

# Estudo sobre metodologia para o ensino da improvisação na guitarra, através do sistema CAGED, na Universidade de Brasília

Rodrigo Honorato Matos

Universidade de Brasília

rodrigohonoratomatos@gmail.com

Bruno Mangueira

Universidade de Brasília

brunomangueira@unb.br

Resumo: Este trabalho integra o projeto de iniciação científica *Metodologia para o ensino da guitarra elétrica na Universidade de Brasília*, realizado no âmbito do Laboratório de Guitarra e Música Popular, do Instituto de Artes da UnB. O objetivo geral do projeto foi a realização de um estudo sobre o conteúdo e a metodologia de ensino adotados na disciplina de graduação Instrumento Principal Guitarra, oferecida pelo Departamento de Música. A presente pesquisa teve como objetivos específicos a descrição e a análise de exercícios de improvisação melódica, visando a subsidiar o aprimoramento e ampliação do material didático de apoio da disciplina. Para tanto, se concentrou em dois objetos de estudo: i) o material de apoio utilizado na disciplina; ii) a gravação da oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação*, ministrada pelo professor da disciplina e coautor deste trabalho no Festival de Jazz da UnB, em 2017. À luz da bibliografia voltada ao estudo técnico para a performance instrumental e a improvisação na música popular, os materiais foram analisados e comparados, identificando-se correspondências entre o material da disciplina, as propostas da oficina e conteúdos de publicações especializadas na área. Verificou-se que os exercícios propostos na oficina poderiam complementar e enriquecer o conteúdo da disciplina de guitarra, indo ao encontro de abordagens de autores referenciais no assunto.

Palavras-chave: guitarra elétrica; improvisação; sistema CAGED; metodologia de ensino.

## Study on methodology for teaching improvisation on guitar through the CAGED system, at the University of Brasilia

Abstract: This work is part of the research project *Methodology for teaching electric guitar at the University of Brasília*, carried out through the Laboratory of Guitar and Popular Music of the Arts Institute at the University of Brasilia. The general objective of the project was to study the content and teaching methodology adopted in the undergraduate course Electric Guitar at UnB Department of Music. The present research had as specific objectives the description and analysis of melodic improvisation exercises, aiming to subsidize the improvement and expansion of the course's teaching support material. To this end, it focused on two objects of study: i) the guitar course support material; b) the recording of the masterclass *Guitar fretboard visualization: the CAGED system in harmony and improvisation*, given by the course professor and co-author of this work at the UnB Jazz Festival in 2017. From the bibliography focused on technical practice for music performance and jazz improvisation, the materials were analyzed and compared. Then correspondences were identified between the course material, the exercises proposed in the masterclass, and the contents of specialized publications in the area. As a result, it was found that the exercises proposed in the masterclass could complement and enrich the content of the guitar course at UnB, in line with the approaches of leading authors on the subject.

Keywords: electric guitar; improvisation; CAGED system; teaching methodology.

## Introdução

Este trabalho integra o projeto de iniciação científica *Metodologia para o ensino da guitarra elétrica na Universidade de Brasília*, cujo objetivo foi a realização de um estudo sobre o conteúdo e a metodologia adotados nas aulas de guitarra elétrica oferecidas pelo Departamento de Música da Universidade de Brasília (MUS/UnB). Mais especificamente, o

projeto visou à realização de um estudo para subsidiar a futura produção de material didático, a ser utilizado no ensino de graduação, abordando questões relacionadas ao assim chamado “Sistema 5” ou “CAGED”, adotado como balizador do estudo técnico do instrumento. A presente pesquisa teve por objetivos específicos a investigação e a elaboração de propostas para o aprimoramento e a ampliação do material de apoio da disciplina de graduação Instrumento Principal Guitarra (IPG). Para tanto, se concentrou em dois objetos de estudo: (i) o material de apoio didático da disciplina; e (ii) a gravação da oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* (Mangueira, 2017), ministrada pelo professor de guitarra da UnB. A partir da revisão de bibliografia voltada ao estudo técnico para a performance instrumental e a improvisação na música popular, os resultados foram comparados entre si e analisados, tendo como foco exercícios de improvisação melódica. Acredita-se que os resultados alcançados possibilitarão o aperfeiçoamento e expansão do material em questão.

Atualmente, o programa da disciplina de guitarra do MUS/UnB aborda tópicos como o estudo da técnica instrumental, da leitura musical, do acompanhamento rítmico-harmônico e da improvisação melódica. Tais tópicos são trabalhados, em geral, a partir de repertórios de música popular brasileira e jazz. O domínio do conteúdo transmitido é refletido ao final de cada semestre, através da performance dos estudantes em apresentação pública, aspecto essencial da disciplina. Um dos recursos utilizados para alicerçar esse estudo é a disponibilização de material de apoio didático em formato PDF, produzido pelo docente, baseado no sistema CAGED, contendo diagramas de acordes, digitações de escalas e exercícios técnicos em forma de partitura. Esse material fornece recursos técnicos que servem como ferramentas para o desenvolvimento melódico e harmônico, auxiliando em importantes tópicos do programa, como a improvisação, interpretação e acompanhamento.

Outro objeto de estudo deste trabalho, a oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* foi realizada em 18 de outubro de 2017, no Auditório do Departamento de Música, como parte das atividades do Festival de Jazz da UnB, coordenado pelo professor Alciomar Oliveira dos Santos. Ministrada por Bruno Mangueira, professor de guitarra do Departamento de Música, a oficina se voltou para o aprofundamento de assuntos que fazem parte do programa das aulas de instrumento da graduação, com exemplos sobre o repertório e técnicas de estudo para a performance instrumental. Na ocasião, a oficina foi gravada em áudio, sendo este material uma das fontes para a coleta de dados da presente pesquisa.

Por fim, com o intuito de compreender o contexto no qual está inserido o estudo da improvisação melódica na disciplina Instrumento Principal Guitarra, procurou-se fundamentar a análise dos exercícios conforme três pressupostos. Em primeiro lugar, que os exercícios foram construídos, segundo a diferenciação feita por Prouty (2012), a partir de uma *abordagem teórica*. Em segundo lugar, que os exercícios analisados são estruturados sobre uma concepção que interconecta escalas e acordes, conhecida como *teoria escala/acorde* (Nettles e Graf, 1997; Guest, 2006; Pacheco, 2010). E, finalmente, que a aplicação dos exercícios pressupõe, no estudo realizado na disciplina, um sistema de mapeamento do braço do instrumento em digitações, ou “fôrmas”, chamado de sistema CAGED.

## 1. Fundamentação teórica

### 1.1. O estudo da improvisação segundo Prouty: a abordagem teórica e a abordagem prática

O estudo da improvisação na música popular abrange um processo complexo e heterogêneo, que frequentemente compreende o uso de abordagens distintas. Berliner (1994), ao analisar os métodos e práticas tradicionais de aprendizagem da improvisação no jazz, constata a abrangência e profundidade de um campo rico e variado de aprendizado que antecede o momento da performance. Para aquele autor, “há, de fato, uma vida inteira de preparação e conhecimento por trás de cada ideia que um improvisador executa”<sup>1</sup> (p. 23). Segundo Prouty (2012), cada um desses diversos processos relacionados ao estudo da improvisação pode ser agrupado em dois campos distintos. Este autor propõe uma divisão que leva em consideração o tipo de referencial utilizado no estudo e na performance, contrapondo conteúdos derivados da teoria musical àqueles derivados da experiência auditiva. Classificou, assim, o estudo da improvisação a partir de uma *abordagem teórica* e de uma *abordagem prática*. Sobre essa distinção, Silva (2013) comenta:

Para Prouty (2004, p. 5), o estudo da improvisação baseado nas relações harmônicas pode ser associado a uma **abordagem teórica**. Nesse tipo de abordagem os elementos utilizados na improvisação, são oriundos da teoria que analisa os acordes e fornece as possibilidades melódicas, de escalas, modos, arpejos, etc. Essa abordagem é diferente do que o autor chama de **abordagem prática**, na qual os elementos a serem utilizados na criação de um solo provêm de fontes musicais, como trechos de um solo transcritos de um fonograma. (ibidem, p. 76)

Percebe-se, portanto, que Prouty propõe que haja dois campos bem demarcados no estudo da improvisação. Um deles, a abordagem teórica, se ocuparia da análise das estruturas subjacentes ao fazer musical por meio de conceitualizações teóricas. Em contrapartida, haveria a abordagem prática, baseada na internalização de conteúdos musicais obtidos pela experiência auditiva. Prouty relata que, na visão da maioria dos educadores, ambas as abordagens são valiosas e podem coexistir no processo pedagógico, ainda que por vezes uma ou outra assumam a primazia (Prouty, 2012, p. 63). Compartilhando dessa visão, Berliner também reconhece a complementariedade de conteúdos apoiados na teoria e na prática musical, observando que “ao longo da carreira dos improvisadores, constantemente comunicam-se entre si o conhecimento teórico e o conhecimento aural”<sup>2</sup> (Berliner, 1994, p. 110). Ambas abordagens fazem parte do estudo realizado na disciplina Instrumento Principal Guitarra. O terreno no qual se situa essa pesquisa, no entanto, remete apenas a uma delas, a abordagem teórica.

### 1.2. A teoria escala/acorde

Dentro da abordagem teórica, Prouty entende que uma das práticas mais frequentemente utilizadas é a aplicação de estruturas derivadas da interrelação entre escalas e acordes (Prouty, 2012, p. 63). Segundo este autor, George Russell teria sido o primeiro autor a teorizar sobre a conexão entre estruturas verticais (acordes) e horizontais (escalas) no jazz, com sua obra *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Publicada primeiro em formato de panfleto em 1953, Russell teria, na visão de Prouty, proporcionado aos educadores do jazz “uma forma de se comunicar sobre teoria da improvisação dentro da comunidade acadêmica”<sup>3</sup> (ibidem, p. 56).

Segundo Pacheco e Castro (2010), um outro modelo semelhante, que viria a ser conhecido como *chord scale theory* – chamado no Brasil de *escalas de acordes* (Guest, 2006) ou de *teoria escala/acorde* (Pacheco, 2010) –, desenvolveu-se na Berklee College of Music, então conhecida como Schillinger House, entre as décadas de 1950 e 1960 (Pacheco e Castro, 2010, p. 5). Segundo Nettles e Graff (1997), “A teoria escala acorde descreve a **interrelação entre acordes e escalas**. Eles formam uma unidade funcional com duas manifestações diferentes, cada uma representando as qualidades da outra”<sup>4</sup> (Nettles e Graf, 1997, p. 16). Portanto, de uma maneira semelhante ao trabalho de Russell, ela propôs uma unificação dos aspectos verticais e horizontais no jazz (Pacheco, 2010, p. 32), fundamentando-se sobre o pressuposto de que escalas podem ser deduzidas da análise harmônica dos acordes, à medida em que “a função de um acorde em relação a um centro tonal determina sua estrutura e a escala correspondente”<sup>5</sup> (Nettles e Graf, 1997, p. 16).

A *teoria escala/acorde* se disseminou tanto no meio acadêmico como em publicações comerciais (Silva, 2013, p. 76), e seu entendimento “está inserido no estudo, no ensino e na prática da harmonia, do arranjo, da composição e da improvisação, no âmbito do jazz e da música popular relacionada ao jazz” (Pacheco, 2010, p. 32). O estudo das relações propostas pela *teoria escala/acorde* é um dos pilares da disciplina de guitarra da UnB, refletindo uma prática adotada em demais ambientes educacionais formais nos quais se estuda a improvisação.

### 1.3. O sistema CAGED

A aplicação prática da *teoria escala/acorde* na guitarra requer o reconhecimento da disposição dos acordes e escalas no braço do instrumento. Em uma situação de performance na qual o músico popular improvisa sobre uma harmonia, faz-se necessário ao solista recorrer imediatamente ao seu conhecimento dessas escalas e acordes. A fim de reduzir a gama de possibilidades de execução que a guitarra permite, adotou-se na disciplina de Instrumento Principal Guitarra a utilização de um sistema que propõe o estudo de cinco modelos de digitações para cada uma das escalas diatônicas e seus acordes correspondentes, o sistema CAGED. Esse sistema atua como um guia para a localização dos intervalos que compõem as escalas e os acordes e para a internalização das relações estabelecidas pela *teoria escala/acorde*.

A lógica do sistema baseia-se em padrões de digitação chamados de “fôrmas” ou “modelos”, relacionados a cinco acordes posicionados na região das três primeiras casas do braço que, de uma maneira geral, são os primeiros aprendidos pelos iniciantes na guitarra: *Dó maior* (C), *Lá maior* (A), *Sol maior* (G), *Mi maior* (E) e *Ré maior* (D). É possível distinguir, de antemão, quatro características principais do sistema CAGED: (1) as digitações de acordes estão relacionadas a escalas correspondentes; (2) todas as digitações podem ser movimentadas ao longo do braço a fim de que sejam transpostos os acordes e as escalas; (3) as digitações são conectadas sucessivamente ao longo do braço; e (4) os acordes e escalas podem ser alterados e assumir diferentes configurações.

O exemplo mais antigo dessa organização por cinco digitações encontrado nesta pesquisa foi o livro *The Joe Pass Method* (Pass, 1977). Nesta obra, o autor propõe, a princípio, seis digitações, as quais chama de fôrmas “C”, “A”, “G”, “E”, “intermediária” e “D”<sup>6</sup>. Porém, como o próprio autor nota, a fôrma “C” e a fôrma “D” são idênticas, diferindo apenas na oitava em que estão escritas. Considerando, assim, que a fôrma “intermediária” de Pass equivaleria à fôrma “D” (“Ré maior”), do material de apoio, ficam estabelecidas, assim, as cinco fôrmas do sistema CAGED. No Brasil, alguns autores

passaram a utilizar o sistema de digitação por cinco regiões, sem, no entanto, fazer menção ao termo CAGED, como é o caso de Mello (1985), que foi um dos pioneiros na difusão dessa abordagem no Brasil, adotando a denominação alternativa “Sistema 5”, além de Faria (2010) e Corrêa (2016). De mesmo modo, Martino (1989), renomado guitarrista norte-americano de jazz, utiliza um sistema bastante similar ao CAGED, ainda que não o nomeie desta forma.

A sistematização de modelos de digitação é uma prática comum no universo guitarrístico. Greene (1978) e Chediak (1986), por exemplo, adotam sistemas de sete digitações para escalas. Há, ainda, sistemas orientados pela quantidade de notas executadas por corda, gerando digitações como as de *três-notas-por-corda* ou de *quatro-notas-por-corda* (Neely e Schroedl, 1997, p. 45). Com relação ao mapeamento de acordes, Greene propõe uma divisão similar às cinco digitações do CAGED (Greene, 1985), e não sete, como havia proposto para escalas (Idem, 1978). Em uma vertente mais sucinta, Sokolow (1993) chega a propor um sistema com apenas três digitações de acordes.

Uma característica do sistema CAGED, relevante para a adoção na disciplina de guitarra elétrica da UnB, é a possibilidade de relacionamento das digitações de acordes com digitações de escalas em uma mesma posição do braço, tornando-o um valioso recurso para o emprego da *teoria escala/acorde* na guitarra. Nos sistemas com sete digitações, ou com três ou quatro notas por corda, esse relacionamento já não está tão evidente, pois uma digitação específica de um acorde não corresponde de forma inequívoca a uma digitação de escala na mesma posição. Pode-se perceber, desta forma, a utilidade do sistema CAGED para o desenvolvimento de um estudo da improvisação melódica baseado na *teoria escala/acorde*, ao facilitar o reconhecimento das relações entre elementos melódicos e harmônicos, procedimento essencial à performance do improvisador.

## 2. Metodologia

O presente trabalho se orienta por uma abordagem qualitativa de pesquisa (Stake, 2011; Yin, 2016), de natureza exploratória (Gil, 2002), utilizando-se da análise de conteúdo (Bardin, 2002) para extrair considerações quanto ao objeto de estudo.

Primeiramente, foi realizada uma revisão bibliográfica, a partir de obras sobre o estudo e a prática da improvisação na música popular, sobremaneira no jazz, e de publicações sobre sistemas de digitação de escalas e acordes. Paralelamente, a equipe do projeto de iniciação científica do qual faz parte esta pesquisa realizou reuniões semanais, nas quais foram discutidos artigos, dissertações e teses, que serviram de apoio tanto à construção da fundamentação teórica quanto à análise dos resultados.

Num segundo momento, foi feita uma análise sobre os exercícios constantes do material didático de apoio da disciplina Instrumento Principal Guitarra. Tais exercícios foram referenciados e comparados com conteúdos de publicações voltadas à técnica instrumental e à improvisação na música popular.

Em seguida, procedeu-se à transcrição da gravação da oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* (Mangueira, 2017), ministrada no Festival de Jazz da UnB. Nesta etapa foi possível identificar uma série de exercícios voltados ao desenvolvimento da improvisação melódica, com o potencial de serem incorporados à proposta de ampliação do material de apoio da disciplina. Além da transcrição textual, realizou-se também a transcrição de exemplos de exercícios executados pelo ministrante, os quais foram então compilados, analisados, comparados com publicações relacionadas ao estudo da improvisação e referenciados.



### 3. Resultados e discussão

A seguir, são apresentados os tipos de exercícios constantes no material de apoio da disciplina de guitarra e, em seguida, aqueles abordados e propostos na oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação*. Verificou-se que, na oficina, foram propostos alguns exercícios que poderiam complementar e enriquecer o conteúdo da disciplina, no que diz respeito ao estudo da improvisação melódica.

#### 3.1. Exercícios constantes no material de apoio da disciplina Instrumento Principal Guitarra

Os exercícios do material de apoio da disciplina constituem-se em intervalos de um mesmo tipo, dispostos sequencialmente, onde cada intervalo sucede o anterior por grau conjunto, e todas as notas pertencem a uma determinada escala diatônica. Para a realização dos exercícios, são propostas cinco fórmulas: i) intervalos ascendentes; ii) intervalos descendentes; iii) intervalos alternados, com início ascendente; iv) intervalos alternados, com início descendente; e v) intervalos harmônicos. Ademais, todos os exercícios devem ser realizados nas cinco digitações do sistema CAGED.

Figura 1  
Padrões melódicos de terças alternadas — início ascendente. (Mangueira, 2022b).



No programa da disciplina de guitarra e no material de apoio disponibilizado, esses exercícios são chamados de *padrões melódicos* (Mangueira, 2022a; 2022b), termo também utilizado por Medeiros Filho (2002), que distingue os padrões, ainda, entre exercícios intervalares *harmônicos* e *melódicos*. Entretanto, não há na literatura consultada uma terminologia uniforme para descrevê-los. Encontram-se, por exemplo, termos como “padrões escalares”<sup>8</sup> (Crook, 1991) “exercícios diatônicos” (Faria, 1991; 2010) “exercícios baseados nas escalas maiores” (Collura, 2011) “estudo diatônico de intervalos” (Ademir Junior, 2018), “padrões intervalares melódicos” (Mariano, 2018) e “estudo de intervalos diatônicos” (Almeida, 2019). Em alguns casos, ao se referirem a padrões melódicos em terças, autores como Haerle (1975), Baker (1988a) e Aebersold (1992) utilizam também o termo “terças quebradas”<sup>9</sup>.

Os padrões melódicos podem ser encontrados já em publicações do século XIX voltadas ao violão clássico, como nos métodos de Carulli (1810, p. 6), Giuliani (1812, p. 13) e Carcassi (1853, p. 13), e seguiram presentes também no século XX, como no caso de Pujol (1954, p. 43). Na esfera da música popular, tais padrões são encontrados em diversas publicações estrangeiras voltadas à improvisação, como, Coker et al. (1970, p. 28-31), Haerle (1975, p. 5), Pass (1977, p. 11), Coker (1980, p. 48-49, 50-53), Baker (1988a, p. 15-16), Crook (1991, p. 58), Aebersold (1992, p. 12-13), Levine (1995, p. 100-101), e Galper (2003, p. 88-90). Entre autores brasileiros que publicaram trabalhos sobre improvisação, foram encontrados em Faria (1991, p. 27-28; 2010, p. 55), Medeiros Filho (2002, p. 59), Collura (2011, p. 27-30), Ademir Junior (2018, p. 81-82) e Almeida (2019, p. 16). Com relação aos tipos de exercícios propostos por cada autor, é importante notar

que os padrões de intervalos de terça estão presentes em todas as publicações mencionadas, sejam elas voltadas à música popular ou à música de concerto.

Levine (1995, p. 95) compreende que “o método tradicional de se praticarem escalas — subir e descer por uma ou mais oitavas — não contribuirá muito para aprimorar suas habilidades como improvisador”<sup>10</sup>, expressando, assim, a importância de um estudo alternativo, como o dos padrões intervalares diatônicos. Para esse autor, exercícios tradicionais costumam começar, terminar e mudar de direção na fundamental, o que restringe o uso de boa parte das possibilidades disponíveis ao improvisador para praticar escalas. Os padrões melódicos analisados nesta pesquisa consistem em apenas uma dessas diversas formas de se praticar as escalas. Conforme visto, esses padrões podem ser encontrados em estudos técnicos de violão clássico, voltados para a *interpretação*, quanto em métodos para o estudo da *improvisação jazzística*.

### 3.2. Exercícios apresentados na oficina “Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação”

A transcrição dos exercícios voltados à improvisação apresentados na oficina, assim como as explicações verbais do ministrante, revelaram um conteúdo relevante para a ampliação do material de apoio da disciplina de guitarra da UnB. A seguir, são expostos quatro tipos de exercícios propostos na oficina: (i) exercício com figura rítmica constante; (ii) exercício com *notas-guia*; (iii) exercício com padrões baseados nos graus de escala; e (iv) exercício com motivos.

#### 3.2.1 Exercício com figura rítmica constante

O primeiro exercício analisado consiste em improvisar linhas melódicas a partir de uma mesma figura rítmica, executada de forma constante. Assim, escolhida uma determinada figura, o executante tem liberdade para escolher as alturas das notas, adequando-se à harmonia da música. Dessa forma, podem ser utilizados os mais variados recursos, desde que limitados por um único valor de nota. A intenção deste exercício é o desenvolvimento da percepção das *notas-alvo* e das *conexões* entre as notas dos acordes, estimulando o executante a se concentrar na melodia (Mangueira, 2017). Crook (1999, p. 187) entende que “restringir o ritmo de um solo improvisado a um único valor rítmico (...) possibilita ao solista focar mais atenção na seleção das notas da melodia, e, deste modo, desenvolver maior habilidade de controlá-la.”<sup>11</sup>

Figura 2  
Exercício com figura rítmica constante. (Mangueira, 2017).



Exercícios semelhantes foram encontrados nas publicações de Crook (1991, 1999) e Galper (2003). Em Bergonzi (1994), Kane (2007) e Collura (2008), há exercícios rítmicos parecidos, porém, utilizando grupos rítmicos mais complexos, ao invés de um único valor.

### 3.2.2 Exercício com notas-guia

No segundo exercício analisado, não há restrição quanto à figura rítmica a ser utilizada. Por outro lado, só devem ser executadas notas que determinam a qualidade dos acordes, chamadas de “notas-guia”. De modo geral, as notas-guia são as terças e sétimas dos acordes, havendo, em alguns casos, a possibilidade de uso de outros intervalos, como em acordes de sexta, diminutos, meio-diminutos e dominantes com a quinta alterada (Collura, 2008, p. 35). Para Crook (1991, p. 48), as notas-guia possuem duas características: (i) “são responsáveis por criar a qualidade ou sonoridade harmônica (vertical) essencial dos acordes” e (ii) “são as notas instáveis de um acorde, o que quer dizer que frequentemente sugerem um desejo de movimento ou resolução no contexto de uma progressão harmônica, particularmente a terça e a sétima (...)”<sup>12</sup>. Por esse motivo, Crook exclui a fundamental e a quinta justa como notas-guia, bem como considera que tensões do acorde, em razão de sua instabilidade, podem servir ocasionalmente como notas-guia. Pease (2003) argumenta que a simples ornamentação de notas-guia é suficiente para a criação de melodias efetivas, notando que “algumas das melodias mais duradouras já escritas foram baseadas em notas-guia”<sup>13</sup>.

Exercícios semelhantes foram encontrados nas publicações de Coker (1980), Baker (1988b), Crook (1991), Pease (2003), Collura (2008) e Riposo (2009).

### 3.2.3 Exercício com padrões baseados em graus de escala

O terceiro exercício proposto assemelha-se, em certa medida, ao conceito musical de *sequência*, qual seja, a repetição imediata de um padrão de notas, em um tom mais alto ou mais baixo (Bennet, 1998, p. 32). Para o propósito deste exercício, cada padrão de notas utiliza uma mesma sequência de graus da escala, adaptada aos diferentes acordes da harmonia, conforme cada escala de acorde. Na oficina, foi exemplificado o padrão formado, nesta ordem, pelo primeiro, segundo, terceiro e quinto graus (“1-2-3-5”), conhecido no jazz por sua associação ao saxofonista John Coltrane (Almeida, 2019, p. 30). Além desse padrão, foram citados ainda aqueles formados pelos graus “1-3-5” e “1-3-5-7”, que correspondem, respectivamente, aos arpejos de tríades e tétrades. De acordo com Levine (1995), o uso de sequências se tornou marcante no jazz apenas a partir da década de 1960, contrastando com o “uso infrequente” desse recurso por músicos anteriores (ibidem, p. 114). Esse autor distingue entre dois tipos de sequências: as *melódicas*, similares ao exercício proposto na oficina, e as *rítmicas*, nas quais os graus da escala não seguem necessariamente o mesmo contorno melódico. Já Kane (2007, p. 126) utiliza um outro termo para designar construções similares a sequências: “*motivos transpostos*”, que, segundo ele, “ocorrem quando músicos repetem uma frase melódica improvisada em um novo centro tonal.”<sup>14</sup> O termo usado por Kane já deixa entrever que, em certa medida, algumas definições de sequências podem estabelecer relações próximas com os *motivos*, que serão tratados no próximo exercício.

Figura 3  
Exercício com figura rítmica constante. (Mangueira, 2017).





### 3.2.4 Exercício com motivos

O quarto e último exercício exemplificado na oficina propõe o uso de *motivos*. Schoenberg (2015, p. 35) diz que “os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente.” Para o autor vienense, o tratamento do motivo consiste no uso da *repetição*, seja ela “literal, modificada ou desenvolvida.” Med (1996, p. 334), de forma parecida, define o motivo como “uma figura musical breve com forma clara e precisa (...) formado a partir de uma combinação de intervalos e ritmo bem definidos.” No campo do jazz, tais descrições são corroboradas por Kane (2007) e Pease (2003). As funções e vantagens do uso de motivos se relacionam, em grande medida, com a sensação de unidade do discurso musical (Schoenberg, 2015; Med, 1996; Pease, 2003) e o reconhecimento temático (Med, 1996; Kane, 2007). Para tanto, a repetição é característica fundamental, mas também se faz necessário contrapô-la com variações que não se distanciem em demasiado do motivo principal (Schoenberg, 2015). A ausência de variação, por outro lado, é monótona, exigindo, segundo Pease (2003, p. 21), que se “alterem os intervalos ou o ritmo de um motivo, a fim de se evitar o uso exagerado de uma ideia.”<sup>15</sup>

Exercícios semelhantes foram encontrados nas publicações de Crook (1991), Pease (2003), Collura (2008, 2011) e (Kane, 2007).

## Considerações finais

A partir dos resultados da pesquisa, constatou-se que os padrões melódicos constantes no material de apoio da disciplina Instrumento Principal Guitarra possuem correspondência com o conteúdo de diversas publicações voltadas ao estudo técnico para a performance instrumental e à improvisação na música popular. Desta forma, verificou-se que os exercícios propostos no material em questão se inserem num corpo de práticas auxiliares ao desenvolvimento técnico e criativo, de modo que é possível considerar haver benefícios tanto em sua permanência no material de apoio, como na ampliação dos padrões atualmente utilizados.

Similarmente, os exercícios propostos na oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* possuem correlação com uma série de exercícios constantes em publicações voltadas à improvisação na música popular. É possível sugerir, assim, que sejam adequados ao desenvolvimento de habilidades importantes no estudo da improvisação melódica, sendo possivelmente vantajosa a sua inclusão no material de apoio da disciplina de guitarra elétrica do Departamento de Música da UnB.

## Notas

- <sup>1</sup> “There is, in fact, a lifetime of preparation and knowledge behind every idea that an improviser performs.” (tradução nossa)
- <sup>2</sup> “Over the careers of improvisers, their theoretical and aural knowledge constantly inform one another.” (tradução nossa)
- <sup>3</sup> “Russell provided jazz educators with a way to communicate about improvisational theory within the academic community [...]” (tradução nossa)
- <sup>4</sup> “The Chord Scale Theory describes the **interrelation between chords and scales**. They form a functional unity with two diferente manifestations, each representing the qualities of the other.” (tradução nossa)

- <sup>5</sup> “The function of a chord in relation to a tonal center determines its structure plus corresponding scale.” (tradução nossa)
- <sup>6</sup> “C Form”, “A Form”, “G Form”, “E Form”, “Intermediate Form” e “D Form”. (tradução nossa)
- <sup>7</sup> “three-note-per-string system” e “horizontal system” (tradução nossa)
- <sup>8</sup> “scale patterns” (tradução nossa)
- <sup>9</sup> “broken thirds” (tradução nossa)
- <sup>10</sup> “The traditional method of practicing scales – running up and down one or more octaves – won’t do much to improve your skills as na improviser.” (tradução nossa)
- <sup>11</sup> “restricting the rhythm of na improvised solo to a single rhythm value [...] enables the soloist to focus more attention on the selection of melody notes, and thereby develop greater ability to control melody.” (tradução nossa)
- <sup>12</sup> “Guide-tones are those chord tones which are responsible for creating a chord’s essential harmonic (vertical) quality or sonority. They are also the unstable tones of the chord, meaning that they often suggest a desire to move or resolve in the contexto of a chord progression: namely, the 3rd and/or 7th [...]” (tradução nossa)
- <sup>13</sup> “Some of the most enduring melodies ever written have been based on guide tones.” (tradução nossa)
- <sup>14</sup> “Transposed motifs occur when improvisers repeat a melody in a new tonal center” (tradução nossa)
- <sup>15</sup> “[...] alter the intervals or the rhythm of a motif in order to prevent the overuse of na idea.” (tradução nossa)

## Referências

- Ademir Junior. (2018). *Caminhos da improvisação*. Brasília: Editora ABECER.
- Aebersold, J. (1992). *How to play and improvise jazz* (Vol. 1). (6ª Edição). New Albany: Jamey Aebersold.
- Almeida, L. (2019). *Os segredos do improviso*. (Formato digital).
- Baker, D. (1988a). *David Baker’s how to play bebop* (Vol. 1). Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc.
- Baker, D. (1988b). *David Baker’s how to play bebop* (Vol. 3). Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc.
- Bardin, L. (2002). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bennett, R. (1998). *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bergonzi, J. (1994). *Inside improvisation series* (Vol. 4). Advance Music.
- Carcassi, M. (1853). *New and improved method for the guitar*. Boston: Oliver Ditson & Co.
- Carulli, F. (1810). *Metodo completo per chitarra*. Milão: F. Lucca.
- Chediak, A. (1986). *Harmonia e improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas* (Vol. 2). (6ª Edição). Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., Greene, J. (1970). *Patterns for jazz*. Studio P/R, Inc.
- Coker, J. (1980). *The complete method for improvisation*. Studio P/R, Inc.
- Collura, T. (2008). *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular* (Vol. 1). São Paulo: Irmãos Vitale.
- Collura, T. (2011). *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular* (Vol. 2). São Paulo: Irmãos Vitale.
- Corrêa, F. (2016). *Improvisação para guitarra e outros instrumentos*. Editora Laços.
- Crook, H. (1991). *How to improvise: an approach to practicing improvisation*. Advance Music.
- Crook, H. (1999). *Ready, aim, improvise!* Advance Music.
- Faria, N. (1991). *A arte da improvisação: para todos os instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

- Faria, N. (2010). *Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Galper, H. (2003). *Forward motion: from bach to bebop*. [Formato digital].
- Gil, A.C. (2002). *Como elaborar projetos de pesquisa* (4ª Edição). São Paulo: Atlas.
- Giuliani, M. (1812). *Studio per la chitarra di Mauro Giuliani*. Viena: Artaria e Comp.
- Greene, T. (1978). *Single note soloing* (Vol. 1). Van Nuys: Alfred Music.
- Greene, T. (1985). *Modern chord progressions: jazz & classical voicings for guitar*. Van Nuys: Alfred Music.
- Guest, I. (2006). *Harmonia: método prático* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Haerle, D. (1975). *Scales for jazz improvisation*. Alfred Publishing Co., Inc.
- Kane, B. (2007). *Constructing melodic jazz improvisation*. Cambridge: Jazz Path Publishing.
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Mangueira, B. (2017). *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* [Oficina (gravação em áudio)]. Festival de Jazz da UnB. Brasília.
- Mangueira, B. (2022a). *Plano de ensino* [material não publicado]. Instrumento Principal Guitarra: Departamento de Música da Universidade de Brasília.
- Mangueira, B. (2022b). *Padrões melódicos* [material não publicado]. Instrumento Principal Guitarra: Departamento de Música da Universidade de Brasília.
- Mariano, A. (2018). *Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de guitarra elétrica no Brasil*. [Tese de Doutorado]. Universidade Federal da Paraíba.
- Martino, P. (1989). *Linear expressions*. Hal Leonard.
- Med, B. (1996). *Teoria da música* (4ª Ed). Brasília: Musimed.
- Mello, M. (1985). *Guitarra fusion*. [DVD]
- Neely, B., Schroedl, J. (1997). *Chords & scales for guitar*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Nettles, B, Graf, R. (1997). *The Chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music.
- Pacheco, G. (2010). “Que acorde é esse aí?” pluralidade: o processo criativo da ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas. [Dissertação de mestrado]. Universidade de Brasília.
- Pacheco, G., Castro, B. (2010). A contribuição teórica do Jazz: sistematização dos aspectos horizontais e verticais na Teoria Escala Acorde e no Conceito Lídio Cromático da Organização Tonal. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Florianópolis.
- Pass, J. (1977). *The Joe Pass guitar method*. Chappell & Co., Inc.
- Pease, T. (2003). *Jazz composition: theory and practice*. Boston: Berklee Press.
- Prouty, K. (2012). *Knowing jazz: community, pedagogy and canon in the information age*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Pujol, E. (1954). *Escuela razonada de la guitarra: libro tercero*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Riposo, J. (2009). *Target & approach tones: shaping bebop lines*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- Schoenberg, A. (2016). *Fundamentos da composição musical* (3ª Edição). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Silva, R. (2013). *Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música*. [Tese de doutorado]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Sokolow, F. (1993). *Fretboard roadmaps: the essencial guitar patterns that all pros know and use*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Stake, R. (2011). *Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam*. Porto Alegre: Penso.
- Yin, R. (2016). *Pesquisa qualitativa do começo ao fim*. Porto Alegre: Penso.