

# Música em Contexto

<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica>

---

Quando a voz se une à guitarra: um fomento à prática da improvisação ao instrumento com o suporte do solfejo simultâneo

Saulo Ferreira  
Universidade Federal de Sergipe  
ORCID: [https://orcid.org/  
saulinhoferreir@gmail.com](https://orcid.org/saulinhoferreir@gmail.com)

---

Ferreira, Saulo. 2019. “Quando a voz se une à guitarra: um fomento à prática da improvisação ao instrumento com o suporte do solfejo simultâneo”. *Música em Contexto* 13, no. 2: 43-53. Disponível em <http://periodicos.unb.br/>.

ISSN: 1980-5802

DOI:

**Recebido:** 04 de setembro, 2019.

**Aceite:** 13 de novembro, 2019.

**Publicado:** 25 de dezembro, 2019.



## **Quando a voz se une à guitarra: um fomento à prática da improvisação ao instrumento com o suporte do solfejo simultâneo**

Saulo Ferreira

**Resumo:** A guitarra elétrica pode ser vista em diferentes contextos musicais, mas é fato associá-la à música popular. Sua estrutura física, bem como de outros instrumentos de cordas dedilhadas, permite a utilização de fôrmas que facilitam a transposição de escalas e acordes para diferentes tonalidades, no entanto, podem inibir o conhecimento teórico acerca de sua formação. A improvisação é uma prática bastante enfatizada por guitarristas e outros músicos populares, sobretudo, em gêneros como o jazz, considerando suas mais variadas formas. Muitos são os instrumentistas que utilizam o solfejo em sua prática improvisatória, somando a voz ao timbre de seus instrumentos. O presente artigo tem o intuito de estimular o estudo de escalas na guitarra elétrica com o suporte do solfejo, visando a prática da improvisação ao instrumento amparado pela voz. Apresenta uma proposta de estudo destinada a guitarristas e conclui que o estímulo à improvisação musical, bem como a inserção desta prática nas aulas de música, possibilitam o desenvolvimento criativo e perceptivo dos alunos.

**Palavras-chave:** Guitarra elétrica. Improvisação musical. Solfejo.

### **Title in English**

**Abstract:** An electric guitar can be seen in different musical contexts, but it is actually associated to popular music. Its physical structure, as well as in other plucked string instruments, enables the use of chord shapes that facilitate the transposition of scales and chords to different keys, which although may inhibit the theoretical knowledge of their formation. Improvisation is a practice quite emphasized by guitarists and other popular musicians, especially in genres like jazz, considering its many forms. There are many musicians who use sight singing in their improvisation practice, adding their voice to the timbre of their instruments. This article is intended to encourage the study of scales on electric guitar with sight singing support, with focus on the practice of improvisation at the voice supported instrument. It proposes a study intended for guitarists and concludes that the encouragement of musical improvisation, as well as the integration of this practice in music classes, enables the creative and perceptible development of students.

**Keyword:** Electric Guitar. Musical improvisation. Sight singing.

### **Titulo en Español**

**Resumen:** La guitarra eléctrica se puede ver en diferentes contextos musicales, pero es un hecho asociarla con la música popular. Su estructura física, así como la de otros instrumentos de cuerda pulsada, permite el uso de formas que facilitan la transposición de escalas y acordes a diferentes tonos, sin embargo, pueden inhibir el conocimiento teórico sobre su formación. La improvisación es una práctica muy enfatizada por guitarristas y otros músicos populares, especialmente en géneros como el jazz, considerando sus formas más variadas. Hay muchos instrumentistas que usan solfejo en su práctica de improvisación, agregando sus voces al timbre de sus instrumentos. Este artículo tiene como objetivo estimular el estudio de escalas en la guitarra eléctrica con el apoyo de solfeggio, con el objetivo de practicar la improvisación del instrumento apoyado por la voz. Presenta una propuesta de estudio para guitarristas y concluye que el estímulo a la improvisación musical, así como la inserción de esta práctica en las clases de música, permiten el desarrollo creativo y perceptivo de los estudiantes.

**Palabras-clave:** Guitarra eléctrica. Improvisación musical. Solfejo.

## Introdução

Como um grande admirador do jazz e da música popular brasileira, sempre observei os instrumentistas em suas performances, seja executando a melodia de um tema, ou mesmo acompanhando-a harmonicamente. Meu encanto tornou-se ainda maior quando vi aqueles músicos improvisando linhas melódicas e cantando-as simultaneamente. A princípio, não consegui conceber como aquilo era possível de acontecer, mediante a dificuldade em sincronizar a concepção do fraseado, a execução ao instrumento e, por fim, a inserção da voz nesse processo.

Gradualmente, tentei exercitar essa prática enquanto guitarrista e logo percebi que não se tratava apenas de uma mera união entre guitarra e voz, algo que, de fato, provoca um belo efeito sonoro. Passei a refletir sobre como meu desenvolvimento melódico poderia ganhar outros rumos se eu cantasse as frases musicais tocadas em meu instrumento, mais ainda, se eu as construísse com base no que eu pudesse cantar.

Ao referir-se à utilização do canto na educação musical de crianças, Ilari (2003) afirma que “o ato de cantar, espontaneamente ou de forma dirigida em sala de aula, pode ativar os sistemas da linguagem, da memória, e de ordenação sequencial, entre outros” (Ilari 2003, 15).

A voz é um instrumento orgânico e, diferentemente de uma guitarra elétrica, na qual as notas estarão devidamente afinadas independente do salto melódico realizado, lida com o impalpável, num jogo de movimentos musculares bastante complexos (ver Zhang 2016). Saltos melódicos muito amplos ou mesmo consecutivos, por

exemplo, naturalmente tendem a apresentar grande dificuldade de execução vocal.

Sendo assim, podemos considerar que a utilização da voz como recurso para a criação de melodias na guitarra pode despertar novos olhares sobre o processo criativo ao instrumento. Este artigo propõe o estudo de escalas na guitarra elétrica com o suporte da voz, levando em consideração algumas características do tal instrumento. Serão abordados conceitos referentes à improvisação, além de explicações acerca do solfejo e sua abordagem no contexto da educação musical.

## Sobre a guitarra elétrica

A guitarra elétrica pertence à família dos instrumentos de cordas dedilhadas e seu surgimento está relacionado à necessidade de ampliar o som do violão, seu principal antecessor<sup>1</sup>.

Uma particularidade a ser elucidada é a forma com a qual as notas estão dispostas na guitarra elétrica. Assim como no violão e em outros instrumentos de cordas pinçadas, uma mesma nota na guitarra pode ser encontrada em diferentes pontos de seu braço. Por exemplo, enquanto no piano o dó 3 está localizado em apenas uma das teclas, na guitarra e no violão, essa mesma altura é alcançada em diferentes locais, contando apenas com pequenas variações de timbre provenientes da mudança de espessura das cordas. Sendo assim, uma mesma escala musical pode ser executada na guitarra de várias maneiras, pois cada região do braço do instrumento dispõe de uma digitação

1 Para ver mais sobre a história da guitarra elétrica, ver Borda (2005), Castro (2007) e Lopes (2007).

específica que pode ser facilmente transposta para qualquer tonalidade.

Ao mesmo tempo, a disposição das cordas e os trastes fixos geram padrões de digitação de acordes e escalas que podem ser facilmente transpostos para outras tonalidades. André Pires Costa, em sua dissertação sobre o estudo de digitações de escalas faz uma breve revisão do uso de padrões de digitação na guitarra, como recurso didático no ensino do instrumento e conclui que:

*Em suma, conclui-se que o uso de padrões pode ser um meio viável para melhor domínio da harmonia tonal e modal do ponto de vista teórico-prático, podendo ajudar o aluno na obtenção da linguagem musical na guitarra. (Costa 2016, 15-16)*

Baseado nesse sistema de padrões de acordes e escalas, foi criado o sistema CAGED, bastante utilizados em universidades como a Berklee College of music, British and Irish Modern Music Institute e o Musicians Institute (Costa 2016, 17).

Apesar do uso de padrões facilitar a visualização rápida de escalas e acordes, por outro lado, este fato tende a gerar uma série de dificuldades no que diz respeito à conscientização teórica da escala, do arpejo ou do acorde a ser executado pelo estudante. Ao aprender uma escala maior, um pianista – em nível iniciante – poderá associar a quantidade de alterações existentes em uma dada tonalidade à quantidade de teclas pretas que tocará ao instrumento. A forma com a qual as notas estão distribuídas no piano, neste caso, pode apresentar-se como um elemento facilitador para o entendimento da relação entre a formação teórica da escala e sua execução prática.

Na guitarra, uma mesma digitação equivalente à tonalidade de dó maior, por exemplo, será exatamente igual nas demais tonalidades maiores. Isso é válido para quaisquer tipos de escala e em qualquer parte do braço do instrumento.

Esta sintética abordagem sobre a estrutura física da guitarra elétrica, nos convida a observar que as peculiaridades desse instrumento por um lado tornam o estudo simples, como é o caso do transporte de escalas para outras tonalidades por meio de movimentos ascendentes ou descendentes. Entretanto, podem vir a dificultar o reconhecimento das notas ao instrumento e inibir a diferenciação das alterações existentes em cada escala, bem como sua relação intervalar.

## Sobre a improvisação

A improvisação pode ser considerada uma importante ferramenta no ensino de música, pois sua prática auxilia o desenvolvimento de destrezas, aprimorando a memória, a imaginação, e a criatividade, dentre outras habilidades. De acordo com Gainza,

*a criatividade transmite-se por indução (a partir do professor) e adquire-se por osmose (a partir do educando). Nela, fundem-se o afetivo, a sensibilidade, com o cognitivo, a curiosidade científica e criadora. As técnicas de improvisação introduzidas ao longo de todo o processo de educação musical contribuem para a realização da tão mencionada integração do fazer com o sentir e o pensar. À pedagogia contemporânea interessam tanto os processos como as metas; a música, além de arte e ciência, é uma linguagem cujo domínio se adquire paulatinamente através de um desenvolvimento dialético no qual a improvisação constitui um recurso de grande*

*transcendência e eficácia.* (Gainza 2015, 76-77)

*executa, poder-se-ia propor tarefas mais complexas.*

Ao contrário do que comumente se imagina, improvisar requer uma série de habilidades e, a depender do contexto, exige planejamento e conhecimentos prévios sobre harmonia e teoria musical. Ao tratar de tal termo, contextualizando-o à língua portuguesa, Albino (2009) afirma que:

*Na língua portuguesa o termo improviso está muito mais ligado ao imprevisto, ao não esperado, ao não planejado, do que propriamente à arte de improvisar. Carrega uma imagem de ineficiência, de erro – algo que não deu certo, que fora mal feito ou mal planejado e que precisa ser corrigido imediatamente. Na música e na arte, entretanto, o termo carrega uma mensagem bastante otimista. Ele revela um músico que se predispõe a criar musicalmente, seja em uma atitude lúdica, ou até mesmo por uma necessidade intelectual. (Albino 2009, 61).*

As ideias do autor nos levam a considerar a complexidade e subjetividade que envolvem o ato de improvisar, tendo em vista que se trata de algo que está relacionado a fatores extramusicais e às experiências vivenciadas enquanto ouvintes. Por outro lado, Longo e Aggio (2014, 111) atestam que a improvisação pode ser ensinada e que o educador tem um importante papel no desenvolvimento desta habilidade:

*O estímulo, dado pelo educador, deve estar de acordo com as possibilidades musicais e técnicas do aluno ao instrumento, e levar em conta seu grau de espontaneidade. Pedir tarefas que estão muito além da capacidade do aluno pode ser fator desestimulante e inibidor do desenvolvimento musical. Seria, portanto, mais adequado iniciar este processo com atividades simples, como criar uma pequena melodia e, à medida que se percebe a absorção de novos conhecimentos e a segurança e confiança com que ele*

Cabe afirmar que a improvisação foi bastante incorporada por diversos educadores através dos métodos ativos em educação musical, surgidos nos primórdios do século XX e desenvolvidos por músicos com o compromisso de ensinar música, dentre os quais alguns obtiveram maior destaque. Tal temática foi enfatizada por Émile Jaques-Dalcroze que iniciou um trabalho de sensibilização musical unindo corpo, voz e escuta, no intuito de melhor compreender a linguagem musical e de promover uma performance menos comprometida com os rigores de sua época. De acordo com Fernandes, “o princípio básico do processo de educação musical de Dalcroze é explorar, experimentar, descobrir, aprender e analisar” (Fernandes 2010, 80). Além de Dalcroze, Carl Orff também deu ênfase à prática da improvisação em sua metodologia, contribuindo de modo efetivo para o processo de ensino e aprendizagem de música. Sua abordagem baseia-se na integração de linguagens artísticas e sua proposta de ensino é calcada no ritmo, no movimento e na improvisação (Fonterrada 2008).

A segunda geração de educadores musicais, marcada pelo surgimento de outros nomes na Europa e América do Norte na segunda metade do século XX, traz novos pensamentos acerca da música e sua concepção. Em se tratando do fomento ao processo criativo nesta época, podemos citar como exemplo os trabalhos desenvolvidos pelos pedagogos John Paynter e Murray Schafer. De acordo com Fonterrada (2008, 186), na pedagogia de Paynter “a atividade musical é o reino das descobertas e do jogo exploratório, em que os materiais se

mostram ao ouvinte atento e o instigam a tomá-los, para, com eles, criar estruturas sonoras". Por outro lado, Schafer "acredita mais na qualidade da audição, na relação equilibrada entre homem e ambiente, e no estímulo de capacidades criativas do que em teorias da aprendizagem musical e métodos pedagógicos" (Fonterrada 2008, 193).

Em se tratando de performance musical, é comum associarmos a improvisação à música popular, em especial a alguns gêneros musicais específicos, a exemplo do jazz ou mesmo de algumas vertentes da música brasileira. Referindo-se à música popular, Green (2012), defende que esta vertente "pode ser educacionalmente valorizada, tanto por si só, quanto por seu potencial de conduzir os alunos a uma esfera mais ampla de apreciação musical" (Green 2012, 62).

Músicos dotados de grande influência jazzística tendem a desenvolver uma visão técnica e sistemática acerca do ato de improvisar, algo que lhes permite alcançar fraseados complexos guiados pelas inusitadas harmonias comuns ao estilo. No entanto, quando me refiro à improvisação neste texto, proponho uma reflexão sobre sua forma mais simples, partindo da gênese da expressividade, da experimentação guiada pelo processo de descobertas e pela simples curiosidade em combinar sons. Esta experiência deve ser semelhante a um jogo, uma brincadeira na qual os alunos serão motivados a criar, transformar, exercitar sua capacidade inventiva e expressar-se enquanto seres. Sobre esta prática, Mendes Filho afirma:

*o exercício de improvisação musical possui acentuada relevância, pois, comportando a atuação de elementos concernentes à razão e sensibilidade, também constitui em si um*

*exercício destes fatores intrínsecos e determinantes para a nossa formação. Proporcionando ainda enfoques mais maduros na relação do aluno para com a prática musical e facilitando-a, pelo quanto colore e ameniza o processo de aprendizado. (Mendes Filho 2009, 22).*

De fato, as ideias trazidas pelos autores mencionados nos convidam a refletir sobre a importância da improvisação no desenvolvimento musical dos nossos alunos. Como bem escreveu Gainza (2016, 76):

*As práticas criativas não se contrapõem ao êxito do profissionalismo musical. Pelo contrário: favorecem o estabelecimento de uma relação pessoal e positiva com o instrumento e com a música e contribuem para trazer maior riqueza e abertura ao desenvolvimento da sensibilidade, da consciência e da fantasia sonora.*

Ou seja, inserir atividades improvisatórias em nossas aulas é abrir caminhos para a experimentação e exploração de novos olhares sobre a música e sobre si mesmo; uma simbiose entre as experiências musicais e pessoais de cada indivíduo.

## Sobre o solfejo

A conexão entre sílabas e alturas musicais surge no intuito de viabilizar a memorização das notas. Vista desde a Grécia antiga, tal junção também se fez presente no ensino de música em países como China e Índia.

De acordo com Freire:

*As práticas de solfejo estão presentes em várias culturas do mundo e foram estabelecidas a partir do princípio de associação entre fonemas (sílabas, números ou letras) e alturas musicais. A metodologia de associar sons a sílabas é utilizada tanto no processo de transmissão oral quanto no*

*ensino formal da música. O processo de decodificação das alturas sonoras transformando-as em notas musicais permite a formação de estruturas musicais, sendo que o uso de sílabas de solfejo auxiliam na organização cognitiva da linguagem musical. (Freire 2008, 113)*

Apesar de ser uma metodologia muito antiga, mesmo na tradição europeia, com documentos que nos remetem à Guido D'Arezzo no século XI<sup>2</sup> (Freire 2008, 114), a técnica do solfejo ainda hoje é uma das metodologias mais utilizadas no que diz respeito ao ensino tradicional de música, e que, junto à leitura musical, são ferramentas de grande importância para a formação de profissionais na área, bem como para ampliação de sua compreensão auditiva.

Uma das principais vantagens de se usar essa metodologia é que o processo de decodificação das notas musicais, transformando-as em alturas sonoras, possibilita a formação de estruturas musicais e que a utilização de sílabas no solfejo contribui para a organização cognitiva da linguagem musical (Freire 2008).

O surgimento de novas complexidades musicais, decorrentes do próprio ciclo evolutivo do processo musical, resultou no declínio do sistema em seu formato original, sendo necessária a realização de algumas modificações, como narra Goldemberg:

*Inúmeras adaptações foram propostas, e algumas se incorporaram de forma efetiva. A transição do período modal para o tonal tornou imperativa uma modificação que*

*utilizasse a oitava completa. Uma sétima sílaba – “si” – foi adicionada, transformando o sistema em heptacordal. Subsequentemente, a sílaba “ut” foi substituída por “dó”, de entoação mais fácil. (Goldemberg 2000, 10).*

O ensino do solfejo também foi largamente abordada nos já citados métodos ativos, configurando-se como um ponto de interseção entre as diferentes propostas de ensino. As ideias trazidas por Zoltán Kodály nos chamam a atenção pela valorização dada à voz no processo de aprendizagem musical. De acordo com Silva (2011), Kodály assegura que, por meio do canto, o aluno se expressa musicalmente e desenvolve a habilidade de ler e compor música. Seus exercícios de solfejo partiam da escala pentatônica, pois observara que intervalos de semitons eram mais difíceis de serem cantados corretamente pelas crianças. Incorporou ao seu método aspectos culturais da Hungria, sua terra natal, propondo jogos infantis e melodias pertencentes ao folclore húngaro.

O solfejo proposto por Zoltán Kodály tem foco na leitura relativa e referencia-se no “dó móvel” o qual, segundo Apel<sup>3</sup> (1962 apud Goldemberg, 2000), baseia-se em qualquer sistema de solmização planejado de modo que as sílabas possam ser utilizadas em transposição para qualquer tonalidade. Conforme nos diz Silva (2012), na metodologia Kodály o aprendizado de alturas e de notas difere-se entre si:

*A aprendizagem das alturas colabora na identificação da direção sonora, memorização da distância sonora entre as notas (intervalos), improvisação e solfejo a partir de um centro tonal (independentemente da tonalidade) e desenvolvimento da imagem aural, por*

2 Apesar da existência de outras associações silábicas, o modelo de solmização sugerido pelo monge foi largamente aceito e difundido pela Europa por quase cinco séculos. Para outros textos sobre a história dos sistemas de solfejo e seu uso no ensino de música, ver Otutumi (2008) e Teixeira (2011).

3 Apel, Willi, Ed. 1962. *Harvard Dictionary of Music*. Harvard: Harvard University Press.

*exemplo. Este recurso fundamenta o conceito de leitura relativa e Dó Móvel. A aprendizagem das notas resulta na identificação e nomes dos intervalos, aprendizagem da tonalidade, e sensibilização harmônica, por exemplo. Neste caso, chega-se à compreensão da música absoluta. (Silva 2012, 73).*

A partir da citação acima, é possível afirmar que o solfejo realizado por meio da leitura relativa, no molde proposto por Kodály, possibilita a compreensão intervalar de uma escala. O transporte para outras tonalidades consistirá apenas numa mudança de altura, tendo em vista que sua estrutura intervalar será mantida. Deste modo, a distância sonora entre Dó-Mi e Fá-Lá (intervalo de terça maior), por exemplo, será a mesma, fato que tende a facilitar seu reconhecimento auditivo.

O educador musical Lucas Ciavatta, criador e difusor do método "O Passo" (Ciavatta 2012), enfatiza o solfejo por meio do reconhecimento dos graus de uma escala. Em sua abordagem metodológica, faz uso de números para a representação de notas e estimula diversas combinações entre elas. Tomando como exemplo uma escala diatônica na tonalidade de dó maior, as notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, e Si seriam enumeradas de 1 a 8, partindo da nota mais grave em direção a mais aguda.

Embora haja diferentes formas de representar cada nota contida em uma dada escala, seja por sistemas de solmização ou mesmo por sinais manuais, a exemplo da manosolfa, tais associações são fundamentadas em relações mnemônicas, calcadas na representatividade de sons por meio de elementos distintos entre si. Arrisco-me a estabelecer um olhar semiótico sobre

tais questões, apoiando-me nas palavras de Santaella (1983):

*Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem. (Santaella 1983, 2).*

As ideias trazidas por Santaella levam-me a supor que se uma partitura musical tradicional, por exemplo, é dotada de símbolos que trazem significados definidos previamente, seria cabível atribuir novos símbolos que representariam um mesmo resultado: o som. Sendo assim, cada altura musical poderia ser vinculada a uma sílaba, a um número, a uma letra ou mesmo a um gesto. Na guitarra, por exemplo, esta ideia poderia ser aplicada aos movimentos realizados pelos dedos da mão esquerda (destinada ao braço do instrumento), tornando-se possível a associação entre esses movimentos e os sons por eles produzidos. Como consequência, poderíamos ouvir internamente as notas e intervalos que compõem a escala a ser tocada valendo-se apenas dos movimentos de tais dedos.

### **Propondo a fusão entre guitarra e voz**

Segundo Muggiati (2008), é denominado *scat* o uso da voz tal como um instrumento, a exemplo do saxofone ou do trompete, cantarolando as notas sem pronunciar palavras. O autor afirma ainda que, especialmente, as cantoras Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Betty Carter e, no Brasil,

Lenny Andrade, foram grandes responsáveis pela difusão desta técnica no jazz, inclusive, ainda muito bem representada por vocalistas como Bobby McFerrin.

Apesar de ter surgido em meio aos cantores, diga-se de passagem, em situações nas quais esquecia-se as letras das canções e improvisava-se frases com palavras sem sentido, o *scat* passou a também ser utilizado por inúmeros instrumentistas de jazz, a exemplo dos guitarristas John Pizzarelli e George Benson, dos contrabaixistas Richard Bona e Esperança Spalding, dentre outros músicos. Neste caso, a improvisação vocal ocorre concomitantemente à improvisação ao instrumento, normalmente em uníssono.

Em minha experiência como professor de guitarra elétrica, observei em vários alunos a dificuldade de reconhecer teoricamente o que era executado na prática, mesmo sendo donos de habilidade motora ao instrumento. Em outros momentos, ao estimular a prática da improvisação, percebi sua preocupação em valorizar a técnica ou mesmo o virtuosismo no processo criativo. Além disso, como dito anteriormente, as características referentes à estrutura física da guitarra não exigem do estudante um conhecimento teórico prévio, tendo em vista a facilidade em transpor escalas e acordes para diferentes tonalidades. Sendo assim, na guitarra e em outros instrumentos de cordas, é possível aprender as “fôrmas” de uma escala ou acorde sem necessariamente conhecer as notas que a compõem.

Trago aqui o propósito de estimular a prática da improvisação melódica na guitarra unida ao solfejo simultâneo, por meio de ações didáticas que venham a auxiliar guitarristas, bem como outros instrumentistas, na inserção da voz em sua prática musical. Não

se trata apenas de elucidar a união entre timbres ou de valorizar o efeito sonoro resultante de tal junção, mas sim, de uma estratégia em favor da concepção de melodias – no mais lúdico dos sentidos – a partir da voz, enxergando-a como um elemento que estimula a criação ao instrumento.

Ao praticar as escalas na guitarra com o auxílio do solfejo, o estudante poderá criar associações entre os movimentos realizados pelos dedos da mão esquerda e o resultado sonoro gerado por tais movimentos. Desta forma, após um período de convívio com esta prática, ele será capaz de executar uma escala (a princípio em graus conjuntos) e ouvir internamente cada uma das notas que a compõem, mesmo sem gerar som ao instrumento. Gradualmente, o ambiente sonoro da escala estudada será internalizado, possibilitando a realização de saltos intervalares ao instrumento que poderão ser simultaneamente vocalizados.

Com a finalidade de aproximar o guitarrista desta habilidade, sugiro em seguida um estudo dividido em quatro etapas, o qual poderá ser aplicado a qualquer escala e tonalidade. Indico sua realização com base em semibreves, mínimas, semínimas, e colcheias. Ressalto a importância de uma execução lenta e cautelosa em todas as etapas do exercício.

### **1) Assimilação**

Trata-se da execução da escala em graus conjuntos, em sequência ascendente e descendente. Deve ser dada devida atenção à sonoridade produzida por sua combinação intervalar. Cabe ao estudante fazer uma reflexão prévia acerca das notas que a compõem, no intuito de viabilizar a visualização das fôrmas ao instrumento a

partir da formação teórica da escala estudada.

## 2) Repetição

Consiste na execução de cada grau da escala ao instrumento, seguida de sua vocalização. Como estratégia de memorização das notas no braço da guitarra, é sugerido ao estudante utilizar seus respectivos nomes ao cantá-las.

## 3) Pré-audição

Nesta fase é sugerida ao estudante a vocalização de cada nota da escala seguida de sua execução ao instrumento, ainda referenciando-se em seus nomes, bem como na sequência ascendente e descendente em graus conjuntos.

## 4) Improvisação amparada pelo solfejo

Consiste em improvisar livremente sobre a escala, criando combinações entre as suas notas e cantando-as simultaneamente. A partir deste momento, sugiro o uso do *scat*, substituindo o nome da nota executada por uma sílaba a ser escolhida pelo estudante.

## Considerações finais

A utilização de práticas improvisatórias em música não é algo recente. Há muito, educadores musicais já consideravam sua importância para o desenvolvimento criativo daqueles que delas participavam.

Em minha prática docente tenho percebido que os estudantes de guitarra elétrica quase sempre esbarram no paradoxo do uso de padrões de digitação. Se, por um lado, eles facilitam o processo de aprendizagem e possibilitam tocar ideias complexas ou mesmo improvisar sem conhecer a construção teórica desses elementos, por

outro lado, sua utilização descontextualizada pode dificultar a comunicação com outros músicos e limitar o processo criativo. Normalmente, a essência do problema está na forma de estudar os fundamentos (escalas, arpejos, etc.). Muitos alunos são capazes de executá-los, mas apresentam dificuldades em criar com base neles. Isso sugere uma resignificação do processo de estudo, sobretudo, da maneira de praticar tais elementos.

Por essa razão, motivei-me a refletir sobre alternativas que viessem auxiliar os alunos a fortalecer seu potencial criativo, bem como a ampliar seu conhecimento sobre teoria e percepção musical. E, inspirado pelos músicos de jazz, busquei apresentar uma simples proposta de estudo baseada na união entre o solfejo e a execução musical ao instrumento, estando ela direcionada aos estudantes que almejam improvisar melodias na guitarra e vocalizá-las concomitantemente, independente da tonalidade trabalhada ou do tipo de escala utilizado.

A experiência foi bastante desafiadora, pois os guitarristas, de modo geral, não estão acostumados a estudar desta forma. Contudo, após um período de aquisição de tal habilidade (que variava de acordo com o nível de conhecimento prévio do aluno), houve um claro aprimoramento de sua percepção no que diz respeito ao que está por trás das digitações de escalas, arpejos ou acordes. Os estudantes passaram a perceber que, na verdade, há um “idioma” que lhes permite dialogar com outros músicos, unir teoria e prática, relacionar fundamentos e pensar nos sons antes mesmo de produzi-los.

Por fim, entendo que fomentar a prática da improvisação musical é possibilitar um

encontro com o risco, com o desafio, com o inesperado. Ao passo em que valorizamos a criação em nossas aulas, certamente estamos auxiliando nossos alunos a encontrar seu espaço enquanto seres musicais, seja com uso da voz ou da guitarra, seja em um grupo de jazz ou numa roda recreativa.

## Referências bibliográficas

Albino, César Augusto C. 2009. "A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete." Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Estadual Paulista. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95147>

Borda, Rogério. 2005. "Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica". Dissertação de Mestrado em Música, Unirio, Rio de Janeiro.

Castro, Guilherme Augusto S. De. 2007 "Guitarra elétrica: entre o instrumento e a interface." In *Anais do XVII Congresso Nacional da ANPPOM*, São Paulo, 1-12. São Paulo: Unesp. [https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/sonologia/sonolog\\_GASCastro.pdf](https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_GASCastro.pdf)

Ciavatta, Lucas. 2012. *O Passo: música e educação*. Rio de Janeiro: Edição do autor.

Ciavatta, Lucas. 2013. "O Passo e o conceito de posição: 'dura quanto?' ou 'onde começa e onde termina?'" *Revista Música na Educação Básica* 5, no. 5: 51-61. [http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas\\_meb/index.php/meb/article/view/140/62](http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas_meb/index.php/meb/article/view/140/62)

Costa, André Pires Morais da. 2016. "Estudo de padrões de digitação de escalas: uma estratégia para promover o domínio do diapasão da guitarra clássica no ensino artístico especializado." Dissertação de Mestrado em Música, Universidade do Minho. <http://hdl.handle.net/1822/43945>

Evans, G. 2012. *Chords for Guitar: Transposable Chords Shapes using the CAGED System*. Intuition Publications.

Fernandes, José Fortunato. 2010. "Método Dalcroze: perspectivas de aplicação no canto coral." *Revista Espaço Intermediário* 1, no.1: 78-89.

Fonterrada, Marisa T. de Oliveira. 2008. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: 2 ed. Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

Freire, Ricardo Dourado. 2008. "Sistema de solfejo fixo-ampliado: uma nota para cada sílaba e uma sílaba para cada nota." *Opus* 14, no. 1: 113-126. <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/239>

Gainza, Violeta Hemsy. 2015. "A improvisação musical como técnica pedagógica." In *Música e educação*. Organizado por Helena Lopes da Silva e José Antônio Baêta Zille, 65-78. Barbacena: EdUEMG.

Goldemberg, Ricardo. 2000. "Métodos de leitura cantada: dó fixo versus dó móvel." *Revista da ABEM* 5. <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/447>

Green, Lucy. 2012. "Ensino da música popular em si, para si mesma e para 'outra' música:

uma pesquisa atual em sala de aula.”

Traduzido por Flávia Motoyama Narita.

*Revista da ABEM* 20, no. 28: 61-80.

<http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/104>

Ilari, Beatriz. 2003. “A música e o cérebro: algumas implicações do

neurodesenvolvimento para a educação musical.” *Revista da Abem* 11, no. 9: 7-16.

<http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/395>

Longo, Laura e Adriana Aggio. 2014. “A improvisação na pedagogia pianística: ensino e aspectos cognitivos e psicológicos.”

In *Anais do X Simpósio de Cognição e Artes*, Campinas, 107-115. Campinas: Unicamp.

<https://abcmus.org/abcm-anais-simcam.html>

Lopes, Rogério. 2007. “Guitarra elétrica: uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira.”

Monografia de Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística (Habilitação em Música), Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro.

Mendes Filho, Wellington. 2009. “A inibição diante da improvisação musical: um programa operacional destinado a desinibir o aluno para com esta prática.” Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal da Bahia.

<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9085>

Muggiati, Roberto. 2008. *Improvizando soluções*. Rio Janeiro: Best Seller.

Otutumi, Cristiane Hatsue Vital. 2008.

“Percepção Musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música.” Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas.

Santaella, Lúcia. 1983. *O que é semiótica*.

Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense.

Schmeling, Agnes e Lúcia Teixeira. 2010.

“Explorando possibilidades vocais: da fala ao canto.” *Música na educação básica* 2, no. 2.

[http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas\\_meb/index.php/meb/article/view/124](http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas_meb/index.php/meb/article/view/124)

Silva, Walênia Marília. 2012. “Zoltán Kodály:

alfabetização e habilidades musicais.” In

*Pedagogias em Educação Musical* 1, organizado por Teresa Mateiro e Beatriz Ilari, 55-87. Curitiba: InterSaberes.

Teixeira, Jáderson Aguiar. 2011. “Pensando o

ensino de teoria musical e solfejo: a percepção sonora e suas implicações políticas e pedagógicas.” Dissertação de

Mestrado em Música, Universidade Federal do Ceará.

Zhang, Zhaoyan. 2016. “Mechanics of human voice production and control”. *The Journal of the Acoustical Society of America* 140: 2614-

2635. <https://doi.org/10.1121/1.4964509>