

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

CENTRO DE ARTES E LETRAS

**CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA: MÚSICAS DOS
SÉCULOS XX E XXI - PERFORMANCE E PEDAGOGIA**

Guilherme Almeida de Barros

**UMA EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM AUTODIRIGIDA
COLETIVA COM AS LIÇÕES *WORKSHOPS* DA REVISTA *GUITAR
PLAYER***

Santa Maria, RS

2019

Guilherme Almeida de Barros

**UMA EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM AUTODIRIGIDA COLETIVA COM AS
LIÇÕES *WORKSHOPS* DA REVISTA *GUITAR PLAYER***

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música.**

Orientador: Prof. Dr. Gerson Werlang

Santa Maria, RS

2019

Guilherme Almeida de Barros

**UMA EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM AUTODIRIGIDA COLETIVA COM AS
LIÇÕES WORKSHOP DA REVISTA GUITAR PLAYER**

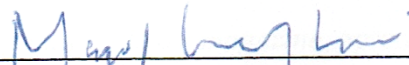
Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música:
Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia, da
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito
parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música.**

Aprovado em 13 de dezembro de 2019:

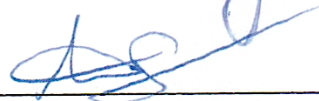


Gérson Luís Werlang, Dr. (UFSM)

(Orientador)



Marcos Kröning Correa, Dr. (UFSM)



Alexandre Saggioratto, Dr. (UPF)

Santa Maria, RS

2019

RESUMO

UMA EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM AUTODIRIGIDA COLETIVA COM AS LIÇÕES *WORKSHOPS* DA REVISTA *GUITAR PLAYER*

AUTOR: Guilherme Almeida de Barros

ORIENTADOR: Prof. Dr. Gerson Werlang

Este trabalho se propõe a explorar os conteúdos musicais das lições *Workshop* da revista norte-americana *Guitar Player*, de 1990 - 1995, quando a revista era uma relevante referência para guitarristas que procuravam informação e formação na guitarra elétrica. Observando a natureza informal de como esse contato se dava com o material pelos músicos e de como em geral acontece a aprendizagem da guitarra elétrica, este trabalho empreendeu uma experiência didática coletiva com mais três guitarristas participantes. As fases dessa atividade didática se orientam pelos princípios do conceito de *self-directed learning*, aqui traduzido como aprendizagem autodirigida, como já é aceita em trabalhos no Brasil, na abordagem crítica e cooperativa como é proposta pelos autores Meryll Hammond e Rob Collins. Em um primeiro momento, os participantes tomam um contato individual com o material a ser estudado, interpretando-o somente com os recursos fornecidos pelo texto descritivo e pela partitura. A partir dessa interpretação, cada participante prepara e grava uma performance em vídeo. Em um segundo momento, em encontro presencial, as impressões sobre o que foi estudado são compartilhadas e discutidas, os vídeos individuais apreciados coletivamente, com intuito de fornecer mais recursos para a geração de perfis de competência e aprimoramento da performance técnica e instrumental. Essas conclusões e considerações servem como novas diretrizes para a preparação de uma segunda performance, também gravada em vídeo. As discussões dos encontros presenciais são documentadas em gravações de áudio e, junto com os vídeos, permitem uma rica experiência de troca de conhecimentos, bem como uma clara fonte de comparação para verificar a eficácia do processo coletivo sobre o individual. O modelo de aprendizado adotado no trabalho se mostrou eficiente e produziu resultados práticos satisfatórios na evolução da técnica e da performance do material estudado.

Palavras-chave: Guitarra elétrica, *Guitar Player magazine*, aprendizagem autodirigida

ABSTRACT

A COLLECTIVE SELF-DIRECTED LEARNING EXPERIENCE USING THE *GUITAR PLAYER* MAGAZINE WORKSHOPS LESSONS

AUTHOR: GUILHERME ALMEIDA DE BARROS

ADVISER: PROF. DR. GERSON WERLANG

This work aims to explore the musical contents of the Workshop columns of the North American magazine *Guitar Player*, from 1990-1995, when the magazine was the most significant reference for guitarists looking for information and training in the electric guitar. Observing the informal nature of how this contact was made with the material by the musicians and how the electric guitar learning generally happens, this work undertook a collective didactic experience with three other participating guitarists. The phases of this educational activity are guided by the principles of the concept of self-directed learning, translated into Portuguese in this work as "aprendizagem autodirigida", as it is already accepted in publications in Brazil, in the critical and cooperative approach as proposed by the authors Merryl Hammond and Rob Collins. At first, the participants make individual contact with the material to be studied, interpreting it only with the resources provided by the descriptive text and the score. From this interpretation, each participant prepares and records a video performance. In a second phase during a face-to-face meeting, the impressions of what was studied are shared and discussed, the original videos collectively appreciated, to provide more resources for profiling competencies, and to improve technical and instrumental performance. These conclusions and considerations serve as new guidelines for the preparation of a second performance, also recorded on video. The discussions of face-to-face meetings are documented in audio recordings. Audio records and videos allow for a rich experience of knowledge exchange and for a reliable source of comparison to evaluate the effectiveness of the collective process on the individual. The learning model adopted proved to be efficient and produced satisfactory practical results in the evolution of the technique and the performance of the studied material.

Keywords: Electric guitar, *Guitar Player* magazine, self-directed learning

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Fluxograma do modelo adaptado de Hammond-Collins adotado na pesquisa..... | 28 |
| Figura 2 - Primeiro compasso do arranjo de “John Henry”, de John Renbourn..... | 35 |
| Figura 3 - Dois compassos iniciais da lição de Paul Gilbert..... | 36 |
| Figura 4 - Primeiro compasso de “Hendrix and The Art Of Rhythm”, de Rick Emmett..... | 36 |
| Figura 5 - Trecho da lição “Hendrix and The Art Of Rhythm”, de Rick Emmett..... | 37 |
| Figura 6 - Trecho que exemplifica a técnica de <i>harp harmonics</i> | 39 |
| Figura 7 - Exemplo da notação da digitação da técnica de <i>harp harmonics</i> | 41 |
| Figura 8 - Exemplo 1A da lição de Howard Morgen..... | 42 |
| Figura 9 - Trechos em semicolcheias e sextinas do exercício de Paul Gilbert..... | 44 |
| Figura 10 - Trecho do compasso 6 da lição de Paul Gilbert..... | 44 |
| Figura 11 - Em vermelho, os momentos de troca de corda, que acontecem depois da palhetada para baixo. | 46 |
| Figura 12 - Trecho do compasso 5 com frequentes trocas de corda..... | 46 |
| Figura 13 - Trecho de Paul Gilbert. Contrações e expansões da mão esquerda..... | 47 |

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Fases da *critical self-directed learning*, proposta por Hammond e Collins.....25

Quadro 2 – Adaptação do modelo Hammond-Collins para momentos individuais e coletivos.26

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 08 |
| 1 A GUITARRA ELÉTRICA E A REVISTA GUITAR PLAYER | 14 |
| 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE APRENDIZAGENS NÃO-FORMAIS | 19 |
| 2.1 AS CONTRIBUIÇÕES DAS ABORDAGENS DE APRENDIZAGEM INDIVIDUAL E COLETIVA | 21 |
| 2.2 ESTAR NO COMANDO DA APRENDIZAGEM | 22 |
| 2.3 O MODELO DE APRENDIZAGEM AUTODIRIGIDA ADOTADO NA PESQUISA..... | 23 |
| 2.4 ADAPTANDO O MODELO DE HAMMOND-COLLINS | 25 |
| 2.5 APLICANDO O MODELO NA PRÁTICA..... | 26 |
| 2.5.1 Estabelecendo o ambiente cooperativo de aprendizagem (Coletivo): | 26 |
| 2.5.2 Análise da situação (individual) | 27 |
| 2.5.3 Geração de perfil de competência (individual)..... | 28 |
| 2.5.4 Autoavaliação diagnóstica (individual)..... | 29 |
| 2.5.5 Autoavaliação diagnóstica interativa(coletiva)..... | 29 |
| 2.5.6 Desenvolvimento de contratos de aprendizagem (coletivo)..... | 29 |
| 2.5.7 Autogestão do aprendizado: reformulando a performance (individual)..... | 30 |
| 2.5.8 Reflexão: analisando o próprio desenvolvimento (individual)..... | 30 |
| 2.5.9 Avaliação e validação do aprendizado: analisando o percurso (coletiva)..... | 31 |
| 3 AS LIÇÕES DA SESSÃO WORKSHOPS: UMA EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM AUTODIRIGIDA COLETIVA | 32 |
| 3.1 AS LIÇÕES ESTUDADAS DA GUITAR PLAYER | 32 |
| 3.1.1 Encontro 1: Howard Morgen – Harmonic Cascades & Chords (Guitar Player, julho de 1991) | 32 |
| 3.1.2 Encontro 2: Rick Emmett – Hendrix & The Art of Rhythm (Guitar Player, novembro de 1991)..... | 32 |
| 3.1.3 Encontro 3: Joe Gore – A Funk of Different Color, Part 2 (Guitar Player, março de 1990)..... | 33 |
| 3.1.4 Encontro 4: Paul Gilbert – I Know You Are But What Am I? (Guitar Player, setembro de 1991)..... | 33 |
| 3.1.5 Encontro 5: Hellecasters – Electric Harp O’ Magic (Guitar Player, novembro de 1993)..... | 34 |
| 3.1.6 Encontro 6: Hellecasters – Electric Waterfall (Guitar Player, março de 1994)..... | 34 |
| 3.2 APONTANDO AGUMAS QUESTÕES ESPECÍFICAS ENCONTRADAS NO ESTUDO | 34 |
| 3.2.1 A leitura musical..... | 34 |
| 3.2.2 Maturidade técnica e virtuosismo..... | 37 |
| 3.3 TRANSCRIÇÃO DE DOIS ENCONTROS PRESENCIAIS DO GRUPO..... | 38 |

| | |
|--|-----------|
| 3.3.1 Encontro 1 - Howard Morgen – Harmonic Cascades & Chords..... | 39 |
| 3.3.2 Encontro 4 (30-04-2019) Lição Paul Gilbert – I Know You Are, But What Am I? (Guitar Player, setembro de 1991)..... | 43 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 48 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 52 |
| ANEXO A - Harmonic Cascades & ChordsPt1..... | 55 |
| ANEXO B - Harmonic Cascades & ChordsPt2..... | 56 |
| ANEXO C - Hendrix And The Art Of Rhythm..... | 57 |
| ANEXO D - A Funk Of Different Color, Part 2..... | 58 |
| ANEXO E - I Know You Are, But What Am I?..... | 59 |
| ANEXO F - Electric-o Harp Magic..... | 60 |
| ANEXO G - Electric Waterfall..... | 61 |
| ANEXO H - Exercícios de apoio..... | 62 |
| ANEXO I- Breve biografia dos participantes..... | 65 |
| ANEXO J - Contratos de aprendizagem..... | 67 |

INTRODUÇÃO

A motivação de realizar este estudo se deu pela observação de minha própria formação musical na guitarra elétrica, nos seus modos de desenvolvimento e na natureza do material de estudo utilizado. Refletindo e comparando a maneira com que os guitarristas conduzem seu aprendizado nos dias de hoje, percebe-se que muitos dos procedimentos continuam similares, principalmente no que diz respeito ao modo autodirigido de adquirir os conhecimentos e técnicas para o domínio do instrumento, sem a necessidade de um mentor ou professor, pelo menos durante uma significativa parte do processo de aprendizagem.

Com a profusão de conteúdos virtuais, cursos online, sites e fóruns na internet, há uma grande e diversa quantidade de caminhos e possibilidades para o estudante ter acesso a material didático para guitarra elétrica. Por consequência disso, é comum que a natureza dessas informações se torne mais setORIZADA e restrita a estilos musicais e técnicas específicas de tocar o instrumento. Outros desafios são a maior dificuldade de reflexão sobre o que é estudado, a monitoração e acompanhamento da evolução do estudante em cada tópico, bem como a exploração das possibilidades de aprofundamento de cada conhecimento adquirido.

Esta pesquisa tem como ponto de partida a análise e a descrição dos conteúdos musicais presentes na revista estadunidense *Guitar Player*, mais precisamente nas lições da coluna *Workshops* (depois chamada de *Sessions*), no período de 1990 até 1994. Tal período se justifica pelo fato de se ter acesso a uma coleção pessoal bastante expressiva de material físico, visto que não se encontram até o momento disponíveis na internet para consulta. No início dos anos de 1990, com a abertura para a importação, revistas estrangeiras eram encontradas nas bancas com mais facilidade, bem como um maior acesso a equipamentos musicais e tecnológicos.

A revista *Guitar Player* tem mais de 50 anos de existência e, por muito tempo, era a única revista no mercado direcionada a músicos e acabou se tornando o principal veículo de informação e aprendizado de gerações de guitarristas e violonistas. A técnica e o estilo dos músicos mais influentes do instrumento foram escrutinados e compartilhados por várias décadas nas páginas da revista. Cada edição era aguardada e mostrava os últimos lançamentos, novidades sobre instrumentos e equipamentos, entrevistas, reportagens e partituras com técnicas e trechos musicais. A importância da revista, no contexto pré-internet, pode ser verificada nesse comentário do guitarrista Joe Satriani, publicado no prefácio de um livro *Guitar Player: The Inside Story of the First Two Decades of the Most Successful Guitar Magazine Ever*, sobre a história da revista:

Não havia internet, nenhum DVD instrucional, nem mesmo professores confiáveis de guitarra rock disponíveis para me ajudar nos primeiros passos. Então eu contava com livros, revistas e amigos. Estes eram meus professores no início. Havia sempre um amigo pelo quarteirão ou pela cidade que estava a alguns passos à frente de mim e podia me mostrar alguns acordes ou *riffs*¹. Havia os livros da Mel Bay e de Mickey Baker que tinham todo o tipo de informação neles também, mas todos pareciam “quadrados”, não legais, e desatualizados com o que a nova geração de músicos estava criando. As revistas, por outro lado, eram divertidas e atualizadas. *Rolling Stone*, *Circus*, *Creem* - eles cobriam a parte de fantasia do meu sonho de rock'n'roll, mas não a parte de conhecimento, a parte de “como fazer” ou a parte das ferramentas que usavam. Eu olhava para as fotos e me perguntava onde estava a verdadeira história, a história do guitarrista² (CROCKETT, 2015, p.12, tradução nossa).

Esse comentário é sintomático, e aponta fatos de interesse à pesquisa e compartilha de muitas características ainda válidas, apesar de se referir aos anos de 1970, período anterior ao proposto neste trabalho. Podemos verificar que a concorrência no mundo editorial na época do comentário era de revistas de grande vulto no jornalismo musical. Por isso a *Guitar Player* sempre manteve uma tradição de editores, jornalistas, fotógrafos e *free-lancers* de grande eficiência, o que garantia a qualidade dos textos e dos conteúdos apresentados. As revistas como *Rolling Stone* focavam mais no lado comportamental dos artistas, enquanto a *Guitar Player* tinha um amplo foco na parte técnica e musical, de como a música era tocada e com que ferramentas. Também é visível uma característica bem marcante no que diz respeito à prática e à sistematização do conhecimento na guitarra elétrica, que é a sua contínua transformação e evolução, fazendo com que formatos mais tradicionais, como o livro, se tornassem rapidamente desatualizados. O formato de revista, com seu lançamento mensal, foi um modelo mais eficiente e adequado para as características e perfis específicos dos guitarristas, e de uma cultura musical que estava em rápido desenvolvimento e transformação.

Quanto aos procedimentos de aprendizagem utilizados pelos músicos de guitarra, é comum o desenvolvimento de processos personalizados de construção de conhecimento, de acordo como as suas motivações, direcionamentos e interesses musicais específicos. Assim, se busca atingir os objetivos imediatos, fazendo a guitarra elétrica um instrumento frequentemente

¹ Motivo ritmo-melódico de notas repetidas, que caracteriza muitas músicas do gênero rock.

² No Internet, no instrucional DVDs, not even credible rock guitar teachers were around to help get my feet off the ground. So I relied on books, magazines, and friends. They were my teachers in the beginning. There was always a friend around the block or across town who was a few steps ahead of me and could show me a few new chords or riffs. There were the Mel Bay and Mickey Baker books that had all kinds of info in them too, but they all seemed so “square,” not cool, or up-to-date with what the new generation of players were creating. The magazines, on the other hand, were fun and up-to-date. They catered to my older siblings’ generation, which made them seem that much more cool to me. *Rolling Stone*, *Circus*, *Creem*—they covered the fantasy part of my rock ‘n’ roll dream, but not the knowledge part, the “how to” part, or the “tools of the trade” part. I would stare at the pictures and wonder where the real story was, the guitarist’s story. Then there was *Guitar Player*. The first time I discovered GP magazine I was stunned, overjoyed. Here was a publication that not only featured the artists making guitar music, but left no stone unturned when it came to the inspiration, the “how to,” and the tools that they used. Month after month it contained well-written, much-needed information and cool photos of past, present, and soon-to-be superstar guitarists. It was dedicated to exactly what I was interested in. No gossip, just exciting, useful stuff about guitars, gear, artists, their music, and their approach to playing.

sujeito à autoformação (PAARMAN, 2016). O público-alvo da revista *Guitar Player* sugere um músico que possui um conhecimento previamente adquirido, parcialmente formal, pela necessidade de compreender a escrita em notação convencional da partitura, e também com um sólido conhecimento oral, obtido pela contato com outros músicos e troca direta de experiências. Esse conhecimento de tradição oral é fundamental para permitir que o músico seja bem sucedido na tarefa de decodificar o texto musical e imprimir as nuances específicas e a autenticidade dos mais variados gêneros musicais abordados na revista.

É do interesse da pesquisa trabalhar com essa grande variedade de conteúdo musical da revista, que mantinha uma postura original pelo ecletismo dos gêneros musicais que abordava. O músico que lia a *Guitar Player* estava exposto a conteúdo de música clássica (pela forte presença do violão de concerto nas suas páginas), blues, jazz, rock e um espaço para expressões culturais não-ocidentais na guitarra elétrica e no violão. Essas características foram sendo menos preponderantes com o passar dos anos, com o surgimento da internet, o que levou as revistas de guitarra, de maneira geral, a se tornarem mais padronizadas e menos variadas no seu material. Joe Gore, que foi editor-chefe da revista no período abordado, comenta:

“Para mim, a missão da GP era expor os leitores a coisas que de outra forma talvez não encontrassem, sejam elas artistas, álbuns, técnicas, equipamentos ou atitudes [...] Ao mesmo tempo, havia uma crescente pressão das outras revistas de guitarra, que estavam nos derrotando nas bancas. Meu plano era mostrar material novo e radical das novas gerações que as outras revistas não tivessem notado, ao lado de coisas mais antigas e sérias que elas tivessem ignorado. Tudo isso às custas de ficar em uma posição intermediária. A abordagem refletia meus gostos pessoais (e ainda é assim), mas economicamente era desastroso. Nunca ganhamos o leitor jovem que eu buscava, mas quantos sérios leitores jovens havia para ganhar?” (GORE, 2007, tradução nossa).

Joe Gore explicita as dificuldades e as implicações financeiras da postura editorial menos comercial da *Guitar Player* e a competição com outras revistas, como a *Guitar World*, lançada no início dos anos 1980.

Outra característica digna de nota é o fato de que as informações passadas nas lições musicais são constituídas de pequenos trechos, ideias musicais, propostas técnicas e algumas reflexões filosóficas sobre o instrumento e a música. Raramente contemplam alguma partitura completa direcionada à performance musical. Com isso, a natureza criativa e individual da guitarra é representada. O direcionamento dessas lições sempre foi a de incorporar elementos

³ To me, *GP*'s mission was to expose readers to things they might not otherwise encounter, be they artists, albums, techniques, gear, or attitudes. At the same time, there was increasing pressure to compete with the other guitar magazines, which were slaughtering us on the newsstand. My plan was to feature younger, edgier stuff the other mags missed alongside the older, more serious stuff they ignored, all at the expense of the mainstream middle. The approach reflected my own tastes (and still does), but it was an economic failure. We never won the serious younger readers I sought, but then, how many serious younger readers were there to win?

no vocabulário individual de cada músico, transformá-los e processá-los criativamente. Em muitos casos se incentivava a variação das ideias propostas. A discussão de pequenos fragmentos pode levar a profundas reflexões sobre a técnica da guitarra elétrica e desenvolver um foco preciso de como resolver as problemáticas contidas em cada lição, tornando esse conhecimento passível de ser incorporado imediatamente na prática cotidiana de cada músico.

É comum o músico experimentar uma certa estagnação no seu desenvolvimento no instrumento, em diversos momentos da sua trajetória de aprendizagem autodirigida, parcialmente pela quantidade excessiva de estímulos e informação e pela dificuldade de acompanhar e criticar o seu progresso e propor novos direcionamentos. Essas questões ajudaram a formular os problemas desta pesquisa e sua metodologia.

Para a realização do estudo, foi escolhido um grupo de três jovens guitarristas, Cassiano Rahtke, Cassio Machado e Matheus Borowski da Silva, todos alunos do *Curso de Música e Tecnologia* da Universidade Federal de Santa Maria, com uma formação musical já estabelecida e com experiências similares de autoaprendizagem (nos anexos consta uma pequena biografia dos participantes). Todos com plenas condições de abordar e decodificar o material sugerido e escolhido pelo autor da pesquisa e de satisfazer a condição do público-alvo da revista *Guitar Player*, com um determinado nível técnico não especificado, mas de certa forma implícito.

Os membros do grupo tinham acesso ao material de uma lição da revista, escolhida com uma semana de antecedência. Durante essa primeira semana de contato individual, cada participante preparava uma performance em vídeo da lição estudada. Ao final dessa primeira semana de contato com o texto musical, ocorria um encontro presencial com os participantes, para comentar e refletir sobre o conteúdo, as maneiras de abordagem individual e apreciação dos vídeos de performance, mediada pelo autor da pesquisa. A partir da observação coletiva se apontaram implementações e possibilidades para que questões da performance de cada um fossem repensadas.

Cada semana de encontro presencial do grupo tratou de uma nova lição com um novo tópico, sempre privilegiando a natureza eclética e variada das lições da revista *Guitar Player*. Após alguma experiências iniciais, depois do ambiente coletivo de aprendizagem autodirigida ter sido implementado, cada participante foi estimulado a conduzir o encontro semanal, escolhendo o material que desejava trabalhar dentro de um grande arquivo com as lições previamente escaneadas, mediando as questões no debate presencial.

Espera-se que, com essa dinâmica, se desarticulem as relações de poder entre a figura professor e o aluno, que se estabeleça um ambiente colaborativo e cooperativo, com um senso

interdependente de comunidade. Esse ambiente é importante para que se trabalhe a individualidade de cada participante, somada aos benefícios da reflexão coletiva. Após algumas semanas com o estudo de diversas lições, solicitou-se que cada participante formulasse um lista de fatores para trabalhar uma nova performance. Essa reformulação dos procedimentos técnicos produzirão novas performances que serão gravadas em vídeo e reapresentadas em futuros encontros presenciais.

Uma das hipóteses desta pesquisa é a de que essa seria uma dinâmica eficiente e produtiva de aprendizagem autodirigida, pois a coletividade traz uma maior riqueza na experiência de reflexão, observação individual e do outro, na comparação, e um maior estímulo e clareza de perceber e apontar caminhos para um melhor desenvolvimento. Todos os membros ajudam no desenvolvimento coletivo. A oportunidade de rever e reavaliar esse conteúdo da revista *Guitar Player* da era pré-internet pareceu oportuno, e a redescoberta de sua qualidade e atualidade também é de interesse da pesquisa.

Procuramos fazer perguntas que emergem da prática de autoaprendizagem dos instrumentistas de guitarra elétrica, de suas motivações, da natureza do seu contato inicial com algum material didático, de como o decodificam e de como finalmente empreendem a performance e a incorporação de um novo conceito no seu conjunto de habilidades. Algumas perguntas: Qual a proposta do material que estou estudando? Onde ele se insere no universo de possibilidades de habilidades que posso adquirir no instrumento? Quais as dificuldades técnicas? Quais os benefícios que podem ser extraídos de uma abordagem individual de autoaprendizagem? Como ela contrasta com uma dinâmica coletiva e orientada em um segundo momento?

Há uma lacuna na reflexão nas estratégias de autoaprendizagem do músico de guitarra elétrica. A revista *Guitar Player*, comprovadamente importante na formação de gerações de músicos, é uma fonte extensa de exemplos e direcionamentos passíveis de serem investigados e apresenta aspectos históricos implícitos que ajudam no traçado das evoluções e transformações do vocabulário e dos estilos praticados no instrumento ao longo dos anos. A sistematização desse conhecimento e suas diversas vertentes é ainda um desafio.

[...] o universo musical da guitarra elétrica é um campo de estudo em formação nos círculos acadêmicos, tanto no exterior quanto no Brasil. Com toda essa variedade de estilos de construção musical quase nada foi pesquisado ou sistematizado seja na área da musicologia, seja na área da formação do instrumentista. O estilo musical de nossos guitarristas quanto à forma de construção melódica, interpretação e improvisação é uma lacuna a ser preenchida na formação de nossos músicos e instrumentistas. São poucas as publicações formais capazes de contemplar e indicar as diferenças da linguagem da guitarra elétrica no Brasil, aspecto que leva muitos músicos a

desenvolverem apostilas informais de ensino, geralmente baseadas em materiais musicais estrangeiros (MIRANDA NETO, 2005, p.1074).

Esta pesquisa investiga um período importante da evolução e da sistematização do conhecimento na guitarra elétrica, onde ela começa a se firmar pedagogicamente, com a crescente publicação de material como partituras, videoaulas e também tecnicamente, com a presença de novas gerações de músicos que levam o instrumento a outros direcionamentos estilísticos e técnicos.

A redação da pesquisa se divide em três capítulos principais. O primeiro apresenta um breve histórico sobre a guitarra elétrica e a revista *Guitar Player*, suas origens, seus principais editores, colunistas e tendências ao longo dos anos. O segundo discutirá a aprendizagem informal, a autodirigida e processos similares, e o modelo metodológico desenvolvido no trabalho. Revisando alguns autores que tratam do tema, formamos uma visão mais clara de como esses procedimentos se articulam, como diferentes termos são utilizados para se referir à procedimentos correlatos, mas com suas nuances específicas, e com isso dar maior suporte metodológico para a condução da pesquisa. O terceiro capítulo relata a dinâmica colaborativa com o material das lições *Workshop*. Nesse capítulo, o conteúdo é apresentado, analisado e categorizado de acordo com direcionamentos metodológicos indicados no trabalho. No final, com a coleta e análise de dados reunidos com as experiências de ensino desenvolvidas ao lado dos participantes, são apresentadas as considerações finais da pesquisa.

1 A GUITARRA ELÉTRICA E A REVISTA *GUITAR PLAYER*

A guitarra, no século XX, rapidamente se estabeleceu como um dos maiores ícones culturais. Antes dos amplificadores, a guitarra (aqui incluímos o violão e as primeiras propostas elétricas) se popularizou muito em conta da sua versatilidade e portabilidade. Sua possibilidade de executar acompanhamento e linhas melódicas garantiu sua presença em quase todos os gêneros da música popular do século XX e XXI, o que por si só já dificulta uma definição clara de um vocabulário técnico/musical comum e de propostas pedagógicas estabelecidas, pois sua inserção na prática musical é consideravelmente diversa e complexa. Com a amplificação e o adendo do processamento do sinal entre a guitarra e o amplificador, suas possibilidades sonoras se modificam drasticamente, tornando-se infinitamente maleáveis e adaptáveis a cada visão criativa específica (TOLINSKI; DI PERNA, 2016).

Para os Beatles, se tornou uma orquestra estridente que proporcionava cor, harmonia e peso às suas canções atemporais. Guitarristas-ritmo funk, como Jimmy Nolen, usavam seu instrumento quase como uma tábua de lavar⁴ amplificada, tocando um código Morse de ruídos de galinha, empoderando diversos sucessos de James Brown, como ‘Papa’s Got a Brand New Bag’⁵ (TOLINSKI; DI PERNA, 2016, p.12, tradução nossa).

Não são incomuns as imagens, metáforas e referências inusitadas, utilizadas na tentativa de descrever as impressões subjetivas suscitadas pela rica paleta sonora produzida pela guitarra elétrica, desde as sonoridades mais agressivas da distorção e do *feedback*, até as atmosferas mais cristalinas e oníricas. Essa capacidade de adaptação e transformação da guitarra a fez onipresente em uma variedade enorme de idiomas e gêneros musicais, permitindo que cada músico apresente uma visão criativa e sua “assinatura” sonora. Talvez, na guitarra elétrica, mais do que em qualquer outro instrumento, a criação de “um estilo pessoal” facilmente reconhecível é frequentemente citado por guitarristas como uma das principais motivações e objetivos. A própria busca por emular sonoridades de guitarristas renomados e consegui-lo, ser parcialmente bem-sucedido ou mesmo falhar totalmente nessa tarefa, conduz o músico a uma jornada de autoconhecimento e reflexão sobre suas limitações técnico-musicais e suas motivações pessoais. Esse percurso de influência e emulação contribui para o desenvolvimento de um vocabulário próprio do músico, que então passa a ser passível de escrutínio e reflexão.

⁴ *Washboard*: referência a tábua de lavar roupa, utilizada como instrumento percussivo em gêneros musicais populares no início do século, como jazz, zydeco, ragtime e blues.

⁵ “For the Beatles, it became a jangling orchestra that provided color, harmony, and heft to their timeless pop songs. Funk rhythm guitarist Jimmy Nolen used his axe almost like an amplified washboard, playing a Morse code of chicken scratches to power countless James Brown hits, such as “Papa’s Got a Brand New Bag.”

A história da guitarra sempre caminhou lado a lado com o avanço tecnológico, e seu desenvolvimento pelas décadas do século XX se dá muito pela criatividade dos músicos com habilidades e apostas de vários fabricantes, que foram incluindo novos recursos nos seus produtos. Apesar de o instrumento ter passado por várias mutações em seu formato, seus componentes eletrônicos, o design da guitarra acabou se estabilizando na últimas décadas, e um certo conservadorismo e apego às tradições e aspectos “clássicos” de instrumentos construídos nas décadas de 1950, 1960 e 1970 do século XX recebem uma maior valorização.

Até hoje os modelos mais utilizados em escala mundial são praticamente os mesmos desenvolvidos na década de 50 do século passado, como a Gibson Les Paul ou a própria Fender Telecaster, com pouquíssimas atualizações mais de caráter visual, como tipos de acabamento em verniz ou a escolha de madeiras certificadas (MARTINS, 2015, p. 37).

Assim, o instrumento acabou adquirindo uma forma mais perto de sua definitiva, com alguns modelos que sobreviveram ao tempo, que já possuem um imaginário sonoro, um vocabulário musical que dialoga tanto com o seu modelo quanto com os músicos que o tornaram célebre.

Em meio ao intenso cenário musical dos final dos anos 1960, resultado de um esforço individual de LaVaine Vincent Eastman Jr. (1936-1990), mais conhecido como Bud Eastman, surgiram as primeiras publicações do que mais tarde viria a ser a revista *Guitar Player*. Todos os envolvidos nessa fase inicial de edição eram membros de sua família. A visão e desejo original de Bud Eastman era fundar uma revista exclusiva para guitarristas, sendo ele próprio um guitarrista e professor de guitarra. Mudando-se de Utah para San José, Califórnia, Bud abriu a loja *Guitar Showcase* que, além de venda de instrumentos, oferecia aulas de diversos instrumentos.

Com sua experiência de ensino de guitarra, Bud era atento e sensível às frustrações e necessidades dos guitarristas, achando que deveria criar alguma espécie de organização onde os músicos pudessem participar e trocar suas experiências, com alguma publicação que apresentasse notícias e anúncios, principalmente com o interesse de melhorar o desempenho comercial de sua loja. A primeira edição saiu em abril de 1967, sem nenhuma data impressa, pois não se tinha certeza de quando e como a próxima edição seria lançada. Os primeiros exemplares contavam com apenas 32 páginas e saíam com uma frequência de aproximadamente seis edições por ano, até se consolidar, como uma edição mensal, em 1974.

Na fase inicial, a revista produzia o seu conteúdo apenas com resenhas de concertos e entrevistas de guitarristas famosos. A situação financeira da revista não era satisfatória, e ainda mantinha uma estrutura familiar e amadora. Para melhor dar conta da empreitada editorial de

publicação, distribuição, captação de anunciantes, uma mudança marcante aconteceu com a contratação de Jim Crockett, em 1970, como editor assistente. Através de um anúncio de classificados que procurava “um editor para uma revista de música”, Crockett foi entrevistado por Bud Eastman que, a partir desse momento, assumiu a responsabilidade de edição e publicação da *Guitar Player*.

Dividindo suas atividades entre realizar algumas entrevistas com celebridades como Andres Segovia, editar artesanalmente a revista, procurar anunciantes, Crockett convenceu a empresa de guitarras Gibson a produzir um anúncio colorido de contracapa, o que permitiu a revista ter pelo menos sua capa colorida por um preço mais acessível. Em pouco tempo, a revista passou de uma tiragem anual de 8 exemplares e 40 páginas para uma tiragem mensal de 80 páginas, e o retorno financeiro começou a acontecer. Crockett logo adquiriu autonomia e editou revistas pioneiras de outros instrumentos, como a *Keyboard*, a *Drums & Drumming* e a *Bass Player*. O nome da companhia mudou de *Guitar Player Inc.* para GPI.

Crockett é visto até hoje por muitos como a cara da *Guitar Player*, o editor que projetou e profissionalizou a revista, ficando no comando da sua edição durante o período considerado como sua “fase de ouro”, de 1970 até o final dos anos de 1980. Sobre essa fase, o editor Tom Mulhern relata as mudanças sofridas na sociedade com a internet e a concorrência com as outras revistas de guitarra, que iniciam em 1980:

Olhando para os velhos tempos do GP, tivemos acesso quase ilimitado aos guitarristas, sem interferência de gravadoras ou gerentes. Não precisávamos nos preocupar muito se tomamos uma decisão ruim sobre ‘quem está na capa deste mês’. Mas os tempos mudaram. O mundo é um ambiente mais corporativo, a guitarra e seus atores são *mainstream*, e o público tem muito mais maneiras de obter, compartilhar e disseminar informações. Nos primeiros treze anos de existência, sem concorrência, a MTV e a VH1 e outras redes centradas na música não existiam, videoteipes e DVDs educativos ainda não haviam aparecido, e a ascensão da internet estava mais do que uma dúzia de anos no futuro. O mundo era diferente, a guitarra era diferente e a revista era diferente. Sinto-me feliz por ter feito parte da revista no que considero seu zênite.⁶ (MULHERN, T. in Crockett, pg. 114, tradução nossa)

No ano em que Jim Crockett terminou suas atividades na GPI, a empresa contava com 130 funcionários, em contraste com os 4 funcionários que trabalhavam no momento de sua contratação. A revista estava com 200 páginas, ao invés de 40, e gozava de uma grande

⁶ Looking back at the old days of GP, we had almost unlimited access to guitarists, without interference from record companies or managers. We didn’t have to worry too much whether we made a bad “who’s on this month’s cover” decision. But times change. The world is a more corporate environment, the guitar and its players are very mainstream, and the audience has many more ways to get, share, and disseminate information. For the first thirteen years of its existence, had no competition, MTV and VH1 and other music-centric networks didn’t exist, instructional videotapes and DVDs hadn’t come along yet, and the rise of the World Wide Web was still more than a dozen years in the future. The world was different, the guitar was different, and the magazine was different. I feel fortunate to have been part of the magazine at what I consider its zenith.

popularidade entre os músicos da época. Nas suas instalações aconteciam *jam sessions* com músicos como B.B.King, Jerry Garcia, Chick Corea e muitos outros. Sobre sua atividade e a filosofia da revista Crockett reflete:

Minha missão desde os primórdios era ampliar o objetivo inicial de Bud Eastman, o de fazer uma revista para músicos e não para fãs. Não havia nada parecido. Bud provavelmente não se deu conta de que era pioneiro. Ele apenas empreendeu algo que o motivava. Eu dei uma ênfase no lado sério das coisas, imagino. Um slogan que usei por alguns anos foi ‘a revista séria para músicos sérios’, ou algo parecido. Digo, a revista era divertida, nosso objetivo era educar de maneira leve, mas sempre dirigida para pessoas para as quais a música e a guitarra eram de grande importância para sua vida” (CROCKETT, 2007, tradução nossa).

Uma das características mais notáveis da revista *Guitar Player* na sua fase pré-internet é seu ecletismo. Ao contrário das outras publicações concorrentes que surgiram ao longo do tempo, que tinham um direcionamento mais focado no mercado musical, a *Guitar Player* manteve-se com um foco nas mais variadas expressões musicais, como podemos ver no relato de Jon Sievert, fotógrafo e editor da revista:

A *Guitar Player* não disputava por matérias ou verba de publicidade até 1980, quando a *Guitar World* foi fundada, com uma cobertura editorial quase total dedicada ao rock. O ecletismo foi a melhor parte. Eu tive que ouvir tanta música boa e me expor aos maiores músicos do mundo em todos os idiomas. Todos os meus colegas fotógrafos estavam fotografando praticamente um tipo de música - rock, jazz ou blues. Eu tive que fazer tudo isso, além de música folk, clássica, flamenco, música étnica, country e experimental.⁸ (SIEVERT, J. in CROCKETT, pg.86, tradução nossa)

No Brasil, as estratégias de aprendizado dos guitarristas na era pré-internet também se davam por alguma forma de autoaprendizado, seja por troca de informações com músicos que dominavam alguma técnica ou conhecimento diferente, por videoaulas que começam a aparecer na metade da década de 1980, principalmente os lançamentos da *Hot Licks*, empresa de vídeos instrucionais estadunidense criada por Arlen Roth, que iniciou como um empreendimento doméstico e atingiu grande vulto no final da década de 1980 e na década de 1990. Algumas empresas como a REH vídeos também eram bastante populares em videoaulas para guitarristas.

⁷ “My mission from my beginning was to stress Bud Eastman’s initial goal—to make a magazine for players rather than fans. There was nothing else like it. Bud probably didn’t realize he’d created a ‘first.’ He just embarked on what seemed to appeal to him. I placed more emphasis on the serious side of things, I think. One marketing slogan I used for a few years was ‘The serious guitar magazine for serious players,’ or something like that. I mean the magazine itself was fun; our goal was to educate entertainingly, but always directed to people to whom music and guitar matter most in life”.

⁸ *Guitar Player* had no competition for stories or ad dollars until 1980, when *Guitar World* was founded with almost total editorial coverage devoted to rock. The eclecticism was the best part. I got to hear so much great music and get exposed to the world’s greatest musicians in all idioms. All of my photographer colleagues were shooting pretty much one kind of music—rock, jazz, or blues. I got to do all that plus folk, classical, flamenco, ethnic, country, and experimental music.

Tais vídeos eram de acesso bastante difícil e, para assisti-los, era necessário recorrer a alguma cópia ilegal adquirida no mercado informal.

A revista *Guitar Player* surgiu como uma opção mais fácil de se ter contato com as práticas mais contemporâneas e atualizadas do instrumento, pois começou a ser disponibilizada nas bancas de revista brasileiras com a abertura à importação no início dos anos 90. As lições musicais *Workshop* eram as principais vias de acesso às técnicas de grandes músicos de várias épocas e vários gêneros musicais, que mensalmente publicavam alguma sugestão técnica, um trecho musical ou alguma reflexão sobre a prática musical.

A revista *Guitar Player* estadunidense seguiu suas atividades depois de 52 anos de sua concepção inicial, realizada por Bud Eastman em 1967. Tal longevidade é um feito marcante para qualquer tipo de publicação. Suas edições atuais se adaptaram aos novos tempos, com a possibilidade de assinaturas online, com a leitura no formato de arquivo pdf, e presença forte de conteúdo online no Youtube e no Instagram. As reportagens e entrevistas são mais breves do que nas décadas passadas, e o número de páginas no formato digital é de exatas 116 páginas para todas as últimas edições de fevereiro, março, abril, maio e junho de 2019. A estrutura da revista e o conteúdo ainda mantém a mesmo direcionamento, como equipamentos e guitarras novas e clássicas, entrevistas e reportagens com guitarristas e a sessão *Lessons*, uma sessão correspondente atual à sessão *Workshops*, que focamos nesta pesquisa, que publica lições de guitarra em partitura e tablatura. Áudios e vídeos das lições das novas edições podem agora ser ouvidas na internet.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE APRENDIZAGENS NÃO-FORMAIS

Este segundo capítulo pretende, de forma breve, discutir alguns conceitos utilizados no trabalho, tais como: autodidata, autoaprendizagem, aprendizagem informal, aprendizagem não-formal e aprendizagem autodirigida, para melhor delimitar e contextualizar o espaço onde o trabalho se articulará. Tal esclarecimento se faz necessário para o entendimento de como, de maneira geral, se dá a aprendizagem e a busca do conhecimento e do domínio do instrumento do músico popular, aqui neste caso, o guitarrista.

Nas últimas décadas, se observa um crescente interesse no âmbito acadêmico quanto a procedimentos de aprendizagem musical desenvolvidos fora do âmbito formal, bem como das práticas encontradas no cotidiano do músico inserido no campo da música dita popular. A autora e educadora inglesa Lucy Green dedica algumas de suas obras às delimitações das diferentes naturezas de práticas e aprendizados musicais, que muitas vezes se confundem no ambiente formal, principalmente depois que o *jazz* e a música popular começam a ser integrados nos espaços formais de ensino musical. Green se refere à forma alternativa de adquirir conhecimentos e habilidades musicais como “práticas informais de aprendizado musical”, que compartilham pouco ou nenhuma das características que observa do ensino formal.

Nesses procedimentos, o músico “se ensina” maneiras de obter as habilidades que lhe interessam e motivam, encorajados muitas vezes por seus colegas, olhando e imitando músicos, e usando referências de gravações ou performances da música que decidem explorar. Aponta ainda que as práticas formais e informais não são mutuamente excludentes e podem compor um espectro onde convivem nas extremidades de um polo (GREEN, 2002). Muitos músicos que são chamados por ela de “bimusicais”, pois comportam experiências musicais tanto de origem formal quanto informal.

Gohn (2003) opta pelo termo aprendizado não formal, referindo-se a processos que acontecem fora do ambiente escolar regular, formalmente estruturados ou institucionalizados. Na sua acepção, a aprendizagem não formal também se diferencia da aprendizagem informal, essa última realizada em interações sociais e familiares, de maneira muitas vezes automática e passiva. A educação não formal se destacaria por uma intencionalidade na ação do aprendiz, onde os indivíduos deliberadamente decidem aprender sobre um assunto, escolhem os materiais e os meios com os quais empreenderão o aprendizado, e de alguma maneira organizam seus “currículos”.

As fronteiras entre procedimentos de aprendizagem formal e não formal podem ser problemáticas e difíceis de serem estabelecidas. Essa autonomia de escolher os elementos a serem aprendidos de acordo com a motivação individual sempre esteve presente no cotidiano do músico que toca a guitarra elétrica. Alguns elementos podem vir do ensino do violão, que já possuía uma pedagogia mais sistematizada e estabelecida, outros de troca de informações com outros músicos, da audição de discos, do “tirar de ouvido”, de métodos, das videoaulas que começam a aparecer e ser comercializadas em VHS na década de 1980 e, por fim, de revistas especializadas como a *Guitar Player*. Também, nos próprios anúncios da revista podemos ver instituições privadas de ensino como o Musicians Institute of Technology (MIT), Guitar Institute of Technology (GIT) e Berklee, que já absorviam as práticas de música popular, como jazz, música latina, rock e pop nos seus currículos, e os oferecem nos moldes formais de ensino.

Guitarristas como Paul Gilbert, que realizaram sua formação musical de maneira autodidata, passam a atuar e lecionar em instituições como GIT, que incorporam elementos desenvolvidos no âmbito informal e acabam por organizá-los e sistematizá-los, entregando-os de volta como ensino formal. Essas práticas musicais que vinham de uma intensa imersão nas práticas musicais e culturais que estavam acontecendo e a grande transformação no desenvolvimento da guitarra elétrica tinham de rapidamente ser absorvidas e sistematizadas, especialmente por parte da grande demanda dos músicos para compreenderem e incorporarem esse vocabulário e técnica altamente sofisticados.

A noção de autodidatismo erroneamente parece sugerir um “a-didatismo” ou “a-culturalismo”, implicando que a ausência clara de um tutor ou professor indique de alguma forma ausência de metodologia e referências para balizar o aprendizado do músico. Existe uma variedade de processos de aprendizagem além dos formais e escolares que são constitutivos da musicalidade individual e que não estão desvinculados de uma vivência musical. A riqueza e variedade dessas diversas atividades de “apropriação” musical acabam sendo mascaradas pelo termo autodidata, dificultando muito sua compreensão e o estabelecimento da fronteira formal e informal (PEDASTÉ, 2013).

A ausência de grande parte dos assuntos de interesse do músico popular nos currículos formais, aliada a uma certa intimidação com o sistema institucional, impulsionam esse músico a procurar meios alternativos de conhecimento, estabelecendo um percurso personalizado. As atribuições profissionais de músicos em idade adulta podem contribuir definitivamente para a escolha da autoaprendizagem. Também em situações de continuação de estudos na vida adulta, como na pós-graduação em universidades ou na carreira profissional de um músico, a autoaprendizagem vai ter uma importância preponderante para a contínua evolução do músico,

que já está com sua autocrítica, autogerenciamento e reflexão amadurecidos, tendo que assumir assim uma maior responsabilidade por sua formação.

Muitos termos utilizados para se referir a processos dessa mesma natureza são utilizados por diferentes autores e podem ser sinônimos ou apresentar alguma nuance conceitual proposta. Podem ser encontrados termos como aprendizagem autônoma, autoaprendizagem, autoinstrução ou auto formação. “O que diferentes correntes teóricas e sociais têm em comum é a afirmação e o reconhecimento da centralidade do sujeito no seu processo formativo. É o sujeito quem gere, decide, apropria-se de sua própria formação e das múltiplas aprendizagens que realiza” (GARCIA, 2011, p.55). Garcia refere-se a práticas “inconscientes” e “conscientes” de aprendizagem; nessa última, o estudante emprega um esforço e sabe o que está aprendendo, o que pode se alinhar com o conceito do termo aprendizagem “não formal” proposto por Gohn.

2.1 AS CONTRIBUIÇÕES DAS ABORDAGENS DE APRENDIZAGEM INDIVIDUAL E COLETIVA

A organização da metodologia deste trabalho foi construída de modo a permitir que acontecessem convergências entre os modos individuais e coletivos de aquisição das informações contidas no objeto de estudo escolhido, as lições da revista *Guitar Player*. A utilização de práticas coletivas é largamente adotada em diversas atividades pedagógicas e, por consequência, refletida por muitos autores, que indicam vantagens e desvantagens comparando-as com o ensino individual.

Aqui, o contato inicial com o material musical é feito de maneira estritamente individual, sem influência externa ou recomendações específicas, fora a escolha do material a ser estudado. Esse procedimento metodológico foi escolhido, um pouco como um simulacro das condições em que esse material tinha para ser decodificado à época de seu lançamento, ainda sem a influência da internet como um facilitador de aprendizado, mas primordialmente para contar com a contribuição única da personalidade de cada participante, bem como as especificidades das abordagens individuais, que se tornam valiosas quando os participantes se reúnem e trocam suas experiências. Acredita-se que com essa dinâmica se enriquece a experiência coletiva posterior, contrapondo outras visões a uma construção anterior que já foi estabelecida.

Como características positivas de um procedimento coletivo, podemos dizer que o aprendizado se dá por observação e interação dos participantes, trabalham-se as diferenças e há compartilhamento de conhecimento e espaço. Outros fatores são a melhora da concentração,

aprendizado por imitação e trabalhar a inibição (FERNANDES, 2015). O fato de que a performance e os achados individuais de cada participante vão ser compartilhados faz com que haja um maior comprometimento e empenho na tentativa de compor uma imagem mais acabada e definitiva das propostas musicais a serem estudadas e desenvolvidas durante o processo.

Correa (2009) discute as experiências iniciais individuais no autoaprendizado do violão, junto com as ansiedades e dificuldades nessa fase:

"Na autoaprendizagem do violão", o desejo e a intenção de aprender, aliados à iniciativa do contato inicial com o instrumento através de uma ação efetiva, exercem um papel fundamental. Nessa fase, é importante a reprodução do que se ouve e vê, bem como a experimentação a sós com o instrumento, necessitando-se horas a fio com o violão. As dúvidas e os acertos são uma constante. A tomada de decisões e as escolhas sobre o que se tocará acarretam a responsabilidade pelo que fazer ou não". (CORREA, 2009, p.35).

É nessas “horas a fio” em que o indivíduo passa a sós com o instrumento que vai se manifestar a maneira única de cada um desenvolver sua visão e interpretação. É nessa expressão da individualidade que encontramos os elementos para compartilhar e observar coletivamente.

2.2 ESTAR NO COMANDO DA APRENDIZAGEM

Atividades enquadradas como auto aprendizado e autodirigidas não indicam necessariamente que devam ocorrer sem a presença de um facilitador, organizador ou tutor, instituído formalmente ou eventualmente em algum estágio do processo. Esse papel pode existir e pode ser importante para evitar dispersões e refletir sobre a eficiência da atividade. Correa (2009) alerta sobre problemas que surgem da liberdade da aprendizagem autodidata, advindos da falta de uma orientação segura, como erros, inseguranças e dificuldade de avaliar e propor soluções para os problemas encontrados. A presença de um orientador é útil em processos de aprendizagem em que simplesmente se passa o conhecimento de um para outro, mas pode se tornar simplista, se acaba por não dar espaço para o aluno se posicionar mais ativamente com o que está acontecendo e estar mais no comando da sua aprendizagem.

[...] A parte fundamental da aprendizagem autodirigida é o reconhecimento de que devemos estar guiando o processo, ao invés de sermos guiados por outros. Então decidimos que direção estamos tomando e assim por diante. Podemos ter consultas externas e tornar o processo mais amplo, mas com o reconhecimento de que é o nosso processo, e não algo que é imposto por outros. (THOMPSON, 2014)

Estar no comando do que e como queremos aprender algo tem óbvias implicações no comprometimento, na assimilação e na consolidação desse conhecimento adquirido, pelas

relações que fazemos do que aprendemos com nossa própria experiência de vida. Sendo assim, em um processo de aprendizado autodirigida, se feito com uma figura que pode ser identificada como um tutor, esse papel tem de ser flexibilizado em algum momento, para que os participantes se engajem de forma mais ativa, principalmente depois que se sintam seguros e confiantes, depois que um ambiente colaborativo tenha sido criado.

Pensando nessas questões, a organização das atividades nesta pesquisa se deu primeiro com essa construção do ambiente de trabalho, da familiaridade de todos com a natureza dos procedimentos. Após esse estágio inicial, cada participante foi responsável por conduzir um encontro coletivo, relatando e compartilhando sua experiência individual e lançando perguntas para os outros participantes. Essa interação se provou rica na identificação de problemáticas individuais e comuns aos participantes do material estudado.

Esses pontos foram documentados e organizados, a fim de compor uma estratégia para que a interpretação musical fosse melhorada nas fases posteriores de estudo. Claramente, em todas as oportunidades, pôde-se verificar que o participante responsável pela condução do encontro coletivo vinha de sua reflexão individual muito mais preparado, com a sua performance em vídeo mais bem-acabada, muito próxima de um resultado visto como “ideal” por todos.

2.3 O MODELO DE APRENDIZAGEM AUTODIRIGIDA ADOTADO NA PESQUISA

O termo *aprendizagem autodirigida*, aqui adotado, se refere a uma das traduções da expressão inglesa *self-directed learning*, que é comumente aceita e divulgada no Brasil, frequentemente atribuída em processos de aprendizagem de adultos fora ou integrado do sistema formal. O termo *autodirecionada* também é utilizado para descrever processos similares, sinônimos, em alguns casos. São os processos nos quais os indivíduos ou grupos tomam a iniciativa de conduzir seu aprendizado, partilhando ou não informações, diagnosticando suas necessidades a partir de suas motivações (MENEZES; SANTOS, 2001).

A aprendizagem da guitarra elétrica tem sua natureza e origem vinculada à autoaprendizagem, à motivação individual do músico ao identificar o seu objeto de estudo e à sua motivação ao identificar os elementos necessários para empreender sua busca pelo aprimoramento, auto avaliando-se e monitorando seu progresso. Hoje em dia, a internet assumiu o papel fundamental e central como a ferramenta da autoaprendizagem, mas, no

período analisado neste trabalho, a revista *Guitar Player* era uma confluência de informações e referência para a disseminação do aprendizado na guitarra.

A articulação do conceito de *self-directed learning* é atribuída ao educador estadunidense Malcolm Knowles, a partir de investigações sobre a maneira pela qual os adultos realizavam seu aprendizado e sobre a necessidade da experiência e da centralização dos objetivos de aprendizado que os levavam naturalmente ao autodirecionamento. As implicações dessas suposições é que as atividades devem se basear em objetivos acordados pelos participantes, e o professor ou facilitador deve agir como um condutor e organizador do processo, em vez de atuar como um transmissor de conhecimento da maneira mais tradicional (MANNING, 2007).

O percurso metodológico deste trabalho baseia sua estrutura na adaptação de um modelo proposto pelos educadores Meryl Hammond e Rob Collins, em *Self-Directed Learning – Critical Practice*, que atualiza os conceitos de Knowles com uma abordagem menos individualista, investindo sua força no estabelecimento de um ambiente colaborativo de aprendizado. Essa prática crítica divide a experiência de aprendizagem em módulos, como o estabelecimento do ambiente colaborativo, a geração de perfis de competência, o diagnóstico das necessidades de aprendizado, acordos de aprendizagem, autogerenciamento da aprendizagem e finalmente a avaliação e validação da aprendizagem. A escolha por esse modelo para ajudar a estruturar a condução do trabalho foi feita por um alinhamento com a maneira pela qual intuitivamente um músico costuma abordar seu auto aprendizado, quando o faz de alguma forma sistematizada e refletida. O quadro 1 apresenta as fases propostas por Hammond e Collins para o estabelecimento de um ambiente de aprendizado autodirigido com suas definições resumidas.

QUADRO 1 – FASES DA *CRITICAL SELF-DIRECTED LEARNING*

| Fases | Descrição |
|---|---|
| Estabelecimento de um ambiente de aprendizagem colaborativo | Criação de um ambiente cooperativo de aprendizagem, escolha dos perfis dos participantes, estratégias de divisão de atividades, de comportamento. Conscientização de prováveis problemáticas que podem surgir desses modelos e possíveis soluções. |
| Análise da situação | Facilitadora do planejamento da aprendizagem. Contextualiza o conteúdo estudado e sua relação e inserção na realidade de cada participante, prevenindo o estabelecimento de expectativas “não realistas”. |
| Geração de um perfil de competência | Visualização das competências necessárias para abordar o material estudado. Objetiva eliminar a reaquisição de competências já estabelecidas e focar em novas aquisições, sem irrelevantias. |
| Autoavaliação diagnóstica de necessidades de aprendizado | Autoavaliação das competências existentes e identificação de necessidades específicas de aprendizagem. Levanta a necessidade de o aprendiz decidir os rumos do seu aprendizado e do material que deseja investigar. A chance de avaliar quanto se sabe e quanto se precisa aprender. |
| Desenvolvimento de contratos de aprendizagem | Declaração mais detalhada preparada pelo aluno, geralmente com o apoio de um mentor ou facilitador. É desenvolvido após o diagnóstico das necessidades de aprendizagem, sobre o que será aprendido e como será aprendido. Esses acordos de aprendizagem colocam os alunos em maior controle de seu próprio aprendizado: eles assumem a maior responsabilidade pelo planejamento, gerenciamento e avaliação. |
| Autogestão do aprendizado | Processo em que o aprendiz trabalha sobre seu próprio contrato de aprendizado. |
| Reflexão | Fase na qual os participantes recuperam suas experiências, pensam sobre elas, as ponderam e as avaliam. |
| Avaliação e validação da aprendizagem | Consideração sobre diversas possibilidades alternativas de os participantes verificarem se a experiência foi produtiva e produziu resultados que serão incorporados na prática cotidiana. |

Fonte: produzido pelo autor

2.4 ADAPTANDO O MODELO DE HAMMOND-COLLINS

As diferentes fases da aprendizagem autodirigida crítica foram aqui adaptadas às condições, características e objetivos da pesquisa. Pelo fato de existirem atividades que acontecem paralelamente ou alternadamente de maneira individual e coletiva, as fases se dividiram em modos individuais e coletivos, com algumas delas se repetindo em cada modo. A organização das atividades está listada no Quadro 2.

Quadro 2 – Adaptação do modelo Hammond-Collins para momentos individuais e coletivos

| COLETIVO | INDIVIDUAL |
|--|---|
| Estabelecimento do ambiente cooperativo de aprendizagem | Análise da situação Geração de perfil de competência Autoavaliação diagnóstica |
| Autoavaliação diagnóstica (coletiva e interativa) Desenvolvimento de contratos de aprendizagem | Autogestão do aprendizado (reformulando a performance) Reflexão (analisando o próprio desenvolvimento) |
| Autogestão do aprendizado (reformulando a performance): Reflexão (analisando o próprio desenvolvimento) | |

Fonte: produzido pelo autor

2.5 APLICANDO O MODELO NA PRÁTICA

2.5.1 Estabelecimento do ambiente cooperativo de aprendizagem (coletivo)

Por construir um ambiente cooperativo de aprendizagem, entendemos que objetivamos desenvolver uma atmosfera interdependente e aberta no grupo, que encoraje os participantes à autoanálise crítica e a análise dos colegas. Esse passo é fundamental para que aconteça a abertura e o comprometimento com a atividade desenvolvida e aumentem as chances de alcançar o maior potencial como aprendiz autodirigido e como facilitador da autoaprendizagem dirigida de outros (HAMMOND, 2004, p. 24). O estabelecimento desse passo é fundamental para o bom andamento das outras fases da atividade.

Para que isso acontecesse, houve a preocupação de que os encontros do grupo se realizassem sempre no mesmo local, na sala da coordenação do *Curso de Música e Tecnologia da UFSM*, em uma mesa redonda, com ou sem utilização do instrumento. Muitas vezes só ocorriam diálogo e apreciação dos vídeos gravados na fase individual. Foi importante que os participantes sempre tivessem uma visão clara dos objetivos e direcionamento de cada fase da atividade, bem como a natureza dos questionamentos auto avaliativos constantes. A cada lição estudada, um questionário específico sobre o material estudado e suas implicações na performance era desenvolvido pelo facilitador, no início, o autor da pesquisa, para garantir um diálogo inicial sobre os aspectos fundamentais do que foi estudado. Alguns exemplos das perguntas dos questionários e os diálogos do grupo estão transcritos no capítulo 3.

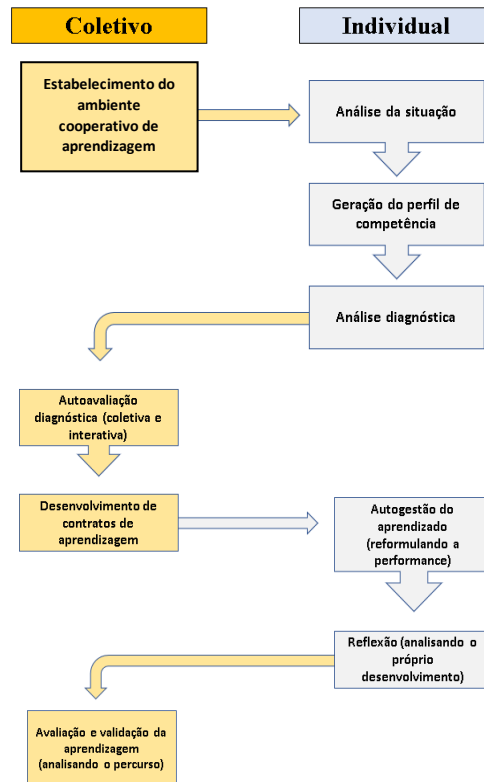
Após alguns encontros com esse mesmo formato, os participantes já se sentiam encorajados e estimulados de emitirem suas opiniões, e se sentiam confortáveis para assumir o lugar do facilitador, conduzindo cada encontro do grupo, escolhendo o material a ser estudado e elaborando seu questionário para os outros participantes. Essa dinâmica se mostrou muito

eficiente, e cada participante aumentou consideravelmente seu comprometimento, quando liberados de suas funções tradicionais de facilitadores e participantes. Dessa maneira, o processo ganhou autonomia e vida própria, com condução e responsabilidade dividida por todos.

2.5.2 Análise da situação (individual)

Esta fase é de grande importância para a validação da proposta metodológica adotada na pesquisa. Nesse primeiro contato com o material a ser estudado, o participante descobre do que ele trata, investiga as habilidades necessárias para sua execução, procura no material informações que o ajudem, vê se ele lhe desperta interesse e vislumbra uma relação com o seu contexto. Todas essas questões serão importantes para a assimilação e retenção do conhecimento adquirido. Conforme Hammond (2004), nesse estágio surgem algumas perguntas como: Que barreiras enfrento? Como posso buscar apoio nos colegas de trabalho? Que mudanças consigo implementar imediatamente e quais tenho de esperar até adquirir maior capacidade? Uma análise de situação bem-feita e refletida permite que o participante não desenvolva expectativas irrealistas quanto ao seu aprendizado e desenvolva um senso crítico mais apurado. Para melhor visualização, a Figura 1 mostra os momentos coletivos e individuais do modelo, que vão ser complementados nas próximas seções.

Figura 1 – Modelo adaptado de Hammond-Collins adotado na pesquisa



Fonte: produzida pelo autor

2.5.3 Geração de perfil de competência (individual)

A partir das perguntas realizadas na análise da situação, o participante identifica as habilidades que lhe faltam para executar o material musical, contrapondo-o com as habilidades que já possui, gerando um perfil de competências necessárias para que seu empenho seja mais efetivo, eliminando redundâncias de trabalhar aspectos que já se domina. Depois disso, os participantes estão prontos para a quarta etapa: autoavaliação diagnóstica de suas competências existentes e identificação de necessidades específicas de aprendizagem.

2.5.4 Autoavaliação diagnóstica (individual)

O processo diz respeito à avaliação dos participantes do seu próprio progresso durante e após um período de estudo. A atividade constitui um período curto de uma semana de contato individual com as lições escolhidas da *Guitar Player*. É de importância saber em que aspectos os participantes se sentem confiantes e quais são os problemas que enfrentaram para focalizar adequadamente nas sessões em grupo. A consolidação dessa fase acontece com a gravação do vídeo da performance da lição, o que coloca em uma nova perspectiva a autoavaliação individual.

O comprometimento com a preparação de uma performance impõe a necessidade de uma estratégia auto avaliativa, para que um progresso eficiente aconteça em um tempo menor. As habilidades não alcançadas ficarão mais claras para todos e não serão um motivo de tensão e frustração, se um ambiente aberto e colaborativo tiver sido implementado na primeira fase. Os participantes já estão cientes de que o objetivo do processo é compartilhar tanto os sucessos quanto os insucessos de cada fase. O vídeo gravado nesse estágio inicial será um documento importante para comparação nos estágios finais, além de exigir um esforço adicional para a sua produção.

2.5.5 Autoavaliação diagnóstica interativa (coletiva)

A fase acontece mediante o questionário produzido pelo facilitador sobre a lição estudada e a apreciação coletiva dos vídeos produzidos por cada participante. O encontro é gravado em áudio para futura transcrição, permitindo que a interação em grupo flua da maneira mais natural possível e sem interrupções. Nesse momento, cada participante compartilha as questões encontradas na sua experiência individual prévia com o material estudado. A constatação de problemas comuns e das soluções encontradas pelos colegas cria uma base de dados coletiva, que joga uma nova luz sobre o que foi estudado, criando novas conexões e possibilidades para compor uma reformulação do que foi gravado.

2.5.6 Desenvolvimento de contratos de aprendizagem (coletivo)

Segundo Hammond (2004), um contrato de aprendizagem consiste numa declaração detalhada preparada pelo participante, geralmente com o apoio de um mentor ou facilitador. É desenvolvido após o diagnóstico das necessidades de aprendizagem e de sua autoavaliação. Mais comumente inclui detalhes sobre o que e como aprender, quando avaliar, que critérios

serão usados para avaliar o aprendizado e como o aprendizado será validado. Talvez a maior força dos acordos seja levar os participantes a assumir maior responsabilidade pelo planejamento, gerenciamento e avaliação de sua própria aprendizagem.

Adaptando esse conceito para a realidade do projeto, solicitou-se aos participantes que preparassem uma lista de questões que julgavam necessária para a reformulação da sua performance e a regravação do vídeo de performance. Cada participante prepararia sua lista individualmente, e as listas seriam discutidas em um último encontro presencial, antes das regravações das performances. Por questão de tempo, optou-se por reformulação de apenas duas lições da *Guitar Player* (foram trabalhadas seis); todos concordaram que os resultados tinham sido menos bem-sucedidos. No anexo, encontram-se os contratos de aprendizagem de cada participante, tratando das questões a serem desenvolvidas na sua próxima performance, que foram discutidas em um encontro presencial, a fim de orientar e formular a próxima fase.

2.5.7 Autogestão do aprendizado: reformulando a performance (individual)

É o trabalho do participante sobre seu próprio contrato de aprendizado. Nesse momento, todos os pontos e questões levantadas durante as fases anteriores são referidas para uma reformulação da performance individual. A regravação da performance em vídeo impõe uma situação de fechamento e de aplicação dos conceitos discutidos e aprendidos. Muitas questões técnico-mecânicas de interpretação e de leitura foram discutidas coletivamente e estão disponíveis para a reflexão individual.

2.5.8 Reflexão: analisando o próprio desenvolvimento (individual)

Antes da última reunião coletiva para discutir os resultados finais, é realizada uma reflexão individual para cada participante recuperar sua experiência, sua trajetória, ponderando e avaliando seus resultados. Os participantes revisitam seus vídeos gravados anteriormente após algum tempo de recesso dos encontros, no intuito de analisarem seus resultados e aplicarem todos os conceitos para a performance aprimorada. Sua evolução nesse momento deve ser bastante clara, pois a autocrítica foi desenvolvida nas várias outras fases da atividade, auxiliada pela comparação entre o vídeo da primeira performance. Cada participante formula os pontos positivos e os que ainda devem ser resolvidos no seu desenvolvimento pessoal, a retenção do conhecimento e vislumbra a incorporação do conhecimento na sua prática cotidiana. Após esta fase, todos estão prontos para a finalização do projeto e a avaliação final coletiva

2.5.9 Avaliação e validação do aprendizado: analisando o percurso (coletiva)

Mesmo com cada participante já tendo tirado suas próprias conclusões individuais sobre o seu processo, essa dinâmica coletiva de aprendizagem autodirigida conta com uma fase final, onde os resultados individuais são discutidos coletivamente, e os vídeos das performances finais são apreciados. Nesse estágio acontecem discussões ainda mais aprofundadas e com uma maior maturidade, proporcionadas pelas experiências anteriores. Se houve um comprometimento dos participantes com toda a estrutura da atividade, é notável uma evolução geral tanto nos aspectos reflexivos quanto práticos, registrados na performance musical em vídeo, e uma ciência dos pontos positivos e das problemáticas surgidas com a realização desse percurso de aprendizagem. É desejado que os participantes saiam da experiência com ferramentas suficientes para conduzir seu próprio aprendizado de maneira mais organizada, tanto individual quanto coletivamente, e que possam eles mesmos organizar dinâmicas similares no futuro.

3 AS LIÇÕES DA SESSÃO WORKSHOPS: UMA EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM AUTODIRIGIDA COLETIVA

Aqui finalmente é discutida a natureza do conteúdo do material de estudo em si e são relatados os encontros presenciais durante as fases da dinâmica de aprendizagem autodirigida coletiva. Todas as lições da *Guitar Player* estudadas se encontram no anexo e, das seis lições estudadas, apenas duas serão comentadas e transcritas com maiores detalhes neste trabalho. Foram essas mesmas duas lições que tiveram suas performances reformuladas na fase de autogestão do aprendizado.

No entanto, para apresentar brevemente o conteúdo, segue uma ligeira descrição das seis lições da *Guitar Player* que foram estudadas durante o curso da pesquisa.

3.1 AS LIÇÕES ESTUDADAS DA *GUITAR PLAYER*

3.1.1 Encontro 1: *Howard Morgen – Harmonic Cascades & Chords (Guitar Player, julho de 1991)*

Nessa lição, o tema abordado foi uma técnica guitarrística difundida e atribuída ao guitarrista de jazz Lenny Breau (1941-1984), com harmônicos artificiais intercalados com notas regulares. A técnica cria um efeito sonoro distinto, que pode nos remeter a uma harpa, de modo que às vezes a técnica é referida como *harp harmonics*. Vários exemplos de aplicação dessa técnica são trabalhados na lição, tanto com os harmônicos e notas pinçadas intercaladas, quanto com notas e harmônicos tocados simultaneamente, criando interessantes texturas e distribuição das vozes dos acordes que não poderiam ser feitas com outro tipo de digitação. A lição apresenta um texto que foi considerado eficiente por todos na instrução de como executá-lo e proporciona um bom panorama de várias aplicações possíveis da técnica.

3.1.2 Encontro 2: *Rick Emmett – Hendrix & The Art of Rhythm (Guitar Player, novembro de 1991)*

O colunista Rick Emmett trata nessa lição do estilo da guitarra de Jimi Hendrix, focando na sua guitarra rítmica, na sua maneira de tocar as harmonias de suas músicas, nos padrões de acorde e na ornamentação utilizada por Hendrix. O autor destaca a tendência dos guitarristas de se interessarem sempre pela parte “solista” do músico, deixando de lado aspectos utilizados na maior parte da composição musical, exercida pelo acompanhamento e nas

maneiras de fazê-lo, do comprometimento desse aspecto com a estrutura musical. Nessa lição, Rick Emmett compõe um exemplo de quatro compassos, amalgamando várias características da guitarra de Hendrix, com elementos que invocam canções como “The Wind Cries Mary”, “Little Wing” e “Angel”.

3.1.3 Encontro 3: Joe Gore – *A Funk of Different Color, Part 2* (*Guitar Player*, março de 1990)

A coluna do editor da *Guitar Player* Joe Gore era chamada de *Global Guitar* e tratava sempre de temas mais exóticos e etnomusicológicos aplicados à guitarra. Nessa lição, Gore aborda a técnica musical balinesa *kotekan*, em que duas linhas musicais, muitas vezes tocadas por dois músicos no mesmo instrumento de percussão, se integram tão perfeitamente que parecem formar uma única e mais complexa linha musical. As duas linhas se intercalam e se encontram em muitos pontos, criando acentuações.

Para aplicar a técnica ao contexto ocidental e guitarrístico, Gore compõe alguns exemplos de duas linhas de guitarra, que evocam estilos de funk americano de James Brown. O efeito das linhas, quando sobrepostas, formam uma textura bastante particular e interessante, em momentos, lembrando o efeito de um *delay* aplicado a guitarra. Essa lição exige uma grande precisão rítmica do músico, para que as partes se sincronizem, se intercalem e se encontrem em pontos exatos.

3.1.4 Encontro 4: Paul Gilbert – *I Know You Are But What Am I?* (*Guitar Player*, setembro de 1991)

Como era comum nas lições de Paul Gilbert, bastante popular por seu virtuosismo na palhetada alternada, essa aborda uma sequência escalar e de arpejos da introdução da música “Scit Scat Wha”, de sua banda Racer X. Das lições estudadas, essa apresentou os maiores desafios técnicos e mecânicos, por conta da velocidade sugerida para o metrônomo. As dificuldades acabaram gerando várias discussões em grupo sobre a técnica de palheta na guitarra, e fontes externas tiveram de ser utilizadas para trabalhar a lição, pois o texto de Paul Gilbert não informava o modo de sua execução.

3.1.5 Encontro 5: *Hellecasters – Electric Harp O’ Magic (Guitar Player, novembro de 1993)*

Os Hellecasters formavam um trio de guitarristas de country estadunidenses, Jerry Donahue, Jorge Jorgenson e Will Ray, que lançaram alguns discos instrumentais nos anos 1990. A *Guitar Player*, por um período, publicou lições que tratavam das técnicas utilizadas pelo trio. Na lição, aspectos da palhetada híbrida são abordados, com o uso de palheta somado ao uso do dedo médio e anelar da mão direita, de modo a permitir que se toquem notas simultâneas e rápidas sequências de notas adjacentes na guitarra. A lição é uma passagem de quatro compassos que trabalha uma sequência harmônica arpejada, utilizando palhetada híbrida, ligados e cordas soltas. Um dos objetivos da textura é conseguir um resultado homogêneo, com a maior sustentação e superposição das notas tocadas, resultando no efeito de “harpa” sugerido no título.

3.1.6 Encontro 6: *Hellecasters – Electric Waterfall (Guitar Player, março de 1994)*

Na lição, são mostradas mais possibilidades da palhetada híbrida aplicada à guitarra, do uso de escalas e frases utilizando cordas soltas e da organização da digitação para que soem o maior tempo possível, com as notas se sobrepondo. A prática de estender a duração das notas por mais tempo do que está escrito frequentemente é indicada pela expressão “*let ring*”. O efeito “*waterfall*” indicado no texto é obtido com a observação da precisa técnica de mão direita e sincronia com a esquerda, criando cascatas de notas, que vão se sucedendo e se sobrepondo.

O link das quatro lições que não foram reformuladas podem ser assistidos em: <https://youtu.be/UB5K70ZDST4>.

3.2 APONTANDO AGUMAS QUESTÕES ESPECÍFICAS ENCONTRADAS NO ESTUDO

3.2.1 A leitura musical

Um ponto importante neste trabalho a ser discutido é o da leitura musical. O material estudado e o grupo escolhido apresentam características especiais que devem ser consideradas. A notação musical nas lições da *Guitar Player* é apresentada simultaneamente em notação tradicional, com a digitação de mão direita e esquerda muitas vezes anotada com os mesmos recursos da partitura de violão clássico e, na tablatura, um sistema de notação muito popular entre guitarristas, que informa em números para o músico onde colocar os dedos no braço do

instrumento, em vez de a nota a ser tocada. Um guitarrista com certa experiência consegue ler a tablatura com uma boa fluência. Generalizando, na comunidade dos guitarristas, uma leitura fluida de notação musical em partitura é uma habilidade não muito comum. Pela natureza da prática informal, priorizam-se a memorização, a variação e a improvisação. A partitura, se utilizada, é abandonada logo que a informação é adquirida pelo músico.

Todos os participantes da pesquisa compartilham uma formação não formal similar e a mesma exposição ao ensino formal, visto que cursam o mesmo curso superior, que possui a mesma estrutura curricular de teoria musical dos cursos de bacharelado em instrumento. Mesmo com habilidades desenvolvidas para decodificar uma partitura, todos os participantes relataram que priorizaram a tablatura como meio para adquirir as notas musicais, utilizando a partitura apenas para as figuras rítmicas, pois o formato da tablatura da *Guitar Player* não fornece o ritmo das notas, como indica a Figura 2.

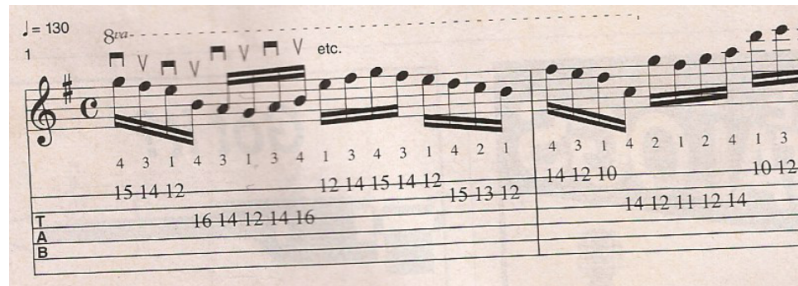
Figura 2 – Primeiro compasso do arranjo de “John Henry”, de John Renbourn

Fonte: GUITAR PLAYER, outubro de 1991

A necessidade de dar conta da tablatura e da partitura com a mesma informação musical inclui uma camada adicional de complexidade para a fluência na leitura, onde todas as notas de um trecho não conseguem ser aprendidas uma única fixação do olhar, como no caso das lições da *Guitar Player*; o olho tem de fixar na tablatura e, logo em seguida, na partitura.

Exemplos como a coluna “I Know You Are, but What am I?”, de Paul Gilbert (setembro de 1991), permitem uma visualização rápida do padrão rítmico na partitura, por ser uma série de repetidas semicolcheias, e o guitarrista pode então fixar a leitura apenas na tablatura, que permite uma apreensão mais rápida da digitação no braço da guitarra, que não é muito trivial. A Figura 3 ilustra tais particularidades.

Figura 3: Dois compassos iniciais da lição de Paul Gilbert



Fonte: (GUITAR PLAYER, Setembro, 1991)

A identificação prévia de “unidades estruturais” é uma estratégia descrita por Sloboda (1986) para desmembrar trechos em diferentes fixações do olhar. Em música mais homofônica, essas estruturas podem ser acordes e devem ser aprendidas em sucessivas fixações pelas pautas e em trechos mais contrapontísticos e melódicos, em varreduras horizontais por uma única pauta. O exemplo mostrado pela Figura 4 foi lido e interpretado pelos participantes com maior facilidade, um tanto por ser um estilo de tocar bastante familiar e difundido por Jimi Hendrix de tocar acordes e linhas melódicas intercaladas, mas também pela identificação de “unidades estruturais”, pequenas porções de atividade musical que são aprendidas com uma única fixação do olhar. O conhecimento e a familiaridades com esses blocos e *shapes* no instrumento facilitam muito a leitura e o reconhecimento dessas passagens musicais.

Figura 4 – Primeiro compasso da lição “Hendrix and The Art Of Rhythm”, de Rick Emmett



Fonte: (GUITAR PLAYER, novembro de 1990)

O exemplo apresentado pela Figura 5 é do mesmo artigo de Rick Emmett, que aborda as técnicas de guitarra rítmica de Hendrix. O segundo compasso apresenta um erro na tablatura, e está correto na partitura. O ligado de mi para fa# na (sétima para a nona casa na quinta corda) está notado na tablatura na corda errada (sétima para a nona casa na quarta corda). Leitores mais experientes com as unidades estruturais e familiares com o estilo e as digitações de Jimi Hendrix podem estar propensos a reinterpretar esse erro, tocando corretamente a digitação que

deveria ser, sem se dar conta. Sloboda (1986) cita o clássico estudo de Pillsbury (1987), onde leitores identificam as palavras com informações menos que suficientes, ou escritas incorretamente, fazendo-o de modo muitas vezes inconsciente. Foi o caso do trecho abaixo, onde alguns participantes tocaram o exemplo com a nota correta, mesmo se baseando na tablatura incorreta para aprender as notas.

Figura 5: Trecho da lição “Hendrix and The Art Of Rhythm”, de Rick Emmett

The image displays a musical score for guitar. The top staff is a standard musical notation with a treble clef, showing a melody in D/F# and A. The notes are circled in red. The bottom staff is a guitar tablature with a bass clef, showing chords 7, 9, 7, 9, 2/0, 7, 9, 7, 9, 7. The first two notes of the tablature are circled in red. The rhythm is indicated by 'H' (Hit) and 'P' (Pick) below the notes. A triplet of notes is marked with a '3' and a bracket.

Fonte: (GUITAR PLAYER, novembro de 1990).

3.2.2 Maturidade técnica e virtuosismo

A lição trabalhada de Paul Gilbert indicava algumas figuras de sextinas em um andamento de 130 bpm, o que perfaz 13 notas por segundo. A execução dessa quantidade de notas pode ser considerada acima das possibilidades técnicas da maioria dos guitarristas. Os primeiros vídeos apresentaram uma execução bastante abaixo do andamento proposto, com desproporções entre as semicolcheias do início do trecho com as sextinas.

É importante tentar compreender e isolar o que são as verdadeiras problemáticas técnicas e o que realmente precisa mais tempo de prática para resolver. Como estratégia para estudar essa lição, além das discussões sobre as diferentes abordagens de angulação da palheta, movimentos da mão direita, foi preparada uma série de exercícios (que se encontram no anexo) que se propunham a isolar pequenos fragmentos que tratavam de questões que se encontravam na lição.

A conscientização da mecânica da palhetada, inclusive do estudo isolado da mão direita, somada à prática dos exercícios elevou consideravelmente o nível técnico dos participantes na sua segunda execução. Pode-se afirmar que, apesar de não atingidos os objetivos do andamento proposto, houve uma notável evolução, com relativamente poucas horas de estudo dedicados à

lição. Existia uma “barreira” para a execução das sextinas, que se iniciava em torno de 110 bpm, onde a clareza e o controle técnico começavam a ser comprometidos. Iznola (1997) descreve níveis virtuosísticos do violão como algo em torno de 144 a 152 (algo em torno de 10 notas por segundo) para semicolcheias, que seriam alcançados com uma diligente prática continuada de escalas, arpejos e trêmolos.

Essa velocidade proposta por Paul Gilbert na lição parece se situar em uma região onde a média dos guitarristas que se propõe a estudar esse estilo de tocar encontram suas limitações. Embora haja registros de velocidades muito maiores, eles ficam de forma geral mais restritos à execução de padrões e sequências repetitivas, organizada de formas simétricas no braço do instrumento, como no exemplo de Paul Gilbert.

3.3 TRANSCRIÇÃO DE DOIS ENCONTROS PRESENCIAIS DO GRUPO

A transcrição é feita a partir dos áudios dos encontros presenciais desenvolvidos durante o período da pesquisa com os três participantes guitarristas, alunos do Curso de Música e Tecnologia da Universidade Federal de Santa Maria, que teve início no mês de abril de 2019, tendo a sua duração prevista até o mês de novembro do mesmo ano. As transcrições não estão disponibilizadas na íntegra, e apenas trechos de onde se estabelece uma investigação produtiva sobre os objetivos propostos foram reproduzidos, deixando de fora aspectos mais indiretos e informais.

O material estudado em cada encontro presencial foi distribuído com uma semana de antecedência, e cada participante estudaria o conteúdo por conta própria. No encontro presencial, apresentaria suas questões, seus resultados e um vídeo da performance do exemplo. Das seis lições trabalhadas, aqui estão transcritas as discussões das duas lições da *Guitar Player*.

3.3.1 Encontro 1 (02-04-2019) - Coluna: Howard Morgen – Harmonic Cascades & Chords (*Guitar Player*, julho de 1991)

Tema: a técnica de harmônicos artificiais intercaladas com notas convencionais.

Dificuldade técnica: intermediário/avançado

Dificuldade de leitura: intermediário/avançado

Figura 6 – Trecho que exemplifica uma possibilidade da técnica de *harp harmonics*



Fonte: (GUITAR PLAYER, Julho, 1991)

O encontro presencial iniciou com uma audição de uma performance ao vivo de Lenny Breau em que executa o *standard* de jazz “Stella by Starlight” (<https://www.youtube.com/watch?v=0EKnCEWaETI>). A técnica abordada na coluna é utilizada na performance em 0:55m. A audição do vídeo teve o objetivo de contextualizar a técnica estudada e levar os participantes a conhecerem o músico ao qual essa técnica é recorrentemente atribuída.

A dinâmica foi conduzida a partir de perguntas feitas aos participantes, a fim de compreender a maneira pela qual cada um abordou o conteúdo da coluna:

1. Leram o texto descritivo? O texto foi lido antes ou depois da partitura?

Cassio: Eu tive que ler. Eu li depois de tentar pela primeira vez (tocar), e percebi que não estava entendendo alguma coisa que era pressuposto. E então eu li.

Matheus: Eu não li o texto.

Cassiano: Eu tentei igual ao Cassio. Tentei, não achei uma mecânica, daí li o texto e entendi melhor.

Nesta primeira experiência, constatou-se a tendência de os participantes fazerem as primeiras tentativas abordando diretamente o texto musical antes do texto descritivo. O texto parece ser um recurso que vai ser consultado apenas quando uma abordagem direta ao conteúdo musical encontra uma barreira.

2. Para quem leu o texto depois, ele ajudou com todas as informações necessárias para executar o exemplo musical?

Cassiano: Não, para mim, que nunca tinha tocado esse tipo de técnica, com ela escrita na partitura eu não sabia o que eram as coisas. Na tablatura era mais claro, mas a questão de números e o que significavam eu fui deduzindo depois, pois não está no texto. Mas ao mesmo tempo o texto me salvou.

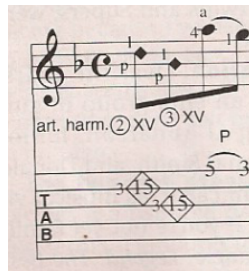
Cassio: Como quando o texto diz para usar o mindinho (dedo mínimo da mão direita) para pinçar. Eu não estava conseguindo e pensei que deveria ter alguma coisa errada, daí fui no texto e encontrei.

Matheus: eu só não li porque já havia estudado antes disso.

Analisando as respostas dos participantes, podemos perceber que o texto do colunista Howard Morgen é eficiente em informar sobre questões técnico-mecânicas para elucidar problemas propostos pelo exemplo musical, principalmente no que se refere às estratégias de digitação da mão direita, que, de maneira geral, não apresenta muitas possibilidades de diferentes abordagens.

As dificuldades em decodificar alguns detalhes da partitura acontecem porque se trata de uma técnica expandida na guitarra, menos convencional, e sua ocorrência não é comumente encontrada em outros exemplos na literatura do violão e da guitarra. Uma bula explicativa desses símbolos não constava em cada uma das lições, mas em uma seção separada da *Guitar Player*, que não foi disponibilizada aos membros. Durante o encontro, foi comentado como interpretamos esse tipo de notação tanto da partitura como da tablatura.

Figura 7 – Exemplo da notação da digitação da técnica de *harp harmonics*



Fonte: (GUITARPLAYER, Julho 1991)

Como podemos ver na Figura 7, na partitura os harmônicos estão representados com as notas triangulares, com a indicação em texto de que são pinçados com o polegar da mão direita, e implicitamente obtidos posicionando o dedo indicador nas casas indicadas, XV na partitura e 15 na tablatura. Na tablatura fica mais claro de visualizar o número menor como a casa em que a mão esquerda está, e entre o triângulo o número entre o triângulo como a casa onde o harmônico “artificial” deve ser executado. Os números circulados mostram a corda na partitura, em um símbolo comum à escrita do violão. O uso do anelar da mão esquerda é indicado para tocar as notas regulares na primeira corda da guitarra. A observação dessa estratégia de mão direita facilita muito a fluência da execução dessa passagem. As perguntas continuam.

3. Como classificariam a dificuldade técnica dessa coluna?

Cassio: Difícil, eu acho.

Cassiano: Para mim foi difícil, por não conhecer a técnica.

Matheus: É uma técnica difícil de começar, para quem nunca fez.

Cassio:[...] Nesse primeiro exemplo, ...eu sempre fiz (os harmônicos artificiais) pinçando com o dedo anelar, e não conseguia fazer com o polegar (como indicado na coluna).

Alguns exemplos explorados na coluna permitem uma maior variação da técnica da mão direita, enquanto outros não. Se não seguirmos as indicações estabelecidas na partitura, não se consegue a fluência e o resultado sonoro desejado.

Figura 8 – Exemplo 1ª da lição de Howard Morgen

Fonte: (*GUITAR PLAYER*, julho de 1991)

4. Olhando o exemplo 1a, qual considerariam a dificuldade técnica fundamental?

Matheus: Mudar a posição da mão (esquerda).

Cassiano: Em blocos, né?

Cassio: Inclusive tive de fazer todos os exemplos superlentos por causa das trocas de posição.

Cassio: Acredito que a altura das cordas influencia nessa técnica, a minhas estavam baixas, e ficava um pouco difícil de pinçar os harmônicos.

Guilherme: Nesse caso os dedos se chocam com a madeira da escala da guitarra, porque nossa mão direita está posicionada logo acima dela.

Matheus: Eu fiquei bastante tempo no primeiro acorde, até me acostumar com a técnica.

Cassiano: Quantas vezes vocês mudaram de posição de mão nesse primeiro exemplo? Não consegui deixar a mão parada, tive que mudar algumas vezes.

O grupo considerou como a dificuldade fundamental desse exemplo o posicionamento rápido do acorde da mão esquerda, antes de iniciar a execução do padrão da mão direita, que exige uma grande precisão. É acordado que uma questão essencial quanto à execução técnica do exemplo é a de tentar minimizar os movimentos da mão esquerda.

Guilherme: Acredito que o trecho se resolva com apenas duas mudanças na mão esquerda (uma forma de mão para o acorde Gm9 e outro para o acorde Gb9b5). Monta-se o acorde na mão esquerda e se espelha o *shape* nos harmônicos pinçados com a mão direita.

Cassiano: Esse segundo acorde (Gb9b5) tive que ir tocando aos pedaços, colocando dois dedos de cada vez.

Matheus: Eu fiz em 3 partes.

Guilherme: É fundamental para a sonoridade dessa técnica que soem o máximo todas as notas.

Cassiano: Nesse caso, ignoramos as durações das notas da partitura?

Uma duração precisa de cada nota em muitos exemplos musicais na guitarra elétrica e no violão é inviável, e muitas vezes inadequada, pois dificultaria muito a leitura. Nesse caso, não se teria uma maneira prática de escrever na partitura as durações reais de cada nota, e é bastante comum se escrever “*let ring*” em texto, com uma linha tracejada para esse propósito;

Após esse diálogo, iniciamos a apreciação dos vídeos individuais de cada participante.

Links para os vídeos das primeiras performances:

Cassiano Rathke (primeira performance): <https://youtu.be/KkR2XTJXUec>

Cassio Machado (primeira performance): https://youtu.be/j_9Q14_w9PI

Matheus Borowski (primeira performance): <https://youtu.be/CUAxOQHOOyA>

3.3.2 Encontro 4 (30-04-2019) Lição Paul Gilbert – I Know You Are, But What Am I? (*Guitar Player*, setembro de 1991).

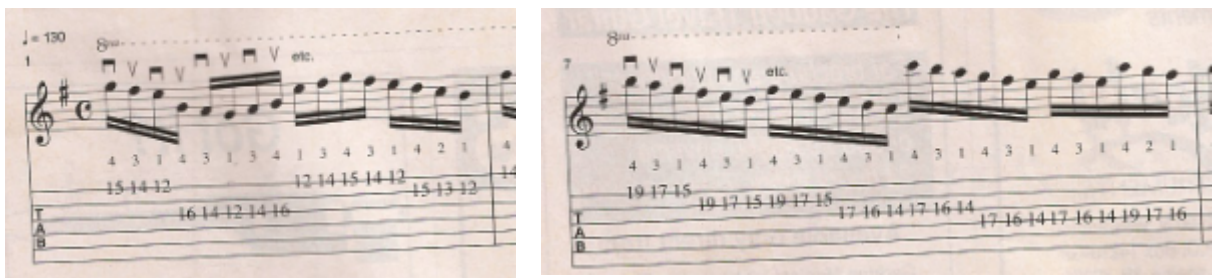
O colunista Paul Gilbert faz parte da primeira geração de guitarristas lançados pelo selo Shrapnel Records, de Mark Varney, que se notabilizou pelo lançamento de vários trabalhos no nicho da guitarra virtuosística que inicia na metade da década de 1980. Paul Gilbert ficou famoso por sua técnica, principalmente da mão direita, com a palhetada alternada. Gilbert foi colunista da *Guitar Player* desde o final dos anos oitenta e até a metade dos anos 90. Seu estilo nas lições é marcado pelo bom humor (muitas vezes os textos são *nonsense* e pouco se referem diretamente ao exemplo musical). Frequentemente, o material abordado é de trechos onde trata de sequências, padrões, escalas e arpejos utilizados nos seus trabalhos da época, como as bandas Racer X, Mr Big e sua carreira solo. O trecho da coluna abordado aqui é a introdução da música “Scit Scat Wha” da banda Racer X, a qual Paul Gilbert fazia parte com o guitarrista Bruce Boillet.

5. Quanto ao andamento? Como abordaram o exemplo?

Cassio: O autor sugere 130 bpm, mas eu não consegui chegar nesse nível técnico (até o momento de gravar o vídeo).

Guilherme: 130 bpm é relativamente acessível para as semicolcheias no início do exemplo, mas se torna mais extremo para as sextinas no final.

Figura 9 – Trechos em semicolcheias e sextinas do exercício de Paul Gilbert



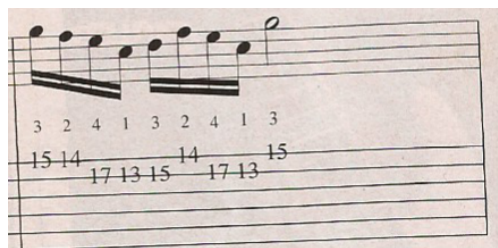
Fonte: (GUITAR PLAYER, setembro de 1991)

Matheus: Fiz um erro, não tinha visto que eram sextinas no final. Gravei tudo como se fossem semicolcheias (risos).

Podemos concordar que esse exemplo é tecnicamente difícil? Por que é difícil?

Matheus: Eu tive muita dificuldade no compasso 6.

Figura 10 – Trecho do compasso 6 da lição de Paul Gilbert



Fonte: (GUITAR PLAYER, setembro de 1991)

6. Vejo a problemática da palhetada, seus ângulos e “armadilhas” entre as cordas como a chave para tocar esse exemplo mais facilmente. Apesar do Paul Gilbert ter

lançado inúmeras videoaulas sobre o assunto, acredito que somente recentemente o guitarrista Troy Grady, no seu site *Cracking the Code*, tratou do assunto da mão direita de maneira objetiva e compreensiva. Há várias dificuldades mecânicas internas no exemplo. Somente indicar a direção da palheta não é suficiente para instruir a performance.

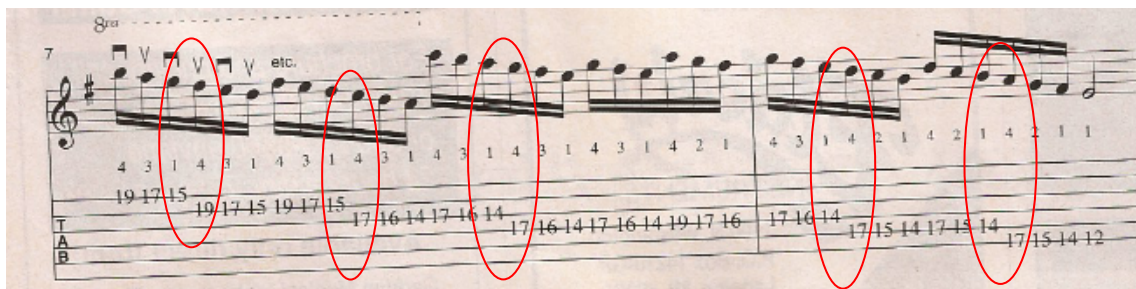
Nesse momento, vimos um vídeo de Troy Grady, que trata resumidamente dos quatro tipos de inclinações básicas na palheta (o que chama de *pickslanting*). Cada uma dessas inclinações tem implicações de como será o comportamento da próxima nota tocada, se houver troca de corda, apresentando dificuldades específicas. De modo geral, a palhetada apresenta seus maiores desafios nas trocas de corda, quando a palheta fica “presa” entre duas cordas adjacentes. Cada inclinação descrita por Grady apresenta um contexto em que a troca de corda se dará de maneira mais fácil (o que chama de “*escape*”), não ficando presa entre as cordas adjacentes.

- *Downward pickslanting* (a palheta está livre após uma palhetada para cima – *upstroke escape*).
- *Upward pickslanting* (a palheta está livre após a palhetada para baixo – *downstroke escape*)
- *Straight / trapped* (a palheta não apresenta angulação em relação à corda, o que faz com que a palheta fique presa entre as cordas adjacentes de qualquer maneira. A única maneira de trocar de corda é utilizar a técnica de *sweep*, ou passar por cima da corda adjacente, com um salto (o que chama de *bouncing*, que acarreta um movimento desnecessário da mão).
- *Double Escape*: com um movimento pendular do pulso específico, pode-se criar um escape duplo entre as cordas adjacentes, favorecendo a troca de corda em qualquer direção.

A discussão dessas questões é fundamental para determinar as necessidades de aprendizado e as competências necessárias para abordar um conteúdo técnico da natureza desta lição. Como Troy Grady comenta, de alguma forma esses guitarristas eficientes tecnicamente fazem essas escolhas de maneira mais ou menos intuitiva. Com essas diretrizes podemos muitas vezes definir porque temos dificuldade de tocar alguma passagem específica e pensar em estratégias.

Por exemplo, o trecho das sextinas pode ser executado integralmente com *downward pickslanting*. Em outras palavras, da maneira como as notas estão arranjadas na sequência, se favorece essa abordagem, pois a palheta vai ter sempre “escapado” de estar presa entre as cordas adjacentes depois da palhetada para baixo. A passagem continua sendo desafiadora no andamento proposto, mas a execução se torna muito mais acessível organizando a mão direita dessa forma. No trecho das sextinas, vemos que as trocas de corda se dão sempre depois da palhetada para baixo:

Figura 11 – Em vermelho, os momentos de troca de corda, que acontecem depois da palhetada para baixo.

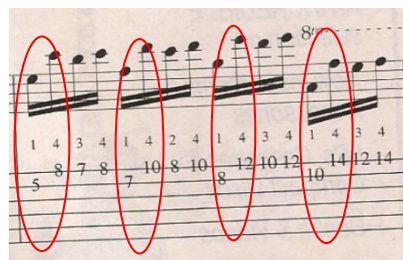


Fonte: (GUITAR PLAYER, setembro de 1991)

Matheus: Essa reflexão pode ajudar a criar uma memória muscular mais eficiente para tocar.

Guilherme: A ideia de conscientemente alterar os ângulos da palheta pode parecer meio estranho no início, mas depois se torna de segunda natureza. A passagem do quinto compasso é bastante intrincada em termos de palhetada também, porque apresenta frequentes trocas de corda.

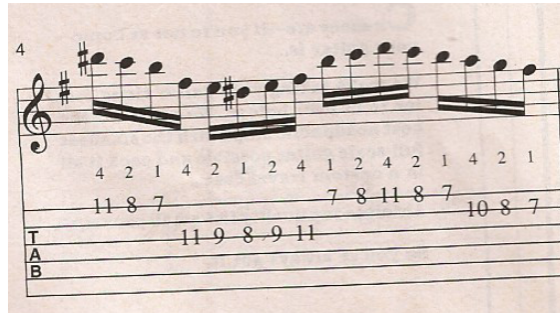
Figura 12 – Trecho do compasso 5 com frequentes trocas de corda.



Fonte: (GUITAR PLAYER, setembro de 1991)

Guilherme: Falamos mais especificamente da mão direita, mas a mão esquerda também apresenta seus desafios, como nessa passagem, onde há uma contração e expansão da abertura da mão esquerda. E também salto de corda, que dificulta para ambas as mãos.

Figura 13 – Trecho do exercício de Paul Gilbert. Contrações e expansões da mão esquerda.



Fonte: (GUITAR PLAYER, setembro de 1991)

7. O texto ajudou a tocar o exemplo?

Todos: Não! (risos)

Cassio: É só marmelada.

O texto apresentado pelo autor é de tom humorístico e não apresenta nenhuma informação sobre as questões técnico/musicais.

Abaixo, o link com as primeiras performances, que foram assistidas e discutidas durante este encontro.

Cassiano Rathke (primeira performance): <https://youtu.be/7-Sjl8KWfKU>

Cassio Machado (primeira performance): <https://youtu.be/3f1JmBrdFeo>

Matheus Borowski (primeira performance): <https://youtu.be/7aLj3qSb8jA>

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação inicial para realizar este trabalho surgiu como uma espécie de homenagem à minha formação musical não formal, revisitando uma das minhas principais fontes de informação na época pré-internet, que eram as lições da revista *Guitar Player*. O conteúdo musical das revistas sempre me foi caro, por sua variedade e pelas indicações e referências que me foram dadas, que permitiram conhecer os mais diferentes gêneros musicais e ter uma perspectiva de “como” eram executadas na guitarra elétrica.

Em um dado momento, ao redigir o projeto de pesquisa, a constatação foi de que uma exploração individualista não seria uma contribuição muito relevante. Ocorreu, então, uma reestruturação no modelo da metodologia do trabalho, em que integro um grupo de participantes, escolhidos por acreditar na solidez do grupo, no seu comprometimento e na riqueza que a interação das contribuições individuais e coletivas podem trazer ao trabalho. Um trabalho dessa natureza, em que se impõe uma responsabilidade a cada participante pelo seu desenvolvimento, precisa contar com um bom grupo. Com toda certeza, após terminada essa experiência, afirmo que seria inviável esse trabalho sem a qualidade, o comprometimento e interatividade dos participantes.

A escolha de aprendizagem autodirigida crítica amparou e deu um enquadramento à metodologia e aos passos que foram tomados durante a trajetória da pesquisa. Suas diretrizes melhor se adaptaram à maneira natural e instintiva com que os guitarristas costumam proceder na procura e aquisição do seu material de estudo, bem como se colocam na centralidade desse processo, em que buscam aprimorar questões que irão dialogar diretamente com suas necessidades e sua vida musical e artística.

As diferentes etapas do processo autodirigido aqui escolhido auxiliaram na delimitação das etapas distintas de todo o processo, desde a criação do ambiente colaborativo de trabalho do grupo, da definição dos objetivos de aprendizagem, da autoavaliação e avaliação final da aprendizagem. Uma revisão bibliográfica foi importante para definir e situar como diversos autores se referem a práticas educacionais similares, levantando os diferentes termos utilizados para práticas fora dos limites formais.

São listados aqui alguns dos pontos que vejo como positivos e eficientes sobre a abordagem metodológica utilizada neste trabalho:

- A possibilidade de expressão individual de cada participante, incentivado pelo ambiente colaborativo estabelecido.

- A possibilidade de os participantes testemunharem e refletirem sobre as abordagens do colega, influenciando-se e formando uma ideia mais rica e completa sobre um assunto com que já tiveram um contato inicial.

- A interação social dos encontros presenciais foi positiva para unir o grupo e motivar o comprometimento ao processo.

- Após o estabelecimento do ambiente colaborativo e horizontal do grupo, a troca de papéis da condução dos encontros foi uma das grandes conquistas da metodologia, aumentando a qualidade da contribuição e do comprometimento de cada participante.

- O material musical escolhido como objeto de estudo, as lições *Workshop* da revista *Guitar Player*, foi uma instigante fonte de conceitos e técnicas para exploração da guitarra elétrica, mantendo-se ainda atual. O fato de não estarem disponíveis na internet justifica ainda mais esse resgate. Os participantes tiveram acesso a uma grande variedade de lições e puderam escolher a que mais lhe interessou, para com ela conduzir o encontro presencial e distribuí-la aos outros participantes.

- A utilização da performance em vídeo se mostrou muito eficiente, para impor tanto um marco inicial à visão individual do material musical quanto um comprometimento para compor uma performance musical mais sólida e acabada em lugar de uma simples leitura do texto musical. A utilização do vídeo como foi feita aqui também tem uma função importante para servir como referência para comparação, sendo uma preciosa contribuição para avaliar se o percurso do trabalho cumpriu seus objetivos.

- A autoavaliação coletiva foi interessante e produtiva, pois criou um mosaico de procedimentos para repensar as performances que foram regravadas. Todos os participantes se beneficiaram das constatações individuais relatadas, e foi feita uma formulação mais complexa e rica das questões musicais e técnicas a serem revistas.

- Uma evolução técnica e musical ficou clara após a regravação dos vídeos, e acredito que essa experiência coletiva auxiliou para que esse resultado fosse alcançado em menos tempo do que seria proporcionado por uma abordagem mais individualista e não-reflexiva.

O link dos vídeos da segunda performance, reformulada após os encontros coletivos, pode ser assistido nesses links:

Lição Howard Morgen “Harmonic Cascades & Chords”:

Cassiano Rathke (segunda performance): <https://youtu.be/H8HdY0YZBKc>

Cassio Machado (segunda performance): <https://youtu.be/mZLeSE1Wx3Q>

Matheus Borowski (segunda performance): <https://youtu.be/vwhl4--6rNE>

Lição de Paul Gilbert “I Know You Are, But Who Am I?”:

Cassiano Rathke (segunda performance): <https://youtu.be/pjaWTdaRSdg>

Cassio Machado (segunda performance): <https://youtu.be/mF-Jtq-yurk>

Matheus Borowski (segunda performance): <https://youtu.be/mV3HmLEGpNM>

Nos próximos links, uma edição dos vídeos, contrapondo seguidamente a primeira e a segunda performance de alguns trechos específicos que foram bastante discutidos.

Howard Morgen, exemplo 1A da lição, que descreve o fundamento da técnica de *harp harmonics*: <https://youtu.be/vwhl4--6rNE>

Paul Gilbert, trecho das sextinas finais: <https://youtu.be/flUkmY-Ao6A>

Cada participante apresenta seu próprio conjunto de atributos pessoais, de acordo com suas experiências, referências e vivências sociais, profissionais e culturais. Mas a coesão do grupo se deu muito pelas características em comum, por serem alunos oriundos do mesmo curso de graduação, possuírem experiências de ensino formais e informais e principalmente pela maturidade para explorar as mais diversas facetas da guitarra elétrica. Essa abertura com as diferentes expressões do instrumento era fundamental para estudar as lições da *Guitar Player*, que via esse ecletismo como um dos grandes potenciais do seu conteúdo.

No contato inicial com o material, podemos notar que:

- a) de maneira geral, todos passavam direto para a leitura do texto musical antes ler o texto descritivo da lição, referindo-se a este mais tarde, caso surgisse alguma dúvida ou impedimento na execução;
- b) a tablatura foi o meio preferido para adquirir a música, e a notação musical foi usada apenas para as informações de ritmo (já que a tablatura da *Guitar Player* não apresenta as figuras rítmicas);
- c) das duas lições relatadas nessa monografia, apenas uma delas fornecia subsídios suficientes para a execução adequada, sendo essa a de Howard Morgen, que detalhadamente incluía toda a digitação para a execução. A segunda lição, de Paul Gilbert, teve de ser

complementada com discussões contemporâneas sobre técnica de palheta, como as abordagens propostas por Troy Grady e Tom Hess, trazidas nas interações entre os participantes, que apresentaram soluções bastante eficientes para criar estratégias para tocar a passagem e também para reavaliar as necessidades para uma boa técnica geral da mão direita na guitarra.

Acredita-se que a metodologia utilizada nesta pesquisa tenha potência para gerar ferramentas e novas dinâmicas para trabalhar e pensar individualmente e coletivamente o ensino da guitarra elétrica, e possivelmente de outros instrumentos. As diferentes etapas do modelo desenvolvido durante a pesquisa podem ser arrançadas em outras configurações e naturezas, de acordo com as necessidades do material a ser estudado e das características do grupo. Se necessário ou adequado, algumas etapas iniciais do modelo podem ser realizadas repetidamente com vários conteúdos antes de seguirem para as etapas finais, onde os participantes trabalhariam na reformulação de vários tópicos simultaneamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORRÊA, M. K. **Discutindo a auto-aprendizagem**. In: SOUZA, J. (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. 2ª edição revisada. Porto Alegre: Sulina, 2016.

CROCKETT, J. **Strumming, Picking, and Shredding: An Oral History of Guitar Player Part 2**. Ward, Steven. 2007. Disponível em: <https://rockcritics.com/2007/11/06/guitar-player-feature-part-2-of-8-jim-crockett/> Acesso em: 09/09/2019

CROCKETT, J. **Guitar Player: The Inside Story of the First Two Decades of the Most Successful Guitar Magazine Ever**. Backbeat Books, 2015. Edição do Kindle.

GARCIA, M.R. **Processos de autoaprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento**. Universidade Federal da Paraíba Revista da ABEM, v.19, n. 25, 2011.

GOHN, D. M. **Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas**. São Paulo: Anna Blume, 2003.

GOMES, R. B. **Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica**. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de pós-graduação em música, Centro de letras e artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp020893.pdf. Acesso em: 05/12/2018.

GORE, J. **Strumming, Picking, and Shredding: An Oral History of Guitar Player Part 6**. Ward, Steven, 2007. Disponível em: <https://rockcritics.com/2007/11/08/guitar-player-feature-part-6-of-8-joe-gore/> Acesso em: 09/09/2019.

GUITAR PLAYER. Cupertino: GPI Corporation. Março, CA, 1990.

GUITAR PLAYER. Cupertino: GPI Corporation. Julho, CA, 1991.

GUITAR PLAYER. Cupertino: GPI Corporation. Setembro, CA, 1991.

GUITAR PLAYER. Cupertino: GPI Corporation. Novembro, CA, 1991.

GUITAR PLAYER. Cupertino: GPI Corporation. Novembro, CA, 1993.

GUITAR PLAYER. Cupertino: GPI Corporation. Março, CA, 1994.

GREEN, L. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London: Institute of Education, 2002.

HAMMOND, M; COLLINS, R. **Self-directed learning: critical practice**. Routledge Falmer, Inglaterra, 2004.

IZNAOLA, R. **Kitharologus: the path to virtuosity**. Mel Bay Publications, Pacific, Missouri, 1997.

MARTINS, André Lopes. **A guitarra elétrica na música experimental: composição, improvisação e novas tecnologias**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MANNING, G. **Self-Directed Learning: A Key Component of Adult Learning Theory**, Journal of the Washington Institute of China Studies, Summer, Vol. 2, No. 2, 2007.

Disponível em: <https://www.bpastudies.org/bpastudies/article/view/38/78>

Acesso em: 09/08/2019

MENEZES, E; SANTOS, T. **Verbete aprendizagem autodirigida**. *Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil*. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<https://www.educabrazil.com.br/aprendizagem-autodirigida/>>. Acesso em: 09 de nov. 2019.

MENTZ, E; OOSTHUIZEN, I. **Self directed learning research: an imperative for transforming the educational landscape**. AOSIS, South Africa, 2016.

MIRANDA NETO, A. C. **A Guitarra Elétrica de Pepeu Gomes**. In: XV congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, p. 1073-1082, 2005. Disponível em:

<http://www.portaledumusicalcp2.mus.br/professor/docs/Affonso/mestrado%20affonso.pdf>.

Acesso em: 09/12/2018.

PAARMAN, H. **Jovens guitarristas, aprendizagem autodirecionada e a busca pela orientação musical**. Heraldo Veridiano dos Santos, UNESP, São Paulo, 2016.

PODESTÁ, N.T. **O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Campinas, SP, 2013

THOMPSON, N. **Learning to Learn.** Disponível em: [udemy.com](https://www.udemy.com/). Acesso em: 02/11/2019.

TOLINSKI, B; DI PERNA, A.: **Play it loud: an epic history of the style, sound, and revolution of the electric guitar.** 1a ed. New York, NY: Doubleday, 2016. Edição do Kindle.

ANEXO A

FINGERSTYLE GUITAR

Harmonics Cascades & Chords

BY HOWARD MORGEN

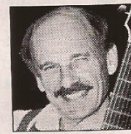
ARIFICIAL HARMONICS CAN be used in combination with regular notes in many ways. This month let's take a look at how they can be utilized with chords.

Ex. 1—a simple II^m-bII⁷-I—is modular. Follow Ex. 1a with any of the remaining parts. To get an idea of various techniques, work on every combination.

Ex. 2 and Ex. 3 demonstrate how the lowest note of a four-note chord can be played as an octave harmonic. Observe the use of *c* (right-hand little finger) and that *p* (thumb) plucks the string while *i* (index) points to the node. In Ex. 4's measure 3 notice how the C6/9 changes character by including the F# (the 11th), without moving your fretting hand.

Next month we'll put harmonics in Erroll Garner's "Misty." Stay tuned. **▶**

Author and performer Howard Morgen is a New York-based teacher whose students number among the East Coast's best musicians.



Ex. 1a Gm9 Gb9/5 Ex. 1b Fmaj7

Ex. 1c F7

Ex. 1d Fmaj9

Ex. 1e F9

Ex. 1f Fm/maj9

Ex. 2 Ebmaj7 Fm7 Abmaj7 Gm7

ANEXO B

Ex. 3 Bm9 E9 Amaj9 Adim7 Bm7 E7_b9 Amaj7

Ex. 4 Dm9 D_b9 C6/9#11

The image contains two musical exercises, Ex. 3 and Ex. 4, presented as guitar tablature. Ex. 3 is in the key of B major (two sharps) and 4/4 time. It features a sequence of chords: Bm9, E9, Amaj9, Adim7, Bm7, E7_b9, and Amaj7. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of two sharps. Above the staff, the chords are labeled. The staff itself contains notes with various articulations such as 'p' (piano), 'a' (accents), and 'c' (crescendo). Below the staff, the guitar fretboard is shown with numbers 1-5 indicating fingerings. Roman numerals in circles (e.g., ④ XIX, ② XVIII) are placed below the fretboard to indicate specific fret positions. Ex. 4 is in the key of D minor (no sharps or flats) and 4/4 time. It features a sequence of chords: Dm9, D_b9, and C6/9#11. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of no sharps or flats. Above the staff, the chords are labeled. The staff contains notes with articulations like 'a' (accents) and 'p' (piano). Below the staff, the guitar fretboard is shown with numbers 1-5 indicating fingerings. Roman numerals in circles (e.g., ③ XVII, ④ XV, ④ XVII, ⑤ XVI, ⑥ XIV, ⑤ XV, ④ XIV, ③ XIV, ② XV) are placed below the fretboard to indicate specific fret positions.

ANEXO C

BACK TO BASICS

Hendrix & The Art Of Rhythm, 1

BY RIK EMMETT

SEPTEMBER 18, 1990, MARKED the 20th anniversary of the passing of Jimi Hendrix, an occasion that rekindled interest in his legend and work. Honored by a request from the Canadian Broadcast Company to do a three-part series on Hendrix from a guitar player's perspective, I found the research pleasurable and educational.

Everyone pays lip service to the legacy, but the hyperbole, apocrypha, and exploitation that have shrouded Jimi's artistic accomplishment may have discouraged some younger guitarists from exploring his contributions in depth. There's a lot more there than attention-getting dental work, behind-the-back passes, and lighter-fluid pyrotechnics. Let's focus this month on just one of Hendrix' many talents, rhythm playing.

"This is a world of lead guitar players, but the most essential thing to learn is the time, the rhythm."
—JIMI HENDRIX

"That's why he liked rhythm playing so much—the rhythm guitar could lay out the structure for the whole song."
—MIKE BLOOMFIELD

(Both quotes are from The Life Of Jimi Hendrix: 'Scuse Me While I Kiss The Sky,

by David Henderson [Doubleday].)

There's the whole lesson neatly wrapped up in two quotes. Lead guitar playing starts out as a world of riffs, scales, and patterns. Would-be lead players often become obsessed with fancy techniques, dedicating all their energy to just a fraction of the total picture. Chances are, your favorite solo is just a small part of a larger musical structure of verses, choruses, and so forth, an architecture composed of three basic ingredients: *melody, harmony, and rhythm.*

A solo performs a *melodic* function (and possibly a secondary harmonic or rhythmic one if the solo section itself stands in contrast to the rest of the song). But a great rhythm guitar part performs integral harmonic *and* rhythmic functions. Too many Fancy Dan guitarists ignore this all-important two-thirds. But Jimi, one of the greatest Fancy Dans ever to touch down on this third stone from the sun, knew what the word "rhythm" meant in rhythm and blues, and understood that "rock and roll" referred to musical interpretations of body movement.

Rhythm guitar playing is not an egotistical pursuit. It's a marriage to the structure, a complete union with the piece of music. Rhythm playing publi-

mates itself to serve the *whole picture*. If the soloist can be described as someone who searches for self-expression by riding the vehicle of the song, then the rhythm player can be seen as the perfect cog—or the lubricating oil, or even the ghost—in the machine.

Some of Jimi's finest moments occur in his R&B-style ballads like "Little Wing," "The Wind Cries Mary," and "Angel." This month's example tries to capture that style, with little chord fills ornamented with major-pentatonic noodling. Note how the 2nd scale degree hammers into the 3rd, often in the bottom voice of a chord. Play it with a laid-back, loosey-goosey feel, almost letting the grace notes become sixteenth-notes. If you normally use a hard pick, try a softer one.

We'll look at other facets of Jimi's rhythm style—and the lessons they can teach us—next month. Until then, pick and grin.

Rik Emmett is a renowned Canadian guitarist/singer/songwriter/columnist seeking to add more slashes to his description. His new solo album, *Absolutely*, is on Duke St. Records (dist. by MCA).



The musical notation consists of two systems. The first system shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a melody line with notes and rests, and a guitar line with fret numbers and rhythmic markings (H for hammer-on, P for pull-off). Chords E, D/F#, and A are indicated above the staff. The second system continues the notation with chords E, A, D, and Eb, and includes slurs and accents over the notes.

ANEXO F



Electric-o Harp Magic

BY THE HELLECASTERS

We've clucked, hanked, and strangled strings with John Jorgenson and Will Ray. Time to acquire some fingerstyle finesse from the third Hellecaster, Jerry Donahue.

Like my bandmates Will and John, I play with a hybrid right-hand grip (flatpick plus middle and ring fingers). Playing arpeggios is an excellent way to develop and refine this Tele-approved technique.

I wrote the following arpeggiated passage years ago while playing in a band called Thieves. Its melodic, ringing quality works particularly well with a clean, bright single-coil tone. Notice how the right-hand action is somewhat free-form; you don't adhere to a

fixed, repetitive pattern while moving through the chords. The flatpick covers the lowest four strings, the middle (m) works the G and B strings, and the ring finger (a) plays the Band E strings.

To maximize the harp-like effect, let your strings ring out as long as possible. Hint: Bring your left thumb behind the neck and arch your fretting fingers. Emphasize the delicious minor-second dissonances that occur when the fretted F# and open G notes sustain against each other (a touch of reverb doesn't hurt).

In two spots, you have a choice of flatpicking with an upstroke or downstroke. Try 'em both. The upstrokes offer economy of motion; downstrokes tend to impart more

authority.

Loop the passage over and over until it rings and shimmers. Until next time, full twang ahead.



*The twangy Hellecasters are Will Ray, John Jorgenson, and Jerry Donahue. To get on their mailing list, drop a line to Camp Hellecaster, Box 1150, Burbank, CA 91507. Check out Jerry's new instructional book, *The**

Original Guitar Styles of Jerry Donahue [Wise Publications, dist. by Music Sales].

♩ = 60

D C G D

let ring throughout

H P H P H P H P

ANEXO G



The Electric Waterfall

BY THE HELLECASTERS' JOHN JORGENSON

Runs composed of alternating fretted notes and open strings shimmer and ring almost like chords. The licks in this month's column will get you up and running with this cascading technique. While this concept is a mainstay of country and bluegrass, there's plenty of potential for applying it to other styles. As you explore these examples, keep the following points in mind:

- These licks work at many tempos, but they deliver maximum impact played fast.
- Use a hybrid flatpick and middle finger right-hand grip. For starters, try plucking the

open strings with your finger and picking the fretted notes.

- Strive for even and consistent dynamics. Keep the picked and plucked notes balanced.
- Arch your fretting fingers to allow open strings to ring as long as possible. You're after maximum sustain.
- These licks sound fast, but the speed is generated by your picking hand, not your fretting hand. This may be disconcerting at first, as the fretboard action seems to be occurring in half-time.
- For a snappy electric tone, dial in a bright, clean amp setting and select the

bridge pickup. These open-string licks sound terrific on acoustic, too. Just pick close to the bridge to enhance the twang.

Ex. 1 works over *Em*. Though based on a simple *E*-minor pentatonic scale, the passage sounds more exotic because of the ringing major seconds and minor thirds. Ex. 2 applies the cascading principle to a quick *E*-major run. This time, you get a cool minor second (*E-D#*) as part of the deal. Try ending a solo or song with this lick.

Open-string runs let you navigate the fretboard in unusual ways. In Ex. 3, for instance, the last open *E* in beat one lets you quickly shift from the second to the fourth position. The key here is to refinger the *D#* with your index finger. This move allows you to play *C#* against a ringing open *B*.

Duane Eddy showed me this last lick. People think of him in terms of low twangin' melody lines, but he also smokes on Travis picking and other styles. We were jamming away on "Nine Pound Hammer" when he played Ex. 4. I said, "Stop. You've got to show me that *now*." This lick has to be played fast, racing by in a blur of chimey seconds and minor thirds. Isn't beat two's open *G* against *C#* the coolest? ■

Ex. 1

Smooth and fast

Ex. 2

Ex. 3

Ex. 4

Double-time feel

Our rotating Twang 2001 columnists are the Hellecasters—Will Ray, Jerry Donahue, and John Jorgenson. John has a solo album of '30s jazz—half Django, half Benny Goodman—entitled *After You've*



Gone (Curb). The record and his Star Licks instructional video are available through Camp Hellecaster, Box 1150, Burbank, CA 95107. Jorgenson's new *Pacific Arts* solo album is slated for early summer release.

ANEXO H

Exercícios preparados para apoio no estudo da lição de Paul Gilbert (organizado por Guilherme Barros):

Ex:1

- Focar na mudança da primeira para a segunda corda (usar upward pickslanting PARA TODOS OS EXERCÍCIOS)
- Utilizar o andamento mais rápido possível (aproximar do andamento original 120- 130 bpm)
- Cuidar da articulação precisa da tercina.

Ex2:

- Mesma mecânica, trocando de corda
- Focar nas mudanças de ângulo necessárias na mão direita para se adequar às mudanças de corda.

Ex. 3:

- Descendo o padrão em 2 cordas

4

8

TAB

3 3 3 3 3 3 3 3

19-17-15-19 17-15-14-17 15-14-12-15 14-12-10-13 12-10-8-12 10-8-7-10 8-7-5-8 7-5-3-7

3 3 3 3 3 3 3 3

Ex.4:

- Descer o padrão com salto de corda

6

8

TAB

3 3 3 3

15-14-12-16 14-12-10-14 12-10-8-12 11-8-7-11

3 3 3 3

Ex.5:

- Se aproximando do padrão alvo (semicolcheias)

- Prestar atenção na angulação da palheta na mudança da primeira para a terceira corda, e da terceira para a primeira.

15-14-12-12 14-12-10-10 12-10-8-8

16-14-12-14-16 14-12-11-12-14 12-11-9-11-12

9

5

V V V V

11-8-7 7

T
A
B

11-9-8-9-11

ANEXO I

BREVE BIOGRAFIA DOS PARTICIPANTES (textos fornecidos pelos próprios participantes):

Cassio Teixeira Fernandes Machado

Nascido em 1992, natural de Santa Maria. Começou a tocar violão com cerca de 15 anos, em 2007, aprendendo sozinho assistindo vídeos no Youtube e tentando copiar. Primeiro inspirado por nomes do *fingerstyle* como Don Ross e Michael Hedges, posteriormente por arranjos de músicas de jogos e filmes. Nesta fase, seu gosto musical expandia, assim como sua curiosidade. A grande diversidade de influências e o impulso criativo fizeram com que buscasse meios de registrar e desenvolver suas ideias musicais. Nos anos seguintes começou a transição lenta para a guitarra elétrica e, a partir de 2011, buscou aprender, também no Youtube, como utilizar o Cubase, começando a experimentar com gravação caseira.

Em 2014, mesmo ano que ingressou no curso de Música e Tecnologia da UFSM, lançou independentemente um EP de quatro composições próprias intitulado "Ringleader" junto de uma compilação de gravações passadas que se chamava "ensimesmado". O álbum foi distribuído digitalmente e na forma de 50 CDs gravados em casa que foram distribuídos entre amigos e interessados. A produção atual mudou de foco para composição de trilhas para jogos e *sound design*, mas há muitas ideias guardadas para serem desenvolvidas em um momento mais oportuno.

Cassiano Henrique Rathke, 26 anos

Nascido em 1993, natural de Sobradinho-RS, começou a tocar violão aos 12 anos de idade, tendo aulas particulares. As aulas foram bastante simples e totalmente práticas, abordando apenas como montar acordes no braço do violão e executar ritmos com a mão direita, sem relacionar nada à teoria musical. Assim passaram 12 meses de aulas que foram suficientes para aprender a tocar músicas simples e aprender a ler tablatura. Daí para frente, o estudo foi baseado na leitura de tablaturas de músicas no programa Guitar Pro 5, e o violão foi trocado pela guitarra elétrica. Logo depois disso, vieram as primeiras bandas de cover de músicas clássicas do rock.

Aos 16 anos começou a tocar em bandas que já tinham composições próprias e a fazer shows em outras cidades, participando de diversos festivais de música, programas de TV (RADAR TVE RS), tendo algumas experiências gravando em estúdio. Até os 21 anos teve experiência de tocar guitarra em algumas bandas diferentes da sua cidade natal, sendo todas

bandas de rock. Durante todo esse período, o estudo do instrumento se baseou completamente em aprender a tocar músicas cover ou autorais e criar arranjos para estas, nunca aprofundando o conhecimento em teoria musical ou estudos de técnicas no instrumento.

Aos 21 anos ingressou no curso de Música e Tecnologia da UFSM, onde passou a desenvolver o conhecimento musical de uma maneira mais formal e também a tocar outros instrumentos, como baixo e bateria, chegando a tocar esses instrumentos em bandas da cidade. Nesse período também passou a trabalhar com produção musical, deixando assim a guitarra um pouco de lado.

Atualmente tenta retomar os estudos de guitarra, unindo todos os conhecimentos mais práticos desenvolvidos durante a adolescência de maneira informal, com os desenvolvidos durante o período acadêmico para enfim estudar guitarra elétrica de uma maneira mais aprofundada, explorando técnicas específicas e relacionando o que está tocando ao conhecimento de teoria musical desenvolvido.

Matheus Borowski da Silva

Nascido em São Borja-RS, em 1994. Começou a tocar guitarra com 12 anos de idade, influenciado pelo estilo musical que era ouvido em sua casa, bandas e músicos como: Jimi Hendrix, Pink Floyd, Led Zeppelin, Stevie Ray Vaughan, entre outros. Entrou no Curso de Música e Tecnologia em 2014, formando-se no primeiro semestre de 2019.

ANEXO J

Contratos de aprendizagem

Cassio Machado:

1. Lição: Harmonic Cascades & Chords, de Howard Morgen.

Leitura musical: difícil, pela técnica não convencional

Questões técnico-mecânicas:

- Moderadamente desafiadora.
- A execução requer o uso do polegar para pinçar o harmônico artificial para obter fluência, enquanto estava habituado a usar o anelar para essa finalidade.
- A utilização do dedo mínimo para pinçar a corda mais aguda em acordes em bloco impôs uma dificuldade de equilíbrio da sonoridade do acorde, pelos diferentes tamanhos dos dedos.
- O equilíbrio da sonoridade dos acordes com notas convencionais com o harmônico artificial é problemático. O arpejamento do acorde foi uma opção ao tocar em bloco.

Maturidade técnico-musical: o andamento adequado de execução é maior do que o conseguido no tempo de prática dedicada ao exercício.

2. Lição: I Know You Are, But What Am I?, de Paul Gilbert.

Questões técnico-mecânicas: Basicamente um exercício de velocidade. O problema da palhetada do trecho vai além da mera capacidade de tocar figuras rítmicas na velocidade proposta.

Durante o preparo da segunda performance, Cassio sugeriu uma proposta abordada pelo guitarrista Tom Hess em um vídeo no Youtube sobre de velocidade na guitarra (https://www.youtube.com/watch?v=iacQvKMSx6A&list=RDiacQvKMSx6A&start_radio=1&t=12). Passagens mecanicamente exigentes como a da lição do Paul Gilbert poderiam ser desmembradas, iniciando com a conscientização dos movimentos da mão direita isolada, separando-a da dependência dos movimentos da mão esquerda. Essa dependência das mãos criaria uma sobrecarga de informação a ser processada de uma só vez. Toda a passagem poderia ser estudada apenas focando na palhetada do trecho, quando o guitarrista não utiliza a mão

esquerda e mentalmente “canta” as notas. Esse procedimento se mostrou bastante eficiente e permitiu uma evolução rápida, proporcionando um incremento na maturidade técnica com menos horas de prática.

Cassiano Rathke:

3 Lição: Harmonic Cascades & Chords, de Howard Morgen.

Questões técnico-mecânicas:

- Um posicionamento mais adequado da mão direita no primeiro exemplo, permitido pelo uso do polegar para pinçar o harmônico artificial. Essa alteração permite um menor movimento do antebraço, com mais atividade do pulso.
- Nos exemplos 2 e 3 da lição, melhorar a velocidade das trocas de acorde, posicionando “formas de mão” com o bloco inteiro do acorde.

4 Lição: I Know You Are, But What Am I, de Paul Gilbert?

- Criar estratégias de angulação da palheta, para que não fique “presa” entre as cordas durante trechos da passagem.
- Minimizar os movimentos da mão direita, usando mais a articulação dos dedos.
- Atentar para a proporcionalidade rítmica, quando o exercício passa de semicolcheias para as sextinas.

Matheus Borowski da Silva:

Matheus reviu sua postura nas primeiras performances de maneira menos específica, propondo-se a uma reavaliação de aspectos mais gerais.

- Compartimentalizar mais o estudo. Experimentar uma aproximação mais ponderada e por partes menores, possibilitando assim uma concentração maior nos detalhes de cada exercício, podendo assim melhorar a execução.
- Começar a estudar desde o início com o metrônomo. Assim se pode começar tocando no andamento certo desde o início e economizar tempo depois.
- Maior atenção à partitura. No exercício do Paul Gilbert, um erro foi cometido por confundir sextinas com semicolcheias.

- Maior consideração para a postura enquanto se toca o instrumento, de modo a encontrar maior facilidade de realizar os movimentos necessários, economizando tempo ao não precisar corrigir erros.