

ESTUDO E CASO: ESTRATÉGIAS DE ARRANJO PARA GUITARRA SOLO

Murilo Cunha¹, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas²

¹ Acadêmico do Curso de Licenciatura em Música, CEART – bolsista PROBIC/UDESC.

² Orientador, Departamento de Música, CEART – sergio.freitas@udesc.br.

Palavras-chave: Arranjo musical. Performance jazzística. Guitarra elétrica.

Este estudo visita diferentes campos da pesquisa em música, envolve a reflexão acerca de processos e práticas pedagógico musicais, aborda questões técnicas, teóricas e críticas associadas ao trabalho criativo em arranjo musical; mapeia variáveis que interferem no desempenho instrumental em situações de interpretação musical ao vivo; e também procura perceber o músico e seu labor artístico em contexto histórico e sociocultural. Em âmbito de iniciação, essa espécie de exercício de aproximação possibilitou observar como tais campos interagem na consecução do principal objetivo deste trabalho, a saber: o mapeamento de estratégias capazes de gerar arranjos musicais semiestruturados que possam ser executados, por um único intérprete, respeitando o idiomatismo do instrumento musical guitarra elétrica em âmbito de um repertório e estilística geral referida como *jazz guitar culture*. Em síntese, “as estratégias são escolhas realizadas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras de estilo. Para todo estilo específico há um número finito de regras, no entanto há um número indefinido de estratégias possíveis para realizar essas regras” (MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000. p. 43-44). Com esse referencial, procurando enfrentar os ágeis processos criativos que norteiam a performance musical, no decorrer da pesquisa trabalhou-se a hipótese de que, essa distinção entre “regras de estilo” e “estratégias” pode clarificar valores-chaves para o campo da *jazz guitar culture*, tais como o valor da “originalidade” e seus correlatos, a “criatividade”, a “individualidade” e o “virtuosismo”. Lançando mão de uma metodologia híbrida, que concilia revisão bibliográfica, consultas em bases diversas (sites e revistas especializadas, encartes, vídeos e entrevistas publicadas etc.) e rotinas de transcrição, prática instrumental e análise musical, o presente trabalho foi conduzido por uma dinâmica de elaboração de questões abertas. A metodologia de questões abertas, nesta pesquisa, implicou na permanente formulação de tópicos capazes de incitar e nortear a investigação favorecendo tanto a busca de algumas respostas possíveis, e não necessariamente únicas, exatas e taxativas, quanto o permanente entrecruzamento de tais questões.

Dentre as questões que podem ilustrar essa dinâmica, temos: Como mapear e desenvolver estratégias que visam a elaboração de texturas de melodia acompanhada em que, simultaneamente, um guitarrista desempenhe funções rítmicas, harmônicas ou polifônicas, de condução de linhas de baixo e de enunciação melódica? O chamado “Sistema CAGED” pode ser considerado como um pressuposto técnico norteador que, dialogando com uma longa tradição de músicos que estudam a mecânica da guitarra desde o século XVI, é capaz de direcionar a revisão, a documentação e a proposição de estratégias de arranjo para guitarra elétrica solo? Como selecionar e apreender estratégias empregadas por guitarristas de referência (tais como: Django Reinhardt, Joe Pass, Barney Kessel, Ted Greene e Martin Taylor)? Quais recursos de substituição

harmônica, ou reharmonização, o intérprete arranjador pode empregar prontamente em situações de criação ao vivo? Quais estratégias de interpretação podem ser utilizadas para estabelecer o andamento e enunciar a atmosfera de uma peça musical? A elaboração semiestruturada, ou parcialmente definida, de um arranjo pode contribuir para que valores musicais associados a *jazz culture*, tais como “espontaneidade”, “originalidade” e “impremeditabilidade”, se conservem? Considerando que o “risco” e o “erro” são prerrogativas importantes para performance, pois estão associados ao vigor e entusiasmo que caracterizam a interpretação musical jazzística, as soluções *ad libitum* em seções formais menos definidas, como “introduções” e “codas”, podem contribuir para aumentar a interatividade com o público? Quais são os pré-requisitos e experiências necessárias ao músico em formação para que este possa desempenhar o exercício profissional neste campo? Quais são as finalidades de se aprender essa arte e ofício? Algo sobre esse conhecimento ainda permanece no registro oral ou gestual e poderia receber registro ou formulação escrita? Existem referências teóricas e artísticas que poderiam ser divulgadas? Fundamentos da educação musical podem influir nas rotinas de aprendizagem que visam desenvolver habilidades de elaboração e interpretação de versões para guitarra elétrica solo?

Do estudo e reflexão acerca de questões como essas, alguns resultados e discussões, também abertas e não definitivas, podem ser apontadas ao final desta breve etapa formal de investigação. Um desses resultados, bastante amplo e correlacionado à diversos aspectos históricos, socioculturais e artísticos musicais, é a percepção de que, de maneira geral, as compartimentações da tradição musical ocidental não se conservam estáticas nas formas de expressão musical que surgem e permanecem se modificando no novo mundo. Ou, em outras palavras, a compartimentação dos ofícios musicais em especialidades que subdividem a experiência musical em funções de intérprete, arranjador, compositor, instrumentista, improvisador, acompanhador, melodista e ouvinte, não se conserva de maneira rígida no campo da *jazz guitar culture*. Pois nesta cultura, tais incumbências inevitavelmente se deslocam, se misturam e se confundem. Outra discussão, decorrente da anterior, diz respeito ao fato de que, no âmbito da *jazz guitar culture*, o “como se aprende” é tão ou mais determinante do que o chamado “conteúdo”, ou seja, “aquilo que se deve aprender”. Esse ponto pode oferecer um bom contraponto para a avaliação crítica de currículos e práticas de ensino norteadas, preponderantemente, por modelos da tradição escolar ocidental. Ainda nesta direção, vale notar algo que poderíamos chamar de desenvolvimento de uma atitude de apropriação. Com tal atitude, o aprender soma sentidos de tornar próprio, de reconhecer seu, de apossar-se, de identificar-se e de tomar para si. Ou seja, imerso no auditivo, no oral e no gestual músico-instrumental, o guitarrista em formação rotineiramente assume a autoria de ações que originam atividades que causam ou geram aprendizagens que o levam na direção de um saber fazer que vai se revelando aos poucos. Nessa atitude de apropriação, a avaliação se dá ao mesmo tempo em que os processos de aquisição de habilidades e conhecimentos se desenvolvem. E tal avaliação permanente está, claramente, sobre direta responsabilidade do sujeito artista em formação, autor também das formas e mecanismos que lhe permitem desenvolver suas escolhas e capacidades críticas e criativas.