curiosos, e em seguida fizemos a seguinte pergunta: Você sabe os acordes que está tocando? Ele nos

respondeu: Não, professor. Só sei tocar como vi no Youtube. Essa resposta do aluno nos fez refletir e ter a certeza do que já imaginávamos, ou seja, temos várias informações disponíveis a nosso dispor, mas é preciso aliar o conteúdo a ser estudado com a nossa prática atual para evitar essas lacunas.

Esse é apenas um exemplo, assim como há outros que podem ser associados interferindo no processo de ensino/aprendizagem. No entanto, há certa alerta como aponta Gohn (2002, pág. 6) “O sujeito central da investigação será o estudante autodidata, aquele que se aventura a decifrar os códigos da música “sozinho”, baseado em materiais frequentemente preparados para esta finalidade específica”.

✓ Como usam as escalas e notas específicas nos acordes?

Esse contexto também está associado principalmente ao estudo intervalar e à forma como aplicamos nas configurações de escalas/acordes. Muitos músicos se prendem somente em desenhos dos mesmos e replicando sem entender que cada nota possui uma sonoridade, e que, às vezes, é específica até mesmo de um gênero musical, como por exemplo, Blues, Baião, Samba entre outros. Sendo assim, muitos estudantes/músicos negligenciam esta base que é importante para inserir em seus vocabulários harmônicos/melódicos.

Estas respostas não representam algo totalmente rígido, pois cada estudante/músico tem um perfil, e os resultados são individuais dentro de cada recurso prático e didático. Essas perguntas visam apresentarem “possíveis” respostas do que se pode determinar por resoluções de algo específico e buscar soluções. As mesmas respostas também não excluem a busca pelo estudo através das ferramentas digitais, todavia, faz-se necessário direcionar seus estudos aliando os seus fundamentos para conseguir resultados.

Inicialmente, na maioria dos casos, recorre-se a esses artifícios de execução aparentemente mais fáceis e que podem criar alguns problemas posteriores. No entanto, esse percurso pode gerar muitos vícios causados pelos próprios desenhos, condicionando o músico a uma dependência geométrica, que é até comum por ser uma das premissas do desenvolvimento técnico-musical. Diante das situações expostas, o que propomos é que não se coloque à margem o estudo teórico, sendo uma base muito importante de como usamos o estudo intervalar para domínio do braço da guitarra elétrica e suas diversas configurações.

Com o acesso a essas informações diárias e o desenvolvimento contínuo dos recursos tecnológicos advindas da Internet como o Google e do Youtube, que são plataformas de pesquisas e de compartilhamento de dados, pode trazer uma falsa consciência do aprendizado. Tocar guitarra “parece” que ficou mais fácil por contar com essas amplas possibilidades de

conteúdos, pois é só utilizarem as pesquisas das plataformas e sites para procurar o que se deseja “Saber”. Sendo assim, podem surgir dúvidas na aprendizagem sobre o uso desses recursos, tais como: O fazer musical também permeia por escolhas tecnológicas? Quais seriam as suas influências positivas e negativas dentro do processo pedagógico? Podemos perceber como essas interrogativas resultam em algumas dúvidas, e neste caminho da aprendizagem o ensino da música também não fica de fora deste cenário contemporâneo.

Diante da explanação de um breve resumo da trajetória da guitarra elétrica no Maranhão, o percurso de criação de métodos e as influências externas que encontramos hoje para se aprender a tocar a guitarra elétrica apontamos um questionamento - Será que o contexto atual dessas informações sem o auxílio de um intermediador faz o aluno a refletir? Bem, o que essa pesquisa de trabalho deseja é apontar dificuldades que os alunos de guitarra da EMEM encontram em dominar o braço do instrumento que deveria ser algo primário.

No entanto, muitos desses estudantes aprendem a tocar suas músicas utilizando para isso os Song Books, pesquisas no Youtube e Google, mas só replicam as informações, não contextualizam e nem refletem sobre o que estão aprendendo. A pesquisa não deseja aqui conceituar essas ferramentas e nem recursos didáticos negativamente, mas demonstrar possibilidades do uso de uma abordagem que foi criada a partir de inquietações pessoal e laboral. Dessa forma, o Problema de Pesquisa que desejamos apontar foi como a Abordagem do S3R (pensar por regiões) pode colaborar na prática docente e no desenvolvimento harmônico, técnico e perceptível dos discentes do curso de guitarra elétrica da EMEM.

5.3 Sistema 3R: Criação/Definição

A criação de uma abordagem ou uma pesquisa parte do princípio de fatores que possibilitem realizar experiências que possam contribuir no processo de aprendizagem partindo de uma realidade. Sobre isso, Cardoso (1971, p. 6) destaca que “o funcionamento da experiência forma a prova, mostrando se a teoria consegue ou não o real que ela fórmula”. Adiante, iremos expor experiências, a partir de alguns conceitos musicais que abrangem a importância dos intervalos e suas relações com as diversas estruturas harmônicas.

Essa abordagem foi criada e desenvolvida com o objetivo de elaborar mecanismos que pudessem facilitar o estudo harmônico, melódico, rítmico, principalmente o reconhecimento e o domínio das notas em toda extensão do braço da guitarra elétrica fazendo uso de três regiões simétricas. A sua utilização prática parte da execução das músicas pensando por essas divisões simétricas em toda extensão do braço da guitarra elétrica. A utilização dessas regiões

possibilitará visualizar os acordes em suas diversas formações tendo como referência sua nota mais grave (baixo) e localizando os outros intervalos que compõem o acorde contidos em cada região.

Definimos o S3R como um processo de visualização vertical, demonstrando, para isso, as três divisões simétricas distribuída na extensão do braço da guitarra, que podem ser utilizadas nos aspectos harmônicos e melódicos. Nesse sentido, propondo fazer com que o músico desenvolva melhor interação performática com seu instrumento, com mais propriedade e autonomia. Optamos, neste trabalho de pesquisa, pelo direcionamento didático centralizado nos aspectos harmônicos, possibilitando assim, ampliar esta visualização vertical no braço da guitarra elétrica, e, conseqüentemente, contribuir para o acompanhamento musical dos repertórios dos estudantes e músicos.

O braço da guitarra, violão e outros instrumentos com essas características têm um número “X” de casas¹¹ que formam uma oitava (conjunto de 8 notas pensando por exemplo na escala de Dó maior), sendo que depois tudo se repete. Diante disso, no caso da guitarra e do violão, cujos instrumentos têm 12 casas, iremos dividir em três regiões com quatro casas, cuja finalidade é tocar, conhecer os acordes, a melodia e, com isso, poder trabalhar o processo criativo do acompanhamento. Por exemplo, uma mesma música será tocada em cada região, e a partir deste processo intervalar de cada região encontraremos os mesmos acordes em diferentes posições no braço do instrumento, as funções desses acordes e a sua melodia. Esse processo poderá acontecer nos três níveis: básico, intermediário e avançado. Existem vários exercícios que poderão serem utilizados com a finalidade de fazer com que o músico tenha maior domínio do braço da guitarra mais rapidamente, musical e principalmente aprimorando a capacidade perceptiva durante as suas performances, entendendo a importância da(s) nota(s) e seu contexto.

Essa abordagem usamos com nossos estudantes em sala de aula, e percebendo melhoras no rendimento em relação à consciência de uso do braço do instrumento em relação às execuções em seus acompanhamentos harmônicos e em suas improvisações - mesmo não sendo o foco central da pesquisa. As informações sobre a música estão no cérebro, quando executamos algo referente à performance, e uma frase que sempre retratamos é que a geometria do braço da guitarra também precisa estar inserida no mesmo local, não somente aliar a parte visual, ou seja, podemos pensar e estudar música mesmo sem o auxílio do instrumento. No

¹¹ Neste contexto a palavra não está direcionada à um objeto físico popularmente conhecido, mas a um local encontrado na região do braço da guitarra e instrumento similares que identificam uma nota musical.

entanto, o foco do estudo é estruturar os intervalos sem pensar em desenhos de acordes e escalas. Essa forma de pensar resultará em mais confiança e conforto para as performances, pois desenhos ou shapes tornam o processo musical mais rígido, se forem apenas decorados.

Nas Figuras 11, 12 e 13, mostraremos as três divisões de como funciona o S3R, suas configurações, e nos capítulos seguintes demonstraremos como visualizar e utilizar os acordes em suas posições fundamentais e inversões. Os acordes incluirão primeira, segunda e terceira inversões (inversão com baixo na terça, na quinta e na sétima) das tríades/tétrades, assim também como outras formas de acordes e funções.

Figura 11: Figura da primeira região do Sistema 3R no braço da Guitarra Elétrica

	F	F#/Gb	G	G#/Ab
C	C	C#/Db	D	D#/Eb
G#/Ab	G#/Ab	A	A#/B	B
D#/Eb	D#/Eb	E	F	F#/Gb
A#/Bb	A#/Bb	B	C	C#/Db
F	F	F#/Gb	G	G#/Ab
	1 c	2 c	3 c	4 c

Fonte: do Autor

Figura 12: Foto da segunda região do Sistema 3R no braço da Guitarra Elétrica

	A	A#/Bb	B	C
E	E	F	F#/Gb	G
C	C	C#/Db	D	D#/Eb
G	G	G#/Ab	A	A#/Bb
D	D	D#/Eb	E	F
A	A	A#/Bb	B	C
	5 c	6 c	7 c	8 c

Fonte: do Autor

Figura 13: Foto da terceira região do Sistema 3R no braço da Guitarra Elétrica

	C#/Db	D	D#/Eb	E
G#/Ab	G#/Ab	A	A#/Bb	B
E	E	F	F#/Gb	G
B	B	C	C#/Db	D
F#/Gb	F#/Gb	G	G#/A	A
C#/Db	C#/Db	D	D#/Eb	E
	9 c	10 c	11 c	12 c

Fonte: do Autor.

6 EXEMPLOS DE ACOMPANHAMENTO MUSICAL

Aqui, abordaremos cinco exemplos práticos de como funciona o S3R na construção dos aspectos harmônicos, pensando por regiões. Faremos uso de sugestões harmônicas que constituem as regiões baseadas na obra musical a ser utilizada. Ademais, trabalharemos com as diversas configurações das inversões dos acordes, e, ao final, abordaremos a junção de todas as regiões com as possibilidades dessas configurações harmônicas, para proporcionar melhor autonomia no processo criativo da condução rítmica em toda extensão do braço da guitarra elétrica.

Para demonstrarmos de forma prática como é processado a utilização do S3R, exemplificaremos todo o processo utilizando a obra musical do gênero Bossa Nova lançada no ano de 1967, “Wave”, dos autores Tom Jobim (1927 – 1994) e Chico Buarque. As atividades didáticas serão demonstradas mediante recurso áudio/visual disponibilizado em links para ser direcionado a uma plataforma digital. Nos exemplos, serão obedecidas as progressões harmônicas originais da música, mas, fazendo uso de inversões dos acordes, e, quando possível, utilizando as preparações e resoluções de acordes maiores e menores, com a finalidade de explorar os diversos caminhos harmônicos que cada região apresenta. Sobre o uso criativo e da autonomia do recurso harmônico, Chediak afirma (1986, p. 07) que

na maioria das vezes transmitido de forma empírica sem fundamento teórico, com o aluno decorando músicas já prontas, sem as noções essenciais da autonomia para a liberdade criativa na elaboração dos acordes e sua progressão nas músicas. Quase todos os estudantes de música com os quais conversei sentem este problema, esta separação.

Diante dessa afirmativa apresentada, o que desejamos com o uso do S3R é proporcionar ao estudante/músico os recursos necessários aliando o conhecimento teórico musical com a prática que tem relação direta com o domínio de toda extensão do braço da guitarra elétrica na construção e uso dos elementos harmônicos. Esses conceitos perpassam pelo estudo dos conceitos intervalares, pela estruturação dos tipos de acordes (tríades e tétrades), pelas inversões, bem como pelas preparações e resoluções para acordes maiores e menores, além do uso de todos esses quesitos para facilitar o processo da condução rítmica, performance e a escuta criativa. Segundo Silva e Barbosa (2017, p. 02), “longe de determinar sentidos fixos, trata-se de fazer surgir uma reflexão que legitime a força expressiva da música, assim como a dimensão criativa do ato de escutar”. Esperamos a partir da aplicação do S3R que o estudante consiga elaborar mecanismos criativos e racionais que lhe proporcione não somente a

autonomia na sua performance prática, mas também desenvolver a escuta consciente a partir das junções dos intervalos, peça-chave desta abordagem.

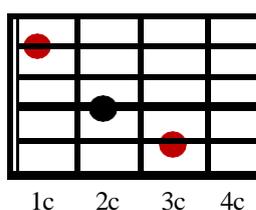
6.1 Aplicação Prática do uso do Sistema 3R

A aplicação do S3R obedece a uma determinada lógica para se configurar os acordes, partindo diretamente do baixo, sendo a tônica/fundamental ou inversões a serem utilizadas nas conduções. Explicaremos, a partir do acorde de Dó (C) maior, esse raciocínio, utilizando a primeira região do S3R. Mesmo tendo as divisões das regiões, há algo a se considerar nesse processo: apenas uma nota não poderá ultrapassar a região estabelecida, ou seja, o baixo, já que ela é a nota principal para determinar todas as possibilidades de construção desse acorde. Quanto às demais notas, estas poderão ultrapassar a região, que são quatro casas do braço do instrumento, se necessário e possível no acompanhamento musical.

Nas figuras 14,15 e 16, mostraremos como podemos configurar o acorde de Dó maior nas duas situações, utilizando a Figura 12 para exemplificar somente na primeira região. Importante observarmos que, na Figura 13, a nota fundamental Dó (C) está na mesma posição da primeira região. Quanto às demais notas que compõem o acorde a terça(3ª) e a quinta (5ª), essas estão na região seguinte. Nesse sentido, o mesmo ocorre quando o acorde tiver a sétima ou outras notas, mesmo tendo sua configuração em duas regiões, esse desenho pertence à primeira região, pois o baixo se encontra na primeira Região. Quanto à Figura 14, mostraremos o mesmo acorde com uma inversão com baixo na quinta, na primeira região. Diante dessa explanação, iremos identificar as notas pelas seguintes cores para facilitar o entendimento:

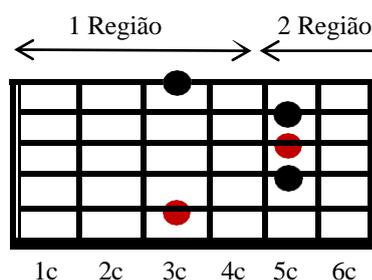
- ✓ Vermelha - Fundamental ou tônica;
- ✓ Preta - Demais notas que complementam o acorde, sendo pressionadas ou não na região (3ª, 5ª e 7ª);
- ✓ Branca - Cordas Soltas; e
- ✓ Verde - Inversões (quando for utilizada).

Figura 14: Acorde de Dó (C) maior / com todas as notas na 1ª Região do S3R.



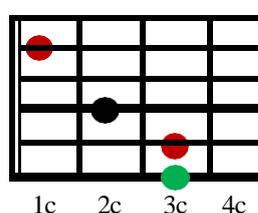
Fonte: do Autor

Figura 15: Acorde de Dó (C) Maior / fundamental na 1ª Região e demais notas na 2ª Região.



Fonte: do Autor

Figura 16: Dó (C/G) maior com baixo em Sol (2ª inversão) na 1ª Região.



Fonte: do Autor

Os desenhos apresentados não terão identificações de notas nas ilustrações para fazer com que o estudante/músico seja estimulado a conhecer as notas por cada região, por outra referência visual estabelecida pelo S3R.

Depois da explicação de como funciona o S3R apresentaremos as possibilidades em cada uma das regiões separadamente, exemplificando com a música “Wave”, a partir da segunda estrofe com o refrão. Essa escolha se dá em função de que a primeira estrofe da música apresenta os mesmos acordes da segunda, sendo assim, optamos por juntar a segunda parte com o refrão por apresentarem progressões harmônicas diferentes.

Mostraremos a letra da música com os acordes (Cifras) tendo como referência da apresentação e organização da obra o mesmo formato estético do trabalho de Almir Chediak (21/07/1950 a 25/05/2003), publicado nos Song Books (1986) sobre a Bossa Nova e que foi um dos percursores nessa área. A progressão harmônica contida nessa obra será replicada para os demais exemplos das outras regiões do S3R, fazendo uso das inversões ou demais recursos, quando necessários para explorar de forma mais ampla os recursos intervalares. Esses exemplos serão demonstrados utilizando o trecho da música em destaque, como já explicado.

D7M(9) / Bb^o / Am7 / D7(b9)

Vou te contar os olhos já não podem ver

/ G7M / Gm6 / F#7(13)

Coisa que só o coração pode entender

F#7(b13) F#m7 B7(b9) E7(⁹₄) E7(9) Bb7(b9) A7(b13) Dm7(9)

Fundamental é mesmo amor É impossível ser feliz sozinho

G7(13) Dm7(9) G7(13) D7M(9) / Bb^o / Am7 / D7(b9) / G7M /

O resto é o mar É tudo que eu nem sei contar São coisas lindas

Gm6 / F#7(13) F#7(b13) F#m7 B7(b9) E7(⁹₄) E7(9) Bb7(b9) A7(b13)

Que eu tenho pra te dar vem de mansinho a brisa e me diz É impossível ser feliz

Dm7 G/D Dm7 G/D Gm7 / C/Bb / Am7 /// Fm7 / Bb/Ab / Gm7

Sozinho Da primeira vez era a cidade Da segunda, o cais, a eternidade

/ A'₄(b9) / D7M(9) / Bb^o / Am7 / D7(b9)

Agora eu já sei Da onda que se ergueu no mar

/ G7M / Gm6 / F#7(13) F#7(b13) F#m7

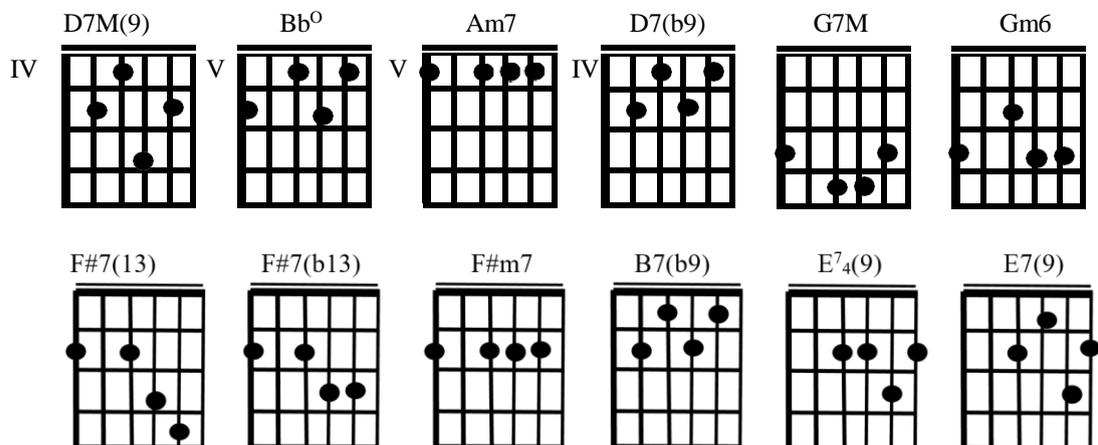
E das estrelas que esquecemos de contar

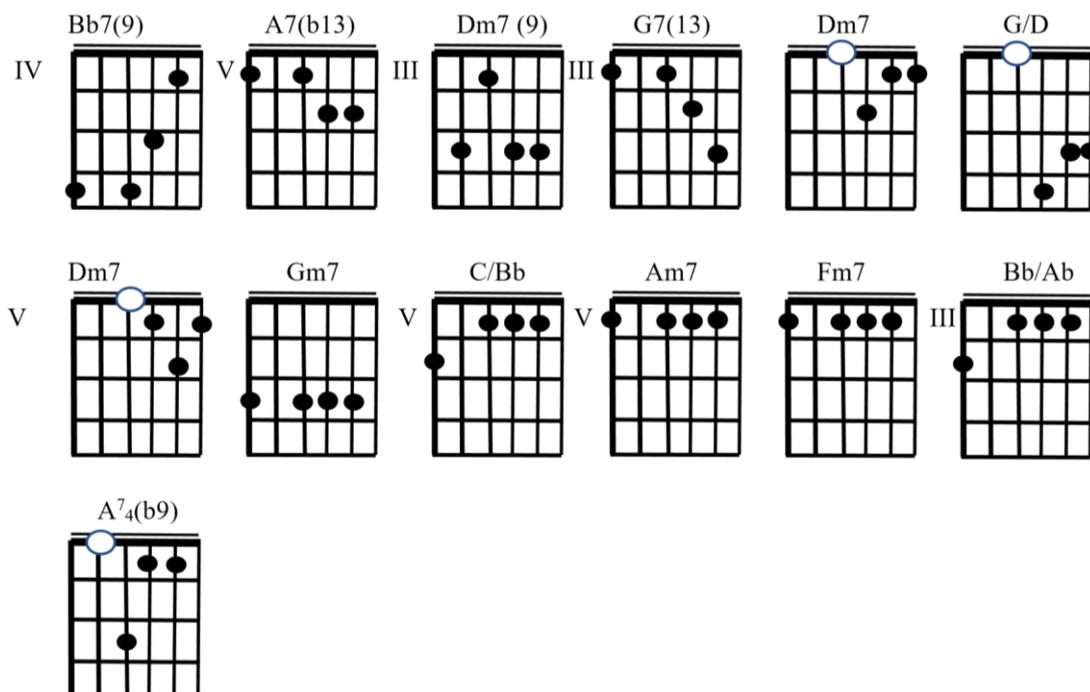
B7(b9) E7(⁹₄) E7(9) Bb7(b9) A7(b13) Dm7(9) G7(13) Dm7(9) G7(13) O amor se

deixa surpreender Enquanto a noite vem nos envol_____ver

Apresentaremos os acordes com as mesmas posições e formatos como estão expostos no livro de Amir Chediak, por se tratar de uma referência de pesquisa e de obedecer fielmente aos quesitos harmônicos das músicas contidas na obra publicada sobre Bossa Nova (Volume 3). Nessa apresentação inicial, não faremos referências às regiões com relação ao S3R, e respeitaremos, fielmente, os acordes nas posições contidas no livro do autor.

Figura 17: Cifras da música “Wave” acordes originais do Song Book Bossa Nova V. 3





Fonte: Modelo copiado do Song Book Bossa Nova volume 3 - Almir Chediak

Conforme o exemplo dado, é a partir da harmonia da música que faremos as atividades. No entanto, algumas possíveis mudanças podem ocorrer em função dos posicionamentos dos intervalos que constituem os acordes originais, em função das inversões destes, ou então, utilização das preparações e resoluções, como já explicado anteriormente.

6.2 Exemplos na 1ª Região

Disponibilizaremos um link¹² tocando a música inicialmente com os acordes e suas posições originais como estão disponíveis na referida obra de Almir Chediak, podendo fazer uma análise posterior do antes e depois do uso do S3R. Esse exemplo inicial possibilitará visualizar as formas de como tocamos os acordes acompanhando a melodia. Nas atividades seguintes, mostraremos como serão expostas suas configurações em cada atividade posterior com o uso do S3R. O objetivo com as atividades seguintes é desvincular a ideia de só utilizarem os mesmos acordes do Song Book, livro, vídeo da Internet, ou qualquer outra fonte de pesquisa. Esse caminho de adquirir repertório é bem comum no início, quando está aprendendo a tocar, não que seja errado, mas, sim, compreender o processo de criação para que se consiga estender todo processo de harmonia em todo braço do instrumento.

¹² Link da primeira atividade: <https://youtu.be/r6-3vd-CYIU>

Demonstraremos o primeiro exemplo do trecho selecionado com harmonia original que está no Song Book Bossa Nova.

Link com a demonstração com os acordes do livro Bossa Nova Volume 3.

<https://youtu.be/r6-3vd-CYIU>

D7M(9) / Bb ^o	/ Am7 / D7(b9)	/ G7M /
O resto é o mar	É tudo que eu nem sei contar	São coisas lindas
Gm6 / F#7(13) F#7(b13) F#m7 B7(b9) E7(⁹) E7(9)	Bb7(b9)	A7(b13)
Que eu tenho pra te dar	vem de mansinho a brisa e me diz É impossível ser feliz	
Dm7 G/D Dm7 G/D	Gm7 / C/Bb / Am7	/// Fm7 / Bb/Ab / Gm7
Sozinho	Da primeira vez era a cidade	Da segunda, o cais, a eternidade
/ A ⁷ ₄ (b9) /		

Seguiremos, agora, com a inserção das progressões sugeridas a serem trabalhadas na primeira região em suas execuções. Nesses modelos de acordes, alguns terão as suas configurações diferentes dos desenhos do Song Book, tendo suas apresentações já nos moldes do S3R. Faremos análises de alguns desses acordes para facilitar o entendimento da sua utilização prática. Lembrando que faremos uso de alguns recursos como as inversões e algumas funções para se aproximarem de determinados acordes, que implicará em pesquisar sobre harmonia funcional. Para Freitas (2012, p. 24),

“ressalvando novamente a condição de que, como ocorre com quase tudo em teoria musical, as noções de função harmônica não são unânimes ou suficientes, é contributivo notar que, tudo isso está vivo e em transformação nas práticas teóricas da chamada harmonia funcional da música popular”.

A premissa desses conceitos funcionais absorvidos e compreendidos nos permitirá explorar cada região com mais eficácia, pois no último exemplo das atividades didáticas propostas iremos conectar todas as possibilidades apresentadas nas três regiões.

Link com a demonstração da Primeira Região do S3R que começa na primeira casa, estendendo-se até a quarta casa de todas as cordas (<https://youtu.be/ku7rGV8NP7I>)

D7M(9)/F# / Bb ^o	/ C# ^o	Am/C / D7(b9)/C D(b9)/F# / G7M /
O resto é o mar	É tudo que eu nem sei con__tar	São coisas lindas

Gm6 /F#7(13) F#7(b13) F#m7 B7(b9) E7(9₄) E7(9) Bb7(b9)

Que eu tenho pra te dar vem de mansinho a brisa e me diz É impossível

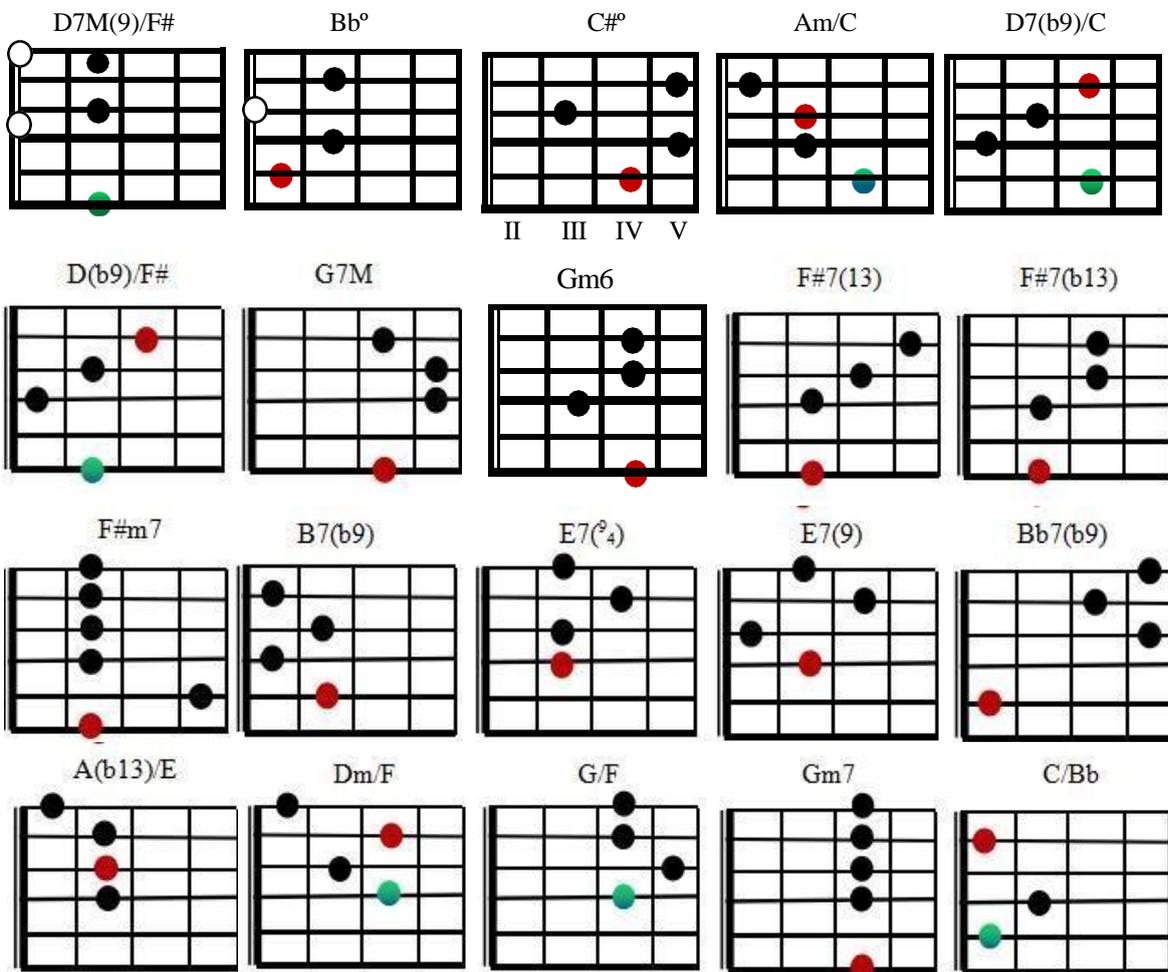
A(b13)/E Dm/F G/F Dm/F G/F Gm7 / C/Bb / Am/G Gm7(b5) Gb7(#11)

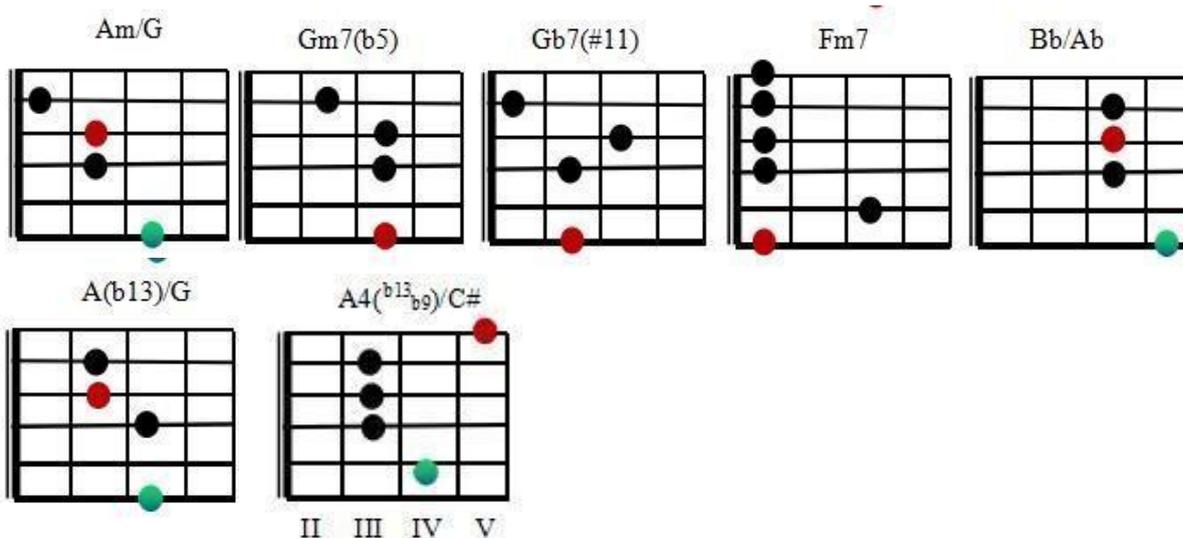
Feliz Sozinho Da primeira vez era a ci da de

Fm7 / Bb/Ab / Gm7 A(b13)/G A4(b¹³_{b9})/C#

Da segunda, o cais, a eternidade

Figura 18: Progressões Harmônicas aplicada na música exemplo na 1ª Região do S3R





Fonte: do Autor

O recurso das inversões que será bastante explorado nos exercícios são aspectos atribuídos para que possamos explorar com mais aprofundamento novas configurações de shapes de acordes e a forma com ocorrem suas resoluções. Sendo necessário, como já mencionamos, que o estudante possa pesquisar sobre harmonia funcional. Esse estudo implicará em um melhor entendimento da utilização e funções desses acordes, pois mesmo não sendo o foco desta pesquisa abordar sobre funções harmônicas, faz-se necessário expandir essa temática para aumentar seu vocabulário de acordes com o uso do S3R.

Uma observação que fazemos é que alguns desses acordes terão seus desenhos mantidos, como no Song Book, por coincidirem a posição do seu baixo (fundamental - sem inversão) na região específica. No entanto, mesmo esse processo ocorrendo, pode-se usar o recurso da escala desse acorde para criar uma linha melódica para o acompanhamento, sendo que, à medida que vai se conectando com as demais regiões, as possibilidades sonoras vão se ampliando.

E nesse contexto, recomenda-se que o estudante/músico desenvolva os conceitos de uso das escalas na prática da improvisação idiomática. Segundo Pollaco (2004, p. 6) “este conceito amplia bastante o espectro de possibilidades melódicas disponíveis para aplicar sobre os acordes quando improvisamos”. Abordaremos esse recurso em alguns trechos das atividades seguinte e demonstrados nos vídeos disponibilizados nos links das etapas seguintes.

6.3 Exemplos na 2ª Região

Na segunda região, demonstraremos a seguir como os mesmos acordes irão se configurar com o S3R. Essas regiões com limitações de 4 casas no braço da guitarra elétrica, de certa forma, reforçam ao estudante trabalhar as diversas variações dos acordes com as inversões dos baixos. Um outro detalhe técnico nessa abordagem é o exercício de abertura da mão da escala, seja o estudante destro ou canhoto, estas visualizações também permitem atribuir melodias nos acordes criando um contracanto paralelo à melodia principal. De acordo com Collura (2008 p.25), “essa é uma prática interessante, através da qual é possível alcançar elevados níveis de criatividade”.

Além do mais, esse processo de visualização vertical no braço da guitarra elétrica, com foco nos intervalos harmônicos, também permite entender as funções dos acordes partindo das junções intervalares, inversões, além de encontrar caminhos de resolução menos usual, pois um desenho de acorde invertido pode gerar sonoridades diferentes em uma determinada progressão. Esse processo de visualização vertical ocorre tanto em situações melódicas quanto harmônicas. E, melodicamente no uso da improvisação vertical, podemos utilizar o recurso das notas dos acordes como aponta Collura (2008, p. 27) que conceitua,

a abordagem vertical da improvisação se baseia nos acordes da música. O acorde se torna elemento principal, a partir do qual propõem-se elaborações. Na abordagem vertical, o acorde é, a princípio, considerado a forma independente do contexto de sua funcionalidade tonal. As suas notas são o centro ao redor do qual construímos elaborações, usando técnicas de abordagem diatônicas e cromáticas.

Nesse mesmo pensamento sobre a Visualização Vertical, Torres (2023), em seu trabalho de Construção de Acordes para contrabaixo, menciona a importância no processo visual dos intervalos, localização das notas tanto por regiões quanto por cordas no instrumento e consequentemente sua memorização podendo conseguir estudar até mesmo seu o auxílio do contrabaixo. Já no S3R esses aspectos também são base da sua utilização. Segundo Torres (2023, p. 52) por este processo afirma,

por esse processo de visualização teremos a coluna de intervalos da fundamental como apoio para a construção do acorde, escala, modo ou arpejo no braço do instrumento. A coluna será de extrema importância, pois você vai usá-la como base para a localização das notas/intervalos que formam o acorde tanto em sentido crescente como em sentido decrescente nas diferentes cordas de seu instrumento.

Partindo deste ponto de vista, observamos uma mesma progressão que prepara e resolve para o acorde de Lá menor (Am) com dois exemplos, sendo o primeiro com as suas respectivas fundamentais e tônica no baixo, e a segunda com uso das inversões. Lembrando que a segunda Região começa a partir da quinta casa até a casa número oito de todas as cordas.

Figura 19: Exemplo de progressões e resolução com uso das inversões na 2ª do S3R

Bm7(b5)	E7	Am
Bm7(b5)	E7/B	Am/C
V VI VII IX	IV V VI VII	VII VIII IX X

Fonte: do Autor

Como demonstrado no exemplo, temos a mesma progressão se apresentando em duas situações. No primeiro exemplo, apresentamos uma forma que é bastante usual, sendo uma sonoridade bastante comum em muitas músicas. No segundo exemplo, fazemos uso dos mesmos acordes, no entanto, apresentando outras configurações e formatos mais abertos para execução da mão da escala. Além do mais, nessa configuração também temos o recurso das inversões com acordes que têm sonoridades bem distintas e nem tão utilizados em alguns gêneros populares. Esse mesmo pensamento pode ocorrer em qualquer uma das três regiões, já que este processo de utilização é característico do S3R. Diante do exposto, vamos elaborar os acordes da segunda Região e suas possibilidades.

Link com a demonstração da Segunda Região do S3R:

<https://youtu.be/ZQnoJ5vLZ9Q>

D7M(9) / Bb^o / Am7 / D7(b9) / G7M /

O resto é o mar É tudo que eu nem sei contar São coisas lindas Que

Gm6 / F#7/A# F#(13)/A# F#7(b13)/A# F#m/A B7(b13) E7(9) E7(9) Bb7(b9) eu tenho pra te dar vem de mansinho a brisa e me diz É impossível

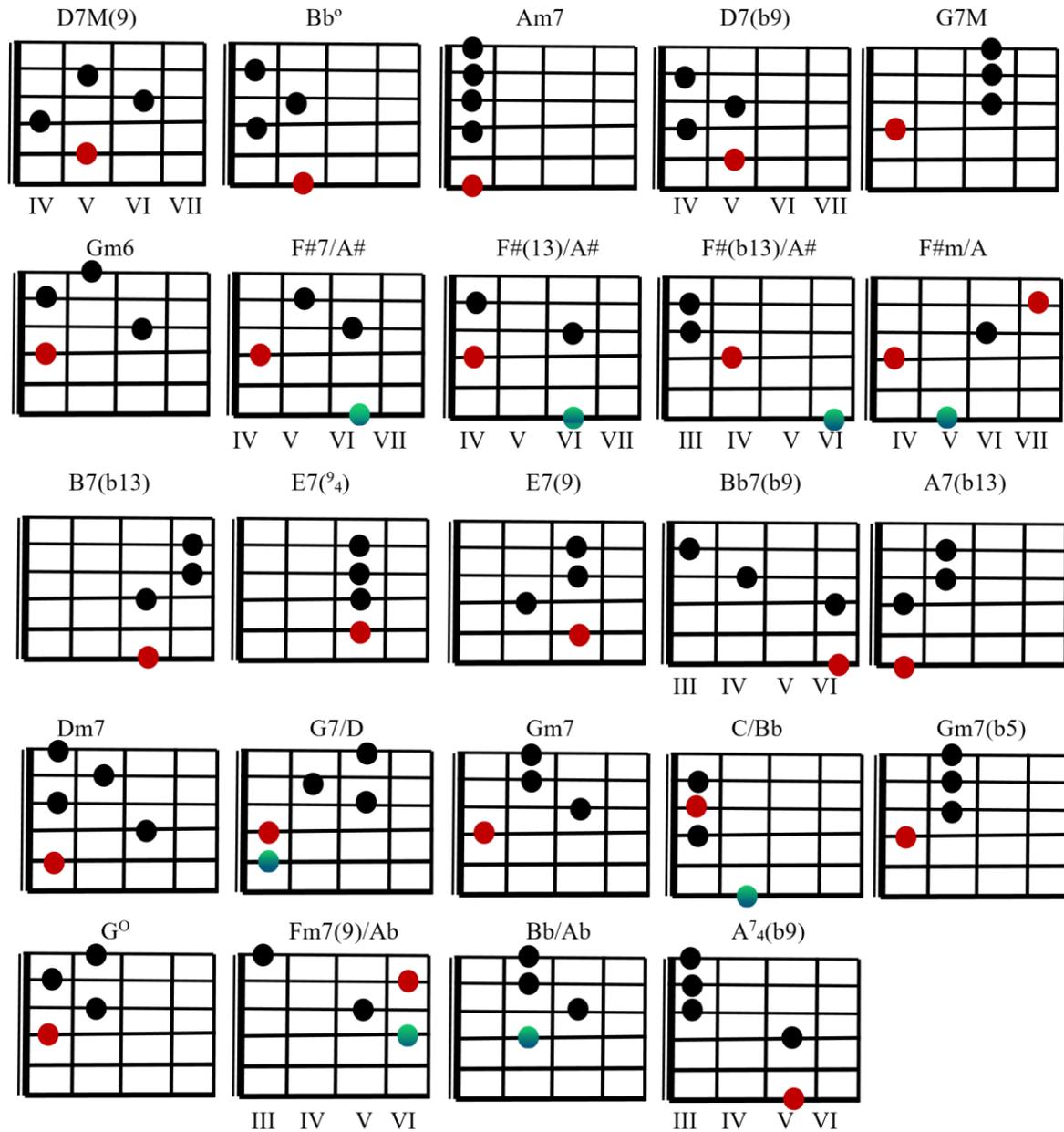
A7(b13) Dm7 G7/D Dm7 G7/D Gm7 / C/Bb / Am7 / Gm7(b5) G^oFm7(9)/Ab

Ser fe liz sozinho Da primeira vez era a cidade Da segunda,

/Bb/Ab / Gm7 / A⁷ (b9)

o cais, a eternidade

Figura 20: Progressões Harmônicas aplicada na música exemplo na 2ª Região do S3R

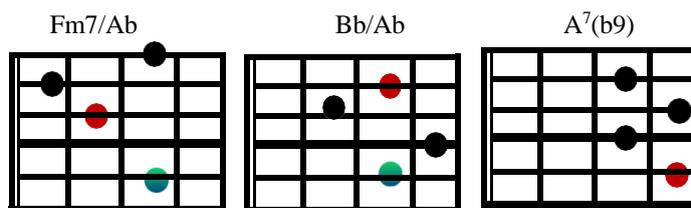


Fonte: do autor

6.4 Exemplos na 3ª Região

A terceira Região é o fechamento do S3R, pois ao final da última casa desta parte representa o início de uma outra oitava¹³. Didaticamente, de acordo com a nossa experiência em sala de aula, fica mais adequado preparar o estudante para tocar a mesma música em regiões diferentes do braço da guitarra. Em seguida, sugerir a ele que faça as melhores conexões

¹³ A oitava é um termo usado para representar a proporção 2:1. Exemplificamos da seguinte maneira, tocamos a nota Dó e depois a mesma nota Dó mais aguda, sendo assim, teremos a representação de uma oitava.



Fonte: do autor

6.5 Explorando o repertório a luz do Sistema 3R

Nessa sessão, apresentaremos uma junção das possibilidades harmônicas que já foram sinalizadas nas atividades anteriores. A ideia é criarmos caminhos com os acordes apresentados, ampliarmos nosso vocabulário harmônico e, conseqüentemente, termos mais liberdade para acompanhar a música utilizada nos exemplos. Inicialmente, o processo da verticalização usada no S3R pode parecer limitador. Porém, essa limitação física no instrumento atribuída às regiões visa fazer com que o estudante possa explorar as mais diversas combinações intervalares para seu uso, podendo ser tanto de caráter harmônico (acordes), quanto melódico (escalas). No que se refere à harmonia, o S3R proporciona uma visão mais ampla na forma de como criar e entender as estruturas dos acordes. Esse modelo de visualizar o braço da guitarra elétrica propiciará ao estudante/músico criar posteriormente situações com alguns conceitos e técnicas, como, por exemplo:

1. Fazer o acompanhamento musical de forma horizontal por cordas (com uso dos baixos) a partir da quarta, com afinação em Ré, assim como as demais (quinta e sexta cordas). Essa atividade executada de forma horizontal fará com que o estudante/músico visualize outras inversões e funções de acordes quando for encadeá-los. Segundo Kostka e Payne (2007, p. 05), “A relação entre os aspectos verticais e horizontais da música são sutis, no entanto, e ela tem flutuado desde o começo da harmonia [...]”
2. Atribuir o uso do baixo pedal, acorde pedal e notas consonantes e dissonantes quando necessário. Este conteúdo requer pesquisar sobre o estudo da harmonia funcional.
3. Utilizar o recurso do Chord Melody¹⁴

Quanto ao uso de escalas, mesmo que não seja o foco deste trabalho, vale ressaltar sua importância, a sua utilização também pode ocorrer com esta proposta pedagógica pelo S3R,

¹⁴ Chord Melody é desenvolver o recurso técnico no acompanhamento musical dos acordes e a melodia.

em virtude da utilização dos conceitos intervalares. Esse estudo sugere que a improvisação recorra sobre a importância do acorde que é algo muito característico nos grandes improvisadores de diferentes gêneros musicais, ou seja, pensar por notas características de acordes e escalas é mais eficiente do que replicar desenhos para criar melodias. Corroborando com essa reflexão, Collura (2008, p. 12) afirma que

a arte da improvisação musical está presente em muitas culturas do mundo. Em nossos dias, a improvisação faz parte de várias manifestações da cultura musical popular, seja brasileira ou internacional (do samba à bossa-nova, do choro ao blues, do rock ao pop), assim como jazz, que é, provavelmente, o estilo que, entre todos, mais desenvolveu uma linguagem sofisticada.

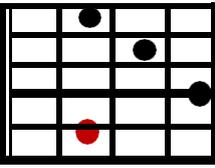
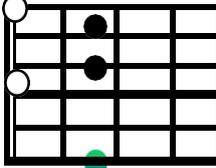
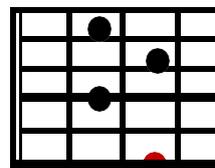
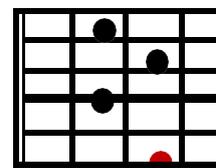
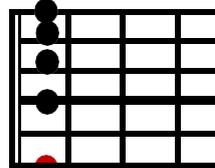
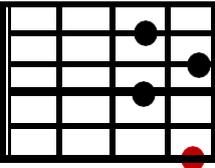
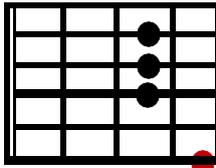
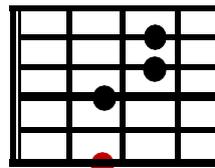
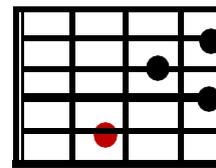
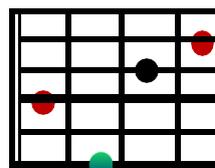
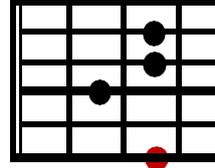
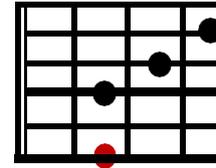
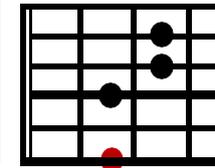
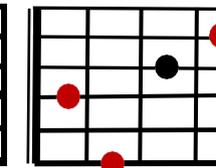
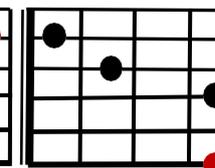
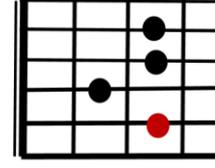
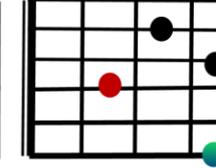
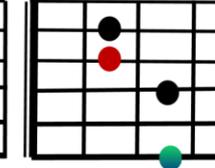
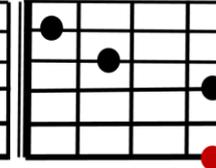
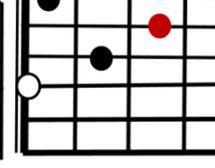
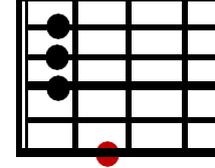
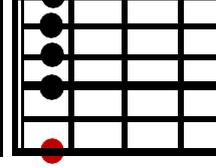
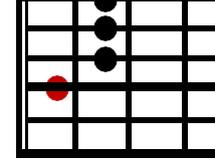
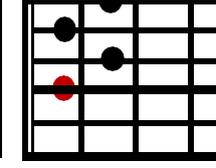
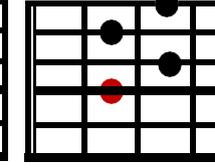
O que pretendemos mostrar é que existem inúmeras possibilidades de uso do S3R, pois o foco aqui apresentado está na forma como o músico lida com estes conceitos intervalares. No exemplo da música, apresentamos a forma como ela está apresentada no Song Book, e, depois, demonstrando como visualizar os mesmos acordes em diferentes posições das três Regiões.

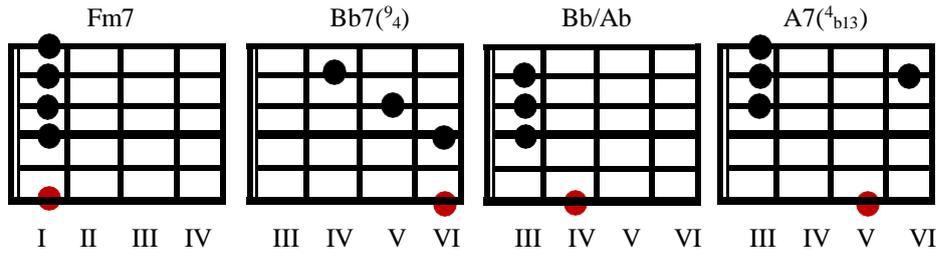
O próximo passo a seguir é fazer com que os estudantes/músicos possam criar suas melhores formas de tocar e utilizar recursos que também são pessoais nas suas performances. E nesse cenário, as regiões podem ser utilizadas para criarem uma condução mais rica, tanto nos quesitos da harmonia, quanto na prática da improvisação por acorde. No exemplo a seguir, figura 22, mostramos como esses acordes irão compor essas conexões, lembrando que, identificaremos as regiões com suas respectivas localidades, com identificações por números romanos (referentes às casas) e os desenhos dos acordes com as suas configurações, sendo inversão ou não.

Link do exemplo com a demonstração das conexões dos recursos harmônicos de todas as Regiões do S3R: <https://youtu.be/uYFs3c4NWno>

	D7M(9) D7M(9)/F# / G ^o	Bb ^o /	Am7 / C ^o D7(9) D7(b13) /
	O resto é o mar	É tudo que eu nem sei	contar São coisas
G7M /	Gm/Bb Gm6 / F#7(13) F#7(b13) F#m7/A	B7(b9)	E7(⁹ ₄) E7/G#
Lindas que eu tenho	pra te dar	vem de mansinho	a brisa e me diz
	A7(b13)/G A7(^{b13} _{b9})	Dm G/F Dm7 G7/D	
É impossível ser	feliz	Sozinho	
Gm7(9)	/ C7(⁹ ₄) C/Bb / Am7 / Gm7(b5) Gb7(#11) /		
Da primeira vez	era a cidade		
Fm7 /	Bb7(b9)Bb/Ab / Gm7 / A7(^{b13} _{b9})		
Da segunda, o cais,	a eternidade		

Figura 22: Progressões Harmônicas aplicada para conectar todas as Regiões do S3R

				
D7M(9)	D7M(9)/F#	G°	Bb°	Am7
V VI VII VIII	I II III IV	I II III IV	V VI VII VII	V VI VII VII
C°	D/C	D7(b13)	G7M	Gm/Bb
				
Gm6	F#(13)	F#(b13)	F#m/A	B7(b9)
V VI VII VIII	V VI VII VIII	IX X XI XII	IX X XI XII	V VI VII VIII
				
E7(9 ₄)	E7/G#	A7(b13)/G	A7(b9)	Dm
I II III IV	I II III IV	I II III IV	IV V VI VII	IV V VI VII
				
Dm7	G/F	G7/D	Gm7	C7(9 ₄)
V VI VII VIII	I II III IV	V VI VII VIII	I II III IV	V VI VII VIII
				
C/Bb	Am7	Gm7(b5)	G°	E°
V VI VII VIII	I II III IV			



Fonte: do Autor

7 ANÁLISES E AVALIAÇÕES DOS DADOS

Apresentamos durante a trajetória do nosso trabalho de pesquisa a nossa motivação em procurar por resposta(s) de um problema, juntamente com o objeto, a justificativa existente pelo tema, possíveis causas e a apresentação de uma abordagem didática denominada Sistema 3R, referente ao processo de visualização do braço da guitarra elétrica. Faremos algumas análises trazendo ao debate perguntas e respostas de como esta abordagem pode colaborar na aprendizagem musical. Esse modelo de ensino reforça a importância do estudo intervalar e domínio de visualização das notas no braço da guitarra elétrica. Além do mais, mostra também pontos que precisam ser analisados com mais cuidado, como o estudo teórico aliado à prática musical e exemplos dessas situações, como analisar a estrutura do acorde por regiões no braço do instrumento e os caminhos de sua resolução. Reforçando o estudo e a prática da Harmonia funcional, que por vezes é ignorada no início dos estudos.

Dispusemos 5 vídeos que exemplificam a execução de uma obra musical, tendo como ponto de partida no primeiro vídeo uma performance tocando progressões harmônicas, como descrita na referência utilizada, o Song Book, Bossa Nova v. 3, de Almir Chediak. Essa demonstração objetiva mostrar como um músico iniciante, ou até mesmo um profissional, dependendo do seu nível de conhecimento teórico, tocaria obedecendo fielmente aos acordes expostos para serem utilizados no braço do instrumento. Ou então, ele poderia também replicar estas informações visuais através de algum recurso digital, como um canal no Youtube ou um site pesquisado no Google, destacado por Rodrigues (2018, p.430) ao afirmar que

a rede mundial de computadores oferece acesso imediato às informações e a uma vasta gama de materiais que podem ser utilizados na aprendizagem, como por exemplo, sites com músicas cifradas, aulas sobre temas específicos, blogs com discussões sobre equipamentos, etc.

Nesse mesmo sentido de buscar por informações, fazemos referência também ao processo de interação com seu meio social, entre amigos, familiares ou mesmo uma escola. Sobre esta temática concordamos com Silva ao mencionar os desafios na prática do ensino musical e sua diversidade de saberes.

Talvez o maior “enigma a ser decifrado” pelo professor de Música seja a diversidade de práticas, saberes e preferências musicais dos jovens, uma vez que terá que lidar com essas diferenças não apenas sob o ponto de vista técnico-musical, mas também do sociológico. Afinal, o que ensinar a esses jovens do ensino médio? Como ensinar? Quais repertórios? Quais conteúdos? Quais práticas musicais? Silva (2015, p. 142)

Esse contexto dos desafios da aprendizagem musical e as influências dos meios digitais atuais foram exemplos apresentados neste trabalho de pesquisa como possíveis causas.

Apontamos exemplos de experiências com estudantes em sala de aula e com direção do mau uso desses recursos, tornando-se, assim, um dos possíveis problemas. O que nos levou a pensar dessa forma, é que boa parcela desses estudantes toca um repertório sem saber de fato o que executavam em seus instrumentos em termos de acordes, tonalidades, escalas e principalmente sem desenvolver sua escuta. Sendo que, tal fato ocorria em dois grupos distintos de estudantes, mesmo alguns já sendo profissionais. A importância de ter criticidade de uma escuta criativa é direcionada nos trabalhos de Helena Lopes Silva, e que trazemos para colaborar junto a nossa pesquisa. Para a autora,

embora os jovens possam se relacionar com a música através das atividades de *performance*, apreciação e criação musical, a escuta é, sem dúvida, a primeira e a mais importante ferramenta de contato, isso porque “nós estamos sempre ouvindo alguma coisa. (Silva, 2015, p. 150)

Sendo assim, pretendemos mostrar como o professor de música, especificamente da guitarra elétrica, por ser a temática da pesquisa, pode se organizar melhor com essas situações em sala de aula, desenvolvendo recursos criativos, principalmente sobre o estudo intervalar como base para domínio de visualização do braço do instrumento. Ademais, tendo como embasamento a junção do estudo teórico e prático para corroborar a autonomia do músico em suas performances. Conforme aponta Gohn (2015, p. 159) sobre o uso das tecnologias como ferramentas de inovações no processo da aprendizagem “[...] são analisadas algumas das tecnologias disponíveis e os modos como elas podem ser acopladas a situações de ensino presencial, ampliando ações que já existiam e criando novas formas de acesso ao conhecimento”.

Sobre os demais vídeos, são perceptíveis as formas como alguns dos acordes se configuram nas três regiões com desenhos bem diferentes em relação ao primeiro vídeo demonstrativo. Pontuamos que se faz necessário auxiliar o estudo da harmonia funcional, de maneira que o processo de condução e encadeamento dos acordes possa ocorrer com mais clareza e segurança para a melodia da música. A pesquisa comunga com o pensamento de Rocha (200, p. 05), o qual relata que “as notas que não pertencem ao acorde geralmente são notas de passagem melódica, ou seja, notas cuja função é conectar as notas principais da melodia.”

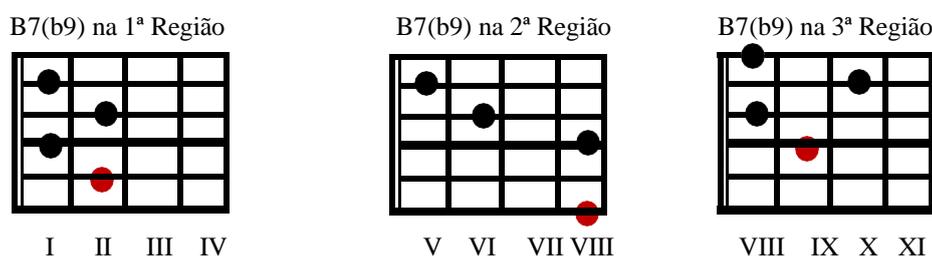
A música em questão apresenta acordes mais elaborados em função do próprio gênero que apresenta progressões harmônicas com uso de notas consonantes e dissonantes, algo bem característico do estilo Bossa Nova. Nesse sentido, Naves (2000, p. 36) sinaliza que

os elementos de transgressão da bossa nova encontram-se presentes sobretudo em “Desafinado”: no momento exato em que se pronuncia a sílaba tônica da palavra

“desafino” ocorre, no plano da música, uma nota inesperada, que representa uma transgressão aos padrões harmônicos da música popular convencional.

Optamos por algo assim, pois dessa forma, poderíamos explorar muitas inversões e funções de outros acordes, resultando em um estudo intervalar com maior aprofundamento. A análise sobre essa escolha nos apresenta diversas configurações, o que nos permite entender a estrutura de vários tipos de acordes de forma isolada em cada região e optando por configurações que melhor se adequem à anatomia da mão do músico. Nos exemplos a seguir, demonstraremos como esse acorde se configura em diferentes regiões do S3R.

Figura 23: Configuração do acorde de B7(b9) nas Regiões do S3R



Fonte: do Autor

No segundo exemplo, a análise é sobre o mesmo acorde com outras configurações, em que há um grau de dificuldade maior com relação a abertura da mão que toca na escala¹⁵ (braço do instrumento). Faremos uma análise sintetizada acerca da questão funcional somente do acorde da primeira região nos referindo como a interpretação dos conceitos intervalares podem nos proporcionar outros caminhos de resoluções para outros acordes.

Essa configuração apresentada traz outra sonoridade do mesmo acorde devido ao posicionamento das notas. Além disso, a abertura da mão da escala para construir esse acorde é outra técnica a estudar para quem não está acostumado a executar estes desenhos. Na primeira Região, temos o acorde de B7(b9) com baixo na quinta (F#) sem a presença da terça (D#), no contexto funcional resolvendo assim para um primeiro grau menor, no caso Mi menor. Contudo, esse mesmo acorde pode também assumir outra função a depender da progressão utilizada, por exemplo, podendo assumir a função de um outro dominante com baixo na terça. Nessa análise, o acorde passa a ser um D7(13)/F#, sendo que nesta configuração não tem a presença da fundamental do acorde e a décima terceira, nota Si (B) não é a nota da ponta (nota mais aguda). Esse acorde resolve para um primeiro grau maior, ou seja, o acorde de Sol maior (G). O processo de interpretação e condução requer que o estudante possa pesquisar e

¹⁵ A Escala do braço da guitarra é a distância entre o nut (peça que divide o braço e cabeça do instrumento onde fica as tarraxas) e a ponte.

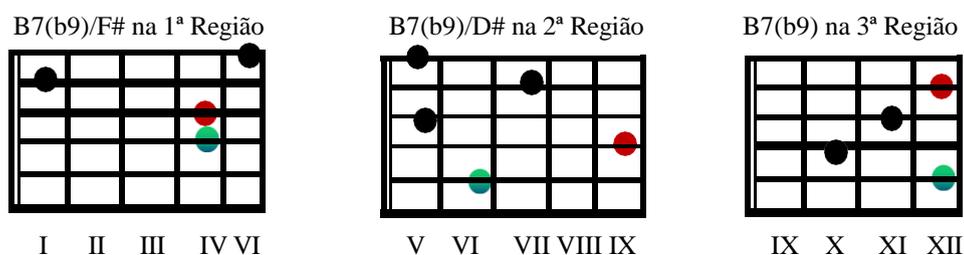
aprimorar os conceitos da harmonia funcional, sendo um pré requisito muito importante para o desenvolvimento musical prático. Para Freitas (2012, p.28),

as funções harmônicas apanham sentidos na contaminação dinâmica entre diversos componentes musicais: condução de vozes, polaridade entre melodia e baixo, ritmo e andamento, prosódia e timbre, dinâmica e articulação, funções formais e pedagógicas, gêneros e estilos musicais etc.

Este trabalho de pesquisa não está direcionado para essa temática, mas, demonstrando que com tais habilidades bem desenvolvidas facilitarão ao músico ter melhor performance. Sigamos com os exemplos.

Na Segunda Região, temos um desenho do mesmo acorde com inversão com baixo na terça (Ré#) e na Terceira Região com baixo na sétima (La) sem a presença da terça do acorde (Ré#). O que pretendemos com essas análises é mostrar que o músico, ao aprimorar esse raciocínio vertical com relação ao braço da guitarra elétrica, poderá ampliar seu vocabulário harmônico, resultando em adquirir novas sonoridades no seu acompanhamento musical. Vale ressaltar que estamos utilizando e demonstrando ferramentas que podem proporcionar recursos ao estudante/músico, embora não determinantes para o desenvolvimento da musicalidade, visto que são conceitos que precisam de tempo para maturar, caso contrário, pode ocorrer de serem somente informações sem resultados significativos. Vejamos o exemplo na figura 24 a seguir.

Figura 24: Configuração das inversões do acorde de B7(b9) nas Regiões do S3R



Fonte: do Autor

Como demonstrado, há várias possibilidades de se construir um único acorde partindo da posição 1º (fundamental/tônica no baixo), assim também com uso de suas inversões. O Sistema 3R tem como premissa possibilitar ao estudante/músico formas de tornar mais prático a aplicação do uso desses conceitos intervalares utilizando as regiões contidas na abordagem.

Os acordes que estão no acompanhamento da música nos vídeos estão baseados nesses conceitos. No entanto, no último vídeo, foram escolhidos alguns desses acordes para se fazerem as conexões entre as Regiões do S3R. Esta etapa traz mais opções de criarem ambientes sonoros, distintos e possibilitando fazer uso de nuances e dinâmicas no processo da condução, além do mais, podendo paralelamente usar a improvisação das escalas nas passagens

dos acordes, recurso este muito utilizado em diversos gêneros musicais, principalmente na Bossa Nova (Brasil) e no Jazz (Estados Unidos). A improvisação é uma forma de utilizar as escalas para contar uma história segundo Gomes (2016, p.97).

A abordagem do Sistema 3R surgiu a partir de um problema existente em dois grupos distintos de estudantes como já mencionados - estudantes iniciantes com algumas habilidades técnicas para performances e outros com experiências profissionais - que apresentavam dificuldades nos estudos intervalares e domínio de visualização de notas no braço da guitarra elétrica. A partir desse contexto, foram elaboradas atividades didáticas e apresentadas nesta pesquisa. Ressaltamos que existe um outro grupo de estudantes a ser considerado: Iniciantes sem nenhuma das características dos demais. Sendo assim, caberia uma pergunta: O Sistema 3R atende esse grupo?

Por ser uma prática de ensino voltada à visualização de notas no braço da guitarra elétrica e a forma como são distribuídos intervalos, e que existem materiais didáticos sobre o tema para este público.

Citemos exemplos de como o S3R poderia atuar: a) Reconhecimento de notas com saltos de cordas com e sem de palheta¹⁶; b) Estudar melodias simples por região para que o estudante desenvolva sua percepção visual e auditiva em todo braço; c) Visualizar as primeiras escalas pelas regiões do S3R, em seguida estudar de forma horizontal conectando as regiões; d) Montagem dos campos harmônicos maiores e menores naturais com os acordes iniciais (Tríades); e e) Tocar a mesma música acessível em nível do estudante em regiões diferentes com as tríades etc.

Listamos uma série de atividades e possibilidades que o professor poderia utilizar em sala de aula. São sugestões cujos recursos irão depender somente de cada professor e a forma como ele desenvolve sua didática para atender às necessidades de cada estudante.

O que propomos nesta pesquisa é que o guitarrista possa aprimorar e estender suas possibilidades harmônicas de se expressar com a guitarra elétrica. Essa forma de se expressar nesse sentido ampliará seu vocabulário de acordes, além do mais, sua condução rítmica e o processo de desenvolver futuramente uma das principais técnicas da guitarra solo o Chord Melody (fazer melodia com harmonia), esta prática poderá ocorrer com maior facilidade, uma vez que ele desenvolva e compreenda o uso dos conceitos intervalares.

¹⁶ A palheta para guitarra é um acessório pequeno, geralmente feito de plástico, nylon, metal ou outros materiais, usado para tocar as cordas do instrumento.

Com base nas possibilidades harmônicas demonstradas nas atividades didáticas propostas pelo trabalho de pesquisa, não seria inadequado mencionar que o Sistema 3R apresenta elementos e formas distintas de visualizar os intervalos, assim como visualizar os acordes em suas diversas configurações partindo de suas Regiões. No entanto, a nossa intenção é colaborar para a aprendizagem musical na guitarra elétrica partindo do problema apresentado por grupos distintos de estudantes, ambos com níveis técnicos diferentes, gosto musicais diferentes e, principalmente, saberes diferentes.

Acreditamos que esta abordagem poderá encurtar caminhos dentro do processo de ensino desse instrumento, visto que a finalidade foi demonstrar a estudantes/músicos/apreciadores as possibilidades que a guitarra pode apresentar, quando temos uma base teórica equilibrada com os aspectos técnicos. Tendo mais autonomia e liberdade para se expressar, pois o processo perpassa também por outros caminhos tão importantes quanto, como ouvir diferentes gêneros, músicos, improvisar, tirar músicas de ouvido etc. Mas se aliarmos o entendimento desses conceitos intervalares e o modo como visualizamos essas informações no braço da guitarra, encurtaremos caminhos.

De certa forma, a nossa expectativa é que esta pesquisa possa contribuir em futuras investigações nesta área do ensino musical, a qual ainda apresenta algumas lacunas. Especificamente, fazemos referência à EMEM, pois essa instituição atende um público com nível social, acadêmico, cultural, entre outros, bem variado, que as vezes não tem acesso a um aprendizado sistematizado que busca através da música uma profissionalização. Há uma grande demanda de estudantes que ingressa no curso de Guitarra Elétrica, como foi apresentado nesta pesquisa, mas alguns desses estudantes já trazem variadas experiências de ensino, performance em bandas, gravações, produções etc. Enfim, são estudantes/músicos que precisam resolver problemas como foram apresentados neste trabalho, atualizando de maneira mais eficiente sua atuação laboral.

Acreditamos que o ato de ensinar também está vinculado ao processo de aprender, ressignificar, atualizar e repassar novamente, e aqui menciono Paulo Freire que tinha esse olhar construtivista da educação e do processo de ensino/aprendizagem. Diante do exposto, esperamos também que as críticas construtivas e análises deste trabalho incentivem outros pesquisadores, músicos e instituições a se sentirem estimulados e interessados pela temática aqui abordada, sendo objeto de novas pesquisas nesta área para que possa resultar em avanços no processo do ensino musical da guitarra elétrica.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve início a partir de uma inquietação na convivência em sala de aula com estudantes de guitarra elétrica em diferentes níveis do curso da EMEM. O que me despertou o interesse por essa pesquisa foi perceber a forma como um percentual desses estudantes tratava suas performances no braço do instrumento em relação ao uso dos conceitos intervalares em toda sua extensão, destacando os aspectos harmônicos. A aprendizagem de música na área popular tem muitas características, dentre elas apontamos a relação deste processo entre o ensino formal, informal e da interação entre os pares. Essa relação é um conceito existente também na autoaprendizagem, e, nesse contexto, Gohn (2020, p. 10) sinaliza que “Entendemos por educação não-formal os processos de ensino/aprendizagem que tem sua origem a partir da experiência prática e que usualmente não são codificados em sistemas curriculares oficializados”. Sendo assim, no contexto do ensino da guitarra elétrica, este cenário foi muito recorrente e ainda presente entre vários músicos que agregaram valor simbólico ao instrumento, em que se conectavam ao público por meio de técnicas interpretativas e expressivas, sendo algumas das características em que a guitarra possibilita extrair desde o seu surgimento até dias atuais.

Buscamos, no percurso da pesquisa, mostrar como o estudo da utilização dos intervalos no sentido prático e suas conexões podem colaborar de forma eficaz no desenvolvimento musical do músico/guitarrista. O intuito deste trabalho é mostrar como pensar nos intervalos por regiões em toda extensão do braço do instrumento, associando também as técnicas interpretativas e expressivas junto com os conceitos intervalares para gerarem resultados significativos nas suas performances e autonomia com a guitarra.

Esta pesquisa apresenta uma abordagem didática chamada Sistema 3R (S3R), modelo que é pensar por três regiões simétricas de forma vertical fazendo uso dos intervalos no contexto harmônico para propiciar melhores resultados no acompanhamento musical. Essa forma de pensar verticalmente para estudar os intervalos para criação de acordes e escala é citado por Torres (2023, p.52) quando menciona “Por esse processo de visualização teremos uma a coluna de intervalos da fundamental como apoio para a construção dos acordes, escalas, modo ou arpejo no braço do instrumento”. Além do mais, a pesquisa traz alguns objetivos específicos, entre eles; contextualização da história da guitarra elétrica em São Luís do Maranhão e sua chegada ao Estado, atribuindo esse fato a Rivo Sérgio; apresentamos e refletimos sobre a origem dos cursos populares da EMEM, sua criação e implementação dos cursos populares em especial ao núcleo de Guitarra Elétrica, além de mencionar personagens

e aspectos positivos, assim como outros pontos que poderiam ser melhorados para atingirem resultados mais significativos para o curso.

Complementamos os objetivos específicos com a apresentação do S3R, visão conceitual, descrição e sua utilização prática, tendo como proposta em primeiro plano fazer com que o estudante/músico possa melhorar sua autonomia com relação ao braço da guitarra elétrica nas suas performances com foco na harmonia. Finalizando com demonstrações didáticas práticas criando e utilizando exemplos de progressões em cada região do S3R com uso de uma obra musical “Wave”. Neste último objetivo, utilizamos o recurso áudio/visual, em que as gravações, os detalhes na elaboração dos acordes estarão disponíveis em uma plataforma digital para que sejam visualizadas, assim como os modelos dos acordes inseridos neste trabalho, tanto em vídeo como em figuras. Sendo assim, a apresentação das atividades práticas será detalhada para demonstrar sua efetividade no que a pesquisa se propõe.

Quanto à resposta da nossa questão-problema - Como promover o domínio intervalar no contexto harmônico no braço da guitarra elétrica? - direcionamo-nos especificamente aos pré-requisitos harmônicos como base deste estudo, pois acreditamos que um estudo sem fundamentos teóricos sólidos também prejudica estudantes e músicos a interagirem melhor, quando executam seus repertórios. Observamos, na pesquisa, algumas situações que poderiam influenciar e potencializar nestes aspectos, e que foram colhidas na convivência junto aos estudantes.

Esta investigação foi realizada em muitas vezes por entrevistas semiestruturadas, antes da minha inserção ao mestrado e atividades didáticas para saber por que tinham dificuldades de entenderem as relações intervalares, e, conseqüentemente, o domínio do braço da guitarra elétrica, sendo o foco em questão. Sobre isso, destacando vários pontos como revistas, Song Book's e a própria influência da internet como Google e Youtube, mas, também reconhecendo sua importância positiva, pois a informação atualmente é muito mais acessível em relação a tempos anteriores. O que refutamos, no entanto, é que replicar somente o conteúdo pesquisado e não possuir conceitos teóricos estabelecidos implica em fazer algo sem refletir.

Entender as diversas configurações dos acordes, inversões, funções e outros conceitos relacionados ajudam na compreensão de como essas estruturas intervalares se conectam, facilitando seu uso consciente. Já com o uso do S3R tem como proposta demonstrar diversas possibilidades para se criar acordes para acompanhar uma mesma música em diferentes regiões do braço da guitarra elétrica. Essa abordagem desenvolvida através do S3R com sua aplicação racional dos intervalos nos permite criarmos acordes para tocarmos qualquer música e

aplicarmos em outras obras, pois o raciocínio segue a mesma lógica, ou seja, aliar teoria e prática de maneira assertiva.

Acreditamos que se os estudantes do curso, assim como os demais da referida EMEM, desenvolverem e compreenderem esta base, o uso assertivo dos conceitos intervalares, a sua formação técnica irá ser concluída com mais êxito e capacitação. Haja visto que temos outras disciplinas na matriz curricular da escola que têm esse pré-requisito como elemento essencial, como as aulas teóricas, prática de conjunto, Harmonia Funcional (I e II) e Laboratório de Improvisação (I e II). O S3R irá contribuir junto ao estudante a ter uma melhor percepção, formação e compreensão dos conteúdos apresentados por essas disciplinas. Outra maneira de fazer uso nesse modelo de abordagem, pensar por região, é associar à técnica da improvisação idiomática, utilizando essas regiões para improvisar pensando por intervalos específicos e característicos por escala ou acorde, o que faria com que o estudante pudesse de fato entender a sonoridade que uma nota gera a partir de um determinado contexto, seja melódico ou harmônico.

O que propomos em nossas considerações finais é que o S3R não esteja somente direcionado a um estudo de performance, autonomia e destrezas técnicas, pois seu uso e recursos podem ser mais bem explorados em outras áreas do estudo musical. Acreditamos que seu modelo de ensino também pode ser adaptado e aplicado em outros instrumentos, a exemplo do Contrabaixo elétrico, do Violão, do Teclado, do Piano, do Bandolim, do Banjo e de outros com configurações parecidas. Isso porque a visualização dos intervalos é algo presente em todos, obviamente, seu uso, recurso técnico e timbragem são características distintas, no entanto, os procedimentos existentes no S3R podem também se fazerem presentes, já que não estão associados às questões puramente técnicas de cada instrumento.

O resultado parcial desta pesquisa, já que ela pode ser estendida para outros contextos, como já exposto, é, além de mostrar as possibilidades de uso que o S3R, traz para performance prática, principalmente. Mas como aprimoramento na formação também de futuros professores, pois muitos docentes que atuam na EMEM foram estudantes da mesma instituição. O que desejamos é que esta pesquisa mesmo sujeita a possíveis análises e críticas construtivas possa ser um caminho de novas perspectivas para outros trabalhos formais, informais, acadêmicos, músicos e professores em prol do ensino da guitarra elétrica.

REFERENCIAS

BORTOLOTTI, Karen Fernanda- **Metodologia da pesquisa - 1. Metodologia. 2. Ciência. 3. Pesquisa. 4. Produção científica. I.** SESES – Estácio - Rio de Janeiro - 2015. CARDOSO, Miriam Limoeiro. **O Mito do Método** - Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - 1971.

CHEDIAK, Almir - Harmonia e Improvisação (70 músicas harmonizadas e analisadas - violão, guitarra, baixo e teclado - Volume 1 - Editora: Lumiar - 1986 - Rio de Janeiro.

_____, Almir - **Song Book: Bossa Nova** - Vl. 03 Editora: Lumiar - 1986 - Rio de Janeiro. 1990.

COLLURA, Turi - **Improvisação - V. 1 - Práticas Criativas para a composição melódica na Música Popular** - São Paulo - Irmãos Vitale, 2008

COSTA, André Pires Morais da - **Estudo de padrões de digitação de escalas.** Uma estratégia para promover o domínio do diapasão da guitarra clássica no ensino artístico especializado Universidade do Minho - Instituto de Educação - 2016.

FARIA, Nelson - **“O livro que todo guitarrista deve ter” - com Nelson Faria - Fica a Dica** ["Livros que Todo Guitarrista Deve Ter" com Nelson Faria | Fica a Dica - YouTube](#) - acessado em: 25/07/24.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares - **O ensino da música popular brasileira:** algumas considerações - XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Vitória – 2015.

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

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de - **Da harmonia pela harmonia:** sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional - Revista do Conservatório de Música da UFPel Pelotas, No.5, 2012 p. 1-35.

GIL, Antonio Carlos – **Como Elabora Projetos de Pesquisas** – 4ª Edição – São Paulo – Editora Atlas - 2002.

GOHN, Daniel Marcondes - **Auto-aprendizagem musical:** Alternativas Tecnológicas Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes - São Paulo - 2002.

GOMES, Luis Felipe. **Stan getz em samba de uma nota só:** o hibridismo entre o jazz e o samba e um exemplo da conjunção das abordagens horizontal e vertical na construção de uma coerência na improvisação. Revista Nupear - Volume 15. 2016.

GOMES, Moisés Cardoso. **O Ensino de guitarra elétrica no curso técnico de música da EMUFRN:** Aspectos históricos e metodológicos. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2015.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama - A contribuição da neurociência na questão da memorização no aprendizado pianístico - **Revista da ABEM** - V. 12, 111-118, mar. 2005 Porto Alegre.

JÚNIOR, José Fagundes de Souza - Estímulos Musicais: uma prática da percepção em intervalos diatônicos - **Revista de Música da UFAL (MUSIFAL)** - 2022.

LIMA, Norla Aragão - **ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO: Mudança de paradigma numa perspectiva de emprego e renda** - Universidade Federal do Maranhão (UFMA) - 2016.

KOSTA, Stefan; PAYNE, Dorothy - **Harmonia Tonal: com uma introdução à música do século XX** - 3ª edição Traduzido e Editado a partir da 3ª edição por Hugo L. Ribeiro, 2007.

MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues; SILVA, Francisca de Paula Santos; BOAVENTURA, Edivaldo Machado - Design-based *research* ou Pesquisa de desenvolvimento: Metodologia para Pesquisa Aplicada de inovação em educação do século XXI - **Revista da FAEBA** – Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 23, n. 42, p. 23-36, jul./dez. 2014.

MEIRELLES, Alexandre; STOLTZ, Tania; LÜDERS, Valéria - **Da psicologia cognitiva à cognição musical: um olhar necessário para a educação musical** - Música em perspectiva v.7 n.1, junho 2014 - UFPR.

MENDES, Jamilson Denys Ribeiro Mendes - **A guitarra elétrica e o ensino sistematizado da improvisação idiomática na EMEM** - Universidade Federal do Maranhão (UFMA) 2017.

NAVES, Santuza Cambraia - DA BOSSA NOVA À TROPICÁLIA: contenção e excesso na música popular - **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - VOL. 15 - nº 43 - 2000.

NEVES, José Luis - **Caderno de Pesquisas em Administração** - FEA - USP, São Paulo, v.1, nº 3, 2º sem./1996.

OLIVA, Pollaco - **Método de guitarra - Tudo sobre escalas e arpejos** - Cover Guitarra (Coleção Toque de Mestre) - Editora: HMP - 2004 - São Paulo.

PENNA, Maura - **Música(s) e seu ensino** - Editora Sulina - Versão do artigo publicado em Ensino de Arte - Revista da associação de Arte-Educadores do Estado de São Paulo - ano II, III - 1999.

PINHEIRO, Cícero Wagner Oliveira - **Ensino e aprendizagem de guitarra elétrica no Triângulo CRAJUBAR - CE** - Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Fortaleza, 2017.

RODRIGUES, Fernando Macedo - **O acesso aos sites Cifraclub e Youtube como ferramentas para o aprendizado musical** - IV Encontro de Educação Musical Inclusiva: Tecnologia, Música e Diversidade (TeMuDi) - Universidade do Estado de Minas Gerais 2018.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal - **Elabora de arranjo para Guitarra Solo** - Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes - São Paulo - 2005

SILVA, Helena Lopes da - **Mediando as escutas musicais dos jovens**: Uma proposta para a Educação Musical na Escola Regular - Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.22, n.1, p.122-147 - jan./jun. 2014.

_____, Helena Lopes da; BARBOSA, Rogério Vasconcelos - **Escuta (cria)tiva: Propostas para o desenvolvimento da escuta musical na educação básica** - Foro de Educación, vol. 15, núm. 22, enero-junio, 2017, pp. 1-15 - Fahren House - Cabrerizos, España

_____, Helena Lopes da; ZILLE, José Antônio Baêta - **Música e Educação: Série Diálogo com o Som** - Barbacena - EdUEMG - Volume II - 2015

TORRES, Diórgenes Terciano - **Improvisação melódica com uso de Arpejo**: proposta metodológica para a disciplina Improvisação I no curso técnico da Escola de Música do Estado do Maranhão – EMEM - Universidade Federal do Maranhão (UFMA) - programa de pós-graduação profissional em artes prof-artes / mestrado profissional em rede - 2016.

_____, Diórgenes Terciano - **Arpejos Unidos! Jamais serão vencidos!!! Criação de frases para harmonias jazzísticas** - 1ª Edição - São Luís - 2015.

_____, Diórgenes Terciano - **Baixo Elétrico**: construção de acordes, arpejos, escalas e modos - Vitta Books Music - São Paulo - 2023.