

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

**POR UMA PROPOSTA CURRICULAR
DE CURSO SUPERIOR EM GUITARRA ELÉTRICA**

ROGÉRIO BORDA

RIO DE JANEIRO, 2005

POR UMA PROPOSTA CURRICULAR
DE CURSO SUPERIOR EM GUITARRA ELÉTRICA

por

ROGÉRIO BORDA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. José Nunes Fernandes.

RIO DE JANEIRO, 2005

B726 Borda, Rogério.
Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica / Rogério Borda, 2005.
vii, 138f.

Orientador: José Nunes Fernandes.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
Bibliografia: p. 131-138.

1. Instrumentos de corda – História - Brasil. 2. Instrumentos de corda – Instrução e estudo – Brasil. 3. Currículos - Avaliação. 4. Guitarra elétrica. I. Fernandes, José Nunes. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 787.8719

Autorizo a cópia da minha dissertação “Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica”, para fins didáticos.

*Este trabalho é dedicado a pessoas que ainda não conheci:
alunos, guitarristas e pesquisadores da guitarra elétrica.
Pessoas que como eu estão trabalhando e
procurando uma vida melhor.*

AGRADECIMENTOS

A minha esposa June e filha Isabella.

A minha mãe Norma, irmãs Denise e Maria Lúcia

e ao meu pai Edson (in memorian).

A José Nunes Fernandes, Luiz Otávio Braga, Marcos Cavalcante,

Regina Márcia, Silvio Merhy, Roberto Gnatalli e Samuel Araújo.

A Aloysio Neves, José Menezes França, Marcelo Salerno

e tantos outros guitarristas, professores e alunos que,

através da vida profissional e amadora na música,

contribuíram, contribuem e contribuirão

para a construção do percurso,

da guitarra brasileira.

*Estou rouca de tanto gritar
Pedindo um mundo melhor
Eletro-roque, letro-choque
Laser, coração
Hendrix, garra, raiva e paixão
Quando me chamam guitarra
É bom levantar o som
Quando me chamam guitarra
É bom levantar o som
Eu me chamo guitarra menina
Minha fama é coisa fina
Eu me chamo guitarra rapaz
Sinta a minha fúria
E deixe-me, deixe-me, deixe-me
Se for capaz*

Alma de guitarra (Moraes Moreira - Paulo Leminsky)

RESUMO

Verificou-se uma lacuna na oferta de cursos de graduação em guitarra elétrica. Cursos que são importantes por abordarem tecnologias, estilos e repertórios que os bacharelados em violão tendem a não abordar. Somado a isto a hipótese da existência de uma tradição em guitarra no Brasil fundamenta os objetivos deste estudo: realizar uma pesquisa sobre a história da guitarra no Brasil; identificar o repertório de um estilo de guitarra brasileiro; desenvolver subsídios teóricos para análise de currículos; analisar os documentos curriculares de cinco Instituições de Ensino Superiores; analisar a LDBEN/96 sobre cursos superiores; e delinear indicações para cursos superiores em guitarra elétrica. O método utilizado nesta pesquisa qualitativa partiu da análise do atual estado da questão e do levantamento bibliográfico. Buscou-se extrair significados relativos ao texto e a interpretação dos dados, produzindo as conclusões a partir dos dados coletados tendo em vista: a tecnologia e a linguagem musical da guitarra; a história da guitarra no Brasil; as tendências curriculares; as análises de documentos curriculares e da legislação educacional brasileira; e a elaboração de sugestões para currículos em guitarra. A pesquisa em tecnologia e linguagem da guitarra indicou ser positiva a hipótese sobre a origem comum dos instrumentos de cordas trasteadas, como cavaquinho, bandolim, violão e guitarra. O estudo histórico musical brasileiro revelou que a prática da guitarra no Brasil teve origem em uma tradição multiinstrumentista e revelou um repertório praticado por guitarristas. O estudo curricular resultou no entendimento do currículo como trajetória e do currículo como o modo de funcionamento de uma escola. As análises de documentos curriculares e da legislação educacional brasileira apontaram as variáveis a serem consideradas para a elaboração de propostas curriculares. As sugestões para currículos em guitarra elétrica foram realizadas na forma de: disciplinas e ementas, metodologias de ensino e pesquisa, repertório e indicações de paradigmas educacionais.

ABSTRACT

A gap was verified concerning the offer of electric guitar graduation courses. These courses are important because they deal with a certain technology, styles and repertoires that are not usually done in classical guitar graduation courses. Adding to this, there is a hypothesis about Brazilian guitar tradition that justify the objectives of this work: to do a research about the history of electric guitar in Brazil; identify a repertoire of Brazilian electric guitar style; develop theoretical support for curricula analysis; analyse the curricula documents of five Education Superior Institutions; analyse LDBEN/96 on superior courses subjects; and indicate available electric guitar superior courses. The method used in this qualitative research start with the analysis of the present question and its bibliography. The intent of this work was to extract relative meanings concerning the text and the interpretation of data, producing conclusions from the data collected and taking notice of: the technology and the musical language of the guitar; the history of the guitar in Brazil; the curricular trends; the analyses of curricular documents and the Brazilian educational legislation; and the elaboration of suggestions for guitar curricula. The research about technology and language of the guitar indicated to be positive concerning the hypothesis of the common origin of the frets strings instruments such as cavaquinho, mandolin, classical and electric guitar. The study of Brazilian music history disclosed to us that the Brazilian guitar practice had its origin in a multi instrumentist tradition and showed us a repertoire practiced by guitarists. The curricular study resulted in the understanding of the curriculum as a trajectory and the curriculum as the way a school functions. The curricular documents and the Brazilian educational legislation analyses pointed to the variables to be considered regarding the elaboration of curricular proposals. The suggestions for curriculum in electric guitar were carried through as: subjects and memoranda, teaching and research methodologies, musical repertoire and educational paradigms indications.

Key Words: Electric guitar – Curricula - Superior studies

SUMÁRIO

Página	
LISTA DE FIGURAS	vii
1 INTRODUÇÃO	1
1.1 Questões de estudo	
1.2 Antecedentes	
1.3 Quadro teórico	
1.4 Justificativa	
1.5 Objetivos	
1.6 Metodologia e unidades de análise	
1.7 Fontes	
1.8 Organização do estudo	
2 A TECNOLOGIA E A LINGUAGEM SONORA DA GUITARRA	12
2.1 Tecnologia da guitarra	
2.2 A linguagem da guitarra	
3 UMA HISTÓRIA DA GUITARRA BRASILEIRA (1927 a 1999)	24
3.1 Os precursores (1927-1945)	
3.2 Modernização e consolidação (1945-1969)	
3.3 Pós-tropicalismo, período de transição (1969-1980)	
3.4 Música Instrumental Brasileira Contemporânea (1980-1999)	
3.5 Conclusão	
4 PERCORRENDO A HISTÓRIA DO PENSAMENTO CURRICULAR	54
4.1 A universidade no século XV	
4.2 Origens sociais das organizações por categorias	
4.3 Organização classificação e sistematização do conhecimento	
4.4 Filosofia do currículo	
4.5 Teorias críticas	
4.6 Teorias pós-críticas	
5 ANÁLISE DOS DOCUMENTOS CURRICULARES SELECIONADOS	81
5.1 O currículo flexibilizado: o Curso de Música da UFPR	
5.2 A estrutura dentro da estrutura: o currículo de guitarra da UNICAMP	
5.3 Tradição e modernidade: o Bacharelado em Música da FASM	
5.4 Um modelo de competência: graduação em Berklee	
5.5 Eficiência, eficácia e efetividade: Guitar Institute of Technology (GIT)	

6 POR UMA PROPOSTA CURRICULAR PARA GUITARRA ELÈTRICA	113
6.1 Reproduzir práticas positivas das cinco IES	
6.1.1 UFPR	
6.1.2 UNICAMP	
6.1.3 FASM	
6.1.4 Berklee	
6.1.5 GIT	
6.2 Repertório	
6.3 Por uma metodologia da guitarra brasileira	
6.4 Disciplinas e ementas	
6.5 Indicações currículos em guitarra elétrica	
7 CONCLUSÃO	126
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
9 ANEXOS	139
9.1 E-mail enviado por Yara Casnok do Departamento de Música da FASM	
9.2 Ementas - Música Popular (FASM)	
9.3 Transcrição da entrevista realizada na residência de José Menezes	
9.4 Projeto do curso de extensão com José Menezes	
9.5 "Gafieirando", uma das partituras produzidas durante o curso de extensão	
9.6 Programa do recital de término do curso de extensão	

LISTA DE FIGURAS

	Página
1. Gibson ES-150	14
2. Fender Stratocaster	16
3. Garoto	29
4. Jimi Hendrix	39
5. John McLaughlin	42
6. Pepeu Gomes	43
7. Hélio Delmiro	47
8. Artes Liberales	58
9. Arbor scientiae	61
10. Tabula generalis	63
11. Rizoma	77

1 INTRODUÇÃO

O fechamento do bacharelado em música da Universidade Estácio de Sá (UNESA) criado em 1985, na ocasião Faculdades Integradas Estácio de Sá (FIESA), no qual a habilitação em guitarra elétrica era oferecida, gerou uma lacuna na oferta de cursos de graduação em guitarra elétrica no Brasil.

No Rio de Janeiro esta lacuna ainda existe, mas em âmbito nacional existe oferta. Encontramos, em São Paulo, a graduação em guitarra elétrica na Faculdade Santa Marcelina (FASM, 2004) e em Campinas, a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2004c) oferece o bacharelado em música popular, com opção de instrumento em guitarra elétrica.

Embora existam dezenas de cursos superiores em violão no Brasil, acreditamos que estes não são suficientes para suprir uma carência na diversidade da prática em cordas dedilhadas. Assim acreditamos existir uma real necessidade de cursos superiores que abordem a guitarra elétrica e possivelmente outros instrumentos de cordas dedilhadas.

Os estudos em guitarra abordam questões, estilos e repertórios que os bacharelados em violão erudito em geral não abordam. Conceitos como: arranjo automático¹; improvisação no *jazz* e bossa nova; música e tecnologia; e o *rock*.

Estudos superiores em guitarra elétrica existem nos Estados Unidos desde a década de 60 em algumas universidades (Murphy, 1994), de forma que a metodologia dominante em guitarra elétrica é norte-americana. Essa metodologia tem sido trazida ao Brasil por músicos que em geral estudaram em escolas como Berklee e o Guitar Institute of Technology.

¹ O termo arranjo automático surge a partir da evolução dos teclados e baterias eletrônicas que, além das características rítmicas dos gêneros musicais, incorporaram ao banco de memória outros elementos estilísticos tais como: frases musicais, instrumentação e facturas harmônicas. O termo sugere uma seleção instantânea dos elementos característicos dos gêneros homofônicos, na qual o músico prático realiza o arranjo de maneira autônoma e imediata, sem a necessidade do arranjador. O arranjo automático ou arranjo imediato é um tipo de realização musical para partituras do tipo “melodia cifrada”. O estilo da composição sugere ao músico qual factura, ritmo e condução harmônica será realizada, praticamente à 1ª vista, sem a necessidade da escrita do arranjo.

No Brasil a tradição de formação da música brasileira, que incorpora rapidamente os estilos transformando-os, nos faz crer que existe hoje uma verdadeira escola de guitarra brasileira, calcada no frevo, no choro, no samba *jazz*, e na bossa nova e mais; começa a surgir uma geração de pesquisa experimental da tecnologia da guitarra no sentido de incorporá-la à linguagem da música erudita contemporânea.

1.1 Questões de estudo

- ✓ Quais são os fatores tecnológicos e sonoros que justificariam a necessidade de estudos aprofundados sobre a guitarra?
- ✓ Quando surgiu a guitarra elétrica no Brasil e nas mãos de que músicos? Onde na história da guitarra na música brasileira estabeleceremos subsídios para organizar um repertório que represente um estilo de guitarra brasileiro?
- ✓ O que é currículo? Como se pensou a organização do ensino no passado e como se projeta um pensamento curricular para o futuro?
- ✓ Quais as características fundamentais dos currículos em guitarra existentes no Brasil e nos Estados Unidos?
- ✓ Ao elaborar um projeto curricular em guitarra elétrica, o que devemos observar na legislação brasileira? O que precisamos reproduzir das experiências bem sucedidas? Que repertório a história da guitarra brasileira quer revelar? Quais tecnologias e metodologias são imprescindíveis para o ensino e a pesquisa da guitarra elétrica na universidade?

1.2 Antecedentes

O curso superior de música da UNESA surgiu através da implantação do curso superior de música da Academia Lorenzo Fernandez no campus da FIESA. A estrutura do curso da Academia Lorenzo Fernandez foi reconhecida pelo Decreto N°. 38.186, publicado

pelo Diário Oficial em 9 de novembro de 1955 e revogado pelo Decreto de 25 de abril de 1991.

O curso da FIESA foi divulgado como um curso voltado para a música popular, no entanto a música erudita também era abordada. No corpo docente estavam presentes: o maestro Orlando Silveira, acordeonista e arranjador de diversos álbuns de música popular brasileira; o baterista Cláudio Caribé, formado em Berklee atuou com músicos de renome no cenário da música instrumental brasileira; o pianista João Carlos Assis Brasil, irmão do célebre saxofonista Victor Assis Brasil; o violonista e compositor Sérgio de Pinna, seguidor da escola de Tárrega e atuante no circuito do choro carioca; o contrabaixista, compositor e arranjador Yuri Popoff, e a flautista Lena Horta, que participaram juntos em diversos álbuns do Clube da Esquina²; o guitarrista Nelson Faria, formado no Guitar Institute of Technology atuante no circuito profissional da música instrumental brasileira; Aloysio Neves, fundador e diretor do grupo de pesquisa em guitarra elétrica da FIESA a Orquestra Brasileira de Guitarras³, entre outros. O sistema de créditos era anual e a estrutura de disciplinas do curso era a seguinte: Instrumento I, II, III e IV, Prática do Ensino Instrumental I, II, III e IV, Harmonia I e II, História da Música I e II, História das Artes, Estética, Canto Coral, Didática, Estudo dos Problemas Brasileiros I e II, Estrutura do Ensino de 2º. Grau, Pedagogia Aplicada à Música I e II, Ginástica Rítmica, Composição em Jazz, Psicologia da Adolescência e Aprendizagem. Durante o período de sua existência⁴ passaram por esse curso uma plêiade de

² Segmento fonográfico da música popular mineira dos anos 60 a 80.

³ Fundada em 1986 a Orquestra Brasileira de Guitarras, inicialmente denominada Orquestra de Guitarras Estácio de Sá foi um grupo de grande importância para a formação prática dos guitarristas da instituição.

⁴ O curso foi extinto em dezembro de 1998, o principal motivo alegado pela FIESA foi o alto custo do curso, advindo da manutenção do salário dos professores instrumento. A instituição não concordou mais em remunerar professores para atender um aluno pagante, não uma turma de alunos pagantes. Em 2003 a UNESA tentou mais uma vez implementar um curso superior de música, dessa vez através da Resolução CNE/CP N°. 3, de 18/12/2002. Tendo como coordenador o ilustre violonista Turbío Santos, o curso apresentou um currículo que permitia uma formação por módulos em: Música Brasileira, Violão Erudito e Popular, Piano Popular e Clássico, Rock e Percepção e Escrita Musical. Essa nova configuração curricular voltada para a educação profissional de nível tecnológico apresentou ainda o Curso Politécnico em Gravação e Produção Fonográfica, ainda em voga, que oferece habilitações em 3 níveis: Disc Jokey (DJ) no 2º Período; Assistente Técnico de Estúdio de Áudio no 3º Período; Assistente Técnico de Montagem e Reparos em Sistemas de Sonorização também no 3º Período e o diploma de graduação como Produtor Fonográfico na conclusão do 5º período do curso.

diretores, que procuraram modificar a estrutura curricular de acordo com as necessidades dos alunos.

Uma pergunta a ser feita é, como um curso aprovado em 1955 pôde acolher uma habilitação em guitarra elétrica? Encontraremos uma justificativa analisando o artigo único do Decreto Nº. 38.186, observando que o mesmo é muito generalista sobre os cursos de instrumento: “É concedido reconhecimento aos Cursos de Instrumento, Canto, Instrumentação e Composição e Regência, da Academia de Música Lorenzo Fernandez, mantida pela sociedade civil de igual nome e com sede no Distrito Federal” (Brasil/Poder Executivo, 2005). Dessa forma, ao entender “instrumento” como uma diversidade de instrumentos musicais, percebemos como o ensino da guitarra elétrica foi admitido na legislação educacional superior brasileira; como um ensino muito próximo ao ensino do piano ou do violino, instrumentos tradicionalmente mais presentes no ensino formal de música no Brasil.

1.3 Quadro Teórico

O quadro teórico do presente trabalho se articula em torno de 4 campos de estudo: tecnologia, linguagem musical, história da música brasileira e tendências curriculares.

Em torno da tecnologia o quadro se articula a partir de um conceito geral de tecnologia dos autores Tornatzky e Fleischer, interpretados por Janice Mileni Bogo (Bogo, 1998). Para fundamentar as tecnologias que transitam em torno da guitarra recorreu-se a Max Weber (1995) e interpretações de seus conceitos por Eduardo Vicente (1996).

Na investigação de uma possível linguagem musical característica da guitarra, conceitos cognitivos e musicais de Sloboda (1985) (1997) e Serafine (1988) são contextualizados em torno do universo da guitarra, seus procedimentos, materiais, comunidades musicais, estilos e métodos didáticos.

No campo da história da música no Brasil trabalhou-se com referenciais que explicitam as relações culturais entre Brasil e Estados Unidos. Recorreu-se ao conceito de triagem: assimilação & extração, desenvolvido por Luiz Tatit (2001), e ao conceito de fricções de musicalidades, criado por Acácio Tadeu de Camargo Piedade (2003).

No campo sobre pensamento curricular Émile Durkheim, interpretado por Peter Burke (2003), fundamenta o conceito chave do estudo, que gira em torno de organizações sociais do conhecimento. O conceito de discurso curricular, de Tomaz Tadeu da Silva (2003), promove a ligação do conceito de Durkheim (apud Burke, 2003) com os pensamentos curriculares presentes no trabalho.

1.4 Justificativa

O presente projeto é de grande importância porque insere a guitarra elétrica, um instrumento tão popular aos jovens, dentro da discussão das mais recentes pesquisas da área da música no Brasil e das práticas e teorias do currículo.

Após um mergulho na bibliografia especializada, podemos dizer que este projeto é pioneiro em termos de estudo curricular em guitarra elétrica no Brasil. Logo no início do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO) verificamos uma linha de estudo sobre repertório em guitarra elétrica na pós-graduação em práticas interpretativas da UNICAMP. De imediato entramos em contato com o professor orientador do projeto⁵, no sentido de estreitar laços de intercâmbio acadêmico entre a UNIRIO e a UNICAMP.

⁵ Dr. Marcos Siqueira Cavalcante. O título do projeto é "O Ensino do repertório da guitarra na Universidade: a definição de um repertório 'obrigatório' ('canon') para a formação de guitarristas e professores de guitarra" (UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Música: pesquisas desenvolvidas atualmente pelo programa. Disponível em <<http://www.iar.unicamp.br/pg/mu.sobre.curso.php?id=6>> acesso em 6 mar. 2003).

Percebendo o adiantamento da pesquisa na UNICAMP observamos a convicção e uma certa urgência do nosso projeto, uma vez que fora a UNICAMP e a FASM nenhuma outra universidade brasileira oferece, atualmente, a graduação em guitarra elétrica.

Nossa principal diretriz é a constatação de que começa a haver um maior direcionamento de pesquisadores e estudantes para esse campo da guitarra elétrica no Brasil. Além disso, fomos incumbidos de implantar um curso de graduação em guitarra elétrica no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), onde atuamos desde 1990 no curso livre e no curso técnico de violão e guitarra elétrica.

1.5 Objetivos

Partindo de uma análise documental, este trabalho pretende fornecer indicações para a elaboração de currículos em guitarra elétrica. Esse objetivo subdivide-se nos seguintes itens:

- ✓ Contribuir para pesquisas sobre história da guitarra no Brasil.
- ✓ Desenvolver subsídios teóricos para análise de currículos através do estudo: da teoria, dos discursos, do pensamento, da história do conhecimento e do currículo.
- ✓ Analisar documentos curriculares de cinco Instituições de Ensino identificando elementos comuns e característicos dessas. Aproximar essa análise ao debate sobre saberes, competências e habilidades presentes na Lei de Diretrizes e Bases da educação brasileira.
- ✓ Delinear disciplinas específicas para cursos superiores em guitarra elétrica, tendo em vista a técnica, a tecnologia, os estilos e o repertório da guitarra no Brasil.
- ✓ Identificar um repertório possa caracterizar um estilo de guitarra brasileiro.

1.6 Metodologia, unidades e subunidades de análise

Esta pesquisa documental tende a adotar vários métodos, estabelecendo ligações coerentes entre eles⁶. É eminentemente qualitativa, utiliza uma amostra bem delimitada de currículos para análise, aponta características tecnológicas da guitarra, mergulha na história do pensamento curricular, na história da guitarra no Brasil e busca a construção de um objeto: indicações que possam alimentar elaborações de projetos educacionais.

Segundo Singleton (apud Frota, 1998), unidades de análise são os objetos e eventos descritos, analisados ou comparados pelas pesquisas sociais. De acordo com Dias (2000), as análises de dados em pesquisas qualitativas caracterizam-se pela abordagem de conteúdo/caso e por gerar padrões a partir dos próprios dados. Quanto à interpretação dos dados, as pesquisas qualitativas buscam extrair significados relativos ao texto (hermenêutica) e a produção de teorias a partir dos próprios dados coletados (fenomenologia).

Adotando a descrição acima, levaremos em consideração as seguintes unidades de análise:

- ✓ Tecnologia e linguagem da guitarra
- ✓ História da guitarra brasileira
- ✓ História do pensamento curricular
- ✓ Documentos curriculares e legislação educacional brasileira

Em pesquisas qualitativas os dados podem ser fracionados em unidades menores, para serem reagrupados em categorias que se relacionam ressaltando padrões, temas e conceitos (Dias, 2000). Localizaremos essas unidades menores, ou subunidades, a partir de revisões bibliográficas nas seguintes questões:

⁶ Buscamos extrair de cada disciplina cursada no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) o material para a construção do trabalho. Porém, foi preciso reestruturar as monografias apresentadas nas disciplinas cursadas no PPGM, estabelecendo coerência entre elas.

- ✓ Nas origens das tecnologias e da fundamentação de uma linguagem musical da guitarra elétrica;
- ✓ Na passagem da guitarra elétrica pelos gêneros da música popular brasileira a partir do surgimento da indústria fonográfica no Brasil;
- ✓ No reconhecimento dos músicos fundadores e sucessores de uma possível escola brasileira de guitarra;
- ✓ Na teoria, prática e políticas curriculares, com o sentido de produzir contribuições que estejam em consonância com os nossos pares.

Os estudos da tecnologia, da linguagem musical e da história da guitarra na música brasileira guitarra, visam identificar o surgimento da guitarra elétrica (nos Estados Unidos), a entrada dessa tecnologia no Brasil, a "linguagem" da guitarra na música brasileira e o surgimento de uma vertente de interpretação e performance da guitarra no Brasil.

Em nosso projeto de mestrado o estudo do pensamento sobre currículo e o estudo da legislação educacional brasileira são temas centrais na elaboração das nossas indicações. Será através da análise das correntes educacionais do passado e da reflexão do momento atual que concretizaremos parte de nossa pesquisa, estudando, analisando e comparando documentos curriculares em guitarra e tecnologia.

As duas Instituições de Ensino Superior (IES) norte-americanas e três IES brasileiras oferecem cursos superiores com ênfase em música popular e tecnologia. Elegemos para análise a Berklee College of Music (Berklee) e o Guitar Institute of Technology (GIT) porque são as principais IES escolhidas por grande parte de estudantes brasileiros que vão estudar guitarra nos Estados Unidos. O Bacharelado em Produção Musical da Universidade Federal do Paraná (UFPR) foi optado por tratar-se de um programa que aborda fortemente a tecnologia e por conter novas disciplinas até então inexistentes em currículos brasileiros. A Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e a Faculdade Santa Marcelina (FASM)

foram separadas por serem as únicas a oferecerem, atualmente no Brasil, cursos de formação superior em instrumento com a opção em guitarra elétrica.

Para o trabalho com os currículos, estabeleceremos as subunidades de análise comparando os documentos das IES entre si, procurando itens pertinentes nos indicadores, resoluções e pareceres da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional brasileira (LDBEN/96), de forma a obter um padrão de coerência para análise dos perfis das instituições em questão. Identificaremos os objetivos dos cursos, perfis profissionais desejados, competências, saberes e habilidades desejadas, os estilos e gêneros abordados, a estruturação dos cursos, relações entre teoria/prática e os discursos e fundamentações curriculares gerais.

Por fim, procuraremos, com base na investigação sobre a tecnologia e linguagem, na história das práticas da guitarra brasileira, na fundamentação teórica sobre os discursos curriculares e nas análises das IES, elaborar contribuições, sob a forma de indicações de disciplinas, sugestões de atividades, validação de repertórios, práticas pedagógicas e procedimentos curriculares, que sejam úteis na elaboração de programas dos cursos superiores em guitarra elétrica.

1.7 FONTES

Utilizamos diversos tipos de fontes bibliográficas: enciclopédias, livros, textos acadêmicos, periódicos, revistas, internet e encartes de discos.

De forma a organizar a diversidade do material bibliográfico, classificamos as fontes em dois itens:

- ✓ Fontes de referência à guitarra, constando o material bibliográfico pertinente à tecnologia, cognição musical e história da música;
- ✓ Fontes de referência aos currículos, na qual constam as fontes de estudo históricas e sociais do currículo, os documentos das IES e a legislação educacional.

As fontes sobre a guitarra são textos e artigos de referência histórica da música brasileira e indústria fonográfica, tecnologia da guitarra no Brasil e nos Estados Unidos, trabalhos acadêmicos sobre perfis profissionais, textos teóricos sobre cognição musical, métodos e revistas de guitarra, uma entrevista realizada com o guitarrista José Menezes (Menezes, 2004), *sites* de artistas, *sites* jornalísticos, *sites* acadêmicos e encartes de discos.

Na referência ao currículo, livros sobre currículo, história social, história da filosofia e história do conhecimento, textos, artigos e livros de pensadores do currículo, interpretações, ensaios, artigos, pareceres, diretrizes e decretos e leis da educação brasileira disponíveis na internet, artigos em *sites* da internet sobre teorias curriculares, revistas, grades e ementas, programas, hipertextos, e-mail e correspondências das universidades selecionadas.

1.8 Organização do estudo

Esta dissertação é composta de nove itens, sendo o primeiro item esta introdução.

O segundo item é um estudo sobre tecnologia e linguagem da guitarra, que recorre às origens etimológicas da palavra “guitarra”, aproximando os instrumentos trasteados de cordas dedilhadas e palhetadas, localizando as formas de utilização e formalização dos materiais de construção musical ao mesmo tempo em que delinea as comunidades musicais onde a guitarra elétrica se faz presente.

O terceiro item trata de um levantamento histórico bibliográfico, tendo em vista o surgimento da guitarra e seus intérpretes no Brasil, principalmente os precursores desse instrumento e os músicos que promoveram um desenvolvimento do gênero instrumental brasileiro.

O quarto item trata do levantamento de bibliografia sobre o pensamento em currículo. Os três itens anteriormente citados formam o corpo da revisão bibliográfica desta dissertação.

O item cinco analisa os documentos curriculares das cinco IES selecionadas, apresentando também uma tabela comparativa.

No sexto item o objetivo central do trabalho é exposto. Trata-se de contribuições para a implementação, inserção e modificação de currículos em guitarra elétrica.

Conclui-se o trabalho no item sete, seguido das referências bibliográficas, item oito e dos anexos, item nove.

2 A TECNOLOGIA E A LINGUAGEM SONORA DA GUITARRA

A necessidade de aumento do volume sonoro dos instrumentos de cordas dedilhadas foi fator primordial para o advento da guitarra elétrica. Procuraremos apontar as características físico-acústicas da guitarra, recorrendo à história da fabricação e da utilização desse instrumento.

Tendo como base os conceitos de música como cognição (Serafine, 1988) e música como linguagem (Sloboda, 1997), localizaremos elementos formais do material musical (escalas, arpejos, acordes, estilos e outros elementos) que um senso comum, advindo de estudos acadêmicos e práticas musicais⁷, dispôs constituir uma “linguagem da guitarra”.

2.1 A tecnologia da guitarra

O termo *tecnologia* deriva do radical grego *techne*, arte, artesanaria, indústria, ciência e *logos*, pensamento, linguagem ou proposição – ou seja: tratado ou proposição sobre uma arte, exposição das regras de uma arte, ou o estudo de algum ofício prático. Por extensão, segundo Tornaztky e Fleischer (apud Bogo, 1998), tecnologia significa estudo sistemático sobre técnicas, processos e métodos transformados ou manifestados por ferramentas.

Dessa forma, ao entendermos tecnologia como um conjunto de princípios, métodos e instrumentos numa perspectiva aplicada e utilitária visando relações causa-e-efeito que produzem melhoria ou aperfeiçoamento (Bogo, 1998), entendemos a guitarra elétrica como uma tecnologia derivativa do violão. Estudando a história das escolas de lutheria verificamos que diferenças surgem a partir de tecnologias distintas na construção do violão e da guitarra.

Como sabemos, o som produzido pelas cordas do violão é ampliado através da caixa de ressonância e do tampo; a tecnologia do violão evoluiu durante vários séculos até o atual

⁷ Não realizamos a pesquisa nesse sentido, mas buscamos apoio na produção acadêmica de Elizabeth Travassos (1999), Luciana Requião (2002), José Estevam Gava (2002). O presente trabalho teve, como fonte de reflexão, os livros de Da Zinho (1999) (Edgard Gonçalves) e Mick Goodrick (1987). Como inspiração os trabalhos da Orquestra Brasileira de Guitarras, Hermeto Pascoal e Grupo, Zé Menezes e a Camerata de Violões do CBM.

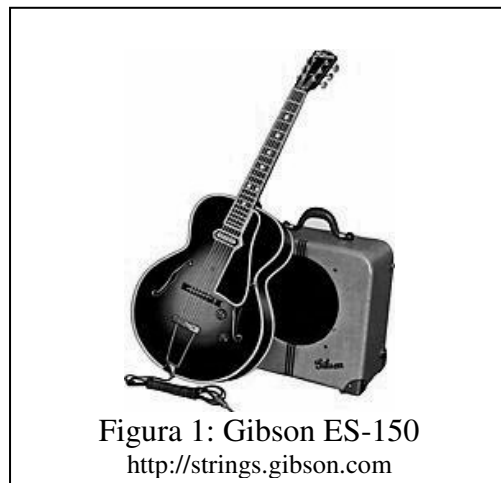
modelo “clássico”. Encontraremos na Idade Média as raízes da palavra “violão” em *fidicula* (diminutivo de *fides*), *fithele*, *vielle*, *viole*, *viula*, *vihuella*, *vyuela* e *vigüela*, existindo ainda *vihuela de arco*, *vihuela de peñola* e *vihuela de mano* (Dudeque, 1994). O termo “violão” passa a ser usado somente no final do século XIX, quando o espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892) definiu um padrão clássico de construção através: do comprimento das cordas (feitas de tripa de carneiro), da utilização de cravelhas de “rosca sem fim”, do aumento do tampo harmônico e do uso do leque interno de distribuição dos harmônicos. Na metade do século XX, com a invenção do nylon, Segóvia adota-o com muitas vantagens em relação às cordas de tripa (Dudeque, 1994).

Na guitarra as cordas precisam ser de metal, pois a vibração das cordas estimula magneticamente os captadores, esses produzem um sinal elétrico que é amplificado eletronicamente. Quanto à origem etimológica, a palavra “guitarra” vem de *kytara* de origem caldeia-assíria. Na Idade Média as palavras *guiterre*, *guiterne*, *guithern* e *guitar* eram amplamente utilizadas para denominar cordofones (Dudeque, 1994). No final do século XIX, avanços experimentais sobre as teorias eletromagnéticas possibilitam o desenvolvimento de novas tecnologias como: o microfone, o telefone e o rádio⁸. Nas primeiras décadas do século XX, construtores de instrumentos, técnicos e engenheiros de eletrônica procuravam aumentar o som dos instrumentos de cordas num processo de tentativa e erro: inicialmente através de processos mecânicos de amplificação, posteriormente instalando-se pequenos microfones próximos às partes mais ressonantes dos instrumentos e finalmente através da utilização de captadores magnéticos (Barsa Cd).

Nos Estados Unidos, Orville Gibson utilizou os métodos de construção de violinos e violoncelos na fabricação de bandolins e violões introduzindo dessa forma a utilização de

⁸ Tecnologias que se baseiam no fenômeno físico da transformação do som em variações eletromagnéticas e de sua propagação através dos meios condutores. O microfone foi inventado em 1878 por David Hughes (Barsa Cd).

cordas de aço nos violões. Acusticamente ou com amplificação elétrica, esses violões com cordas de aço e boca em “F” da secção ritmo-harmônica das *Big Bands* dos anos 20 e 30 nos Estados Unidos. A tecnologia dos ressonadores metálicos provavelmente foi inspirada no modelo do banjo, instrumento de origem africana que foi aperfeiçoado e muito utilizado nos conjuntos de jazz das décadas de 20 e 30. Assim, nesse período, data-se o surgimento dos violões "National" ou "DoBro", com ressonadores metálicos que amplificam acusticamente o som com um timbre estridente e metálico. No Brasil a tecnologia dos ressonadores é aplicada por Del Vecchio no violão tenor. Por volta de 1920, empresas de instrumentos musicais, músicos construtores e engenheiros eletrônicos iniciam diversas experiências para a adaptação da tecnologia de captação magnética nos instrumentos de cordas: a empresa Rowe-DeArmond fabrica os primeiros captadores magnéticos, para serem adaptados à "boca" do violão; a guitarra havaiana conhecida como *Frying Pan* (frigideira) foi desenvolvida por George Beuchamp e Paul Barth na Rickembaker; Lloyd Loar e Les Paul na Gibson criaram as *Electric Spanish*, a *Log* (tora) e a *Les Paul*; e Clarence Leo Fender na empresa que levou seu nome desenvolveu diversos modelos de guitarras sólidas (Ho, 2003).



A guitarra Gibson ES-150 *Electric Spanish* (v. figura 1), produzida em 1935 foi a primeira guitarra semi-acústica. Essas guitarras possuíam um corpo acústico, mas necessitavam efetivamente de estarem ligadas a amplificadores para produzirem um volume

significativo. Nessa época já podemos reconhecer o surgimento de uma "linguagem" solista de guitarra elétrica no *jazz*, através de Charlie Christian, que efetivamente defendeu a amplificação da guitarra, com habilidade e um forte desejo de ser ouvido⁹. Com a Gibson ES-150, Christian tocou com Count Basie, Lester Young e participou da orquestra de Benny Goodman de 1939 até 1942 (Fox, 2003).

No Brasil de 1942, além do violão eram o bandolim, o violão tenor e o cavaquinho de Dodô e Osmar, que necessitavam de amplificação para participar dos conjuntos de Frevo em Salvador. Dodô aprende a construir captadores magnéticos e passa a adaptá-lo aos instrumentos acústicos, porém sem conseguir evitar os problemas de microfonia. Osmar percebeu que tampando a "boca" do instrumento reduzia a microfonia e resolve fazer um instrumento de madeira maciça. Surge então o "pau elétrico", instrumento musical de som estridente criado de um pedaço de cepo maciço que depois seria chamado de guitarra baiana (Marsiglia & Almeida, 1996).

Em 1944 Leo Fender começa a trabalhar na produção de amplificadores e guitarras. Seu primeiro protótipo de sucesso, a Fender Broadcaster, começa a ser comercializada em 1948. Leo Fender inicia a produção da Fender Stratocaster em 1954 e essa guitarra possui características de um modelo revolucionário: o "corpo" sólido foi desenhado para oferecer o máximo de conforto, a alavanca de "trêmolo" se juntou ao cavalete e fica embutida no "corpo" do instrumento, possui três captadores e uma chave de cinco posições¹⁰. O projeto da Stratocaster permaneceu inalterado durante anos, se tornando uma referência de design para diversos modelos que surgiram após esse modelo (v. figura 2).

⁹ "Há muito tempo os guitarristas precisavam de um campeão, alguém que explicasse ao mundo que um guitarrista é mais do que um robô tocando uma ferramenta para manter o ritmo" (Christian, 1939 apud Fox, 2003, p. 47).

¹⁰ Isso possibilita uma gama de variações no timbre do instrumento.



Figura 2: Fender Stratocaster
<http://www.guitarhouse.com.br>

O advento da guitarra elétrica faz surgir todo um aparato de recursos expressivos como a alavanca de trêmolo, a distorção do som, a modificação do envelope sonoro e uma infinidade de recursos de produção de ruído. Com essa gama de processamentos sonoros em tempo real, a produção sonora da guitarra alcança, através da eletrônica, uma via indireta, onde som final produzido pelo amplificador tende a ser completamente diferente o som original produzido pelo instrumento. O guitarrista Les Paul comenta o estranhamento inicial com a nova tecnologia: "Como guitarristas, um de nossos maiores problemas na época era fazer as pessoas se acostumarem conosco ouvindo ritmos amplificados atrás delas" (Fox, 2003, p. 52).

A produção de música erudita contemporânea brasileira para guitarra elétrica é reduzida, os músicos brasileiros compositores de cordas dedilhadas preferem escrever para o violão. Mas já existe uma tradição de performance de guitarra elétrica na música contemporânea de vanguarda construída por nomes como: Derek Bailey¹¹, Robert Fripp,

¹¹ O inglês Derek Bailey, adepto dos sistemas micro tonais, utiliza uma curiosa tecnologia desenvolvida por ele mesmo para explorar essas possibilidades na guitarra. É um conceituado pesquisador do instrumento, desenvolve uma forma de tocar que ele denomina como improvisação não idiomática. Algumas vezes a guitarra de Bailey soa, percussivamente, como as peças para piano preparado de John Cage.

Frank Zappa, Terje Rypdal¹², Jonh McLaughlin e Pat Metheny¹³. Mesmo assim o acervo de peças de vanguarda¹⁴ para a guitarra elétrica ainda é pouco numeroso¹⁵. Devemos pensar a guitarra elétrica mais como uma derivação, uma ramificação, do que uma evolução; trata-se de um novo instrumento com muitos recursos tecnológicos, com possibilidades técnicas e sonoras distintas das do violão.

Dentro da cultura de massa a guitarra elétrica é confundida com o *rock*¹⁶ e a cultura adolescente. São estigmas e representações que a cultura da mídia soube enfatizar para impor associações aos produtos do comércio cultural. Procurando evitar tais preconceitos, alguns compositores de vanguarda e instrumentistas mais esclarecidos percebem a guitarra elétrica como um instrumento musical possuidor de diversos recursos pouco explorados. É preciso incentivar essa exploração e experimentação, criar novas formas procedimentos e representações, no sentido de desenvolver uma vertente de pesquisa e utilização da guitarra elétrica na música erudita contemporânea brasileira.

Segundo Max Weber (1995), uma racionalização técnica dos elementos da música ocidental pode ser percebida desde o advento das escalas, acordes e do sistema tonal, até o desenvolvimento das formas, das estruturas musicais e dos instrumentos adequados à produção musical. Essa racionalização é percebida também através da tecnologia de

¹² Pode-se dizer que Robbert Fripp, Frank Zappa e Terje Rypdal tiveram a mesma origem: o *rock*, mas cada um desenvolveu uma vertente particular dentro do experimentalismo. Fripp, nos anos 70, utilizou recursos eletrônicos de *looping* modificando do envelope sonoro convencional da guitarra. Inventou o "Frippertronic" que fazia sua guitarra soar como um trompete bem estridente. Frank Zappa estudou com Karlheinz Stockhausen ao lado de figuras como Pierre Boulez e Rogério Duprat. Sua música contém uma mistura de elementos do *rock*, do *jazz*, do *free jazz*, entre outros para fazer uma obra de crítica à sociedade ocidental, principalmente a norte-americana. Sua técnica é ruidosa, seu estilo é uma paródia à grande parte dos gêneros da música comercial. Terje Rypdal é um guitarrista que reformulou os elementos característicos do *rock* (sonoridade, *riffs*, ritmo) aplicando-os em uma ambiência sonora de dispersão rítmica (Berendt, 1987). Sua característica mais marcante é a de modificar o envelope da guitarra, utilizando uma distorção e um pedal-volume, fazendo um envelope parecido com o do violino.

¹³ Jonh McLaughlin e Pat Metheny, além das suas produções mais convencionais, utilizaram os recursos tecnológicos da guitarra elétricas, produzindo algumas peças que têm características não convencionais, que acabaram configurando um "estilo experimentalista" caracterizado pela: dissolução da rítmica, atonalismo ou pantonalismo, timbrística não convencional, maior intensidade na execução e maior utilização do ruído como elemento expressivo.

¹⁴ No conceito de vanguarda entendemos uma prática que esteja disposta a pesquisar-explorar efeitos, sonoridades musicais e formas, com objetivo de buscar inovações na produção musical.

¹⁵ Em pesquisa no acervo do Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) na UNICAMP, das 43 peças com guitarra elétrica localizamos apenas uma de compositor brasileiro (Poética I de Aylton Escobar).

¹⁶ Segundo Cesar (2003) até os anos 70 a guitarra era considerada um instrumento marginal no Brasil desde os anos 50. Foi rejeitada por diversos setores da música popular brasileira.

construção dos instrumentos musicais, nas regras para a divisão de intervalos e harmônicos. Seguindo essa linha de raciocínio não é difícil constatar que instrumentos como o cavaquinho, o bandolim, a viola de 10 cordas; o violão, a guitarra baiana, e a guitarra elétrica, possuem uma mesma lógica na divisão harmônica da escala: todos os instrumentos citados utilizam trasteamento¹⁷ por semitons e scordaturas¹⁸ baseadas em intervalos de 3^{as}, 4^{as} e 5^{as}. Os idiomatismos¹⁹ técnicos desses instrumentos citados se diferem sutilmente através dessas scordaturas e pela utilização da palheta ou do dedilhado. Dentro do contexto dessa racionalização - em Weber (1995) - e de seus meios técnicos posteriores (Vicente, 1996), defendemos, em uma certa medida, a necessidade de se preservar uma “áurea acústica” do fazer musical, na tentativa de preservar valores de "identidade acústica" que uma ostensiva utilização de produtos industrializados tende a estandardizar através de fixações e normalizações nas sonoridades dos equipamentos eletrônicos.

2.2 A linguagem da guitarra

A guitarra elétrica se faz presente em quase todos os estilos da música popular, o que pode tornar bastante complexa uma pesquisa sobre metodologia e linguagem de guitarra, tentaremos sintetizar esse estudo utilizando conceitos sobre cognição musical (Sloboda, 1985, 1987) e comunidades musicais (Serafine, 1988). No Brasil há uma forte tendência de se considerar a linguagem da guitarra como resultado de um hibridismo que envolve tanto estilos como: o *blues*, o *rock*, o *jazz*, o *soul*, o *funk*, o *reggae*, o choro, o baião, o bolero e demais ritmos latinos; quanto uma mistura de técnicas performáticas: do violão, do cavaquinho, bandolim, viola caipira, guitarra baiana e da própria guitarra elétrica²⁰. Para trabalhar os

¹⁷ Lógica de disposição dos trastes.

¹⁸ Sistemas de afinação das cordas dos instrumentos.

¹⁹ O termo se refere a características próprias dos instrumentos, dadas pelas facilidades ou dificuldades para realizar determinados efeitos musicais como articulações, combinações de intervalos, timbres ou registros.

²⁰ MEDEIROS FILHO, João Barreto de. Guitarra elétrica: um método para o estudo do aspecto criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. VISCONTI, Eduardo de Lima. A guitarra brasileira de Heraldo do Monte. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

elementos formais presentes na música de guitarra faremos uma incursão aos conceitos de música como linguagem e estilo do ponto de vista cognitivo musical.

Concordamos com Sloboda (1997) quando afirma ser o som o meio mais importante da linguagem, mas apesar de possuírem diversas propriedades físico-acústicas os sons não são linguagem, é o cérebro humano que ao codificar os sons agrupando-os em estruturas internas e realizando categorizações de acordo com as experiências individuais, transforma esses sons em linguagem. Na música de forma semelhante à linguagem verbal, as estruturas internas da linguagem musical podem ser divididas em estruturas fonológicas, sintáticas e semânticas. A fonologia estuda como o cérebro categoriza os sons - blocos básicos - em unidades de linguagem. Como o cérebro percebe esses blocos como sendo uma determinada unidade “x” e não outra “y”. Na sintaxe o que está em jogo é a ordenação das unidades de linguagem em seqüências lógicas e aceitáveis. Sloboda (1997) entende a semântica como um conjunto de processos associativos realizados por um indivíduo, conjunto de processos no qual símbolos de uma linguagem – unidades lógicas - são relacionados a símbolos de uma outra linguagem, a objetos, a algum dos sentidos humanos ou a estados emocionais. Ou seja, blocos básicos reunidos em estruturas sintáticas conduzem os símbolos de uma linguagem que se relacionam a experiências humanas. Nossa abordagem se restringe aos campos fonológico e sintático, no sentido da produção do som pelos instrumentos musicais e da ordenação dos eventos musicais que formalizam as estruturas sintáticas da música, considerando a totalidade dos estilos aonde a guitarra se faz presente.

Serafine (1988) vai contra a tendência de se descrever o conhecimento musical em elementos da música, alturas, escalas, acordes, melodia, ritmo, harmonia e métrica. Ela acredita que esses elementos podem ser úteis sim para uma reflexão formal da música, necessários para o domínio de técnicas necessárias para o compositor, o improvisador, para o

músico em geral, mas não descrevem necessariamente a realidade cognitiva da música²¹. Sendo a música um fenômeno cultural, Serafine (1988) utiliza o conceito de comunidade musical para estudar os estilos musicais como princípios cognitivos, observando que através dos tempos ocorrem transformações nos estilos de acordo com a vontade dos compositores, intérpretes e ouvintes. A hipótese de Serafine é de que mudanças nos estilos surgem através de uma sutil interação entre os protagonistas do fenômeno musical (compositores, intérpretes e ouvintes) produzindo variações e subversões de regras, novas e interessantes para o ambiente musical. Princípios cognitivos gerais estão presentes em um grande quantitativo de composições apreciadas por diversas comunidades musicais, princípios cognitivos mais particulares irão caracterizar e especificar as comunidades musicais, dividir e subdividir os estilos²². Poderíamos assim distinguir algumas comunidades musicais relacionando-as a estilos específicos: comunidade da música erudita, comunidade musical do choro, comunidade musical da bossa nova, comunidade musical do *rock*, comunidade musical do *jazz*. Segundo Serafine (1988) comunidades musicais em geral são excludentes, ou seja, um estilo tende a excluir um outro, porém existem indivíduos que costumam transitar por varias comunidades musicais numa complexa trama social²³. Assim um protagonista musical, seja ele compositor, intérprete ou ouvinte poderá interagir na comunidade musical em que estiver. Sua interação poderia ser observada em diferentes níveis de aceitação ou repulsa, e a resposta da comunidade musical poderia acontecer igualmente em diversos níveis de acolhimento ou de exclusão. Serafine (1988) corrobora que as análises musicais da forma, aliadas às análises de escuta e a estudos sobre as características sociais das comunidades musicais são os

²¹ Serafine (1988) entende a música como uma atividade prioritariamente do pensar, pensar temporalmente com o som. Podemos conceituar o pensamento musical como uma atividade áudio-cognitiva do cérebro humano que se relaciona com o tempo, em grande parte em tempo real, ou seja, minuto a minuto, segundo a segundo.

²² Serafine (1988) conceitua estilo como princípios cognitivos compartilhados e utilizados pelos compositores. Em nossa abordagem de estilos como, *jazz*, *rock*, choro, é necessário reconhecer características especiais peculiares às composições, como harmonias, encadeamentos, rítmica, ornamentos ou sonoridades que se diz caracterizar um determinado estilo em especial. Conforme se avança nas distinções de características especiais podem surgir subestilos como, samba *jazz*, *heavy metal* ou mesmo valsa choro.

²³ Principalmente nos centros urbanos, onde o convívio social é elevado, ocorrem os hibridismos culturais.

recursos necessários para o estudo e a descrição dos estilos e subestilos da música em geral. Assim nossa análise sobre a metodologia e linguagem da guitarra elétrica levará em consideração as conclusões do estudo de Serafine (1988).

O estudo em guitarra é constituído por princípios cognitivos “emprestados” de diversas comunidades musicais. O guitarrista deve aprender a pensar musicalmente, de acordo com o estilo, com a comunidade musical na qual se pretende tocar. As metodologias oriundas da tradição formal de ensino de instrumentos musicais, que tem como base o sistema tradicional de escrita musical cumprem um papel decisivo no estudo desse instrumento. Como exemplo, José Menezes (2003) nos relata a importância decisiva que a compreensão da escrita musical, aliada à sua prática de leitura, teve na sua carreira profissional.

Tem uma coisa, você pode estudar muito em casa, estude muito em casa. Mas se você pega uma orquestra - você que é guitarrista tem que saber disso - se você pega uma orquestra, você não vai tocar o que você estuda em casa, você vai tocar o que o arranjador escreveu. E todos os arranjadores têm maneiras diferentes de escrever. Você vê, às vezes divisões feitas de um jeito e de repente um outro arranjador escreve de um outro jeito. Ele tem o jeito dele de escrever, que tá certo é aquilo e você tem que ver a maneira de todo mundo. Você imagine, eu fiz o maior teste que você pode imaginar, porque eu toquei com tudo o que foi maestro desse mundo, através dos festivais internacionais que a base era eu de primeira guitarra (Menezes, 2003).

O guitarrista deve aprender a realizar acordes de acordo com a cifra representada e conhecer escalas e arpejos para aplicá-los às progressões harmônicas de uma canção ou tema. No estudo da guitarra costuma-se trabalhar com um levantamento das possibilidades de aplicações de acordes e escalas nas canções. Trabalha-se com o mapeamento auditivo, visual e tátil, através da compreensão da lógica do braço do instrumento (Goodrick, 1987). Além de desenvolver técnicas de leitura musical, aprendendo a tocar melodias, contracantos e acompanhamentos, o guitarrista aprende a improvisar, a criar dentro (ou fora) de uma progressão harmônica predeterminada. O estudo de leitura pode ser realizado como no estudo de outros instrumentos, através de estudos de leitura e solfejo. O desenvolvimento do

mecanismo motor se corresponde, em parte, ao realizado em estudos de outros instrumentos e alguns exercícios podem, em casos específicos, ser transcritos para a guitarra.

O desenvolvimento das técnicas de acompanhamento talvez seja o assunto mais complexo por estar ligado a um profundo conhecimento das práticas estilísticas e dos princípios cognitivos das comunidades musicais. Alguns métodos têm se preocupado com o assunto procurando apresentar estudos de ritmos característicos de estilos, ou escrevendo modelos de condução harmônica. O trabalho com a transcrição também é uma das metodologias indicadas, mas dificilmente poderia substituir a convivência com os protagonistas de uma cena musical. O estudo de técnicas de improvisação em geral é realizado através da formalização dos elementos musicais. Tal estudo pode ser considerado um breve estudo de composição e arranjo na música popular. O conteúdo desse estudo é, em geral, formado de: tríades (maior, menor, aumentada, diminuta e suspensa), escalas pentatônicas (no modo maior e menor), escalas diatônicas (maior, menor natural, menor harmônica e menor melódica), tétrades (maior com quinta aumentada e sétima maior, maior com sétima maior, maior com sétima dominante, menor com sétima maior, menor com sétima menor, menor com quinta diminuta e sétima menor e diminuta), escalas simétricas (cromática, tons inteiros e diminuta), inversões dos acordes, arpejos dos acordes, modos derivados das escalas pentatônicas, modos derivados das escalas diatônicas, enarmonia das escalas simétricas, 2 modos da escala diminuta, movimentos paralelos, pluralidade acordal²⁴, clichês²⁵ harmônicos, clichês fraseológicos, fraseologia, padrões²⁶ melódicos, padrões rítmicos, acompanhamento (*comping*), encadeamentos harmônicos e substituições de acordes²⁷.

Todo esse conteúdo pode constituir um saber necessário para uma realização de reflexões formais acerca da música pelo guitarrista. Seguramente é uma forma de organizar a

²⁴ Estudo que procura identificar nas inversões de alguns acordes, outras possibilidades de escuta e representações por cifra.

²⁵ Elemento motivico que pode caracterizar um estilo musical.

²⁶ Combinações de intervalos musicais ou ritmos que se repetem.

inteligência musical e comprovadamente pode contribuir para o desenvolvimento das competências técnicas e de habilidades criativas. Pelo menos 10 dos itens descritos acima estão presentes nos conteúdos dos métodos de guitarra pesquisados²⁸ e estão presentes também na maioria das publicações periódicas sobre guitarra²⁹.

A comunidade musical construída em torno da guitarra, seu repertório, sua prática, meio social e estilos encontra-se em contínua transformação, tornando a institucionalização do ensino da guitarra um desafio e uma esperança para o campo educacional superior. Acordes, ritmos, fragmentos melódicos, ruídos, efeitos eletrônicos, clichês, são elementos recorrentes nos diversos estilos da música nos quais guitarra se insere, esse material resulta em uma sintaxe musical quando sua utilização se dá no ambiente das comunidades musicais. Só um cuidadoso exercício de escuta e transcrição das músicas produzidas pelos guitarristas, com seus idiomatismos técnicos e o imaginário produzido dentro das comunidades musicais, é capaz de fornecer a dimensão correta e específica para compreensão da linguagem da guitarra elétrica, no que se refere aos seus sistemas de representação musical. Se conseguirmos validar uma prática, fundamentada na improvisação formal e legitimar um repertório essencialmente popular, esse aporte poderá promover uma efetiva mudança na forma de encarar a prática musical dentro da universidade brasileira.

²⁷ Estudo que procura somar novos acordes para alcançar as notas das superestruturas dos acordes.

²⁸ Os métodos consultados foram: FARIA, Nelson. *Acordes arpejos e escalas* para violão e guitarra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. GALIFI, Gaetano. *Método completo de guitarra: do blues ao jazz*. São Paulo: 1997. BAKER'S, Mickey. *Complete course in jazz guitar*. Hasbrouck Heights: Lewis Music Publishing, 1985. GOODRICK, Mick. *The advancing Guitarist: applying concepts & techniques*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 1987.

²⁹ As revistas consultadas foram: *Guitar Player* Brasil, *Revista Cover Guitarra* *Down Beat* e *Guitar Player* (americana).

3 UMA HISTÓRIA DA GUITARRA BRASILEIRA (1927 A 1999)

A história da inserção da guitarra elétrica na produção musical brasileira pode ser dividida em quatro momentos que se relacionam com o desenvolvimento da indústria e do mercado fonográfico no país. No primeiro momento, época do rádio, o violão elétrico surge da necessidade de aumento do volume sonoro, participando das diversas formações instrumentais da música brasileira (Antônio & Pereira, 1982). No segundo momento com a popularização do *rock* em 1954, a guitarra elétrica aparece aos olhos dos partidários do Centro Popular de Cultura (CPC) como símbolo da invasão da cultura norte-americana no Brasil, representada pela Jovem Guarda e o Iê-iê-iê. O terceiro momento, nos anos 70, é o período pós-tropicalista, de intensa repressão política, verifica-se uma grande fragmentação do mercado e a forte entrada da fonografia norte-americana no Brasil. O quarto momento acontece nos anos 80, onde através das novas tecnologias de gravação e o conseqüente barateamento da produção, verifica-se o surgimento de uma fonografia independente no Brasil e uma produção voltada para a música instrumental e para o *rock*, que se afirma como produto nacional, o chamado "*Rock-Brasil*", que leva dezenas de grupos às paradas de sucesso.

Não é nossa intenção efetuar uma análise de todos os estilos da guitarra brasileira. O multifacetamento do mercado fonográfico não permite tal empreendimento, em apenas um capítulo desta dissertação; também não pretendemos realizar um levantamento completo dos guitarristas brasileiros. Nosso objetivo é: sinalizar através desta pesquisa uma necessidade de legitimação dos procedimentos musicais dos guitarristas citados e do repertório praticado por eles.

José Roberto Zan (2001), observa que a produção fonográfica brasileira se iniciou com recursos bem precários, obrigando os compositores a produzir dentro das limitações técnicas

dos registros mecânicos³⁰; essa tecnologia foi gradativamente se transformando e possibilitou o registro da produção musical brasileira com recursos cada vez mais sofisticados. Simon Frith afirma que “a música popular do século XX significa o disco popular do século XX” (apud Zan, 2001, p. 109). Embora nosso objetivo seja sempre a guitarra, a história da produção fonográfica ajuda a contextualizar dados biográficos de músicos de importância para a prática da guitarra elétrica na música brasileira.

No estudo dos processos de modificação das estruturas musicais pelos músicos e suas relações com a indústria fonográfica utilizamos o conceito de *triagem: seleção, assimilação, enriquecimento, extração e eliminação*; desenvolvido por Luiz Tatit (2001). Segundo Tatit, o fenômeno da mistura de estilos é universal e, no Brasil, essa mistura ocorre através da *triagem* (Tatit, 2001). Quando a inclusão de valores é considerada positiva, a *assimilação* é aceita como *enriquecimento* cultural. Porém, quando os valores externos são considerados prejudiciais à cultura, a *assimilação* provoca o sentimento de profanação de crenças e/ou costumes; assim o conceito de *extração* é utilizado, para explicitar as operações de *eliminação* dos elementos considerados indesejáveis e da *seleção* dos valores considerados desejáveis, pelo grupo social que está construindo uma determinada cultura (Tatit, 2001).

Outro conceito útil a nossa pesquisa é o de *fricções entre musicalidades*, desenvolvido por Acácio Tadeu de Camargo Piedade (2003), que procura referenciais antropológicos e etnológicos para explicar as relações de tensão entre a música instrumental brasileira e o *jazz*. Seu trabalho procura esclarecer termos como: “*jazz brasileiro*”, “*música instrumental*”, “*brazuca*” entre outros; afirmando que os músicos brasileiros sempre consideraram o choro como a origem da música instrumental brasileira.

Tendo surgido no Rio de Janeiro por volta de 1870, os primeiros conjuntos de choro tocavam composições instrumentais. O choro, tanto quanto em outros grandes gêneros, se

³⁰ Nos primeiros registros de canções no Brasil, bem no início do século XX, predominaram os conjuntos de cordas dedilhadas e percussão leve (Tatit, 2001).

caracteriza como uma forma especial de tocar. Nas décadas de 20 e 30, ao se relacionar com o *jazz*, o choro adquire uma estrutura ritmo-harmônica mais sofisticada que o transforma em um dos mais elaborados gêneros da música popular mundial. A improvisação é a condição básica do chorão, a participação ocasional e improvisada dos instrumentos acontece de acordo com a composição, com a função de cada instrumento, de acordo com o momento e com técnica do instrumentista. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977). O Grupo *Oito Batutas*³¹ foi duramente criticado pela opinião pública nacionalista da época ao incorporar, após a histórica temporada na Europa em 1922, *foxes* e *ragtimes* em seu repertório e clarinetas e saxofones em sua formação (Piedade, 2003).

A relação da música brasileira com o *jazz* atravessa as décadas de 40, 50 e 60, modificando elementos como: instrumentação, harmonia e interpretação; mas as estruturas formais e a temática da música brasileira tendem a manter as características de nacionalidade. Nas décadas de 40 e 50, por exemplo, o samba foi *enriquecido* (Tatit, 2001) com arranjos típicos das *Big-Bands* americanas. Nos anos 60 e 70, a crítica nacionalista se intensifica com bossa nova e o tropicalismo no centro da discussão sobre o nacionalismo musical (Piedade, 2003) (Napolitano, 2001). Nos anos 80 e 90, percebe-se que a influência musical entre os Estados Unidos e o Brasil é uma via de mão dupla, uma rede, que envolve diversos países e culturas musicais. O que se procura então é identificar, dentro de um estilo, qual o grau de mistura e quais os elementos que eventualmente se misturaram (Piedade, 2003).

3.1 Precusores (1927-1945)

Em 1927, a partir da entrada do sistema elétrico de gravação fonográfica no Brasil e do microfone, começa a existir a possibilidade de amplificação do violão. O século XX é

³¹ Formado em 1919, foi um dos grupos musicais mais importantes para a divulgação da música brasileira nas primeiras décadas do século XX. Organizado por Pixinguinha, o grupo era formado por: Pixinguinha, flauta; China, voz, violão e piano; Donga, violão; Raul Palmieri, violão; Nelson Alves, cavaquinho; José Alves, bandolim e ganzá; Jacó Palmieri, pandeiro; Luís de Oliveira, bandola e reco-reco; João Tomás, bateria; J. Ribas, piano (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

pródigo nas tentativas de introduzir nova instrumentação musical. Os músicos foram talvez quem mais atuaram nesse aspecto. A eletrificação é um campo fértil e o advento da guitarra elétrica não pode ser excuído desse contexto; aliás, a gravação elétrica (1927) suscita, em si mesma, a possibilidade de ampliação do volume sonoro (quase) como consequência direta.

Datada de 1929 a composição de Villa-Lobos "Introdução aos Choros" para violão solista e orquestra, apresenta a indicação na grade: "Violão (com microfone) (Guitarra)". José Menezes nos fala de seu encontro com essa obra e com o próprio Villa-Lobos.

Eu peguei meu instrumento e fui na casa do Villa-Lobos. Cheguei lá ele me recebeu muito bem, com aquela altitude de embaixador. Comecei a tocar, terminei de tocar ele disse: 'só tem uma coisa que você tem que mudar, todas essas notas "si" aí é prá tocar na 2ª corda e as notas "mi" na 1ª corda solta'. Quando foi no dia, estava uma grande orquestra no palco, a orquestra tocando aquelas coisas bonitas, daí chegou a minha hora lá... Eu terminei de tocar a música e ele veio me abraçar (Menezes, 2003).

A obra foi gravada com a orquestra da Rádio Nacional³² durante os Festivais GE, na década de 50, com regência de Léo Perachi. Apesar de utilizar um violão sem amplificação, contou com um recurso de estúdio bem simples e muito utilizado na época: aproximar ou afastar os microfones dos instrumentos de destaque e de segundo plano (Menezes, 2003).

O período histórico que compreende os anos de 1927 a 1946 é amplamente conhecido como a "época de ouro" da música brasileira. Uma época que foi caracterizada pelo surgimento do rádio e de compositores como Ary Barroso, Noel Rosa, Assis Valente³³; arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnatalli e instrumentistas situados em um meio termo entre a música erudita e a música popular. A canção popular brasileira era consumida principalmente no carnaval, pelos ouvintes do rádio (Tatit, 2001). Heloísa Valente (1999)

³² Fundada em 12 de setembro de 1936, e encampada pelo Estado Novo, em 1940, pelo decreto lei Nº. 2.073, que criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. Com a deposição de Vargas em 1945, a Rádio Nacional passa por momentos difíceis e só volta a se equilibrar com o retorno de Vargas ao governo em 1951 (Nobre, 1998).

³³ Menos conhecido que seus pares, Assis Valente compôs vários sucessos. Seu samba "Tem Francesa no Morro", foi sucesso na voz de Araci Cortes em 1932. Carmen Miranda foi a maior intérprete e divulgadora dos sambas de Valente. "Minha Embaixada Chegou", "Uva de Caminhão", "Camisa Listrada", "E o Mundo Não Se Acabou" e "Recenseamento" foram algumas composições de Assis cantadas pela Pequena Notável. Nos anos 80 Moraes Moreira eterniza o sucesso "Brasil Pandeiro".

ratifica que é uma época de uma forte influência da cultura do cinema e do *jazz* no Brasil e em todo o mundo; "inúmeras *Big Bands* ganharão sotaque internacional, seja nos Estados Unidos, na França ou no Brasil, tocando ritmos da moda, norte-americanos ou de outras proveniências, adaptadas ao padrão do rádio comercial" (Valente, 1999, p. 66).

Na década de 20, as primeiras experiências de transmissões demarcam o período de surgimento do rádio no Brasil. Na década seguinte, com a introdução dos rádios valvulados, o governo começou a perceber a força desse novo meio de comunicação junto à classe trabalhadora e o definia como um "serviço de interesse nacional e de finalidade educativa",³⁴ (Nobre, 1998). Apoiado pelo governo e pelas empresas, o sistema radiofônico cresceu bastante e pode empregar grande número de cantores, instrumentistas, arranjadores e compositores, criando um mercado de execução e produção musical de grande qualidade técnica e artística. "Uma estação de grande potência torna o receptor barato e, portanto, o generaliza (...) o rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa, isto é: aos pontos mais longínquos do país e, até à compreensão do analfabeto" (Saroldi apud Nobre, 1998).

A partir de 1942 o governo Vargas começou a preparar uma transição que culminou com a Lei Constitucional Nº. 9 de 28 de fevereiro de 1945, que estabelecia a realização de eleições num prazo de 90 dias, eleições que foram regulamentadas pelo Decreto Lei Nº. 7.589 de 28 de maio de 1945. Em 29 de outubro de 1945 Vargas é deposto pelo Alto Comando do Exército; termina a Era Vargas. Com a derrota dos nazistas em 1945 intensificaram-se as pressões diplomáticas e financeiras, aliadas ainda a uma forte propaganda articulada no estilo de vida norte-americano. Em 1946 Eurico Gaspar Dutra é o presidente do Brasil e a "política da boa vizinhança" de Roosevelt segue promovendo o "intercâmbio cultural" entre o Brasil e os Estados Unidos. "Hollywood era em si um convite irrecusável ao ingresso naquela cultura

³⁴ Regulamentando pelo decreto Nº. 20.047 de maio de 1931, proibia a propaganda comercial. Depois autorizando propaganda sob 10% do tempo de programação em 1932. Esse percentual foi fixado em 25% no ano de 1985 (Nobre, 1998).

farta e promissora, que concentrava (...) os mais atraentes símbolos de modernidade associados à tecnologia" (Tatit, 2001, p. 228). Rio de Janeiro e São Paulo tornaram-se os pólos das produções cinematográficas nacionais, com a fundação da Atlântida em 1941, e Vera Cruz em 1949.

Foi dentro desse cenário político que os principais precursores na utilização do violão elétrico e da guitarra elétrica no Brasil produziram a sua música. Foram eles: Pereira Filho (1914-1986), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995), Betinho (Alberto Borges de Barros, 1918), Poli (Ângelo Apollonio, 1920-1985), José Menezes (1921), Luiz Bonfá (1922-2001) e Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987), entre outros.

Pereira Filho foi o pioneiro a utilizar o violão elétrico nas rádios brasileiras³⁵. Atuou de 1932 a 1940 na Orquestra de Napoleão Tavares. De 1941 até a década de 1950 tocou em bailes com seu próprio grupo. Trabalhou com solista e diretor de orquestras do rádio e televisão. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).



³⁵ Segundo Zé Menezes (entrevista, 2003) o 1º violonista a utilizar o violão elétrico no Brasil.

Garoto (v. figura 3) é considerado por muitos pesquisadores, entre eles Ary Vasconcelos e Paulo Tapajós³⁶, o precursor da bossa nova. Segundo Tapajós, Garoto realizou uma síntese musical entre a tradição musical da rítmica brasileira, as técnicas de contraponto e baixaria do Choro, a vanguarda do *jazz bebop* e a harmonia impressionista de Ravel e Debussy. Em sua carreira ajudou e influenciou muitos instrumentistas de sua geração e continua sendo referência como multinstrumentista de cordas dedilhadas. (Antônio & Pereira, 1982).

Laurindo de Almeida teve grande relevância na divulgação da música e do violão brasileiros nos Estados Unidos. Foi parceiro de Garoto nos anos 30 e 40, em 1936 começa a tocar no Cassino da Urca e na Rádio Marink Veiga. Em 1947, vai para os Estados Unidos e lá empreende brilhante carreira como arranjador, orquestrador, compositor e instrumentista. O repertório que interpretava consistia, em síntese, de composições para violão de Manuel Ponce, Joaquin Rodrigo, Villa-Lobos e Radamés Gnattali e de composições de *jazz* e bossa nova (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977) (Ejazz, 2004).

Betinho foi cantor, guitarrista e compositor, e com Josué de Barros³⁷, seu pai, acompanhou Carmem Miranda. Atuou como guitarrista em diversas orquestras, e de 1941 a 1946 tocava nas orquestras dos cassinos da Urca e de Icaraí. Betinho provavelmente foi o primeiro guitarrista a gravar um *rock* no Brasil³⁸ (Senhor F, 2003).

Poli tocava violão, cavaquinho, bandolim, banjo, contrabaixo, viola e guitarra havaiana. Sua carreira de instrumentista teve início na década de 30, acompanhado cantores e

³⁶ Ary Vasconcelos foi jornalista, crítico musical e um dos mais importantes pesquisadores da música popular brasileira. Paulo Tapajós, cantor, compositor, radialista e pesquisador da música popular (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

³⁷ Também um pioneiro na introdução do violão elétrico no Brasil em 1929, Josué de Barros (1888-1959) tornou-se conhecido a partir de sua composição Chora, Violão, gravada em 1928, por Araci Cortes (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

integrando regionais como violonista e solista de cavaquinho e bandolim. Poli é o pioneiro e o principal representante da guitarra havaiana no Brasil. “O bom em guitarra havaiana mesmo era o Poli, esse era o bom. Aliás, o Poli também era bom em tudo, em guitarra havaiana o Poli era ‘O Papa’ sempre foi” (Menezes, 2003). Na década de 40 integrou o regional de Garoto que se apresentava no Cassino Copacabana, na Rádio Marink Veiga e na Rádio Clube do Brasil. O músico ajudou a projeção de cantores como Cauby Paixoto e Wilson Miranda. Algumas composições de Poli tiveram projeção internacional quando foram gravadas por artistas como Teddy Reno, Lês Paul, Trio Los Panchos, entre outros (Hepner, 1997).

Em 1943, José Menezes chegava no Rio de Janeiro para integrar com Laurindo de Almeida, Romualdo Miranda, Luperce Miranda e Luiz Americano o regional da Rádio Marink Veiga. Já em 1947, por intermédio de Laurindo de Almeida, Menezes conhece Garoto que o convida para trabalhar com ele na Rádio Nacional onde tocaram em duo nos regionais e nas orquestras da rádio. Nessa época Menezes conhece Radamés Gnatalli e com a saída de Garoto da Rádio Nacional, José Menezes passa a ser o principal guitarrista da orquestra e do quarteto Radamés, depois quinteto e mais tarde sexteto. Seu estilo, altamente virtuosístico fundamenta-se em estruturas da música nordestina, do choro e do jazz (Menezes, 2003). Menezes é um personagem importante para a história da guitarra brasileira, atuando profissionalmente desde a década de 30 até hoje, passou por diversos estilos e modificações tecnológicas.

Luiz Bonfá estudou violão clássico com Isaías Sávio³⁹, nas décadas de 40 e 50 tocou em cassinos, na Rádio Nacional e na Rádio Tupi. Também foi fortemente influenciado por Garoto que o ajudou em sua carreira. Assim como Laurindo de Almeida, Bonfá só encontrou

³⁸ Composição de Betinho e Heitor Carilho foi, provavelmente, a primeira canção de rock gravada em português, em abril de 1957 nos estúdios da Rádio Record. A canção fez parte da trilha sonora do filme “Absolutamente Certo” (Senhor F, 2003).

³⁹ Violonista clássico uruguaio, radicado no Brasil, adepto da escola de Tárrega.

reconhecimento nos Estados Unidos e lá projetou a música brasileira para o mundo (Hepner, 2001).

Bola Sete participava, na década de 40, da Orquestra Brasileira de Shows de Radamés, com Zé Menezes e Garoto. Foi parceiro de Zé Menezes, com ele realizava números de violão a quatro mãos. Ainda em 40, com seu conjunto, Bola Sete atuava nas boates cariocas. Em 1959 vai para os Estados Unidos, solidificando sua carreira de violonista e guitarrista, tocando com músicos de *jazz* e gravando dezenas de discos (Menezes, 2003).

Constata-se através do estudo da biografia da guitarra elétrica no Brasil que seus precursores foram multiinstrumentistas de cordas trasteadas. Esses músicos, atuantes nos cassinos, nas emissoras de rádio e televisão possuíam domínio técnico em pelo menos dois dos instrumentos de cordas trasteadas como: banjo, bandolim, cavaquinho, guitarra elétrica, guitarra havaiana, violão, viola de dez cordas e violão tenor. Executavam composições, transcrições e arranjos mesclando as técnicas e os idiomatismos particulares desses instrumentos, implementando assim uma tradição multiinstrumentista de interpretação. Para um instrumento tão novo com a guitarra elétrica, que nessa época ainda demarcava seu campo de atuação, isso foi um fator determinante para a definição do seu repertório e de sua técnica. Concluimos então que a prática da guitarra elétrica, no Brasil, esteve associada a uma tradição multiinstrumentista de cordas dedilhadas e que, dentro dessa tradição, o violão elétrico⁴⁰ se confunde com a guitarra elétrica até a década de 40⁴¹. Assim, podemos afirmar que a tradição da guitarra brasileira é multiinstrumentista.

⁴⁰ Como vimos, antes da guitarra elétrica existiu o violão elétrico que consistia de um instrumento de cordas de aço com um pequeno microfone acoplado ao "corpo" do violão. Atualmente existem diversos modelos de violões elétricos ou eletro-acústicos, alguns se aproximam mais do timbre do violão, outros do timbre de guitarra. As novas tecnologias permitem ainda simulação de timbres.

⁴¹ Com o advento da guitarra sólida, seu novo design e o surgimento do *rock* no Brasil a guitarra se distingue definitivamente do violão, tanto no repertório quanto na maneira de tocar.

A escola do violão brasileiro pode ser representada em síntese na obra para violão de João Pernambuco, Canhoto (Américo Jacobino), Dilermano Reis, Garoto, Radamés Gnattali, Villa-Lobos⁴² e Baden Powell. As obras desses compositores, assim como a grande parte do que foi escrito para cavaquinho e bandolim fazem parte de um repertório fundamental para a caracterização da prática da guitarra na música brasileira. Assim como no banjo, bandolim, cavaquinho, violão, viola de dez cordas e violão tenor, a guitarra é um instrumento tanto de recursos harmônicos quanto melódicos. Porém na guitarra, as possibilidades melódicas se ampliam devido a uma maior sustentação das notas e amplitude de tessitura⁴³. Ainda na caracterização da prática da guitarra na música brasileira é necessário não esquecermos o repertório do frevo, da guitarra baiana (Marsiglia, 1996).

3.2 Modernização e consolidação (1945-1969)

Durante o curto período democrático, do final da Era Vargas em 1945, até a implantação de uma nova ditadura em 1964, o Brasil vivia sonhos de modernidade; a euforia do pós-guerra e os anos JK. Após acumular reservas através da exportação de matéria prima durante a guerra o país abriu ainda mais o mercado para importações, adquirindo os produtos culturais estrangeiros (livros, discos, filmes e propaganda) e investindo em maquinaria e tecnologias para a ampliação do mercado interno (Tacuchian, 1997). No Rio de Janeiro a intensa urbanização de Copacabana transformou o bairro em um novo pólo cultural da cidade. Os prédios de apartamentos a urbanidade em convivência com a natureza com o mar e a emancipação da mulher, foram algumas características que delinearão o complexo território da bossa nova. O Rio de Janeiro além de "cidade maravilhosa" era a capital da república, "coração do meu Brasil"; atraía cada vez mais pessoas em busca de cargos públicos, arte ou

⁴² Embora as obras para violão de Radamés e Villa-Lobos se aproximem do que se reconhece como “música de concerto”, não é possível excluir as obras desses compositores da classificação “violão brasileiro”.

⁴³ A guitarra possui notas graves, que o banjo, o bandolim, o cavaquinho, a viola de dez cordas e o violão tenor não possuem e alguns modelos de guitarra podem atingir as notas mais agudas, desses instrumentos.

diversão. Dessa forma criou-se a imagem do Rio de Janeiro como "vitrine cultural do país" (Gava, 2002, p. 85).

O estudo das relações entre os campos de produção da identidade nacional brasileira e a produção da música popular brasileira, da música folclórica, da música erudita e do *rock* é fundamental para o entendimento desse período histórico (Napolitano, 2001). Surge um forte policiamento ideológico, sobre a orientação das produções musicais brasileiras. Esse policiamento foi realizado por artistas e intelectuais ligados aos projetos desenvolvimentistas e reformistas do governo na década de 60, "procurando articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da nação" (Napolitano, 2001, p. 13).

Pelo fato de a televisão ainda não estar difundida e do rádio seguir uma massificação baseada em gêneros como o bolero, as marchas carnavalescas, o samba canção e o sertanejo, o mercado de discos se abria como uma possibilidade de uma escuta mais autônoma e independente das programações. Assim verifica-se nesse período um substancial aumento no consumo de discos (Ortiz, 1995).

O período de 1945 a 1965 foi uma fase de grande apuro técnico para o *jazz* norte-americano. As harmonizações de pianistas como Bill Evans⁴⁴ e de guitarristas como Jim Hall e George Benson influenciaram alguns dos guitarristas brasileiros dessa época. Nos Estados Unidos, uma das vertentes da guitarra elétrica nesse período encontra vínculos no virtuosismo do *bebop* e posteriormente no refinamento do *cool jazz*. Wes Montgomery (1925-1968), Tal Farlow (1921-1998), Barney Kessel (1923-2004) e Joe Pass (1929-1994) são alguns dos guitarristas que atuavam no circuito jazzístico norte-americano na década de 40 (Berendt, 1987). O *bebop* e o *cool jazz* representam um retorno da performance jazzística aos pequenos

⁴⁴ Segundo Joachim E. Berendt, Evans foi o primeiro pianista moderno "modal". Seu fraseado elegante e suas harmonias sofisticadas indicam influências de Debussy e Ravel (Berendt, 1987).

ambientes e um retorno à pesquisa e a experimentação. Segundo Berendt (1987), Charlie Christian influenciou toda a geração posterior a ele. “Melodicamente ele foi o primeiro a substituir o toque *staccato* da guitarra anterior pelo toque *legato*” (p. 230).

Intensifica-se a utilização da guitarra por alguns violonistas brasileiros que já transitavam nos dois instrumentos, é o caso de Laurindo de Almeida, José Menezes, Bola Sete e Roberto Menescal. Em 1946, a gravação do samba-canção *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro por Dick Farney, teve a inclusão da guitarra elétrica de José Menezes na orquestração de Radamés Gnattali (Menezes, 2003). Essa gravação revela a síntese de elementos, do *jazz*, da música erudita e da música popular brasileira urbana, que se associaria à estética de modernidade e suavidade típica da Bossa Nova (Zan, 2001).

A bossa nova surgia como promessa de "modernidade à brasileira", fundindo os elementos do *jazz* com o samba urbano (símbolo de nacionalidade). A guitarra elétrica que ainda não se tornara um ícone do *rock* era utilizada nas vertentes mais jazzísticas da bossa nova, nos clubes de *jazz* e nas “*jam sessions*” que aconteciam em diversas boates cariocas (Ejazz, 2004). A prática da guitarra no Brasil prossegue ganhando mais espaço e adeptos. Acreditamos que atinge o ápice do reconhecimento das qualidades expressivas com o Concerto Carioca N°. 1 para guitarra elétrica, piano e orquestra, uma grande obra sinfônica em quatro movimentos composta em 1950 por Radamés Gnattali⁴⁵. Essa peça dedicada a Laurindo de Almeida teve sua estréia no dia 30 de março de 1965, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal regida por Henrique Morelembaun, tendo como solistas: José Menezes e o próprio Radamés ao piano.

⁴⁵ É o primeiro e único concerto para guitarra elétrica, piano e orquestra que se tem notícia. Essa grande obra que pode ser considerada um marco sinfônico para a guitarra contém quatro movimentos: 1º Movimento - Abertura (Marcha Rancho), 2º Movimento - Canção, 3º Movimento - Valsa Seresteira, 4º Movimento - Final (Samba). Pelo que se sabe nunca mais foi executada.

O ano de 1954 é considerado o ano do nascimento do *rock*. Embora um estilo não surja da noite para o dia o fato é que a mistura entre o *blues*, o *country* e a canção americana aliada a uma astuciosa visão de mercado de massa reuniu, na noite de 5 de julho de 1954, no estúdio da Sun o produtor Sam Phillips, o contrabaixista Bill Black, o guitarrista Scotty Moore e o cantor Elvis Presley para a gravação de um compacto simples com as músicas “*That’s all Righ*” de Arthur Crudup e “*Blue Moon*” canção de Rodgers & Hart em uma versão intitulada “*Blue Moon of Kentucky*”. No mesmo ano Bill Haley alcançava grande sucesso comercial com a música “*Rock around the clock*” (Senhor F, 2003).

É preciso realizar agora um parêntese no sentido de compreender melhor o fenômeno cultural do *rock* e compreender como a guitarra elétrica, inventada na década de 30, acabou se transformando no ícone desse gênero musical. Nesse intento nosso principal referencial será o trabalho de Simon Frith (1980).

Simon Frith era um apreciador do *rock* que vivenciou todo o movimento desde a sua criação na década de 50 até a época da contra-cultura e dos movimentos estudantis, quando ele conviveu com a difícil situação (para a época) de estar na academia estudando sociologia e escrevendo sobre *rock*, enquanto surgiam várias publicações roqueiras que criticavam os estudos acadêmicos. Porém ele acreditava que unindo esses dois campos estaria de fato dando uma contribuição ao entendimento e à apreciação desta forma de comunicação de massa. Em *Sociologia del Rock* (1980) o autor realiza uma minuciosa análise crítica desse fenômeno cultural.

Em seu trabalho sobre o mercado fonográfico, Frith (1980) procurou caracterizar a música clássica, toda a música folclórica e grande parte da produção do *jazz*, como gêneros independentes da indústria cultural e do mercado de massas, uma vez que os espaços de interação desses para com o público foram originalmente: as salas de concerto, as comunidades e os bares, respectivamente. Com o *rock* e a música *pop* a situação é diferente,

pois tendo surgido essencialmente na interação das massas com a indústria fonográfica, o *rock* e a música *pop* são gêneros que se relacionam diretamente com a indústria cultural e o mercado massivo.

Os Beatles, por exemplo, (fenômeno de comunicação de massas em quase todos os países do mundo) pôde provar a existência de um mercado massivo multinacional através das fusões da indústria fonográfica inglesa com a norte-americana e posteriormente com o mercado europeu continental. A música *pop* anglo-americana dominou o mundo mais efetivamente do que qualquer outro gênero musical. Muito embora a multinacionalização do *rock* tenha possibilitado uma diversificação no mercado de música de massas (que de forma alguma é organizada), ocorreu também o surgimento de artistas, grupos e bandas cuja produção muitas vezes não se destina a grandes públicos anônimos (Frith, 1980).

A respeito da influência da indústria cultural na cultura jovem é preciso separar criticamente as suas intenções. Como vimos o *rock* foi o resultado da aproximação entre a música *country* do sul dos Estados Unidos e o *blues*; não devemos relacionar a sua origem com o surgimento da cultura *teen*. Não obstante, a indústria cultural soube explorar (muito bem) as relações entre o *rock* e a cultura jovem. Delinquentes juvenis não são diferentes de outros adolescentes, suas necessidades de consumo de produtos fabricados pela indústria cultural são as mesmas e se intensificam com as diferenças sociais. Dessa forma as "quebradeiras" nos cinemas norte-americanos onde se exibiram os filmes de *rock* nos anos 50, não podem ser tratadas como casuais. Alguns dos motivos estariam no uso da música pelos jovens que se relacionavam com as condutas dos grupos denominados "*teddy boys*". Na falta de satisfação no trabalho e nas frustrações a respeito de status, os jovens tendem a converter seu ócio em algo que produza alguma satisfação ou transformação e a utilização e defesa de símbolos culturais tende a ser realizada mais enfaticamente. Esse modelo cultural da juventude que surgiu nos anos 50 diferencia-se em parte do que surgiu depois nos anos 60.

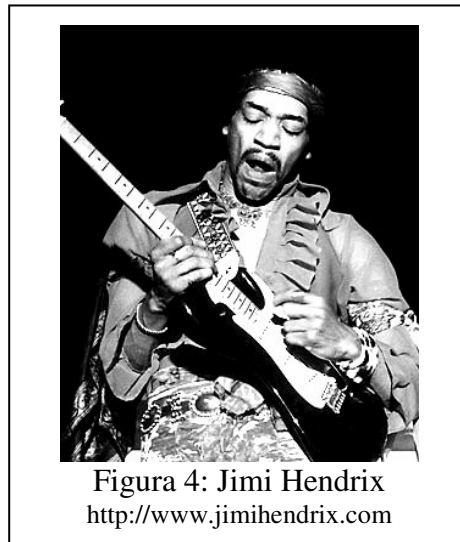
Podemos delinear a entrada do *rock* no Brasil com três acontecimentos: com a gravação de “*Rock Around The Clock*” na Continental por Nora Ney em 1955, com o filme “*Blackboard Jungle*” exibido em 1956 e com o guitarrista Betinho e sua música “Enrolando o *Rock*” lançado em 1957. Este é o cenário da produção e consumo musical da jovem guarda (Senhor F, 2003). No entanto antes da jovem guarda o *rock* no Brasil vivenciou um período instrumental que popularizou a guitarra elétrica nas formações da maioria dos conjuntos⁴⁶, o guitarrista Olmir Stocker foi um dos pioneiros desta fase. Tocava *rock* em conjuntos chamados "melódicos" (Senhor F, 2003). Atualmente Stocker é considerado um dos principais representantes da guitarra brasileira.

Na cultura *hippie* a música teve uma importância especial devido ao seu poder de penetração. O *rock* foi capaz de introduzir os valores e a ideologia *hippie* na indústria fonográfica, o "coração" do mercado de consumo cultural jovem da época. Em contraste ao movimento anterior dos "*teddy boys*" e apesar de ser manufaturado pelas mesmas empresas fonográficas, o movimento de contra-cultura norte-americano utilizou o *rock* para difundir uma posição ideológica. Na contra-cultura o sistema de produção musical se mostrou mais politizado.

No final dos anos 50 e na década de 60, surgiu uma grande quantidade de guitarristas de *rock* como Eric Clapton, Pete Townshend, Jeff Beck, entre outros. Mas com Jimi Hendrix (v. figura 4) começam mudanças substanciais, "a versatilidade e o brilho de suas idéias transformaram não apenas conceitos de execução instrumental, mas toda a consciência auditiva de seus jovens contemporâneos" (Berendt, 1987, p. 235). Jimi Hendrix pode representar a síntese do guitarrista da contra-cultura. Se hoje é costume dizer que o *rock* é principalmente uma questão de "atitude", foi em parte por causa das atitudes dele. No Festival

⁴⁶ Vitorio Quintillio foi o primeiro luthier a construir guitarras elétricas no Brasil a partir dos anos 50, nessa mesma década a empresa de Giorgio Giannini começa a produzir seus primeiros violões elétrico-acústicos, guitarras e contrabaixos elétricos (GIANNINI. Um Século de Instrumentos de Cordas. *Guitar Player*. São Paulo, ano 5, n.º 53, jul. 2000, p. 26 -28.).

de Woodstock Hendrix produziu na guitarra elétrica efeitos sonoros semelhantes ao som dos aviões B-52 lançando bombas (em uma clara alusão à guerra do Vietnã), entre as melodias do "*Star Splanged Banner*". Foi um marco na história do instrumento tendo em vista as possibilidades expressivas da guitarra que despontavam na sua "performance", um momento que ficou gravado como um dos mais fortes na história da música de massa, da contra-cultura e da guitarra elétrica. Desde então a guitarra elétrica passou a ser o mais significativo ícone da indústria cultural do *rock* (Senhor F, 2003).



O crescimento do *rock* no Brasil, através da jovem guarda e do iê-iê-iê gerou uma série de conflitos com os artistas e intelectuais ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC). A animosidade culminou em 17 de julho de 1967, com a passeata pela MPB "contra as guitarras elétricas", tendo como participantes Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, MPB 4. Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leão e Caetano Veloso também participaram, porém perceberam que por trás de uma questão ideológica de "defender a música brasileira contra a invasão da cultura norte-americana", o que estava em jogo era a disputa de espaço na programação da TV Record. Dessa forma três meses depois Gilberto Gil declara que o *pop* "é a arte do consumo. É a utilização, na criação artística, dos dados fornecidos pelos fatores de formação de um mercado de consumo. É a arte que procura concentrar na sua criação elementos

importantes na psicologia das massas" (Paiano, 1996, p. 30). Gilberto Gil foi premiado em 2º lugar no III Festival de MPB com Domingo no Parque, acompanhado pelas guitarras elétricas do grupo Os Mutantes. Gil confessou ter sido influenciado pelo disco *Sargent Pepper's* dos Beatles e levou o prêmio de melhor arranjo.

Sérgio Dias, ex-integrante do grupo Os Mutantes é considerado o primeiro guitarrista do Tropicalismo; Lanny Gordin apareceu logo depois. Autodidata, Lanny começou a tocar na boate Stardust, de propriedade de seu pai. Era a boate em que Hermeto Pascoal tocava no início de sua carreira em São Paulo. "Vi o Lanny nascer como músico, tocando as primeiras notas, lá na boate Stardust. Ele aprendeu do dia para a noite, assustadoramente. O Heraldo do Monte deu um impulso grande a ele" (Hermeto Pascoal apud Calado, 2003). Aos 16 anos Lanny já era uma das atrações da Stardust.

Fiquei profundamente admirado, ao ver aquele menino tocando pela primeira vez, quando o Rogério Duprat o chamou, na época da Tropicália. Depois que Caetano e Gil foram em cana e saíram do país, em 1969, eu, Gal Costa, Paulinho da Viola e Capinan fizemos uma firma chamada Tropicarte e produzimos um espetáculo, no Teatro Oficina. Esse show tinha três figuras importantes: eu, Gal e Lanny. No cotidiano com ele, meu violão mudou. Além de ter um talento enorme, o Lanny tinha um violão muito peculiar, muito rico. Ele é o que mais se aproxima de Jimi Hendrix. Sabia tudo da guitarra da época e é capaz de tocar violão como o Garoto, incrementando as harmonias e as melodias. Lanny é uma das mais profundas e ricas musicalidades do Brasil. Quem quiser aprender a guitarra tem que ouvir Lanny Gordin (Jards Macalé apud Calado, 2003).

Nos anos 60, ao assumir a canção como produto comerciável, o Tropicalismo cumpriu uma importante etapa no processo de reconceituação da MPB, que pôde assim englobar quase todas as expressões da canção popular. Tendo como cenário um complexo momento histórico nacional e mundial, a indústria cultural pôde, e soube aproveitar e utilizar a imagem de rebeldia para o lançamento de produtos voltados ao público jovem. Consagrado pela convergência dos pensamentos artísticos mais radicais como a antropofagia modernista dos anos 20, a poesia concreta dos anos 50 e o movimento "Música Nova" o Tropicalismo

assumiu uma fórmula de agressão estética, que lembra o manifesto modernista de 1922, porém, nas bases da contra-cultura.

Segundo Marcos Napolitano (2001) o tropicalismo representou a passagem de uma cultura política de matriz romântica para uma cultura de consumo. O mais interessante é como a indústria cultural “soube” dialogar com esses artistas com o oportunismo esperável, veiculando as propostas mais experimentais já realizadas na indústria fonográfica brasileira de massa. O movimento tropicalista permitiu uma aglutinação de uma demanda de consumo predominantemente jovem, que já existia em muitos países ocidentais desde o início dos anos 60.

Mais ao nordeste do Brasil, especificamente em Salvador, o Trio Elétrico com violão elétrico, pau elétrico e percussão, procurava romper com a elitização do carnaval. A experiência pioneira de Dodô e Osmar com a eletrificação dos instrumentos de cordas possibilitou, tanto o surgimento de um estilo de consumo para o carnaval (o trio elétrico), quanto o invento de um instrumento moderno e genuinamente brasileiro, a guitarra baiana (Marsiglia, 1996).

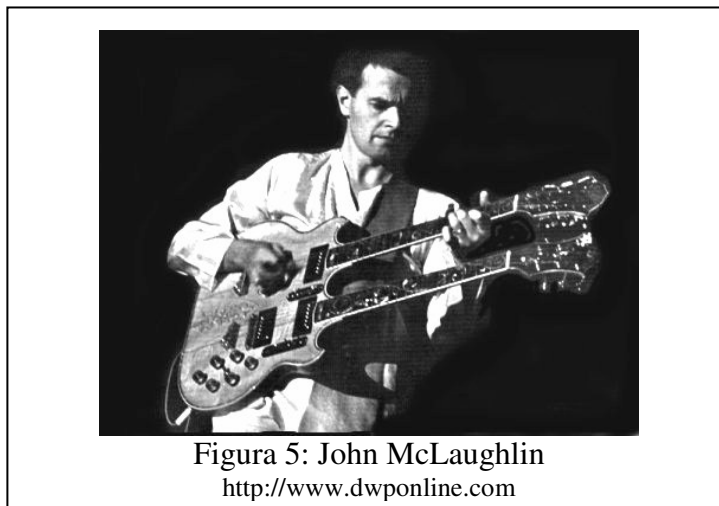
Delineando um outro setor da produção fonográfica brasileira, o guitarrista Heraldo do Monte⁴⁷, grava em 1967, com Hermeto Pascoal, Airto Moreira e Theo de Barros o LP *Quarteto Novo*. Segundo Hermeto Pascoal o grupo Quarteto Novo tinha como proposta a revigoração da música instrumental do Nordeste (Clique Music, 2003). O Quarteto Novo utilizou a viola e o violão caipira assim como o instrumental percussivo do Nordeste na elaboração de arranjos e composições com harmonias modais e uma rítmica vigorosa, utilizando com frequência compassos irregulares.

⁴⁷ Heraldo é possuidor de uma "linguagem" de improvisação que utiliza amplamente os elementos rítmicos e melódicos da música brasileira, sendo um dos primeiros guitarristas a desenvolver essa "linguagem".

3.3 Pós-tropicalismo, período de transição (1969-1980)

O surgimento de Hendrix e o fim da contra-cultura modificaram substancialmente o panorama da guitarra; "talvez se pudesse dizer que Hendrix não tocava guitarra, propriamente, mas que seu instrumento era a eletrônica" (Berendt, 1987, p. 235). Assim, na busca de novas misturas, Jeff Beck vai procurar no *electric jazz* a sua forma de expressão. Steve Hacket, Greg Lake e Steve Howe desenvolvem as suas "linguagens" de guitarra no *rock progressivo*⁴⁸.

John McLaughlin um dos mais importantes guitarristas do *jazz rock*, também foi influenciado por Hendrix (Berendt, 1987). Na Mahavishnu Orchestra⁴⁹, McLaughlin desenvolveu uma linguagem altamente sofisticada, com partes sinfônicas intercaladas a partes solistas, em duos de guitarra e bateria, ou em formações mais convencionais de quartetos e quintetos. McLaughlin (v. figura 5) foi um dos primeiros guitarristas a utilizar a tecnologia de síntese eletrônica e digital na guitarra.



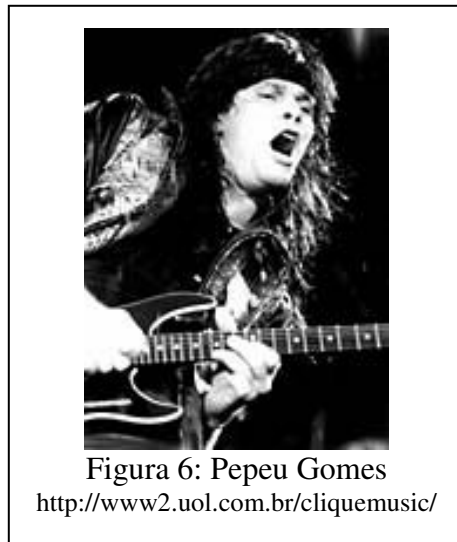
Inegável é o apelo roqueiro que a "linguagem" da guitarra produziu na década de 60 e 70. Porém o discurso intelectual em torno de uma postura estética nacional popular não foi em

⁴⁸ Steve Hacket foi o guitarrista do grupo Gênesis; Greg Lake, do trio Emerson Lake & Palmer e Steve Howe, guitarrista do Yes. A tendência progressiva nos anos 70 tinha como principais características o experimentalismo e a inclusão de elementos da música clássica sob forma de citação ou de paródia.

⁴⁹ A Mahavishnu Orchestra, nos anos 1970, buscou a fusão entre a música sinfônica, o *pop*, o *jazz-rock* e a música da Índia. A síntese produzida pelo grupo permanece única e ainda é referência de instrumentação, textura e experimentalismo na música pop.

vão, pois durante esse período a maioria dos guitarristas brasileiros procurou incorporar ao idiomatismo da guitarra elétrica, características do cavaquinho, bandolim e viola caipira.

Na passagem da década de 60 para 70 eclodia o *rock* progressivo no mundo e o Brasil teve representação nesse estilo principalmente em Sérgio Dias dos Mutantes e Sérgio Hinds do Grupo O Terço. Sérgio Dias foi particularmente importante para o desenvolvimento da tecnologia da guitarra no Brasil, ele e seu irmão Cláudio Dias pesquisaram, testaram e construíram guitarras e amplificadores. Hinds é um guitarrista versátil, no grupo O Terço, procurou uma sonoridade para a guitarra que levasse em consideração a cultura *rock* e a tradição brasileira em cordas dedilhadas⁵⁰.



Pepeu Gomes (v. figura 6) surge no movimento pós-tropicalista gerado pelos Novos Baianos, sua "linguagem" na guitarra contém influências do *rock* e do choro, "eu conseguia juntar Jacó do Bandolim com Jimi Hendrix" (Gomes, 2003a). Em 1971 os Novos Baianos chegam no Rio de Janeiro e fazem uma temporada no Teatro Teresa Raquel, apresentando-se depois do show de Gal Costa que era acompanhada por Lanny Gordin. Certa ocasião Pepeu substituiu Lanny, "foi um desafio importante, uma missão quase impossível, mas também

⁵⁰ A exemplo dos álbuns "O Terço" (Copacabana, 1975) e "Casa Encantada" (Cobacabana, 1976) do grupo O Terço.

uma grande chance" (Gomes, 2003b). O resultado está registrado no álbum "Gal Fatal", Pepeu havia criado uma linguagem de guitarra brasileira. "Lanny Gordin e Sergio Dias inventaram a eletricidade na MPB, Pepeu Gomes explodiu as últimas barreiras. Detalhe: todos os três utilizaram instrumentos nacionais, dispensando a 'sofisticação' dos aparelhos importados" (Júlio Barroso apud Gomes, 2003b).

Como sabemos, a década de 1970 foi marcada pela ditadura militar, no governo dos presidentes Medici e Geisel, a mais dura fase da ditadura no país. A época do "Brasil, ame-o ou deixe-o" e do hino da Copa do Mundo de 1970 "Noventa Milhões em ação". Um momento em que até (e principalmente) o pensamento era vigiado. Marcos Napolitano (2004) sinaliza que uma "lógica da produção da suspeita" foi inventada pelos agentes repressores da ditadura, produzido um imaginário que justificasse as contradições e as prisões sem explicação que a polícia praticava. Brasil seria o tri-campeão na Copa do Mundo de 1970 e a Rede Globo começava a se firmar como "campeã de audiência". Os jovens que não se alinharam ao Tropicalismo cantavam músicas como "Eu te amo, meu Brasil" e exaltavam o nacionalismo propagado pelo governo militar que investiu massivamente no patriotismo. Foi uma época de enclausuramento de uma parte da juventude de classe média, do rompimento com a sociedade e da clandestinidade. O direcionamento geral da ideologia governamental da época acabou por desenvolver uma força política autônoma dentro do estado culminando, na década de 80, com a explosão da bomba no Riocentro no governo de João Figueiredo.

No Brasil uma juventude crescia massacrada pela repressão política e pelo autoritarismo, alguns optaram pela luta armada e sofreram as conseqüências⁵¹. Muitos optaram pelo rompimento total com a sociedade ao se tornarem *hippies* e pacifistas radicais (Motta, 2000). Com um consumo regular de drogas como a maconha e o ácido lisérgico

⁵¹ Como se sabe neste período da década de 70, uma grande quantidade de pessoas foi torturada e assassinada pelas forças militares. Relatos de torturas e desaparecimentos de pessoas estão documentados no livro "Brasil: Nunca Mais". ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, Vozes, 1985.

(LSD), "viviam em comunidades, faziam música e artesanato, comiam macrobiótica e tentavam abolir o dinheiro, o casamento, a família, a política, as forças armadas, a polícia e os bandidos, tudo de uma vez só e numa boa" (Motta, 2000, p. 249). Assim viviam os Novos Baianos, "fazendo música, jogando bola" em um amplo apartamento em Botafogo. Eles cultuavam Jimi Hendrix e Janis Joplin e certa vez receberam uma visita que os redirecionou esteticamente. João Gilberto, segundo Nelson Motta (2000, p. 251) "foi recebido como um messias" pelos Novos Baianos que a partir daí começaram a inserir cavaquinhos e bandolins em seu instrumental. Nessa mesma época, Raul Seixas se afirmava como um ídolo roqueiro popular da massa, representava ideais libertários, independentes, um "ponta-de-lança da contra-cultura" (Motta, 2000, p. 273).

A MPB se estabelece como o segmento musical principal através de compositores como: Chico Buarque, Edu Lobo, Nara Leão, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Marília Medalha, Gonzaguinha, Sidney Muller, Vinícius de Moraes, João Bosco, Aldir Blanc, Ivan Lins, Toquinho, Sérgio Ricardo, MPB-4 e Milton Nascimento. O controle da circulação das canções e da realização de shows marcou a atuação dos órgãos de censura e repressão, voltados principalmente contra o gênero MPB (Napolitano, 2004).

A música de Milton Nascimento, do grupo Som Imaginário e de outros músicos de Minas Gerais, estabeleceu o segmento conhecido como Clube da Esquina. Esse segmento realizou uma triagem de elementos musicais de uma vasta gama de gêneros, desde a música colonial mineira, o folclore brasileiro e latino americano, a música dos Beatles, o *rock* progressivo, o *jazz*, o samba e a bossa nova. No álbum "A página do Relâmpago Amarelo"⁵² de Beto Guedes, por exemplo, percebe-se claramente a atmosfera "progressiva" na sonoridade das composições. Toninho Horta é um guitarrista central nesse segmento, sua forma de tocar reúne elementos do violão como arpejos dedilhados, batida de samba e bossa nova com

⁵² EMI-ODEON, 1977.

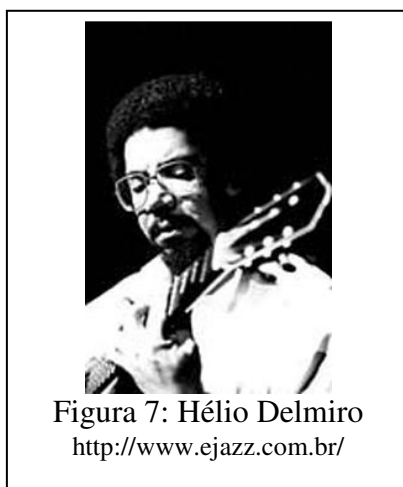
realizações típicas de guitarra como longas linhas melódicas, harmonização por acordes paralelos e utilização de uma variada gama de escalas. Verifica-se na música de Toninho Horta a influência da harmonia do *jazz* e de linhas de arranjo próprias da música erudita, em uma temática e uma ambiência característica da música mineira (Paiva, 1997).

A cultura negra norte-americana, o movimento *Black Power* e a *Soul Music* chegaram ao Brasil através da contra-cultura e de selos fonográficos como a gravadora Motown (Geerinck, 2003). Artistas como Ruffus Thomas, o grupo Earth, Wind & Fire e o grande James Brown influenciaram artistas brasileiros como Jorge Benjor e Tim Maia. Estes realizaram triagens de elementos musicais e culturais para o surgimento do *samba-funk*. Os guitarristas Renato Piau, Celso Fonseca e Perinho Santana foram protagonistas do circuito *funk* de bailes que se formava no subúrbio do Rio de Janeiro (Ferreira, 2003). Guitarristas que tem como prática a utilização de ritmos brasileiros sobre harmonias de 4 e 5 sons, riffs de *funk* e escalas pentatônicas. O movimento *Black Rio*, fundado em 1969, integrou a cultura negra brasileira com o movimento Black Power norte-americano. Sua importância para a história da guitarra elétrica no Brasil se deve ao fato de que além de misturar o *samba*, o *jazz*, o *funk* e o *soul*, aglutinou músicos de diversas formações. Músicos como Oberdan Magalhães, Paulo Moura, Don Salvador, Jorge Benjor, Tim Maia, Carlos Dafé e Barrozinho que, além de produzir essa mistura, começam a lutar para produzir; independe das vontades do mercado e dos diretores de marketing das grandes gravadoras (Ferreira, 2003).

3.4 Música Instrumental Brasileira Contemporânea (1980-1999)

Música Instrumental Brasileira Contemporânea (MICB) pode ser identificada por um setor da produção musical brasileira que vem de décadas anteriores, mas é principalmente nos anos 80 que se torna visível. Um setor formado por músicos de alto quilate que participaram e absorveram o período de grande mistura de estilos brasileiros e estrangeiros da década anterior. Segundo Bezerra (Ejazz, 2004) um conceito de MIBC se forja a partir de uma rede

de relações e influências entre alguns músicos da geração dos anos 70, uma rede de vínculos afetivos e de relações de identidade estética. Interpretações e composições realizadas por Heraldo do Monte⁵³, Hélio Delmiro, Frederica e Paulo Bellinati são importantes referências da prática da guitarra brasileira desse período. Essa prática foi fundamentada também através da influência de guitarristas norte-americanos como Wes Montgomery, Joe Pass, Barney Kessel, Jim Hall e George Benson.



Reconhecidamente um dos mais importantes instrumentistas da história da música popular brasileira, Hélio Delmiro (v. figura 7) teve uma participação decisiva no desenvolvimento da linguagem guitarrística brasileira. É tanto violonista (vide a composição "Marceneiro Paulo" típica na tradição do violão brasileiro) quanto guitarrista (vide os antológicos solos nos álbuns com Victor Assis Brasil ou César Camargo Mariano), cunhou seu estilo dentro das tradições do choro, do *jazz*, do samba *jazz* e da bossa nova, com grandes contribuições em gravações de álbuns de Elis Regina, Milton Nascimento, Tom Jobim, Victor Assis Brasil, Wagner Tiso, entre outros. Aos 18 anos formou o conjunto Fórmula 7, com o trumpetista Márcio Montarroyos, o baixista Luizão Maia e o baterista Cláudio Caribé. Tocando em jams sessions pelos bares do Rio conheceu o saxofonista Victor Assis Brasil, que

⁵³ Heraldo do Monte revela suas influências: Tal Farlow e Zé Menezes. Afirma a identidade rítmica brasileira no maracatu e no frevo. "O frevo, por exemplo, tem aquela coisa meio marcial, aquelas características que se você não fizer aquele tipo de divisão, aquele tipo de colocação de notas, ele deixa de ser frevo" (Mello, 1996, p. 79).

o convidou para tocar em seu disco Trajeto. No mesmo ano (1966) participou do grupo 3D do tecladista Antônio Adolfo. Passou a acompanhar grandes artistas da época como Clara Nunes, Marlene, Elizeth Cardoso e Milton Nascimento. Excursionou pela Europa e Japão ao lado de Elis Regina e participou da gravação do histórico álbum "Elis e Tom". Gravou com Sarah Vaughan, Paul Horn, Dave Grusin, Lalo Schifrin, Gato Barbieri e Michel Legrand (na televisão francesa). Em 1978, participou, com o tecladista Luiz Eça, do 1º Festival of Jazz Montreux, SP. Neste festival, tocou no trio de guitarras formado por Larry Coryell e Phillip Catherine. Na década de 1970, tornou-se conhecido como guitarrista de jazz, chegando a ser considerado um dos melhores guitarristas do mundo, segundo a revista Down Beat. Em 1980 gravou seu 1º disco solo: Emotiva. Em 1981 grava, com César Camargo Mariano, o disco Samambaia. Em 1982, participa do Festival de Jazz de Berlin, onde toca com Charlie Haden, Carla Bley e Paul Motion, entre outros. Atuou ainda como produtor de discos, realizando trabalhos com Clara Nunes ("Claridade") e João Nogueira ("Vem que tem"). Em 1984 lança seu segundo disco solo, Chama, pelo selo Som da Gente. Em 1991 lançou o disco Romã, gravado ao vivo no teatro Cecília Meirelles com Nico Assumpção (baixo), Rique Pantoja (teclados) e Carlos Bala (bateria).

Fredera é um importante guitarrista da MIBC, seu disco "Aurora Vermelha", Som da Gente, 1981, traz no encarte um manifesto em defesa da música instrumental brasileira. As composições desse disco foram consideradas por Gil Evans definidoras do estilo contemporâneo de composição na música brasileira. Fredera utiliza com frequência em suas composições, solos e melodias, as escalas e modos jazzísticos, porém com uma rítmica desenvolvida basicamente em torno do samba. Paulo Bellinati em seus trabalhos de violão solo, no grupo Pau Brasil e em oficinas de música, mostra uma tendência de permeabilidade da MIBC nas fronteiras entre erudito/popular, violão/guitarra, pesquisador/músico. Sua atuação como pesquisador destaca-se em seu trabalho sobre Garoto, que resultou em um disco

em 1986 e um CD em 1991 ("The Guitar Works of Garoto", lançado no exterior acompanhado por dois songbooks) (Clique Music, 2003).

Nesse período o Brasil começa a exercer uma influência mais ativa nos fluxos culturais globalizados. Nos anos 40, a música e os músicos brasileiros se faziam conhecer no exterior como o grupo em torno de Carmem Miranda; nos anos 60, através dos artífices da bossa nova; e nos anos 70, através de dezenas músicos que saíram do país em busca de melhores condições de trabalho⁵⁴. Enquanto antes da década de 80 a música brasileira praticamente só era consumida no Brasil em meados dos anos 80 a música de massa do Brasil começa realmente a conquistar o mercado exterior (Piedade, 2003).

Através do caminho aberto pelos tropicalistas na década de 70, o *rock* brasileiro nos anos 80 é aceito como mais uma expressão da música brasileira, passando a dividir o espaço das principais rádios de FM com os lançamentos norte-americanos (Frejat, 2002).

O barateamento produzido pelo avanço tecnológico e de qualidade na gravação de 24 canais⁵⁵ possibilitou a configuração de um mercado de segmentação dos processos de gravação. As empresas *majors* passaram então a terceirizar serviços, converteram-se em escritórios executivos e reforçando o controle sobre a distribuição e divulgação, garantindo o monopólio do mercado (Zan, 2001).

Alguns músicos e conjuntos, cansados de tentar vender para as gravadoras seus trabalhos mais artísticos, resolveram investir por conta própria no trabalho de produção fonográfica. O estreitamento dos vínculos entre os músicos profissionais que participavam do mecanismo de produção fonográfica nos anos 1980 e músicos autônomos que haviam

⁵⁴ Como Airto Moreira, Flora Purim, Naná Vasconcelos, Paulinho da Costa, entre outros.

⁵⁵ O sistema multi-canais pode ser dividido por quatro etapas: gravação do sinal, *overdubbing*, mixagem, edição. Na gravação digital ou no sequenciamento de sintetizadores é incorporada a etapa de sequenciamento. A etapa de gravação do sinal pode ser subdividida em: gravação multi-canal dos instrumentos (exemplo: canal 1 - baixo, canal 2 - teclado, canal 3 - guitarra, canal 4 - sax, canal 5 - trompete, canal 6 - trombone, canal 7 ao 16 - bateria); gravação do arranjo de base (para *overdubbing* da voz e solos); gravação de ambiente (distribuição de focos ou real estéreo) (Vicente, 1996).

percebido uma possibilidade de realização mais independente, foram fatores que contribuíram para surgimento das produções independentes (Muller, 2003).

Marcus Pereira, Antônio Adolfo, Aluysio de Oliveira e Pena Schmidt estão entre os nomes dos principais empreendedores da produção artística deste setor fonográfico. Sendo um produto desenvolvido pelo próprio artista, em geral com uma tiragem pequena, não pode ser caracterizada por uma produção diretamente comercial. Grupos tais como Premeditando o Breque, Língua de Trapo, Rumo, Arrigo Barnabé e a Banda Sabor Veneno. Os gêneros desses álbuns são variados: desde o *rhythm blues* do grupo Acidente, passando pelo *rock* progressivo do Bacamarte até o afro-carioca dos Tambores Urbanos ou o experimentalismo do Divina Encrência⁵⁶ (Dias, 2000).

A iniciativa de produção do selo Som da Gente foi estudada por Daniel Gustavo Mingotti Muller, orientado por José Roberto Zan. Eles traçam análises sobre os mecanismos de manutenção do poderio das grandes empresas (*majors*). Esses mecanismos tendem fortemente ao oligopólio e a padronização. Utilizando o sistema aberto, através de *contratos de licenciamento*⁵⁷, "podem terceirizar o trabalho de produção das pequenas (*indies*), comprando os fonogramas, os artistas, ou mesmo o selo inteiro" (Muller, 2003). O selo Som da Gente foi responsável pelo lançamento e divulgação de artistas como Hélio Delmiro, Heraldo do Monte, Olmir Stocker, Hermeto Pascoal e grupo, grupo Pau Brasil, D'alma, Cama de Gato, Nelson Ayres, entre outros (Muller, 2003).

A presença da guitarra no cenário da Música Instrumental Brasileira dos anos 80 é marcante e abrangente. No cenário da produção fonográfica alguns guitarristas brasileiros, pioneiros na pesquisa da sonoridade do instrumento e na rítmica brasileira, garantiram a

⁵⁶ Vide os álbuns citados.

⁵⁷ Esse processo ocorre com intensidade na década de 90, e poderá a se ampliar no século XXI se as *indies* terceirizarem o sistema de produção dos *homestudios* dos artistas, oferecendo a divulgação e distribuição do produto.

permanência e a participação no cenário da produção fonográfica brasileira com grande quantitativo de composições gravadas.

A guitarra baiana estabeleceu um elo de ligação entre o bandolim - tradicional instrumento da música instrumental brasileira não eletrificada - e a tecnologia de eletrificação dos instrumentos de cordas. A guitarra baiana e o bandolim formam um par - elétrico-acústico - assim como a guitarra e o violão. Com Armandinho e sua guitarra baiana, surge uma complexa rede de influências de grande importância para a guitarra brasileira. Armandinho consegue transitar com naturalidade do trio elétrico ao choro. Sua versatilidade possibilita dividir o palco tanto com o violonista Rafael Rabelo como com Rita Lee. Armandinho foi o solista do conjunto A Cor do Som, que trouxe uma nova sonoridade tanto no choro como no *pop* ou na MPB. Antes de tocar guitarra baiana, Pepeu Gomes e Robertinho do Recife só tocavam bandolim, assim como Armandinho. Para os três, a influência dos Beatles e de Jimi Hendrix foi decisiva (Marsiglia & Almeida, 1996).

Avançando no tempo e na tecnologia destacamos Pat Metheny. Segundo os críticos Richard Cook e Brian Morton (apud Ejazz, 2004), "Metheny tornou-se uma figura-chave na música instrumental dos últimos 20 anos", surpreendendo em cada novo álbum que apresenta sempre uma face diferente do seu trabalho e pesquisa. Sua disponibilidade para a música brasileira revela-se no freqüente convite a percussionistas brasileiros em seu trabalho de grupo, na sua participação no álbum de Toninho Horta e em entrevistas, revelando admiração por Herbie Hancock, John Coltrane, Stravisnky, Béla Bartok; e por Tom Jobim, Milton Nascimento e Ivan Lins. Afirma que não pensa em termos de nacionalidade, mas em espírito e humanidade. "Sinto um certo preconceito com essa coisa de 'fulano é americano, beltrano é brasileiro, tal cara é africano, vietnamita, mexicano'. Penso que essas divisões não são importantes, pois a música está em um patamar bem mais elevado que essas divisões humanas" (Metheny, 2002, p. 46). Pat Metheny fala em boas "sacadas" no momento da

improvisação: "estar apto a se conectar (...) um determinado tipo de concentração (...) em tempo real"; conexão com os músicos, público e principalmente com a música. Para Pat Metheny, o momento da improvisação é um momento muito forte e direto, "um bom improvisador tem a capacidade de iluminá-lo no tempo certo de maneira especial" (Metheny, 2002, p. 46).

Jonh Abercrombie, guitarrista norte-americano, contribui para uma estética sonora da guitarra elétrica de fronteira, seu estilo foge do idiomatismo. Abercrombie transcende a linguagem e a sonoridade da guitarra no *jazz* pensando a guitarra como um instrumento de sopro, como uma flauta. Em seu trabalho de quarteto (piano, guitarra, baixo e bateria) e em duo com Ralph Towner (guitarra e violão), Abercrombie transmite uma música de grande profundidade, sendo capaz de inserir a guitarra em um contexto sonoro de grande densidade. Uma concepção que em absoluto se equivale à concepção do violão clássico, mas é complementar. Acreditamos ser importante para a validação da prática de guitarra na academia, a pesquisa camerística com a formação em duo, de guitarra e violão. Neste caso, trabalhos como o de Abercrombie e Ralph Towner⁵⁸; Alegre Corrêa e Guinha Ramires⁵⁹; Guinga e Lula Galvão⁶⁰ são referências importantes.

3.5 Conclusão

Dada a abrangência do período analisado (de 1927 a 1999), esse capítulo pretendeu apenas sinalizar a necessidade de um aprofundamento no estudo da guitarra elétrica na produção musical brasileira (não envolveu análises técnico-musicais). Percebemos que existe uma história das práticas que precisa ser revelada. Podemos vislumbrar a inclusão de estudos analíticos e históricos da guitarra brasileira nos programas curriculares das IES e em

⁵⁸ Álbum "Five Years Later", ECM 1981.

⁵⁹ Álbum "Handmade", Extraplatte Musikproduktions, 1981.

⁶⁰ Álbum "Cheio de Dedos", Velas, 1996.

disciplinas que através das práticas de transcrição, analisem composições, arranjos e improvisações. Um território ainda pouco explorado na pesquisa em música do Brasil. A idéia central desse trabalho foi uma revelação do contexto mapeado sobre a história das práticas: a utilização da tecnologia e o direcionamento da estética e do imaginário. Pois uma das conseqüências dessa revelação é o currículo que emerge dessa história, que traz à tona uma tradição de guitarra que foi construída ao longo do século XX no Brasil.

4 PERCORRENDO A HISTÓRIA DO PENSAMENTO CURRICULAR

Empreenderemos uma revisão bibliográfica sobre o pensamento curricular a partir do século XV, quando o advento da tipografia, em 1450, possibilitou uma ampliação na reprodução textual. A impressão tipográfica pode representar uma concepção de conhecimento⁶¹ imutável, cristalizado; que permanece dominando a ciência e a cultura até os dias atuais⁶². Nosso objetivo é estudar a história do conhecimento e da aprendizagem. Observando conceitos que se ligaram à noção de currículo como: treinamento, disciplina, organização, classificação, sistematização, especialização; chegaremos até o atual estado da questão, no qual o currículo pode ser entendido como um discurso político e ideológico. E ainda, o conceito de “pensamento curricular” em permanente mutação e adaptação, de acordo com as condições e expectativas sócio-culturais.

A palavra "currículo", com o sentido de trajeto/percurso; assim como a palavra "curso", significando pista, teve origem no esporte, no atletismo clássico. No século XVII, o termo currículo já encontra significado na educação, relacionado a um projeto de controle do ensino e da aprendizagem, à passagem dos estudantes pelo ensino, por uma ordem ou sistema de disciplinas.

O currículo é uma teorização sobre o que se deve ensinar e aprender, pode ser também o que se ensina e o que se aprende na prática, pode (e deve) incluir ainda metodologias e processos de ensino. O currículo é algo especificado, delimitado e acabado, que logo se aplica, e, ainda, pode ser de igual modo algo aberto, que se delimita no próprio processo de aplicação.

Disciplina, por sua vez, se origina de *disciplinae*, derivada de *discere*, “aprender”, “disciplina” no atletismo e no militarismo tem sentido de rigidez, rigor. Na Idade Média,

⁶¹ Conhecimento como o resultado da relação entre o sujeito – aquele que quer conhecer - e o objeto a ser conhecido - o que se dá a conhecer.

⁶² No caso, o conhecimento dos livros, especificamente do livro ou da publicação científica. No caso, o conhecimento dos livros, especificamente do livro ou da publicação científica.

"disciplina" era entendida pelos habitantes dos mosteiros como penitência e flagelação. No século XVI alguns autores, entre eles Maquiavel⁶³, se referiam à disciplina militar, como nos tempos de Roma (Burke, 2003). Só nos primórdios do mundo moderno a palavra disciplina foi empregada no contexto acadêmico pelo humanista espanhol Juan Luiz Vives⁶⁴ (Burke, 2003).

O conceito de disciplina se tornou o conceito que conhecemos hoje; uma matéria, um ramo específico de conhecimento, no início do século XIX, período onde se amplia o debate sobre a profissionalização do conhecimento, principalmente a partir do surgimento dos departamentos acadêmicos (Burke, 2003).

No século XX ocorreram consideráveis mudanças nos valores dados a essas terminologias dentro das teorizações sobre educação, as definições anteriores em certa medida ainda são utilizadas hoje, mesmo assim o que de fato produz mudanças na educação é a forma de pensar e ensinar o “mundo” às novas gerações.

No século XV, uma concepção universalista⁶⁵ de saber⁶⁶ predominava na educação dos letrados. Essa concepção foi lentamente substituída pela concepção de um conhecimento mais especializado⁶⁷. O acúmulo das descobertas científicas resultou em uma maior produção de conhecimento, assim o saber universal foi se tornando inviável. Através de uma série de inovações na organização do conhecimento, passou por uma lenta transição nos séculos XVI, XVII e XVIII, a uma concepção mais especializada do conhecimento. Essa transição avança nos séculos XIX e XX, encontrando novos sentidos para a palavra "currículo" e em direção a uma extrema especialização profissional.

⁶³ Nicolau Maquiavel (1459-1527), pensador político italiano.

⁶⁴ Juan Luis Vives (1492-1540), humanista espanhol, "rompeu com a disposição antiga e medieval dos saberes - do Trivium e Quadrivium - estável e monótona, e propôs uma nova disposição: disciplinar, mutável, dinâmica (Veiga-Neto, 2002, p. 212).

⁶⁵ Que abrange todas as coisas, um conhecimento do todo, mais que das partes.

⁶⁶ Conceituaremos “saber” como um conhecimento pessoal adquirido através da experiência.

⁶⁷ Apesar da existência do saber especializado dos artesões, os saberes que eram aprendidos diretamente nos locais em que se exerciam as funções do trabalho.

Podemos caracterizar pensamento curricular em quatro vertentes: o tradicional humanista baseado em uma conquista do conhecimento universal; o tradicional especialista que enfatiza uma aplicação do conhecimento nas linhas de produção do trabalho; a vertente crítica de orientação neomarxista, baseada na análise do currículo como um elemento voltado para a reprodução da sociedade dominante; a última, pós-estruturalista, desenvolveu o conceito do pensamento curricular como algo mutável, que se produz de acordo com a prática cultural local e como prática de construção de significados (Silva, 2003).

O currículo de vertente humanista é o mais antigo, remonta ao século XII, reformulando-se no século XVI, mas se levarmos em conta que toda e qualquer profissão exige uma especialização, a vertente especialista remonta a uma milenar tradição oral de ensino, a partir da revolução industrial do século XIX essa vertente se reformula e no século XX passa a ser chamada de tecnicista. Essas duas focalizam seu discurso em termos de: ensino, aprendizagem, avaliação, metodologia, didática, organização, planejamento, eficiência e objetivos.

As vertentes crítica e pós-crítica surgiram no século XX, fruto do neomarxismo e correntes de pensamento subseqüentes. Nas "teorias" críticas dirigem suas análises em questões como: ideologia, reprodução cultural, poder, classe social, relações de produção, capitalismo, conscientização, libertação, currículo oculto e resistência. Os discursos pós-críticos trabalham com os conceitos de: identidade, diferença, subjetividade, significado, discurso, saber-poder, representação, cultura, raça, etnia, sexualidade e multiculturalismo (Silva, 2003).

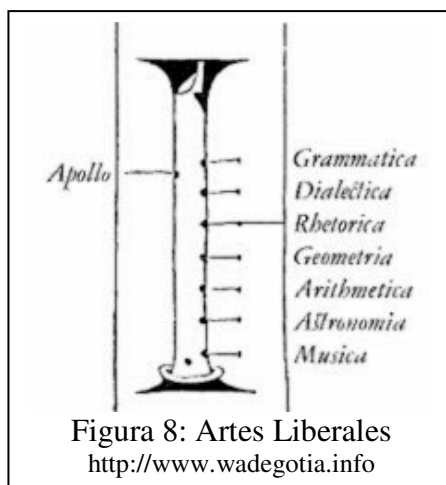
No desenvolvimento do pensamento em currículo, apontaremos uma atualização do conceito de currículo, não mais pensado como teoria do currículo, mas como um discurso, texto ou proposta curricular. Entendendo que a "teoria" busca a descoberta do real e de que existe uma correspondência entre "teoria" e "realidade", seria incoerente pensar que existe um

objeto, no caso "o currículo", esperando ser descoberto ou explicado (Silva, 2003). Muito melhor é pensar em um "objeto virtual" e a noção de discurso favorece essa concepção. Permite entender as formas como diferentes autoridades e instituições pensam o projeto curricular. Dessa forma podemos não só contemplar a teorização do campo pelos especialistas e instituições, mas também observar as maneiras que o professor compreende e empreende o currículo e como este currículo é experimentado pelo aluno (Silva, 2003).

4.1 A univesidade no século XV

Na Europa o surgimento das cidades e das universidades ocorreu a partir do século XII, nessa época a universidade fazia parte de uma instituição muito mais antiga: a Igreja. Esta acreditava que a universidade devia concentrar-se somente na transmissão e conservação do conhecimento, não em sua descoberta. Mas o debate era incentivado de acordo com a tradição da defesa de uma "tese", perante uma corte ou banca de jurados que argumentavam as controvérsias entre diferentes escolas filosóficas. E as controvérsias não eram poucas, não obstante a maioria dos professores universitários fazer parte do clero e a grande maioria das descobertas científicas e filosóficas prover de cientistas e pensadores pagãos (Burke, 2003).

A invenção da prensa tipográfica em 1450 possibilitou um avanço na democratização do conhecimento. Mas como houve naturalmente uma seleção de materiais a serem impressos, quem detinha o poder sobre as prensas filtrou a divulgação de acordo com seus interesses. A produção de conhecimento escrito, crescente desde os primeiros manuscritos, com a tipografia obteve um grande salto e ampliou as possibilidades de carreira para os letrados. A tecnologia da publicação foi um dos pilares do movimento humanista durante o Renascimento (Burke, 2003).



Nessa época, a uniformidade do currículo das universidades européias permitia que os estudantes pudessem transferir seus estudos de uma universidade para outra sem mudança de currículo (Burke, 2003). No *bacharelato*, estudavam-se as sete "artes liberais", divididas em duas partes (v. figura 8): o *trivium* (gramática, lógica e retórica) e o *quadrivivium* (aritmética, geometria, astronomia e música⁶⁸). Havia lugar também para as "três filosofias": ética, metafísica e a "filosofia natural". Nessa última se estudava a filosofia de Aristóteles⁶⁹ e seu tratado *Da alma*. Ao *bacharelato* se seguia um dos três cursos superiores, teologia, direito e medicina (Burke, 2003).

Na maioria das cidades da Idade Média as escolas preparatórias para as universidades, tiveram origem nas escolas religiosas. Essas escolas aplicavam uma disciplina extremamente severa, baseada no castigo corporal além de muito trabalho litúrgico. A vida educacional nos mosteiros, igrejas e catedrais era intensa, obviamente com predominância nos estudos religiosos. Além desse tipo de educação, nas cidades, viviam aprendizes de diversos ofícios. Os aprendizes geralmente trabalhavam e moravam na casa dos seus instrutores ou mestres, aprendiam seu ofício por imersão, pelo contato direto com os problemas da profissão (Raynor, 1978).

⁶⁸ Segundo a concepção medieval a música era um importante ramo da matemática (Raynor, 1978).

⁶⁹ Aristoteles (384-322 A.C.), é universalmente conhecido como o fundador da lógica formal (Hamlyn, 1987).

Distinções entre conhecimento teórico e o prático, conhecimento dos filósofos (*scientia*) e dos empíricos (*ars*); questões acerca de que tipo de conhecimento deveria ser tornado público e o conhecimento restrito a um grupo particular da elite, o conhecimento público, o surgimento da imprensa, assim como a distinção entre alto e baixo conhecimento (*scientia superior et inferior*); tudo isso está ligado à hierarquia da classe dominante do século XV. As distinções entre conhecimento "liberal" e conhecimento "útil" se conservaram. O ideal do "homem universal", aquele que detém "todo" o conhecimento continuou sendo valorizado. Jan Amos Comenius⁷⁰ descrevia como "cultura geral", *Polimathia* ou *pansophia* o conhecimento do todo, ou de pelo menos a essência do todo. Em sua obra *Didactica Magna*, considerada a primeira em teorizar o processo didático, Comenius destacava a importância da vivência dos fatos ou das coisas para além das palavras, do "conhecimento dos livros" ou de um saber demasiado teórico, sustentava elaborações para o ensino com base nas "leis da natureza", na "essência das coisas" (Santos, 2001). Concepções atuais dos currículos dos Bacharelados conservam ainda essa relação cabedal de conhecimento apesar estar delimitada a um campo ou especialidade (Burke, 2003).

4.2 Origens sociais das organizações por categorias

Na sua origem as categorias se apresentam em dualidades como na maioria do pensamento humano. Émile Durkheim e Marcel Mauss⁷¹ estudaram as origens sociais das categorias fundamentais, representações coletivas como "espaço e tempo", "sagrado e profano", "pessoa" e outras utilizadas frequentemente em nosso cotidiano. Categorias e atitudes tão basilares que se tornaram invisíveis. Durkheim observava que os sistemas de classificação modificam-se com as mudanças da sociedade. "As categorias do pensamento

⁷⁰ Jan Amos Comenius (1592-1670), educador tcheco. Suas idéias sobre educação continuam universais (Burke, 2003).

⁷¹ O sociólogo francês orientação positivista David Emile Durkheim (1858-1917) e seu sobrinho Marcel Mauss foram os precursores da sociologia do conhecimento (Burke, 2003).

humano nunca são fixadas de forma definitiva; elas se fazem, desfazem e refazem incessantemente: mudam com o lugar e com o tempo" (apud Burke, 2003, p. 78).

Interessado na relação entre grupos sociais e o conhecimento, Thorstein Veblen⁷² estudava a sociologia da verdade. Veblen criticava a extrema valorização da ciência, fruto da indústria e da tecnologia, na sociedade moderna. Da ciência que, através de explicações impessoais, definia o mundo através de verdades universais, as críticas mais agudas se dirigiam ao sistema acadêmico norte-americano. Em um de seus trabalhos Veblen comparou a postura dos acadêmicos diante do conhecimento com a de outros "guardiões" como: padres, xamãs e curandeiros; que possuem conhecimentos restritos e derivados de seu alcance, método e hábitos sociais, assim como os acadêmicos universitários (Burke, 2003).

A idéia de que o conhecimento pode ser influenciado ou mesmo determinado pelo meio social existe desde os primórdios da era moderna. No início do século XX, com o surgimento da sociologia do conhecimento, essa idéia ganha um campo de estudos especializado na França, Alemanha e Estados Unidos, é esse o mote fundamental do presente estudo.

4.3 Organização, classificação e sistematização do conhecimento

Peter Burke⁷³ (2003) investiga a história da classificação do conhecimento nas escolas, nas bibliotecas e nas enciclopédias, percebendo que a organização, a classificação, e a sistematização do conhecimento foram elementos importantes no controle, na divulgação e no repasse do conhecimento. Porém a história do conhecimento pode não ter sido construída somente pela pura reflexão de categorias mentais, ou de idéias sobre a organização do conhecimento. Muitas vezes políticas internas das universidades afetaram as organizações

⁷² Conhecido por seus trabalhos teóricos em economia e sociologia, o norte-americano Thorstein Veblen (1857-1929) abriu caminhos, no começo do século XX, para os estudos em sociologia do conhecimento nos Estados Unidos (Burke, 2003).

⁷³ Peter Burke é professor titular de história da cultura na Universidade de Cambridge. É autor de diversas obras sobre história, sociologia e cultura.

árvores do amor, árvores do patrimônio, entre outras (Burke, 2003). Embutida nessa metáfora de "arvore", há um conceito de hierarquização muito forte, pois que "árvore" sugere distinções entre o principal e o subordinado. Esse conceito foi ampliado com inúmeras ramificações e é utilizado ainda hoje. Podemos encontrá-lo, por exemplo, na arquitetura informática dos bancos de dados e dos sistemas operacionais⁷⁵. Segundo Peter Burke essa imagem da árvore pode ilustrar o fenômeno da naturalização do convencional, da apresentação da cultura como se fosse natureza e da invenção como se fosse descoberta, "isso equivale a negar que os grupos sociais sejam responsáveis pelas classificações, assim sustentando a reprodução cultural e resistindo a tentativas de inovação" (Burke, 2003, p. 82).

À crescente expansão do conhecimento sucedeu uma progressiva especialização. Observa-se o surgimento do termo território (*terrain*), uma metáfora para delimitação dos campos intelectuais. Richard Baxter⁷⁶, em 1659, já observava com pesar a fragmentação do conhecimento, e em seu *Holy Commonwealth* afirmava que, pela limitação das capacidades humanas foi-se obrigado a dividir as artes e as ciências em fragmentos. Perdeu-se a universalidade e passou-se ao monotematismo (*uno intuitu*), o conhecimento universal já não estava mais ao alcance do homem, porém a especialização estreita podia ser evitada através da filosofia (Burke, 2003).

⁷⁵ Banco de dados XML e plataforma Windows 95/98.

⁷⁶ Richard Baxter (1615-1691), clérigo inglês (Bruke, 2003).

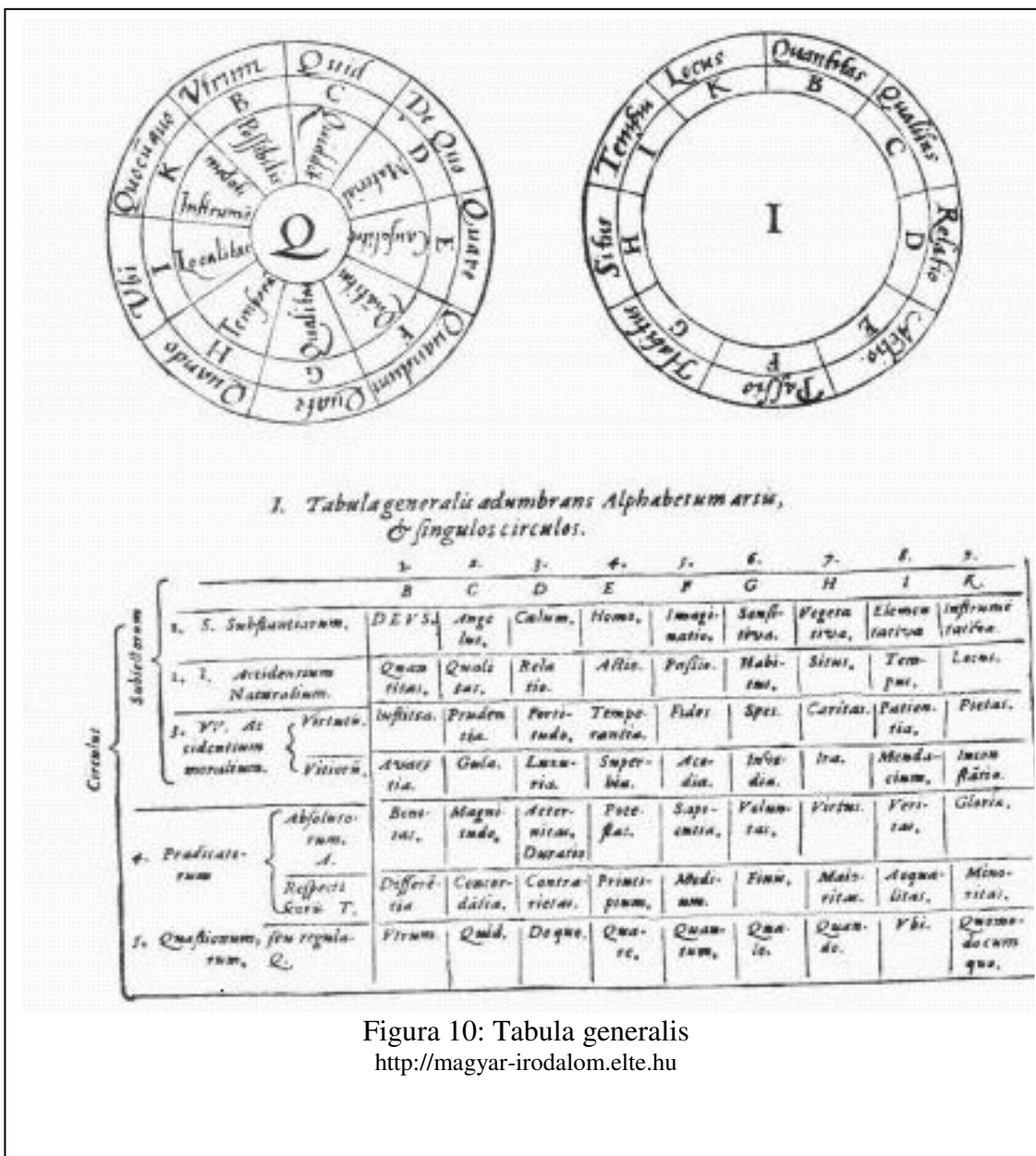


Figura 10: Tabula generalis
<http://magyar-irodalom.elte.hu>

Com a revolução científica no século XVII um termo mais abstrato, "sistema" (v. figura 10), começava a ser utilizado na organização do conhecimento, o termo foi atribuído aos antigos filósofos estoicos⁷⁷, foi "aplicado tanto a disciplinas específicas quanto ao conhecimento como um todo, como no caso de 'sistema de sistemas' formulado por

⁷⁷ O estoicismo pertence ao período das escolas Pós-Aristotélicas. Foi essencialmente um regime determinista, onde todo o efeito tem uma causa, só existe o bem e o mal, inexistindo fronteiras entre os dois. O trabalho perfeito é a virtude completa, enquanto os deveres imperfeitos são obrigações da vida ordinária (Hamilyn, 1987).

Bartholomaeus Keckermann e Johann Heinrich Alsted⁷⁸" (Burke, 2003, p. 83). Rejeitando tanto a tradição clássica quanto a medieval esse processo de inovação intelectual, no qual se ligavam Galileu, Newton e Copérnico, entre outros, foi chamado de "nova filosofia" ou "filosofia natural".

Um claro processo de diferenciação se estruturava entre os letrados europeus criando grupos distintos dentro da classe intelectual. Esse é o momento em que o artista e o artesão se separam em dois personagens, duas atividades distintas; escritores, professores universitários, e administradores do conhecimento se distinguem numa clara definição das especializações. Diversas organizações de profissionais de uma mesma área ou ofício começavam a surgir e se proliferar. É a época do surgimento de um corpo substancial de eruditos leigos comprometidos com um ideal de autonomia (Burke, 2003).

Na obra *Instauratio Magna* também conhecida por *Novum Organum*, publicada em 1620, Francis Bacon⁷⁹ propunha uma audaciosa reorganização do conhecimento a que chamou de "Grande Instauração". Sua proposta: restaurar o domínio do homem sobre a natureza. O pensamento indutivo é núcleo filosófico da ciência de Bacon e é apresentado no Livro II do *Novum Organum*, assim intitulado em alusão ao *Organon* de Aristóteles⁸⁰. Para Bacon o estudioso deveria fazer a acumulação sistemática de saberes e deveria descobrir métodos que permitissem o progresso do conhecimento. O saber autêntico devia ser produzido isento dos preconceitos humanos, eliminando algumas possíveis explicações de um fenômeno para se chegar a uma única e verdadeira explicação do real (Hamlyn, 1987).

A classificação que Bacon propôs girou em torno de três faculdades ou sentidos: memória, imaginação e razão; consignadas respectivamente à História, à Poesia e à filosofia

⁷⁸ Bartholomaeus Keckerman (1572-1608), sistematizador. Johann Heinrich Alsted (1588-1638), enciclopedista alemão (Burke, 2003).

⁷⁹ Francis Bacon (1561-1626), filósofo inglês da renascença (Hamlyn, 1987).

⁸⁰ *Organon* de Aristóteles propunha uma classificação em 10 categorias gerais (substância, quantidade, relação, lugar, tempo, posição, condição, ação e paixão) (Hamlyn, 1987).

(Burke, 2003). Essa divisão passou a orientar a organização do conteúdo das enciclopédias daquela época e, mesmo 130 anos depois, Diderot⁸¹ admitiu a influência do *Novum Organum* no planejamento da edição de sua *Encyclopédie*.

No século XVIII algumas iniciativas inauguradas no século anterior se multiplicam: ao surgimento da atividade de pesquisa seguiu-se a figura do pesquisador profissional e dos institutos de pesquisas; necessidades sociais, mudanças no modo de pensar e o aumento das especializações tiveram como conseqüências reestruturações nos currículos universitários; em toda a Europa, mas principalmente na França, a classe letrada envolveu-se com mais ênfase em projetos de reformas econômicas sociais e políticas, principalmente durante a Revolução Francesa que, reafirmando os direitos naturais de todas as crianças serem preparadas para a vida, desencadeou a criação dos sistemas nacionais de educação. No século XIX essas iniciativas se multiplicaram ainda mais (Barsa Cd).

Na passagem do século XVIII para o século XIX novas mudanças na estruturação do ensino superior foram implementadas diminuindo a ortodoxia religiosa, dando lugar a uma maior objetividade na pesquisa. Com o surgimento dos departamentos de ensino e das faculdades, a questão da autonomia se revelava em algumas disciplinas, como a matemática e astronomia. Consideradas disciplinas "semiliberadas" a matemática e a astronomia podiam transitar em diversos campos do conhecimento (Burke, 2003). Mas em outras disciplinas como a medicina e a biologia os poderes autoritários de governos e Igrejas freavam e cristalizavam a transformação do conhecimento. Temos então a configuração do problema crucial do conhecimento acadêmico: para um indivíduo fora das academias sempre foi mais fácil criar e produzir novas idéias, por outro lado para praticar e difundir novas idéias sempre foi necessário fundar instituições.

⁸¹ Denis Diderot (1713-1784), enciclopedista francês (Burke, 2003).

A história social do conhecimento, como a história social da religião, é a história do deslocamento de seitas espontâneas para Igrejas estabelecidas, deslocamento muitas vezes repetido. É uma história da interação entre *outsiders* e *establishments*, entre amadores e profissionais, empresários e assalariados intelectuais. Há também um jogo entre inovação e rotina, fluidez e fixidez, 'tendências ao degelo e ao congelamento', conhecimento oficial e não oficial. De um lado, vemos círculos ou redes abertas, do outro, instituições com corpos fixos de participantes e esferas oficialmente definidas de competência, que constroem e mantêm barreiras que as separam dos rivais e também dos leigos. O leitor está provavelmente tentado a alinhar-se aos inovadores contra os suportes da tradição, mas é bem possível que na já longa história do conhecimento os dois grupos tenham desempenhado papéis igualmente importantes (Burke, 2003, p. 53).

No final do século XIX e início do século XX o modelo de currículo humanista tradicional, originário do currículo universalista das "artes liberais" que prevaleceu na educação universitária da Idade Média e do Renascimento (posteriormente aplicado na educação secundária) estava sendo definitivamente substituído por currículos mais liberais, concedendo a professores e alunos a educação e a pesquisa sem restrições políticas, religiosas ou ideológicas (Barsa Cd).

4.4 Filosofia do currículo

Durante o século XX organizaram-se diversos movimentos educacionais que tornaram o estudo curricular um novo campo da ciência social. Essa nova ciência encontrou seus pares é claro na pedagogia e na sociologia, mas também na administração e na economia; na filosofia, na psicologia, na antropologia e nas mais diversas áreas do conhecimento. O conceito de currículo ampliou-se consideravelmente e alcança hoje o patamar das filosofias do conhecimento⁸².

O livro de Bobbitt, *The curriculum*, escrito em 1918 é considerado um marco no estabelecimento do currículo como um campo de estudos. Em 1924, Bobbitt publicara *How to make a curriculum*, propunha que o sistema educacional fosse tão eficiente quanto uma

⁸² A gnosiologia, também chamada por vezes de *gnoseologia*, ou Filosofia do Conhecimento, estuda a capacidade humana de conhecer. A raiz filológica do termo vem das palavras gregas *gnosi* (conhecimento) e *logia* (verbo, palavra, discurso) (Brabo, 2004).

empresa. Uma vez feito o levantamento das habilidades importantes para uma determinada ocupação, tratava-se de organizar o ensino dessas habilidades em currículos e programas de estudos e finalmente planejar e elaborar: formas de medir com precisão se tais habilidades foram realmente aprendidas (Silva, 2003). Um conceito de competência começava se delinear.

A perspectiva na qual o currículo é visto como "organização", "sistema" encontrou sua consolidação em Ralph Tyler, que publicou em 1949, *Basic principles of curriculum and instruction*. Em Tyler, a organização e o desenvolvimento do currículo devem responder a questões sobre que objetivos comportamentais a escola pretende atingir. O que se pode oferecer para alcançar esses propósitos, como organizar as experiências educacionais e como saber se os objetivos foram alcançados? Tyler sugere que, na busca pelos objetivos da educação, sejam levados em consideração os estudos psicológicos sobre os aprendizes, os estudos sobre a sociedade contemporânea e as contribuições dos especialistas nas diversas disciplinas (Silva, 2003).

O modelo tecnicista de currículo se caracteriza pela ênfase na eficiência, na eficácia e na efetividade do aprendizado, por um minucioso planejamento básico⁸³, pela previsibilidade da moderna administração científica do trabalho e por uma minúcia e rigor nos processos de avaliação da aprendizagem (Silva, 2003). A proposta tecnicista era a de transferir modelos de organização administrativa e econômica para o ambiente escolar. O conceito "racionalização", introduzido por Max Weber⁸⁴, exprime bem o modelo tecnicista. Racionalização é a propagação de setores sociais - no caso a Escola - que se submetem a padrões de decisão racional (Habermas, 1983). O modelo tecnicista com o seu afã e sua pretensão de controlar todo o processo de ensinar e aprender procura justificar a criação das tecnologias da instrução num conhecimento qualificado como científico.

⁸³ Objetivos, conteúdos, procedimentos, recursos e avaliação.

⁸⁴ Max Weber (1864-1920), sociólogo alemão (Burke, 2003).

Por outro lado modelos progressivistas, que valorizam a colocação do indivíduo na sociedade, surgiam provavelmente como fruto das diversas correntes filosóficas em voga. De pensadores como Nietzsche e Kierkegaard⁸⁵, do surgimento da Psicanálise, de toda uma modificação de valores culturais das sociedades, das inclusões da mulher na vida social e de mudanças político-econômicas (Santos, 2001).

John Dewey⁸⁶ em 1900, já havia trabalhado o conceito de currículo em seu livro *The absolute curriculum* e *The child and the curriculum*, de 1902. A contribuição de Dewey para a educação é grande, se baseia na construção de uma concepção progressivista, voltada para a formação dos conceitos de liberdade de expressão, experimentação e elaboração própria do conhecimento⁸⁷. O modelo progressivista questiona o modelo tradicional humanista, principalmente quando ele representa um distanciamento dos interesses e das experiências individuais. No modelo progressivista o aprendizado alcançava o máximo aproveitamento quando estava de acordo com os interesses individuais e as aplicabilidades do conhecimento, das habilidades na experiência real do indivíduo com o mundo (Santos, 2001).

O pensamento curricular de John Dewey aponta para uma prática docente baseada na liberdade do aluno em elaborar suas próprias certezas, seus próprios conceitos, suas próprias regras morais. Cabe ao professor apresentar os conteúdos sob forma de questões problematizadoras, que conduzam os alunos ao raciocínio e à elaboração de conceitos próprios, depois confrontar essas soluções com o conhecimento sistematizado (Santos, 2001).

O paradigma comportamental prevaleceu nos Estados Unidos nas décadas de 50 e 60, influenciando diversos países inclusive o Brasil, teve como marco bibliográfico o livro de

⁸⁵ Nietzsche é citado principalmente pela reavaliação da cultura Grega, na valorização da linguagem como formação de nossa visão sobre as coisas e Kierkegaard, por ser considerado o fundador do existencialismo (Hamlyn, 1987).

⁸⁶ Dewey nasceu em 1859, na cidade de Burlington, estado norte-americano de Vermont. As propostas e fundamentos educacionais de John Dewey estão ligadas ao que se conhece como Escola Progressivista ou Escola Nova.

⁸⁷ O Experimentalismo é a teoria filosófica formulada por John Dewey, considera a natureza como a realidade última e postula uma idéia do conhecimento baseado na experimentação e na verificação.

Robert Mager, *Análise de objetivos*. Este procura encontrar, detalhar e especificar as questões dos objetivos educacionais a serem alcançados. Só assim, pela ótica de Mager, é possível escolher, organizar e avaliar as experiências educacionais. Outra contribuição importante para as teorias do comportamento na educação foi a de Benjamim Bloom, que associou aos princípios de Tyler um esquema de classificação de objetivos comportamentais. Bloom estabeleceu três domínios comportamentais: cognitivo, afetivo e psicomotor. Bloom aproxima-se do progressivismo, preocupa-se em ajustar objetivos comportamentais às necessidades dos alunos. Começa a ser moldado um pensamento curricular baseado no conceito de competência: eficácia em acionar esquemas, do tipo piagetianos⁸⁸, para fazer frente a uma dada situação (Macedo, 2002).

No campo educacional surgiram teorias que questionaram as concepções do ensino de massa, que de longo tempo vinham sendo moldadas pelas forças econômicas e políticas dominantes.

4.5 Teorias críticas

As teorias críticas desconfiam inicialmente das formas de organização e elaboração dos planejamentos educacionais tradicionais, responsabilizam esses currículos por reproduzirem as formas culturais dominantes e as desigualdades e injustiças sociais. As teorias críticas procuraram trazer à tona a compreensão do poder de modelação social dos currículos. No exame das relações entre currículo e estrutura social, currículo e cultura, currículo e poder, currículo e ideologia, currículo e controle social nos Estados Unidos, as questões giram em torno de: a favor de quem o currículo trabalha e como fazê-lo trabalhar a favor dos grupos e classes oprimidos? Quais as contribuições dos currículos formais, da prática dos currículos e dos currículos ocultos na reprodução das desigualdades sociais? É

⁸⁸ Para Jean Jacques Piaget esquemas são operações mentais de estruturação do pensamento e da ação. Esquemas são constantemente acionados, permitindo que se encontrem saídas para situações novas.

possível valorizar as contradições e as resistências presentes no processo pedagógico no sentido de desenvolver potenciais libertários? (Moreira & Silva, 1995).

Adorno (1995) pergunta para que fins a educação seria necessária: "Educação - para quê?" "Formação - para quê?" ou "Para onde a educação deve conduzir?" (p. 139). Quais os objetivos da educação em um mundo cada vez mais industrializado, onde o indivíduo cada vez mais se "individualiza", e ao mesmo tempo perde-se dentro da massa? Para Adorno a idéia de emancipação é dialética, precisa ser inserida no pensamento e na prática educacional. A ideologia dominante que se converte na própria organização do mundo atual "exerce uma pressão tão imensa sobre as pessoas, que supera toda a educação" (p. 143). Emancipação pode significar conscientização e racionalidade quando o indivíduo percebe os mecanismos da dominação (Adorno, 1995).

Essa perspectiva de crítica social, como sabemos, é compartilhada pelos trabalhos de Paulo Freire. Por exemplo, em *Pedagogia do oprimido*, Freire nos fala sobre a necessidade de superação da eterna contradição entre opressor-oprimido; "ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão" (Freire, 1983, p. 219). Critica uma concepção "bancária" de educação acusando-a de ser um instrumento pedagógico opressor. Desenvolve idéias para a superação da contradição entre educador e educando: "ninguém educa ninguém - ninguém se educa a si mesmo - os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo" (Freire, 1983, p. 220). Define "o homem como um ser inconcluso, consciente de sua inconclusão e seu permanente movimento em busca de Ser Mais" (Freire, 1983, p. 220).

Paulo Freire cunhou o conceito de *dialogicidade* para trabalhar a essência da educação com prática da liberdade, buscando no diálogo o ponto de partida para se chegar aos conteúdos programáticos. Na *dialogicidade* das relações do ser com o mundo surgem os temas geradores que formarão o conteúdo do programa educacional, desenvolvendo na investigação a sua metodologia. Esse conceito é utilizado para explicar o antagonismo entre a

ação antidualógica baseada nas práticas da conquista, da dominação pela divisão, da manipulação e a invasão cultural e, por outro lado, as *ações dialógicas*, baseadas nas práticas de colaboração, de união, de organização e de síntese cultural (Freire, 1982).

Basil Bernstein, considerado um dos mais importantes sociólogos do currículo, iluminou as relações entre política, economia, família, linguagem e escola primeiramente em trabalhos sobre o discurso pedagógico, práticas e transmissões do ensino; ultimamente com a teoria dos códigos sócio-educacionais e seus efeitos na reprodução cultural. Seu exaustivo trabalho *Class, codes and control* que rendeu sete volumes procura dar conta da complexidade das relações político-econômico-sociais refletidas nas pedagogias e práticas do ensino (Sadovnik, 2001).

Em *Class, codes and control I* (1973 apud Sadovnik, 2001) a teoria sociolinguística do *Código* é desenvolvida dentro de uma teoria social, que examina as relações entre classes sociais, família e reprodução dos mecanismos de significação. Para Bernstein, as diferenças nos códigos de comunicação, entre crianças das classes trabalhadoras e crianças de classe média, são reflexões das relações de poder nas divisões sociais do trabalho, família e escola (Sadovnik, 2001).

No estudo *Class, codes and control III* (1977 apud Sadovnik, 2001), Bernstein desenvolve uma série de conceitos sociolinguísticos, para o exame das conexões entre os códigos de comunicação e da pedagogia, em seu discurso e sua prática. O processo de transmissão do conhecimento se realiza através de práticas pedagógicas. Se esta pedagogia baseia-se em uma *integração* entre os assuntos, não existem fronteiras entre os conteúdos, e a organização é flexível. Diz-se que esta é uma *pedagogia invisível*, pois a prática educacional se confunde com a prática da pesquisa, da descoberta e da produção do conhecimento. Por outro lado, se esta pedagogia se fundamenta em uma *coleção* de conteúdos de organização rígida, linear, "*enquadrada*", com uma *forte classificação* dos conteúdos, esta é uma

pedagogia visível. Podemos reconhecer um "esqueleto formal" bem definido que controla e delimita os caminhos percorridos pelos agentes do ensino-aprendizagem (Sadovnik, 2001).

O conceito de *classificação* é a alma da teoria sobre prática e discurso pedagógico de Bernstein. Esse conceito aplicado na representação curricular pode identificar a organização e a sistematização dos programas curriculares: no *currículo de coleção*, existe uma *forte classificação*; e no *currículo de integração*, predomina uma *classificação fraca*. Classificação diz respeito à organização do conhecimento, nessa teoria, *classificação* significa os graus, ou níveis de manutenção entre as fronteiras dos conteúdos das disciplinas: uma *forte classificação* significa um currículo delimitado, separado em tópicos e matérias. Uma *fraca classificação* é o currículo que integra as disciplinas, que permeia as suas fronteiras.

A teoria de Bernstein se fundamenta nas teorias de Durkheim. Seu todo é um trabalho de grande porte que se caracteriza por uma visão neo-marxista, estruturalista e interacionista, é uma peça importante do movimento conhecido como Nova Sociologia. Como foi visto anteriormente, Durkheim e Mauss examinaram sistematicamente as categorias primitivas concluindo que as classificações das coisas reproduzem as classificações das pessoas (Burke, 2003). Durkheim resumiu sua tese sobre as raízes da cognição institucional (de onde Bernstein partiu): "os conceitos fundamentais de enquadramento das classificações e dos estilos de pensamento, são todos derivados por analogias, metamorfoses e transposições das tendências antagônicas sobre as percepções das organizações sociais, fundadas no real social⁸⁹" (Durkheim apud Perri 6, 2003, p. 7).

O marco cronológico do movimento em torno de uma Nova Sociologia dá-se em 1973, com a I Conferência sobre Currículo realizada na Universidade de Rochester. Tem início uma

⁸⁹ *Fundamental conceptual frameworks of classification and thought style (including the classification of emotions available to feel, of what counts as anomalous within those frameworks, of what counts as salient and relevant, of what emotions are appropriate in response to anomalies and salient features), are all derived by analogy, metaphor and transposition from rival biases about and perceptions of social organisation, grounded in real social organization.*

série de tentativas no sentido de levar para o campo educacional os conceitos sociológicos e de se considerar o campo curricular como ciência, merecedor de estudos e pesquisas mais aprofundados. Apesar das divergências metodológicas, as críticas ao caráter empirista, behaviorista, instrumental, tecnicista e a-teórico do pensamento curricular vigente uniam os conferencistas da Universidade de Rochester (Moreira & Silva, 1995).

Eles tratavam de enfatizar que a compreensão da natureza é mediatizada pela cultura, tratavam de revelar, ou melhor, desvelar a tensão entre natureza e cultura, de descobrir quais os fios da cultura não estão ligados às leis da natureza e de quais as coisas da natureza não eram realmente próprias da natureza, mas sim produtos do próprio homem. "A intenção era identificar e ajudar a eliminar os aspectos que contribuía para restringir a liberdade dos indivíduos" (Moreira & Silva, 1995, p.15).

Dividiu-se em duas correntes principais; os neomarxistas que representaremos por Michael Apple e Henry Giroux consideravam mais importante uma estruturação mais justa da sociedade, como a base das experiências individuais; e os humanistas, representados por Willian Pinar que acusavam os primeiros de subordinar a experiência humana à estrutura de classes, eliminando a especificidade, a inventividade a capacidade de resistência e transcendência. Ele estava interessado mais no significado que as pessoas dão às experiências pedagógicas e curriculares das suas vidas.

Henry Giroux destaca a problemática da cultura popular (cinema, música e televisão) e ataca a racionalidade técnica e utilitária das perspectivas dominantes sobre currículo (Silva, 2003).

Willian Pinar encontrou na fenomenologia e na hermenêutica estratégias interpretativas de investigação que lhe permitiu o foco nos significados experimentados pelas pessoas nas vivências dentro da escola (Moreira & Silva, 1995).

A metodologia da investigação fenomenológica começa por colocar em evidência, "entre aspas", as palavras comuns que possuem significados mais profundos quando se observa além da aparência das coisas. Heidegger (1981) associa diversos estados do ser com o objetivo de refletir sobre o "fenômeno" "ser". Estabelece diversos estados de ser o "do ser".

"Ser-aí" *Dasein* é a cotidianidade a mundaneidade do mundo, "o ser-aí é um ente que, em cada caso, sou eu mesmo" (Heidegger, 1981, p. 27). "Ente-envolvente" é uma expressão usada para caracterizar uma finalidade com as coisas, os utensílios, brinquedos, ferramentas, idéias, crenças, etc. O "ser-no" é o ser inserido em algum contexto, "ser-no-mundo" absorvido no mundo, vivencialmente ligado. "Ser-no-mundo é o modo básico do ser-aí através do qual todos os seus modos de ser são codeterminados" (1981, p.32).

O "ser-no-mundo" orienta a investigação, a ele se ligam o "ser-com" alguém ou algo (entes-envolventes) e o "ser-aí-com" ou o "ser" cotidiano com alguém ou algo. O "ser-aí-com-os-outros" subjaz uma relação plural do ser cotidiano com outros seres. O "cuidar" é o modo de proceder com os "entes-envolventes". "Ora, se em geral o ser do ser-aí é definido como o "zelar" e, se o ser-aí-com é existencialmente constitutivo do ser-no-mundo, então o ser-aí-com deve ser compreendido em termos desse mesmo fenômeno" (Heidegger, 1981, p. 39), ou seja do "zelar".

O termo "solicitude" que é também uma forma de "cuidar" é uma relação do "ser-aí-com-os-outros", porém pode haver o modo "indiferente" onde o "ser-aí-com-os-outros" não se relaciona ao "cuidar". O sentido existencial é relacionado ao "ser-com-os-outros", mas também ao "ser-para-os-outros" que é uma forma mais profunda de solicitude. Segundo Heidegger o conhecer-se advém do "ser-com" e de suas implicações, "atuando de imediato com o modo de ser que nos é mais próximo" (1981, p. 44).

Em nossa relação com a cultura de massa, nos transportes públicos, nas informações do jornal e da televisão deparamo-nos com a situação onde "cada outro é com o próximo" (p.

49). Esta relação dissolve cada ser-aí no modo de ser dos "outros" quase a ponto de desaparecerem. Daí surge o "a gente", para Heidegger uma real ditadura. Afastamento, uniformidade e publicidade são os modos de ser o "a gente", constitui a massificação e a mediocridade, controlam cada maneira pela qual o mundo e o "ser-aí" são interpretados. Nesse "caldeirão" de identidades pode-se responsabilizar por tudo ou por nada exatamente porque não existe um "alguém" que precise dar o testemunho, foi "a gente" que fez, ou se pode dizer foi "ninguém". Assim cada "ser-aí" é aliviado pelo "a gente", "cada um é outro e ninguém é ele mesmo" (1981, p. 51).

Sobre o método fenomenológico de Heidegger, Dulce Mara Critelli tece um comentário final aproximando-o mais da lente da educação. "Heidegger abre-nos a compreensão do que constitui a essência da própria filosofia" (apud Heidegger, 1981, p. 59). Esse exercício do pensar, pensar mesmo as relações mais básicas da questão do que é "ser" humano, "para que o fazer pragmático não catalise nossas atenções" (p. 60). Nesse sentido o pensar não é necessariamente a busca por respostas, de fórmulas, de regras. "Precisamos permitir que um novo fazer emergja de um novo horizonte. O pensar abre o fazer, mas só se confirmamos no vigor do próprio pensamento" (p. 60). Sendo a filosofia mesmo o lugar para o exercício do pensar, do refletir, não devemos temer o resultado dessa prática, devemos "tornar a verdade de nossas pressuposições e o âmbito de nossos próprios fins em coisas que, sobretudo, são *dignas* de serem chamadas em questão"⁹⁰ (grifo nosso). O poder de "abrir" nossas verdades, a capacidade de romper as linearidades do pensamento formal-positivista a que estamos diariamente expostos é a vocação da filosofia. Neste sentido podemos compreender, pela lente da educação, o texto "Ser o Tempo" de Heidegger.

Entendendo a educação como "fenômeno" onde predomina a relação homem-homem, enxergaremos a educação como "o homem-sendo-com-os-outros-homens". A possibilidade de

⁹⁰ Heidegger, em sua obra *Sendas Perdidas*.

"sermos-uns-com-os-outros" apresenta-se como um paradigma da educação, como uma oportunidade que se desvela na obviedade desta constatação. Estamos evidenciando que a educação é primordialmente uma relação humana de convivência, de "cuidar", de zelar, de "ser-com-nós-mesmos" e "para-os-outros", essa é a possibilidade e o desafio.

Analisando onticamente a educação, freqüentemente a representamos por uma tarefa de instruir, instrumentar. Porém instruir é treinar, condicionar, informar, adestrar, e educar vem do latim *ex-ducere* que significa "conduzir", "trazer para fora" (Critelli apud Heidegger, 1981).

Contemplando o discurso ou proposta autobiográfica em educação, a partir de Willian Pinar, ou a crítica neomarxista de Michael Apple que se apoiou nos trabalhos de Althusser e Bourdieu, compreendemos que nas relações políticas do currículo.

A questão básica é a da conexão entre, de um lado, a produção, distribuição e consumo dos recursos materiais e, de outro, a produção, distribuição e consumo de recursos simbólicos como a cultura, o conhecimento, a educação e o currículo (Silva, 2003, p. 48).

4.6 Teorias pós-críticas

Identificados por transformações de paradigmas epistemológicos, surgem discursos educacionais voltados para uma perspectiva mais incisiva e direta. O multiculturalismo defende um discurso no qual não se pode estabelecer hierarquias entre culturas humanas; todas as culturas possuem o mesmo valor epistemológico e antropológico. Não é possível estabelecer nenhum critério de superioridade de uma cultura, o multiculturalismo defende o respeito, a tolerância e a convivência pacífica entre as diferentes culturas (Silva, 2003).

Uma das principais proposições de currículos pós-críticos está na substituição do paradigma arbóreo (vide p. 61) por outras imagens. Redes Neurais, ritornelos, rede mundial de computadores, rizomas, caleidoscópios, fazem parte do repertório de imagens que engendram e favorecem o pensar em transversalidades, multiplicidades, interconexões de

conceitos, idéias e saberes. Rede Neural é o projeto de compreensão do cérebro através do estudo e simulação do funcionamento das células neurais. Um sistema neural pode ser carregado com uma determinada entrada e gerar, por comparação com um resultado esperado, respostas que podem servir como carga do sistema, configurando um “ritornelo”. O ritornelo como conceito se apresenta como uma repetição que a cada volta se transforma, demarca territórios, caracteriza identidades. Mauro Sá se remete a obra *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari para explicar o conceito de ritornelo. “Os movimentos, os encontros, as seleções arbitrárias de matérias e ritmos com que a Natureza se faz a si mesma” (Costa, 2004), repetem-se nos modos de territorialização dos pássaros, peixes e mamíferos; na ordenação das primeiras sociedades, nos cantos tribais no trabalho e na arte. “O ritornelo, em sua repetição diferencial tem como vetor, como eixo constitutivo, um movimento desterritorializante. O único sentido de ter uma forma é poder sair dela” (Costa, 2004).

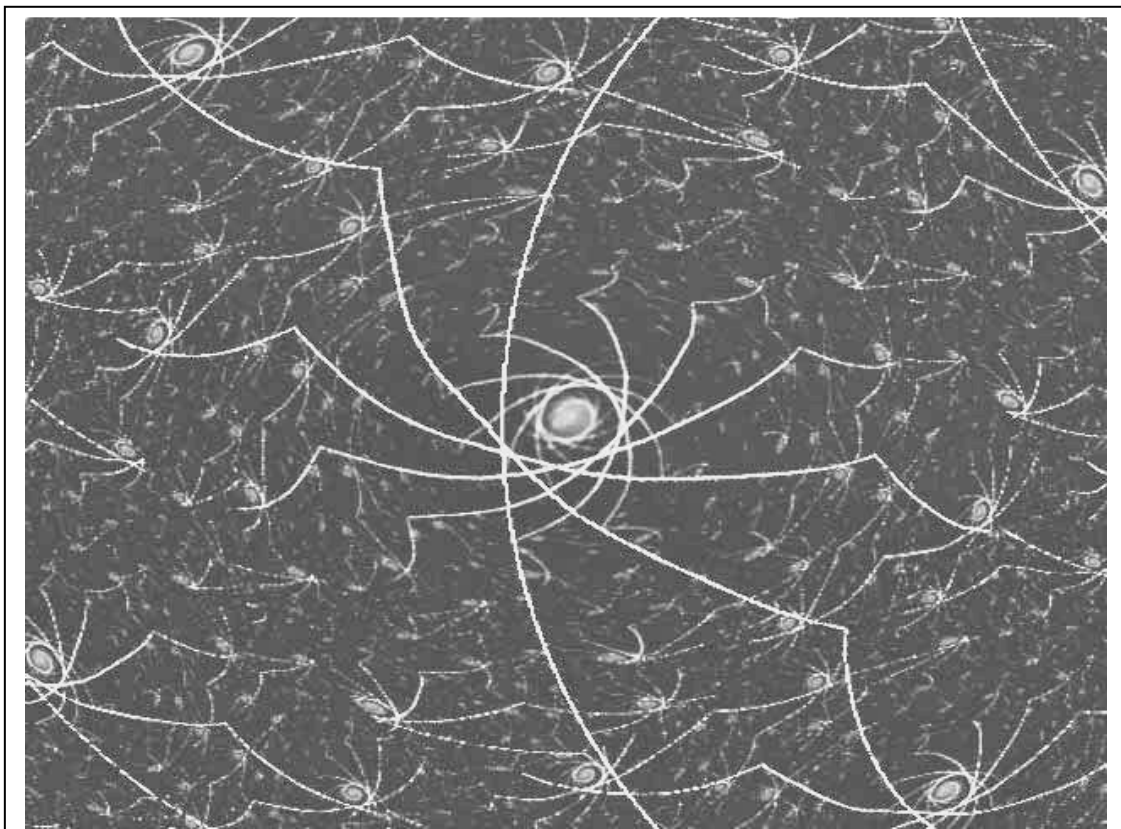


Figura 11: Rizoma

http://sweb.uky.edu/~jcskov0/neural_vortex.jpg

A metáfora do “rizoma” (v. figura 11) e da rede mundial de computadores (*world wide web*) são imagens ou mesmo sistemas que apontam para a configuração de novas organizações do pensamento e da estrutura curricular. Se não substituem o paradigma arbóreo pelo menos podem favorecer a compreensão das singularidades surgidas durante o processo ou de direções não pensadas ou previstas.

Nascido de uma reação ao estruturalismo, uma rejeição da dialética, o pós-estruturalismo trabalha especificamente a linguagem e o processo de significação. Partindo do estruturalismo, onde a língua é a estrutura e a fala é a utilização concreta, o pós-estruturalismo irá ampliar e transcendê-lo na medida em que torna maleável e fluída as metodologias de investigação. Sendo o pós-estruturalismo um conceito relacionado às características estéticas e éticas mais gerais onde o princípio da incerteza, da mescla cultural, da representação, irão construir o que ainda está em construção e, portanto, não pode ser definido, o pensamento curricular igualmente se faz na incerteza, na mescla cultural, está constantemente se redefinindo, se transformando. Deleuze e Guattari escreveram o "manifesto mínimo do pós-estruturalismo"⁹¹;

Libertai a ação política de toda forma de paranóia unitária e totalitária; desenvolvi a ação, o pensamento e os desejos por proliferação, justaposição e disjunção, antes que por subdivisão e hierarquização piramidal; livrai-vos das velhas categorias no Negativo. Preferi o que é positivo e múltiplo: a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os agenciamentos móveis aos sistemas. O que é produtivo não é sedentário mas nômade; não exijais da política que ela restabeleça os "direitos" do indivíduo tais como a filosofia os definiu. O indivíduo é o produto do poder (Deleuze & Guattari, apud Silva, 2003, p. 121).

Filosofia para Deleuze é propor conceitos e com eles compreender a história e a filosofia, é saber quando conceitos se transversalizam e constituem uma superfície. Foucault, Deleuze e Guattari, decantam o fim das meta-narrativas. Foucault trabalha com a noção de "discurso", Derrida, com a noção de "texto". Foucault percebe a "microfísica" do poder, algo

⁹¹ Publicado no prefácio da edição americana de "Anti-Édipo".

que está em toda parte, relacionando-se com o saber, com a cultura, com as etnias e comunidades. O poder é algo móvel, não tem centro nem origem e se impregna em todos os ambientes (Silva, 2003).

Silvio Gallo, na busca de uma filosofia de educação criativa e criadora, estuda com profundidade o pensamento de Deleuze. “Se o que importa é resgatar o filósofo criador então o filósofo da educação deve ser aquele que cria conceitos e instaura um plano de imanência que corte o campo de saberes educacionais” (Gallo, 2003, p. 68). Nessa linha de pensamento filosófico, plano de imanência significa o horizonte de conceitos no qual um novo conceito criado pelo filósofo se insere e se relaciona. Sendo a filosofia, criadora de conceitos, a ciência criadora de conhecimentos e a arte criadora de afetos e sensações. Um novo conceito pode se ligar a outros conceitos através do plano de imanência; um novo conhecimento pode se ligar a outros através de planos de prospecção e planos de referência; sensações, percepções e afetos relacionam-se no plano de composição da arte.

Na perspectiva do “mapa”⁹², entendemos um currículo experimental que pretende atuar na multiplicidade fazendo conexões entre o conhecimento e o percurso (Gallo, 2003). Interpretando o conceito de “currículo-mapa” numa perspectiva musical - a improvisação - percebe-se que tanto no ensino quanto na improvisação jazzística o músico-educador deve conhecer muito bem a partitura, o tema, o mapa, o conceito, o conteúdo. Variações e improvisações são criadas na maioria das vezes uma idéia, um mapeamento temático ou um conceito de expressão. Assim é também a improvisação no choro, o improvisador deve conhecer bem o “mapa” a estrutura harmônica e melódica do tema em que transita de forma a estabelecer uma relação onde o ouvinte deve perceber claramente a improvisação como um novo decalque do tema, como dizer a mesma coisa com outras palavras.

⁹² Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari (Gallo, 2003).

Com espaço para a abertura, a transgressão, a subversão, a multiplicação de sentidos, a diferença e a invenção, o currículo mapa é uma invenção cultural, necessita de "improvisadores" habilitados. Professores com habilidade e conhecimento dos conteúdos suficiente para ousar e arriscar-se. Igualmente importante no currículo mapa é colocar os agentes do currículo a par do processo educacional. Colocar as pessoas a par do processo de construção do conhecimento, fazendo-os perceber e ambicionar a interdisciplinaridade, a entender o risco dos saberes de fronteira, do "improviso sobre o tema".

O discurso ou pensamento curricular mais recente é o resultado de um emaranhado de proposições, pensamentos e conceitos que se ligam uns aos outros. Torna-se um desafio em si. Tecer proposições e reflexões da ciência, poética e estética da arte e conceitos da filosofia. O pensamento Deleuziano, redimensionado em Silvio Gallo sugere uma imagem na qual planos de prospecção das ciências, planos de imanência da filosofia e planos de composição das artes se entrecortam, estabelecendo pontos de ligação e rizomas (Gallo, 2003).

Este é um mundo altamente voltado para o trabalho especializado que favorece estreitamentos de concepções e pensamentos do mundo. A nova proposta é a de um currículo em constante transformação, onde existam diversas conexões entre conteúdos de áreas afins, tornando heterogêneo todo o saber, sem hierarquias, com uma multiplicidade que pode ser cartografada e reproduzida. Ao romper com a verticalidade hierarquizadora e a horizontalidade linear, o rizoma propõe uma nova forma de trânsito: a transversalidade, através de conteúdos diversos, construindo uma organização biológica social e lingüística do pensamento humano, resultado de uma torrente de informações, opiniões e propaganda e da busca natural da experiência humana de saber. Uma organização que pode favorecer uma nova prática de currículo baseado na multiplicidade, nos deslocamentos, na descoberta e na experiência.

5 ANÁLISE DOS DOCUMENTOS CURRICULARES SELECIONADOS

Acreditamos ser esse um ponto crucial do nosso projeto. Selecionamos documentos curriculares⁹³ de cinco Instituições de Ensino Superior (IES). São amostras que se identificam como programas de cursos superiores em música popular das seguintes IES:

1. Universidade Federal do Paraná (UFPR)
2. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
3. Faculdade Santa Marcelina (FASM)
4. Berklee College of Music
5. Guitar Institute of Technology (GIT)

O Bacharelado em Produção Musical da Universidade Federal do Paraná (UFPR) é um programa que aborda fortemente a tecnologia e contém novas disciplinas, até então inexistentes em currículos brasileiros, foi escolhido por essas inovações. O Bacharelado em Música Popular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e a Graduação em Guitarra Elétrica da Faculdade Santa Marcelina (FASM) foram selecionados por serem os únicos a oferecerem atualmente, no Brasil, a habilitação superior em guitarra elétrica. A Berklee College of Music foi escolhida porque muitos músicos brasileiros que estudaram no exterior o fizeram nesta IES. O Guitar Institute of Technology (GIT), um dos departamentos do Musicians Institute (MI), é outra instituição muito procurada pelos músicos brasileiros que buscam aperfeiçoamento no exterior.

Unidades de análise foram escolhidas após uma análise prévia da documentação dessas cinco IES, das leis 9.394 e 9.131 (Brasil/Congresso Nacional, 2004), do Congresso Nacional, dos pareceres N.^{os} 0146/2002, 583/2001 e 009/2001 (Brasil/Mec/Cne/Ces, 2004), do Conselho Nacional de Educação (CNE) e Secretaria de Ensino Superior (SESu) e dos indicadores e padrões de qualidade para reconhecimento e autorização dos cursos de

⁹³ Esse material é constituído principalmente de material impresso e eletrônico como: grades curriculares, ementas de disciplinas, catálogos dos cursos, folders, formulários e outras informações sobre as IES.

graduação em música (Brasil/Mec/Sesu/Cees/Cee/Música, 2003), da Comissão de Especialistas em Ensino de Música (CEE/Música). As unidades encontradas nos documentos curriculares, prospectos, publicações e *sites* das IES, bem como toda a documentação sobre a LDBEN/96 relacionam-se aos seguintes pontos/aspectos:

1. Objetivos do curso
 - 1.1 Perfil profissional
 - 1.2 Competências/habilidades/saberes
 - 1.3 Gêneros e estilos musicais abordados
2. Estruturação curricular
 - 2.1 Carga horária/créditos/duração
 - 2.2 Disciplinas obrigatórias
 - 2.3 Disciplinas livres, eletivas ou optativas
 - 2.4 Comentários
 - 2.5 Integração entre teoria/prática
 - 2.5.1 Conjuntos mantidos para apoio ao curso
 - 2.5.2 Estágios
 - 2.5.3 Cursos de extensão
3. Ingresso
4. Término
5. Pesquisa e pós-graduação
6. Discurso ou teoria curricular predominante

Apesar da legislação brasileira ter sido utilizada também para as análises dos documentos curriculares das IES norte-americanas, não encontramos ou estabelecemos nenhum referencial incompatível. No item Discurso ou teoria curricular predominante, procuramos dar um fechamento para as análises, observando alguns pontos característicos das

IES, descrevendo as linhas que norteiam os currículos, de acordo com o que encontramos na documentação das mesmas.

A forma ideal de analisar os currículos dessas IES seria verificar, *in loco*, através de entrevistas, se o que é apresentado nas publicações estaria de acordo com a *práxis*, no entanto não foi possível, pois essa tarefa gastaria todo o tempo necessário aos demais itens dessa pesquisa. Só nos foi possível visitar a UNICAMP e assim perceber que o que se encontrou publicado reflete apenas parte da realidade curricular que é praticada, no entanto, o direcionamento geral quanto aos objetivos do curso, estruturação curricular, atividades de pesquisa, ingresso e término do curso da UNICAMP estava de acordo com o material publicado. Dessa forma, por analogia, procuramos posteriormente filtrar as informações publicadas pelas outras IES, realizando uma análise crítica sobre os documentos curriculares publicados.

5.1 O currículo flexibilizado: Curso de Música da UFPR

Implantado em março de 2001, pela professora Bernadete Zagonel, o Curso de Música da UFPR oferece o Bacharelado em Produção Sonora e a Licenciatura em Educação Musical. Esse curso não apresenta uma terminalidade em guitarra elétrica, mas verificaremos que, através de uma flexibilização curricular, o curso pode se ligar a esse instrumento (UFPR, 2004a). O campus possui um estúdio de gravação e dois laboratórios de informática.

5.1.1 Objetivos do curso

Contemplando de forma bastante original os domínios pedagógico, musical e tecnológico, enfatizando a idéia de flexibilização no percurso curricular. Uma postura de criação e de prática parece permear o curso, incentivando a performance, oferecendo disciplinas de prática instrumental e estimulando a formação de grupos musicais. Propõe uma formação em educação musical, música e tecnologia, seduzindo o aluno através da perspectiva do mercado

de trabalho em educação musical, em torno do universo dos estúdios, salas de difusão sonora, *jingles* e meios de comunicação, cinema, teatro e TV (UFPR, 2004a).

5.1.1.1 Perfil profissional

Como já foi dito o curso oferece duas formações: Licenciatura em Educação Musical e Bacharelado em Produção Sonora. Pretende formar educadores musicais aptos à utilização da tecnologia no ensino da música e pretende formar músicos, aptos a trabalharem em estúdios musicais, salas de espetáculos, compositores de música para cinema, teatro e TV e compositores de música eletroacústica (UFPR, 2004a).

5.1.1.2 Competências/habilidades/saberes

De acordo com os documentos analisados ressaltamos as competências na área tecnológica da música, conhecimentos gerais de história da música, arranjo e composição. Não é proposta do curso o ensino aprofundado de instrumentos, mas procura desenvolver habilidades na prática instrumental. Estimula a performance e a formação de grupos musicais, onde a guitarra pode ser uma das opções (UFPR, 2004a).

5.1.1.3 Gêneros e estilos musicais abordados

Música antiga e erudita, música contemporânea, MPB, *rock*, *jazz*, música étnica e oriental.

5.1.2 Estruturação curricular

A estrutura é semestral por disciplinas, o aluno programa seu semestre e a IES fornece uma sugestão de carga horária em cada semestre. Cada modalidade de curso possui uma grade curricular com disciplinas próprias, muito embora, principalmente nos 2 primeiros anos, algumas disciplinas pertençam a um núcleo comum. O aluno que tiver cursado alguma das disciplinas em outra instituição de ensino poderá requerer a dispensa da disciplina cursada, a ser concedida pela Coordenação do Curso mediante comprovação pela outra instituição (UFPR, 2004a).

5.1.2.1 Carga horária/créditos/duração

Na Licenciatura em Educação Musical um mínimo de 2.505 horas (aproximadamente 167 créditos) para a conclusão e no Bacharelado em Produção Sonora a carga horária é de 2.475 horas (aproximadamente 165 créditos). Cada modalidade de curso deverá ser cursada num tempo mínimo de 8 semestres, médio de 10 e máximo de 12 semestres (UFPR, 2004a).

5.1.2.2 Disciplinas obrigatórias

Disciplinas obrigatórias, dentro do percurso, são aquelas invariáveis para a conclusão do curso.

Licenciatura em Educação Musical: 1.905 horas em disciplinas obrigatórias⁹⁴ ou aproximadamente 123 créditos (UFPR, 2004a).

Bacharelado em Produção Sonora: 1.785 horas em disciplinas obrigatórias ou aproximadamente 124 créditos.

No núcleo obrigatório do Bacharelado em Produção Sonora constam disciplinas de Treinamento Auditivo (I a IV), Teoria Musical Básica (I e II), Inglês Instrumental, Fundamentos de Acústica (I e II) e Metodologia Científica. A história da música foi organizada em seis períodos, inicialmente duas umas disciplinas denominadas História e Filosofia da Arte e História da Música Brasileira; nos demais períodos em História da Música Popular Brasileira, História da Música da Antiguidade ao Século XVI, História da Música do Século XVII, História da Música do Século XVIII, História da Música do Século XIX, História da Música do Século XX - 1ª metade e História da Música do Século XX - 2ª metade. As disciplinas de harmonia e contraponto não apresentam aquela linearidade comum em programas de harmonia e contraponto. A sugestão é de que se inicie com Polifonia e Contraponto Modal no 3º período, seguindo com Contraponto Tonal, Harmonia Tonal I e II, Análise da Música na Mídia e da Música Contemporânea, Análise Musical I e II, Arranjos

⁹⁴ São as que o aluno tem por obrigação cumprir para a conclusão do curso.

Vocais e Arranjos Instrumentais. As disciplinas em tecnologia oferecidas são: Tecnologia da Música (I a VI) e Composição Musical com Suporte Tecnológico. As disciplinas que contêm composição e prática instrumental são: Piano Básico (I e II), Coral (I e II), Teclado (I e II), Oficina de Criação Musical (I a III) (UFPR, 2004a).

5.1.2.3 Disciplinas optativas, eletivas ou livres

No conceito de flexibilização curricular defendido pela IES o aluno pode complementar a carga horária do curso com atividades ou disciplinas livres, que podem ser realizadas ou cursadas em outras instituições.

Licenciatura em Educação Musical: 300 horas em disciplinas optativas⁹⁵ (aproximadamente 20 créditos) e ainda 300 horas de disciplinas ou atividades livres (aproximadamente 20 créditos).

Bacharelado em Produção Sonora: 360 horas de disciplinas optativas (aproximadamente 24 créditos) e 330 horas de disciplinas livres⁹⁶ (aproximadamente 22 créditos).

As disciplinas optativas podem ser cursadas também como disciplinas livres. É nesse ponto onde, nos pareceu, o programa apresenta suas maiores inovações de conteúdo, oferecendo disciplinas de análise da Música *Rock*, Música de Cinema, Música Oriental, Música Étnica, Música e Marketing, História do *Jazz*, dentre outras, que enfatizam a composição, a pesquisa e a educação (UFPR, 2004a). Apesar de várias solicitações (via e-mail) de esclarecimentos sobre o conteúdo das disciplinas (sobre os conceitos de música oriental, étnica, marketing para a IES) não obtivemos resposta, de forma que não podemos nos aprofundar no estudo dessas inovações.

⁹⁵ O aluno pode optar, desde que cumpra uma determinada carga horária.

5.1.2.4 Comentários

Não foi possível o acesso às ementas das disciplinas desse curso, apesar de termos tido sucesso no contato via e-mail com a coordenação do curso, não foi possível receber qualquer informação adicional a respeito das ementas disciplinas. Todas as informações aqui dispostas foram coligidas do *site* da UFPR.

O curso não se propõe ao ensino de instrumentos, muito embora ofereça disciplinas complementares de prática instrumental, e estimule a performance e a formação de grupos musicais (UFPR, 2004a). Fica uma dúvida a respeito de como é realizada a formação instrumental e/ou vocal do aluno com apenas dois semestres de piano básico e teclado básico.

5.1.2.5 Integração entre teoria/prática

A integração teoria/prática se resolve principalmente nas atividades de estágio. Com uma concepção pedagógica voltada para prática, nos pareceu que, o desenvolvimento técnico se resolve em função da criação, da prática em grupo e da produção musical (UFPR, 2004b).

5.1.2.5.1 Conjuntos mantidos para apoio ao curso

Consta que o Madrigal do departamento de artes da UFPR é formado pelos alunos dos Cursos de Música da UFPR e surgiu a partir da iniciativa de seus integrantes e da regente Carla Roggenkamp. O grupo de percussão da UFPR é formado por alunos e ex-alunos da UFPR. Nasceu a partir do curso de extensão em percussão ministrado em 1999 pelos professores Paulo Demarchi e Berchon Dias (UFPR, 2004b).

5.1.2.5.2 Estágios

Alguns projetos vinculam-se ao curso superior, proporcionando a possibilidade de estágios docentes dentro da própria instituição. O Projeto Musicalizar está ligado à licenciatura em educação musical; o Projeto Sonora está voltado para a performance e o

⁹⁶ Mais conhecido pelo nome de eletiva. O aluno tem mais liberdade de escolha e carga horária, normalmente podem cumpri-las até em outras unidades de ensino.

Projeto Música Contemporânea envolve a música eletroacústica e debates sobre música e tecnologia.

5.1.2.5.3 Cursos de extensão

A UFPR divulga e coordena os seguintes cursos e encontros: I Encontro de Flautas Transversais de Curitiba, Curso Música Clássica da Índia, Curso Percussão, Curso Técnica Vocal (I e II), Curso Musicalização Infantil, Curso Teoria Musical (I e II) e Curso de Musicoterapia.

O programa de extensão "Música para Todos" oferece diversas opções para uma formação musical pré-vestibular: cursos de teoria musical, cursos de técnica vocal, oficinas de prática de conjunto e de tecnologia (UFPR, 2004).

5.1.3 Ingresso

O curso da UFPR realiza prova de habilidade específica, ressalta a necessidade de uma formação musical prévia para os cursos superiores. O *site* apresenta o programa completo da prova de habilidade específica e ainda fornece um modelo online da prova de percepção e conhecimentos musicais (UFPR, 2004c).

5.1.4 Término

Para as duas modalidades é cobrado o cumprimento da carga horária e um trabalho de conclusão do curso.

5.1.5 Pesquisa e pós-graduação

O departamento de artes da UFPR, no qual se localizam os cursos de música, realiza pesquisas musicais nas seguintes áreas: Técnicas e tendências da música dos séc. XX e XXI; Interpretação e performance em música; Cognição, estética e educação musical; Música brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade (UFPR, 2004d).

5.1.6 Discurso ou teoria curricular predominante

Os critérios para a escolha deste programa foram, o seu conteúdo e sua proposta inovadora. Aliar a educação musical com a tecnologia em uma abordagem sem preconceitos em relação a gêneros e estilos musicais talvez seja a grande opção e solução para o impasse do ensino musical superior. Observando seu discurso, acreditamos tratar-se de um programa bem próximo a uma concepção flexibilizada de currículo. Excetuando a ausência da guitarra em sua grade, nos parece que oferece um campo teórico significativo para a prática da guitarra: diversidade estética, formação em tecnologia e fundamentação pedagógica.

É um currículo que estaria próximo à nossa concepção de um curso superior em guitarra elétrica no Brasil, por oferecer formação nos domínios pedagógico, musical e tecnológico. No entanto a ausência do trabalho técnico instrumental (leitura, técnica, repertório) tende a deixar uma lacuna na formação superior do músico, lacuna essa que acreditamos ser difícil suprir após a graduação. Porém o documental da IES deixa bem claro que “o curso não se propõe ao ensino de instrumentos” (UFPR, 2004a), dessa forma consegue evitar o problema de manter aulas individuais de instrumento.

5.2 A estrutura dentro da estrutura: o currículo de guitarra da UNICAMP

A Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) é uma das maiores do país, reconhecidamente uma das melhores, muito tem a ver com o fato de que a instituição procura investir maciçamente em pesquisa. A maioria de seus professores tem dedicação exclusiva. Possui cerca de 40 cursos divididos nas áreas de Ciências Exatas e Tecnológicas, Cursos Tecnológicos, Ciências Humanas, Artes e Ciências Biológicas. O campo de Artes, com cinco departamentos se divide em: Artes Cênicas, Dança, Artes Plásticas, Música Erudita/Popular e Multimeios (UNICAMP, 2003). O Bacharelado em Música Popular da UNICAMP foi criado em 1989.

5.2.1 Objetivos do curso

O Bacharelado em Música Popular da UNICAMP tem como objetivo a formação de profissionais para atuação no mercado de trabalho como instrumentistas, arranjadores, produtores musicais, pesquisadores e educadores (UNICAMP, 2004b).

5.2.1.1 Perfil profissional

Instrumentista, arranjador - em atividades de vídeo, trilhas sonoras, produção e gravação de discos e pesquisa. Pretende-se que o Bacharel em Música Popular com Habilitação em Instrumento ou Voz da UNICAMP esteja capacitado para atuação tanto em aspectos práticos quanto teóricos da atividade musical, com amplas possibilidades de criação no terreno da música popular (UNICAMP, 2004b).

5.2.1.2 Competências/habilidades/saberes

Detectamos, através da imensa listagem das ementas das disciplinas oferecidas, uma abordagem conclusiva das habilidades e competências necessárias ao músico profissional: habilidades técnico-musicais, saberes relativos à tecnologia da música, competências em produção musical e história.

5.2.1.3 Gêneros e estilos musicais abordados

O curso de Música Popular é, em síntese, um bacharelado voltado para o *jazz* e para a música popular brasileira. O estilo dominante na configuração do curso de guitarra é o *jazz*. A maioria dos títulos da bibliografia é norte-americana e versam sobre improvisação e acompanhamento no *jazz*.

5.2.2 Estruturação curricular

A estrutura é semestral por disciplinas, programada pelo aluno com sugestão de carga horária pela IES. O Bacharelado em Música Popular atende a maioria dos instrumentos musicais, convencionais ou não. A guitarra elétrica é uma possibilidade dentro da disciplina de instrumento, é uma das opções de habilitação em instrumento do Bacharelado em Música

Popular da UNICAMP. A disciplina Guitarra é oferecida em um programa especial coordenado pelo professor Marcos Cavalcante (UNICAMP, 2004c).

5.2.2.1 Carga horária/créditos/duração

A carga horária é de 2.370 horas, divididas em 158 créditos. Para a conclusão do curso com Habilitação em Instrumento é necessário aumentar a carga horária de performance em 8 créditos, com as disciplinas de Instrumento (V a VIII) e ainda 8 créditos de Prática Instrumental (V a VIII) (UNICAMP, 2004b).

5.2.2.2 Disciplinas obrigatórias

Em núcleo comum com o de Música Erudita estão as disciplinas de: Rítmica (I a VI), Percepção Musical (I a VI), História da Arte (I e II), Estética e Introdução à Filosofia (I e II), além de uma Língua Estrangeira (Inglês, Francês ou Alemão). O núcleo de Música Popular divide-se, atualmente, na formação em Instrumento e em Tecnologia Aplicada à Música e exige as disciplinas de: Instrumento (I a IV), História da Música Popular Brasileira (I e II), História e Linguagem da Música Popular (I e II), Harmonia (I a IV), Arranjo (I a IV), Prática Instrumental (I a IV), Música Popular Industrializada (I e II), Prática de Estúdio (I e II), Equipamentos (I e II), Trilhas Sonoras (I e II), Introdução à Informática Aplicada à Música (I e II) e Projeto Final de Graduação (UNICAMP, 2004b).

5.2.2.3 Disciplinas optativas, eletivas ou livres

O aluno deve ainda cumprir 40 créditos de disciplinas eletivas, sendo 24 créditos pertencentes ao amplo quadro de disciplinas do departamento de música e 16 créditos de disciplinas eletivas de qualquer um dos departamentos acadêmicos da UNICAMP. No quadro de disciplinas do departamento de música da UNICAMP, destacamos algumas de interesse para uma formação ampla em guitarra: Técnica Vocal (I e II), Instrumento Complementar (I e II), Teclado (I e II), Acústica Musical (I e II), Eletroacústica (I e II), Técnicas de Construção de Guitarras, Pedagogia e Didática Musical (I e II), Etnomusicologia (I e II), Sistemas Midi (I

e II), Percepção Harmônica, Transcrição de Música Popular, Transcrição de *Jazz*, *Jingle*, Harmonia Modal (I e II), Harmonia Avançada (I e II), Princípios de Instrumentação, Instrumentação (I e II), Semiótica (I e II), Produção e Marketing na MPB (I e II), Arranjo para Vozes e Arranjo para Orquestra (UNICAMP, 2004b).

5.2.2.4 Comentários

A ementa da disciplina História e Linguagem da Música Popular têm como foco a análise da evolução estética e sociocultural da música popular. Estuda-se e aprecia-se o *jazz* desde o surgimento até os dias atuais, abordando os estilos, os instrumentistas, grupos e compositores. Em Harmonia (I a IV) estuda-se desde os intervalos, cifragem, harmonia do blues, progressões modernas, clichês harmônicos, passagem diminuta, modo menor, até harmonia do *jazz* de 1945 até os dias atuais. Relações melodia-harmonia, finais estendidos, modulação e rearmonização. A disciplina Arranjo é totalmente direcionada à linguagem da música popular e aborda conceitos como: seção rítmica, análise melódica, embelezamento melódico, posição fechada/aberta, escrita em *background*, *big bands*, recursos rítmicos, efeitos especiais em gravações e escrita para cordas (UNICAMP, 2004d).

As ementas das disciplinas Equipamentos, Trilha Sonora e Prática de Estúdio abordam em resumo a história da gravação sonora, acústica, noções de eletrônica, equipamentos, linguagens visuais, técnicas de produção em gravações, sincronização, funções dos técnicos de som / operadores / produtores / coordenadores, aspectos composicionais imagéticos e psicológicos na composição para cenas e operação dos principais equipamentos dos estúdios de gravação sonora. O *rock*, os processos técnicos e sociais da produção, os processos fonográficos e visuais, a industrialização da canção no Brasil, o *rock* dos anos 80 e o *jingle* são, em resumo, os conteúdos abordados na disciplina Música Industrializada (I e II) (UNICAMP, 2004d).

5.2.2.5 Integração entre teoria/prática

Seja através dos conjuntos, orquestras e corais, ou através dos programas de estágios e cursos de extensão, percebemos a integração entre teoria/prática.

5.2.2.5.1 Conjuntos mantidos para apoio ao curso

Consta que a Orquestra Sinfônica da UNICAMP participa das atividades didáticas dos alunos das classes de regência, instrumento e composição e orquestração do Curso de Música. A Orquestra Infanto-juvenil é composta por crianças com idade entre quatro e dezoito anos: filhos de professores, alunos e crianças da comunidade interna e externa da universidade. A UNICAMP mantém 10 corais formados por alunos, professores e funcionários das diversas áreas da Universidade, são eles: Coral Zíper na Boca, Coral Unicantus, Coral Vozes, Coral do Restaurante, Coral da Biologia, Oficina Coral, Coral Flor da Terceira Idade, Coral Canto & Encanto, Coral CAISM e o Coral IBCC. O Projeto Unibandas é um programa de caráter comunitário, objetiva a formação musical através de bandas de música constituídas por pessoas da própria comunidade universitária e redondezas. O Grupo de Música Brasileira tem como objetivo a divulgação do repertório instrumental brasileiro e a pesquisa do desenvolvimento histórico e antropológico de nossas raízes musicais. O Grupo Trompetando foi idealizado pelo professor Clóvis Beltrami junto a seus amigos e alunos de Trompete (UNICAMP, 2004a).

5.2.2.5.2 Estágios

Os estudantes da UNICAMP contam com o apoio de colegas veteranos para ajudá-los nas dificuldades com as disciplinas. Implantados em 2000, o Programa de Apoio Didático (PAD) e o Programa de Estágio Docente (PED) dão a alunos de graduação e pós-graduação, respectivamente, a oportunidade de atuarem como auxiliares dos professores em atividades de orientação, ensino e pesquisa, ao mesmo tempo em que se aprimoram na docência. Escolhidos por mérito acadêmico e pelo interesse em atuar na docência, os alunos integrantes dos

programas recebem bolsas para assessorar os docentes, como se fossem monitores (UNICAMP, 2004a).

5.2.2.5.3 Cursos de extensão

As atividades de extensão na UNICAMP se destinam a repassar à Sociedade os resultados das atividades de ensino e pesquisa, na forma de cursos e serviços. As atividades atendem a uma comunidade diversificada. O planejamento e execução dos cursos de extensão cabe aos institutos e faculdades, que também executam os serviços de extensão, com a ajuda de órgãos complementares (UNICAMP, 2004a).

5.2.3 Ingresso

Constam nas provas de aptidão musical do vestibular da UNICAMP avaliações de teoria musical, solfejo e treinamento auditivo.

5.2.4 Término

Para a colação de grau exige-se o cumprimento das disciplinas obrigatórias, o cumprimento da carga horária mínima e um projeto de final de curso.

5.2.5 Pesquisa e pós-graduação

Organizado dentro da estrutura geral do curso de música popular, as disciplinas de guitarra contam com a participação dos mestrados de Práticas Interpretativas em guitarra. É importante comentar que a UNICAMP é a única universidade no Brasil a oferecer o curso de mestrado em guitarra elétrica. Os alunos do mestrado cumprem os créditos de Práticas Docentes desenvolvendo programas didáticos que são oferecidos aos alunos de graduação. Esses programas abordam temas como arranjo para guitarra solo, técnicas de acompanhamento no *jazz* (*comping*), improvisação e leitura. Destacamos ainda a abordagem técnica, desenvolvida em torno das digitações de acordes, arpejos e escalas, exercitados durante as aulas. Ressaltamos que uma forma de avaliação nessa disciplina acontece através da

escrita de exercícios de improvisação e de encadeamentos de acordes (*comping*) sobre as progressões harmônicas (*chorus*) dos temas de *jazz* (UNICAMP, 2004c).

5.2.6 Discurso ou teoria curricular predominante

Em sua forma geral, pelas linhas e abordagens verificadas nos documentos a que tivemos acesso, este curso sinaliza uma atitude e uma prática de direcionamento estruturalista, visto que é um curso denso de abordagem humanista, fruto do desenvolvimento de anos de trabalho, que através de uma grande carga de informação e treinamento prepara o músico para enfrentar um mercado de trabalho cada vez mais competitivo.

5.3 Tradição e modernidade: o Bacharelado em Música da FASM

Com uma tradição de mais de 70 anos o curso de música da Faculdade Santa Marcelina (FASM), no Campus de Perdizes, São Paulo, oferece Bacharelados em Regência, Composição, Canto e Instrumento. A graduação em música foi o primeiro curso superior oferecido pela instituição que atualmente oferece graduação em mais seis áreas, além de Pós-Graduação em Moda e em Artes Plásticas. As instalações do Campus contam com laboratório de música e informática, biblioteca, teatro com capacidade para 400 espectadores, estúdio de gravação e um centro de estudos em música eletroacústica (FASM, 2004).

5.3.1 Objetivos do curso

O Bacharelado em Música da FASM objetiva a formação de profissionais para o mercado de trabalho. A especialidade Instrumentista prevê a atuação como solista, camerista, acompanhador, membro de orquestra ou de banda sinfônica (FASM, 2004).

5.3.1.1 Perfil profissional

O Bacharelado em Música Popular com Habilitação em Instrumento é um curso que objetiva a formação de músicos profissionais para a atuação em estúdios, gravadoras, rádio, televisão, teatros, centros culturais e produtoras. A IES oferece também Educação Artística com Habilitação em Música (FASM, 2004).

5.3.1.2 Competências/habilidades/saberes

Detectamos saberes da área de ciências humanas, competências em tecnologia musical e habilidades técnico-musicais como as principais a serem desenvolvidas durante o curso.

5.3.1.3 Gêneros e estilos musicais abordados

Música barroca, clássica, *jazz*, MPB e música contemporânea.

5.3.2 Estruturação curricular

O curso apresenta uma configuração de conservatório de música. Revelando uma postura de atualidade, a instituição percebeu as brechas na formação acadêmica de novas áreas profissionais e investiu na tecnologia e nas instalações do campus (FASM, 2004).

5.3.2.1 Carga horária/créditos/duração

Para a conclusão do Bacharelado em Música Popular com Habilitação em Guitarra Elétrica são necessárias cerca de 2.600 horas/aula, divididas em cerca de 173 créditos em uma duração de três a cinco anos⁹⁷.

5.3.2.2 Disciplinas obrigatórias

As disciplinas comuns⁹⁸ são obrigatórias a todas as 4 habilitações são: Análise Musical, Antropologia, Canto Coral, Contraponto, Estética e Harmonia, História da Música, Música Contemporânea, Informática e Música, Instrumento Complementar (piano, flauta doce e percussão), Percepção Musical, Projeto de Graduação, Prosódia, Técnica Vocal, Música Eletroacústica (FASM, 2003a).

Dentro da abordagem em Música Popular, são obrigatórias ainda: Análise da Música Popular, Arranjo, Harmonia Popular, História da Música Popular, Improvisação, Informática na Música, Prática de Leitura e Temas da Cultura Contemporânea.

⁹⁷ Não obtivemos nenhuma informação precisa sobre a carga horária mínima e o número de créditos de disciplinas obrigatórias e eletivas, de forma que as informações sobre créditos mínimos e carga horária foram projetadas e calculadas através da soma das disciplinas e dos créditos das disciplinas que constam da lista de ementas Música Popular (FASM, 2003)

⁹⁸ São as disciplinas comuns às quatro habilitações oferecidas: Canto, Instrumento, Composição ou Regência.

Dentro da habilitação em instrumento são obrigatórias as disciplinas de Instrumento, Música de Câmara (erudito) e Prática de Conjunto (popular) (FASM, 2004).

5.3.2.3 Disciplinas optativas, eletivas ou livres

Tecnologia e Produção em Estúdio, Repertório, Arranjo e Marketing Cultural em Música são as disciplinas optativas do programa (FASM, 2004).

5.3.2.4 Comentários

Nas ementas das disciplinas, destacamos como mais relevantes para uma formação em guitarra elétrica as disciplinas de: Harmonia Popular que aborda questões como teorias, aberturas e escalas simples e complexas da harmonia da música popular; História da Música Popular, na qual se estuda o surgimento do *jazz*, as origens da MPB e as relações do *jazz* com a MPB; Improvisação, na qual se discute conceitos, realizam-se leituras e audições diversas e formam-se grupos para o trabalho prático.

Em nossos contatos por e-mail com a instituição, foi informado que o professor Paulo Tiné⁹⁹ é o responsável pelas oficinas de guitarra. Mas existe a possibilidade de escolha de outros professores cadastrados, além da possibilidade de solicitação de análise de currículo e cadastramento de um professor de guitarra da preferência do aluno (FASM, 2003b). Tal procedimento foi entendido por nós como uma atitude de flexibilidade da IES.

5.3.2.5 Integração entre teoria/prática

Percebemos a integração teoria/prática nas ementas das disciplinas, onde tudo nos leva a crer que se trata de um currículo voltado para a prática musical.

5.3.2.5.1 Conjuntos mantidos para apoio ao curso

A FASM mantém uma orquestra de câmara, um núcleo de ópera, um coral e uma *Big Band* (FASM, 2004).

⁹⁹ É professor da FASM na área de Música Popular nas disciplinas de Guitarra, Prática de Grupo, Harmonia, Laboratório de Composição e Teoria. Elaborou o programa dessas disciplinas e colaborou em equipe para a construção do curso de Guitarra Elétrica (Guitar Class, 2004).

5.3.2.5.2 Estágios

Não consta no *site* da FASM nenhuma informação sobre atividade de estágios.

5.3.2.5.3 Cursos de extensão

A FASM realiza *master classes*, cursos e palestras com artistas, musicólogos e pesquisadores nacionais e internacionais. Oferece cursos de extensão em diversas áreas. Em música, especificamente, os cursos são voltados para o vestibular da IES, cursos de técnicas musicais e tecnológicas, cursos de informação musical básica, a saber: Curso Livre e Preparatório para os Vestibulares das Faculdades de Música, Curso Prático de Arranjo para Pequenas Formações, Editoração Musical Via Finale, Por Dentro do Mundo da Música e Curso Preparatório para Vestibular de Guitarra e Violão (FASM, 2004).

5.3.3 Ingresso

O ingresso se faz por meio de um processo seletivo realizado uma vez ao ano, mediante provas de conhecimentos gerais e de habilidade específica, na qual constam provas de: teoria, solfejo, percepção e prática de instrumento (FASM, 2004).

5.3.4 Término

Para a conclusão do curso constam como requisitos obrigatórios: apresentação de um Projeto ou Monografia e a realização de um recital ou show de formatura.

5.3.5 Pesquisa e pós-graduação

Os projetos de pesquisa e especialização são voltados exclusivamente para área de Artes Visuais. A FASM oferece Cursos de Pós-Graduação em nível de Especialização em Artes Visuais, Enfermagem e Moda e Criação e Mestrado em Produção, Teoria e Crítica em Artes Visuais (FASM, 2004).

5.3.6 Discurso ou teoria curricular predominante

O Bacharelado em Música Popular com Habilitação em Guitarra Elétrica pareceu ser concebido em uma orientação tradicional e humanista, porém com fortes traços de

modernidade e flexibilidade. A habilitação em guitarra nos deu a impressão de ter sido "enxertada" no programa do bacharelado.

Consta no *site* da FASM que a filosofia da instituição "está calcada na educação com enfoque acolhedor, respeitando as diferenças individuais e revelando a simplicidade, a liberdade responsável, a verdade e o amor" (FASM, 2004). Mas, qual será o preço da verdade e do amor? A FASM é uma IES de iniciativa privada e nós sabemos o quão caro pode custar um curso de música, uma vez que esse deve manter pelo menos uma disciplina individual para orientação do aluno. Esse talvez seja o maior impeditivo que as IES encontram para manter os cursos de música. Um curso caro para o aluno, que deveria ser visto pela legislação tributária de uma forma diferenciada.

5.4 Um modelo de “competência”¹⁰⁰: Graduação em Berklee

A Berklee College of Music é uma das maiores instituições de formação musical profissional do mundo. Fundada em 1945, em 1960 teve seu primeiro bacharelado e atualmente atende cerca de 3.400 estudantes de todo o mundo. Berklee possui 10 estúdios de gravação, mais de 100 *workstations*¹⁰¹ de música, centenas de sintetizadores nas salas de aulas, 230 pianos e dezenas de salas para aulas de guitarra com amplificadores, audiovisual e equipamentos de som (Berklee, 2004a).

Segundo o *site*, a IES foi pioneira no mundo a oferecer graduação em música popular baseando sua instrução no *jazz*. O histórico apresentado no *site* conta que, a princípio, não havia uma metodologia estruturada para o ensino do *jazz*. Os professores da IES basearam-se no modelo europeu de ensino da música erudita, adaptando esse modelo a uma abordagem jazzística. Foi a primeira escola a reconhecer e desenvolver um currículo para a guitarra, nos anos 60 (Berklee, 2004a). É importante dar o destaque ao pioneirismo no estudo da guitarra elétrica, realizado por William Leavitt. Leavitt foi o pioneiro na organização do estudo da

¹⁰⁰ Modelo curricular baseado no conceito de competência proposto por Benjamim Bloom.

guitarra nos EUA. Percebendo que o instrumento era um instrumento jovem, um instrumento que não estava desenvolvendo uma metodologia específica, ele começou a estudar o instrumento em categorias, imitando os métodos tradicionais de outros instrumentos como o violino, o piano e o clarinete. Foi o primeiro autor a definir as digitações da guitarra e se preocupar com a questão da leitura na guitarra elétrica (Leavitt, 1966).

5.4.1 Objetivos do curso

Formar músicos profissionais com conhecimentos técnicos e tecnológicos para atuação no mercado de trabalho da indústria cultural onde a música se faz presente. O curso de performance em guitarra enfatiza: improvisação, formação de conjuntos, análise de estilos, técnicas de ensaio e produção (Berklee, 2004b).

5.4.1.1 Perfil profissional

O programa de 2004 oferece graduação em 12 carreiras na área musical: Performance, Composição em *Jazz*, Engenharia e Produção Musical, Composição de Trilhas Sonoras, *Music Business*¹⁰², Composição, Síntese Musical, Produção e Escrita Contemporânea, Educação Musical, Escrita Musical, Musicoterapia e Música Profissional. É possível fazer uma composição de curso que aborde duas carreiras oferecidas, por exemplo: Performance em guitarra e Educação Musical, ou Engenharia/Produção Musical e *Music Business* (Berklee, 2004b).

5.4.1.2 Competências/habilidades/saberes

Dentro do programa do Bacharelado em Performance detectamos: proficiência da técnica, da concepção e da metodologia no instrumento escolhido, tecnologia do instrumento e dos recursos de produção musical, habilidades de improvisação e habilidades estilísticas.

¹⁰¹Estações de trabalho são computadores e periféricos interligados e configurados para funções específicas.

¹⁰²Formação em administração, agenciamento e negócios da indústria fonográfica.

5.4.1.3 Gêneros e estilos musicais abordados

A base do programa se faz em torno do *jazz*, mas são abordados também outros estilos da música popular, tais como: *rock*, música brasileira, música clássica e contemporânea, música caribenha e *funk*, dentre outros.

5.4.2 Estruturação curricular

A estrutura é semestral por disciplinas e a carga horária é montada pelo aluno e por um orientador de currículo no Centro de Aconselhamento e Orientação (*Counseling and Advising Center*). O bacharelado está organizado basicamente em sete campos de estudo; seis comuns e um específico. Os seis campos comuns se organizam em: Núcleo Básico, Estudos Tradicionais, Aulas Individuais, Laboratório/Prática de Conjunto, Educação Geral e Disciplinas Eletivas. O campo específico Performance se divide em 10 departamentos: Baixo, Metais, Guitarra, Percussão, Piano, Cordas, Madeiras, Voz, Treinamento Auditivo e Prática de Conjunto (Berklee, 2004b).

5.4.2.1 Carga horária/créditos/duração

Os programas dos cursos citados têm a duração de 4 anos. Na opção de duas carreiras o curso tem a duração de 5 anos. Existem duas opções de titulação: O *Degree* e o *Diploma*.

No *Degree*, com 96 créditos mínimos, o aluno cumpre 30 créditos em Performance, 22 créditos de Núcleo Básico da Música, 8 créditos de Instrução Privada, 5 créditos de Laboratório/Ensaio e 31 créditos de disciplinas eletivas (não cumpre os créditos de Estudos Tradicionais e Educação Geral), o formando recebe o diploma da IES mas sem reconhecimento legal.

O *Diploma* com 120 créditos é a titulação que proporciona a graduação completa reconhecida por lei. O aluno deve cumprir além dos créditos em Performance, Núcleo Básico

da Música, Instrução Privada, Laboratório/Ensaio¹⁰³, mais 14 créditos de Estudos Tradicionais, 30 créditos de Educação Geral e 11 créditos de disciplinas eletivas (Berklee, 2004c).

5.4.2.2 Disciplinas obrigatórias

Dentro do campo de estudos específicos de Performance são obrigatórias as disciplinas de Treinamento Auditivo de Performance (I e II), Considerações Harmônicas na Improvisação (pré-requisito Harmonia IV), Estudos Estilísticos, Aulas Individuais (I a VIII), Preparação de Recital (I e IV), Oficina para Recital de Performance e Laboratório/Prática de Conjunto (I a VIII).

No Núcleo Básico da Música são obrigatórias as disciplinas de: Técnicas de Escrita Musical, Harmonia (I a IV), Treinamento Auditivo (I e II), Solfejo (I e II), Introdução à Tecnologia Musical.

No departamento de Estudos Tradicionais são obrigatórias as disciplinas de: Harmonia Tradicional/Composição (I e II), Contraponto Tradicional (I e II), História da Música (I e II) e Regência (I e II).

Em Educação Geral estão concentradas as disciplinas de Literatura e Redação, História da Arte (I e II), História da Civilização Americana, Ciências Físicas e Ciências Sociais (Berklee, 2004c).

5.4.2.3 Disciplinas optativas, eletivas ou livres

Com 776 disciplinas divididas em 23 departamentos, Berklee utiliza um sistema de orientação, o Centro de Desenvolvimento de Carreira (*Career Development Center*), para ajudar os estudantes na escolha das disciplinas eletivas que irão fazer parte do currículo e para

¹⁰³No departamento de guitarra são oferecidos, por exemplo: Laboratório avançado de performance em guitarra, Leitura avançada, Técnicas avançadas de performance em *rock*, Construção da técnica de guitarra através das tríades, Desenvolvimento de arpejos, Efeitos eletrônicos para guitarra, Laboratórios de estudo dos estilos de guitarristas, Harmonia de guitarra, Laboratório de sintetizador de guitarra, A Improvisação de jazz, Conceitos lineares de aproximação cromática, Técnicas de performance e acompanhamento, Poliritmia, entre outros (www.Berklee.edu/departments/guitar.html).

oferecer flexibilidade na composição das disciplinas de acordo com o interesse e a proficiência do aluno (Berklee, 2004d).

5.4.2.4 Comentários

A disciplina Treinamento Auditivo de Performance para Guitarra (I e II) aborda a percepção de acordo com a experiência no instrumento. A disciplina Considerações Harmônicas na Improvisação pretende explorar as relações entre a improvisação/contexto harmônico dos solos de John Coltrane, Herbie Hancock, Woody Shaw e outros utilizando os recursos de resoluções deceptivas em dominantes secundários, dominantes sem função de dominante, movimento de dominantes contíguos, construção melódica e relacionamento melodia/harmonia, câmbio modal, harmonia e composição modal, poliacordes e estruturas constantes estudados em Harmonia IV.

A disciplina Estudos Estilísticos em Guitarra oferece análises sobre estilos guitarrísticos através de transcrições, partituras e gravações. Introdução à Tecnologia Musical pretende dar um panorama para favorecer decisões a respeito de necessidades tecnológicas.

Uma disciplina eletiva nos chamou atenção, Harmonia na Canção Brasileira, aborda as interações entre harmonia, melodia, ritmo, estilo e forma na canção de compositores do samba, bossa nova e MPB. Assim como esta existe uma dezena de disciplinas que pretendem estudar a música brasileira (Berklee, 2004e).

5.4.2.5 Integração entre teoria/prática

Nos pareceu que a integração entre teoria/prática se realiza tanto em disciplinas como, Treinamento Auditivo de Performance, Considerações Harmônicas na Improvisação ou Estudos Estilísticos em Guitarra, quanto em eventos no Centro de Performance (Berklee *Performance Center*), onde se realizam recitais de alunos, concertos, palestras, clínicas e seminários de professores e artistas convidados. Há uma série de eventos musicais especiais

como a Semana cultural Latina, o Festival Internacional de Música Folk, a Semana de Percussão, entre outros (Berklee, 2004d).

5.4.2.5.1 Conjuntos mantidos para apoio ao curso

Berklee mantém uma série de conjuntos exclusivamente para apoio às atividades didáticas de prática de conjunto: *Big Bands*, Conjuntos, Berklee Salsa Ensemble, Berklee Wayne Shorter Ensemble, Berklee Wes Montgomery Ensemble, Berklee Yellowjackets Ensemble, entre outros (Berklee, 2004e).

5.4.2.5.2 Estágios

Não encontramos referências explícitas com relação a estágios, mas a IES possui um Centro de Aconselhamento e Orientação (*Counseling and Advising Center*) e um Centro de Desenvolvimento de Carreira (*Career Development Center*). Através desses departamentos o aluno é orientado de acordo com seus objetivos profissionais (Berklee, 2004d).

5.4.2.5.3 Cursos de extensão

Berklee oferece cursos à distância nas seguintes áreas: Arranjo e Escrita Musical, Tecnologia e *Music Business*, Produção, Harmonia e Percepção, entre outros. Realiza também cursos de verão de 2 dias a 12 semanas em: 1.º Período de aceleração, Programas de Performance, Fim de Semana de Saxofone, Metais, Baixo ou Guitarra, entre outros (Berklee, 2004f.).

5.4.3 Ingresso

O candidato deve ter obrigatoriamente dois anos de instrução musical formal em seu instrumento principal, ou experiência artística prática. O candidato deve demonstrar conhecimento básico em escrita musical e de inglês falado e escrito. O Conservatório Musical Souza Lima em São Paulo possui convênio com Berklee através do Berklee *International Network*. O objetivo do convênio é oferecer cursos preparatórios de dois anos, com professores formados pela Berklee, para uma audição de ingresso na Universidade. Os alunos

selecionados das escolas conveniadas terão seu ingresso no 3.º ano do curso da Berklee e escolherão uma carreira específica para concluir o curso e diplomar-se (Berklee, 2004g).

5.4.4 Término

Além de completar os créditos e alcançar um nível de proficiência em seu instrumento principal, para terminar o curso o aluno deve apresentar um projeto final e realizar o recital de formatura.

5.4.5 Pesquisa e pós-graduação

Berklee oferece cursos online de especialização e mestrado nas seguintes áreas: Arranjo e Escrita Musical, Tecnologia e *Music Business*, Produção, Harmonia e Percepção, dentre outros. Não localizamos referências sobre pesquisas em andamento e doutorado (Berklee, 2004f).

5.4.6 Discurso ou teoria curricular predominante

Berklee se considera uma das maiores IES de música do mundo¹⁰⁴, uma de suas metas é fomentar o entendimento internacional por meio da música (tem cerca de 40% de estudantes vindos do exterior). Além do Brasil, Berklee possui convênios com escolas de música na Coreia, Israel, Finlândia, Grécia, Japão, Irlanda, Alemanha, Malásia, Espanha, França e México. Uma estrutura tão grande pode permitir várias opções de percurso, opções que são escolhidas em conjunto com o orientador do aluno. O *site* da IES oferece muitos *links*, no *link* para o departamento de guitarra é fornecido o conteúdo do nivelamento técnico-musical para os calouros. Nos pareceu que a especificidade demasiada das disciplinas tende a caracterizar um enquadramento, revelando um programa do tipo *coleção de forte classificação*. Apresenta um currículo que seduz o ingressante através de facilidades tecnológicas e encontros com grandes nomes do cenário artístico norte-americano e internacional, por outro lado ao revisar o manual do calouro e os formulários de admissão percebe-se a complexidade de problemas

¹⁰⁴ No ano de 2004 teve 3.400 estudantes matriculados de mais de 70 países (Berklee, 2004a).

extracurriculares¹⁰⁵ que um aluno pode enfrentar nessa IES. Nos pareceu um modelo curricular baseado no conceito de competência, taxonomizado, de acordo com os domínios comportamentais¹⁰⁶ propostos por Benjamim Bloom.

5.5 Eficiência, eficácia e efetividade: Guitar Institute of Tecnology (GIT)

O Guitar Institute of Tecnology (GIT) é um dos departamentos do Musicians Institute (MI). O MI possui uma estrutura física dotada de um teatro para concertos (500 lugares), um auditório de performance (125 lugares) e salas de performance (50 lugares) todas equipadas com amplificadores, teclados e bateria. O MI tem ainda três estúdios de gravação (MI, 2004d).

Consta no histórico do curso que, em 1977, o GIT foi pioneiro em oferecer o primeiro programa em tempo integral de treinamento profissional de guitarra elétrica (MI, 2004b).

Dentre os diversos cursos da instituição, o que analisaremos é o Bacharelado em Música Comercial (*Bachelor of Music Degree in Commercial Music*), reconhecido pela *National Association of Schools of Music* (NASM) (MI, 2004c).

5.5.1 Objetivos do curso

Formar músicos em performance e produção musical. Desenvolvimento das habilidades, da musicalidade, do pensamento crítico do estudante e da integração e empatia com outros músicos. Estabelecer conexões da criatividade musical do estudante com as necessidades do mercado e as tendências contemporâneas da indústria cultural. Oferecer um treinamento prático e intensivo visando preparar o estudante para a diversidade de situações profissionais que mercado de trabalho em música apresenta (MI, 2004c).

¹⁰⁵ Problemas de convívio com a sociedade norteamericana.

¹⁰⁶ Três domínios comportamentais: cognitivo, afetivo e psicomotor. BLOOM, B.S.; KRATHWOHL, D.R. & MASIA, B. B. Taxonomia dos objetivos educacionais: domínio afetivo. Porto Alegre: Editora Globo, 1972; BLOOM, B.S.; ENGELHART, M.D.; FURST, E.J.; HILL, W.H. & KRATHWOHL, D.R. Taxonomia dos objetivos educacionais: domínio cognitivo. Porto Alegre: Editora Globo, 1972; RODRIGUES JÚNIOR, José F. A taxonomia dos objetivos educacionais: um manual para o usuário. 2.ed. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1997.

5.5.1.1 Perfil profissional

O Bacharelado em Música Comercial (*Bachelor of Music Degree in Commercial Music*) do MI oferece formação superior em guitarra, baixo, bateria, teclado ou canto (MI, 2004c).

5.5.1.2 Competências/habilidades/saberes

Auto-reconhecimento e autodesenvolvimento do potencial criativo e da improvisação musical; desenvolvimento da aprendizagem acelerada; desenvolvimento do pensamento e das expressões verbais e musicais; incentivo à pesquisa e a aprendizagem continuada; desenvolvimento das habilidades técnicas e tecnológicas da música.

5.5.1.3 Gêneros e estilos musicais abordados

Os gêneros abordados são: o *rock*, o *jazz*, o *blues*, a música latina, o *funk* e o *pop*. Estes gêneros foram em categorias como: *blues* moderno e tradicional estilos de Chicago, Texas, *blues rock*, entre outros; *rock* dos anos 60, 70 e 80; *rhythm' blues* clássico; *motown* e *soul music* dos anos 60 e 70; *rhythm' blues* contemporâneo; *country rock*; *hip hop*; *fusion* estilo de Larry Carlton, David Sanborn, Robben Ford, Yellow Jackets e outros; *hard rock*; *heavy metal*; latino-brasileiro e afro-cubano; *rock* moderno; *jazz* tradicional.

5.5.2 Estruturação curricular

Baseado em um sistema do tipo conservatório de música, oferece um programa anual dividido em 3 trimestres e quatro áreas de conhecimento: Instrumento, Suporte à Música, Educação Geral e Eletiva. A estrutura do Musician Institute é taxonomizada seguindo o discurso curricular de Bobbitt e Tyler (ver páginas 66 e 67), divide em institutos de tecnologia os departamentos de instrumentos, voz e técnicas de gravação. Assim o instituto divide-se em: GIT (Guitar Institute of Tecnology), PIT (Percussion Institute of Tecnology), VIT (Vocal Institute of Tecnology), BIT (Bass Institute of Tecnology), KIT (Keyboard Institute of Tecnology) e RIT (Recording Institute of Tecnology) (MI, 2004a).

5.5.2.1 Carga horária/créditos/duração

O programa do Bacharelado tem um mínimo de 180 créditos e a duração de 1.920 horas. O curso se divide em quatro anos, cada ano com três trimestres, seguindo o padrão norteamericano. O primeiro ano é denominado de *Freshman Year*, o segundo *Sophomore Year*, o terceiro *Junior Year* e o quarto *Senior Year*¹⁰⁷ (MI, 2004c).

5.5.2.2 Disciplinas obrigatórias

Na área Instrumento Principal (*Instrument Major*) encontram-se as disciplinas específicas do instrumento como Aulas Individuais, Prática de Conjunto, Técnica do Instrumento e Leitura no Instrumento. Na área de Base Musical (*Supportive Music*) concentram-se as disciplinas gerais de música como Teoria Musical, Treinamento Auditivo, História da Música, Análise de Estilos, Arranjo, Regência, e estudos sobre a Indústria Fonográfica.

Consta que, na área de Educação Geral (*General Education*), disciplinas humanistas foram incluídas com o objetivo de desenvolver o pensamento crítico, leitura/escrita e a criatividade na solução de problemas. Estas disciplinas não são oferecidas no MI, são cursadas em outras instituições como o Los Angeles City College, entre outras credenciadas (MI, 2004c).

5.5.2.3 Disciplinas optativas, eletivas ou livres

A área de disciplinas eletivas do GIT inclui: Arranjo para Piano, História do *Jazz*, Tópicos Especiais no *Jazz*, Introdução à Salsa, Estudos Independentes, Prática de Leitura em Conjunto, Seminários de Composição, Tópicos Especiais em Música, Análise Formal, além de se poder escolher entre disciplinas de outros institutos do MI, como: Teclado, Baixo, Voz ou Bateria (MI, 2004c).

¹⁰⁷ Calouro, Segundanista, Penúltimo e Senior (Webster).

5.5.2.4 Comentários

Ao enfatizar a formação em “música comercial” entendemos que a IES tende a excluir uma “música não comercial”. Tentaremos perceber como a IES entende e separa essa formação. Na página inicial do *site* se encontra o item “*do you have a success story?*” (MI, 2004a) seguido de uma lista de ex-alunos com premiações, tournés e posições no mercado musical; percebe-se uma predominância nos estilos do *rock* e do *pop* e uma visão pragmática e competitiva em relação à música. Uma característica do MI é a de oferecer seus laboratórios (31 no total), onde são realizadas as aulas individuais e algumas aulas em grupo, aos estudantes que podem utilizá-los fora do horário de aulas, inclusive à noite e nos fins de semana para estudar ou ensaiar. Laboratórios equipados com computadores para sequenciamento e edição musical além de uma biblioteca com computadores ligados à internet com *softwares* de treinamento auditivo.

5.5.2.5 Integração entre teoria/prática

Oficinas de Performance ao vivo (*Live Performance Workshops*) são oficinas de prática de conjunto, atividades semanais realizadas por alunos de diversas classes. São dirigidas por professores e utilizam um sistema de “música da semana”, ou seja, é escolhida uma música que deve ser estudada para a prática de conjunto, permitindo que alunos de classes diferentes toquem juntos (MI, 2004d).

5.5.2.5.1 Conjuntos mantidos para apoio ao curso

Um dos grupos de apoio ao curso é dirigido pelo professor Carl Schroeder. Em uma série de ensaios os alunos obtêm experiência improvisando sobre cadências harmônicas, aprendendo a aplicar as relações entre acordes, escalas e centros tonais (MI, 2004d).

5.5.2.5.2 Estágios

Os estágios são realizados na própria instituição através de monitorias e oficinas práticas.

5.5.2.5.3 Cursos de extensão

O MI oferece diversas modalidades de cursos, além do Bacharelado de 4 anos: cursos de 10 semanas, cursos de 6 meses, cursos de 1 ano e cursos de 2 anos. As modalidades de cursos com 10 semanas de duração denominam-se *Prelude* e *Encore*, não oferece certificado. O *Prelude* é um curso de fundamentos da música: teoria, leitura, percepção, estilos e técnica. *Encore* é um curso avançado de treinamento individual. Os cursos de 6 meses denominam-se *Prolearn I* e *Prolearn II* e os cursos de um ano de duração, fornecem um certificado de conclusão na habilitação escolhida (guitarra, baixo, bateria, teclado e canto) (MI, 2004a).

5.5.3 Ingresso

O processo de admissão para o bacharelado consiste de 3 partes: formulário de inscrição, teste escrito de admissão e demonstração de performance gravada em áudio ou vídeo. Os candidatos devem ter cursado uma escola preparatória com 4 anos de inglês, 3 anos de ciências sociais além de disciplinas de teoria e percepção consideradas prioritárias, devendo demonstrar habilidades de leitura musical nas claves de sol e fá e conhecimentos básicos de teclado (MI, 2004d).

5.5.4 Término

Para obter o Bacharelado é necessário ter completado os créditos mínimos, manter uma média mínima e estar em dia com o pagamento da universidade. Uma unidade de avaliação, o *Grade Point Average* (GPA), é utilizada para medir o progresso acadêmico do aluno. Calcula-se o GPA dividindo as notas pelo número de unidades cursadas, um GPA de 2.0 é considerado o mínimo (MI, 2004d).

5.5.5 Pesquisa e pós-graduação

A instituição não oferece cursos de mestrado ou doutorado, mas oferece cursos de especialização em técnicas de gravação e produção artística.

5.5.6 Discurso ou teoria curricular predominante

IES enfatiza prioriza um currículo de posicionamento no mercado comercial e criação para a indústria musical. Essa é uma perspectiva que tende a se chocar com a necessidade de autonomia no campo artístico (Le Cocq, 2001). A imersão no estudo da prática musical é o grande atrativo curricular do MI, o modelo foi trazido para o Brasil. Em São Paulo a Escola de Música e Tecnologia (EM&T), com o apoio de dezenas de patrocinadores, copiou a estruturação do MI criando o Instituto de Guitarra e Tecnologia (IG&T), o Instituto de Violão e Tecnologia (IV&T), o Instituto de Baixo e Tecnologia (IB&T), o Instituto de Canto e Tecnologia (IC&T), o Instituto de Teclados e Tecnologia (IT&T) e o Instituto de Percussão e Tecnologia (IP&T) (EM&T, 2004). No entanto não são cursos superiores, não oferecem diploma. As denominações específicas e direcionadas das disciplinas do GIT tornam transparentes os conteúdos do programa, uma especificidade dependente de um pensamento curricular baseado na aferição, na avaliação da eficiência e eficácia dos conteúdos. Permanecem as fronteiras, as classificações, os enquadramentos, como hierarquias e conjuntos-coleções, com um enfoque linear-sequencial, típicas dos currículos tradicionais e tecnicistas.

5.6 Resumo das análises

Selecionamos itens que consideramos mais objetivos das unidades de análise de forma a construir uma tabela representativa das características gerais das cinco IES selecionadas.

Quadro 1 - Resumo das análises.

	UFPR	UNICAMP	FASM	Berklee	GIT
Objetivos	educação musical, música e tecnologia	performance, arranjo, produção, pesquisa e educação	performance e produção	performance, produção e educação	performance e produção
Perfil	Licenciatura em Educação Musical e Bacharelado em Produção Sonora	Bacharelado em Música Popular com Habilitação em Instrumento e Voz	Bacharelado em Música Popular com Habilitação em Instrumento	Bacharelado em Performance, Produção Musical, Síntese Musical e Educação Musical	Bacharelado em Música Popular com Habilitação em Instrumento e Voz
Saberes	tecnologia, história, arranjo, composição, prática e performance	tecnologia, história, arranjo, composição, prática e performance	humanísticos, tecnológicos e técnico-musicais	técnica, concepção estilística, metodologia, tecnologia e improvisação	técnica, concepção estilística, improvisação e tecnologia
Gêneros	música antiga e clássica, música contemporânea, MPB, rock, jazz, música étnica e oriental	jazz, música popular brasileira e música popular em geral como o rock ou a música caribenha	música barroca, clássica, jazz, MPB e música contemporânea	jazz, rock, música brasileira, clássica e contemporânea, música caribenha e funk	rock, jazz, blues, música latina, funk e pop
Estruturação	semestral por disciplinas com sugestão de carga horária	semestral por disciplinas com sugestão de carga horária	conservatório de música: anual dividido em 2 semestres	semestral por disciplinas com orientação de carga horária	conservatório de música: anual dividido em 3 trimestres
Carga horária	167 créditos para licenciatura e 165 créditos para o bacharelado	174 créditos para a habilitação em instrumento	173 créditos para a habilitação em instrumento	96 créditos para o Degree e 120 créditos para o Diploma	180 créditos para o Bachelor of Music Degree in Commercial Music
teoria/prática	nas atividades de estágio	nos conjuntos, orquestras e corais, estágios e cursos de extensão	inserida nas disciplinas	inserida nas disciplinas e nos conjuntos de prática	nas Oficinas de Performance ao vivo (Live Performance Workshops)
Discurso	currículo flexibilizado	estruturalista, abordagem humanística	tradicional e humanista, modernizado e flexibilizado	baseado no conceito de competência, taxonomizado e comportamental	conjunto-coleção, enfoque linear-sequencial,

Este quadro visa fornecer apenas um resumo, portanto alguns apontamentos da análise escrita foram suprimidos em detrimento de uma vista geral.

6 POR UMA PROPOSTA CURRICULAR EM GUITARRA ELÉTRICA

Chegamos à questão preeminente deste trabalho. Trata-se de simular a elaboração de uma proposta curricular, pensando e procurando imaginar os efeitos nos ambientes educacionais da música no Brasil. Fomos alertados, durante nosso trabalho, que um currículo pode ser revelado através da percepção das práticas da guitarra. Por meio das análises dos documentos das IES pudemos conhecer como a questão da guitarra elétrica é tratada no ensino superior. Elaborar um curso de guitarra elétrica não é “enxertar” uma aula individual de guitarra em um bacharelado de instrumento, deve-se perceber a importância da construção social para a validação das práticas e perceber a necessidade desse curso para a sociedade.

Atento aos diversos contextos da estrutura do ensino superior; IES, LDBEN/96, CNE, SESu, CEE/Música, ambientes acadêmicos e principalmente ambientes sociais, acreditamos que nossas indicações são importantes para a pesquisa e para o ensino de cordas trasteadas¹⁰⁸. A pretensão desta pesquisa é contribuir efetivamente nos departamentos de ensino e pesquisa em música na universidade brasileira.

6.1 Reproduzir práticas positivas das cinco IES

As práticas curriculares positivas e vigentes nas IES devem ser reproduzidas e reforçadas. Assim, dos documentos curriculares das IES, iremos reiterar e redesenhar práticas, disciplinas, terminalidades e filosofias que consideramos pontuais.

Como foi visto, as análises dos documentos curriculares das instituições de ensino apontaram uma necessidade: a utilização da tecnologia de produção musical na academia. Todas as IES da amostra possuem, em suas instalações estúdios de gravação. É preciso desenvolver algumas formas de organização desse novo espaço dentro do sistema acadêmico.

¹⁰⁸ O termo foi empregado com o objetivo de ampliar o escopo de atuação do trabalho que se segue. Entendemos por “cordas trasteadas” os instrumentos como: baixo elétrico, banjo, bandolim, cavaquinho, guitarra elétrica, violão, viola de dez cordas e violão tenor.

6.1.1 UFPR

Da UFPR queremos dar ênfase à conjugação entre educação musical e tecnologia, porém essa IES não oferece terminalidade em instrumento; no entanto, em nossa proposta, a terminalidade em instrumento é pontual. O modelo de prova de percepção e conhecimentos musicais que é disponibilizado online talvez aponte para uma tendência em educação à distância.

Conhecemos bem, em nossa prática educacional, a importância do saber tecnológico como ferramenta para a prática pedagógica. É necessário lidar com a possibilidade de produzir gravações dos repertórios e produções musicais de alunos com qualidade técnica aceitável. Não obstante conhecemos também a importância do domínio técnico de instrumentos musicais no trabalho pedagógico com música, do fascínio dos jovens pela guitarra e da necessidade de um ensino prático para o desenvolvimento da criança e do adolescente.

O bacharelado em produção musical é uma terminalidade que seduz. É interessante ver como esse perfil pode ser oferecido ao lado de uma licenciatura em educação musical, procurando estabelecer um elo entre produção cultural e educação musical. Tal intenção está de acordo com a LDB. O artigo Nº. 36 da Lei 9.394 de 20 de dezembro de 1996, por exemplo, determina:

As universidades são instituições pluridisciplinares de formação dos quadros profissionais de nível superior, de pesquisa, de extensão e de domínio e cultivo do saber humano, que se caracterizam pela produção intelectual institucionalizada mediante o estudo sistemático dos temas e problemas mais relevantes, tanto do ponto de vista científico e cultural, quanto regional e nacional (Brasil/Congresso Nacional, 2004a).

Acreditamos em um perfil básico para os profissionais de música no Brasil: habilidades instrumentais, saberes tecnológicos e fundamentação pedagógica. Esse perfil poderia ser oferecido em um curso com terminalidade em guitarra e tecnologia com

complementação pedagógica, ou uma licenciatura em instrumento e tecnologia. Para tanto o MEC afirma que:

É possível obter o diploma de Bacharel e o de Licenciado cumprindo os currículos específicos de cada uma destas modalidades. Além das disciplinas de conteúdo da área de formação, a licenciatura requer também disciplinas pedagógicas e 300 horas de prática de ensino. Os cursos de graduação podem oferecer uma ou mais habilitações (Brasil/Mec/Sesu, 2004).

6.1.2 UNICAMP

A integração entre o mestrado em práticas interpretativas e o bacharelado em música popular com habilitação em instrumento da UNICAMP é uma prática a ser reproduzida. Tivemos a oportunidade de conhecer uma amostra dessa produção acadêmica: dissertações sobre técnicas específicas, pesquisa-ação sobre digitações de escalas e compilações de vários métodos de violão e guitarra objetivando o nivelamento dos alunos.

Apesar de, ainda, a maioria do material utilizado ser norte-americano, dessa forma direcionando a prática em torno do *jazz*, percebemos a preocupação dos alunos e professores de reverter esse aspecto em favor dos estilos brasileiros como a bossa nova e o choro.

É preciso ressaltar ainda a substancialidade programática do curso de guitarra da UNICAMP, que pode levar o aluno a uma proficiência técnica em torno do acompanhamento, dos arranjos solo e da improvisação. Evidenciamos a seguir alguns itens do programa do curso de guitarra da UNICAMP relativos à técnica de guitarra.

Estudos em estilos e ritmos na música popular brasileira, choro, música caipira brasileira, *american fingerstyle*, música *pop*. Estudos de harmonia aplicada à guitarra (*voicings, comping*), teoria da improvisação, composição e arranjo para instrumentos de cordas dedilhadas. Estudos relativos à técnica da mão direita com uso de palheta: palheta alternada, *sweep picking*, palheta e dedos, trêmolo; da mão direita sem uso de palheta, técnicas de: Abel Carlevaro, Mauro Giuliani, Tuck Andress, Martin Taylor, Garoto, Rafael Rabello e João Bosco. Relativos à técnica da mão esquerda: técnica de Abel Carlevaro, posicionamento da mão esquerda, dedos-guia, ligados ascendentes e descendentes, *legato* e *staccato*, *glissandi*, *bends*, *descending-bending*, *vibrato*, extensões da mão esquerda (*stretching*), uso da alavanca, *bottle-neck* e outros recursos (UNICAMP, 2004c).

É preciso destacar que essa IES apresentou em seus documentos curriculares informações relativas à avaliação dos conteúdos desenvolvidos na disciplina de guitarra. Uma avaliação baseada em parte à escrita e a produção de material para a guitarra brasileira.

6.1.3 FASM

Ao analisar as ementas e descrições desse curso identificamos apenas um item que seria interessante reproduzir: a possibilidade de elencar um professor de guitarra da preferência do aluno para as aulas de instrumento. Gostaríamos de ter tido a oportunidade de visitar a FASM para conhecer o curso com mais profundidade, pois na análise dos documentos dessa IES pudemos perceber mais o que não desejaríamos reproduzir: um curso de bacharelado no qual, nos parece, foi apenas inserida uma disciplina do instrumento guitarra.

6.1.4 Berklee

A orientação curricular de Berklee é semelhante à da UNICAMP, mas a estrutura de Berklee é maior. Gostaríamos de reproduzir a organização das informações curriculares. A maioria das informações sobre os cursos está disponível online. A organização do *site* nos deu a impressão de facilidade de acesso às informações e ao conhecimento que essa IES tem a oferecer em seu currículo. São apresentados as ementas e os conteúdos específicos com clareza de forma que o aluno pode se organizar pelo *site*.

Transcrevemos abaixo uma parte do conteúdo do departamento de guitarra que versa sobre nivelamento técnico para o curso de performance em guitarra.

Nível I: escala maior em duas oitavas partindo de qualquer grau ou modo, escala cromática em duas oitavas, tríades aumentadas, maiores, menores e diminutas em posição fechada e aberta, arpejos aumentados, maiores, menores e diminutos em uma oitava, tétrades 7M, m7, 7, m7(b5), 7 sus 4 e ^o em uma oitava, execução de uma peça aprovada previamente pelo instrutor de duração máxima de três minutos, leitura de cifra com ritmo e de melodias. Nível II: escala menor melódica em duas oitavas partindo de qualquer grau ou modo, escala de tons inteiros em duas oitavas, arpejos aumentados, maiores, menores e diminutos em duas oitavas, arpejos de uma oitava e tétrades m(7M), 7M(#5),

7M(b5), 7(#5), 7(b5), ° 7M, execução de uma peça aprovada previamente pelo instrutor de duração máxima de três minutos, leitura de cifra com ritmo e de melodias (Berklee, 2004h).

A possibilidade de conjugar duas habilitações, estendendo a duração do curso em mais um ano apenas, como já foi dito anteriormente, é um componente interessante no currículo dessa IES.

Reiteramos as parcerias com instituições de ensino musical de outros países, nas quais os alunos cursam dois anos em seu país e completam os dois anos restantes em Berklee. Uma estrutura semelhante à Graduação *Sandwich*¹⁰⁹.

6.1.5 GIT

A orientação que destacamos dessa IES é o trabalho com estilos específicos. Não como uma reprodução das práticas que racionalizam demasiadamente os estilos musicais, mas através do encontro com artistas produtores do cenário comercial da música. Acreditamos que o contato com os personagens que vivenciam o mercado profissional da música tende a estimular o aprendizado acadêmico. O treinamento sistemático de padrões pseudo-estilísticos poderia acarretar uma normalização e uma banalização dos sentidos estéticos da arte, por outro lado o estudo da percepção musical aplicado a situações musicais reais é um trabalho que deveria ser reproduzido. A percepção musical associada ao instrumento musical, possível em trabalhos de transcrição musical, é algo que precisa ser enfatizado dentro dos processos de ensino/aprendizagem.

Vivenciamos uma experiência que podemos classificar como uma solução brasileira para esse tipo de prática do GIT: um encontro com o guitarrista José Menezes França.

¹⁰⁹ Comprovamos a existência desse tipo de graduação no documento intitulado Resumo da Reunião do Conselho Superior da CAPES realizada no dia 05/04/2001, disponível em <http://www.prppg.ufes.br/FOPROPNE/Doc%20Froprop/realatorio_5_de_abril.htm> acesso em 23 jan. 2005.

6.2 Repertório

No imaginar quais as práticas musicais queremos ver brotar em algumas instituições de ensino superior de música, percebemos o quanto essa questão passa pela validação de um repertório praticado, mas inexistente para a maioria das instituições de ensino superior do Brasil.

Progressivamente adquirimos consciência do valor que a música popular brasileira ocupa na cultura mundial, passemos então à questão do reconhecimento da importância que os instrumentistas de cordas dedilhadas tiveram no desenvolvimento dessa música.

Nesse campo histórico, a questão do repertório é fundamental. É preciso validar o repertório praticado pelos precursores multiinstrumentistas, verificando sua aplicabilidade para a guitarra. Um repertório que inclua, além das músicas consagradas pela cultura popular, algumas composições de Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), composições de Jacob do Bandolim, de Waldir Azevedo, de José Menezes, de Radamés Gnattali e de Villa-Lobos, entre outros, pois como foi visto no item 3 (páginas 25 a 32) são compositores que pertenceram ao início da história da guitarra no Brasil.

Não é nossa intenção apresentar uma lista de composições (tarefa que ultrapassa os objetivos desse trabalho). Nossa contribuição para a validação desse repertório, praticado pelos guitarristas e outros músicos populares, no meio acadêmico será a de mencionar onde encontrar esse repertório. No entanto, observamos que um projeto pedagógico deve apresentar uma listagem de obras de dificuldade crescente, mesmo que essas possam ser substituídas durante o percurso.

O material relacionado apresenta basicamente dois tipos de formatos:

- ✓ O formato *sheet music*, onde a melodia das composições é apresentada com a cifra dos acordes de acompanhamento;

- ✓ O formato de arranjo, onde os temas e melodias das improvisações apresentam arranjos específicos para a guitarra elétrica.

Alguns materiais específicos para o violão podem ser adaptados para a guitarra elétrica.

Iniciaremos citando o material norte-americano. O *real book*, *new real book*, publicações de Jamey Abersold, Berklee Press, entre outros são cadernos de temas em geral relacionados ao *jazz*. Compositores músicos como Gershwin, Cole Porter, Wayne Shorter, Miles Davis, entre muitos outros, inclusive brasileiros como Tom Jobim. O curioso sobre a produção desses cadernos é que se originaram de trabalhos de transcrição musical de professores e alunos de algumas universidades norte-americanas. Há algum tempo a produção desses cadernos é feita eletronicamente por editoras de música. Os *songbooks* são produzidos pelas editoras musicais e focalizam, em geral, apenas um artista. Destacamos os *songbooks* de Pat Metheny, Joe Pass e do trio John McLaughlin, Al Di Meola e Paco de Lucia, dentre inúmeros outros.

Quanto ao repertório brasileiro iniciaremos pelo choro, citando as coletâneas do gênero. Composições de vários artistas como Zequinha de Abreu, Anacleto de Medeiros, Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth, entre outros. *Songbooks* de choro como os de Garoto, Waldir Azevêdo e Pixinguinha. *Songbooks* de samba, bossa nova e MPB em geral também se relacionam a este trabalho, destacamos os de Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Djavan, Chico Buarque, Braguinha, Rita Lee, entre outros. Ressaltamos também produções como os álbuns “Dê uma canja”, do Projeto Radamés Gnatalli da FUNARTE¹¹⁰, que em três volumes apresentou um repertório de *standards* da música popular brasileira¹¹¹.

¹¹⁰ FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *Lp “Dê uma canja” – Projeto Radamés Gnatalli*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música / Divisão de Música Popular, sem data.

¹¹¹ São Lps que incluem as partituras das músicas, gravadas em duas versões: uma completa com a melodia e outra só com a base harmônica; para que o usuário possa tocar junto com a gravação.

A menção desse repertório não seria suficiente para garantir a sua validação, mas a utilização desse repertório em projetos na educação superior é a nossa proposta. Projetos de investigação de um estilo, projetos de investigação de um artista, projetos de elaboração de um espetáculo musical. Esses projetos poderiam ser realizados nas secretarias de extensão, no caso de serem realizados com artistas e músicos de fora dos quadros da IES. Poderiam ser realizados regularmente, em uma disciplina de tópicos especiais, de percepção musical, de prática de conjunto ou de técnica em grupo.

6.3 Por uma metodologia da guitarra brasileira

A história de criação da guitarra baiana pode servir de inspiração ao desenvolvimento de uma diretriz metodológica para o estudo da guitarra brasileira. Historicamente, a guitarra baiana, é mais um exemplo da criatividade tecnológica brasileira, na medida em que foi inventada a partir de uma necessidade real de superação de uma dificuldade técnica. Uma tecnologia que buscou na cultura dominante as ferramentas necessárias para a solução de um problema que, na época, praticamente impedia uma determinada realização musical. Além disso, a guitarra baiana está ligada diretamente ao frevo, de fato, um dos mais rápidos, alegres, virtuosísticos e genuínos estilos musicais brasileiros. Uma metodologia que terá como objetivo desenvolver a pesquisa de ensino/aprendizagem de um estilo brasileiro de performance na guitarra elétrica com base no: choro, bossa nova, tropicalismo e no *rock* nacional. Os conceitos descritos nas páginas 20 a 23, item 2 dessa dissertação fazem parte dessa metodologia.

Do encontro com José Menezes, durante nossa pesquisa, surgiu uma idéia de um curso de extensão que foi colocada em prática em nosso estágio docente. O curso Linguagem brasileira do bandolim, cavaquinho, violão e guitarra: oficinas com José Menezes França que teve Roberto Gnattali como professor responsável, constituiu-se de maratonas com Zé Menezes e de encontros para prática de conjunto com alunos do curso de graduação e

licenciatura em música da UNIRIO, músicos da comunidade e mestrandos do PPGM-UNIRIO. A estrutura foi montada em torno de um trabalho de pesquisa e prática de conjunto, objetivou uma produção de conhecimentos sobre a fala, a prática, as composições e o repertório do Zé Menezes. O encontro entre músicos estudantes e pesquisadores de instrumentos de cordas dedilhadas e a abertura de um canal de discussão para a criação de uma possível terminalidade em Cordas Dedilhadas a partir de Bacharelados em Música Popular foram outros objetivos desse curso de extensão. O sucesso do curso pôde confirmar a viabilidade de projetos de prática do repertório em torno de um artista específico e dessa abordagem metodológica para o ensino/aprendizagem da guitarra brasileira.

6.4 Disciplinas e ementas

Em hipótese, como exercício, desenvolvemos algumas disciplinas específicas e suas ementas para um curso superior de guitarra elétrica: Guitarra (I a VIII), Prática de Conjunto (I a VI), Arpejos, Escalas e Acordes na Guitarra (I e II), Acompanhamento na Guitarra (I e II), Transcrição (I e II), Guitarra do *Rock* Brasil (I e II), Guitarra *Jazz* Brasileira (I e II) e Guitarra no Samba e Choro (I e II) e Tecnologia da Guitarra I.

Delineamos também algumas disciplinas eletivas: Violão Brasileiro (I a IV), Bandolim (I a III), Cavaquinho (I e II) e Viola Caipira (I e II).

Guitarra:

Disciplina específica de guitarra; realiza a orientação e o nivelamento técnico dos alunos; abordagem de métodos de estudo e desenvolvimento do plano de estudos individual da técnica; desenvolvimento das técnicas interpretação, acompanhamento e improvisação; preparação de concertos semestrais.

Prática de Conjunto:

Grupo de trabalho para projeto de montagem de concertos semestrais; realização de leituras e ensaios de peças de um amplo repertório, escolhido previamente pela turma e pelo professor.

Escalas, Arpejos e Acordes de Guitarra:

Realizar estudo técnico em conjunto de guitarras; trabalhar os materiais em todas as tonalidades; codificar em diagramas escritos a pesquisa no braço do instrumento.

Transcrição:

Trabalhar transcrições de trechos de diversas gravações, por meio de partitura do trecho transcrito e da execução do trecho em questão; abordagem sob forma de projeto; cada aluno responsável por um trecho ou elemento da gravação a ser trabalhada; o material constituirá um acervo de transcrições.

Guitarra do *Rock* Brasil, Guitarra *Jazz* Brasileira e Guitarra no Samba e Choro:

Estudo da técnica específica, da interpretação e improvisação dentro dos estilos especificados; em duos ou trios os alunos irão preparar seis peças em cada período, essas peças serão apresentadas em recital ou gravadas em estúdio, como parte da avaliação da disciplina, formando parte do portfólio do aluno.

Tecnologia da Guitarra:

Noções de eletrônica básica; solução de problemas elétricos comuns; funcionamento e programação das principais unidades de processamento sonoro de guitarra; noções de lutheria; manutenção do instrumento. Pesquisa experimental os sobre efeitos sonoros da guitarra elétrica e as formas de representação escrita desses efeitos.

Violão Brasileiro (eletiva):

Estudo da técnica e do repertório do violão com ênfase na música de João Pernambuco, Dilermando Reis, Baden Powell, Radamés Gnattali e Garoto; execução semestral de um recital com seis peças do repertório; opção de agendamento de gravação para registro e avaliação.

Bandolim (eletiva):

Técnica e repertório do Bandolim no choro: Luperce Miranda, Jacob do Bandolim, José Menezes, entre outros; há possibilidade de trocar duas peças do repertório semestral de apresentação por peças desta disciplina.

Cavaquinho (eletiva):

Técnica e repertório do Cavaquinho: Levadas de samba e choro; música de Waldir Azevêdo, entre outros; há possibilidade de trocar uma peça do repertório semestral de apresentação por peças desta disciplina.

Viola Caipira (eletiva):

Tipos de afinação (scordaturas); cantigas & modas; ritmos; improvisação idiomática; há possibilidade de trocar uma peça do repertório semestral de apresentação por uma peça desta disciplina.

6.5 Indicações para um currículo em guitarra elétrica

Pesquisamos a história, estudamos a LDBEN/96, aprendemos com a experiência das IES, procuramos formas de validação do repertório, imaginamos disciplinas, e agora? Será isso suficiente na elaboração curricular?

Uma questão não foi abordada: a avaliação. Essa questão, complexa, exige um estudo focado que pode ser realizado em trabalhos futuros. Um trabalho que giraria em torno de quais as habilidades importantes para o guitarrista no mercado de trabalho, quais as

alternativas fora do mercado de trabalho convencional e como avaliar tendo em vista essas perspectivas.

É preciso dar ênfase à prática da leitura musical dentro de um currículo em guitarra, estabelecer uma maior aproximação entre a escrita musical tradicional, as convenções de cifragem e a notação experimental. Busquemos no exemplo dos guitarristas brasileiros pioneiros e na experiência da música contemporânea subsídios para essa aproximação. Rebusquemos a essência nacional pensando em disciplinas como: Guitarra do Nordeste do Brasil ou Guitarra do Sul Brasileiro.

O âmbito de atuação profissional do guitarrista exige, em alguns casos, uma habilidade de movimentação e comunicação no palco. Essa habilidade, muitas vezes necessária ao *show business*, poderia ser desenvolvida em disciplinas específicas de locução, artes cênicas ou dança. Deste modo, observando movimentação e comunicação, uma avaliação de prática de conjunto e o ritual dos recitais de formatura poderiam sofrer modificações em um currículo de guitarra elétrica.

Como vimos, a análise dos documentos curriculares das IES apontou uma necessidade: a utilização da tecnologia de produção musical no ambiente de ensino. Todas as IES da amostra possuem em suas instalações estúdios. De acordo inclusive com os indicadores e padrões de qualidade para reconhecimento e autorização dos cursos de graduação em música, produzido pela Comissão de Especialistas de Ensino Superior em Música CEE/Música (Brasil/Mec/Sesu/Cees/Cee/Música, 2003). É preciso desenvolver formas de organização desse novo espaço dentro do sistema acadêmico. As avaliações de audição, por exemplo, podem ter duas etapas: uma no palco e a outra em estúdio de gravação. Através da gravação de sua performance o aprendiz poderá realizar uma espécie de auto-avaliação que o recital, pela sua dinâmica, não é capaz de tornar possível. Um portfólio com fotos, produções e gravações do formando poderá ser construído facilitando a qualificação profissional.

Quanto ao estudo da percepção musical, reiteramos o trabalho relacionado ao instrumento. Se a memória dos sons é mais facilmente desenvolvida através de associações entre a escuta do som e as relações idiomáticas dos instrumentos. Nesse sentido, a prática da transcrição, além de trabalhar a associação da memória do som com as relações intervalares dos instrumentos, pode ajudar na elaboração de um banco de partituras referente à guitarra elétrica.

Ao pensar uma forma de pesquisa da tecnologia da guitarra no ambiente acadêmico, nossa tendência é se nortear por um paradigma de reciclagem, um conceito de referência para a pesquisa em tecnologia da guitarra no Brasil. Na reciclagem tanto um componente tecnológico tradicional como a viola caipira, quanto componentes datados como processadores de efeitos, podem ser explorados dentro de um currículo em guitarra. Na reciclagem, tanto instrumentos musicais quanto equipamentos podem ser resignificados, a partir de uma nova utilização, não convencional, do material disponível. Com uma linha de pesquisa de tecnologia baseada na reciclagem poderíamos lidar com a falta de recursos econômicos para a compra e atualização de equipamentos eletrônicos de última geração. Seria uma forma de lidar com a tecnologia que apresentaria limitações, mas não exclui a pesquisa com equipamentos mais atualizados.

7 CONCLUSÃO

De acordo com a introdução desse trabalho e logrando clareza e objetividade na conclusão deste trabalho, responderemos as questões de estudo formuladas na introdução deste trabalho.

Muitos são os fatores tecnológicos e sonoros que justificariam a necessidade de estudos aprofundados sobre a guitarra. A guitarra elétrica, por estar presente nos mais diversos gêneros da música popular¹¹², por ser um instrumento de grande popularidade no Brasil e por possuir uma possibilidade quase infinita de processamentos eletrônicos expressivos, é um instrumento que deve ser inserido com mais ênfase nos cursos superiores de música. As análises dos currículos apontam que a tecnologia confirma-se como parte do componente curricular.

A guitarra elétrica surgiu no Brasil através dos precursores na utilização do violão elétrico, foram eles: Pereira Filho (1914-1986), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995), Betinho (Alberto Borges de Barros, 1918), Pol (Ângelo Apolônio, 1920-1985), José Menezes (1921), Luiz Bonfá (1922-2001) e Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987) e outros como Nestor Amaral, Luiz Bittencourt, Valzinho, Mazinho, Valtel Blanco, Neco e Geraldo Vespar¹¹³.

Um outro assunto referente a essa dissertação é o currículo. Currículo é o modo de funcionamento de uma escola, são engrenagens em forma de arquitetura, equipamentos e material humano. Diversas formas de funcionamento dessas engrenagens puderam ser percebidas, através da proliferação de documentos que ocorreu principalmente com o advento da prensa tipográfica. O paradigma arbóreo de organização do conhecimento prevaleceu até o

¹¹² E na música erudita contemporânea.

¹¹³ Nestor Amaral, Luiz Bittencourt, Valzinho, Mazinho, Valtel Blanco, Neco e Geraldo Vespar foram citados dos artigos de Ernani Marones publicados no Boletim da AV-Rio com o pseudônimo de Araújo de Gusmão. Fazem parte de um pré-projeto de Ernani Marones para o ingresso no mestrado em musicologia da UNIRIO. Não consideramos como novos dados, mas sim como dados de um trabalho contemporâneo a esta pesquisa.

início do século XX. Diversas linhas de pensamento em torno da sistematização do ensino desenvolveram-se no século XX, tornando o estudo curricular um campo da ciência social com braços na pedagogia, sociologia, administração, economia, filosofia, psicologia e antropologia. As tendências atuais se reúnem em torno de novos tipos de organização os paradigmas: rizomático, das redes neurais e dos ritornelos (espirais).

Dos cinco documentos curriculares analisados (UFPR, UNICAMP, FASM, Berklee e GIT) encontramos como características fundamentais: flexibilidade curricular; estruturalismo curricular dentro de uma abordagem humanista; preocupações com o mercado de trabalho cada vez mais competitivo; o tradicional em convívio com a modernidade; especificidade em disciplinas caracterizando currículos do tipo *coleção*; presença da tecnologia como componente curricular; estudantes em contato com os músicos com experiência profissional; modelos curriculares baseados no conceito de competência; classificações, enquadramentos e como hierarquias; currículos com enfoque linear-sequencial. Da UFPR demos ênfase à flexibilização curricular a conjugação entre educação musical e tecnologia; da UNICAMP ressaltamos o trabalho em conjunto entre o mestrado em práticas interpretativas e o bacharelado em música popular com habilitação em instrumento; da FASM observamos a possibilidade de elencar professores de fora da IES; de Berklee gostaríamos de reproduzir a organização das informações curriculares; e do GIT, o trabalho com estilos específicos.

As leis 9.394/96 e 9.131/95, do Congresso Nacional, os pareceres N.^{os} 0146/2002, 583/2001 e 009/2001, do Conselho Nacional de Educação (CNE) e Secretaria de Ensino Superior (SESu) e os indicadores e padrões de qualidade para reconhecimento e autorização dos cursos de graduação em música, da Comissão de Especialistas em Ensino de Música (CEE/Música) são os principais documentos da legislação brasileira que se deve observar ao elaborar um projeto curricular em guitarra elétrica.

Tendo sido analisado um espaço de tempo histórico relativamente extenso para a investigação de um repertório praticado pelos guitarristas, optamos por dividir em quatro períodos. O 1º período foi denominado por nós de "Os precursores" e é conhecido como a "época de ouro" da música brasileira. Revela um repertório: de samba urbano, da música de cinema, do *jazz* e do choro. O segundo período denominado "Modernização e consolidação" caracterizam-se pela presença: da bossa nova, do *bebop*, do *cool jazz*, do *rock*, do iê-iê-iê e do Tropicalismo. O terceiro período denominado "Pós-tropicalismo, período de transição" caracteriza-se pela presença: do *rock* progressivo, do *electric jazz*, do *jazz rock*, da *soul music*, do *samba-funk*, da "música mineira", do samba e da bossa nova. O quarto período denominado "Música Instrumental Brasileira" trata-se apenas de um dos setores do amplo mercado que é caracterizado não tanto pelo surgimento de novos gêneros, mas através de novas abordagens estéticas nos gêneros anteriores.

Quanto à metodologia utilizada nos documentos curriculares das IES analisadas, presente nos métodos de guitarra e em nossa própria experiência de ensino, concluímos que o guitarrista deve desenvolver técnicas de leitura e deve aprender a realizar a interpretação, o acompanhamento e a improvisação de acordo com o estilo e com a lógica da comunidade musical na qual pertença. No estudo da técnica da guitarra deve-se realizar um levantamento das possibilidades de aplicações de acordes e escalas nas canções. Aprender a tocar melodias ritmos brasileiros e acompanhamentos, assim como criar linhas melódicas e harmônicas baseadas a partir de temas e composições. Esse estudo deve ser considerado um estudo de composição e arranjo na música popular.

A tecnologia tem-se confirmado como parte do componente curricular, porém deve ser uma ferramenta, nunca uma finalidade. É na utilização da tecnologia como um fim que se fabrica todo o lixo cultural. A reciclagem é um conceito freqüente na pesquisa em tecnologia no Brasil e a guitarra elétrica não foge à regra.

Acreditamos ter realizado os objetivos desta dissertação de mestrado que versa sobre currículos em guitarra na medida em que, de acordo com os objetivos:

- ✓ Contribuímos para pesquisas sobre história da guitarra no Brasil;
- ✓ Desenvolvemos os subsídios teóricos para análise dos documentos curriculares selecionados a partir do estudo da teoria, da história do conhecimento e do pensamento curricular;
- ✓ Analisamos os documentos curriculares das cinco IES e identificamos os elementos comuns e característicos dessas, aproximando essa análise à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira;
- ✓ Delineamos disciplinas específicas para cursos superiores em guitarra elétrica com base nas unidades de análise expostas na introdução e
- ✓ Identificamos um repertório de acordo com um levantamento histórico, que pode caracterizar uma prática de um estilo de guitarra brasileiro.

Como vimos, atualmente, o campo de pesquisa curricular é um campo aberto. Fimdo o tempo no qual os projetos estão sempre começando partimos para o tempo no qual os objetivos se concluem apenas parcialmente. Reforçam-se vínculos; antigas direções fazem restabelecer novas práticas; a tradição do que já foi novo um dia, se constrói no presente. Nosso trabalho se conclui a partir das revisões da literatura de tecnologia e linguagem da guitarra, história da guitarra brasileira e história do pensamento curricular; das análises dos documentos curriculares e da legislação educacional brasileira; e das indicações para currículos em guitarra elétrica. Procuramos ampliar uma vertente de pesquisa superior em guitarra elétrica em torno de fatores tecnológicos, musicais, históricos, sociais e acadêmicos do objeto.

Recomendações podem ser feitas no sentido da realização de entrevistas com guitarristas sobre seus procedimentos práticos, de ensino e de pesquisa, ampliando assim a

investigação sobre a metodologia empregada no ensino e na prática da guitarra elétrica. Recomendações de estudos sobre a utilização de novas tecnologias e notações musicais tendo em foco a guitarra elétrica na música contemporânea. Sobre a história da guitarra no Brasil é preciso um estudo mais aprofundado, com um período histórico mais delimitado, possibilitando revelar mais precisamente os procedimentos técnicos dos guitarristas assim como o repertório praticado. Sobre a questão multiinstrumentista nossas indicações seriam de investigações sobre essa prática nos dias atuais e como essa prática tenderia a modificar o ensino/aprendizagem em cordas trasteadas na universidade brasileira.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Sobre Música Popular. In: COHN. Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno: sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 115 - 146.

_____. *Educação e emancipação*. Trad. de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

AGENDA DO SAMBA CHORO. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/>> Acesso em: 6 set. 2003.

ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ARMANDINHO. Entrevista - Atrás do Trio Elétrico só não vai quem já morreu... *Guitar Player*. São Paulo, ano 1, n.º 9, set. 1996, p. 50 - 56.

BARSA, CD 2.0. *Nova Enciclopédia Barsa*. São Paulo: Barsa Planeta Internacional.

BERENDT, Joachim Ernst. *O Jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERKLEE SCHOOL OF MUSIC. *About Berklee: did you know?* Disponível em <http://www.berklee.edu/about/did_you_know.html> acesso em 14 jan. 2004a.

_____. *Majors at Berklee*. Disponível em <<http://www.berklee.edu/majors/default.html>> acesso em 16 jan. 2004b.

_____. *Application/Information*. Disponível em <<https://secure.berklee.edu/AI/prospects/>> acesso em 17 jan. 2004c.

_____. *Student Handbook*. Disponível em <http://www.berklee.edu/pdf/parents/Student_Handbook.pdf> acesso em 18 jan. 2004d.

_____. *Course Listings*. Disponível em <<http://www.berklee.edu/courses/default.html>> acesso em 20 jan. 2004e.

_____. *Berklee Music - Extension School*. Disponível em <<http://www.berkleemusic.com/>> acesso em 21 jan. 2004f.

_____. *Berklee International Programs*. Disponível em <http://www.berklee.edu/international/sao_paulo.html> acesso em 22 jan. 2004g.

_____. *Welcome to the Guitar Department*. Disponível em <<http://www.berklee.edu/departments/handbooks/hndbkuitar.html#one>> acesso em 8 mar. 2004h.

BOGO, Janice Mileni. *O sistema de gerenciamento ambiental segundo a Iso 14001 como inovação tecnológica na organização*. 1998. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <<http://www.eps.ufsc.br/disserta98/bogo/>> acesso em: 6 jul. 2003.

BORELLI, Marcos. *Biografia de Victor Assis Brasil*. Disponível em <<http://www.assisbrasil.org/vitorbio.html>> acesso em 16 jan. 2004.

BRABO, L. Gnosiologia: Teoria do Conhecimento. In: *Σοφία: Filosofia Sistemática*. 2002. Disponível em <www.filosofia.catolico.org.br/gnosiologia.htm> acesso em: 29 mar. 2004.

BRASIL/PODER EXECUTIVO. *Decreto Nº. 38.186, de 3 de novembro de 1955. Concede reconhecimento aos Cursos da Academia de Música Lorenzo Fernandez*. Disponível em <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=169596>> acesso em 15 abr. 2005.

BRASIL/CONGRESSO NACIONAL. *Lei de Diretrizes e Bases. Lei Nº. 9.394 de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional*. Disponível em <<http://www.mec.gov.br/seb/pdf/LDB.pdf>> acesso em 14 jan. 2004a.

_____. *Lei Nº. 9.131. Altera dispositivos da Lei Nº. 4.024, de 20 de dezembro de 1961, e dá outras providências*. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/l9131.pdf>> acesso em 29 abr. 2004b.

BRASIL/MEC/CNE/CES. *Parecer n.º 009/2001. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena*. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/00901formprof.pdf>> acesso em 25 nov. 2004a.

_____. *Parecer n.º 0146/2002. Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em Direito, Ciências Econômicas, Administração, Ciências Contábeis, Turismo, Hotelaria, Secretariado Executivo, Música, Dança, Teatro e Design*. Disponível em <<http://www.mec.gov.br/sesu/ftp/pareceres/14602DCEACTHSEMDDTD.doc>> acesso em 15 nov. 2004b.

_____. *Parecer n.º 583/2001. Orientação para as diretrizes curriculares dos cursos de graduação*. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/58301orientacoes.pdf>> acesso em 9 nov. 2004c.

BRASIL/MEC/SESu. *Cursos de Graduação*. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/sesu/index.php?option=content&task=category§ionid=2&id=108&Itemid=420>> acesso em 12 dez. 2004.

BRASIL/MEC/SESu/CEEs/CEE/Música. *Indicadores e padrões de qualidade para reconhecimento dos cursos de graduação em música*. Disponível em <http://www.mec.gov.br/Sesu/ftp/rec_mus.rtf> acesso em 5 mar. 2003a.

_____. *Indicadores e padrões de qualidade para autorização dos cursos de graduação em música*. Disponível em <http://www.mec.gov.br/sesu/ftp/curdiretriz/musica/mus_autoriz.rtf> acesso em 6 mar. 2003b.

BURKE, Peter. *Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CAESAR, Rodolfo. *As dificuldades iniciais*. Laboratório de Música e Tecnologia. Disponível em <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/mels/mel01.htm#anchor44633>> Acesso em 12 jul. 2003.

CALADO, Carlos. Depoimentos sobre Lanny Gordin. In: *Clique Music*. Disponível em <http://www.cliquemusic.com.br/br/Resgate/Resgate.asp?Nu_Materia=797> Acesso em 5 ago. 2003.

CESAR, Wesley. *A história da guitarra no Brasil*. Disponível em <<http://www.wesleycaesar.mus.br/historiabr.htm>> Acesso em 6 set. 2003.

CLIQUE MUSIC. Disponível em <<http://www.cliquemusic.com.br>> acesso em 23 mai. 2003.

COLLECTORS. *O rádio e o disco brasileiros das décadas de 40 e 50*. Disponível em <<http://www.collectors.com.br/>> acesso em 20 nov. 2003.

COSTA, Mauro. *Deleuze e Guatarri: para pensar a educação como um processo estético-político*. Disponível em <http://www2.uerj.br/~labore/texto_hibrido_deleuze_p10.htm> acesso em 2 fev. 2004.

DIAS, Claudia. *Pesquisa qualitativa - características gerais e referências*. Maio 2000. Disponível em <<http://www.geocities.com/claudiaad/qualitativa.pdf>> acesso em 2 abr. 2004.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>> Acesso em: 12 jul. 2003.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977.

ESCOLA DE MÚSICA & TECNOLOGIA. Instituto de Guitarra & Tecnologia. Disponível em <<http://territorio.terra.com.br/canais/emt/institutos/default.asp?instituto=1>> acesso em 12 jan. 2004.

EJAZZ. *O site do jazz e da música instrumental brasileira*. Disponível em <<http://www.ejazz.com.br/>> Acesso em: 15 jan. 2004.

FACULDADE SANTA MARCELINA. Disponível em <<http://www.fasm.com.br/>> Acesso em: 13 jan. 2004.

_____. *Ementas - Música Popular*: carta enviada pela Assessoria Técnica da Direção em 4 jul. 2003a.

_____. *E-mail enviado por Yara Casnok* - Departamento de Música. 22 de abr. 2003b.

FERREIRA, Zimbauê. *Carlos Dafé - Lenda viva do soul samba carioca*. Disponível em <<http://www.inverta.com.br/cul.htm>> acesso em 12 mar. 2003.

FOX, Darrin. Matéria - O Mago Christian. *Guitar Player*. São Paulo, ano 7, n.º 81, Jan. 2003, p. 46-52.

FREIRE, Paulo & GUIMARÃES, Sérgio. *Sobre educação* (Diálogos). V. 1, 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FREJAT, Robreto. Entrevista - Vinte anos depois. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 fev. 2002. Segundo Caderno. p. 1-3.

FRITH, Simon. *Sociologia del Rock*. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.

FROTA, Maria Guiomar da Cunha. A delimitação da unidades de análise em ciência da informação. *Ci. Inf.*, Set. 1998, vol.27, no.3, p.00-00. ISSN 0100-1965. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651998000300003> acesso em 3 set 2003.

GALLO, Silvio. *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GAVA, José Estevam. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Unesp, 2002.

GEERINCK, Jan. *Funk*. Disponível em <<http://www.jahsonic.com/Funk.html>> acesso em 13 mar. 2003.

GOMES, Pepeu. *Pepeu Gomes website oficial: reportagens*. Disponível em <<http://www.pepeugomes.com/reportagens/reportagem10.html>> acesso em 5 ago. 2003a.

_____. *Pepeu Gomes website oficial: reportagens*. Disponível em <<http://www.pepeugomes.com/reportagens/reportagem3.html>> acesso em 6 ago. 2003b.

GOODRICK, Mick. *The advancing guitarist: applying guitar concepts & techniques*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 1987.

GUITAR CLASS. *Paulo Tiné: breve histórico*. Disponível em <<http://www.revistaguitarclass.com.br/releses/paulo.htm>> acesso em 30 mar. 2004.

HABERMAS, Jürgen. Técnica e Ciência enquanto "ideologia" In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas: Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1983, p. 313 - 343.

HAMLYN, D.W. *Uma História da Filosofia Ocidental*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Todos nós... ninguém: um enfoque fenomenológico do social*. São Paulo: Moraes, 1981.

HEPNER, David. Perfil - "Poly" In memorian. *Guitar Player*. São Paulo, ano 1. n.º 12, jan. 1997, p. 21-22.

- _____. Luiz Bonfá: 1922 - 2001. *Guitar Player*. São Paulo, ano 6, n.º 61, mai. 2001, p. 29 - 30.
- HO, Henry. Matéria - Magnetismo Musical: entre no mundo dos captadores para encontra o som que você precisa. *Guitar Player*. São Paulo, ano 7, n.º 81, jan. 2003, p. 61-68.
- LE COCQ, Jonathan. Commercial Art Music, Economic Affairs – Culture and Economics. *Journal of the Institute of Economic Affairs*, 2002, v. 22, n. 2, p. 8-13. Disponível em <http://www.la-articles.org.uk/commercial_art_music.htm> acesso em jul. 2005.
- LEAVITT, William. *A Modern Method for Guitar*. Boston: Berklee Press Publications, 1966. v. 1.
- MACEDO, Elizabeth. Currículo e competência. In: LOPES, A. C. e MACEDO, E. (Orgs.). *Disciplinas e Integração Curricular: histórias e políticas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 115-143.
- MARSIGLIA, Luciano & ALMEIDA, Alexandre de. Armandinho: Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu. *Guitar Player*. São Paulo, ano 1, n.º 9, set. 1996, p. 52-56.
- MELLO, Mozart. Heraldo do Monte. *Guitar Player*. São Paulo, ano 1, n.º 6, jun. 1996, p. 76-80.
- MENEZES, José. Entrevista realizada na residência de José Menezes. Guapimirim, 2003. 3 fitas cassetes (180 min).
- METHENY, Pat. Entrevista - Sem fronteiras. *Cover Guitarra*. São Paulo, n. 88, mar. 2002, p. 44, 57.
- MIDAMI, André. Entrevista - Sobre jabá. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 de junho de 2003.
- MOREIRA, Antônio F. B. & SILVA, Tomaz Tadeu. Sociologia e Teoria Crítica: uma introdução. In: *Currículo, cultura e sociedade*. MOREIRA, Antônio F. B. & SILVA, Tomaz Tadeu (Orgs.). São Paulo: Cortez, 1995, p. 7-57.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental brasileira: a experiência de produção do selo Som da Gente*. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Muller.pdf>> acesso em 10 nov. 2003.
- MURPHY, Daniel. Jazz Studies in American Schools and Colleges: a Brief History. In: *Jazz Educators Journal*, Vol 26, 1994, p. 34-8.
- MUSICIANS INSTITUTE. *Welcome to the Musicians Institute website!* Disponível em <<http://mi.edu/index.php>> acesso em: 6 jan. 2004a.

_____. *Guitar Institute of Technology*. Disponível em <<http://mi.edu/programs/git.htm>> acesso em 7 jan. 2004b.

_____. *Bachelor of Music Degree in Commercial Music*. Disponível em <<http://mi.edu/programs/degree.htm>> acesso em 10 jan. 2004c.

_____. *Order Catalog and Application*. Disponível em <http://www.mi.edu/admissions/webforms/catalog_request_postal.php> acesso em 11 jan. 2004d.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2004, vol.24, n.47 p.103-126. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005&lng=en&nrm=iso> acesso 28 jul. 2005.

NOBRE, Daniel Parsiano. *A Influência do Populismo no Rádio Brasileiro Durante o Estado Novo*. 1998. Monografia (Bacharelado em Jornalismo) - Universidade Federal do Ceará. Disponível em <<http://www.danpnobre.jor.br/monogra.html>> Acesso em 27 jul. 2003.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PAIVA, Anabela. A esquina que virou templo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 jun. 1997. Caderno B. p. 1-7.

PERRI 6. What is there to feel? a neo-Durkheim theory of the emotions. *European journal of psychotherapy, counselling and health*, special issue theories of the emotions. Disponível em <<http://taylorandfrancis.metapress.com/app/home/contribution.asp?wasp=p621amlvll5jrml5hh1k&referrer=parent&backto=issue,6,10;journal,4,12;linkingpublicationresults,1:105578,1>> Acesso em 17 dez 2003.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58. Disponível em <<http://www.musa.ufsc.br/Brazilian%20Jazz%20and%20Friction%20of%20Musicalities%20-%20Jazz%20Planets.pdf>> acesso em 20 mai. 2004.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música: da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

REQUIÃO, Luciana. *O Músico-Professor Saberes e Competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

SADOVINIK, Alan R. Basil Bernstein (1924-2000). *Prospects: the quarterly review of comparative education*. Paris: UNESCO - International Bureau of education, vol. XXXI, no. 4, December 2001, p. 687-703. Disponível em <www.ibe.unesco.org> Acesso em 15 dez 2003.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? *Debates* - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, n. 4, fev. 2001.

SENHOR F. *A Revista do Rock*. Disponível em <<http://www.senhorf.com.br/>> Acesso em 6 set. 2003.

SERAFINE, Mary L. *Music as cognition. The development of thought in sound*. New York, Columbia University Press, 1988.

SILVA, Tomás Tadeu da. *Documentos de Identidade: Uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SLOBODA, John A. *The musical mind. The cognitive psychology of music*. Oxford : Clarendon Press, 1985.

_____. Music as Language. In: Wilson, Frank & Roermann, Franz L. *Music and child development*. St. Louis, MO : MMB Music Inc., 1997

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. A Música como Mecanismo de Propaganda nas Relações entre Brasil e Estados Unidos. X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. 1997. Rio de Janeiro. *Anais*, p. 293-298.

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

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP. *Revista do Vestibulando: Unicamp 2003*. Campinas: Comissão permanente para os vestibulares. Coordenação de Projeto: Carmo Gallo Netto.

_____. *UNICAMP*. Disponível em <<http://www.unicamp.br/>> acesso em 2 jan. 2004a.

_____. *Curso 22 Música - Catálogo 2002*. Disponível em <<http://www.unicamp.br/prg/dac/catalogo2002/cursos/cur22.html>> acesso em: 4 jan. 2004b.

_____. *Guitarra UNICAMP*. Disponível em <<http://www.iar.unicamp.br/musica/guitarra/index.htm>> acesso em 12 já. 2004c.

_____. *Ementas - Catálogo 2002*. Disponível em <<http://www.unicamp.br/prg/dac/catalogo2002/ementas/todasmu.html#mu105>> acesso em 13 jan. 2004d.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - UFPR. *Apresentação Curso de Música - Educação Musical (Licenciatura) Produção Sonora (Bacharelado)*. Disponível em <<http://www.musica.ufpr.br/musica/index.htm>> acesso em: 13 jan. 2004a.

_____. *Projeto de Extensão Sonora*. Disponível em <<http://www.musica.ufpr.br/musica/extensao/index.htm>> acesso em 14 jan. 2004b.

_____. *Vestibular de Música 2004 - Prova Específica*. Disponível em <<http://www.musica.ufpr.br/musica/vestibular/index.htm>> acesso em 14 jan. 2004c.

_____. *Linhas de Pesquisa*. Disponível em <<http://www.musica.ufpr.br/pesquisa/linhas.htm>> acesso em 15 já. 2004d.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Anna Blime, 1999.

VEIGA-NETO, Alfredo. Espaço e currículo. In: LOPES, A. C. e MACEDO, E. (Orgs.). *Disciplinas e Integração Curricular: histórias e políticas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 201-220.

VICENTE, Eduardo. *A música popular a as novas tecnologias de produção musical*. 1996. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica - UNINOVE*, São Paulo, n. 1, v. 3, jun. 2001, p. 105-122.

ZINHO, Da. *Harmonia Binária: a música e o I Ching*. Rio de Janeiro: Record Nova Era, 1999.