

The logo features a large, stylized circular emblem on the right side, composed of concentric bands of geometric patterns in shades of brown and gold. The text is centered within a white rectangular area. At the top, a thick black horizontal bar is positioned above the word 'SIMPÓSIO'. The word 'SIMPÓSIO' is in a large, black, sans-serif font, with a solid brown circle to its right. Below it, 'ACADÊMICO DE' is written in a smaller, black, sans-serif font. The word 'VIOLÃ' is in a very large, bold, black, sans-serif font, with two solid brown circles flanking the 'Ã'.

IX SIMPÓSIO ●  
ACADÊMICO DE  
VIOLÃ ●

**01 a 04**  
nov. 2017  
Curitiba|PR

Anais do Evento  
ISSN 2317-4862

**Universidade Estadual do Paraná**

**Antonio Carlos Aleixo**  
Reitor da UNESPAR

**Sydnei Roberto Kempa**  
Vice-Reitor da UNESPAR

**Carlos Alexandre Molena**  
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação da UNESPAR

**Universidade Estadual do Paraná – Campus EMBAP**

**Prof. Marco Aurélio Koentopp**  
Diretor do Campus Curitiba I (UNESPAR/EMBAP)

**Profa. Solange Garcia Pitangueira**  
Vice-Diretora do Campus Curitiba I (UNESPAR/EMBAP)

**Profa. Dra. Jaira Paiva Perin**  
Chefe de divisão de Pós-Graduação

**VIII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP**

**Coordenação geral**  
Prof. Dr. Fabio Scarduelli

**Comissão pedagógica**  
Prof. Dr. Orlando Fraga e Prof. Eric Moreira (coordenadores),  
João Lorenzon, José Cueto, William Guimarães e Christian Arruda.

**Comissão científica**  
Ma. Dayane Battisti (coordenadora),  
Alexandre Menegatti, Raquel Turra, Bruno Felipe, João Tonatto e Leandro Fracaro.

**Comissão artística**  
Prof. Dr. Mario da Silva e Prof. Eric Moreira (coordenadores),  
Thaís Alonso, Bruno Schroeder, Daniel Ricobom, Prof. Eric Moreira, Jacqueline Maria e Wallase Fauth.

**Comissão de comunicação**  
Francisco Okabe (coordenador) e Ma. Dayane Battisti.

**Comissão de registro**  
Ruddy Rojas, Leonardo Rodrigues, Giuliano Pereira e Felipe Afonso.

**Comissão de traslado**  
Prof. Dr. Orlando Fraga.

**Comissão da Oficina de Composição**  
Prof. Eric Moreira, Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro.

**Comissão Científica:**  
Prof. Dr. Adriano Giesteira (UNESPAR/EMBAP)  
Alexandre Luiz Alves da Silva (UFPR)  
Ms. Anderson Zabrocki (UFPR)  
Prof. Dr. Clayton Vetromilla (UNIRIO)  
Profa. Dra. Cristiane Otutumi (UNESPAR/EMBAP)  
Profa. Dra. Cristina Tourinho (UFBA)

Prof. Dr. Daniel Wolff (UFRGS)  
Prof. Dr. Fabio Guilherme Poletto (UNESPAR/EMBAP)  
Prof. Dr. Fabio Scarduelli (UNESPAR/EMBAP)  
Prof. Dr. Felipe Ribeiro (UNESPAR/EMBAP)  
Prof. Dr. Gilson Antunes (UNICAMP)  
Prof. Dr. Luciano Lima (UNESPAR / FAP)  
Prof. Dr. Marcos Araújo (UFRGS)  
Prof. Dr. Mauricio Orosco (UFU)  
Prof. Dr. Nicolas de Souza Barros (UNIRIO)  
Prof. Dr. Orlando Fraga (UNESPAR/EMBAP)  
Ms. Rafael Thomaz (UNICAMP)  
Prof. Ms. Roberto Froes (UEMA)  
Prof. Dr. Werner Aguiar (UFG)

**Realização:**

EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná  
UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná

**Apoio:**

Teatro Guaíra  
Carlos Gomes Valentim – Luthier  
Jorge Menezes – Luthier  
Strings by Mail  
Guitar Plus Instrumentos Musicais  
Allez Allez Café Bistrô  
Mafalda Café Bar Bistrô  
Café do Teatro

**Catlogação na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9ª.**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

Simpósio Acadêmico de Violão da Embap / Organizado por Fabio Scarduelli e Dayane Battisti (9. : 2017 : Curitiba, PR)  
Anais / IX Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 01 a 04 de novembro de 2017. – Curitiba: EMBAP, 2017.  
149 p.

Anual  
ISSN: 2317-- 4862

1. Artes – Música. 2. Artes – Congresso. 3. Música – Performance. 4. Música – Violão. I. Scarduelli, Fabio. II. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. III. Título.

CDU 787.61

## **Apresentação**

O IX Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, realizado de 1 a 4 de novembro de 2017, comemorou 10 anos de evento e 40 anos de violão na instituição, desde a fundação do curso em 1977, pelo professor Jaime Zenamon. O Simpósio tem desde sua primeira edição um conjunto de atividades envolvendo masterclasses, palestras, concertos e seções de comunicações de pesquisa, com convidados nacionais e internacionais. Nesta edição contou com os convidados Dr. Nicholas Ciraldo (USA – The University of Southern Mississippi), e Dr. Edelton Gloeden (USP – São Paulo) que ministraram masterclasses, palestras e realizaram concertos. Além disso tivemos 8 propostas artísticas, de violonistas e grupos provenientes de estados como Maranhão, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, além de uma proposta do Canadá, que se apresentaram no evento. O workshop de composição, direcionado ao violão, atraiu compositores e estudantes de composição de diferentes países.

No que se refere a parte científica, tivemos 16 trabalhos aprovados para comunicação no evento, de professores e estudantes de graduação e pós-graduação das seguintes universidades: Dalhousie University (Canada), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Universidade Federal de Sergipe (UFS), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Universidade Federal de São João de Rei (UFSJ), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal do Paraná (UFPR). E é parte desta produção que pode ser aqui conferida. As temáticas giram em torno do violão na performance, na pedagogia do instrumento e na história e literatura, com objetos de pesquisa bastante variados. Trata-se de um importante recorte da produção científica brasileira relacionada ao violão. Desejamos a todos uma ótima leitura!

Fabio Scarduelli  
Coordenador geral do IX Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP

## Sumário

Nova transcrição de “Noite de Lua” de Dilermando Reis para violão solo fundindo a parte dos dois violões com base na gravação original ( <i>Breno Raphael de Andrade Pereira</i> ).....	1
Os arpejos em Leo Brouwer e Matteo Carcassi: uma análise técnica e complementação ( <i>Caio Cezar Braga Bressan e Marcelo Fernandes Pereira</i> ).....	16
O Violão Sergipano: O Idiomatismo Na Música Para Violão De Alvino Argollo ( <i>Diego Lima dos Santos e Robson Barreto Matos</i> ) .....	28
Peças folclóricas brasileiras associadas ao método Suzuki de violão: proposta para abordagem de duas peças ( <i>Fernando Aguera</i> ).....	40
O Método de António da Silva Leite para guitarra inglesa e a circulação de suas peças no Brasil Oitocentista ( <i>Humberto Amorim</i> ) .....	49
Estudo comparativo entre duas versões da música <i>Cheio de Dedos</i> , do compositor Carlos Altier de Sousa Lemos Escobar, o Guinga ( <i>Ivan Daniel Barasnevicius e Gilson Uehara Gimenes Antunes</i> ) .....	63
Aralume, as diversas representações sonoras de uma composição Armorial ( <i>Sérgio Deslandes</i> ).....	75
Estratégias Motivadoras Para Leitura Musical À Primeira Vista: estudo de caso a partir do contexto da iniciação ao violão ( <i>Tamires Lemos Rampinelli e Vladimir Agostini Cerqueira</i> ).....	89
Violão na Luteria UFPR: ensino da construção e pesquisas sobre o instrumento ( <i>Thiago Corrêa de Freitas, Igor Mottinha Fomin, Monicky Ellys Zaczéski</i> ) .....	100
“Carinhoso”, de Pixinguinha: uma análise do arranjo e da performance de Lula Galvão ao violão solo ( <i>Victor Polo</i> ) .....	107
Práticas de Tocar de Ouvido: A Escuta Como Estratégia de Aprendizagem do Violão ( <i>Francisco Bueno Domingueti e Vladimir Agostini Cerqueira</i> ).....	120
Reflexões sobre uma produção de arranjos didáticos vinculada ao processo de ensino: A Experiência dos Trovadores de Santa Cruz de Minas ( <i>Ricardo Fabiani Silva e Vladimir Agostini Cerqueira</i> ) .....	134
The uniquely complex bimanual task of classical guitar performance: a developing experiment for examining instrument-specific interhemispheric inhibition in guitarists ( <i>Amy Brandon</i> ).....	144

## Nova transcrição de “Noite de Lua” de Dilermando Reis para violão solo fundindo a parte dos dois violões com base na gravação original

*Breno Raphael de Andrade Pereira – UFAL - breno\_stratelemusic@outlook.com*

**Resumo:** Este artigo tem como escopo, por meio de nova transcrição, corrigir das edições mais conhecidas o grave erro com relação à *forma*, baixos e ritmo. Ao ouvir a gravação original de Dilermando e comparar com as partituras disponíveis ou com os vídeos na internet de interpretes percebemos um grande desvio com relação ao que foi gravado. Para fins de credibilidade, a transcrição é analisada quanto ao estilo de escrita de Dilermando Reis com base no levantamento feito por Pires (1995) assim como são analisadas sua fraseologia e harmonia. A comparação por conta do leitor da versão antiga com a nova aqui proposta é recomendável. O grande trunfo deste artigo é o de que não encontramos nenhum trabalho nessa direção.

**Palavras-chave:** Dilermando Reis. Noite de Lua. Correção. Análise.

**Abstract:** The article's scope is, through new transcription, to correct of the most known issues the serious error with respect to form, bass and rhythm. Either, when listening to an original recording of Dilermando comparing with the large used scores or with the videos on the internet we noticed a great deviation from what was recorded. The piece is analyzed under the Dilermando Reis style writing based on the survey done by Pires (1995) as well as its phraseology and harmony. The reader must compare the old version with my new version. The great asset of this article is to find no work in that direction yet.

**Keywords:** Dilermando Reis. Noite de Lua. Correction. Analysis.

### INTRODUÇÃO

Primeiramente foi feita a comparação entre vídeos e partituras com a gravação do LP de 1961 da Continental e constatado as incongruências. Percebemos, por meio de vídeos no Youtube, que até no exterior esses erros não foram corrigidos – a despeito de existirem dois tentando simular a gravação, estes não corrigem a forma e ainda faltam alguns detalhes contidos na gravação. Em seguida foi feita uma análise harmônica, rítmica, formal e melódica da partitura de Noite de Lua da BANDEIRANTE EDITORA MUSICAL LTDA<sup>1</sup> para que, assim, tivéssemos subsídio para apontamentos e para identificar as diferenças entre gravação, a partitura na versão amplamente conhecida e a versão que propomos; no entanto não haverá espaço aqui para uma comparação das duas versões<sup>2</sup> por conta de limite de páginas. Este artigo iniciar-se-á apontando as principais características das obras de Dilermando Reis extraídas dos dados da dissertação de Pires (1995) confirmando e atualizando seus dados. E logo em seguida analisar-se-á a nossa transcrição ressaltando o que foi acrescentado ou corrigido em relação à versão da BANDEIRANTE – novamente, resalto que a comparação é meramente representativa por ser ela a primeira transcrição comercializada e por as

---

<sup>1</sup> Outras partituras disponíveis na internet feitas por amadores foram analisadas e constatamos que se trata de uma cópia ou variação da edição da BANDEIRANTE. Ressalte-se que a versão da BANDEIRANTE foi lançada antes da gravação por Dilermando. Por isso a comparação aqui feita não leva em consideração um “erro” por parte da editora (visto que não se pode considerar errado uma versão lançada antes de haver qualquer gravação rodando no mercado musical) mas pretende usá-la como representativa das versões por mim conhecidas tamanha semelhança entre aquela e estas. Poder-se-ia usar qualquer das versões.

<sup>2</sup> A amplamente conhecida da editora supracitada versus a nossa transcrição.

posteriores usadas por todas as performances por mim consultadas coincidir com ela. Minha pretensão com o presente trabalho é propor a execução da minha transcrição por convergir com a gravação bem como por ter o diferencial de unir as partes dos dois violões. Ainda não encontrei alguém executando conforme a gravação. No final, o anexo de toda a partitura do arranjo por mim proposto.

### **Principais Características Das Composições De Dilermando Reis**

Pires (1995) analisou várias composições de Dilermando. Aqui estão as características que Pires identificou e que se encontram em *Noite de Lua*.

#### **Harmonia instável da segunda parte das músicas.**

Pires (1995:40-52) constata que é característico do compositor usar de estabilidade harmônica, assim como um encadeamento harmônico claro e seguindo os clichês das músicas populares, na primeira parte de suas músicas. Já a segunda parte tende a ser instável, ambígua ou mais complexa de alguma forma. Em *Noite de Lua* não percebemos essa instabilidade a não ser que consideremos uma possível ambiguidade ente as regiões<sup>3</sup> de SubT e M<sup>4</sup> tornando definitivamente M apenas na cadencia final da parte B e B'.

#### **Utilização de acordes diminutos**

Há a presença de acordes diminutos ou tríades diminutas nos compassos 102 e 109 – na versão da BANDEIRANTE há também no compasso 106 como uma tríade G<sup>#</sup>/D – não modulantes conforme os dados de Pires (1995:55-66).

#### **Utilização de apogiaturas**

Pires (1995:66-9) constata que é característico do compositor usar de apogiaturas superiores e, portanto, há um movimento descendente resolvendo numa nota do acorde. São quase sempre de “nona para a tônica”, “quarta para a terça” e “sexta para a quinta”. O tempo das apogiaturas de Dilermando varia de uma semicolcheia até um compasso inteiro. Constatamos em toda *Noite de Lua*.

#### **Arpejo de finalização**

---

<sup>3</sup> Preferimos o termo *regiões* invés de *centro tonal* devido nossa adoção da *monotonalidade* como perspectiva teórica (Schoenberg, 2004: 37). Equivale à noção de centro tonal secundário na perspectiva mais tradicional.

<sup>4</sup> *Idem*, 2004: 49.



Pires (1995:70-2) constata que é característico do compositor usar de arpejo na finalização das peças – exceto nas valsas. Não podemos concordar que Dilermando não use de arpejo nas suas valsas porque *Noite de Lua* contém um arpejo de finalização em todas as três partes (A, B e C), seja no último ou no penúltimo compasso da parte; duma ou doutra forma, sempre ocorre no final de frase.

## ANÁLISE DE NOITE DE LUA

Há alguns pontos a destacar. O primeiro é que, tendo como referência a gravação, todas as partituras disponíveis que tivemos acesso não correspondem à gravação; cremos que são provenientes, como num efeito dominó, da transcrição realizada pela editora BANDEIRANTE que desde 1952 os propagam. No caso da edição da BANDEIRANTE há incongruência da forma musical – as partes “A e C” na referida edição têm ritornelo enquanto que a gravação de Dilermando (fonte primária) não –, e está faltando detalhes do ritmo, do baixo, e da melodia. Então apresento uma nova transcrição por mim elaborada pretendendo ser mais fiel ao que foi gravado, afastando-me dos grandes desvios das outras transcrições. Ainda outro ponto a destacar é o de que na fraseologia divergimos da edição da BANDEIRANTE baseando-nos em dois critérios; são eles: 1º conhecimento da mecânica, funcionalidade e sonoridade do instrumento violão, 2º como soa ao ouvido numa *audiação* (GORDON, 2000) acústica. A partir desses dois critérios fizemos alterações perceptíveis quando comparadas ambas as transcrições como: **1ª) “frase com ligadura torna-se acéfala”**: As razões para essa alteração são, primeiro, a de que a corda do violão usada para emitir esse trecho da melodia, e na região aguda do braço do instrumento, no andamento em que essa valsa se encontra, não sustenta a vibração a ponto de se justificar uma ligadura. A segunda razão é a de que, procurando entender o motivo de a transcrição BANDEIRANTE apresentar uma ligadura, descobrimos as prováveis razões: as de que fica visualmente menos complicado por formar-se um padrão visual e que, já na primeira ocorrência desse evento (entre os compassos 3 e 4), o dedo mais indicado na edição BANDEIRANTE para a digitação da nota subsequente é o mesmo dedo que é indicado para a digitação da nota predecessora (e essa nota subsequente é a mesma nota predecessora). Outra razão é a de que na partitura de *Gôtas de Lágrimas* editada pela CEMBRA em 1963<sup>5</sup> tal trecho é escrito como acéfalo. Realmente, na prática, não faz diferença se em tal trecho é escrito duma forma ou doutra, pois o violão não emite som longo o suficiente para escrever com ligadura. Caso, por exemplo, uma flauta toque a melodia do trecho em questão conforme está escrito na edição da

---

<sup>5</sup> O mesmo ano da gravação de referida obra de Mozart Bicalho por Dilermando Reis (Martins, 2013: 63). Para esclarecimento da pertinência dessa peça para a discussão envolvendo *Noite de Lua* ressalte-se que esta é considerada um possível plágio daquela, tamanha a semelhança.

BANDEIRANTE não será ouvido o hiato como que uma pausa de colcheia quando executado ao violão. **2ª) Um compasso em silencio na melodia (oitavo comp. da parte C):** A razão é a de que, numa *audição* acusmática, não ouvimos nota melódica no referido compasso e sim um fundo rítmico-harmônico.

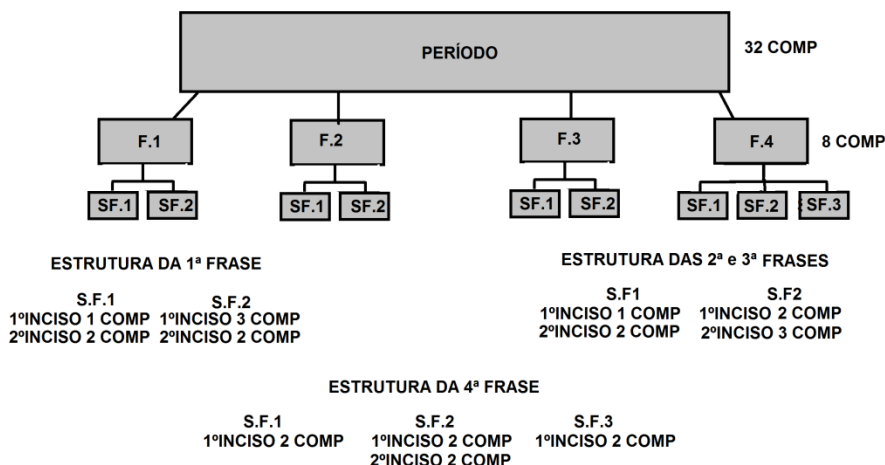
## ANÁLISE FRASEOLÓGICA

O referencial teórico para esta sessão foi *Tratado de la Forma Musical* (1972) de Julio Bas. Segundo Bas, até uma nota só pode ser considerada um motivo/inciso e que todo motivo é um inciso mas que nem todo inciso é motivo: “*Animado poe el ritmo, un acorde solo, aún una nota sola, puede ser un motivo.*” (p.51). Há uma observação a ser feita quanto aos incisos: aqui os incisos são de um ou mais compassos; já o autor examina apenas incisos de um compasso. Não obstante, e aproveitando a abertura que o autor faz, não nos pareceu correto dividir em partes ainda menores os padrões melódicos de *Noite de Lua* que temos considerado como os menores que apresentam sintaxe numa escuta pela razão de que, caso divididos em parcelas ainda menores, não se apresentariam com sintaxe:

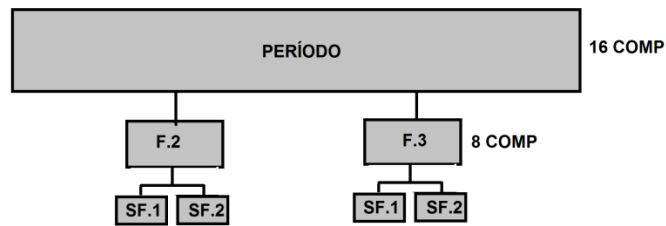
Antes de prosseguir, es necessário tener presente, que los términos inciso, semifrase, frase, período, tienen un significado relativo. El valor de las unidades rítmicas y musicales, depende de las dimensiones del conjunto que integran. (p.53-54)

Abaixo estão esquemas da fraseologia de nossa transcrição para a parte A, B e C:

### PARTE A



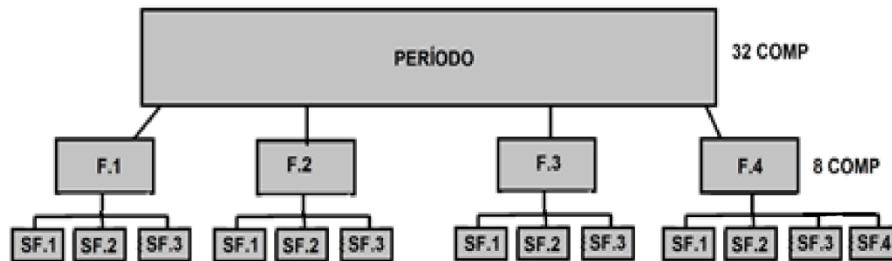
## PARTE B



### ESTRUTURA DAS SEMIFRASES

S.F.1	S.F.2
1ºINCISO 2 COMP	1ºINCISO 2 COMP
2ºINCISO 2 COMP	2ºINCISO 2 COMP

## PARTE C



### ESTRUTURA DAS SEMIFRASES (1ª, 2ª e 3ª)

S.F.1	S.F.2	S.F.3
1ºINCISO 3 COMP	1ºINCISO 2 COMP	1ºINCISO 3 COMP

### ESTRUTURA DA 4ª FRASE

QUATRO S.F  
S.F.1, 2, 3 e 4  
1ºINCISO 2 COMP

## ANÁLISE HARMÔNICA

Nosso referencial teórico para a presente sessão é muito vasto; sobressai-se a escola Schoenbergiana (*Harmonia, Fundamentos da composição musical, Funções estruturais da harmonia, etc.*). Abaixo estão quadros com o rol de acordes onde cada quadrado corresponde a um compasso 3/4 (percebemos que a música apresenta um acorde por compasso em toda sua extensão, exceto na parte C compasso 102, onde há dois acordes). Os números no lado esquerdo correspondem aos números de compasso para maior praticidade.

1	Am i	E V	Am i	E7 V	Am i
6	Am/C i <sub>6</sub>	E <sup>(b13)</sup> V	E7/B V	E V	E/B V <sub>4</sub> <sup>6</sup>
11	E7 V	E7 V	E9 V	E7/G# V <sub>5</sub> <sup>6</sup>	Am/C i <sub>6</sub>
16	E V	Am i	Am/E i <sub>4</sub> <sup>6</sup>	Am i	Am/E i <sub>4</sub> <sup>6</sup>
21	A I	A/C# V/iv	Dm iv	Dm/F iv <sub>6</sub>	E/B V <sub>4</sub> <sup>6</sup>
26	E V	Am6 i	Am <sub>(11)</sub> /C i <sub>6</sub>	E V	E7/G# V <sub>5</sub> <sup>6</sup>
31	Am i	Am i			

Cifras pragmáticas e analíticas da parte A

Vemos claramente que a parte A encontra-se em lá menor, com cadências “V-i” bem definidas. Há uma alteração no acorde de tônica no compasso 21 fazendo subir meio tom a terça do acorde e transformando-o de menor para maior e logo vindo a ser Dominante de Ré menor. Confirmando o levantamento de Pires (1995) a respeito da estabilidade e clareza harmônica da primeira parte das composições de Dilermando Reis. As partes A, A’ e A’’ apresentam diferentes<sup>6</sup> acordes em alguns compassos parte A’: comp.68, 72, 74, 77, 82, 84 e parte A’’: comp.132, 136, 138, 141, 143, 144, 146, 148, 150, 153 e 154)

33	G V	G/F V <sub>2</sub>	C I	C6/E I <sub>6</sub>	G V
38	Em <sup>7</sup> /B <sub>iii</sub> <sub>3</sub> <sup>4</sup>	C I	DES.	G V	G V
43	C I	C6/E I	G V	G/B V <sub>6</sub>	C I
48	DES.				

Cifras pragmáticas e analíticas da parte B. “DES” significa melodia descendente do baixo equivalendo a uma preparação para o acorde do compasso posterior.

Vemos que a parte “B” encontra-se na região da medianta (*M*) em razão das cadências tipo V-I nos compassos 34-35, 42-43 e 46-47. No entanto a primeira impressão auditiva pode ser é a de estar situada na região da subtônica (*subT*) até que o trecho termine na cadência conclusiva. A parte B’ apresenta quatro acordes diferentes (comp. 50, 54, 58 e 62) em relação à B;

<sup>6</sup> Não são alterações muito relevantes não alteram a funcionalidade harmônica e não temos espaço, nesta breve comunicação, para inserirmos tudo o que pretendíamos; tudo que for descartável será omitido aqui. Destarte, apenas um gráfico para cada parte se fará presente. Constate as diferenças no anexo de acordo com o número dos compassos indicados no texto em parênteses.

97	A I	E V	A I	A/E I <sub>4</sub> <sup>6</sup>	A I
102	A/C# I <sub>6</sub>	C <sup>o</sup> bIII <sup>o</sup>	E/B V <sub>4</sub> <sup>6</sup>	E7 V	E7 V
107	E7 V	E7 V	E/B V <sub>4</sub> <sup>6</sup>	G# <sup>o</sup> vii <sup>o</sup>	E7 V
112	A I	E V	A I	E6 V	A I
117	E V	A <sub>7(9)</sub> V	A7 V/IV	D IV	D/F# IV <sub>6</sub>
122	D/F# IV <sub>6</sub>	D/F# IV <sub>6</sub>	C/E bIII <sub>6</sub>	C bIII	E/B V <sub>4</sub> <sup>6</sup>
127	E V	A I	A I		

Cifras pragmáticas e analíticas da parte C

A parte “C” está na região da tônica maior (T). É aqui que encontramos os acordes diminutos que são característicos das composições de Dilermando Reis (Pires, 1995). Não há ambiguidade harmônica. O quadrado cinza é um compasso só e contém dois acordes – isto só existe na minha transcrição e corresponde ao que foi gravado originalmente. Diferentemente das outras edições, não há ritornelo na parte C e nem uma C’.

#### **APONTAMENTOS DO QUE FOI CORRIGIDO EM RELAÇÃO ÀS TRANSCRIÇÕES MAIS CORRENTES; E DO ARRANJO PARA VIOLÃO SOLO**

Como consequência de haver dois violões – o principal tocado por Dilermando e o acompanhante por algum outro músico – algumas assimetrias são percebidas na gravação. Optamos por transcrever tais assimetrias. Há, na gravação, contratempos nos bordões (antecipação) como que um dos violões entrasse “sem querer” antes do tempo em alguns trechos. Há dois baixos ao mesmo tempo; enquanto um violão faz uma nota nos bordões o outro faz outra nota nos bordões. O efeito disso tudo é interessante. A transcrição não é literal e é complicado de tal transcrição ser feita a partir da gravação original. Há momentos nos quais não é possível distinguir com clareza o que cada violão está a fazer. Optamos por fazer uma fusão de ambos os violões – mas dentro das possibilidades de execução a solo no violão. A possibilidade de execução de todos os compassos sob as recomendações de digitação postas na partitura foi testada mas confessamos que um trecho ou outro pode ser, a depender da mão, de execução complicada. Observe que quando ocorrem baixos simultâneos, um dos baixos tem duração ligeiramente menor (não na gravação) na nossa partitura porque somente desse modo é possível de ser executado pela mão humana sem interromper o fluxo da música, pois o mesmo dedo que executa o baixo será necessário para executar outra coisa imediatamente após.

Optamos por escrever as repetições das partes A e B sem ritornelo visto que cada repetição tem variações ou no baixo, no ritmo, ou até no acorde. Essas sutis variações podem ser erros de execução, mas também podem ser intencionais ou até improvisação. Como a proposta aqui é uma transcrição mais fiel ao que foi gravado e fundindo os dois violões num arranjo para violão solo, tais sutilidades são relevantes.

Na gravação os dois violões fazem baixos diferentes simultaneamente e a isso chamamos, aqui, de “baixo duplo”; transcrevemo-los em nosso arranjo o quanto foi possível para uma execução solo. Além disso, há uma defasagem entre os tempos dos baixos dos dois violões. Desse modo, um dos violões entra cerca de meio tempo antes em alguns trechos; tentamos reproduzir isso para violão solo sendo sugerido o toque duplo do polegar – um para cima e outro para baixo – conforme as setas na partitura indicam. Esses detalhes no nosso arranjo proporcionam um efeito muito singular. Todos os apontamentos abaixo devem ser acompanhados, pelo leitor, da partitura disposta em nosso anexo e da partitura da editora BANDEIRANTE; esta última não podendo ser reproduzida aqui por delimitação de páginas.

### **Parte A**

Compasso 2: Frase ascendente Mi Fá# Sol# adicionada; Compasso 4: Baixo em Dó invés de Lá; Compasso 8: Baixo em Si invés de Ré sendo que mantemos a corda ré soando; Compasso 10: Baixo em Si invés de Mi; Compasso 11: baixo uma oitava abaixo em relação à edição da BANDEIRANTE; no entanto mantivemos o Mi na quarta corda por soarem ambos na gravação (o mesmo para o comp.12); Compasso 14: Baixo em Sol# no lugar de Ré; Compasso 15: Baixo em Lá;

OBS: Nos compassos 14 e 15 há uma condução de vozes de quinta diminuta (Sol# - Ré) para terça menor (Lá - Dó) nas cordas graves e optamos por reproduzir aqui devido à sua beleza. Impressiona-nos o fato de esta óbvia condução até hoje não ter sido incluída nas partituras. Ouvindo a gravação é muito transparente.

Compasso 16: Frase ascendente no baixo Mi Fá# Sol# adicionada; Compasso 18: Nota de baixo Dó adicionada mantendo o Mi bordão da edição BANDEIRANTE resultando num baixo duplo; Compasso 20: idem; Compasso 21: Frase de baixo Lá Si Dó adicionada, que termina no Dó# do próximo compasso; Compasso 22: Mantivemos o Mi bordão e adicionamos o Dó# na quinta corda. Resulta no efeito de baixo duplo já mencionado; Compasso 23: Baixo em Ré invés de Lá. Além disso optamos por manter a base harmônica desse compasso apenas no último tempo; desse modo coincide com a execução de Dilermando, dando mais “swing”; Compasso 24: Baixo em Fá invés de Ré. Além disso pomos um acorde de Ré menor na primeira inversão. O baixo em Ré surge apenas no último tempo do compasso como uma passagem que leva ao Si do próximo compasso; Compasso 25: Baixo em Si invés de Ré; Compasso 26: Incluímos baixo em Mi bordão invés de nada; Compasso 27: Baixo em Lá invés de Dó; Compasso 28: Baixo em Dó invés de Lá; Compasso

29: Baixo oitava abaixo em relação à edição da BANDEIRANTE; Compasso 31: Frase de baixo Lá Dó Mi ascendente adicionada; Compasso 32: Sem ritornelo.

### **Parte B**

Compasso 34: Baixo oitava abaixo em relação à edição da BANDEIRANTE; Compasso 38: Baixo em Si invés de Fá; Compasso 39: Acorde de Dó invés de baixo em Sol; Compasso 42: Baixo em Sol pedal com o Sol do comp.41 invés de baixo em Fá; Compasso 45: Baixo em Sol invés de Mi; Compasso 48: Adicionamos intervalos harmônicos de décimas conforme a gravação.

OBS: do compasso 49 em diante demos prosseguimento como B' e não como ritornelo da parte B porque há diferenças e não é mera repetição. Aliás, nenhuma repetição das partes A, B ou C é executada sem variação – o que nos levou a escrever tudo quanto pudemos. Isto faz com que a quantidade de compassos aumente consideravelmente.

### **Parte B'**

Compasso 50: Baixo em Sol, resultando num acorde G7(13); Compasso 54: Baixo em Fá invés de Si; Compasso 58: Adicionamos a nota Fá ao acorde produzindo um G7(13); Compasso 62: Baixo em Sol invés de Si; Compasso 64: Frase de baixo adicionada (característica da baixaria do violão brasileiro).

### **Parte A'**

Compasso 72: Baixo em Sol# invés de Si; Compasso 73: Mantemos o baixo em Mi bordão mas pomos um Si no segundo baixo invés de Mi fazendo oitava com o Mi bordão como no compasso 9; Compasso 74: Baixo em Mi invés de Si como no compasso 10; Compasso 75: Mantemos o baixo em Mi bordão mas retiramos o Mi oitavada acima que tem o compasso 11; Compasso 77: Baixo em Si invés de Mi como no compasso 13; Compasso 82: Mantivemos o baixo Mi bordão mas excluimos o “segundo baixo” em Dó que há no compasso 18; Compasso 84: Baixo em Lá, mas mantém o “segundo baixo” em Dó do compasso 20; Compasso 96: Adicionamos o complemento do acorde de Lá menor nos últimos dois tempos do compasso, inexistente no compasso 32. Está nítido o caráter não importante deste detalhe e que se trata de variação performática de Dilermando Reis; no entanto decidimos registrar.

### **Parte C**

Compasso 98: Frase de baixo Mi Fá# Sol# adicionado resolvendo em Lá do compasso sucessor; Compasso 100: Mantivemos o Mi bordão mas adicionamos o segundo baixo Do#; Compasso 102: Retiramos a base harmônica da edição da BANDEIRANTE por não conter no áudio. Adicionamos uma passagem cromática descendente de Dó#-Dó no baixo com as notas Mi e Fá# no contracanto (o Fá# resolve em Sol no compasso seguinte enquanto que Dó também resolve no compasso seguinte em Si); Compasso 103: Modificamos a rítmica da base harmônica para corresponder com a gravação. Também modificamos as notas que compõe essa base; Compasso 104: Idem; Compasso 105: Mantemos o Mi bordão mas

adicionamos o “segundo baixo” em Si; Compasso 106: adicionamos baixo em Mi bordão; Compasso 107: Idem, mas também alteramos a rítmica da base harmônica e removemos o Sol da segunda linha do pentagrama; Compasso 108: Baixo em Si invés de Mi; Compasso 109: Baixo em Sol invés de Si; Compasso 111: Adicionamos passagem melódica cromática descendente em quiálteras, conforme na gravação; Compasso 112: Adicionamos frase de baixo Mi Fá# Sol#; Compasso 114: adicionamos variação rítmica na melodia; Compasso 115: adicionamos “segundo baixo” em Dó#; Compasso 117: Baixo em Lá invés de Mi; Compasso 118: Adicionamos acorde arpejado no primeiro tempo do compasso; Compasso 119: Preferimos excluir a base harmônica para coincidir com o que Dilermando executa a despeito de haver na gravação um violão acompanhante. Para mim este compasso fica mais expressivo dessa forma, sendo um clímax importante na peça; Compasso 120: Baixo em Fá#. Adicionamos acorde arpejado no primeiro tempo do compasso. Este compasso é o fechamento do clímax criado no compasso anterior. Adicionamos também uma passagem de baixo na nota Ré no último tempo do compasso; Compasso 121: Baixo em Fá# invés de Ré, além de excluir o acorde no primeiro tempo; Compasso 122: Idem; Compasso 123: Baixo em Mi invés de Lá, idem; Compasso 124: Baixo em Dó# com passagem cromática descendente no último tempo do compasso (Dó#-Dó) para resolver em Si no próximo acorde, idem; Compasso 125: Baixo em Si invés de Mi; Compasso 127: Adicionado frase de baixo Lá Dó# Mi; Compasso 128: Adicionado frase de baixo já mencionada no compasso 64.

### **Parte A''**

Compasso 138 e 139: Há uma ligadura no Mi bordão; Compasso 144: Não há frase de baixo, baixo em Dó. Adicionamos base harmônica a partir do segundo tempo do compasso; Compasso 152: Variação rítmica; Compasso 153: Baixo em Ré; Compasso 154: Baixo em Si; Compasso 159: Sem frase de baixo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho pode servir como estopim para outros pesquisadores no sentido de promover transcrições mais fieis às gravações ainda que uma determinada transcrição menos fiel esteja já arraigada no cotidiano dos músicos. Surpreende-me como tal peça foi executada por tantas décadas, por tantos músicos, sem ter sido proposta uma transcrição que considere a gravação e, sobretudo, a correção da forma, que é a incongruência mais evidente. Talvez este fato indique que, de forma geral, os estudantes de música não têm a preocupação de verificar se as transcrições que possuem corresponde ao que foi deixado registrado em áudio pelos compositores (mas isto é mera especulação minha aqui levantada para engendrar uma auto crítico por parte do leitor). Não pretendi aqui corrigir versão alguma; pretendi compartilhar uma versão por mim elaborada e que leva, na medida do possível, em consideração as partes



dos dois violões. Concluimos, aqui, que a escuta das gravações de peças cujos autores não registraram na forma escrita é a forma mais segura para preservar a ideia musical do compositor.

## **BIBLIOGRAFIA**

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. 6.ed. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.,1972.

GORDON, Edwin. *Teoria da Aprendizagem Musical*. 1.ed. Portugal: Calouste Gulbenkian, 2000.

PIRES, Luciano Linhares. *DILERMANDO REIS: O VIOLONISTA BRASILEIRO E SUAS COMPOSIÇÕES*. 1995. 158 p. Dissertação de mestrado. UFRJ, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. Ed. e prefácio de Leonard Stein; tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

MARTINS, Reginaldo de Almeida. *Muito além da valsa Gotas de Lágrimas: o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns Sonhando ao Luar e Um Senhor Violão*. 20013. 314 p. Dissertação de mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2013.

MEDEIROS, Alan Rafael de. *ABORDAGEM GENEALÓGICA DE SUA MAJESTADE, O VIOLONISTA E COMPOSITOR DILERMANDO REIS (1916-1977)*. Disponível em <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/alan.pdf>>. Acesso em: 22 de março de 2017.

Noite de Lua. Dilermando Reis. Dilermando Reis. *Abismo de Rosas*. Faixa 4 lado A. Continental, Brasil,1961.

## **ANEXOS**

# Noite de Lua

Transcrito por Breno Pereira

Dilemmando Reis

The musical score is written for Violão (Guitar) and Violin (Viol.). It consists of seven staves of music, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Dynamics like *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are used. Chord changes are marked with C7 and C8. A section labeled 'A' is enclosed in a box at the beginning, and a section labeled 'B' is enclosed in a box at the end of the score. The score is transcribed by Breno Pereira and composed by Dilemmando Reis.

Viol. 43 B'

Viol. 50 C3

Viol. 57

Viol. 64 A'

Viol. 70 C7

Viol. 76 C7

Viol. 82

Viol. 87 *s* C7

Musical notation for Violin, measures 87-92. Includes fingerings (1-4), slurs, and chord markings (C7).

Viol. 93 *s* C

Musical notation for Violin, measures 93-99. Includes fingerings, slurs, and a boxed chord marking (C).

Viol. 100 *s*

Musical notation for Violin, measures 100-105. Includes fingerings, slurs, and dynamics (*p*).

Viol. 106 *s* C7 C9

Musical notation for Violin, measures 106-111. Includes fingerings, slurs, and chord markings (C7, C9).

Viol. 112 *s* m i m

Musical notation for Violin, measures 112-117. Includes fingerings, slurs, and dynamics (*p*, *m*, *i*, *m*).

Viol. 118 *s*

Musical notation for Violin, measures 118-122. Includes fingerings, slurs, and dynamics (*p*).

Viol. 123 *s* C9 C8 C7 C2

Musical notation for Violin, measures 123-128. Includes fingerings, slurs, and chord markings (C9, C8, C7, C2).

128 A''

Viol.

133

139

146

150

*RITARDO*.....

155

## Os arpejos em Leo Brouwer e Matteo Carcassi: uma análise técnica e complementação

Caio Cezar Braga Bressan – UFMS - redentorms@gmail.com

Marcelo Fernandes Pereira - UFMS – anaemarcelo440@hotmail.com

**Resumo:** A partir de um processo analítico comparativo este artigo pretende verificar o idiomatismo presente no estudo 6 dos "XX Estudios Sencillos" de Leo Brouwer e do estudo 3 "Op. 60 (25 estudios melódicos)" de Matteo Carcassi e entender como esse idiomatismo interfere na aplicação técnica dos arpejos de mão direita. A partir de uma análise técnica/idiomática, almejamos verificar a possibilidade do uso dos dois estudos para abordar diferentes dificuldades na aplicação técnica e em quais casos cada estudo deve ser utilizado.

**Palavras chaves:** Idiomatismo; Técnica; Arpejos

### The arpeggios in Leo Brouwer and Matteo Carcassi: a technical analysis and complementation

**Abstract:** From a comparative analytical process, this article intends to verify the linguistics present in study 6 of Leo Brouwer's "XX Estudios Sencillos" and Matteo Carcassi's study "Op. 60 (25 melodic studies)" and to understand how this idiom interferes in Application of right-hand arpeggios. From a technical / idiomatic analysis, we aim to verify the possibility of using the two studies to address different difficulties in the technical application and in which cases each study should be used.

**Keywords:** Idiomatically; Technical; Arpeggios

## INTRODUÇÃO

A composição de obras de caráter eminentemente didático, com foco em determinado elemento da técnica do violão tem sido prática corrente entre compositores violonistas, sobretudo, no século XIX. Tais obras podem ser observadas a partir dos estudos recentes que tratam do Idiomatismo instrumental – cujo conceito, limites e aplicações acadêmicas são discutidos no primeiro capítulo deste artigo.

O italiano Matteo Carcassi (1792 – 1853) - a exemplo de seus contemporâneos - produziu obras clássicas que são utilizadas ainda em nossos dias, enquanto Leo Brouwer, influenciado por Villa Lobos e fruto do modernismo latino-americano (PRADA, 2001: 10), produziu uma série de Estudos, atualmente adotados pela maioria das instituições de ensino violonístico.

Atualmente, compete ao instrumentista escolher e executar o estudo que melhor cabe a suas dificuldades técnicas, mas quando se trata de Brouwer, Carcassi e as diferenças estéticas dos períodos em que os compositores estão situados, utilizar obras deles para o mesmo conceito pode trazer um melhor resultado em se tratando de complementação no estudo da técnica.

Neste trabalho, são apresentados dois estudos que abordam conceitos técnicos semelhantes; os arpejos. Parte-se do pressuposto que as obras foram escritas em períodos distintos e que, apesar de tratarem dos mesmos conceitos, elas podem ser utilizadas com finalidades diferentes. A partir do resultado obtido, foi possível alcançar uma melhor

compreensão da aplicação didática das obras estudadas e obter generalizações parciais a respeito da relação entre as demandas técnico-instrumentais requeridas pelo estudo de obras dos compositores analisados. Em resumo, analisamos e comparamos o *Estudo 6* que está presente nos "XX Estudios Sencillos" de Leo Brouwer e o *Estudo 3* dos "25 Estudios melódicos" Op. 60 de Matteo Carcassi com o objetivo de compreender como o idiomatismo presente nas peças interfere na aplicação didática e quais vantagens esses estudos podem trazer ao instrumentista se executados pensando no mesmo resultado.

## **1 IDIOMATISMO: BREVES REFLEXÕES ACERCA DO TERMO E SUA APLICAÇÃO NESTE TRABALHO**

O termo idiomatismo se refere a um mecanismo gramatical de um único idioma. Quando se trata do contexto gramatical, idiomatismo pode ser definido também como expressão idiomática que segundo Xatara (1998: 184) "é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural." podendo se passar por dois estágios: 1) o processo de cristalização que as torna estáveis em significação; e 2) a freqüê

Podemos constatar então, que o elemento de composição "idio", refere-se ao que é próprio, pessoal, privativo e compõe a palavra "idioma" que dá base para as formações dos termos "idiomatismo" e "idiomático", que estão inter-relacionados e trazem significados voltados para uma língua de um povo ou nação, expressões e construções gramaticais de um determinado idioma, abrangendo também o campo das artes na definição de estilos ou formas de expressão artística que caracteriza um determinado indivíduo, um período da história, um movimento artístico, dentre outros (NASCIMENTO, 2013:12)

Na música o idiomatismo pode estar ligado a estética musical ou ao instrumento utilizado. Em outras palavras, existe um idiomatismo, ou gesto musical característico e relativo a determinado instrumento ou a determinado compositor. No primeiro caso, muitas vezes o gesto musical é correlato a um gesto físico (golpe de arco, rasgueado, tipo de articulação) enquanto no idiomatismo relativo a determinado compositor, o gesto pode ser resultado do ofício do compositor, como o uso pessoal de determinado tipo de textura - como podemos exemplificar na invenção da micropolifonia liguetiana que segundo VITALE consiste numa polifonia muito densa que opera no nível microscópico, e complementa:

Se o termo polifonia indica a presença de um certo número de vozes ou notas soando ao mesmo tempo, o prefixo micro aponta para o nível mínimo onde essa polifonia acontece. Este mínimo deve entender-se em função do mínimo perceptível, mais precisamente, localizado no próprio limiar de nossa percepção. Trata-se de durações ínfimas, menores do que 50 ms (VITALE, 2014: 4)

Ainda que a linguagem musical de Carcassi e Brouwer produzam gestos idiomático-composicionais próprios, nosso trabalho vai tratar predominantemente do idiomatismo

violonístico, ou seja dos gestos próprios do idioma do violão que podem ser encontrados em estudos dos dois compositores.

### **1.1 idiomatismo e escrita didática**

Nos mais diversos períodos da história da música foram compostas obras com finalidade didática. No século XIX, essas obras passaram a ser tratadas por estudos e a obterem status de obras de concerto.

Nesse contexto, um estudo pode ser uma composição que repete um gesto ou elemento técnico do instrumento (arpejos, ligados, e escalas, etc.) ou pode abordar dificuldades musicais (ornamentos, polifonia, separação de diferentes planos do discurso, etc.). No primeiro caso, os estudos podem ser considerados mais mecânicos e normalmente baseiam-se em repetições e o que há de artístico advém das capacidades criativas do compositor, em produzir uma obra musical dentro de determinados padrões de repetição.

No caso do violão, os intervalos de quartas entre as cordas fazem com que determinados arpejos ou acordes resultem em aberturas ou saltos para a mão esquerda - o que pode tornar a peça mais difícil. Já a utilização de cordas soltas pode minimizar tais dificuldades. Sendo assim, tonalidades que se utilizem das cordas soltas do instrumento (Mi Si Sol Re Lá Mi) são mais fáceis e produzem gestos menos cansativos e com melhor relação entre esforço e resultado. a estas obras, como aponta Nascimento(2013: 20):

Em uma obra tonal, a escolha da tonalidade é de suma importância para uma escrita idiomática, principalmente pela quantidade de cordas soltas que ela abrange, pois oferece ao instrumentista maiores possibilidades de digitação, variação timbrística e de relaxamento, uma vez que, algumas notas que deveriam ser pressionadas pela mão esquerda, podem ser substituídas por cordas soltas.

Além da facilidade técnica a utilização de cordas soltas traz vantagens graças as propriedades acústicas que o instrumento com sua limitação de potência sonora possibilita.

Em termos de potência sonora, o uso de cordas soltas ou de notas cujos harmônicos coincidam com as cordas soltas do instrumento trazem vantagens acústicas, pois os harmônicos naturais do instrumento reforçariam a sonoridade resultante. (PEREIRA, 2012 apud SCARDUELLI, 2006:141).

Assim, obras tonais são mais idiomáticas para violão quando em determinadas tonalidades. Já obras atonais - ou de tonalidade expandida - são potencialmente mais idiomáticas quando se utilizam de harmonias em quartas ou notas acrescentadas que coincidam com as cordas soltas do violão, pois o compositor, a partir de uma maior liberdade harmônica e dotado de conhecimentos violonísticos está mais apto a escrever uma obra idiomática.



Esse tipo de idiomatismo é o que tem sido fartamente apontado na obra de Leo Brouwer, pois o autor utiliza as cordas soltas para trabalhar arpejos com menos movimento de mão esquerda ou para facilitar os saltos. Temos um exemplo claro no estudo número VII:



Figura 1: Compasso 1 ao 2 do estudo VII - Leo Brouwer

Nas três primeiras notas temos um arpejo do acorde de Dó menor e a primeira nota do segundo tempo é um Si natural. Essa nota – sétima maior em um acorde de tônica menor – não poderia ser usado sem preparação, segundo dos ditames tonais do início do classicismo. Contudo, dentro da linguagem modernista de Brouwer, tal regra sequer faz sentido. Nosso objetivo com essa observação é ressaltar o fato de Brouwer usar de uma nota dissonante para a mudança de posição da mão esquerda, constituindo essa nota uma liberdade permitida por seu estilo (falando em termos harmônicos) e ainda uma corda solta (falando em termos técnicos). O salto com corda solta nesse caso, facilita a execução para se chegar no resultado esperado pelo intérprete e trabalha o conceito técnico de ligado ao mesmo tempo (a nota Si é ligada a nota Ré). Em outras palavras, esse recurso idiomático do violão é utilizado mais facilmente no repertório moderno onde não temos limitações harmônicas.

Ainda em se tratando de bom rendimento da execução e de escrita instrumental, podemos dizer que movimentos repetitivos da mão direita que mantém as mesmas distâncias e proporções entre cordas seja mais idiomáticos do que movimentos irregulares. Vejamos isso no *Estudo n. 1* de Villa-Lobos:



Figura 2: Compasso 1 ao 2 do estudo 1 - Villa Lobos

A edição traz uma sugestão de digitação da mão direita no primeiro compasso que vai ser utilizada durante todo o estudo e mais uma vez podemos comprovar que o uso de cordas soltas em trechos onde a harmonia clássica não permitiria (pois, analogamente ao caso acima tratado, essas cordas soltas gerariam tensões não permitida pelos cânones) oferecem ao

intérprete facilidades mecânicas e a manutenção do efeito virtuosístico. Dizemos isso, pois, caso o arpejo proposto tivesse sua sequência de dedos da mão direita constantemente alterada, dificilmente conseguiríamos tocar o estudo em um andamento que atualmente os violonistas o praticam.

O que há que se ressaltar é que uma mesma idéia musical (um arpejo, por exemplo) pode apresentar graus de dificuldade, caso se altere umas poucas notas que interfiram na fórmula mecânica. Essas nuances são muito mais relevantes em instrumentos de menor possibilidade polifônica como os de cordas, do que em instrumentos com menos limites polifônicos como os de teclado.

## 2 AS ANÁLISES

### 2.1 Arpejos no Estudo 6 de Leo Brouwer

Os *XX Estudios Sencillos* de Léo Brouwer são divididos em quatro partes progressivas contendo cinco estudos em cada. Além da abordagem técnica eles introduzem o estudante na prática da linguagem contemporânea (FRAGA, 2003: 11).

O *Estudo 6* traz uma proposta de arpejos com pouca movimentação de mão esquerda. Ele possui duas seções: parte A do início até o compasso 23 e parte B do compasso 24 até o fim. Na primeira seção o compositor utiliza um pedal da nota Lá nos baixos até o compasso 12, depois, cromatizando a nota descendente até a nota Mi encerrando a primeira seção. Na segunda seção, os baixos se mantêm no pedal de Lá até o fim. Segundo Fraga:

É interessante observar o movimento cromático descendente do Mi para o Sol # da primeira voz. A segunda voz é diatônica. O Mi da 4 a corda, quando atinge o compasso 15, torna-se uma suspensão que resolve no compasso 17. A terceira voz, a do baixo, tem o Lá distendido, e por consequência a função de tônica, até o compasso 11, quando passa a descer cromaticamente. Note que o baixo se torna cromático no mesmo ponto em que a primeira voz suspende seu movimento cromático. (FRAGA,, 2003: 49)

No *Estudo 6* de Brouwer, o compositor utiliza padrões repetidos de arpejo para o trabalho de mão direita. Essa repetição faz com que se crie um bom domínio do padrão e traz facilidades, pois o estudante pode focar apenas na qualidade do seu movimento (precisão, relaxamento, etc.) e não em memorizar ou ler variações de arpejos. A edição traz a proposta de utilizar o padrão *p a m i a m i p a m i p e m* mais de dois terços do estudo. O exemplo abaixo mostra o padrão sugerido pelo compositor:



Figura 3: Compasso 1 ao 3 do estudo 6 - Leo Brouwer

A sugestão se encontra apenas no primeiro e no segundo compasso pois considera-se que o instrumentista já entendeu a repetição e seguirá com ela até o fim, ou até o momento que aparecer outra proposta.

Ao analisarmos o estudo, fica evidente a preocupação do compositor em manter a mão esquerda com posição fixa e trabalhar os arpejos de forma regular. Segundo FRAGA (2003) o trabalho de mão esquerda no *Estudo 6* é relativamente simples e pode ser resumido a uma seqüência de giros com ou sem dedo pivô<sup>7</sup>. Os baixos se repetem na nota Lá (quinta corda solta) o que facilita bastante a mecânica da mão esquerda, e o caminho harmônico utilizado pelo compositor faz com que as cordas soltas sejam recorrentes também nas vozes superiores - como podemos observar também na figura 5.

Os arpejos do *Estudo 6* só passarão por alterações no padrão da mão direita a partir do compasso 23, onde a digitação proposta até o fim é de p a m i. Nesse ponto a fórmula de compasso também muda. O estudo, desde o início, tinha como característica a fórmula três por quatro, e, a partir do ponto supramencionado, se tornou dois por quatro. Podemos visualizar essas alterações na figura abaixo:



Figura 4: compasso 23 até o fim do estudo 6 - Leo Brouwer

Apesar da mudança de padrão de arpejos na mão direita, continuamos com a mão esquerda bem simplificada. Com os padrões de repetição na mão direita e disposições digitais ausentes de aberturas na mão direita, o aluno pode focar suas atenções no relaxamento e alcançar maior velocidade de aplicação dos arpejos. Além disso, como a cada compasso (ou a cada dois compassos) possuímos apenas uma disposição digital da mão esquerda sobre a qual se desenvolverá o arpejo, o aluno pode focar a sua atenção de forma intermitente, ora na mão direita (arpejos) ora na mão esquerda, quando das mudanças de disposições digitais.

---

<sup>7</sup> Dedo pivô é um procedimento técnico que utiliza de um dedo comum entre dois acordes distintos e esse dedo serve para organizar o movimento de mudança entre esses acordes.

## 2.2 Arpejos no Estudo 3 de Carcassi

Os 25 *Estudos Melódicos* de Carcassi trazem em cada um da série conceitos técnicos específicos. O estudo número 1 por exemplo trabalha com escalas enquanto o *Estudo 3* aborda arpejos na mão direita. Como foram escritos na estética do período clássico possuem tonalidade fixa.

O *Estudo 3* de Carcassi traz uma proposta de estudo de arpejos a partir de um movimento repetitivo de mão direita respeitando a característica da escrita do período clássico. É um estudo dividido em duas seções. A primeira na tonalidade principal: Lá maior, e a segunda em Mi maior como veremos detalhadamente abaixo.

Iniciando a análise pela questão tonal, notamos que *Estudo 3* começa na tonalidade de Lá maior e modula para o V grau (Mi maior) no sétimo compasso como podemos verificar na imagem abaixo:

Figura 5: Parte A do estudo 3 - Carcassi

No compasso 15 começa o trabalho de modulação seguido por quatro compassos mantendo um pedal no baixo com a nota Lá (compassos 17 ao 20) para se voltar ao tom de origem e finalizar a peça em Lá maior. O pedal ajuda para que haja mudanças de região no braço do instrumento sem que se use aberturas para conduzir os baixos como podemos verificar na próxima figura:



Figura 6: Compasso 15 ao 20 do estudo 3 - Matteo Carcassi

Considerando a linguagem musical utilizada, no *Estudo 3* de Carcassi e seu impacto sobre as questões técnicas, observamos primeiramente que a tonalidade escolhida, permite que as funções principais tenha seus baixos em cordas soltas (Lá, Ré, Mi). Aliado a esse elemento facilitador, o compositor escreve um pedal de tônica no final do estudo que facilita consideravelmente o trabalho da mão esquerda. Entretanto, a utilização de funções harmônicas secundárias e inversões das funções principais geram várias mudanças da mão esquerda para a condução dos baixos. Essas mudanças, muitas vezes estão associadas a distensões e contrações dos dedos, ou mudanças radicais de apresentação (longitudinal/transversal), ou a saltos. Nesses casos, o principal elemento técnico a ser abordado (arpejos) pode acabar ficando em segundo plano para se resolver outros problemas na mão esquerda. O estudo exige a utilização de pestanas e de saltos sem cordas soltas com mudança de posição no compasso 2, a meia pestana no compasso 4 e a pestana do compasso 7 por exemplo.



Figura 7: Compassos 2, 4 e 7 do estudo 3 - Carcassi

Apesar disso, o dedilhado da mão direita mantém um padrão fixo o que demonstra uma preocupação do compositor com o estudo repetitivo desse padrão de arpejos. Durante todo o estudo fica evidente que o padrão de mão direita a ser utilizado é: p i m a i m a i m p i m. No próximo exemplo temos um trecho do *Estudo 3* que consiste na abordagem de arpejos com padrões repetidos na mão direita:



Figura 8: Compasso 1 ao 4 do estudo 3 - Matteo Carcassi

Podemos observar ainda no trecho acima, que o estudo propõe, além do exercício do arpejo, um exercício de controle de vozes, uma vez que existe uma melodia formada pelas notas superiores do arpejo (Fá# - Mi, no compasso 1) que é respondida pelo motivo do baixo, sempre do último tempo do compasso para o primeiro do seguinte.

### 3 Complementação técnica entre os estudos

Antes de iniciar as questões técnicas geradas nos estudos, devemos diferir entre as dificuldades de ordem cognitivo-musical ou de ordem expressiva, das dificuldades estritamente mecânicas ou motoras. Estamos neste trabalho, estudando especificamente o segundo tipo de dificuldades e nesse sentido, todo o exposto acima acerca de idiomatismo é relevante para entendermos o quanto um estudo é aplicável a um aluno de determinado nível.

Quando tratamos do aperfeiçoamento da técnica violonística, estudos escritos no século XIX podem abordar os mesmos elementos técnicos (escalas, arpejos, ligados) que são apresentados em estudos escritos em linguagem modernista, mas, apesar de tratar dos mesmos assuntos técnicos, a estética do período clássico por exemplo, traz limitações harmônicas e quando tratamos da música modernista, as liberdades trazidas fazem com que o uso idiomático do instrumento apareça de forma didática, facilitando a prática instrumental conforme já afirmamos anteriormente.

Um aspecto importante a ser abordado, quando tratamos da comparação entre obras para violão escritas no século XIX e escritas no século XX são as diferenças de construção dos instrumentos. No violão, as modificações que ocorreram historicamente diferem o instrumento que era utilizado na época para o violão moderno como explica ALVES (2005: 8):

Houve transformações estruturais na construção do violão ao final do século XIX, como o aumento das dimensões do braço e da caixa de ressonância, provocados pelo estabelecimento do comprimento das cordas vibrantes em 650 mm. O uso das cravelhas mecânicas contribuiu para melhor afinação e o uso do leque, um conjunto de tiras de madeira colocadas na parte interior do tampo harmônico, proporcionou melhor distribuição dos harmônicos e maior equilíbrio sonoro.

Essas diferenças instrumentais podem acarretar em mudanças na forma de aplicação da música no instrumento e no resultado obtido, diminuindo a dificuldade das mudanças de

posição e das distensões da mão esquerda, no caso das obras clássicas, uma vez que o instrumento possuía uma escala consideravelmente menor.

Pensando no estudo de arpejos na mão direita, o estudo 6 de Leo Brouwer traz a concentração na qualidade dos arpejos pois possui menores dificuldades na mão esquerda, facultando uma maior atenção do estudante nos movimentos da mão direita, ou seja, no foco central do estudo. Podemos analisar também que no Estudo de Brouwer não há utilização de pestanas.

Carcassi traz como diferença a possibilidade do uso do apoio no anular na mão direita, desejável para enfatizar as conduções de vozes - um elemento a mais de estudo para mão direita, em relação estudo de Brouwer. O movimento circular e simetria dos acordes em Brouwer permite com que possamos tocar o estudo com andamentos mais rápidos, o que se torna mais difícil em Carcassi por trazer maiores dificuldades para a mão esquerda (mudanças de posição, distensões e pestanas).

A condução dos baixos no estudo 6 de Brouwer é facilitada pelo pedal na nota lá durante toda a peça. Nesse sentido, a linguagem moderna usufrui de maiores liberdades e permite uma construção mais idiomática, em termos violonísticos. É verdade que Carcassi também se utiliza de um pedal de Lá no final de seu estudo, mas - o que demonstra uma preocupação análoga à de Brouwer - entretanto, em uma linguagem clássico romântica, uma peça inteira construída sobre um pedal não seria possível, salvo como menção exótica a instrumentos como gaitas de fole ou aparentados.

O uso de abordagens diferentes para os mesmos conceitos técnicos acabam trazendo essas peculiaridades. Em Brouwer podemos estudar os arpejos concentrados por utilizar movimentos mais idiomáticos, mas quando o estudante precisar fazer o estudo de arpejos com melodia apoiada, ele acabará por recorrer ao estudo 3 de Carcassi.

Assim, podemos dizer o estudo de Brouwer soe mais virtuosístico e seja mais simples em termos de dificuldades abordadas. Já o estudo de Carcassi menos virtuosístico e aborde maior quantidade de elementos técnicos. Caso um professor deseje isolar dificuldades e dar ao aluno a possibilidade de controlar uma obra virtuosística e relativamente fácil, o estudo de Brouwer é recomendado. Já, quando busca-se um maior controle de vozes e diferentes toques, dentro de um trabalho de interpretação de obras clássicas, a peça de Carcassi é mais indicada.

#### **4 Considerações finais**

O presente trabalho consistiu em analisar a eficiência pedagógica dos estudos através do idiomatismo de Leo Brouwer e comparar sua funcionalidade com os estudos propostos de

Matteo Carcassi, levando em consideração a estética musical do período de cada compositor e o idiomatismo presente das obras.

Os estudos de Matteo Carcassi foram escritos no século XIX e são utilizados na preparação do violonista de concerto atualmente dentro da academia e os estudos do Leo Brouwer são mais recentes, mas tratam dos mesmos conceitos técnicos que Carcassi tratava em seu período. As liberdades que eles trazem pela estética em que são escritos facilitam o estudo da técnica podendo utilizar cordas soltas em diversas tonalidades por exemplo o que não é possível no período clássico. Leo Brouwer consegue trabalhar com recursos idiomáticos que Carcassi não podia pela estética em que seus estudos estão escritos, isso traz alguns pontos desconfortáveis ao tocar ocasionando outras preocupações e muitas vezes deixando o estudo técnico de lado para resolver problemas como digitações ou mudança de posições na mão esquerda. Podemos verificar em Brouwer que o uso de cordas soltas, simetrias e a não exigência de aberturas na mão esquerda, facilitam a concentração nos pontos aqui abordados que seriam o estudo de escalas, arpejos, ligados e ornamentações.

Apesar de demonstrar as facilidades que a estética moderna nos traz, deve ficar bem claro para o estudante que um compositor não anula a importância do outro. Quando optar por estudar peças do período clássico, é evidentemente importante que ele passe por esses estudos de Matteo Carcassi pois se torna necessário entender como esses conceitos são colocados no período, além da forma musical, da estética e a ornamentação utilizada. Se o estudante buscar estudar o repertório clássico no violão, será indispensável a utilização dos estudos do Carcassi.

É importante saber quais estudos usar em determinado período do desenvolvimento violonístico e uma análise de estudos que abordam os mesmos conceitos porém com propostas diferentes nos ajuda a decidir quais caminhos traçar utilizando eles.

## **REFERÊNCIAS:**

ALVES, Flávia Domingues. *Estudos de Sor e Brouwer: Uma abordagem Comparativa de Demandas Técnicas*. Porto Alegre, 2005.

BROUWER, Leo. *20 Estudios Sencillos*. Paris: Max Eschig, 1972.

CARCASSI, Matteo. *25 Estudios Melódicos (Op. 60)*. França: SCHOTT & Cº

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. UFPR, 1994

FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para Violão de Leo Brouwer: Análise Técnico-Interpretativa*. Curitiba, 2003.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. São Paulo: UNESP. 2013



PEREIRA, Marcelo Fernandes e GLOEDEN, Edelson. *Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística*. XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música- João Pessoa - 2012

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): a sensibilidade americana e a aventura intelectual*. São Paulo. 2001

VITALE, Claudio Horacio. *A música micropolifônica de György Ligeti: antecedentes, conexões e ramificações*. Projeto de Pós Doutorado, USP

XATARA, Cláudia Maria. O campo minado das expressões idiomáticas. In: *Alfa: Revista de Lingüística*, São Paulo, v.42, nº esp., 1998. p. 147-159.

XATARA, Cláudia Maria. O resgate das expressões idiomáticas. In: *Revista Alfa*, São Paulo: UNESP, v.39, 1995. p. 195-210.

## O Violão Sergipano: O Idiomatismo Na Música Para Violão De Alvino Argollo

*Diego Lima dos Santos, Conservatório de Música de Sergipe, diegolimalobos@gmail.com*

*Robson Barreto Matos, Universidade Federal da Bahia, robmatos43@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma análise de parte da obra para violão do compositor Alvino Argollo. Nesse estudo, são elencados alguns aspectos marcantes pertencentes às suas obras para violão, onde buscaremos demonstrar o idiomatismo da música para violão solo de um compositor genuinamente sergipano. A conclusão deste texto parte das observações dos produtos desenvolvidos durante o curso de Mestrado Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia. Nesse projeto de pesquisa, foram transcritas e gravadas oito composições para violão solo do referido compositor. Além disso, contamos com a consulta ao mesmo e sua orientação no processo de transcrição dos manuscritos originais.

**Palavras-chave:** Violão Sergipano. Alvino Argollo. Idiomatismo.

### The Guitar From Sergipe: The Linguistics On Music For Guitar By Alvino Argollo

**Abstract:** This paper presents an analysis of part of the guitar work of the composer Alvino Argollo. In this study are listed some remarkable aspects pertaining to his works for the guitar, where we will try to demonstrate the musical language for the solo guitar by a genuine composer from Sergipe. The conclusion of this text is based on the observations of the products developed during the Professional Master's degree in Music course of the Federal University of Bahia. In this research project were transcribed and recorded eight compositions for the solo guitar of the composer already mentioned. Furthermore, we counted with the consultation of the composer and his guidance in the process of transcription of the original manuscripts.

### Introdução

O violão instrumental em Sergipe tem sido evidenciado na última década com o lançamento de trabalhos como os dos violonistas Ricardo Vieira e Alberto Silveira. O primeiro lançou, no ano de 2015, um trabalho voltado a formação violão de sete cordas e flauta, o segundo lançou, no ano de 2014, o álbum intitulado "Baleadeira", voltado a execução do violão *fingerstyle*<sup>1</sup>.

Após pesquisas sobre o histórico do violão em Sergipe pudemos observar a existência de um álbum que data do ano de 1994 lançado pelo violonista Alvino Argollo. Esse trabalho recebeu o título de "Nordestinadas Brasileiras". Todas as suas faixas são dedicadas ao violão solo, com uma linguagem regional, remontando à música nordestina através de obras que utilizam em seus títulos e idiomática composicional elementos "programáticos"<sup>2</sup>. Todas as músicas são de autoria do próprio violonista, que teve todo um cuidado com a pesquisa, deixando-as num arquivo manuscrito contendo textos explicativos sobre a intenção de cada

---

<sup>1</sup> Estilo de violão que utiliza técnicas de percussão no tampo do instrumento, afinações alteradas e pedais de efeito. Tendo seus principais expoentes localizados aos Estados Unidos da América, como Andy MacFee, Phill Keagy, entre outros.

<sup>2</sup> No sentido de música programática, remetendo a uma cena pictórica de algo, como definido por Grout & Palisca (2007: 574).

obra ali registrada. Isso foi um facilitador na interpretação musical do achado. (MANICA, 2013: 14)

O compositor faz parte de uma família que trouxe o ensino formal do violão para o estado de Sergipe. O pai, João Pires Argollo, fundou a cadeira de violão do Conservatório de Música de Sergipe em 1967. O mesmo lecionou na instituição até a sua aposentadoria. Além de criar o curso e lecionar na referida instituição o violonista representou o estado de Sergipe no X Seminário Internacional de Violão em Porto Alegre, presidiu a Ordem dos Músicos do Brasil – Regional Sergipe e formou toda uma geração de artistas e professores de violão, dos quais seus três filhos: Alvino Argollo, João Pires Argollo Filho e Eliana Argollo Quezada fazem parte. (SANTOS, s. d.: s. p.).

Alvino Argollo, assim como o pai, lecionou no Conservatório de Música de Sergipe, presidiu a Ordem dos Músicos em Sergipe e deixou um legado de artistas e professores que atuam até hoje. Também foi citado pela revista *Acorde*, como um dos grandes violonistas do Brasil e denominado pelo violonista Fábio Zanon, em um de seus programas de rádio, como um excepcional compositor e violonista. (SANTOS, s. d.: s. p.).

Com a pesquisa e descoberta do material gravado pelo compositor, que possui um histórico bastante significativo para a memória musical do estado em questão, observou-se a necessidade de realizar um novo registro fonográfico, bem como a transcrição do material manuscrito em formato de livro de partituras, com editoração moderna. Então foram selecionadas oito obras, as quais foram gravadas, transcritas via *software* de editoração musical e revisadas com o auxílio do próprio compositor.

Após a finalização desses dois processos observou-se algumas características da música para violão do compositor. Características essas que remontam a música para violão solo do estado de Sergipe, já que não foram encontrados outros registros fonográficos para determinado estilo de violão. Pretendemos com esse trabalho elencar e demonstrar, de forma breve, os elementos que mostram o idiomatismo do violão de Sergipe através da música de Alvino Argollo.

## **Metodologia**

O processo de transcrição das oito obras se deu durante quatro meses de trabalho, que compreenderam os processos de revisão, consulta às primeiras gravações<sup>3</sup> e entrevistas ao compositor sobre possíveis notas a serem acrescentadas ou retiradas<sup>4</sup>, formato de escrita

---

<sup>3</sup> O processo de consulta por meio de material sonoro se faz de maneira importante para fins de transcrição musical tal como afirma Santos (2011: 635).

<sup>4</sup> Fato apontado como importante para a finalização de obras que contenham efeitos e utilização de técnicas expandidas, como estudado por Viana (2009: 7).

de alguns trechos, entre outros detalhes, os quais remontariam a uma edição o mais fiel possível dos manuscritos encontrados. Para evitar problemas comumente encontrados em algumas transcrições musicais, como são apontados por alguns pesquisadores:

As edições práticas são mais agradáveis ao intérprete, pois freqüentemente apresentam ajustes no texto musical - realizados por um revisor que também é instrumentista - a fim de tornar mais natural a execução. O problema é que os procedimentos de revisão vão progressivamente afastando a partitura editada de seu original manuscrito, com o inconveniente de nunca sabermos exatamente o que, de fato, foi modificado pelo revisor. (JÚNIOR, 2007: 4)

Para essa etapa do trabalho foi utilizado o *software* de editoração musical Finale® versão 2014, o qual foi elencado como o mais adequado para o processo de transcrição dos manuscritos e futura editoração para a criação do caderno de partituras.

Após a fase de transcrição e revisão geral de digitações de mão direita e esquerda, notas e partes dos manuscritos que estavam meio obscuras, passamos à fase da gravação em estúdio das oito obras. Esse processo do trabalho durou em torno de 50 (cinquenta) horas de trabalho em estúdio.

A fase seguinte consistiu em realizar uma comparação entre as gravações e as edições criadas no *software* de editoração de partituras. Detalhes como andamentos, timbres, técnicas e sonoridades aplicadas foram alterados após a revisão e comparação entre a gravação e a notação gráfica das obras. Isso foi necessário para que houvesse uma maior fidelidade quanto ao material gráfico e o registro fonográfico, pois os mesmos fazem parte de produtos de um projeto de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia.

Após todo esse processo realizamos uma análise das obras gravadas e observamos uma série de características que denominamos de idiomatismo do violão de Alvino Argollo. Passemos à demonstração de alguns desses elementos.

## **Discussão**

O termo idioma é, em primeira instância, pertencente à classe dos estudos de linguística. O mesmo é tomado por outros campos de conhecimento, tais como o campo de estudo da Arte para outros fins. Essa apropriação encaminha-se para a utilização desse termo objetivando a análise e crítica de obras de arte como pinturas, textos e no caso aqui elencado, a música. (NASCIMENTO, 2013: 11).

Tomando ainda o estudo da origem do termo idioma, temos no radical “idio” a referência ao que seria próprio, ou individual, num contexto maior, o termo refere-se ao que seria próprio de um povo: o idioma. Logo, no presente texto ele vem reforçar a ideia de uma linguagem de violão que remonta ao idiomatismo do violão sergipano.

Nascimento (2013: 20-29) elenca alguns elementos que seriam utilizados como parâmetros idiomáticos de composições para violão. Tomaremos esses critérios para apresentar alguns aspectos das composições do músico Alvino Argollo e assim delinear o idiomatismo do mesmo.

Escolha da tonalidade, utilização de cordas soltas, harmônicos, progressões simétricas, rasqueado, ligados com cordas soltas e tãmboras são alguns dos elementos que caracterizam a idiomatismo do violão, segundo Nascimento (2013: 29).

Esses elementos não teriam somente uma função de embelezamento ou de determinante estilístico do violão:

Tais características permitem ao compositor máxima exploração das possibilidades do violão e dos intérpretes, à medida que teriam maiores ferramentas interpretativas, e cada perspectiva diferente do idiomatismo seria útil para a preparação de uma performance musicologicamente orientada, por abordar analiticamente aspectos técnicos, harmônicos, estéticos, históricos do instrumento dentre outros. (NASCIMENTO, 2013: 8)

Como podemos perceber há uma utilização extremamente funcional dos elementos que caracterizam o idiomatismo do violão em compositores. Numa primeira instância a exploração da sonoridade a partir da utilização de alguns efeitos ao violão, em segunda instância a possibilidade de ser uma ferramenta interpretativa que proporcione uma *performance* com perspectiva musicológica.

Demonstraremos, a seguir, alguns exemplos de elementos utilizados nas composições do violonista Alvino Argollo, os quais explicitam seu idiomatismo composicional:

a Betho Davezac  
**Aroeira**  
(Capoeira)

**Compositor:** Alvino Argollo

× = Percussão no cavalete.  
□ = Tocar nas cordas 1, 2 e 3 após a pestana superior com a parte externa da unha do dedo indicador.

**Poco animato**

Figura 3 - Trecho da Música “Aroeira” com a Bula dos Efeitos Percussivos. Fonte: Alvino Argollo

Observa-se nesse primeiro trecho há o exemplo da utilização do que chamamos de técnica estendida ao violão.

Atualmente, elementos técnico-instrumentais que englobam, além da forma tradicional de tocar, ruídos e sons percussivos são bastante conhecidos entre os estudantes, professores e pesquisadores de violão solo no Brasil. Por exemplo: percutir o tampo, aro, braço, cavalete, entre outras partes do corpo do instrumento; glissandos com a ponta da unha arranhando a corda indicada, de revestimento de aço, por grande parte da sua extensão provocando um som agudo e rápido; cruzar as cordas que possuem revestimento de aço e pinçá-las extraíndo um som semelhante ao de uma caixa clara (snare drum); puxar as cordas para que elas rebatem contra os trastes produzindo sons estalados (*pizzicato alla Bartók*); entre outros elementos técnicos que geram timbres peculiares não explorados em épocas anteriores. (SOUZA, 2013: 8).

Aqui temos uma síntese do que se entende por técnica estendida ao violão. A utilização do instrumento de forma não convencional proporciona o alcance de sonoridades pouco imaginadas quando pensamos na forma tradicional de tocar o instrumento. Golpes no cavalete e toques na parte das cordas, que não são destinadas a execução musical na sua forma natural ao violão. Esse recurso é utilizado amplamente nas composições do violonista Alvin Alvarado.

Na edição demonstrada no exemplo acima foi tomado todo o cuidado para fidelizar a escrita encontrada no manuscrito da obra. Preferindo sempre colocar a bula dos efeitos desejados logo no início da partitura. Esse cuidado se deu devido à importância e compromissos éticos com o processo de transcrição das obras musicais. Para isso o acesso aos manuscritos, entrevistas com o compositor e pesquisa do cenário musical ao qual ele vivenciou no período de composição das obras foram de muita importância.

Por isso, a importância da pesquisa do universo retórico e ideológico deste, a fim de tornar consciente a compreensão de outros possíveis léxicos nele presentes e não apenas utilizar os léxicos correntes atualmente, disponíveis ao intérprete (através de suas vivências). No caso da música de concerto de tradição ocidental esta premissa pode remeter o músico a buscar novas fontes que foram utilizadas na edição em uso para a sua execução, visto que é a partir desta que vai desenvolver sua interpretação. Neste contexto, a compreensão do ato editorial se torna importante para o músico, pois, como visto, quanto maior o repertório de conhecimentos do intérprete, mais conscientes são suas decisões diante da obra, isso evidencia a necessidade dos conhecimentos a respeito da edição, para a compreensão do importe semiótico do texto. (MANICA, 2013: 12)

A partir dessa ótica percebemos a importância da consulta ao compositor, bem como toda a pesquisa envolvida ante o processo de transcrição dos manuscritos musicais do projeto. A adição de todas as informações possíveis ao texto musical possibilitará aos intérpretes e pesquisadores uma compreensão mais consciente e ética quanto à obra deixada

pelo compositor. Afirmando assim a importância do processo de transcrição para a preservação do patrimônio cultural. (SANTOS, 2011: 635)

A técnica estendida no violão recebe muita ênfase no início da segunda metade do século XX, primeiramente por compositores que não eram violonistas, mas mesmo assim compuseram para violão. Com a utilização desse tipo de técnica procura-se, muitas vezes, a imitação de sonoridades de outros instrumentos, tais como instrumentos percussivos.

É bem provável que exista relação dos sons do violão com as origens etnomusicais como, por exemplo, naqueles desenvolvidos por Villa-Lobos, e que tais relações poderão vir a ser um ótimo tema de investigação naquilo que nós brasileiros contribuimos com a nossa cultura para o universo do violão. O uso da percussão no violão sempre foi empregado no sentido de dar apoio a padrões rítmicos preestabelecidos por uma manifestação musical de características diversas. No Flamenco, por exemplo, as percussões no tampo servem como acentuações e muitas vezes são executadas simultaneamente às palmas ou sapateios. Na música popular brasileira não se têm registro da percussão no tampo do violão de forma tão estereotipada tendo em vista a quantidade de instrumentos de percussão que acompanhavam o batuque, o samba, tais como pandeiro, agogô, afoxé, atabaque. Por outro lado, pode-se afirmar que as características de acompanhamento do violonista de samba, seja na mão direita ou esquerda, são consideravelmente percussivas. A mão direita usando articulações *nonlegatto* e variações sincopadas e a esquerda interrompendo vibrações para que reforce o sentido percussivo característico, denotam forte tendência ontológica e idiomática de assimilação e permuta do assunto rítmico oferecido. (DA SILVA, 2008, p. 67).

No caso da obra utilizada como exemplo temos no subtítulo uma descrição muito pertinente ao uso de elementos percussivos no toque do violão. “Aroeira” faz alusão à Capoeira, que tem como principal característica a utilização do instrumento percussivo chamado Berimbau. A rítmica empregada na execução desse instrumento é remontada a partir da técnica expandida de percussão no cavalete e execução com a face externa da unha nas cordas 1, 2 e 3 após a pestana, como indicadas na bula escrita na partitura.

Aqui temos algo bem peculiar nas obras para violão registradas nesse projeto: a alusão a ritmos brasileiros, mais precisamente nordestinos, em boa parte das obras compostas por Alvin Argollo. Isso só remonta e reforça a ideia da comunicação de características de uma região do país, sua cultura e modo de viver grafadas através de elementos musicais. Eis uma faceta do termo idioma, que é utilizado no âmbito musical, mas extrapola esse uso quando manifesta a música de um povo.

a João Pires Argollo Filho  
**Banzo de Negro**  
 (Batuque-Toada)

**Compositor:** Alvino Argollo

□ = (âmbora)

∞ = tocar com a parte externa da unha do dedo indicador após a pestana superior nas cordas 1, 2 e 3.

∞ = tocar com a parte externa da unha do dedo indicador após a pestana superior nas cordas 4, 5 e 6.

**Molengamente Ritmado**

Figura 4 - Trecho da Música “Banzo de Negro” com a Bula para a execução de efeitos. Fonte: Alvino Argollo.

Aqui, mais uma vez houve o cuidado do compositor e editor de alertar ao executante como executar os efeitos que foram grafados na partitura. Observa-se a riqueza de detalhes explicitados na bula: “tocar com a parte externa da unha do dedo indicador após a pestana superior nas cordas 1, 2 e 3”.

Há ainda a repetição de um dos padrões encontrados nas oito obras gravadas: a utilização de subtítulos que explicitam ritmos ou gêneros musicais tipicamente regionais.

Uma observação importante sobre esse conjunto de obras é a utilização de grafia e técnicas do que denominamos como violão clássico a obras de cunho popular. A linguagem composicional e até textos-títulos das obras fazem referência a gêneros musicais populares.

A problemática da classificação de compositores para violão em populares ou clássicos já foi estudada por Pereira (2006: 415). Nesse estudo o mesmo questiona o valor de reconhecimento de alguns violonistas em detrimento a outros contemporâneos. Essa “legitimação” de grandes intérpretes se deu, em grande parte, por alguns pertencerem a tradição composicional do violão clássico e outros não.

Um outro ponto que chama a atenção é a classificação dos violonistas entre eruditos e populares. Esta divisão ora separa o violão de concerto do violão acompanhador de canções e ora quer dar conta de separar “tradições” musicais distintas. É comum perceber na bibliografia consultada que a explicação para a divisão do violão em popular e erudito, parece decorrer da visualização do aparecimento de duas “escolas” violonísticas (a da tradição musical europeia e uma brasileira) que se estabeleciam no período. No entanto, a partir da observação do percurso de alguns violonistas, pode-se perceber que eles possuem um caráter muito mais híbrido, tanto do ponto de



vista de sua formação quanto de suas composições, não podendo ser “isolados” para efeito de classificação. (PEREIRA, 2006: 415)

No caso do compositor estudado no presente texto há o encaixe do mesmo no que Pereira (2006) classificou como “caráter híbrido”. O mesmo recebeu formação acadêmica estritamente clássica. Teve como professor de composição, por exemplo, César Guerra-Peixe, durante seu curso de graduação em música, feito no Rio de Janeiro.

No entanto, devido à sua vivência e gosto pessoal, como afirmado em entrevista, pela música de caráter popular, o compositor emprega as técnicas composicionais e instrumentais a uma música de caráter híbrido. Tal como analisado em diversos compositores-violonistas. (PRANDO, 2008: 232)

Uma das características pertinentes a boa parte dos compositores para violão do Brasil é a absorção das diversas linguagens musicais com que convivem. Esses contextos, aliados ao conhecimento composicional, fazem do Brasil o país em que ocorre a expansão de um repertório para violão altamente influenciado pela música de caráter popular. O que enriquece, na visão de alguns pesquisadores, o apanhado musical para o violão solista no País.

Essa característica multifacetada dos violonistas brasileiros, de se inserirem em diversos ambientes musicais, de absorverem diferentes linguagens e expressões, aliando-as as suas próprias raízes acaba por transcender a outras fronteiras a linguagem do instrumento, divulgando-as conjuntamente. Outros violonistas como Laurindo Almeida (1917–1995), Luiz Bonfá (1922–2001), Baden Powell (1937–2000) e Waltel Branco (1929) são exemplos de intérpretes que seguiram dentro das mesmas propostas. (PEROTTO, 2007: 8)

Por essa característica o denominado idiomatismo no violão é amplamente difundido quando há a análise de obras de compositores brasileiros.

O que se considera agora é a linguagem idiossincrática de cada compositor, que geralmente está ligada à cultura musical brasileira, com as inovações musicais surgidas no decorrer do século e ao idiomatismo do violão. Portanto, novos valores musicais acabaram se sobressaindo dentro dessa situação, principalmente violonistas que compunham e que influenciaram diretamente a nova dinâmica e o formato das obras, acabando por empreender propostas relacionadas ao idiomatismo do instrumento. (PEROTTO, 2007: 9)

## Bangüê

(Negro Banto)  
(Maracatu)

Compositor: Alvino Argollo

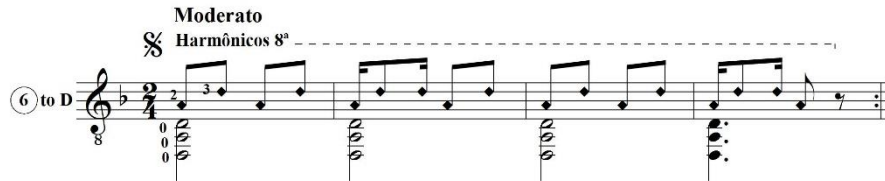


Figura 5 - Trecho da Música “Bangüê” contendo Harmônicos. Fonte: Alvino Argollo

Aqui nota-se o exemplo claro de um dos elementos determinados como idiomatismo por Nascimento (2013: 30). Os harmônicos são executados durante quase a totalidade da obra acima. Segundo o próprio compositor eles remontam a resistência do negro escravo às mazelas enfrentadas durante o tempo da escravidão. “Banguê” foi composta para homenagear alguns quilombos existentes e preservados, ainda hoje, em alguns interiores do estado de Sergipe.

A referência feita à imagens pertencentes à memória histórica do estado de Sergipe demonstra ainda mais a tentativa do registro cultural de um povo por meio da grafia musical. Isso só reforça a intenção idiomática nas obras pertencentes ao presente projeto. Algo parecido foi utilizado pelo compositor Heitor Villa-Lobos em parte de sua obra para violão. A alusão musical e textual à cenas do cotidiano do povo do Rio de Janeiro e outras regiões do Brasil, pelas quais o compositor percorreu. (WOLFF; ALESSANDRINI, 2007: 64)

## à Geraldo Ribeiro

### Retirantes

Compositor: Alvino Argollo

**P: Ponticello:** Executar os acordes suavemente com a parte exterior da unha do dedo indicador. Começando pela corda mais grave.

**R: Rasgueio:** Executar os acordes com os dedos mínimo, anelar, médio e indicador, deslizando a parte exterior da unha desses dedos sobre as cordas, começando pela corda mais grave.

**T: Tâmbora:** Golpear com o polegar da mão direita, junto ao cavalete, as cordas indicadas.

**PI: Ponticello Invertido:** Executar os acordes suavemente com a parte interior da unha do dedo indicador, começando pela corda mais aguda.

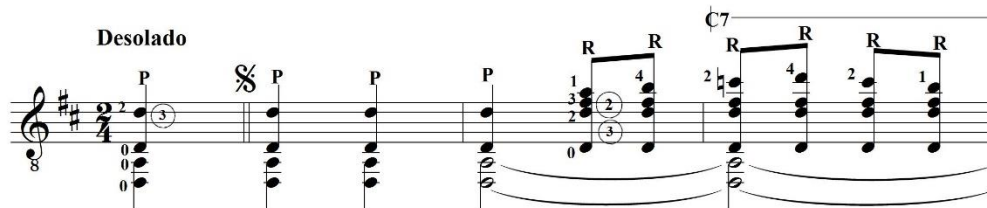


Figura 6 - Trecho da Música “Retirantes” com Bula. Fonte: Alvino Argollo.

No trecho exemplificado acima temos uma bula mais extensa, onde são caracterizados, com riqueza de detalhes, a execução de alguns efeitos aplicados durante boa parte do texto musical. “Executar os acordes suavemente com a parte exterior a unha (...)”, “Golpear com o polegar da mão direita, junto ao cavalete”, são exemplos do cuidado com a caracterização da sonoridade pretendida pelo compositor.

Nesse caso específico foram utilizadas letras para exemplificar os efeitos com a intenção de não “poluir” visualmente o texto musical com excesso de signos musicais no pentagrama. Percebemos aqui a aplicação de mais elementos elencados por Nascimento (2013: 34) como os que compõem o idiomatismo ao violão. *Tâmbora*, *rasqueados* ou *rasgueios* são utilizados amplamente pelo compositor durante boa parte dessa obra.

Além da ampla utilização de elementos gráficos representando sonoridades específicas em suas obras, o compositor apresenta uma peculiaridade quando se trata da utilização dos termos textuais empregados na partitura. Para exemplificar a linguagem empregada por toda a sua obra vejamos o trecho da Música “Aroeira”.

2 Aroeira

Figura 7 - Exemplo de termos utilizados pelo compositor na Música “Aroeira”. Fonte: Alvin Argollo.

Aqui vemos a utilização de uma frase não comumente empregada para caracterizar o andamento musical de uma obra: “calmo e com muita saudade”. Assim como esse, outros termos são amplamente aplicados em várias obras do compositor em questão. A utilização dessa forma de escrita, segundo o autor, é para aproximar o mais possível a intenção musical da obra. Nesse caso espera-se que o leitor do texto musical entenda a semântica por trás das expressões elencadas pelo compositor. Geralmente são utilizados termos de origem italiana como *Allegro*, *Presto*, etc. Na obra de Alvin Argollo são empregados esses termos e outros de origem própria, como o que acabamos de ver no exemplo.

Com a mostra dos trechos de algumas das obras registradas nesse estudo pretendemos exemplificar a ampla utilização de elementos que caracterizam a idiomática utilizada nas composições para violão de Alvin Argollo. Sendo ele o único exemplo registrado fonograficamente de música para violão solo com caráter técnico de violão clássico e

linguagem musical popular podemos afirmar que trata-se do exemplo mais adequado de violão sergipano, nos critérios aqui estabelecidos.

## Conclusão

Após observar os diversos elementos, que foram aqui elencados como idiomáticos, percebemos que a música para violão de Alvin Argollo é carregada de aspectos que buscam uma sonoridade que explora bastante as possibilidades do violão. Além da exploração sonora há a alusão a cultura sergipana na linguagem musical, de caráter popular, e no emprego de textos descritivos nos títulos e subtítulos das obras aqui apresentadas.

Partindo do pressuposto de que os outros trabalhos para violão lançados no estado fazem referência a formação de Duo de Violão e Flauta (COSTA, 2016: 10) e Violão *Fingerstyle*<sup>5</sup>, e que na pesquisa realizada não encontramos outro registro fonográfico que se encaixasse nos moldes aqui elencados, defendemos que o violão sergipano soa com a idiomática aplicada nas composições do músico Alvin Argollo. Violão esse que presta homenagem direta ao povo do Nordeste, região a qual contém o estado de Sergipe. Remontando ainda mais a ideia de um violão genuinamente sergipano.

## Referências

COSTA, Ricardo Vieira. *Sete cordas e flauta: criação de um repertório original com a produção de um CD e um livro de partituras*. 2015. 63 p. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

DA SILVA, Mário. *Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela*. Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2008. Disponível em: <[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/01-mario\\_da\\_silva.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/01-mario_da_silva.pdf)>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2017.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5ª Edição. Portugal: Gradiva, 2007.

JÚNIOR, Paulo Pedrassoli. *José Vieira Brandão e o Violão*. 2007. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text\\_24/biblioteca\\_advb\\_arquivo\\_24.pdf](http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_24/biblioteca_advb_arquivo_24.pdf)>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2017.

MANICA, Solon Santana. *Ética, semiótica e edição musical: segundo movimento da sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali*. SIMPEMUS 6, p. 7. 2013. Disponível em: <[http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36026747/Anais\\_SIMPEMUS\\_6-2.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1486869724&Signature=scEHcl%2BgZgHC2lcazqKRnDS3m1w%3D&response-content-](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36026747/Anais_SIMPEMUS_6-2.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1486869724&Signature=scEHcl%2BgZgHC2lcazqKRnDS3m1w%3D&response-content-)

---

<sup>5</sup> Alberto Silveira no Álbum Baleadeira (2016).

disposition=inline%3B%20filename%3DAnais\_do\_Simposio\_de\_Pesquisa\_em\_Musica.pdf#page=24>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2017.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/95097>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2017.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca no período de 1900 a 1930: técnicas, estéticas e ideologias*. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. 2006. p. 415-418. Disponível em: <[http://www.academia.edu/download/34379418/O\\_violao\\_na\\_sociedade\\_carioca\\_-\\_1900-1930.pdf](http://www.academia.edu/download/34379418/O_violao_na_sociedade_carioca_-_1900-1930.pdf)>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2017.

PEROTTO, Leonardo Luigi. *"Violonistas-compositores: Aspectos da Índole Criativa e da Conjunção Interpretativa nas Obras para Violão."* Artigo publicado nos anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/praticas\\_interpretativas/pratint\\_LLPerotto.pdf](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_LLPerotto.pdf)>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2017.

PRANDO, Flavia Rejane. *Othon Salleiro: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910–1999)*. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-234601/en.php>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2017.

SANTOS, Osmário. *Argollo: no violão, a sua nobre arte*. Disponível em: <[http://usuarioweb.infonet.com.br/~osmario/igc\\_conteudo.asp?codigo=14822&catalogo=5&nicio=24](http://usuarioweb.infonet.com.br/~osmario/igc_conteudo.asp?codigo=14822&catalogo=5&nicio=24)>. Acesso em: 22 de janeiro de 2015.

\_\_\_\_\_. *Da história da música em Sergipe José Vieira e seu violão de sete cordas*. Disponível em: <[http://usuarioweb.infonet.com.br/~osmario/igc\\_conteudo.asp?codigo=13268&catalogo=5&nicio=24](http://usuarioweb.infonet.com.br/~osmario/igc_conteudo.asp?codigo=13268&catalogo=5&nicio=24)>. Acesso em: 14 de janeiro de 2015.

SANTOS, José Daniel Telles dos. *Transcrição musical em Lucio Yanel: pelo não esquecimento de um violão pampeano*. 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/123456789/765>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2017.

SOUZA, Ruan Santos de. *Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: estudo multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA*. 2013. 130 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

VIANA, Andersen. *A escrita para violão por compositores e arranjadores não violonistas*. Artigos Meloteca, 2009. Disponível em: <[http://meloteca.com/pdfartigos/andersen-viana\\_a-escrita-para-violao.pdf](http://meloteca.com/pdfartigos/andersen-viana_a-escrita-para-violao.pdf)>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2017.

WOLFF, Daniel; ALESSANDRINI, Olinda. *Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa*. Per musi: revista de performance musical. No. 16 (jul./dez. 2007), p. 54-66, 2007. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/86622>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2017.

## Peças folclóricas brasileiras associadas ao método Suzuki de violão: proposta para abordagem de duas peças

Fernando Aguera, Unicamp, fernando\_aguera@hotmail.com

**Resumo:** O presente artigo procura oferecer uma abordagem técnico-musical de peças pertencentes ao folclore brasileiro para professores de violão que utilizam o método Suzuki. Embasado pelas pesquisas de Borges (2011, 2016), adaptamos alguns dos seus resultados para serem utilizados por professores de violão ao abordarem as peças *Cai, Cai Balão* e *Marcha Soldado*. Como resultado apresentamos pontos similares entre as peças folclóricas e as peças do método Suzuki de violão a fim de que os professores possam se guiar para incluir, de forma organizada e criteriosa, tais peças na rotina de estudos de seus alunos.

**Palavras-chave:** Método Suzuki. Violão. Folclore Brasileiro.

### Brazilian folklore pieces together with the Suzuki guitar method: approaching two pieces

**Abstract:** The following work aims to provide a musical and technical approach to pieces belonging to the Brazilian folklore to be used by Suzuki guitar teachers. Based on the research of Borges (2011, 2016), we adapted some of her results to be used by guitar teachers on the following pieces: *Cai, Cai Balão* and *Marcha Soldado*. As a conclusion we presented some similarities among the folkloric and the Suzuki guitar pieces, so guitar teachers could guide themselves to include such pieces in their teaching programmes.

**Keywords:** Suzuki Method. Brazilian Folklore. Guitar.

O método Suzuki de violão conta com pouco mais de 30 anos de existência se difundido por diversos países inclusive Brasil. A trajetória do método para violão se inicia nos Estados Unidos em 1986 com a criação do *Suzuki Association of the America International Guitar Committee* e posterior publicação dos volumes 1 e 2 em 1991 (GENDRON, 2011). Com o passar dos anos, o método vai se solidificando até que em 2007 se publica o nono e último volume oferecendo assim uma metodologia de ensino progressiva e consistente para a formação do aluno. O método Suzuki de Violão se inicia de forma mais abrangente no Brasil no ano de 2014, quando acontece o curso de capacitação para professores de Violão referente ao livro 1, ministrado pela professora americana MaryLou Roberts<sup>1</sup>.

Borges já afirma que um fator de desmotivação do aluno iniciante brasileiro no método Suzuki de violino é a utilização de peças estrangeiras pouco conhecidas das nossas crianças (BORGES, 2016), fato que igualmente se aplica ao repertório do método Suzuki de violão. A autora aponta ainda que “uma das dificuldades com que o professor Suzuki se depara, na sua atividade docente, é convencer o aluno e seus pais da importância da escuta diária do repertório, princípio fundamental da metodologia Suzuki” (BORGES, 2016). Desse modo, a autora sugere então a inclusão de repertório do folclore brasileiro na rotina de estudo do aluno com o objetivo de estimulá-lo:

---

<sup>1</sup> O autor do presente artigo foi um dos professores capacitados nesse primeiro curso em 2014, que foi promovido pela Associação Suzuki de Campinas em parceria com a *Association Suzuki of the Americas*.

A inclusão organizada e criteriosa de músicas do repertório brasileiro na rotina de estudo do aluno poderá facilitar na assimilação do conteúdo técnico-musical envolvido na sua execução e no desenvolvimento de uma afinação precisa. Além disso, a familiaridade com as melodias tornará a prática diária do instrumento mais prazerosa e, conseqüentemente, eficiente. (BORGES 2011: 82)

Na citação acima a autora aponta a importância dessa inclusão de peças folclóricas ser “organizada e criteriosa” a fim de auxiliar na “assimilação do conteúdo técnico-musical”. De fato, as peças devem ser apresentadas de forma progressiva aproveitando conhecimentos prévios do aluno e introduzindo novidades paulatinamente.

Baseados nas pesquisas de Borges, procuramos apresentar sugestões para abordagens de conceitos técnicos-musicais de duas peças do folclore brasileiro para serem introduzidas por professores que utilizem o método Suzuki de violão.

Optamos por utilizar *Cai, Cai Balão* e *Marcha Soldado*, pois suas melodias se limitam as 6 primeiras notas da escala de Sol maior (que são as notas utilizadas nas primeiras músicas do método Suzuki para Violão). As duas peças escolhidas estão ainda na lista das peças sugeridas por Borges para a utilização por professores de violino onde a pesquisadora selecionou 27 canções folclóricas que foram reconhecidas por todos as setenta e duas crianças que participaram da pesquisa (BORGES, 2011: 86).

Nossa proposta é incluir ambas as melodias após a peça número 3, *Go Tell Aunt Rhody*, do livro 1 do método Suzuki para violão, pois a criança já teria um conhecimento musical e técnico suficiente. Abaixo será apresentada uma abordagem técnico-musical para a introdução de cada uma dessas peças:

**Cai, Cai Balão:** A sugestão de introduzir *Cai, Cai Balão* após *Go Tell Aunt Rhody* se baseia ainda no fato da enorme similaridade entre as primeiras quatro notas da música folclórica brasileira (Fig. 1) com o terceiro compasso da peça do repertório Suzuki (Fig. 2), que apresentam as mesmas notas mas com uma rítmica um pouco distinta.



**Fig. 1 – compassos 1 a 3:** Primeiras notas de *Cai, Cai Balão*. Fonte: Transcrição do autor.



**Fig. 2 – compasso 3:** Notas de *Go Tell Aunt Rhody*. Fonte: Suzuki Guitar 1

O professor precisa se certificar da correta execução da semínima pontuada pelo aluno, antecipando assim uma novidade que aparecerá na primeira nota da quinta peça do método Suzuki de violão, *May Song* (Fig. 3).



**Fig. 3 – compasso 1:** Nota pontuada em *May Song* Fonte: Suzuki Guitar 1

Lembrando que a metodologia Suzuki se baseia na proposta de que as “crianças devem começar a tocar de ouvido, e só quando ficam maiores é que aprendem a ler partituras” (ILARI, 2012: 200), portanto essa novidade rítmica será apresentada ao aluno por imitação sem a necessidade de explicar fundamentos teóricos mais complexos.

Outra similaridade em relação as notas, apesar das diferenças rítmicas, pode ser visto nos compassos 5 a 8 (Fig. 4) e também nos compassos 13 a 16 (Fig. 5) de *Cai, Cai Balão* quando comparados aos compassos 1 a 4 das cinco variações e o tema de *Twinkle Twinkle Little Star* no começo do método (Fig. 6).



**Fig. 4 – compassos 5 a 8:** Trecho de *Cai, Cai Balão*. Fonte: Transcrição do autor.



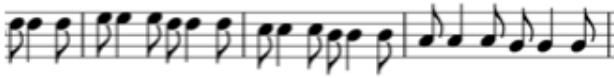
**Fig. 5 – compassos 13 a 16:** Trecho de *Cai, Cai Balão*. Fonte: Transcrição do autor.



Varição A - Twinkle Twinkle Little Star:



Varição B - Twinkle Twinkle Little Star:



Varição C - Twinkle Twinkle Little Star:



Varição D - Twinkle Twinkle Little Star:



Varição E - Twinkle Twinkle Little Star:



Tema - Twinkle Twinkle Little Star:



**Fig. 6 – compassos 1 a 4:** Transcrição dos trechos referentes as 5 variações e o tema de *Twinkle Twinkle Little Star*. Fonte: Suzuki Guitar 1

Observa-se que as crianças já terão realizado essa mesma sequência de notas com seis variações rítmicas diferentes facilitando assim o aprendizado do trecho. A novidade aqui será o cruzamento dos dedos<sup>2</sup> indicador e médio da mão direita ao tocar respectivamente as notas Si (corda 2) e Lá (corda 3). O professor deve estar ciente desse cruzamento buscando facilitar o entendimento da criança e evitar a repetição dos dedos de mão direita. O fato de o

<sup>2</sup> O cruzamento nesse caso ocorre quando o dedo indicador ataca uma nota na corda 2 e logo em seguida o dedo médio ataca uma nota na corda 3, cruzando o dedo indicador sobre o dedo médio.

primeiro trecho referente ao compasso 5 a 8 terminar justamente na nota Lá (Fig. 4) facilita ao professor focar nas duas últimas notas explicando o cruzamento e com quais dedos o aluno deve tocar essas notas Si e Lá, antes de ensinar o trecho seguinte que termina na nota Sol (Fig. 5).

Os compassos 9 a 12 apresentam um motivo novo repetido três vezes. (Fig. 7) A velocidade de cada motivo pode gerar dificuldade em evitar repetições nos dedos da mão direita. Nesse caso no entanto, fica a critério do professor utilizar a digitação indicada na figura 7 que inicia o motivo com o dedo indicador ou alternar os dedos o tempo todo. A vantagem da digitação sugerida na figura é que o ensino pode ser mais rápido e conseqüentemente mais estimulante para a criança, pois ela faria o mesmo motivo três vezes e com a mesma digitação.



Fig. 7 – compassos 9 a 12: Trecho de *Cai, Cai Balão*. Fonte: Transcrição do autor.

Uma última sugestão seria começar todas as frases de *Cai, Cai Balão* com o dedo indicador da mão direita, facilitando a memorização mais rápida pela criança. Segue a partitura completa de *Cai, Cai Balão* na figura 8.

## Cai, Cai Balão



Fig. 8: Partitura completa de *Cai, Cai Balão*. Fonte: Transcrição do autor.

**Marcha soldado:** Assim como *Cai, Cai Balão*, *Marcha Soldado* também pode ser introduzida após a terceira peça do método Suzuki para violão, *Go Tell Aunt Rhody*.

Comparando os compassos 2 e 3 de *Marcha Soldado* com o compasso 7 de *Lightly Row* (segunda peça do método Suzuki), percebe-se que as notas Sol, Si, Ré e Ré estão na mesma ordem e acabarão sendo tocadas com as mesmas digitações de mão direita e esquerda (Fig. 9 e Fig. 10). Tal situação facilita o aprendizado da criança pois ela terá praticado esse trecho anteriormente, além do fato de a fórmula de compasso de *Lightly Row* ser 2/2 e logo suas notas semínimas são equivalentes as notas colcheias em *Marcha Soldado* com a fórmula de compasso 2/4.

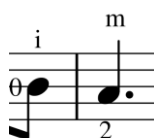


**Fig. 9 – compassos 2 e 3:** Trecho de *Marcha Soldado*. Fonte: Transcrição do autor.



**Fig. 10 – compassos 7:** Trecho de *Lightly Row*. Fonte: Suzuki Guitar 1

Da mesma maneira como já foi comentado acima em relação a *Cai, Cai Balão*, há um cruzamento dos dedos indicador e médio que aparece nas mesmas notas Si e Lá no fim do compasso 3 e início do compasso 4 (Fig. 11), além da nota pontuada que também já havia sido comentado anteriormente, portanto os mesmos comentários referentes à peça anterior podem ser utilizados nesse trecho.



**Fig. 11 – compassos 3 e 4:** Trecho de *Marcha Soldado*. Fonte: Transcrição do autor.

Outro cruzamento de dedo com as mesmas notas aparece nos compassos 6 a 8 (Fig. 12), que apresentam exatamente as mesmas notas com a mesma digitação do final de *Cai, Cai Balão*, e novamente os mesmos comentários anteriores podem ser transferidos a esse trecho.



**Fig. 12 – compassos 6 a 8:** Trecho de *Marcha Soldado*. Fonte: Transcrição do autor.

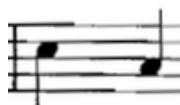
Uma novidade de técnica relacionada a mão esquerda pode ser observada no compasso 5 e começo do compasso 6, onde a criança pressionará as notas Dó, Lá e Ré, com os dedos 1, 2 e 3 da mão esquerda respectivamente (Fig. 13). A prática dessa passagem antecipa algo que aparecerá apenas na sétima peça do método Suzuki *Perpetual Motion* (Fig. 14). No entanto, tal novidade não deve apresentar grandes dificuldades para o aluno devido ao fato da criança já haver realizado um trecho utilizando as duas primeiras notas, Dó e Lá com os dedos 1 e 2 respectivamente em *Lightly Row* (Fig. 15) e outro utilizando as duas últimas notas, Lá e Ré com os dedos 2 e 3 respectivamente nas cinco variações e tema de *Twinkle Twinkle Little Star*.



**Fig. 13 – compassos 5 e 6:** Trecho de *Marcha Soldado*. Fonte: Transcrição do autor.



**Fig. 14 – compasso 2:** Trecho de *Perpetual Motion*. Fonte: Suzuki Guitar 1.



**Fig. 15 – compasso 2:** Trecho de *Lightly Row*. Fonte: Suzuki Guitar 1.

Uma última sugestão seria iniciar a peça com o dedo médio da mão direita e manter dedilhado alternado até o fim da peça. Segue a partitura completa de *Marcha Soldado* na figura 16.

## Marcha Soldado

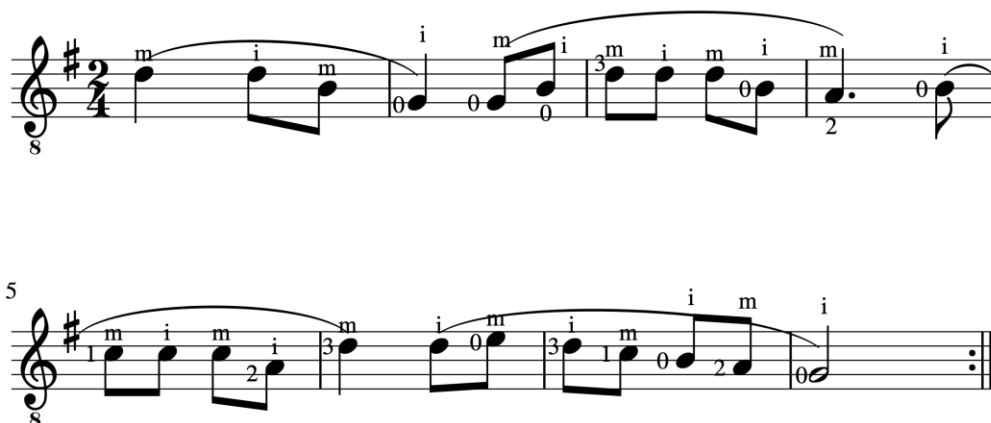


Fig. 16: Partitura completa de *Marcha Soldado*. Fonte: Transcrição do autor.

### Considerações finais

Concordamos com as afirmações de Borges sobre a importância do uso do folclore brasileiro e nos apoiamos ainda na afirmação de Ilari sobre a inegável contribuição de Suzuki para a educação musical instrumental (ILARI, 2012: 206), para apresentarmos abordagens técnico-musicais de peças folclóricas brasileiras para professores que utilizam o método Suzuki de violão.

Apresentamos pontos similares entre as peças folclóricas e as peças do método Suzuki de violão a fim de que os professores possam se orientar para incluir, de forma organizada e criteriosa, tais peças na rotina de estudos de seus alunos. Alguns exemplos de similaridades puderam ser vistos em alguns trechos de peças já aprendidas ou com peças vindouras do método. Destacamos ainda alguns pontos específicos que merecem cuidados especiais por parte dos professores, como questões rítmicas de notas pontuadas e cruzamento de dedos da mão direita.

As sugestões apresentadas não pretendem ser exclusivas e podem ser adaptadas ou alteradas de acordo com a realidade do aluno ou professor. Borges já aponta que a “proposta de utilização simultânea do conjunto de peças brasileiras e do repertório Suzuki não impede o uso independente dessas peças como repertório alternativo no ensino tradicional” (BORGES, 2016). Um outro exemplo de alteração da abordagem pode ser ainda utilizar as peças folclóricas como material de apoio para alunos que estejam aprendendo leitura musical.

## Referências

BORGES, Gláucia de Andrade. O Método Suzuki e o folclore brasileiro: proposta de uma abordagem de ensino para os instrumentos de cordas, *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.16,, n.2, 2016. Disponível em:

<<https://www.revistas.ufg.br/musica/rt/printerFriendly/45340/22447>> Acesso em: 13 de Agosto de 2017.

\_\_\_\_\_. As canções folclóricas brasileiras mais conhecidas em minas gerais: características e possibilidades de sua utilização na educação musical e seu uso no ensino dos instrumentos de cordas. *Revista Modus*, ano vi / no 9, Belo Horizonte, Novembro 2011, p. 81-95.

ENDRON, M., Roberts, M.. The Suzuki Guitar Experience. In *Soundboard magazine*, Volume XXXVII, No. 3, 2011, p. 42-47.

ILARI, BS. Shinichi Suzuki: A educação do talento. In: Mateiro, T., Ilari, B.. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaber, 2012, p. 185-218.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki Guitar School: Volume 1. Guitar Part*. Revised edition. Florida: Alfred Music Publishing, 1999.

## **O Método de António da Silva Leite para guitarra inglesa e a circulação de suas peças no Brasil Oitocentista**

*Humberto Amorim, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*

**Resumo:** O artigo objetiva traçar um panorama da trajetória e atuação artística de um personagem praticamente desconhecido da musicologia latino-americana, o português António da Silva Leite (1759-1833), enfocando nas suas obras para guitarra e viola, em seu pioneiro *Método* para guitarra inglesa e de que modo tal produção teve reverberação no Brasil da primeira metade do século XIX. A metodologia consistiu em conectar a bibliografia disponível sobre o tema (BESSA, 2008) com a análise de dados recolhidos em periódicos brasileiros e portugueses do período, além de publicações originais de Silva Leite (partituras, métodos, escritos). As conclusões apontam para a inserção do compositor e da guitarra inglesa na dinâmica sociocultural do Brasil nos anos Oitocentos, um dado até então ignorado. **Palavras-chave:** António da Silva Leite. Guitarra inglesa e Viola. Método *Estudo de Guitarra*. Brasil Oitocentista.

### **The António da Silva Leite's Method for english guitar and the circulation of his musical pieces in the first decades of the Eighteenth century in Brazil**

**Abstract:** The article aims to provide an overview of the trajectory of a character almost unknown in Latin American musicology, the Portuguese António da Silva Leite (1759-1833), focusing on his works for guitar and viola, his method for English guitar and the repercussion of his musical pieces in the first half of the nineteenth century in Brazil. The methodology consisted in connecting the bibliography available on the subject (BESSA, 2008) with the analysis of data collected in Brazilian and Portuguese periodicals, as well as original publications by Silva Leite (scores, methods, writings). The conclusions indicate the insertion of this composer and the English guitar in the sociocultural dynamics of Brazil in the 19th century, a fact hitherto ignored.

**Keywords:** António da Silva Leite. English Guitar. Method *Estudo de Guitarra*. Brazil in the 19th century.

### **1. Traços biográficos e a produção geral de António da Silva Leite**

Embora personagem praticamente desconhecido para a musicologia brasileira, a profícua atuação musical de António da Silva Leite (1759-1833) sugere que ele tenha sido o mais representativo dos músicos portugueses na transição dos Anos Setecentos para os Oitocentos. Sua contribuição distribuiu-se em vários campos de atuação: compositor, legou-nos uma produção considerável e diversa (de modinhas profanas a longas missas; de obras didáticas a óperas); instrumentista, dominou com profundidade tanto instrumentos de teclas quanto de cordas friccionadas/dedilhadas, sendo reconhecido em ambos como virtuose; educador, teve um número tão farto de alunos (especialmente de canto, rabeca, viola de mão, guitarra e órgão) que em um momento de sua carreira sentiu-se impelido a escrever métodos para desonerá-lo da sobrecarga de horários; animador cultural, foi mestre de cerimônias recorrentemente contratado para dirigir eventos litúrgicos e profanos. Tais qualidades artísticas e administrativas o levaram a ser, dentre outras funções exercidas, diretor artístico do Teatro de São João e mestre da capela da Sé Catedral do Porto (BESSA, 2008).

Como se trata de um artista parcamente investigado (e mesmo ignorado) pela musicologia brasileira, dividiremos, em caráter introdutório, sua produção musical em três grandes categorias:

1) **Músicas Sacras e Religiosas**, sobre as quais destacam-se composições de Missas, Ofício, Devoção e *Te Deum* escritas, sobretudo, para os mosteiros femininos do Porto no período (o Mosteiro de Avé-Maria, o Mosteiro de Santa Clara do Porto, o Convento de Vairão [em Vila do Conde], o Convento de Arouca, além das peças compostas para o Real Colégio dos Meninos Órfãos, do qual foi mestre de capela). Outras obras sacras foram ainda concebidas para celebrar momentos históricos passados e/ou personagens da Família Real portuguesa.

A produção deste gênero compreende cento e vinte e três (peças datadas. Além destas, existem cento e trinta e duas (132) outras peças do gênero não datadas e que estão catalogadas no mais completo estudo sobre o compositor (BESSA, 2008), totalizando, portanto, um montante de duzentas e cinquenta e cinco (255) obras sacras e religiosas.

Porém, apesar de incluir formações diversas em seus conjuntos (que mesclam sobretudo vozes, órgão e cordas friccionadas), o único cordofone de cordas dedilhadas presente neste gênero de composição é a harpa, o que, de antemão, desvela um fato intrigante: apesar da viola e da guitarra terem ocupado um capítulo decisivo na trajetória de Silva Leite, tais instrumentos não foram incluídos, pelo menos em seu caso, na tradição da escrita de peças sacras e religiosas. Provavelmente tal prática se explique pelo fato de que, em Portugal e no Brasil, a viola de mão e a guitarra já estavam associadas a um repertório primordialmente profano, uma suposição que ganha contornos mais nítidos quando volvemos o olhar para a segunda categoria de sua produção musical: a música profana.

2) **Músicas Profanas**, dentre as quais destacam-se as modinhas, sonatas, serenatas, hinos patrióticos, óperas, além de gêneros menos recorrentes. O envolvimento de António da Silva Leite com a música profana não foi fortuito, mas sim motivado por uma leitura da condição sociopolítica estável que vivia o Porto no fim dos Anos Setecentos, o que permitiu a criação de teatros como o de São João (do qual o compositor foi Diretor Artístico) e o do pioneiro Corpo da Guarda, espaços nos quais este tipo de repertório foi amplamente acolhido e difundido. De acordo com Bessa, “Silva Leite não se afastou da ‘moda’<sup>1</sup> de compor música profana que se fazia na sua cidade e aproveitou, como todos os compositores do tempo, escrever obras a seu gosto e, naturalmente, ao de quem as ouvia”. (2008: 113)

Era a burguesia aristocrática e rica e as famílias de estrangeiros cultos e endinheirados, residentes na cidade por obrigações comerciais, o principal sustentáculo da música profana e popular constituindo centros de irradiação dessa música. Nas reuniões familiares que se faziam no tempo de Silva Leite eram, sobretudo, as senhoras anfitriãs e convidadas e as filhas donzelas que

---

<sup>1</sup> “Interpretando a ‘moda’ musical decretada por novos costumes e nova sociedade que entusiasma os jovens e adultos de ambos os sexos, candidatos à aprendizagem do canto, da viola e, sobretudo, da guitarra, fez-se pedagogo e professor de instrumentos de cordas, compôs modinhas e todos os gêneros de música profana e religiosa”. (BESSA, 2008: 22)



davam brilho às noites de saraus culturais e de folguedo, cantando e tocando o piano, o cravo, o alaúde, a guitarra e a viola. Para os saraus culturais e sociais mais exigentes, contratavam-se músicos e cantores de nomeada que interpretavam tocatas, serenatas, cantatas, árias, duetos, tercetos, modinhas e, noutras ocasiões, aberturas e sinfonias numa demonstração que, no Porto, se cultivava música profana de qualidade. (*Ib.*)

Embora Silva Leite provavelmente tenha composto um número significativo de peças profanas, grande parte delas foi perdida ou extraviada. De outras, só resta a menção (como as duas obras para grande orquestra e as *Árias e Duetos* mencionados por Ernesto Vieira (1900) em seu *Diccionario Biographico*). Da produção que restou, são conhecidas pelo menos vinte e quatro (24) obras, que iniciam com as *Seis Sonatas para Guitarra com acompanhamento de um violino e duas trompas ad libitum*, concebidas em 1792, e finalizam com o *Improviso do Cego Luís dos Quartéis*, escrita em 1828 e cuja partitura encontra-se extraviada<sup>2</sup>. Parte substantiva deste conjunto foi escrita no último decênio do século XVIII, mais especialmente entre os anos de 1792 e 1796, quando Silva Leite concebe nada menos que catorze (14) das vinte e quatro (24) peças que sobreviveram.

Outro dado significativo é que dentre as quatorze (14) obras escritas no ínterim de quatro anos e no apagar das luzes dos Setecentos, nove (09) contém a guitarra em sua grade (duas em peças solo e sete em formações camerísticas). Dentre estas últimas, duas (02) ainda apresentam a viola de mão concomitantemente à guitarra.

3) **Obras didáticas.** Segundo Bessa, Silva Leite dominava bem “cordofones de tecla, friccionados e beliscados”, o que lhe permitiu alcançar “um saber que o distinguiu dos outros músicos do tempo e fizeram-no o mais procurado como mestre de instrumento, canto e professor de música” (2008: 96). E requerido a tal ponto que, não tendo mais horários disponíveis para atender a toda demanda, passou a escrever métodos que minimizassem a procura por suas aulas e a lacuna dos praticantes em busca de uma formação orientada. Neste quesito, sua produção compreende basicamente quatro obras: 1) *O Organista Instruído* (1796), método destinado aos praticantes de órgão, mas que, apesar de anunciado para subscrição, provavelmente não chegou a ser efetivamente publicado<sup>3</sup>; 2) *Rezumo de todas*

---

<sup>2</sup> Segundo Bessa, “Perdeu-se a quase totalidade destas obras, conhecendo-se apenas referência à sua existência. Perdeu-se, também, a música que escreveu para o poema dedicado ao Conde de Amarante, pela sua vitória contra os liberais, escrito pelo cego dos Quartéis, tocador de viola, a que foi dado o título ‘Improviso do cego Luís dos Quartéis.’” (2008: 137)

<sup>3</sup> “Nesse ano de 1796, António da Silva Leite tinha duas obras didático-pedagógicas para serem impressas: o ‘*Estudo de Guitarra*’ e ‘*O Organista instruído*’. Optou pela primeira que, no momento, teria entendido ser a que mais vantagens lhe traria, quer na economia de tempo de trabalho nas aulas, quer no apoio aos seus muitos discípulos de guitarra. Para a impressão da segunda, recorreu ao anúncio de subscrição pública, recurso muito utilizado em toda a Europa pelos músicos que não tinham, na sua maioria, possibilidades de mandar imprimir, a suas expensas, as obras que escreviam, como testemunha Beethoven. Silva Leite tentou esse recurso mas supõe-se sem sucesso, pois não há qualquer conhecimento nem referência à existência da obra, nem, como era costume, do anúncio da sua saída ‘à luz’ na fonte que anunciara a sua subscrição.” (BESSA, 2008: 102)

as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Metrica, como do Canto-chão (1787), um breve guia de quarenta e três (43) páginas concebido para que seus discípulos de canto aprendessem fundamentos elementares da música e, sobretudo, dominassem as regras básicas do canto eclesiástico (canto-chão); 3) *A Arte da Musica* [s.d], uma coleção manuscrita de pequenas composições dispostas em forma de suítes (são dez, ao todo) e que apresentam dificuldade progressiva. Com finalidade primordialmente didática, a compilação “serviu de exercício preparatório, como ele mesmo admite, para a obra mais importante que viria a publicar em 1796 – *Estudo de Guitarra*.” (BESSA, 2008: 21); 4) E finalmente o próprio *Estudo de Guitarra* (1796), sua obra pedagógica mais afamada e cuja importância demanda uma investigação mais apurada, já que, por um lado, a publicação acabou se tornando a primeira dedicada especificamente à guitarra inglesa em Portugal<sup>4</sup>, e, por outro, o *Método* ainda não foi alvo de pesquisas em estudos sobre o tema no Brasil.

## 2. O Método Estudo de Guitarra<sup>5</sup>

No *Método* (1796)<sup>6</sup>, é o próprio António da Silva Leite quem atesta a vultosa popularidade e difusão deste instrumento em terras lusas: primeiro, no oferecimento à D. Antonia Magdalena de Quadros e Sousa (Senhora de Tavadede<sup>7</sup>), ocasião em que o compositor expressa as razões que o levaram a “escrever também sobre o suave, e harmônico Instrumento da Guitarra, tão aplaudida neste tempo” (*Ib.*: [p. 3]); depois, no prólogo da obra, quando Silva Leite pontua o quão lhe era penoso sustentar uma “multidão de discípulos” praticantes da guitarra e o quão o compêndio lhe evitaria “trabalho e perda de tempo”<sup>8</sup>; finalmente, na parte dedicada especificamente ao instrumento, ressalta:

[...] vendo eu que a Nação Portuguesa a tinha também adoptado [a guitarra inglesa], e se empenhava em tocalla com a maior perfeição, desejando concorrer para a instrucção dos meus Nacionaes, com esse pouco cabedal

---

<sup>4</sup> “[...] não he ainda a gloria que me resulta de ser o primeiro, que me lembro de ir aos Pés de V. EXCELLENCIA com huma oferta scientifica [...]” (LEITE, 1796, oferecimento, [p. 3])

<sup>5</sup> O exemplar do *Método* analisado foi o pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Uma cópia digitalizada encontra-se disponível em: <http://purl.pt/165>

Acesso em 08 out. 2017, às 23:19 h.

<sup>6</sup> Método para o instrumento dividido em três partes: uma primeira dedicada a fundamentos musicais básicos (pag. 1-24); uma segunda dedicada às “regras mais principaes pertencentes à Guitarra” (LEITE, 1796: 25-38); e uma terceira, em anexo, onde consta a “*Colecção de alguns Minuetes, Marchas, Contradanças e outras peças mais usuaes, com acompanhamento de segunda guitarra, etc.*” (*Ib.*: I-XXIII)

<sup>7</sup> A esposa do então governador Dr. Francisco de Almada e Mendonça.

<sup>8</sup> “Amigo Leitor, por vêr o quanto me há sido custoso, na multidaõ dos Discipulos, que hei tido de *Guitarra*, o estar para cada hum delles escrevendo, não so as necessarias Regras do mesmo Instrumento, como depois destas varios *Minuetes, Marchas, Allegros, e Contradanças, &c.* he, não so por esta razão, como por evitar trabalho, e perda de tempo, que me propuz a dar ao Prêlo esta pequena Obra, na qual recopilei tudo o que julguei necessario para huma primeira instrucção [...]” (LEITE, 1796, prólogo, [p.7])

que possuo, por não haver *Tractado*, algum que falle desta materia, compôs o presente *Opusculo* [...]. (LEITE, 1796: 25)

Em uma das folhas de frontispício do método, encontramos a seguinte indicação de preço: “Foi taxado este livro em papel a 1200 reis. Lisboa 15 de março de 1796. *Com seis Rubricas*”. Na parte dedicada especialmente à guitarra, Silva Leite divide os fundamentos em vinte e seis (26) tópicos, que abordam desde “*Da Invenção e Serventia da Guitarra*” (I) até a indicação de digitação de mão esquerda em escalas de duas oitavas (XXVI).

Dentre as informações mais importantes que constam no método e que podem se relacionar, de algum modo, com a trajetória de outros cordofones de cordas dedilhadas em terras luso-brasileiras, destacamos a indicação de que na própria Cidade do Porto já havia, no fim do século XVIII, reconhecidos construtores da guitarra inglesa, como é o caso de Luís Cardoso Soares Sevilhano<sup>9</sup>, além de outros não citados por Silva Leite, dentre os quais destacamos João José de Souza (em Lisboa) e Domingos José de Araújo Braga.

Outro dado decisivo extraído do *Método* é que o próprio Silva Leite sublinha como a “perfeição da guitarra” poderia ser facilmente notada pela sua condição de “poder acompanhar qualquer *Peça de Musica*, não tendo o *Basso* passos de obrigação, nem muitas *Notas cambiadas*, e isto muito principalmente em *Modinhas a duo*, ou a *solo*, o que não se poderá facilmente fazer na *Rabeca*, ou outro qualquer instrumento d’arco” (LEITE, 1796: 27). Para tanto, bastava que o executante dominasse as “regras de acompanhamento” e “dos transportes”. Ainda na primeira parte da publicação (dedicada à teoria musical), o compositor pontua o quão era necessário para aquele que tocava e estudava a guitarra “saber acompanhar algumas *Modinhas*, *Minuetes*, e outras *Peças* deste genero, só pelo *Basso Contínuo*”. (LEITE, 1796: 18)<sup>10</sup>

Não custa lembrar que a prática do acompanhamento de peças vocais sacras ou profanas ainda era o papel preponderante dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil no início do século XIX, o que, pelo menos nos anos imediatamente posteriores à chegada da Família Real portuguesa, pode ter facilitado ainda mais a entrada e a difusão da guitarra

---

<sup>9</sup> “Das *Guitarras* que vem de Inglaterra, he o melhor Auctor *Mr. Simpson*; e nesta Cidade do Porto, é *Luís Cardoso Soares Sevilhano*, que hoje em pouco desmerece ao referido *Simpson*.” (LEITE, 1796: 26, nota 6)

<sup>10</sup> É digno de especial menção o fato de Silva Leite mencionar, no fim dos Anos Setecentos, a tiorba e especialmente a cithara (que, como vimos em estudos anteriores [XXXXX], poderia nominar diversos instrumentos de cordas dedilhadas, inclusive a viola) ao lado de guitarra, órgão e cravo como típicos instrumentos acompanhadores: “*Accompanhamento*, he a execução de huma harmonia completa, e regular sobre hum Instrumento proprio a fazer esta harmonia, assim como o *Orgão*, o *Cravo*, a *Tiorba*, a *Cithara*, a *Guitarra*, &c.” (*Ib.*: 18) Cithara ainda era, portanto, um vocábulo que, pelo menos em Portugal, poderia designar um cordofone de cordas dedilhadas que realizava acompanhamento de canções ou peças instrumentais.

inglesa (instrumento protótipo da guitarra portuguesa) na nova sede do Reino, já que este era um instrumento destacável justamente pela sua capacidade/facilidade em acompanhar.

Assim, tal guitarra atendia tanto aos milhares de migrantes portugueses (dos quais já era um instrumento dileto) que aportaram no Brasil juntamente com a corte portuguesa (ou logo depois dela), quanto às expectativas dos brasileiros ou estrangeiros que já viviam na colônia, uma vez que o objeto cumpria a função social que se esperava de um cordofone de cordas dedilhadas no período: acompanhar canções e/ou peças instrumentais.

Do ponto de vista da construção, o método também não deixa dúvidas sobre a natureza do instrumento: tinha seis cordas, sendo as quatro primeiras dobradas (*primas, segundas, terças e quartas*) e as duas últimas singelas (a *quinta* e a *sexta*). Tais cordas eram de arame (branco ou amarelo, dependendo da corda)<sup>11</sup> e podiam ser feridas tanto com a polpa dos dedos (para um som *piano*) quanto com a ponta das unhas (para um som mais “grato”)<sup>12</sup>. O braço possuía doze divisões de arame (os trastes) e a afinação ditada pelas cordas soltas era simples: duas tríades do acorde de dó maior sobrepostas.



Ex.1. Afinação da guitarra inglesa disposta no método *Estudo de Guitarra*. Fonte: (LEITE, 1796: 29)

A tessitura da guitarra alcançava duas oitavas e uma quinta justa (do Dó em corda solta da sexta corda até o Sol do décimo-segundo traste da primeira corda) e era delineada em trinta e dois (32) intervalos cromáticos assim dispostos no braço do instrumento:

---

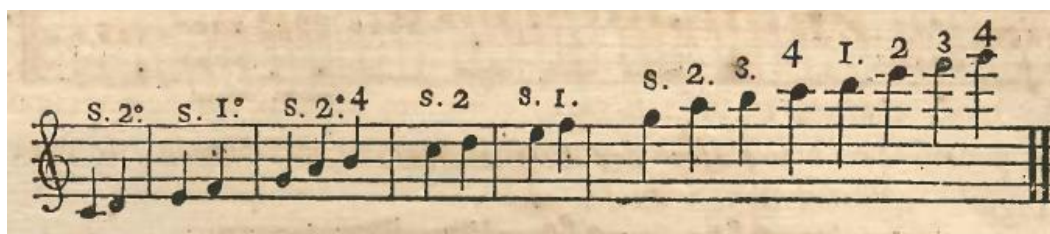
<sup>11</sup> “O Carrinho das *Primas*, e *Segundas* devem ser de arame branco; e o das *Quartas* amarelo.” (LEITE, 1796: 27) No item XIX do seu método - *Do modo como se deve formar a Pestana com o dedo index, para dedilhar* – Silva Leite ratifica que a guitarra utilizava “cordas d’arame”, alertando, inclusive, como estas “ferem mais os dedos do que as de tripa” (*Ib.*: 34)

<sup>12</sup> “As *Cordas da Guitarra*, a que chamaõ *Corpo Sonoro*, para causarem o seu preciso efeito, devem-se ferir com a polpa dos dedos, e tambem com a ponta das unhas: isto se entende, naõ se tocando *piano*, que a tocar-se, será unicamente com a polpa dos dedos, e nunca com as unhas, por fazer mais grato, e brando o som que das mesmas exigimos”. (LEITE, 1796: 28)



Ex. 2: Tessitura da Guitarra Inglesa. Fonte: (LEITE, 1796: 37)

Em relação à técnica do instrumento, a indicação de digitação na mão esquerda seguia basicamente o padrão do violão atual, com a exceção de que o “s” indicava utilização de corda solta (ao invés do “o” atual). No mais, os números (1,2,3,4) assinalavam os dedos sugeridos para a mão esquerda (começando pelo indicador e, portanto, excluindo o polegar da contagem). Vejamos o exemplo na escala diatônica de Dó maior:



Ex. 3: Digitação de M. E. da escala de Dó maior na Guitarra Inglesa. Fonte: (LEITE, 1796: 37)

Já não mão direita, habitualmente se utilizava o polegar, o indicador (chamado de “dedo 2º”) e o médio (chamado de “dedo 3º”). Os demais só eram usados “em casos extraordinários” (*Ib.*: 2). O uso do anelar e do mindinho, portanto, não era comum. Curioso notar, ainda, não somente a utilização do indicador (o “index”) da mão esquerda como pestana, mas também como o capotraste já era uma ferramenta usual entre os guitarreiros do período, conforme indica o item XIV da segunda parte do método: “*Da Pestana postiça, que se atarracha nos boracos da Guitarra, para augmentar o Tom.*” (*Ib.*). Outra curiosidade é a menção a uma peculiar “guitarra com teclas”:

Como algumas *Guitarras* trazem por esquipação, hum pequeno *Teclado* com seis *Teclas*, no fim, ou na parte inferior do *bojo* da mesma *Guitarra*<sup>13</sup>; deve-se advertir, que a posição dos dedos da mão esquerda he a mesma, como se não tivesse *Teclas*; porém a da mão direita he diferente, pois se póde

<sup>13</sup> Sobre a funcionalidade desta guitarra com teclas, Silva Leite, não mostrando muito entusiasmo, adverte: “Este Instrumento com *Teclas*, he agradável no *Tom natural* de C; porém sendo *Musica accidental*, em que ocorraõ alguns *Transportes*, nunca se pódem bem dizer; porque como a força do pulso da maõ direita se contrapõem á do pulso da maõ esquerda, e estes a poucos espaços se achaõ enfraquecidos; he por esta causa que já mais se podem dizer com distincção, e firmeza os *pontos* dos referidos *Transportes*.” (LEITE, 1796: 33)

tocar com todos os dedos; e muitas vezes com hum só dedo se póde tocar em duas *Teclas*. (LEITE, 1796: 33)

O método também apresenta recomendações estilísticas, especialmente em relação ao uso dos “Apojos de Capricho” (apojaturas), que Silva Leite recomendava que fossem subentendidos e utilizados mesmo quando não expressos na partitura. Para o compositor, uma música “toda *Apojada*, nunca já mais será defeituosa, o que pelo contrario succederá, usando-se de outros quaesquer signaes, como por exemplo, muitos *Trinos*, *Portamentos*, e outros deste genero [...]” (*Ib.*: 35). É um indicativo não somente dos ornamentos mais bem quistos no início do século XIX, em Portugal, mas também quais haviam passado a ser expressos diretamente na partitura (trinos e portamentos) e quais continuavam a ser subentendidos na escrita (apojaturas).

Finalmente, os anexos (a terceira parte do método) nos revelam uma série de pequenas obras compostas por Silva Leite para duo de guitarras (a 1ª solista e a 2ª no acompanhamento). A série apresenta quarenta e uma (41) miniaturas contendo entre uma e cinco pautas: uma (01) peça com uma (01) pauta; vinte e seis (26) peças com duas (02) pautas; nove (09) peças com três (03) pautas; quatro (04) peças com quatro (04) pautas; e uma (01) peça com cinco (05) pautas (a *Tocata* final em Fá maior).

Nesta coleção de danças, encontraremos: treze (13) Minuetes; seis (06) Marchas; quatro (04) Contradanças; três (03) Fanfarres; três (03) Retiradas Militares; duas (02) Gavotas; duas (02) Gigas; dois (02) Allegros; duas (02) Pastorelas; dois (02) Andantinos; um (01) Cotilhão (antiga contradança de salão com a qual usualmente se encerrava um baile); e uma (01) Tocata. Segundo o próprio compositor, todas as peças (com exceção da última, a *Tocata do Sr. Francisco Gerardo*, escrita em F maior) foram concebidas na tonalidade de C maior e tinham como propósito o “desembaraço dos principiantes”.<sup>14</sup> Dentre estas, Silva Leite faz cinco (05) referências nominais a danças inglesas, assim como menciona o baile dos húngaros e personagens como Bocherini e Malbruch [Malbroug?].

Diante de tais informações, podemos constatar não somente para quem primordialmente se destinava o método, mas também ter um panorama de qual repertório instrumental (gêneros, formas, danças) era abrigado pela guitarra inglesa paralelamente à função de acompanhante de modinhas e canções. No fim da compilação, Silva Leite ratifica o propósito maior da publicação (instruir “o principiante”) e adverte que, findada esta etapa, o praticante poderia prosseguir os estudos com as suas *Seis Sonatas* ou quaisquer outras obras do repertório, já que teria alcançado a aptidão necessária para decifrá-las:

---

<sup>14</sup> “Collecção de alguns Minuetes, Marchas, Contradanças, e outras peças mais usuaes, com acompanhamento de segunda guitarra, tudo pelo tom natural de C; e huma Tocata pelo tom de F, para uso, e desembaraço dos principiantes”. (*Ib.*, anexo: I)

Instruído que seja o Principiante nesta piquenas Peças, que ajuntei para seu desembaraço, poderá começar a tocar, não só as seis Sonatas, que ultimamente compuz, as quaes correm impressas em Holanda, mas tambem outras quaesquer, pois que com esta rezumida instrucção o considero apto, para decifrar outra qualquer obra, que se lhe apresente. (LEITE, 1796, anexo: XXII)

### 3. A produção para guitarra e viola de António da Silva Leite

Mas não foram somente os compêndios *Arte da Musica e Estudo de Guitarra* que Silva Leite legou à literatura dos cordofones de cordas dedilhadas. Além destes, o compositor escreveu outras nove (09) peças que incluem este instrumento em sua formação, duas (02) delas contendo, concomitantemente, a viola de mão de cinco ordens na grade. Compôs também peças vocais com acompanhamento de bandolim, como são os casos de *Dialogo Jocosario* (voz e dois bandolins) e *Dois Duettos* (voz e dois bandolins). Vejamos o quadro-síntese que comporta a produção integral de Silva Leite para guitarra e viola:

Ano	Obra	Formação	Observações
1792	Seis Sonatas para Guitarra com acomp. de um violino e duas trompas ad libitum	01 Guitarra 01 Violino 02 Trompas	Peça oferecida a D. Carlota Joaquina, Princesa do Brasil.
1794	Moda a Solo	01 Soprano 01 Guitarra	Modinha com letra: <i>Tempo que breve passaste...</i> Indicada como um “Adágio com Expressão”.
1794	Duetto Novo	02 Guitarras <b>Viola</b> , Baixo	Modinha com letra: Amor concedeu m’um prêmio
1795	Xula Carioca	02 Sopranos 02 Guitarras <b>Viola</b> , Baixo	Modinha Brasileira com letra: <i>Onde vás linda negrinha...</i>
1795	Diálogo entre 02 Amantes	02 Guitarras	Modinha com letra: Fermoza pastora semblante divino...
1796	Sinceros ternos pastores	02 Guitarras	Modinha
1796	Anda amor ardendo em zelos	Contralto 02 Guitarras 01 Violino	Modinha
1796	Peça de Música	02 Guitarras	Indicação da guitarra com tarracha no 1 boraco [capotrasto]
1796	Coleção – Minuetes, marchas, alegros e contradanças.	01 Guitarra	Coleção de pequenas peças com fins didáticos.

Tab. 1: Construída a partir dos dados obtidos em: (BESSA, 2008).

Dentre estas peças, seis são *Modinhas* com um caráter melódico, harmônico e rítmico muito próximo das peças do mesmo gênero que eram concebidas no Brasil (o que gera um campo de aproximação entre o que era realizado na metrópole e na colônia). Não obstante, o próprio compositor explicita esta proximidade em pelo menos uma destas peças vocais: a *Xula Carioca*.

Esta obra, com formação para dois sopranos, duas guitarras, viola e baixo, tem expressa no subtítulo a nomenclatura de *Modinha Brasileira*, o que sugere o quão Silva Leite tinha familiaridade com as especificidades do gênero tal qual era praticado no Brasil. Aliás, os dois termos do próprio título já suscitam tal intimidade, já que, neste caso, a indicação da peça como *xula* representa, na verdade, um possível estreitamento com o *lundu*<sup>15</sup> e o adjetivo pátrio *carioca* parece indicar de onde fora trazida a inspiração para a composição<sup>16</sup>.

Contudo, em relação à trajetória dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil, a peça mais decisiva de seu catálogo para guitarra e violão não é nem a *Xula Carioca* e nem a sua série de *Modinhas*, mas sim uma obra com a rara formação de guitarra inglesa solista com acompanhamento de um (1) violino e duas (02) trompas.

#### 4. Seis Sonatas para Guitarra com acomp. de um violino e duas trompas ad libitum

Não obstante inaugurar a produção do compositor para cordofones de cordas dedilhadas, a série de *Seis Sonatas para Guitarra com acomp. de um violino e duas trompas ad libitum*, publicada em 1792, apresenta pelo menos dois fatores decisivos em relação à trajetória de tais instrumentos no Brasil:

1) As peças foram anunciadas na edição de 12 de janeiro de 1811 (sábado) da *Gazeta do Rio de Janeiro*, primeiro periódico publicado no Brasil e que fora fundado em 10 de setembro de 1808, logo após a chegada da Família Real portuguesa:

AVISOS. Quem quizer comprar 6 Sonatas de Guitarra com acompanhamento de hum Violino, e duas Trompas; vá à rua *Direita*, n. 45, indo do *Carmo* para *S. Bento*, à esquerda. Preço 1920 réis. (GRJ, Ed. 12-01-1811: 4)

O raro anúncio tem relevância histórica por se tratar do mais antigo registro que se tem notícia atestando a venda de repertório específico para um cordofone de cordas dedilhadas no Brasil, com indicação do preço (1.920 réis) e o endereço de vendagem (Rua Direita, n. 45). É, ademais, a prova inconteste de que a produção de António da Silva Leite para guitarra inglesa circulava em terras brasileiras já no início do século XIX, um dado ignorado até o momento. Antes de quaisquer inferências, porém, é necessário realizar o mapeamento da

---

<sup>15</sup> Lima, baseado em Araújo, considera a peça como um *lundu* na análise que faz dela em sua tese de doutorado: “Apesar do título caracterizar uma ‘xula’, tem características muito próximas do *lundu*, permitindo sua inclusão neste texto (ARAÚJO, 1963: 115-117).” (LIMA, 2010: 57)

<sup>16</sup> O vocábulo, de origem tupi e cujo significado mais comumente aceito é “casa do homem branco” (*kari’ + oca*), remete à denominação que era dada aos nascidos na cidade do Rio de Janeiro durante o período colonial, provavelmente em função da aldeia indígena *Karioka* mencionada por Jean de Léry (1536-1613) ou do rio homônimo que abastecia a população local com água potável e que, depois da finalização do aqueduto da cidade em 1750, tinha uma de suas principais fontes localizadas justamente no Largo da Carioca.



autoria, já que o nome de António da Silva Leite não é mencionado expressamente na passagem.<sup>17</sup>

O ponto chave é a descrição do acompanhamento das trompas na formação, o que nos levou a investigar se houve, no repertório do período (fim dos Anos Setecentos e início dos Oitocentos), a existência de obras para a rara combinação de uma guitarra solista com acompanhamento de violino e duas trompas. Foi diante de tais buscas que nos deparamos com a produção do compositor português praticamente ignoto aos estudiosos dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil, mais especialmente com a série de *Seis Sonatas para Guitarra com acompanhamento de um violino e duas trompas ad libitum*. Efetivamente publicadas em 1792, as peças foram anunciadas em iminência de impressão ainda em 1791, em anúncio auferido pelo periódico *Gazeta de Lisboa*:

Estão para publicar-se seis Sonatas de Guitarra, com acompanhamento de huma Rebeca, e duas Trompas *ad libitum*, impressas em Hollanda, compostas por Antonio da Silva Leite, Mestre da Capella, e natural da cidade do Porto. (*Gazeta de Lisboa*, Edição de 19 de novembro de 1791)

Dois anos mais tarde, o mesmo periódico irá ratificar a publicação (impressas na Holanda, conforme indicação do anúncio anterior) e divulgar os locais de venda em duas cidades portuguesas (Porto e Lisboa).

Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento d' hum Violino, e duas Trompas *ad libitum*, oferecidas a S. A. R. a Senhora D. Carlota, Princeza do Brazil, compostas por Antonio da Silva Leite, Mestre da Capella da Cidade do Porto. Vendem-se na referida Cidade na Rua das Flores, como tambem em Lisboa (*Gazeta de Lisboa*, Edição de 23 de novembro de 1793)

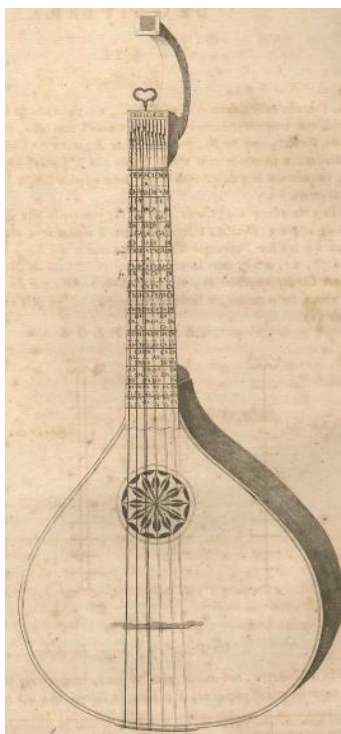
Cruzando as notícias das Gazetas de Lisboa e do Rio de Janeiro, não restam dúvidas, portanto, de que as peças anunciadas no periódico brasileiro são de autoria de António da Silva Leite, o que resulta, para nós, em uma primeira inferência decisiva: no início do século XIX, peças impressas para guitarra inglesa concebidas por um compositor português contemporâneo já circulavam no Brasil menos de duas décadas após terem sido compostas.

2) Mas este não é o único dado decisivo, já que as *Seis Sonatas* foram escritas não para a guitarra romântica ou a viola, instrumentos cuja linhagem organológica supostamente

---

<sup>17</sup> Tal fato poderia nos levar a crer que as seis sonatas anunciadas teriam alguma ligação com a produção do compositor italiano Niccolò Paganini (1782-1840), uma vez que este compôs sequências de seis peças para violino e guitarra romântica especialmente - e justamente - ao longo da primeira década do século XIX, nos anos imediatamente anteriores ao anúncio da *Gazeta*. São parte deste ciclo as séries de *6 Lucca Sonatas*, as *6 Sonatas opus II* e *opus III*, os *6 Duetti*, além de outras peças isoladas para a formação (dentre as quais destaca-se a *Grande Sonata em A maior*, opus 35). Somando tal produção ao fato de que alguns artistas italianos circularam nos teatros brasileiros após a chegada da família real, há uma tentação quase inevitável em vincular o virtuose ítalo à notícia inédita do periódico brasileiro.

se conecta mais diretamente ao violão, mas sim para uma guitarra inglesa<sup>18</sup>, que, por sua vez, é considerada o “protótipo da portuguesa”.<sup>19</sup> É para este instrumento, “o preferido pelos jovens e damas portuenses da época” (BESSA, 2008: 117), descrito minuciosamente pelo compositor em seu método *Estudo de Guitarra*, que António da Silva Leite escreve as *Seis Sonatas* que circularam pela colônia brasileira no início do século XIX.



---

<sup>18</sup> Instrumento definido pelo musicólogo Manuel Morais nos seguintes termos: “É constituído por uma caixa periforme de fundo chato ou ligeiramente abaulado; por duas ilhargas altas, aproximadamente da mesma altura; por um tampo plano de ‘pinho da Flandres’ ou de ‘Veneza’, onde é aberta uma boca redonda que pode ser ornamentada com uma roseta e por braço curto, terminando num cravelhal, por cravelhas dorsais ou laterais em madeira ou, mais usualmente, num carrilhão de chapa com um sistema de parafusos [...]. Arma com dez cordas metálicas (aço para as duas primeiras ordens, latão para a terceira, aço coberto de fieiras para a quarta ordem e quinto e sexto bordões singelos), agrupadas em quatro ordens de cordas duplas mais duas simples (bordões).” (MORAIS, 2002: 95 e s)

<sup>19</sup> “[...] um instrumento que entrou em Portugal em meados do século [XVIII], possivelmente através das comunidades de comerciantes ingleses do Porto e de Lisboa [...] – a chamada ‘guitarra inglesa’ de dez a doze cordas e caixa em forma de pera, da qual mais tarde evoluirá a guitarra portuguesa tal como hoje a conhecemos”. (NERY, 2004: 30). Bessa, baseado em Morais [2002: 97], ratifica tal perspectiva: “A ‘guitarra inglesa’ teria, ao que parece, origem no ‘cistre’, derivação de um instrumento muito em voga na Europa Ocidental, ‘cítara’ ou ‘cítola’, de proveniência Árabe que os ingleses adoptaram e lhe introduziram algumas transformações, tornando-o o instrumento mais divulgado na Inglaterra, apropriado para a música erudita e com a capacidade de acompanhar canções populares. Foi esta ‘guitarra inglesa’ que entrou, com muita probabilidade, na cidade do Porto, pela barra do Douro, trazida pelos colonos ingleses que se estabeleceram na cidade, formando importantes colónias de comerciantes e industriais no velho burgo.” (2008: 55) O próprio Silva Leite, em seu método *Estudo de Guitarra* (1796), sugere a procedência inglesa do instrumento: “A GUITARRA, que segundo dizem, teve a sua origem na *Gram-Bretanha* [...]” (LEITE, 1796: 25)

Ex. 4: Guitarra Inglesa exposta no *Método* de António da Silva Leite. Nota abaixo do instrumento: “*Advirta-se que todos os Signos que levão este signal # [é o que apaga bemol ou sustenido], são naturais*”. Fonte: (LEITE, 1796: 31)

## 5. Conclusões

Se as *Seis Sonatas* compostas por Antônio Silva Leite para esta guitarra foram anunciadas à venda pelo periódico *Gazeta do Rio de Janeiro* em 12 de janeiro de 1811, presume-se que a difusão e o interesse pelo instrumento no Rio de Janeiro eram tais que justificavam, pelo menos, a existência do anúncio, afinal, que sentido faria vender partituras para um objeto musical que até então não circulava no Brasil colônia? Tal questão nos remete a duas plausíveis conclusões:

1) Guitarras inglesas (e posteriormente portuguesas) possivelmente circularam em terras coloniais já nas primeiras décadas do século XIX, pelo menos a tal ponto que justificavam a existência de anúncios de partituras específicas para o instrumento no periódico inaugural da então embrionária Imprensa Brasileira;

2) Apesar da significativa popularidade da viola, o convívio e o uso de cordofones de cordas dedilhadas diversos ocupando as mesmas funções e espaços persistia no Brasil.

Especificamente para a trajetória dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil, é um dado decisivo reconhecer que um repertório de música de câmara integrando instrumentos de cordas dedilhadas, friccionadas e sopros já era possivelmente realizado na colônia em princípios dos Oitocentos (fato para o qual a chegada da Família Real portuguesa e a explosão demográfica consequente foram certamente eventos decisivos). No que diz respeito à relação de António da Silva Leite com o Brasil, podemos concluir que existem algumas evidências da circulação de suas obras em território brasileiro:

1) O anúncio da série de *Seis Sonatas* para guitarra inglesa na *Gazeta do Rio de Janeiro* apenas três anos após a chegada da Família Real Portuguesa (ou seja, em 1811), sendo, nesta condição, as primeiras peças para cordofones de cordas dedilhadas alardeadas pela imprensa no Brasil;

2) A presença de termos “tipicamente brasileiros” nos títulos e subtítulos de algumas de suas obras para guitarra e/ou viola. São exemplos expressões tais como *Xula Carioca* e *Modinha Brasileira*;

3) Ademais, a repercussão de sua produção para guitarra inglesa parece não ter sido casual, uma vez que, três décadas depois do primeiro anúncio, seu método para o instrumento continuava a circular no Brasil, conforme demonstra outro inédito anúncio, desta vez publicado pela livraria de Albino Jordão no *Jornal do Commercio* de 10 de maio de 1841:

[...] Estudo de guitarra, por A. S. Leite, em português, 1 vol. encadernado, 6\$000; Arte de viola, por M. P. Ribeiro [1789], em português, 1 vol., 3\$000. Estas obras vendem-se na loja de livros de Albino Jordão, rua do Ouvidor n.

121, entre as dos Ourives e dos Latoeiros, casa do livro azul. (*Jornal do Commercio*, Ed. 120/ 10 maio 1841: 4)

### Referências Bibliográficas

BESSA, Rui Manuel Pereira da Silva. *António da Silva Leite: criatividade e 'moda' na música romântica portuense*. Tese (Doutorado em Ciências Musicais). Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

LEITE, António da Silva. *Estudo de Guitarra*. Porto: Officina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796. Disponível em: <http://purl.pt/165> Acesso em 08 out. 2017, às 23:22 h.

\_\_\_\_\_. Rezumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Metrica, como do Canto-chão. Porto: Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1787.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MORAIS, Manuel. *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Guitarra Portuguesa das suas Origens aos Finais do Século XX*. Lisboa: ESTAR, 2002.

NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público, 2004.

RIBEIRO, Manuel da Paixão. *Nova Arte da Viola*. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses* (Vol. I e II). Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

## Estudo comparativo entre duas versões da música *Cheio de Dedos*, do compositor Carlos Altier de Sousa Lemos Escobar, o Guinga

Ivan Daniel Barasnevicus - IA/UNICAMP - [ibarasnevicus@gmail.com](mailto:ibarasnevicus@gmail.com)

Gilson Uehara Gimenes Antunes - IA/UNICAMP - [gilson.violao@gmail.com](mailto:gilson.violao@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo comparar, à luz de algumas das teorias propostas por Carlos Almada, Arnold Schoenberg, Paulo Tiné e Ian Guest, alguns procedimentos que foram utilizados para a composição e arranjo da peça *Cheio de Dedos*, concebida originalmente por Carlos Altier de Sousa Lemos Escobar (Guinga) para violão, e a adaptação escrita por Carlos Malta desta música para a formação de sax barítono, sax tenor, sax alto, sax soprano, flauta baixo, flauta em Dó e flauta piccolo.

**Palavras-chave:** Guinga. Idiomatismo. Arranjo. Transcrição. Carlos Malta.

### Comparative Study of the Arrangements for Acoustic Guitar and Woodwinds for the piece *Cheio de Dedos*, by Guinga

**Abstract:** This article aims to compare, in light of some of the theories proposed by Carlos Almada, Arnold Schoenberg, Paulo Tiné and Ian Guest, some procedures that were used for the composition and arrangement of the piece *Cheio de Dedos*, originally conceived by Carlos Altier de Sousa Lemos Escobar (Guinga) for acoustic guitar, and the arrangement written by Carlos Malta for the same piece for baritone sax, tenor sax, alto sax, soprano sax, bass flute, flute in C and Piccolo Flute.

**Keywords:** Guinga. Idiomaticism. Arrangement. Transcription. Carlos Malta.

## 1. Introdução: Panorama e características idiomáticas do disco "*Cheio de Dedos*", de Guinga

Para o presente artigo, foi selecionada uma das obras mais representativas do compositor carioca, a música *Cheio de Dedos*, que faz parte de seu disco homônimo. Lançado em 1996, este disco obteve três prêmios Sharp no mesmo ano: Melhor disco instrumental<sup>1</sup>, Melhor música instrumental e Melhor produção, feita por Paulinho Albuquerque<sup>2</sup>. A dificuldade de se traduzir a peculiar maneira de Guinga compor, harmonizar e arranjar já foi ressaltada em trabalhos acadêmicos já que, como se sabe, o compositor - através de aspectos idiomáticos do violão - segue caminhos bastante peculiares em suas elaborações melódicas e harmônicas, resultando em um trabalho de notada qualidade e singularidade composicional. Dentre os materiais que corroboram esta afirmação, deve-se citar a dissertação de mestrado defendida em 2006 por Thomas Fontes Saboga Cardoso na UNIRIO, onde o autor trata do que ele chama de "idiomatismos" e "violonismos" característicos de Guinga, assim como a

---

<sup>1</sup> Apesar do disco "*Cheio de dedos*" não ser totalmente instrumental, pois "*Impressionados*" traz a participação de Chico Buarque e "*Aria de Opereta*" conta com Ed Motta nos vocais.

<sup>2</sup> Paulo Roberto de Medeiros e Albuquerque foi um produtor, diretor, iluminador e advogado. Em 1964, formou-se em Direito pela UERJ, exercendo a profissão até o ano de 1978, no ramo de Direitos Autorais e Direito Industrial. Foi sócio-gerente da Editora Music Bras e ZP Produções Artísticas. Como citado acima, fundou a Gravadora Velas, juntamente com Ivan Lins e Vitor Martins, e também o Selo Carioca, que era especializado em músicas do Rio de Janeiro, ao lado de Cláudio Jorge, Marcelino Moreira e Wanderson Martins. (Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-albuquerque/biografia>)

influência das aulas com o professor Jodacil Damasceno na construção de sua sonoridade, ou ainda a discussão sobre a fusão entre o erudito e o popular em sua obra.

## 2. Elementos composicionais

É possível afirmar que em grande parte de sua obra Guinga compõe não a partir de uma linha melódica tradicional, com motivos, frases, respirações e períodos, para só depois harmonizar esta mesma linha, mas sim como se as melodias criadas pelo compositor surgissem diretamente das digitações (fôrmas) dos acordes no violão, e da transposição dos mesmos para diferentes regiões do braço do instrumento. Arnold Schoenberg, em *Fundamentos da composição musical*, discute alguns aspectos sobre o que poderia ser considerado ou não adequado à elaboração de uma melodia cantável:

É difícil que uma melodia possa apresentar elementos não-melódicos, pois o que é melodioso está intimamente ligado ao que pode ser cantado. A natureza e o caráter do instrumento musical mais antigo - a voz - determina aquilo que pode ser entoado. O cantabile da música instrumental se desenvolveu de uma adaptação livre do modelo vocal. A meliosidade, em um sentido mais corrente, implica a utilização de notas relativamente longas, a suave concatenação dos registros, o movimento ondulatório que progride mais por graus do que por saltos; implica, igualmente, evitar intervalos aumentados e diminutos, aderir à tonalidade e às suas regiões mais vizinhas, empregar os intervalos naturais de uma tonalidade, proceder à modulação gradualmente e, enfim, tomar cuidado na utilização da dissonância. (SCHOENBERG, 1996: 125).

Mais adiante, Schoenberg ressalta que:

É quase indispensável a sustentação da entoação através da harmonia, especialmente no início: o cromatismo, os intervalos aumentados (ou sucessões deles) e as notas extra-harmônicas - especialmente, se estranhas à tonalidade - oferecem dificuldades (SCHOENBERG, 1996: 126).

Assim, seria também de grande importância para uma compreensão mais abrangente da obra de Guinga analisar, a partir dos critérios propostos por Schoenberg, as melodias existentes do disco *Cheio de dedos*. Existiriam nas referidas melodias elementos suficientes para classificá-las como cantáveis e com meliosidade? Seriam as melodias compostas por Guinga mais próximas do que Schoenberg chama de “melodia vocal” ou se encaixam melhor no que ele considera “melodia instrumental”? Uma melodia classificada como instrumental ainda tem como elemento mais importante o fato de ser cantável, e que, segundo Schoenberg:

Possui limitações que diferem em natureza e grau daquelas impostas pela música vocal, particularmente no que diz respeito à tessitura. Entretanto, uma melodia instrumental deveria ser aquela que, idealmente, pudesse ser cantada, mesmo que por uma voz de incrível capacidade. (SCHOENBERG, 1996: 129).

Como já se sabe, boa parte das melodias compostas por Guinga certamente surgem das digitações dos seus acordes no violão. Entretanto, ainda assim podem ser consideradas bastante musicais, embora certamente não sejam de fácil execução. Não se deve aqui confundir algo de difícil execução com algo que não seja melodioso ou musical. Vale ressaltar que a cantora Leila Pinheiro no disco *Catavento e Girassol*<sup>3</sup> nos mostra claramente através da sua performance em faixas como *Chá de Panela* e *Coco do Coco* que, apesar do repertório do compositor Guinga não ser de fácil acesso, suas composições podem soar de forma bastante musical se adequadamente interpretadas.

### 3. A peça *Cheio de Dedos* original de Guinga

Como referência para este artigo, vamos salientar algumas diferenças entre as introduções dos dois arranjos. No exemplo 1, transcrevemos a introdução de *Cheio de Dedos* conforme o original de Guinga:

Exemplo 1: *Cheio de dedos*: Introdução, compassos 1 a 8 (Arranjo para violão elaborado por Guinga)

Como é possível observar no original para violão, a introdução é feita duas vezes, mudando-se apenas o último acorde de cada vez: conforme se pode verificar na cifra dos acordes proposta no exemplo 1. As funções de cada grau e suas respectivas escalas foram observadas da seguinte maneira na primeira vez: Cm7(9) - I(eólio) / B7(9+) - SubV/VII(alterado<sup>4</sup>) / Eb7M/Bb - III(jônio) / Am7(5b/11) - II/V(lócrio) / Ab7(11+) - Sub V/V(mixo

<sup>3</sup> “Catavento e Girassol” é o oitavo álbum de Leila Pinheiro, e foi lançado em 1996 pela gravadora EMI.

<sup>4</sup> Sétimo grau da escala menor melódica.

11+) / G7(13b) - V (mixo 9b/13b) / Eb7M/G e na segunda Cm7(9) / B7(9+) / Eb7M/Bb - III(jônio) / Am7(5b/11) / Ab7(11+) / G7(13b) / Db7M(11+) - bII(lídio). Sobre as escalas de acorde consideradas e suas respectivas notas evitadas, é importante observar que:

No estudo do jazz e da música popular brasileira de orientação jazzística, principalmente instrumental, alguns conceitos foram se espalhando sem que se soubesse exatamente a sua proveniência. A maioria dos livros sobre modos para improvisação apresenta-os em relação aos acordes correspondentes e, também, quais são as notas ruins de tais modos para cada acorde. Entretanto, elas parecem fazer bastante sentido principalmente numa abordagem prática. Tais notas também atrapalham a clareza harmônica quando inseridas nesses mesmos acordes (TINÉ, 2011: 1).

Não existem evidências suficientes neste caso para definir se o Ab7(11+) existente a última semicolcheia do segundo tempo dos compassos 3 e 7 do exemplo 1 deve adotar o modo mixo 11+ ou o modo alterado. Entretanto, é muito mais comum que o acorde classificado como subV utilize o modo adotado nesta análise. Nettles destaca que:

The Lydian b7 chord scale is used for all substitute dominant chords (expected resolution down a half step), bVII7 (expected resolution up a whole step, IV7 in a major key context (expected resolution down a perfect fourth), and extended substitute dominant chords (also expected to resolve down a half step) (NETTLES, s/d).

Algo similar acontece com o acorde G7/13b existente no segundo tempo dos compassos 4 e 8 do exemplo 1. Seria viável, a partir das notas existentes nesse acorde, que o modo considerado fosse o alterado. O último acorde da introdução, Db7M(11+), presente na última semicolcheia do segundo tempo do compasso 8, é um acorde napolitano. Sobre este ponto, Paulo Tiné afirma que:

Tradicionalmente o acorde napolitano é a primeira inversão do acorde maior do II grau rebaixado em meio-tom na escala maior ou menor. O nome sexta napolitana advém do fato que na harmonia tradicional, se grafar a primeira inversão com o número 6(no caso IV6), já que este intervalo acontece entre o baixo invertido e a fundamental do acorde. Já a designação “napolitano” é relativamente arbitrária. No caso da música popular a primeira inversão é deixada de lado e a indicação se faz com II- (TINÉ, 2011: 72).

Uma hipótese sobre as aberturas dos acordes escolhidos por Guinga para este arranjo é a de que estas estão muito mais relacionadas com a facilidade e conforto de suas respectivas digitações no braço do instrumento, caracterizando assim os chamados violonismos, e não por pertencerem a um determinado sistema de inversões e aberturas que não necessariamente proporcionam movimentos característicos do violão. Sobre este aspecto, é interessante citar o que diz Cardoso a respeito da presença destes procedimentos da música de Guinga:



Ao longo deste período de cerca de dois anos de pesquisa sobre a música de Guinga, reparamos como os elementos idiomáticos de seu violão constituem um elemento presente em seu processo composicional. No início de nossas investigações trabalhamos com diversos parâmetros, como a harmonia e os padrões motivico-melódicos, mas percebemos como a centralidade dos violonismos na obra deste compositor tem reflexos agudos em todos os demais parâmetros de sua música: sua construção violonística é uma das matrizes de sua concepção harmônica e melódica (CARDOSO, 2006: 79).

Assim, cabe ressaltar aqui a interação existente entre as cordas presas e soltas na digitação utilizada por Guinga para o acorde Db7M(11+), já que este utiliza a terceira corda (Sol) solta, procedimento bastante característico do compositor e amplamente utilizado em diversas peças de sua autoria, tais como *Perfume de Radamés*, *Dichavado*, *Pra quem quiser me visitar*, *Di Menor*, entre tantas outras.

A tabela a seguir mostra as aberturas utilizadas por Guinga em seu arranjo para a introdução da peça *Cheio de Dedos*:

Acorde	Abertura utilizada
Cm7(9)	Posição fechada, com 5J omitida e 9M adicionada
B7(9+)	Sobreposição de quartas
Eb7M/Bb	Drop 2
Am7(5b/11)	Drop 2, com 3m substituída pela 11J
Ab7(11+)	Drop 3, com 5J substituída pela 11+
G7(13b)	Drop 3, com 5J substituída pela 13b
Eb7M/G	Drop 3
Db7M(11+)	Posição Fechada, com 5J substituída pela 11+

Tabela 1: Aberturas utilizadas por Guinga na introdução da peça.

#### 4. A adaptação de Carlos Malta para a peça *Cheio de Dedos*

O arranjador Carlos Malta, em depoimento realizado para o autor deste artigo, afirma ter conhecido Guinga na casa de Hermeto Paschoal em 1991, aproximadamente, quando teve a ideia de escrever um arranjo da música *Cheio de Dedos* somente com sopros, utilizando saxofones barítono, tenor, alto e soprano, flautas em Dó e em Sol e piccolo. Em seu depoimento, Malta fala que em seu arranjo alterou pouquíssimas coisas do que foi escrito por Guinga, procurando fidelidade ao arranjo original para violão. Porém, verificando o arranjo de Malta, localizamos diversas alterações na forma e em diversos elementos do arranjo. Assim,

nos exemplos 2 e 3, temos a transcrição da grade original da introdução do arranjo de *Cheio de Dedos* elaborado por Carlos Malta. As partituras originais foram cedidas por este arranjador para a elaboração deste artigo. No trecho selecionado, observa-se a maneira como Malta trabalha com os timbres dos instrumentos disponíveis. No exemplo 2, que mostra a primeira parte da introdução, o arranjo traz os quatro saxofones, enquanto que no exemplo 3, que traz a segunda parte da introdução, podemos verificar o uso das flautas e do sax soprano. É interessante notar que nas transcrições dos exemplos 2 e 3, a seguir, estão os sons reais, sem transposição, para facilitar a visualização dos elementos destacados:

$E^{\flat}7^{\flat}M$   $E^{\flat}+7^{\flat}M$   $E^{\flat}7^{\flat}M^{(6)}$   $E^{\flat}+7^{\flat}M$   $E^{\flat}7^{\flat}M$   $D^{\flat}m^{7(9)}$   $Cm^{7(9)}$   
 2                      3                      4                      5

Exemplo 2: *Cheio de dedos*: Introdução, compassos 1 a 5, primeira parte (Arranjo para sopros elaborado por Carlos Malta).

Exemplo 3: *Cheio de dedos*: Introdução, compassos 6 a 9, segunda parte (Arranjo para sopros de Carlos Malta).

Ao contrário do que acontece no arranjo para violão, as aberturas dos acordes utilizados nas duas vezes em que a introdução é tocada diferem entre si, e ambas, como se pode perceber a partir da transcrição, também utilizam sonoridades bem diferentes das que podem ser verificados no original para violão. As funções de cada grau e suas respectivas escalas na primeira parte da introdução escrita por Carlos Malta, no exemplo 2, foram observadas da seguinte maneira: Eb7M - III(jônio) / Eb+7M - III(lídio aumentado<sup>5</sup>) / Eb7M(6M) - III(jônio) / Eb+7M - III(lídio aumentado<sup>6</sup>) / Eb7M - III(jônio) / Dbm7(9M) - IIb(acorde de aproximação cromática - dórico<sup>7</sup>) / Cm7(9) - I(eólio). Ressalta-se a característica de aproximação cromática do acorde Dbm7(9) em direção ao Cm7(9):

É usada quando a inflexão encontra-se à distância de segunda menor da nota-alvo. Talvez seja a técnica que mais se aproxima dos objetivos melódicos do soli, pois, ao ser empregada, faz com que as vozes internas se movimentem com idêntico intervalo (obviamente, um semitom) e na mesma

<sup>5</sup> É importante ressaltar que tal escolha se baseia no preceito utilizado em grande parte do repertório jazzístico para improvisação e arranjo de se considerar como escalas de acorde viáveis as que possuem o menor número de notas evitadas. Evidente que neste ponto não existem informações suficientes para definir de este III seria o do campo menor harmônico ou do campo menor melódico, entretanto o modo da segunda opção - lídio aumentado - possui menos notas evitadas.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Apesar de se tratar de um acorde de aproximação cromática, ou seja, quase totalmente estranho à tonalidade, o modo dórico certamente é a opção com menos notas evitadas para esta tipologia de acorde.

direção da linha da ponta. Assim, um voicing de igual disposição de vozes antecede o alvo, meio tom acima ou abaixo deste (ALMADA, 2000: 152).

Olhando somente para os blocos gerados pelas flautas na repetição da introdução, transcritos no exemplo 2, poderíamos cifrar e analisar os acordes da seguinte forma: Gm - V da M.N.<sup>8</sup>(frígio) / G7M<sup>9</sup> / G7(4) - V da M.H.<sup>10</sup>(mixo 9b/13b) / G7M / Gm7 - V da M.N.<sup>11</sup>(eólio) / E7M(9M) - bII/III(lídio) / Db7M(11+) - bII(lídio).

É importante citar a utilização por Malta do acorde E7M(9M)<sup>12</sup>, analisado aqui a princípio como um acorde napolitano secundário. Sobre esta possibilidade, é relevante citar que:

A partir da compreensão da cadência napolitana pode-se explorar a sua ampliação para os demais graus da escala, lembrando sempre que o uso do acorde napolitano é de tipologia maior com sétima maior e que, na cadência napolitana, há um salto de trítone entre a fundamental desse acorde e a dominante individual correspondente (TINÉ, 2011: 1).

Por outro lado, a progressão E7M(9M) / Db7M(11+), presente no segundo tempo do compasso 8 do exemplo 3, guardadas as devidas diferenças entre os dois acordes, não deixa de nos remeter aos paralelismos, muitas vezes utilizados em conjunto com a técnica de *Campanella* e largamente usada por Guinga em suas composições. Neste ponto, verifica-se a semelhança entre o arranjo de Malta e o original proposto por Guinga, já que ambos terminam a introdução no acorde Db7M(11+), apesar da pouca semelhança entre os acordes das duas versões até aí, e embora as aberturas utilizadas neste acorde sejam diferentes nos dois arranjos, em ambos os casos podemos analisar este Db7M(11+) como tendo a mesma função. Verifica-se, ainda, que, em entrevista cedida por Malta para a elaboração deste artigo, o músico afirma que escreveu este arranjo muito mais focado em obter uma boa sonoridade dos instrumentos utilizados, já que, sendo seus instrumentos de proficiência, certamente os conhece com profundidade, do que tendo por base esquemas harmônicos pré-estabelecidos e regras existentes em métodos de harmonia e arranjo. Algo semelhante acontece com a forma como aprendeu a peça *Cheio de Dedos*: não foi através de uma partitura, e sim diretamente em ensaios para apresentações que eventualmente realizou com Guinga à época da gravação e lançamento do citado fonograma.

---

<sup>8</sup> V do campo de Dó menor natural.

<sup>9</sup> O acorde G7M acontece provavelmente muito mais devido à uma coincidência causada pelo movimento cromático contrário entre as notas mais agudas do motivo executado pelo Piccolo (Sib-Si-Dó-Si-Sib) e as notas do Sax Soprano (Sol-Fá#-Fá-Fá#-Fá) nos compassos 6,7 e 8 da introdução escrita por Carlos Malta do que por possuir uma função tonal evidente, dada a sua estranheza com relação à tonalidade de Dó menor.

<sup>10</sup> V do campo de Dó menor harmônica.

<sup>11</sup> V do campo de Dó menor natural.

<sup>12</sup> A enarmonização do Fb7M(9M) em E7M(9M) foi adotada para facilitar a visualização.

A tabela a seguir mostra as aberturas utilizadas por Carlos Malta em seu arranjo para a introdução da peça *Cheio de Dedos*:

Acorde	Abertura utilizada
Eb7M	Drop 2
Eb+7M	Drop 2
Eb7M(6)	Drop 2, com a 5J substituída pela 6M
Dbm7(9)	Drop 3, com a 3m substituída pela 9M
Cm7(9)	Drop 3, com a 3m substituída pela 9M
Gm	Tríade, posição fundamental
G7M	Drop 2
G7(4)	Drop 2, com a 3M substituída pela 4J
Gm7	Drop 2
E7M(9)	Drop 2, porém com dobramento de 7M, 3M, e 9M adicionado
Db7M(11+)	Posição livre, com 3 dobramentos de 11+

Tabela 2: Aberturas utilizadas por Carlos Malta na introdução da peça.

Ainda sobre as diferenças entre as duas versões para esta introdução, vale ressaltar a respeito de procedimentos de rearmonização:

A canção popular traz a sua própria harmonia, adequada à linguagem e ao estilo. Essa harmonia vive na memória popular como parte da música. Cada estilo musical irá extraí-la a seu modo: nos limites do domínio instrumental e do vocabulário harmônico. Antes de pensar em enriquecer (ou modificar) a harmonia de uma música, convém tocá-la com harmonia mais simples, inerente. Em seguida, substituímos alguns acordes ou grupos de acordes (GUEST, 2006: 67).

Sobre este aspecto, deve-se ainda fazer a distinção entre os acordes que compõem a harmonia inerente de uma determinada peça e os grupos de notas gerados pela escrita dos blocos para o arranjo. A situação verificada em nosso exemplo parece muito mais tratar-se de uma rearmonização utilizada conscientemente como ferramenta pelo arranjador, já que os acordes utilizados nos dois arranjos de forma geral seguem caminhos e sonoridades bastante diferentes. Sobre este ponto, afirma Guest:

As funções dão o colorido básico dentro da progressão, e a análise funcional organiza o procedimento de substituição harmônica. Trocar um acorde por outro da mesma função traz mudança mais discreta do que mudar a função propriamente dita (Guest, 2006: 67).

Assim, como é fácil verificar na tabela a seguir, em vários momentos as funções dos arranjos são bastante diversas se comparadas entre si, o que, segundo diz Guest (2006), caracterizaria um contraste mais evidente entre as duas versões. Na tabela 3, que faz uma comparação entre as primeiras partes desta introdução, podemos verificar que no arranjo feito por Guinga, temos um acorde com função dominante, B7(9+). No local equivalente da versão feita por Malta, é verifica-se um acorde com função tônica, Eb+7M. Algo semelhante acontece no acorde Am7(5b/11) utilizado por Guinga e que possui função subdominante, substituído pelo Eb+7M de Malta. Nota-se o mesmo quando o Ab7(11+) utilizado pelo violonista é substituído pelo Eb7M.

Arranjo por Guinga	Cm7(9) - I	B7(9+) - subV/VII	Eb7M/Bb - III	Am7(5b/11) - II/V	Ab7(11+) - subV/V	G7(13b) - V	Eb7M/G - III
Arranjo por Carlos Malta	Eb7M - III	Eb+7M - III	Eb7M(6M) - III	Eb+7M - III	Eb7M - III	Dbm7(9M) - bIIIm7	Cm7(9M) - I

Tabela 3: Comparação das funções harmônicas utilizadas na primeira parte da introdução.

Na segunda parte da introdução, mostrada aqui na tabela 4, podemos perceber que, além da harmonização utilizada por Malta ter sido alterada, novos contrastes aparecem. De forma geral, apesar de alterações nas aberturas utilizadas, a versão com os sopros permanece no V, entretanto pode-se aferir um movimento contrário acontecendo entre as notas mais agudas do motivo executado pelo Piccolo e as notas do Sax Soprano nos compassos 6,7 e 8 do exemplo 3, mostrado anteriormente. A movimentação entre as funções dos acordes do arranjo para violão é bem maior neste trecho, como é se pode notar na tabela a seguir:

Arranjo por Guinga	Cm7(9) - I	B7(9+) - subV/VII	Eb7M/Bb - III	Am7(5b/11) - II/V	Ab7(11+) - subV/V	G7(13b) - V	Db7M(11+) - bII7M
Arranjo por Carlos Malta	Gm - V	G7M - V7M	G7/4 - V	G7M - V7M	Gm7 - V	E7M(9M) - bII/III	Cm7(9M) - I

Tabela 4: Comparação das funções harmônicas utilizadas na segunda parte da introdução.

## 5. Considerações Finais

Procuramos mostrar, a partir da comparação entre as diferentes abordagens para *Cheio de Dedos*, algumas características utilizadas pelo arranjador Carlos Malta em sua adaptação a partir da peça original para violão solo. Aferimos que os caminhos harmônicos utilizados por Guinga e Carlos Malta apresentaram-se bastante diversos, já que as aberturas utilizadas foram distintas, assim como suas respectivas funções.

Pode-se apreender que Guinga compôs *Cheio de Dedos* baseado em idiomatismos intrínsecos ao violão, e vale lembrar que isso não acontece apenas nesta peça, mas em grande parte do seu repertório. Já Malta privilegia em seu arranjo o trabalho timbrístico e de rearmonização, sendo que, ao nosso ver, estas são as principais características do seu arranjo. Por outro lado, é viável afirmar que a principal semelhança entre as duas abordagens é, de forma geral, na parte rítmica, que apesar de apresentar alguns detalhes diferentes, como se pode apreender no começo das duas frases presentes na introdução, onde apresentam sutis diferenças entre um arranjo e outro, mas de forma geral estão claramente relacionadas. Muito provavelmente tal semelhança seja fruto da própria maneira como ambos os arranjos foram elaborados, ou seja, muito mais baseados na percepção e intuição do que com uma rigidez relacionada aos caminhos harmônicos propostos.

## 6. Referências

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Unicamp, 2000.

CABRAL, Sérgio. *A Música de Guinga*. Col. Songbook. Rio de Janeiro, RJ: Editora Gryphus, 2003.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. 2006. 148p. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ: 2006.

*Cheio de Dedos*. Carlos Altier de Sousa Lemos Escobar, Guinga. Gravadora Velas, Rio de Janeiro, 1996.

GUEST, I. *Arranjo: incluindo linguagem harmônica da música popular, números 2 e 3*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Lumiar, s/d.

GUEST, I. *Harmonia: Método prático, números 1 e 2*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Lumiar, 2006.

MALTA, Carlos. Entrevista a Ivan Daniel Barasnevicius em 27/03/2017. São Paulo - SP. Áudio por Skype.

NETTLES, Berrie. *Harmony 3*. Berkley College of Music, s/d.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical* (trad. Eduardo Seincman). São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*. São Paulo, SP: Rondó, 2011.



## **Aralume, as diversas representações sonoras de uma composição Armorial**

*Sérgio Deslandes, UFPE, sergio.deslandes@ufpe.br*

**Resumo:** Este artigo apresenta uma reflexão analítica sobre a peça “Aralume”, de Antônio Madureira, escrita originalmente para violão solo e suas diversas representações na obra gravada em LPs e CDs deste compositor. Propõe-se demonstrar de que modo foi preservada a unidade estética da composição em suas versões posteriores, e como foi mantido seu alinhamento com os ideais estéticos do movimento Armorial.

**Palavras-chave:** Violão. Composição. Arranjo. Armorial

### **Aralume: the many sonority representations of an Armorial composition**

**Abstract:** This article is an analytical reflection on the piece “Aralume” by Antônio Madureira, written originally for solo guitar and its diverse representations in the work recorded in LPs and CDs of this composer. It is proposed to demonstrate how the aesthetic unity of the composition in its later versions was preserved, and how its alignment with the aesthetic ideals of the Armorial movement was maintained.

**Keywords:** Acoustic Guitar. Composition. Arrangement. Armorial

### **1. O percurso e a expansão de uma ideia**

O presente artigo se propõe a descrever o processo de adaptação e arranjo da composição para violão solo, “Aralume”, de Antônio Madureira, feito em 1974, e posteriormente arranjada pelo próprio compositor em 1976 para o LP Aralume do Quinteto Armorial, e em 1996 para o CD do Quarteto Romançal, grupo com o qual Madureira atuou no fim dos anos 90 até o início dos anos 2000.

Procuraremos demonstrar como, a partir de uma peça originalmente escrita para violão solo, os elementos factuais e constitutivos da mesma permaneceram e foram expandidos (mudança de meio) nas duas versões de grupos que buscavam a estética do movimento Armorial.

Esta música foi escolhida por ser, na consideração do compositor Antônio Madureira, uma peça chave e representativa do movimento Armorial. A partitura solo foi transcrita das Composições para violão Vol.1, edição de 2016 do FUNCULTURA, Fundo Estadual de Cultura de Pernambuco.

### **2 Aralume, o Armorial que brilha na obra de Antônio Madureira**

Segundo entrevista dada ao autor deste artigo em 28/07/2017, o compositor esclarece que o vocábulo “Aralume” tem origem no latim e significa “Pedra de Luz”, (*ara*=pedra do altar de sacrifícios *lume*=luz) e foi usada por Ariano Suassuna em seu romance “A Pedra do Reino”.

Já a palavra “armorial” tem origem no ramo do conhecimento denominado Heráldica, que é o estudo dos brasões e representações pictóricas das famílias nobres do final do século

XIII, e faz referência especificamente “ao livro de armas em que se descreviam e registravam os brasões da nobreza”.(SOUTO MAIOR p.5 *apud* ESTEBAN, 1786, p.151)

Pelo fato da palavra “Armorial” evocar brasões e emblemas, esta passou a ter bastante importância social, pois assim como estes símbolos representam características icônicas morais, físicas, e intelectuais de famílias, clãs, cidades, estados, reinados, e países, as manifestações culturais do Nordeste também possuem grupos com características *sui generis*; grupos que tocam o mesmo ritmo, a mesma dança, possuem vestimentas características e têm bandeiras e estandartes que os simbolizam, em duelos culturais e artísticos, que são travados entre eles. Tal fato motivou o escritor Ariano Suassuna a escolher a palavra “Armorial” para representar o movimento cultural que se iniciou num grande pólo (*sic*) de criação artística da região do Nordeste brasileiro, na década de 1970 (SANTOS, 2009, p.13).

O movimento Armorial, em sua origem, abrangia todos os tipos de manifestações artísticas, entretanto constitui um consenso entre os pesquisadores que: “a música foi a parte do movimento Armorial que mais rapidamente evoluiu e se ramificou, em diversas formações e estilos musicais, que foram se desenvolvendo e sedimentando ao longo dos anos” (SANTOS, 2009, p.57).

Há vários estudos acadêmicos sobre o Movimento Armorial (NÓBREGA, SOUTO MAIOR, WOITOWICZ) , que adquiriu importância regional e nacional, e reuniu, desde a sua fundação e desenvolvimento, renomados artistas, entre eles Antônio Nóbrega, Antônio Madureira e Clóvis Pereira. Grandes compositores brasileiros - na esteira do movimento nacionalista do século passado - basearam-se nas estruturas e sonoridades dos estilos e gêneros musicais do Nordeste para compor suas criações. Serviam de inspiração reisados, pastoris, cavalo-marinho e maracatus, além da utilização de estruturas formais que assumiam a modalidade como referência, em detrimento da tonalidade.

O movimento Armorial é caracterizado por três fases fundamentais que determinaram sua evolução histórica:

- 1) A Fase Preparatória (1946-1969);
- 2) A Fase Experimental (1970-1975); e
- 3) Fase Romançal, a partir de 1976, e que se encerra extraoficialmente em 1981, quando Ariano Suassuna despede-se da vida literária em um artigo chamado “Despedida”, publicado no Diário de Pernambuco.

A principal característica da fase Experimental desse movimento é a reação consciente e deliberada a uma época marcada pelo início da “industrialização” da comunicação no Brasil e pelo surgimento do Tropicalismo e da Jovem Guarda, antíteses do Movimento. A iniciativa busca ir deliberadamente contra o ritmo industrial imposto por essa cultura de consumo.

Em diversos textos sobre o Movimento, Suassuna afirma que “o movimento Armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita, a partir das raízes populares da nossa cultura”,

e a música do sertão é o ponto de partida para essa música armorial que busca ser erudita, baseada na cultura popular. No dia 18 de outubro de 1969, na Igreja São Pedro dos Clérigos, acontece o primeiro concerto de inauguração oficial do movimento: “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”. Nele, a pintura, a escultura e a xilogravura se uniam à música para lançar as ideias do escritor.

A base instrumental do estilo musical Armorial surge em 1969 como um quinteto, cuja formação era inspirada nos grupos populares da região nordeste. Este grupo foi formado por Cussy de Almeida (violino), Jarbas Maciel (viola), José Tavares de Amorim e Rogério Pessoa (flautas) e José Xavier (percussão) tendo em diversas ocasiões, o violonista Henrique Annes sido chamado para participar, de modo a suprir – com o violão - a sonoridade da viola nordestina, geralmente de 9 cordas.<sup>1</sup>

Cussy de Almeida era diretor do Conservatório Pernambucano de Música no ano de 1970 quando fundou a primeira orquestra armorial, conhecida como “Orquestra Armorial de Câmara”.

Pode-se dizer que o pensamento armorial se assemelhava com o movimento nacionalista, principalmente pela influência das ideias de Mário de Andrade e Guerra Peixe, este último considerado por Clóvis Pereira<sup>2</sup> como o “pai” da música armorial (NÓBREGA, 2008, p.56).

Mais adiante Suassuna e Madureira rompem com Cussy de Almeida e com a Orquestra Armorial de Câmara por questões concernentes à fidelidade/imagem sonora relativas às concepções estéticas originais do movimento e surge a Orquestra Romançal Brasileira.

A palavra “Romançal”, que caracteriza essa fase do movimento Armorial, é um neologismo que surge a partir de “romance” termo também utilizado para descrever a forma como os cantadores declamavam suas poesias de forma “romântica”. Suassuna resolve então criar a palavra para não gerar confusões com o conceito de “romantismo musical”.

## **2.1 Antônio Madureira**

Circulando neste meio, vindo em 1967 de Macau/RN, estava o jovem de 17 anos Antônio Madureira, cuja família se mudara para Recife. No ano seguinte, aprofunda seus

---

<sup>1</sup> A viola nordestina é um instrumento “híbrido” que utiliza a estrutura da viola caipira de 10 cordas, porém, possui um grupo de 3 cordas superiores afinadas em quintas que realizam a base harmônica vibrando livremente.

<sup>2</sup> Músico pernambucano, nascido em Caruaru, em 1950, foi aluno de piano, harmonia e composição de Guerra Peixe. Participou do grupo que elaborou as bases da música armorial.

estudos de violão com José Carrión (1924-1987) violonista espanhol radicado em Recife, de quem recebe aulas na Escola de Belas Artes do Recife.

Atuando como compositor e violonista do TPN - Teatro Popular do Nordeste, dirigido por Hermilo Borba Filho - foi apresentado por um amigo comum a Ariano Suassuna em 1970. A contribuição de Madureira para a música armorial foi fundamental.

Antônio Madureira em entrevista, afirma:

Ele [Suassuna] me convidou para participar do movimento, [...] mas naquele mesmo momento nós conversamos e dissemos: – Por que a gente não faz outra frente, mais experimental, mais ousada, menor, mas que esteja mais próxima do que a gente está procurando? Não vamos usar uma estrutura já estabelecida na história da música. Vamos ver como é que seria um núcleo instrumental, mínimo, básico da música nordestina. [...] Eu dei a ideia do Quinteto Armorial, então eu convidei o Nóbrega, convidei o outro menino do violão, o Edílson, da Paraíba, o flautista, que flautista a gente mudou várias vezes, e foi aí que eu comecei a compor o primeiro material, que se tornou o primeiro disco do quinteto. [...] Eu fui ampliando, e depois criamos uma orquestra que seria baseada no modelo do quinteto, a Orquestra Romançal, que depois virou quarteto. (SOUTO MAIOR, 2014, p.28)

O Quinteto Armorial foi um dos maiores expoentes do movimento, e era formado pelos músicos Antônio Madureira, Antônio Nóbrega, Egildo Vieira, [Jarbas Maciel], Edison Eulálio Cabral e Fernando Torres Barbosa. O grupo retratava fielmente a estética pretendida, como pode se ouvir em seus quatro álbuns gravados: “Do Romance ao Galope Nordestino” (1974); “Aralume” (1976); “Quinteto Armorial” (1978); “Sete Flechas” (1980), todos disponíveis em diversas plataformas de mídia na internet.

Em entrevista ao jornal *O Povo*, Antônio José Madureira fala do encontro com Ariano Suassuna, que deu origem ao grupo:

Suassuna tinha lançado o Movimento Armorial, mas estava ainda insatisfeito com os resultados na música. Eu era aluno do curso de arquitetura, fui apresentado a ele, que já conhecia umas composições que eu estava fazendo. Ficou entusiasmado e me convidou para, juntos, criarmos o Quinteto. Fizemos uma brilhante carreira, foram quatro discos, muitas viagens e prêmios. Para mim, foi fundamental este encontro com ele porque, até então, prevalecia uma visão nacionalista da música, ao modo do Heitor Villa Lobos. Suassuna acrescentava um dado novo, este mergulho na cultura popular, não aquele nacionalismo que era uma superposição, uma arte erudita com elementos da arte popular. A nossa proposição era até uma inversão disso, fizemos uma música popular com elementos eruditos. (WOITOWICZ, 2008 p.30)

O segundo LP do Quinteto Armorial, “Aralume”, é considerado por Madureira como o disco símbolo do movimento, por expressar a essência da música armorial. Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo nordestino foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência, novos timbres seriam experimentados, outras linguagens se revelariam, fornecendo-nos novos dados para uma

composição organizada, que rompesse as barreiras entre música erudita e música popular – uma música que estivesse mais próxima da nossa realidade cultural, erudita enquanto concepção e elaboração, popular no sentido mais amplo, verdadeiro e profundo. (MADUREIRA, contracapa do LP Aralume, 1976)

Lançou, também, dois LPs executando sua obra para solo de violão: um em 1982, gravado no estúdio do Conservatório Pernambucano de Música em Recife/PE, e lançado pela Fábrica de Discos Rozenblit de Recife; e outro em 1986 gravado no estúdio *Spalla* em São Paulo/SP. Com o Quarteto Romançal, lançou dois CDs: “Romançal” (1996) e “Tríptico: No reino da ave dos três punhais” (1999) pela produtora Ancestral, de sua propriedade.



Fig. 1 - Quinteto Armorial: Em pé, da esquerda para direita: Fernando Farias, Antônio Madureira, Edison Eulálio e Antônio Nóbrega, sentado: Fernando Torres - disponível em <https://armorialbrasileiro.files.wordpress.com/2013/02/quinteto-armorial.jpg?w=300&h=213>

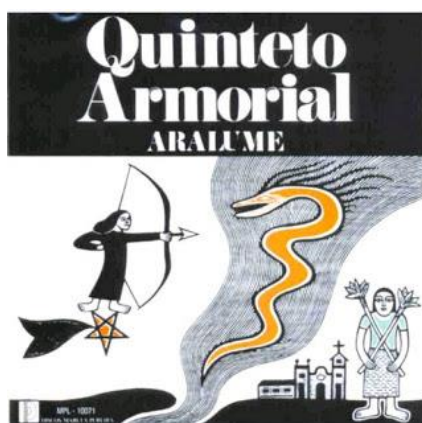


Fig. 2 - Capa do LP Aralume (1976) - disponível em <http://aralume.blogspot.com.br/2008/09/porque-aralume.html>



Fig. 3 - Quarteto Romançal (1996): da esquerda para direita: Antônio Madureira, Fernando Farias, Aglaia Costa e João Carlos Araújo- disponível em <http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2015/03/11/quarteto-romancal-abre-festival-de-literatura-dedicado-a-ariano/>

### 3. Aralume ao Modo de

Depois desse breve retrospecto histórico, descreveremos o processo de adaptação e arranjo das diferentes versões gravadas da obra “Aralume”. Nosso objetivo é demonstrar de que maneira o compositor apresenta sua obra e trabalha com seu material, modificando este material em conformidade com as intenções relativas a cada período do Movimento Armorial.

#### 3.1 Versão violão solo

Amparada no referencial estético já explicitado, a composição “Aralume”, em sua versão para violão solo, está estruturada da seguinte forma:

**Tabela 1** – Estrutura formal da peça Aralume

A	B	C	B'	Ponte rítmica	A
---	---	---	----	---------------	---

O tema A possui 29 compassos; o tema B 16 compassos; o tema C 32 compassos; B' possui 16 compassos; a Ponte rítmica 4 compassos e A é reapresentado na íntegra fechando a peça.


Tal assimetria poderia ser interpretada como “própria” da música popular improvisada, porém, a proporção entre B e C, e ainda a equivalência entre B e B' e a Ponte rítmica denota um pensamento composicional estruturado, que se completa na reapresentação integral de A ao final.

Tal pensamento ainda pode ser verificado na escolha dos Modos para a composição, pois uma das linhas mestras do Movimento Armorial era a utilização do modalismo como sistema de composição.


Sob a liderança de Ariano Suassuna, o movimento lançado nos anos 1970 pretendia resgatar a essência da arte popular nordestina a partir do reconhecimento de uma ligação desta com a cultura ibérico-medieval. No que concerne à música, o modalismo exerce papel fundamental no estabelecimento dessa conexão. (RIBEIRO, 2014 p. 34)

Os três modos utilizados são descritos a seguir:


A - Modo III (Lídio b7)



B - Modo I Mixolídio



C - Modo Dórico



Segundo José Siqueira, existem três modos nordestinos (reais) que ele denomina de Modo I (Mixolídio), Modo II (Lídio) e um Modo III que, por demonstrações realizadas em seu livro, “não tem correspondente histórico e que, por isso, deve ser considerado o **Modo Nacional** (*sic*) por excelência” (SIQUEIRA, 1981 p.7). O autor ainda, aventa a possibilidade de que surgimento deste modo deve-se à utilização do Pife<sup>3</sup> como instrumento base dos grupos populares do nordeste brasileiro, devido à realização “natural” das notas que o mesmo executa. Hoje em dia conhecemos este modo sob a denominação de Lídio b7 (bemol 7) ou seja, a configuração escalar do modo Lídio com o 7º grau abaixado.

Para efeito de uma melhor compreensão deste artigo, utilizaremos a nomenclatura mais adotada comumente dos nomes gregos pois, segundo Ermelinda Paz, alguns dos grandes compositores da música armorial, como Guerra Peixe, evitavam mencionar os nomes

---

<sup>3</sup> Pife – o mesmo que Pífano, flauta de taboca (espécie de caniço) muito popular no nordeste do Brasil.

dos modos musicais utilizados em suas composições. “Ao invés de referirem-se aos nomes gregos desses modos, tais como lídio e mixolídio, chamavam estes, respectivamente, de maior com quarta elevada e maior com sétima abaixada”. (Paz, 2002, p.28)

Percebe-se, na obra, uma ênfase - por iniciar e terminar a peça - no modo usado para a parte A. Ressalta-se ainda a configuração escalar descendente (típica da música modal) e o acompanhamento imitando a afinação da viola nordestina.

Fig.4 - Tema A e acompanhamento (Lídio b7) com a 5ª corda afinada em Sol

O Tema B é contrastante no modo e no ritmo, tendo no acompanhamento de sua primeira parte o pedal em Sol e, na segunda parte, as notas da base harmônica em um desdobramento rítmico de característica regional nordestina.

Fig. 5 - Tema B e acompanhamento (Mixolídio)

Na parte C, o compositor usa o recurso de repetição rápida das notas para dar a sensação de continuidade, que será abandonado nas versões com flauta e violino; o acompanhamento se transforma claramente num baião, ritmo eminentemente nordestino.



♩ = 90

Fig. 6 - Tema C e acompanhamento rítmico (Mixolídio-Dórico)

A parte B é construída sobre o Modo Mixolídio que, segundo Vicente Ribeiro, é “o modo que mais caracteriza a música nordestina, aparecendo frequentemente como índice de “nordestinidade” (RIBEIRO, 2014 p.109)

E ainda

O modo *dórico* exerce, na esfera da modalidade, papel similar ao do modo menor, no âmbito da tonalidade, apresentando-se como alternativa sonora ao modo mixolídio. O dualismo *maior-menor*, portanto, é replicado no modalismo nordestino por meio da polarização *mixolídio-dórico*. (RIBEIRO, 2014, p.311)

A parte C ainda está posicionada no “centro” da composição, passando uma mensagem metafórica de ser o núcleo sobre o qual constrói-se uma ideia condizente com os ideais Armoriais, de composição “erudita” a partir de elementos ligados à música popular.

Finalizando esta parte, não podemos deixar de citar que o autor da peça, utiliza em sua versão solo, o recurso da *scordatura*.

É um termo utilizado amplamente na literatura referente a alaúdes, violões, violas e a família dos violinos para designar uma outra afinação, diferente da que é estabelecida como “normal”. A *scordatura* foi, inicialmente, utilizada no séc. 16 e obteve uma expressiva utilização entre 1600 e 1750. Ela oferece novos coloridos, timbres e sonoridades, possibilidades harmônicas alternativas e, em alguns casos, aumento da extensão (tessitura) do instrumento. (TYLER, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edição *online*<sup>4</sup>)

A nosso ver, esta é mais uma referência ao ideal estético do Movimento Armorial, que nos remete à afinação e maneira típica de executar a viola nordestina (vide nota de rodapé

---

<sup>4</sup> A term applied largely to lutes, guitars, viols and the violin family to designate a tuning other than the normal, established one. Scordatura was first introduced early in the 16th century and enjoyed a particular vogue between 1600 and 1750. It offered novel colours, timbres and sonorities, alternative harmonic possibilities and, in some cases, extension of an instrument's range. It could also assist in imitating other instruments, and facilitate the execution of whole compositions or make possible various passages involving wide intervals, intricate string crossing or unconventional double stopping. (tradução nossa)

nº1) dos repentistas cantadores, que mantêm uma base harmônica enquanto executam, cantando ou solando, uma melodia. Como podemos ver na Fig. 4, sem a *scordatura* utilizada - a 5ª corda afinada em sol - seria impossível esta realização em um violão solo.

#### 4. A primeira mudança de meio: violão X grupo

Segundo Bernardes (2008) citado por Ribeiro (2014, p.34) “uma *performance* ou realização historicamente informada deverá ser uma recriação idealizada a partir do conhecimento o mais profundo possível de seu “*Zeitgeist*” (espírito do tempo). A conclusão de Ribeiro, validando a analogia com o “*Ortsgeist*” ou *Genius Loci* (espírito do lugar), que serve como fundamentação para a criação musical” (*op. cit.*), corrobora esta análise, como pode ser observado a seguir.

##### 4.1 Versão Quinteto Armorial

A escolha da instrumentação para esta transposição de meio vai em busca das formações populares, tão importantes para garantir essa fidelidade ao ideal estético. Entre essas formações temos: Grupo de Pífanos - conjunto de pequenas flautas; Terno - conjunto de dois pífanos, duas rabecas e de zabumba, (SANTOS, 2009, p.174). A estas formações, acrescentamos as duplas de violeiros cantadores com suas violas e afinações peculiares.

Nessa versão, percebemos uma grande liberdade e intencionalidade do compositor na transposição dos temas. Ao mesmo tempo em que os mesmos são mantidos, sua colocação em instrumentos que reforçam o ideal estético armorial - rabeca, flauta e viola caipira<sup>5</sup> - acentuam o caráter regional da composição. O autor ainda, quando realiza esta transposição, dá ao violão um papel secundário, e, devido às características peculiares a cada instrumento, cria um contracanto original para a reapresentação do Tema A e promove um incremento rítmico transferindo as semicolcheias da melodia para o acompanhamento da viola na parte C, como pode ser observado nas figuras que se seguem.

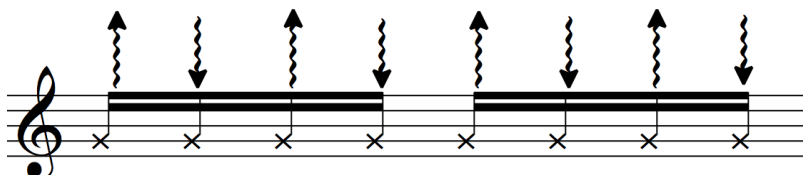


Fig. 7 - Incremento rítmico da viola

---

<sup>5</sup> A viola caipira é usada com afinação natural, ou seja, os pares de cordas são afinados igual ao violão sem a 6ª corda

Fig. 8 - Contracanto entre rabeca e flauta no Tema A

**Tabela 2** - Estrutura formal e tratamento do material na versão do Quinteto Armorial

A (com repetição)	B	C	B'	Ponte	A
Trajeto do tema: 1º viola caipira 2º rabeca com contracanto de flauta Violão: acompanhamento	Viola, flauta e rabeca	As semicolcheias vão para o acompanhamento rítmico da viola ; Há o surgimento de notas longas no violino e na flauta realizando uma voz que no violão é “pensada” e “sugerida” pela subdivisão em semicolcheias (fig. 6)	A melodia do violão é distribuída entre a flauta e a rabeca; o ritmo é feito pelo violão e pela viola	Cadência rítmica	Idem a primeira apresentação, porém, sem repetição

#### 4.2 Versão Quarteto Romançal

**Tabela 3** - Estrutura formal de tratamento do material na versão do Quarteto Romançal

A (com repetição)	B	C	B'	Ponte	A
Trajeto do tema: 1º violão, 2º violoncelo, 3º flauta em uníssono e em terças com violino	Violão com suporte de violino e flautas	Notas longas no violino e na flauta realizando uma voz que no violão é “pensada” e “sugerida” pela subdivisão em semicolcheias (fig. 6)	A melodia do violão é distribuída entre a flauta e a rabeca; o ritmo é feito pelo violão e pelo violoncelo	Cadência rítmica	Idem a primeira apresentação, porém, sem repetição

Como podemos perceber, o violão e suas proposições continuam sendo o fio condutor da apresentação da ideia composicional, tendo suas proposições melódicas e rítmicas distribuídas entre os outros instrumentos.

A “novidade” é a concretização de uma linha melódica para flauta e violino, demonstrada na fig. 9, que na versão solo era proposta como se demonstrou na fig. 6.

♩ = 90

Fig. 9 - transcrição das linhas de flauta e violino

## 5. Considerações finais

Como pudemos perceber, a peça escrita originalmente para violão solo, constituída de três partes bem definidas com temas característicos a cada uma delas construídos sobre modos específicos, recebe em suas recriações, roupagens diferentes apropriadas aos fins específicos de cada fase do movimento Armorial.

Na primeira adaptação para o Quinteto Armorial, os temas são distribuídos a instrumentos que nos remetem aos grupos regionais, com o violão assumindo um papel de acompanhador na execução, e o violino executando uma articulação e sonoridade próximas a da rabeça.

Já na segunda adaptação para o Quarteto Romançal, Antônio Madureira afirma em um documentário para CAMPOS (aos 11min e 44s), que quando se iniciou o trabalho com o Quarteto Romançal, a utilização de instrumentos regionais “era uma necessidade didática para a compreensão do movimento Armorial” e, portanto, esta utilização “obrigatória” já não seria mais necessária, justificando assim a utilização do violoncelo e do violino (com sonoridade e articulação de violino) no âmbito da composição.

A diferença observável entre as gravações que denotam uma alteração intencional de interpretação, restringe-se à questão agógica. Na versão solo, o andamento é levemente mais acelerado que nas versões em conjunto. O tema A é apresentado em torno de 60 bpm na versão solo, e em torno de 50 bpm nas versões em conjunto. Esta variação é perfeitamente compreensível em função da sustentação sonora dos diferentes instrumentos e suas versões.

Finalizando, esperamos ter contribuído para uma melhor compreensão da obra de um grande compositor brasileiro, que, da mesma forma que outros grandes compositores brasileiros, utiliza o violão como veículo primário de sua verve criativa.

## Referências

Aralume. Antônio Madureira. *Antônio Madureira/Violão*. faixa 6. Fábrica de Discos Rozenblit LPGA-0448-A. Recife, 1982, disponível em <https://youtu.be/ZhoSYa7tnO0> acesso em 29/07/2017

Aralume. Quinteto Armorial. *Armorial*. faixa 4. Discos Marcus Pereira, Recife, 1976, disponível em <https://youtu.be/jeliP27w82U>, acesso em 29/07/2017

Aralume. Quarteto Romançal. *Romançal*. faixa 2, Ancestral, Recife, 1994, disponível em <https://youtu.be/rgTDtfE8Vc>, acesso em 29/07/2017

CAMPOS, Ana Paula. *Projeto Curtas na TV: A música Armorial: do experimental a fase Arraial*. disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=e7gh5EgIPGY>> acesso em 27/07/2017

MADUREIRA, Antônio. *Composições para Violão*, Vol.1, Recife: Edição do Autor, 2016 patrocinada pelo FUNCULTURA, Fundo Estadual de Cultura do Governo Estadual de Pernambuco

MADUREIRA, Antônio. Contracapa do LP *Aralume*, Discos Marcus Pereira, 1976

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *Aspectos Musicais do Movimento Armorial*. Comunicação apresentada no VIII Conhecimento em debate no CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em João Pessoa/PB. 2008

PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na música brasileira*. Brasília: MusiMed, 2002.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. Dissertação (mestrado) Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

SOUTO MAIOR, Gilber Cesar. *Movimento Armorial: Uma breve análise histórica, musical, gestáltica e computacional*. Dissertação (mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2014.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SIQUEIRA, José. *O Sistema Modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Ed. do autor, 1981

SUASSUNA, Ariano. *Despedida*. Diário de Pernambuco, edição online, disponível em [http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/viver/2015/12/21/inter\\_na\\_viver,133646/diario-na-historia.shtml](http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/viver/2015/12/21/inter_na_viver,133646/diario-na-historia.shtml), acessado em 27/07/2017

TYLER, James. “Scordatura”. in Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

WOITOWICZ, Karina Janz. *O som popular e erudito do Quarteto Romançal*. Revista Internacional de Folkcomunicação, 2008, disponível em <<http://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/viewFile/534/368>>, acessado em 27/07/2017

# **Estratégias Motivadoras Para Leitura Musical À Primeira Vista: estudo de caso a partir do contexto da iniciação ao violão**

*Tamires Lemos Rampinelli, UFSJ, t.rampinelli@hotmail.com*

*Vladmir Agostini Cerqueira, UFSJ vlada33@gmail.com*

**Resumo:** Este estudo de caso tem como objetivo investigar possibilidades motivadoras de inserção da atividade de leitura musical no processo de iniciação ao violão. Uma parte dos dados da pesquisa consiste da anotação de diários de campo coletados a partir das aulas de violão ministradas a duas turmas do projeto social Projeto Moacir Miranda. A outra parte dos dados resulta das atas de reuniões do grupo de dois professores mais os pesquisadores, o que inclui, além das observações, os planejamentos de aula. Este material será analisado à luz do segundo Princípio de Swanwick (2003) acerca do respeito e entendimento dos discursos musicais dos alunos, e do terceiro Princípio de Swanwick (2003) que aborda a concepção de Fluência Musical.

**Palavras-chave:** Violão. Educação Musical. Iniciação Instrumental. Leitura Musical.

## **Motivating Strategies For Sight-Reading: Case study in music initiation with guitar**

**Abstract:** This case study aims to research motivational possibilities inserting musical reading activities in the process of guitar initiation. A part of the research data consists on annotation collected from guitar lessons of two teachers of the educational project "Moacir Miranda". The other part of the data is focused on notes of meetings with a group of teachers and researchers, including personal observations and lesson plans. The data was analyzed with the theoretical support of Swanwick's Second Principle of Musical Education, about the students' musical discourse, and Swanwick's third Principle, about the conception of Musical Flow.

**Palavras-chave:** Guitar. Music Education. Sight-Reading.

## **1 - INTRODUÇÃO**

### **1.1 Identificação do tema**

A leitura musical à primeira vista é uma habilidade específica dentro do escopo da educação musical e da musicalização. A partitura, que ainda não é música, tem a função de ser-lhe uma "representação simbólica – sem dúvida imensamente útil para o registro, previsão e comunicação, permitindo fixar o texto musical e repeti-lo, além de ajudar a perceber sua estrutura e organização" (PENNA, 2008: 51). Assim, a notação musical ocidental relaciona-se a todo um conjunto de símbolos e instruções criados, desenvolvidos e fixados juntamente com um sistema de divisão da oitava, envolvendo ainda processos de criação de instrumentos e padronização timbrística.

Neste contexto, queremos destacar, a priori, que a alfabetização musical dentro deste complexo relaciona-se a todo um conjunto de vivências que vai além da mera fixação de códigos e instruções. Contudo, Fireman (2007:1) aponta que "mesmo com toda a dificuldade apresentada por músicos, aparentemente muitos deles acreditam que a leitura musical à primeira vista é apenas um processo limitado de decodificação ou interpretação de signos". Temos então que o processo de aquisição de habilidades de leitura imediata, à primeira vista, da notação musical ocidental, é um corpo de conhecimentos normalmente relegado ao ensino técnico, ligado à formação profissional de músicos. Neste sentido, perde-se muito das

discussões de estratégias didáticas para aliar o desenvolvimento desta alfabetização a vivências práticas – inclusive, estratégias que possam tornar a leitura algo prazeroso.

O resultado, constatado em nossa experiência de estágio, revela uma impressão geral sobre a atividade de leitura como habilidade reservada para poucos, algo tido como difícil. Por se desvincular da experiência do fazer musical oral, o ensino da leitura musical é percebido como desmotivador. Conseqüentemente, o aluno poderá deixar de lado obras e atividades musicais que poderiam enriquecer a sua formação. Apesar de parecer existir uma distância, essa produção musical pode se relacionar diretamente com as vivências musicais dos alunos de maneiras inusitadas.

Neste trabalho queremos propor e testar estratégias motivadoras para o ensino da leitura musical à primeira vista em aulas de violão, resgatando esta aprendizagem do ensino estritamente técnico rumo a uma iniciação instrumental interessante do ponto de vista didático.

## **1.2 Hipótese de pesquisa**

Nossa hipótese de pesquisa pressupõe que, através de um repertório didático sequencialmente planejado, aliado a estratégias motivadoras e a práticas orais, é possível promover o desenvolvimento da leitura à primeira vista, dentro do processo de musicalização e iniciação ao violão.

## **1.3 Justificativa e referenciais teóricos**

Uma vez que a habilidade de leitura representa um grande desafio, é imperativo pensar e refletir sobre as possibilidades didáticas de seu ensino. Inicialmente, é preciso levar em conta, neste quadro, que o interesse que um aluno tem sobre uma atividade pode ser modificado pela maneira com que o professor o aborda. Segundo Tourinho (2002: 10), muitas vezes os professores renegam esse interesse do aluno, porém ele está diretamente ligado à eficácia do aprendizado musical.

Swanwick (2003: 66), por sua vez, apresenta como um dos princípios da Educação Musical o respeito e o entendimento dos discursos musicais dos alunos:

Cada aluno traz consigo um domínio de compreensão musical quando chega a nossas instituições educacionais. Não os introduzimos na música: eles são bem familiarizados com ela, embora não a tenham submetido aos vários métodos de análise que pensamos ser importantes para seu desenvolvimento futuro. Temos de estar conscientes do desenvolvimento e da autonomia do aluno, respeitar o que [...] Jerome Bruner chama de “as energias naturais que sustentam a aprendizagem espontânea”: curiosidade; desejo de ser competente; querer imitar outros; necessidade de interagir socialmente.

Assim, divisamos, dentro da questão da motivação, que muitas das atividades de leitura a serem propostas deverão levar em conta estes discursos, manifestos pelos repertórios que estes alunos estão acostumados a ouvir e vivenciar.



Em seguida, é preciso levar em conta, também, a questão da técnica inerente ao instrumento. Os instrumentistas de cordas dedilhadas contam com uma dificuldade particular, por serem instrumentos de movimentos assimétricos. Segundo Pastorini (2011: 16) “são instrumentos de movimentos assimétricos devido à diferença de atribuição de significados aos movimentos de cada mão”. Ou seja, o fato de cada mão ter um tipo diferente de movimento traz uma dificuldade maior no momento da leitura à primeira vista.

Em seu trabalho sobre leitura à primeira vista, Pastorini utiliza a definição de Thompson e Lehmann sobre leitura. Segundo os autores, para que a leitura ocorra é necessário “que uma sequência de movimentos seja produzida em resposta a uma sucessão de estímulos visuais apresentados em tempo real. A velocidade da apresentação deste estímulo é uma função do andamento escolhido e da densidade relativa dos eventos musicais” (THOMPSON; LEHMANN *apud* PASTORINI, 2011: 16).

Fundindo as estratégias de resolução das dificuldades técnicas inerentes ao instrumento com as demandas repertoriais oriundas da negociação e do bate papo entre professor e alunos, resta ainda à questão de como avaliar o sucesso de nossos esforços. Para concretizar esta avaliação, levamos em conta a concepção de fluência musical (SWANWICK, 2003). A fluência é um processo coletivo e ao mesmo tempo individual.

Enquanto processo individual, a fluência musical é a “habilidade auditiva de imaginar a música, associada à habilidade de controlar um instrumento (ou a voz), que caracteriza o *jazz*, a música indiana, o *rock*, a música dos *steel-pans* (...)”. Assim colocada, a fluência musical somente pode ser alcançada com o domínio da técnica, bem como com a maturidade de relacioná-la à própria compreensão musical, através de uma vivência musical significativa (SWANWICK, 2003: 69).

Enquanto processo coletivo, “A aquisição da linguagem parece envolver muitos anos e, principalmente, vivência auditiva e oral com outros *languageers*. Temos de olhar para o equivalente, para o engajamento com outros *musicians*” (SWANWICK, 2003: 68-69).

Assim, extrapolaremos a concepção de fluência musical ao considerá-la não somente a conexão entre a imaginação e a execução, como também a conexão entre a capacidade de comunicar elementos musicais e a execução, se levarmos em conta o aspecto social do fazer e aprender música. O maior ou menor sucesso das estratégias adotadas será medido pelo nível de fluência musical atingida em sala de aula, na interação entre professor e alunos e destes para com as atividades propostas.

## **2 – METODOLOGIA**

Durante toda esta pesquisa foi feito um levantamento bibliográfico com os autores listados nas referências e ao longo deste texto. Esses autores problematizam a questão da

leitura musical de diferentes maneiras, e nos ajudaram a fundamentar nossas atividades em torno dos processos de leitura à primeira vista ao violão, bem como a sua relação com a Educação Musical.

A etapa de planejamento inicial dividiu-se em duas fases: a etapa diagnóstica elencou as dificuldades enfrentadas a partir de experiências prévias dentro do cenário estudado. Constituiu parte desta fase o levantamento de demandas entre os alunos, para que nos aproximássemos um pouco mais dos seus discursos musicais.

Em seguida, a etapa experimental consistiu na aplicação do planejamento inicial junto às atividades em diferentes turmas de violão. Levando em conta turmas heterogêneas, com idades e experiências musicais diferentes, buscamos desenvolver arranjos com níveis de habilidades diferentes. A coleta de dados foi feita com registros em diário de campo das aulas. Os diários estão acompanhados de registros das reuniões mensais realizadas com os professores envolvidos, o orientando e o pesquisador orientador. Para o levantamento das demandas dos alunos, foram feitas entrevistas semiestruturadas antes e durante as atividades propostas. Os dados foram coletados ao longo de quatro meses. Todas as anotações foram revistas semanalmente a partir de discussões entre os pesquisadores e professores envolvidos.

A pesquisa levou em conta todos os preceitos relacionados à ética envolvendo seres humanos, constantes na Resolução CNS 466/2012, Resolução CONSU 019/2015 e demais orientações e normas do CEPESJ.

Na etapa da análise dos resultados levamos em conta o conceito de fluência musical com a questão da divisão conceitual do desenvolvimento entre compreensão e técnica musical, e a necessidade de equilibrá-los no esforço de promover a otimização do desenvolvimento musical (FRANÇA e SWANWICK, 2002).

Todo este esforço teve de ser contemplado à luz de um ambiente educacional por excelência. Neste ambiente, os fracassos e os sucessos são relativos e efêmeros. Temos em conta que

o ensino é uma atividade complexa, que envolve várias pessoas, várias coisas a fazer simultaneamente e, por isso, sempre terá algum grau de imprevisibilidade, já que não é possível prever como os alunos (...) estarão interagindo com os acontecimentos da sala de aula e com o contexto da prática. (HENTSCHKE; DEL BEN, 2003: 178).

Neste sentido, consideramos necessário o diálogo metodológico, ao menos em parte, com algumas ideias da pesquisa-ação. Para DIONNE (2007: 63)

A arte da ação consiste exatamente em adaptações contínuas, dentro do planejamento posto à prova da realidade cotidiana. Imprevistos, conjunturas mutáveis, temperamento das

peçoas, erros estratégicos, tudo leva o profissional a adaptações contínuas, sem perder de vista a finalidade das ações empreendidas.

### **3 – ETAPA EXPERIMENTAL**

#### **3.1 – Grupo(s) Participante(s) da Pesquisa**

Encontramos espaço para aplicação das aulas no Projeto Moacir Miranda, um projeto social localizado no bairro São Caetano, em São João del Rei. O projeto é realizado nas dependências da Paróquia do bairro e conta com trabalho voluntário. Neste contexto participam diferentes alunos com idades variadas. Estes alunos tem a oportunidade de realizar aulas de flauta doce e violão, de maneira totalmente gratuita, com a contrapartida de auxiliar voluntariamente os trabalhos musicais da paróquia.

Organizamos, para as atividades de aula e de pesquisa, dois grupos de quatro alunos, formado em sua grande maioria por adolescentes (entre 14 e 17 anos). As aulas foram oferecidas semanalmente. Inicialmente foi ministrada uma aula semanal de uma hora para cada turma. Após algum tempo de trabalho percebemos viabilidade em juntar as duas turmas para uma aula mais longa de cerca de duas horas de duração total.

Este projeto social tem o objetivo primário de prover aos alunos um conhecimento musical para fins de atendimento às demandas da Igreja Católica da Capela São Caetano, que dá suporte a esta e a outras ações de cunho social. Com isso, nos deparamos com alunos já iniciados no violão, porém com algumas lacunas a serem resolvidas, do ponto de vista da pedagogia tradicional deste instrumento. Grande parte dos alunos já possuía uma grande experiência com o violão popular tocado apenas com notação de cifras e tablaturas. O gestor do projeto acreditou ser necessário um embasamento teórico musical maior. Desta forma, ele nos procurou desde o princípio com o intuito explícito de que pudéssemos ensinar especificamente a leitura musical tradicional ao violão.

É importante observar que nosso processo de ensino de leitura de partitura ao violão não poderia ser trabalhado sem endereçar algumas das lacunas observadas: sobretudo postura corporal ao tocar, técnica básica de mão esquerda e técnica básica de mão direita. Desta forma, muitas vezes buscamos fazer com que as atividades propostas de leitura musical também funcionassem como estratégias para mudar certos hábitos que identificamos como vícios técnicos e posturais danosos.

#### **3.2 – Sobre os Critérios de Criação dos Arranjos**

Com o intuito de utilizar o entendimento dos discursos musicais dos alunos, partimos de um repertório escolhido por eles. Com isso, realizamos no início das atividades de

aplicação da pesquisa, entrevista semiestruturadas para coletar esse repertório. Dentre as músicas escolhidas haviam músicas tocadas pelos alunos na Paróquia – sede do projeto – e músicas que eram da vivência musical deles fora do contexto religioso.

Desejamos, inicialmente, trabalhar a técnica instrumental juntamente com a leitura. Esta técnica instrumental pressupunha uma revisão postural do músico sentado junto com seu instrumento, permitindo à mão esquerda poder se dobrar, mas não muito, de modo que seus dedos se desloquem para cima e para baixo em uma mesma posição, com suporte oferecido pelo polegar que por isso mesmo não deve aparecer por sobre o lado mais alto do braço. Com relação à mão direita esperamos uma colocação arqueada, a partir do contato do antebraço com o tampo; é uma posição firme, mas relaxada, que respeita o caimento de braço e antebraço, estendendo-se para o pulso e para as articulações dos dedos, mas muitas vezes dá ao músico menos experiente a sensação de que o instrumento está solto; nesta posição, o polegar pode servir de âncora para lastrear o movimento dos demais dedos, sobretudo indicador e médio – estes, sempre que possível, se alternando, para evitar repetições de dedo.

A fim de atender as diferenças técnicas entre os alunos, os arranjos foram divididos em diferentes vozes: harmonia – com leitura de cifra; a percussão – com batimentos rítmicos de ostinatos no violão aprendidos por imitação; e por fim, a leitura de partitura com notação ocidental. A priori, todos os alunos deviam passar por todas as vozes, executando a música em uníssono. Quando um determinado aluno não conseguia realizar uma seguinte voz, a ele era permitido continuar tocando em uma voz mais adequada a seu nível de proficiência, privilegiando a participação em todo instante. Após passarmos por todas as vozes era feita a divisão dos papéis para que o arranjo fosse executado em sua totalidade.

As músicas escolhidas para elaboração dos arranjos dentre as sugeridas pelos alunos foram: “Hotel Califórnia” (FELDER, FREY e HENLEY, 1976), “Evidências” (AUGUSTO, 1990) e “Deixa acontecer” (CAETANO e FREITAS, 2001). As obras foram aplicadas aos alunos nesta sequência. Os níveis de dificuldade foram pensados tanto dentro de um mesmo arranjo quanto de uma música para outra.

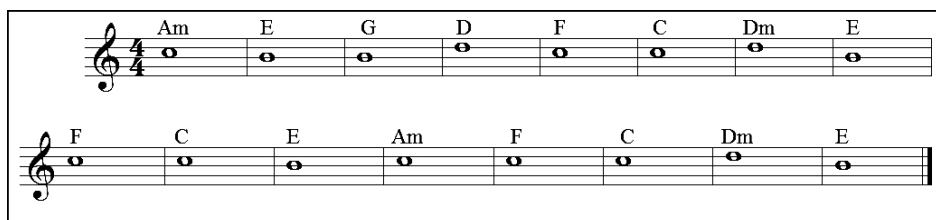
### **3.3 – Os Arranjos**

#### **Hotel Califórnia (FELDER, FREY e HENLEY, 1976)**

Este arranjo contou com quatro diferentes vozes sendo voz principal (realizada pelo professor), harmonia, percussão e uma linha melódica criada e ordenada melodicamente com base na harmonia da canção. A tonalidade utilizada na gravação original (Sí menor) foi alterada para que os alunos utilizassem apenas as notas da primeira posição do violão para realizar a leitura da linha melódica. Além disso, na tonalidade transposta em nosso arranjo (Lá menor), utilizaram-se apenas notas “naturais”, sem a presença de alterações (sustenidos

e bemóis). Foram utilizadas seis notas musicais dispostas na primeira e na segunda corda. Estas notas foram ordenadas melodicamente com base na harmonia da canção.

Para que os alunos atentassem apenas à disposição das alturas na pauta musical e treinassem relacionar cada nota com sua localização no braço do violão, foi colocada, inicialmente, apenas uma figura rítmica.



Trecho do arranjo de Hotel Califórnia

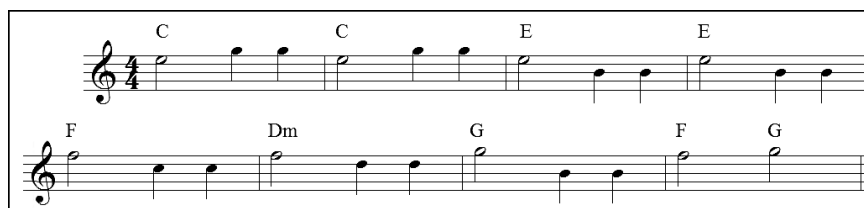
Por se tratar de uma música em compasso quaternário, foi utilizada a semibreve; com isso, cada mudança de compasso correspondia a uma mudança de nota. Após um período de execução do arranjo com a simplificação do ritmo, foi dado aos alunos um ostinato para iniciar a junção da altura das notas com a leitura rítmica. Este ostinato foi aprendido com auxílio da escuta e da imitação, mas também foi acompanhado de um símbolo gráfico que remete à escrita rítmica no padrão da notação musical ocidental.



Ostinato de Hotel Califórnia

### Evidências (AUGUSTO, VALLE 1990)

Em “Evidências”, buscamos aumentar o nível de dificuldade. Apesar utilizarmos as mesmas notas usadas na canção “Hotel Califórnia” e a mesma divisão de vozes, os alunos já obtiveram de imediato a leitura de ostinato escrito e mudança de notas em um mesmo compasso. Sendo assim, havia uma divisão, onde os alunos executavam duas notas diferentes no ostinato, já trabalhado anteriormente. Assim como no arranjo anterior, esta canção está originalmente na tonalidade de Sí menor, com isso houve a mesma mudança de tonalidade (Lá menor) para continuarmos com as notas sem alteração e na primeira posição do violão nas duas primeiras cordas.



Trecho do arranjo de Evidências

### Deixa Acontecer (CAETANO e FREITAS, 2004)

No arranjo de “deixa acontecer”, houve uma alteração comparada aos arranjos anteriores. A linha melódica lida pelos alunos era a linha vocal principal do refrão da música, com a notação do ritmo e da melodia. Para adequação da linha melódica, além da utilização das duas primeiras cordas, foi adicionado o uso da terceira corda do violão. Acrescentaram-se assim, mais duas notas além das seis utilizadas anteriormente. Além da linha melódica da voz principal, os alunos executaram o ritmo de samba, no acompanhamento harmônico e percussivo.

The image shows a musical score for the song "Deixa Acontecer". It consists of two staves of music in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth notes. Above the staff, the following chords are indicated: F, E, Am, C, F, E. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The melody is written in eighth notes. Below the staff, the following chords are indicated: Am, C, F, E, Am, C, Bm, E, Am. The score ends with a double bar line.

Trecho do arranjo de Deixa Acontecer

### Síntese dos Relatos da Experiência de Aprendizagem

Procuramos analisar as maiores dificuldades que os alunos encontraram ao realizar a leitura de partitura ao violão. Observamos a princípio a complexidade de assimilação das notas no pentagrama. Muitas vezes eles confundiam facilmente uma nota com a outra devido à proximidade das figuras, por se tratar de graus conjuntos.

Num primeiro momento não foi cobrado dos alunos uma execução técnica pré-determinada (como dedilhados, por exemplo), deixando que eles agissem intuitivamente e se concentrassem apenas em memorizar e assimilar as notas no pentagrama. Após algum tempo, os alunos foram memorizando as notas e começaram a compreender as relações de intervalos entre elas. Neste momento, passamos a cobrar um pouco mais da execução técnica, com o intuito de possibilitar um resultado sonoro melhor e maior fluidez de movimentos das mãos direita e esquerda. Com isso os alunos foram cobrados a posicionar corretamente a mão esquerda e executar com a mão direita um dedilhado específico, além de corrigir a postura ao sentar com o violão.

Observamos que essa mudança técnica e postural causou certo desconforto aos alunos, visto que já tocavam violão de outra maneira já há certo tempo. Muitas vezes não conseguiam executar obras que já tocavam só pela mudança de postura. Devido ao pouco tempo de trabalho que possuíamos, fomos apenas introduzindo a eles essas mudanças, sem alterar de forma abrupta o modo como tocavam.

Em cerca de seis aulas, conseguimos um resultado aceitável. A estratégia de criar poucos grupos de nota em cordas adjacentes funcionou, apesar do momento inicial em que os alunos pareciam não assimilar o posicionamento das notas no pentagrama. Além de

permitir o sequenciamento desta aprendizagem, outra vantagem estratégica desta escolha é que ela permite também uma redução da quantidade de movimentos possíveis, permitindo ao professor maior controle da técnica instrumental e da postura.

A técnica instrumental, contudo, nos impôs uma mudança de estratégia. Constatamos, como esperado, grande resistência inicial a qualquer proposta de mudança no jeito de tocar dos alunos iniciados, o que tendia a paralisar as aulas. Embora em nosso planejamento inicial a técnica básica de mão direita e mão esquerda se relacione diretamente com a técnica da leitura, passamos a relativizar a junção destes elementos em função dos vícios posturais encontrados. Para que pudéssemos atingir os objetivos pretendidos foi necessário focar na técnica de leitura. Desta forma, os elementos da técnica instrumental foram endereçados somente quando os fatores tempo e motivação dos alunos não constituíram um empecilho.

#### **4 – DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

Os arranjos de músicas escolhidas pelos alunos foram a principal forma de introduzir a leitura de partitura no violão. Apesar da dificuldade técnica observada, os alunos conseguiram executar todos os arranjos propostos com a leitura do pentagrama.

A técnica inerente ao violão trouxe algumas dificuldades na execução, o que influenciou diretamente a fluência individual da leitura. Porém, pudemos observar que após algumas aulas, os alunos conseguiram assimilar as figuras musicais e sua relação com a posição das notas no braço do violão.

Pudemos observar que durante a leitura de “Deixa Acontecer”, os alunos tiveram uma melhora em relação à distinção dos intervalos melódicos. Por se tratar de graus conjuntos e de uma linha melódica desconhecida, nos outros dois arranjos, houve uma dificuldade maior por se tratar de uma linha melódica não conhecida e ouvida anteriormente por eles.

Na iniciação à leitura, observamos a importância de elencar dificuldades e organizá-las de forma crescente para que o aluno possa apreciar a leitura em seu mais simples modo. Essa estratégia nos direciona a uma maior assimilação de pequenas estruturas da notação ocidental.

#### **5 – CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os alunos do Projeto Moacir Miranda puderam vivenciar a leitura musical de partituras através de um repertório escolhido por eles. Esse repertório nos mostrou dificuldades técnicas violonística, mas que, apesar disso, conseguiu trazer uma motivação considerável aos alunos.

A técnica deve ser vista como um auxiliar da execução musical, porém, com alunos já iniciados podemos observar a dificuldade em mudar questões já habituado anteriormente.

Com isso, é necessário um trabalho de conscientização dessa técnica juntamente com a leitura.

Apesar da utilização de um repertório partir da vivência dos alunos, pudemos observar que linhas melódicas já conhecidas, como a de uma voz principal, auxilia na leitura musical. Observamos que a familiaridade auditiva com um material escrito em uma partitura transmite aos alunos uma maior assimilação da notação.

Acreditamos na importância da leitura musical dentro da iniciação musical. Essa pode ser feita através de qualquer instrumento musical. No caso do violão, vimos que arranjos didáticos, ordenados de acordo com uma crescente dificuldade técnica, podem ser uma valiosa ferramenta de ensino de leitura.

## 6 – REFERÊNCIAS

Deixa Acontecer. Grupo Revelação. Alex Freitas, Carlos Caetano. Ao vivo – Na palma da mão. Faixa 01, Deckdisc – 12019-2. Deckdisc. Brasil 2004.

DIONNE, Hugues. *A pesquisa-ação para o desenvolvimento local*. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.

Evidências. Chitãozinho e Xororó. José Augusto, Paulo Sérgio Valle. Cowboy do Asfalto. Faixa 01. Philips. Brasil, 1990.

FIREMAN, M. C. O ensino da leitura musical à primeira vista: sugestões da literatura de pesquisa. 2007.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. *Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática*. Revista Em Pauta. v. 13 - n. 21, 2002, p. 5-41.

HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana. *Aula de Música: Do Planejamento e Avaliação à Prática Educativa*. In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana (org.). *Ensino de Música: Propostas para Pensar e Agir em Sala de Aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

Hotel Califórnia. Eagles. Don Felder, Don Henley, Glenn Frey. Hotel Califórnia. Faixa 01, AS 53051, 7E-1084. Asylum Records. EUA, 1976.

PASTORINI, Eduardo Vagner Soares. *Leitura à primeira vista no violão: um estudo com alunos de graduação*. UFRGS - Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. 2011.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu Ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

Resolução CNS 466/2012, Resolução CONSU 019/2015 e demais orientações e normas do CEPESJ.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*, Tradução Alda Oliveira e Cristina Tourinho, São Paulo: Moderna, 2003.

TOURINHO, Ana Cristina Gama dos Santos. *A motivação e o desempenho escolar na aula de Violão em grupo: Influência do repertório de interesse do aluno*. ICTUS (Periódico).



PPGMUS/UFBA, v. 4, 2002. Endereço:

<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/5/showToc>. Acessado em: 06/04/2016

## **Violão na Luteria UFPR: ensino da construção e pesquisas sobre o instrumento**

*Thiago Corrêa de Freitas, Universidade Federal do Paraná, [tcf@ufpr.br](mailto:tcf@ufpr.br)*

*Igor Mottinha Fomin, Universidade Federal do Paraná, [fomin@ufpr.br](mailto:fomin@ufpr.br)*

*Monicky Ellys Zaczéski, Universidade Federal do Paraná, [monickyz@gmail.com](mailto:monickyz@gmail.com)*

**Resumo:** Neste simpósio será apresentado o relato de um conjunto de pesquisas relacionadas ao violão, desenvolvidas pelo nosso grupo no âmbito do Curso Superior de Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná. Considerando a escassez de literatura em língua vernácula pelo viés da Luteria e a necessidade do seu ensino com embasamento formal, o ambiente do curso tem se mostrado propício para o desenvolvimento de pesquisa a respeito do violão, enfatizando as técnicas de construção, o ensino da construção e, aspectos históricos e estruturais da evolução do instrumento a partir da perspectiva da Luteria, os quais tem sido desenvolvidos nos programas de Iniciação à Docência e Iniciação Científica.

**Palavras chave:** Violão. Luteria. Ensino.

**Abstract:** In this conference we will report a set of research themes related to the guitar, developed by our group at the graduation Course in Lutherie (Musical Instrument Making) of Federal University of Paraná. Due to the absence of literature in Portuguese language and the necessity of a formal development of the Lutherie teaching, the course has been showing itself as a perfect place to the increment of the research about the guitar, emphasizing the instrument building techniques, the teaching of its building, and the historical and structural aspects of the guitar evolution from the point of view of the instrument making. These subjects have been developed in the introductory programs of teaching and researching.

**Key words:** Guitar. Lutherie. Teaching.

### **O ensino de Luteria na UFPR: do cavaquinho para o violão**

O Curso de Luteria na UFPR é de graduação presencial, sediado no Setor de Educação Profissional e Tecnológica (SEPT, 2017) da Universidade Federal do Paraná. Tem a proposta de formar construtores e restauradores de instrumentos musicais de cordas para os mercados de música antiga e moderna. São necessárias habilidades manuais, sensoriais e estéticas, entre outras, criadas ou desenvolvidas dentro de uma relação que remonta aos moldes de mestre-aprendiz. O conteúdo programático é de caráter fundamental e interdisciplinar que inclui Física, Química, Botânica, História das Artes, Desenho, Construção, Restauo, entre outras. As disciplinas de Construção e Entalhe, nas quais se produz de fato os instrumentos musicais, são de natureza pragmática. São contempladas as famílias dos instrumentos cordófono tangidos, e os dedilhados eletrificados e acústicos (LUTERIA, 2017). A propósito dos instrumentos dedilhados acústicos, a ênfase recai sobre o violão, a viola, o cavaquinho e o bandolim.

Desde a implementação do curso, o violão foi o cordófono eleito para o primeiro contato prático em sala de aula. Os motivos para esta escolha foram: a relevância do instrumento no cenário cultural brasileiro, principalmente no nicho da MPB; também é um instrumento de grande popularidade e proporcional demanda de mercado, como se pode

observar a partir das obras de Taborda (2011) e de Bartolini (2015), nas quais o violão é tido como instrumento dos mais representativos da cultura nacional. A matéria-prima necessária para a sua construção e o seu custo são acessíveis aos estudantes; as partes que compõem a estrutura (tampo, fundo, braço, laterais, mão, escala, frisos, cavalete, etc.) são trabalhadas separadamente, o que simplifica o processo de aprendizado e finalmente, favorece o desenvolvimento das habilidades manuais e sensoriais afetas à construção de instrumentos.

Por 5 anos (2009 a 2013) o violão foi adotado como tema nas disciplinas iniciais do curso. Desafio este bem aceito pelos estudantes. Os objetivos da disciplina foram plenamente atingidos. A inovação, como premissa para se otimizar tempo, materiais, processo pedagógico e qualidade, conduziu a um novo tema prático: o cavaquinho. Por sua semelhança estrutural (ARRAES, 2015: 19), os mesmo objetivos foram alcançados e mantidos, usando-se materiais, técnicas e processos similares aos do tema violão. Com a diminuição da superfície de trabalho, foi possível reduzir-se a quantidade de matéria prima e do tempo empenhado para cada etapa, redirecionando o diferencial de tempo para o aprendizado e suas experimentações e observou-se um aumento de qualidade. Além disso, para facilitar a compreensão das partes do objeto de estudo, foi construído um painel interativo com partes de um cavaquinho que podem ser consultas e manuseadas pelo aluno no laboratório, como mostrado na figura 1. Junto as partes encontra-se desenho técnico detalhado do cavaquinho, onde constam as dimensões das diversas partes que o compõem.

Esta mudança acentuou o viés introdutório da disciplina, vez que a partir do conhecimento adquirido na construção do cavaquinho, o estudante de Luteria estará habilitado a prosseguir sua prática na construção de outros dedilhados acústicos como o violão, podendo ater-se ao desenvolvimento de novas habilidades mais complexas inerentes ao ofício do luthier no decorrer de sua formação. Por fim, pode-se afirmar que o ensino da Luteria é um processo contínuo em permanente interação e dependência dos cordófonos dedilhados mais representativos da nossa cultura.

Tanto as atividades práticas de construção de violão a partir do terceiro período do curso quanto os conteúdos sobre o funcionamento do violão exigem um sem número de informações a respeito do instrumento, passando desde aspectos históricos, funcionais, estruturais e acústicos. Tais demandas associadas ao pouco material acadêmico e sistematizado em língua vernácula e, muitas vezes, mesmo em outros idiomas, nos impuseram a necessidade do desenvolvimento de pesquisa tanto de revisão quanto original na temática do violão. Os principais temas desenvolvidos pelo grupo serão descritos nas seções seguintes.

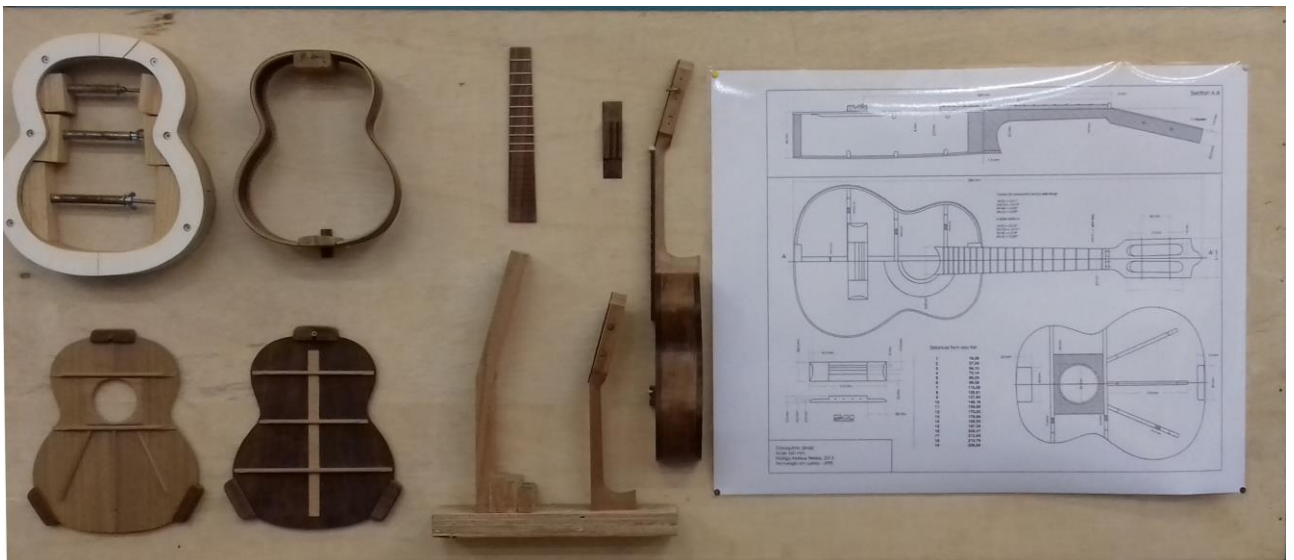


Figura 1: Painel didático desenvolvido para permitir a melhor visualização e percepção discente das partes que compõem o cavaquinho. No lado direito o desenho técnico com as dimensões e outros detalhes. Fonte: os autores.

### **Evolução do violão: teorias, leque harmônico e figuras em 3D**

Existem na história diversas teorias sobre a origem do violão, variando desde a de que seja um sucessor do alaúde até que descenda da *kithara* grega, dada a semelhança com a palavra espanhola guitarra. Michael Kasha (1920-2013), físico-químico, interessado no violão e em outros instrumentos musicais, realizou nos anos 60 do séc. XX uma série de pesquisas (KASHA, 1968), a partir das quais concluiu que tanto o nome quanto o design dos violões modernos possuem grande influência de um instrumento persa: o *chartar*, que conta com quatro ordens simples e uma caixa de ressonância com cintura acentuada.

A *guitarra batente*, que possuía cinco ordens duplas (TYLER e SPARKS, 2007), desbancou a guitarra com quatro ordens, a qual foi instrumento predominante no início da Renascença. Um anúncio de jornal de Madri datado de 1760 é a mais antiga referência registrada que se faz à uma guitarra de seis cordas. Destas, a mais antiga, com mais de cinco ordens simples que ainda se mantém preservada, é a de Francisco Sanguineo, que foi construída em Sevilha, Espanha, no ano de 1759 (BOYD e CARRERAS, 2007). Dentre as características introduzidas através da evolução do violão e que o definiram como o conhecemos hoje, está o leque harmônico. Segundo Friederich (1998: 2) o leque harmônico consiste em um conjunto de barras de madeira coladas na parte interna do tampo do violão, conforme mostrado na figura 2, entre outros elementos.

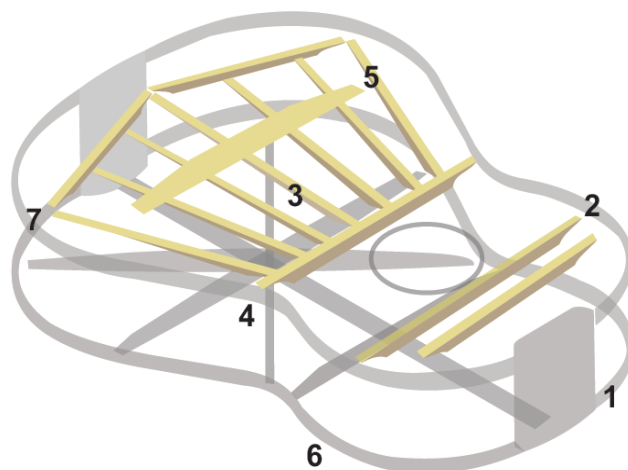


Figura 2: Visão da estrutura interna do violão na ausência do tampo, fundo e laterais. As partes indicadas são: **1** taco, **2** barras transversais, **3** barras longitudinais, **4** estrutura de barras do fundo, **5** contra cavalete, **6** contrafaixa e **7** barras de fechamento. O leque da estrutura em questão é do modelo Torres. Fonte: os autores a partir do trabalho de ZACZÉSKI et al. (2017: 3).

### **Da prática para a teoria**

A pesquisa a respeito dos leques teve origem durante a construção de um violão clássico com leque harmônico no modelo criado por Michael Kasha adaptado pela luthière Gila Eban, como mostra a figura 3. Ao contarmos a luthière para esclarecer alguns pontos a respeito do desenho técnico do violão, houve troca de valioso material, incluindo várias anotações, de sua autoria sua e do próprio Kasha, que discutiam a respeito da função e otimização do leque harmônico no violão clássico. Esses estudos constituem uma exceção na Luteria, já que são poucos os registros deixados por outros construtores, a respeito da sua intencionalidade ao propor algumas mudanças de características em seus leques.



Figura 3: Processo de colagem das barras do leque criado Michael Kasha, na versão da luthière Gila Eban, quando aplicado em um violão clássico. Fonte: os autores.

A função do leque harmônico (SLOANE, 1976) consiste em suportar a tensão exercida pelas cordas no tampo do instrumento e minimizar eventuais deformações devido a variações climáticas, o leque harmônico acopla os movimentos do tampo de forma que o mesmo possua modos de vibração com certas características. Buscando atingir esses objetivos de maneira mais eficaz muitos construtores adaptaram modelos de leques preexistentes e criaram o seu próprio modelo. A partir do primeiro registro da utilização de um leque harmônico (FRIEDERICH, 1998) em um violão passando pelos principais construtores e leques mais reconhecidos estabeleceu-se um conceito de linha do tempo dos leques harmônicos e, também foram sugeridos alguns critérios de classificação com base nas características de cada leque, conforme o amplo estudo publicado sobre o violão por ZACZÉSKI et al. (2017), o qual condensa parte substancial das pesquisas desenvolvidas pelo grupo.

### **Considerações finais**

A utilização do cavaquinho como instrumento introdutório à Luteria tem mostrado desempenho satisfatório tanto para as situações que ocorrem nas disciplinas iniciais do curso, como redução do material, quanto para a preparação para a construção do violão, pois embora os instrumentos sejam muito distintos na sua utilização prática, apresentam grandes similaridades no processo construtivo. A sistematização de informações e pesquisa sobre o violão, a partir do ponto de vista da Luteria, tem se mostrado um campo bastante frutífero, e

de grande importância para a melhoria dos processos de ensino de Luteria no curso da Universidade Federal do Paraná.

Parte significativa dessas atividades de pesquisa tem sido desenvolvidas em conjunto por docentes e discentes do curso nos diversos programas institucionais, de forma que temas como o estudo sistemático dos leques harmônicos acabaram sendo desenvolvidos como pesquisa original. Como proposição de pesquisa em andamento existe o interesse no estudo da transição do violão para variantes como o *violão resonator*, e outros instrumentos derivados que surgiram antes da guitarra elétrica, cujo resultado almejado é a escrita de um artigo tratando dessa transição para a guitarra elétrica.

### **Agradecimentos**

A realização do conjunto de trabalhos apresentados só foi possível devido ao apoio da Universidade Federal do Paraná nos Programas de Professor Visitante, Iniciação Científica e Iniciação à Docência. Em particular, agradecemos ao luthier e linguísta Dr. José Roberto do Carmo Junior pelas contribuições na pesquisa do ensino da luteria, quando Professor Visitante no período de 2013-2014 que se refletem no ensino ainda hoje. Também agradecemos a discente Leiny Toshie Campos Izumida pelo apoio na preparação deste trabalho.

### **Referências**

ARRAES, Luis Carlos Orione Alencar. *Tradição e inovação no cavaquinho brasileiro*. 2015. 116 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, 2015.

BARTOLINI, Giacomo. Bartolini. *Violão o instrumento da alma brasileira*. 1ª ed. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

BOYD, Malcom, CARRERAS, Juan Jose (orgs). *Music in Spain During the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FRIEDERICH, Daniel. Les tables des guitares classiques et leurs barrages: les dilemmes du luthier, symétrie ou non dans la conception structurelle des tables. Disponível em <[www.orfeomagazine.fr/documents/Tables\\_DF.pdf](http://www.orfeomagazine.fr/documents/Tables_DF.pdf)>. Acesso em: 16/08/2017.

HOCHSTRASSER, Robin, SALTIEL, Jack. Research Career of Michael Kasha. *The Journal of Physical Chemistry*. Washington, v. 107, p. 3161-3162, 2003.

LUTERIA. Página Inicial, histórico. Disponível em <[www.luteria.ufpr.br/portal/](http://www.luteria.ufpr.br/portal/)>. Acesso em 27 de julho de 2017.

KASHA, Michael. A New Look at The History of the Classic Guitar. *Guitar Review* v. 30, p. 3-12, 1968.

SEPT, Setor de Educação Profissional e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná. *Curso Superior de Tecnologia em Luteria*. Disponível em: <[www.sept.ufpr.br](http://www.sept.ufpr.br)>. Acesso em 27 de julho de 2017.

SLOANE, Irving. *Classic Guitar Construction*. London: Omnibus Press, 1976.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2011.

TYLER, James, SPARKS, Paul. *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical Era*. New York: Oxford University Press, 2007.

ZACZÉSKI, Monicky Ellys, BECKERT, Carlos Henrique, BARROS, Thales Gonçalves, FERREIRA, Ana Lucia, FREITAS, Thiago Corrêa. Violão: aspectos acústicos, estruturais e históricos. *Revista Brasileira de Ensino de Física*. São Paulo, v. 40, n. 1, p. e1309-1-e1309-11, 2017.



## “Carinhoso”, de Pixinguinha: uma análise do arranjo e da performance de Lula Galvão ao violão solo

Victor Polo, Unicamp, viropolo@gmail.com

**Resumo:** Este artigo discorre sobre o arranjo e a *performance*, ao violão solo, de Lula Galvão em *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro), em uma versão gravada ao vivo. Foram apontados e discutidos elementos técnicos e estéticos adotados pelo músico, tais como: reharmonizações, trechos de caráter improvisado, texturas empregadas, uso de tensões nos acordes, entre outros procedimentos idiomáticos do instrumento, como *campanellas* e harmônicos. A utilização de certos recursos técnicos no arranjo distancia a obra de seu contexto tradicional, levando-a para outro universo estético.

**Palavras-chave:** Violão. Arranjo. Performance. Lula Galvão.

### “Carinhoso”, by Pixinguinha, for solo guitar: an analysis of Lula Galvão’s arrangement and performance

**Abstract:** This article addresses the Lula Galvão’s arrangement and performance in *Carinhoso* (Pixinguinha and João de Barro), in a live version recorded on solo guitar. Technical and aesthetic elements adopted by the musician were pointed out and discussed, such as: reharmonizations, excerpts of improvised character, textures used, use of tensions in the chords, among other idiomatic procedures of the instrument, such as *campanellas* and harmonics. The use of such technical procedures in the arrangement distances the work from its traditional context, leading it to another aesthetic universe.

**Keywords:** Classical Guitar. Arrangement. Performance. Lula Galvão.

## 1. Introdução

O presente texto apresenta resultados parciais do trabalho de mestrado intitulado “O violão e a guitarra de Lula Galvão: um estudo sobre sua atuação musical em diferentes formações instrumentais”, que se encontra em estágio de desenvolvimento. Neste artigo foram analisados elementos técnicos e estéticos de sua *performance* e de seu arranjo para a obra *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro), executada ao violão solo<sup>1</sup>.

Luís Guilherme Farias Galvão, Lula Galvão, é atualmente um dos principais violonistas e guitarristas atuantes no cenário da música brasileira canção e instrumental, haja vista sua participação recorrente, há muitos anos, em shows e gravações junto a artistas de grande relevância como Edu Lobo, Guinga, Jacques Morelenbaum, Joyce, Rosa Passos, Wagner Tiso, entre outros.

Este artigo visa contribuir com as discussões acerca das práticas instrumentais de Galvão, haja vista que não há um número significativo de produções acadêmicas de pós-graduação com foco específico sobre o músico: apenas Manguiera (2016) e outros dois trabalhos de graduação, Moriya (2009) e Zacharias (2009).

## 2. Considerações sobre a obra “Carinhoso” e o arranjo de Lula Galvão

---

<sup>1</sup> A performance de Galvão foi gravada ao vivo e exibida pelo programa “Talentos”, da TV Câmara, em 14/05/2011. A gravação de *Carinhoso* se encontra disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5UhgVUOamog>> Acesso em 05 de julho de 2016.

*Carinhoso* (Pixinguinha, 1917)<sup>2</sup> é um choro que pode ser considerado um hino no Brasil, tamanha a popularidade que obteve, especialmente quando da versão lançada em 1937, por Orlando Silva. Além disso, é um tema composto com ousadia para a época, visto que:

A estranheza causada por “Lamentos” e “Carinhoso” se deve ao fato de eles se diferenciarem claramente do formato dos Choros que se faziam até então. Havia um compromisso muito rígido em se criar Choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido há muito tempo como forma Rondó. (...) “Carinhoso” e “Lamentos” não têm essa forma, ambos foram feitos em duas partes, sendo que “Lamentos” conta originalmente ainda com uma introdução.” (CAZES, 1998, p. 70)

A estética do arranjo de Galvão afasta-se do universo tradicional do choro: o músico utiliza muitas reharmonizações, opta por uma sonoridade que privilegia o uso das tensões nos acordes e realiza constantemente harmonizações em bloco semelhantes às realizadas por guitarristas de *jazz*, em especial aqueles ligados à técnica de *chord melody*<sup>3</sup>. A escolha de determinados elementos estéticos na *performance* musical é uma maneira “(...) do músico se posicionar num campo de disputas ideológicas que oscila entre o “tradicional” e o “moderno”, entre as “raízes” e a “sofisticação”, entre a “brasilidade” e o “cosmopolitismo”, etc.” (BARRETO, 2012, p. 19)

É importante ressaltar que por se tratar de uma canção muito popular, a aplicação de certos procedimentos de ordem técnica e estética que direcionem a obra para outro universo estético, como os descritos no parágrafo anterior, pode gerar grande surpresa para o ouvinte já habituado ao contexto tradicional associado à canção. Nesses casos, o receptor reconhece a melodia em meio a outros elementos inusitados que possam causar certa estranheza.

Ademais, o violonista não mantém a pulsação de tempo regular, tocando de maneira *ad libitum*<sup>4</sup>, e a forma do arranjo é a seguinte: Introdução – A – B – *Cadenza* final. A transcrição de todos os trechos foi realizada pelo presente autor.

### 3. Análise e discussão do arranjo e da performance

Após a escuta atenta e análise de todo o arranjo, foram selecionados, para exposição neste artigo, alguns trechos que abordassem procedimentos significativos e recorrentes das

---

<sup>2</sup> Ano de composição do tema instrumental.

<sup>3</sup> Execução simultânea da melodia e harmonia. Nessa técnica, “... o executante concentra ao mesmo tempo as funções de solista e acompanhador, que muitas vezes se confundem, deixando subentendidos alguns movimentos de vozes e harmonias, devido às limitações físicas inerentes ao instrumento.” (Mangueira, 2006: 26)

<sup>4</sup> Transcrever para a partitura performances executadas dessa maneira é um desafio, visto que uma série de recursos tem de ser adotados para que as notas sejam adequadas aos tempos compassos. Diversas vezes é necessário utilizar diferentes fórmulas de compasso.

práticas instrumentais de Lula Galvão. Uma análise completa de todo o arranjo e performance inviabilizaria a produção deste artigo, visto que tomaria uma proporção por demasiado extensa.

### 3.1 Sonoridade ao violão

No contexto desse tópico, sonoridade pode ser entendida como o conjunto de características do som que o instrumentista extrai de seu instrumento. Mais especificamente, Dourado (2004, p. 311) define o termo sonoridade como “uma das qualidades do som, geralmente empregada com relação à intensidade ou ao timbre”.

É relevante destacar que um tipo de sonoridade não é necessariamente melhor ou pior que outros. Sobre essa questão, o violonista Sérgio Assad comenta:

A minha razão diz que a sonoridade é uma questão relativa (...) Um som limpo e bonito não basta por si. Os melhores intérpretes são capazes de ter muita liberdade e força interpretativa além da limpeza sonora. Existem também sonoridades que estão estritamente ligadas a uma certa linguagem musical e não soam reais se forem muito elaboradas do ponto de vista sonoro. Exemplos óbvios disso são o flamenco e o choro. Um violão muito limpo tocando flamenco soa tão falso quanto o som de um violonista clássico tocando choro. (ASSAD, 2011 *apud* BOUNY, 2012, p. 80).

É evidente que cada tipo de estética necessita de uma sonoridade, tal como descrito acima. Ao se levar em conta essa premissa, quebra-se o preconceito de que um bom timbre é aquele dotado unicamente de certas características específicas.

Lula Galvão é um instrumentista que preza pela limpeza e clareza sonora, mas sem deixar que isso seja uma prioridade absoluta a ponto de torná-lo menos empenhado em outros fatores importantes, tendo em vista que o meio em que atua não necessita, necessariamente, de uma sonoridade perfeitamente limpa.<sup>5</sup> Quando utiliza os dedos, realiza o toque sem apoio com unha e polpa do dedo ao mesmo tempo, o que resulta num timbre aveludado e com menos pressão sonora (em relação ao toque com apoio). Outro fator que influencia em seu timbre é o ângulo de sua mão direita em relação às cordas:

---

<sup>5</sup> O próprio fato de o violonista considerado popular geralmente apresentar-se ao vivo com uso de amplificação (muitas vezes com captadores), como no caso da execução de seu arranjo para *Carinhoso*, já faz com que a sonoridade acústica do instrumento seja afetada.

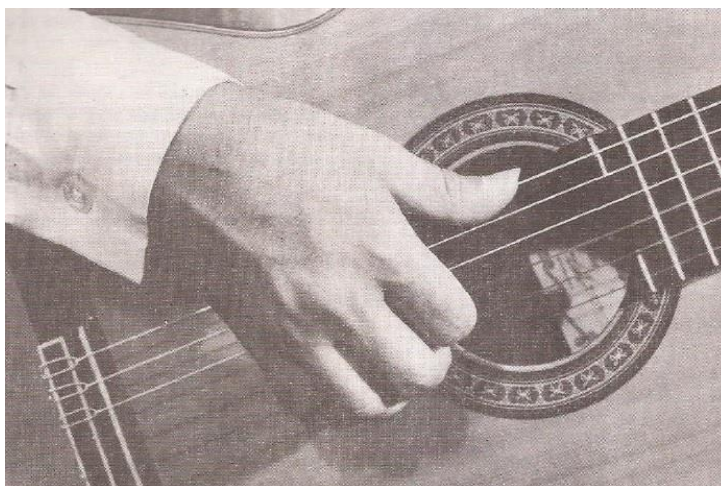


Figura 1a: Imagem extraída do método *Iniciação ao Violão* (PINTO: 11)



Figura 1b: Posição da mão direita de Lula Galvão. Foto: Sérgio Brandão

A angulação de 90° da mão direita em relação às cordas, no caso da tradicional “Escola de Tárrega” (Figura 1a), faz com que a aferição da corda ocorra mais com a ponta da unha, de modo a gerar um timbre mais metálico/agudo. No caso de Galvão (figura 1b), o toque é composto pela lateral da unha com maior utilização da poupa dos dedos, o que produz um som mais doce. Entretanto, quando Lula deseja um timbre mais penetrante tange as cordas numa região próxima ao cavalete.

Embora a atuação profissional do músico não esteja relacionada diretamente ao universo da música de concerto, ele cita a importância do estudo de algumas peças do repertório erudito de violão para a manutenção de sua técnica e sonoridade. Em sua prática rotineira, ele afirma praticar tanto o *Estudo 1* de Villa-Lobos quanto o *Estudo 1* de Radamés Gnattali para violão, além de alguns estudos de Leo Brouwer.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Retirado do link: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/lulagalvao>> Acesso em: 05 de outubro de 2016.

### 3.2 Preenchimento harmônico - texturas utilizadas

Textura, no contexto deste item, pode ser entendida como a maneira a qual o tecido sonoro está organizado no aspecto vertical. De acordo com Dourado (2008, p. 331), a textura pode ser homofônica, polifônica, mista ou ainda monofônica, na qual há apenas uma linha melódica desacompanhada.

Galvão utiliza em alguns trechos a textura homofônica, que se caracteriza “...pela exploração vertical do tecido sonoro, à maneira coral, com predominância do emprego de blocos de acordes”. (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 99) Contudo, predomina a textura de “melodia acompanhada”<sup>7</sup>, na qual há uma gama mais variada de possibilidades de tratamento do tecido sonoro (em comparação à homofonia), de modo que os planos se dividem em melodia principal (presente geralmente na voz superior), acompanhamento (vozes intermediárias) e baixo (voz inferior) (Idem, p. 108-109).

Seguem dois excertos do arranjo em que o violonista faz uso das duas texturas mencionadas acima:

The image shows a musical score for Example 1a, measures 26-27 of 'Carinhoso'. The score is in 3/4 time and features a melody with accompaniment. Chords are indicated above the staff: D7(9)(13), D#7(#9), A>7M(#5), F#7(#9)(13), G7M, Em7(9), Cm(7M)(#11), and C#m(7M)(#11). Three sections are highlighted with colored boxes: a red box around measures 26-27, a blue box around measure 27, and another red box around measures 27-28.

Exemplo 1a: *Carinhoso* (compassos 26 – 27)

---

<sup>7</sup> Lima Júnior (2003: 108) afirma que essa textura foi predominante no classicismo ocidental e que ela estabelece uma hierarquia nos diversos planos sonoros de maneira a destacar a melodia principal, diferentemente da polifonia comum no período barroco. Esta foi a textura mais empregada por compositores como Fernando Sor, Matteo Carcassi, Dionísio Aguado, entre outros.

Exemplo 1b: *Carinhoso* (compassos 39-44)

Nos dois trechos acima, destacou-se em vermelho o uso da homofonia (acordes em bloco) e em azul o emprego da textura de melodia acompanhada. Percebe-se que quando do uso da melodia acompanhada, o músico realiza o ataque inicial do compasso (tempo forte) executando a melodia (acompanhada ou desacompanhada de outras notas) junto ao baixo para depois preencher o acompanhamento, geralmente em forma de arpejo. Na harmonização por blocos de acordes, Galvão mescla movimentos paralelos (compasso 27 do exemplo 1a) e contrários (demais trechos em vermelho).

### 3.3 Reharmonização - linha de baixo cromática

O arranjo de Galvão conta com muitas reharmonizações, como mencionado em item anterior. No exemplo abaixo, o músico cria uma nova harmonia para o começo do tema, fazendo uso de uma linha de baixo cromática:

Exemplo 2: *Carinhoso* (compassos 5-10)



Na harmonia original de *Carinhoso*<sup>8</sup>, no momento inicial do tema, ocorre a progressão: C – C(#5) – C6 – C(#5) – C – C(#5) – C(6) – C#º. Galvão mantém o movimento da quinta justa passando pela quinta aumentada e sexta, porém o aplica na voz mais grave dos acordes, gerando tensão através de uma linha de baixo cromática. Além disso, ele ainda inclui o acorde Bb6 para completar a linha cromática até o acorde de B7(b9), que se resolve, no compasso subsequente, em Mi menor.

### 3.4 Utilização de harmônicos

Em alguns trechos do arranjo, Galvão aplica a técnica de tocar harmônicos artificiais com cordas presas. Esse recurso consiste em posicionar um dedo da mão direita sobre a superfície da corda, porém, 12 casas adiante da nota pressionada com a mão esquerda para então tanger a corda em questão com outro dedo da mão direita. O som resultante é um harmônico que soa uma oitava acima da nota pressionada.

O emprego dessa técnica na *performance* de *Carinhoso* se dá em forma de arpejos de acordes, nos quais o músico alterna entre notas tocadas com e sem o uso dos harmônicos.

The image shows musical notation for the introduction of 'Carinhoso'. It consists of two systems of music in treble clef and 4/4 time. The first system starts with a Bb7M(#11) chord and an A7(#11)(13) chord. The second system starts with an Am7(11) chord and an Ab7(#11) chord. The notation includes arpeggiated chords and a '3' indicating a triplet. The tempo marking 'Ad. Libitum' is present.

Exemplo 3: trecho da introdução em *Carinhoso*

A sonoridade resultante se assemelha à de uma harpa ou de um piano, visto que a aplicação desse procedimento permite que o violonista execute um arpejo com dez notas (arpejos ascendentes em todos os compassos do exemplo 3) ao mesmo tempo em que mantém outras notas soando. Outra característica é que não há mudança de posição da mão esquerda, visto que a forma (*shape*) do acorde se mantém.

Sobre a origem desse tipo de abordagem técnica, em contextos jazzísticos, Genil Castro<sup>9</sup> afirma que o guitarrista Lenny Breau foi um dos músicos que iniciou o emprego dos

<sup>8</sup> Levando em consideração uma das primeiras versões gravadas dessa canção: a interpretação de Orlando Silva (SILVA).

<sup>9</sup> Genil Castro é um guitarrista brasileiro especialista e divulgador dessa maneira de executar os harmônicos.

harmônicos em arpejos de acordes. Segundo Castro, “... essa feliz descoberta do Lenny Breau propicia a gente tocar essas harmonias mais pianísticas e sons diferentes na guitarra.”<sup>10</sup>

Galvão aplica essa técnica de uma maneira diferente da usual. Sobre sua peculiaridade, comenta:

A coisa do harmônico, que, sempre me seduziu e eu tenho uma grande dificuldade de fazer da forma correta, da técnica mesmo do erudito, que é você encostar o dedo indicador na corda e ferir a corda com o polegar e fazer o harmônico dessa forma. E eu não consigo, muda muito a minha mão, fica, tem que sair da posição, né, natural pra fazer aquilo. Aí eu acabei pensando numa forma que seria ao contrário, ou seja, você encosta na corda com o polegar e fere ela com *i* e *m*, com indicador e médio. A mão fica praticamente na mesma posição, o polegar só tem que descer um pouquinho e achei mais simples assim né, pra mim. Por isso que é interessante cada pessoa procurar um jeito, cada pessoa tem uma compreensão física...<sup>11</sup>

### 3.5 Trechos com caráter improvisado

Embora muito recorrente nas práticas musicais de Lula Galvão, a improvisação por “formato *chorus*”<sup>12</sup> não é utilizada na *performance* de *Carinhoso*. O músico executa sucintas passagens de caráter improvisado que se aproximam das *cadenzas* comuns ao repertório de tradição erudita. De acordo com Dourado (2004: 63), a *cadenza* é definida como um trecho em que o solista exhibe sua virtuosidade, geralmente desacompanhado dos demais instrumentistas. Pode ser improvisada pelos próprios solistas ou escrita pelo compositor.

Os trechos seguintes compreendem a utilização de frases que soam como comentários ao repouso da melodia:

Exemplo 4a: *Carinhoso* (compassos 33-35)

No exemplo 4a, o trecho em vermelho corresponde a uma frase que se resolve em uma nota da própria melodia (trecho em azul), para assim retornar ao tema. A escala utilizada na primeira metade do compasso 34 (escala diminuta de Ré sustenido) evidencia a relação de prolongamento e de tensão, visto que ocorre a progressão D#° - Dm. Embora esse acorde

<sup>10</sup> Fala de Genil Castro (1':50" – 1:59"). Retirado do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=jLHQ-Knl06g>> Acesso em: 08 Ago. 2017.

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Lula Galvão ao autor.

<sup>12</sup> Faz-se referência ao formato de improvisação que ocorre geralmente sobre a mesma harmonia do tema, comumente na forma tema-improvisado-tema, e que segundo Barreto (2012: 33-34) se consagrou a partir do *bebop*.



diminuto não exerça a função de dominante, mas sim a função de diminuto de passagem ou cromático (Tiné, 2011, p. 31), essa progressão é muito comum na música popular.

Exemplo 4b: *Carinhoso* (compassos 45-47)

No exemplo 4b, a parte destacada em vermelho corresponde a outra passagem executada sobre o repouso da melodia: trata-se de um trecho preenchido por acordes em bloco. No compasso seguinte desse mesmo exemplo, o violonista retorna ao tema (trecho em azul).

Exemplo 4c: trecho final de *Carinhoso* (compassos 48-56)

No excerto acima, correspondente aos compassos finais da performance de Galvão, o músico executa uma *cadenza* sobre uma sequência harmônica que caminha para a tônica, com a inclusão de acordes de empréstimo modal: Fm7 (IVm7), D $\flat$  (IIIm7(b5)) e Db (bII, “napolitano”).<sup>13</sup>

Também nota-se que o violonista utiliza um motivo melódico do tema de *Carinhoso* no início da passagem (trecho em azul), a técnica de executar harmônicos em arpejos de

<sup>13</sup> Essa análise harmônica foi realizada com base em Freitas (1995).

acordes, descrita no tópico 3.4 (compasso 55) e frases construídas pela sobreposição de quartas justas (compassos 50, 51 e 53).

### 3.6 Outros procedimentos

Entre outros recursos utilizados no arranjo destaca-se o uso das *campanellas*, algo bastante idiomático do universo violonístico. As *campanellas* se caracterizam pelo “... efeito resultante em cordas presas e soltas<sup>14</sup> e o prolongamento desses sons provocando um batimento de suas ondas quando no caso de fragmentos utilizando-se de graus conjuntos.” (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 135)

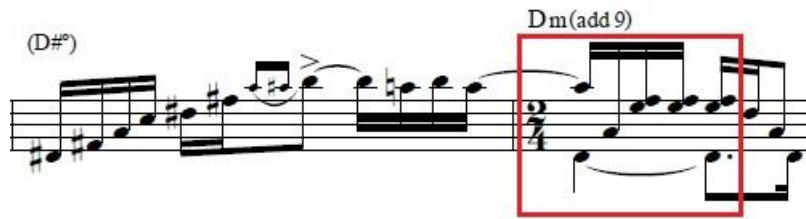
Exemplo 5: *Carinhoso* (compassos 7-8)

No exemplo 5 as notas destacadas correspondem à melodia, que se mistura em meio aos arpejos dos acordes. Outro elemento notável no trecho acima (e bastante idiomático em instrumentos de cordas) é o uso de uma nota mais aguda em uma corda mais grave: o Dó natural na terceira corda (Sol), que forma um intervalo de segunda menor com o Si natural da segunda corda solta e que gera uma sonoridade peculiar na execução do arpejo.

Por fim, mais uma característica marcante da sonoridade do músico é o uso recorrente de segundas menores em aberturas de acordes:

Exemplo 6a: *Carinhoso* (compassos 18-19)

<sup>14</sup> “O que se quer dizer com cordas soltas diz respeito também àqueles casos em que se transpõe o fragmento através do uso da pestana, modificando a sonoridade apenas nas relações de altura e mantendo, no entanto, o resultado em termos de combinações de cordas para produzir o efeito da *campanella*.” (Idem)



Exemplo 6b: *Carinhoso* (compassos 34-35)

Em ambos os exemplos (6a e 6b) o violonista sustenta a nota da melodia (voz mais aguda) para em seguida realizar o preenchimento harmônico. Destaca-se que tal como exposto nas duas últimas passagens, Galvão também utiliza o intervalo de segunda menor em outros tipos de acordes (além dos já mencionados): maiores, diminutos e dominantes.<sup>15</sup>

#### 4. Considerações Finais

O arranjo para *Carinhoso* de Lula Galvão apresenta uma ampla diversidade de procedimentos empregados, que ilustram o posicionamento estético do músico frente a uma obra tão tradicional do repertório brasileiro: reharmonizações, trechos com caráter improvisado e o amplo emprego de tensões nos acordes. A incorporação de elementos idiomáticos do instrumento, harmônicos e *campanellas*, é uma maneira de o músico otimizar sua performance e explorar os recursos peculiares do instrumento.

Vale ressaltar novamente que alguns elementos técnicos utilizados por Galvão distanciam a obra de seu aspecto original, levando-a para outro universo estético. Nesse sentido, o apontamento de Barreto (2012, p. 19), de que as escolhas estéticas e o posicionamento dos músicos, frente a um campo ideológico, oscilam entre “tradicional” e “moderno”, “raízes” e “sofisticação”, “brasilidade” e “cosmopolitismo”, é de grande relevância para refletir sobre a *performance* e o arranjo de Lula Galvão.

#### Referências

AMARAL, Ana Luiza. Lula Galvão. In: KFOURI, Maria Luiza (Org.). *Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental*. Banco de Música Serviços de Comunicação e Cultura Ltda., 2008-2009. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/lulagalvao>> Acesso em: 05 de abril de 2016.

BARRETO, Almir Côrtes. *Improvizando em Música Popular - Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012. 285p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2012.

<sup>15</sup> Pelo desenvolvimento da pesquisa de mestrado, via transcrições musicais, nota-se a predileção do músico pela sonoridade desse intervalo em diversas situações harmônicas e também melódicas.

BOUNY, Elodie - *Violonista de Formação Erudita e Violonista e Formação Popular: investigando diferenças na educação musical*. 2012. 123p. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

CASTRO, Genil. *Harmônicos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jLHQ-Knl06g>> Acesso em: 08 de agosto de 2017.

CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 1995.

GALVÃO, Lula. *Carinhoso*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5UhgVUOamog>> Acesso em: 5 de julho de 2016.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. 2003. 200p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e guitarra na música instrumental brasileira*. 2006. 87 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

\_\_\_\_\_. Estudo sobre o uso das escalas dominante diminuta, alterada e lócrio 9M, a partir do solo improvisado de Lula Galvão em “Candeias”. In: CONGRESSO DA ABRAPEM, 4. 2016, Campinas. RONQUI, Paulo Adriano (org), ALMEIDA, Alexandre Zamith (org.) *Anais: IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM)*. Campinas, Instituto de Artes (Unicamp), 2016. pp. 55-65.

MORIYA, Igor Seije. *Características da Improvisação de Lula Galvão: Análise da Música A Donzela e o Cangaceiro*. 2009. 70p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música). UniFIAMFAAM, São Paulo. 2009.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao Violão – Volume 1*. São Paulo: Ricordi do Brasil, s/a.

SILVA, Orlando. *Carinhoso*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gmcibTsJdy4>> Acesso em: 08 de agosto de 2017.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Rondó, 2011.

ZACHARIAS, Daniel Gutilla. *O Estilo Interpretativo de Lula Galvão: novos horizontes do violão na música popular brasileira*. 2009. 27p. Relatório final de atividades de Iniciação

Científica (PIBIC/CNPq). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.  
2009.

## Práticas de Tocar de Ouvido: A Escuta Como Estratégia de Aprendizagem do Violão

*Francisco Bueno Domingueti, DMUSI/UFSJ, francisco.domingueti@gmail.com*

*Vladmir Agostini Cerqueira, DMUSI/UFSJ, vlada33@gmail.com*

**Resumo:** Este estudo de caso tem como objetivo refletir sobre práticas de tocar de ouvido em aulas de violão, relacionando-as às crenças de autoeficácia dos alunos e à avaliação da sua fluência musical. Os dados foram coletados dos diários de campo das aulas de violão de um programa de extensão. Este material foi analisado à luz da concepção de Fluência Musical (SWANWICK, 2003), do tocar de ouvido de acordo com Green (2002) e Velho (2011), das reflexões sobre as crenças de autoeficácia (ARAÚJO, 2013) e da tentativa de neutralização das dificuldades técnicas conforme proposto por Swanwick e Cavalieri França (2002).

**Palavras-chave:** Iniciação Instrumental, Fluência Musical, Crenças de Autoeficácia, Tocar de Ouvido

### LEARNING MUSIC BY EAR: The Listen as Learning Strategy on Guitar

**Abstract:** This case study have as objective to reflect about the learning music by ear practices on guitar classes, relating them with the students self-efficacy beliefs and to assess their musical fluency. The research data are embased on field diary notes collected on outreach program classes. This material analisys was based on Musical Flow conception (SWANWICK, 2003), on learning music by ear related to Green (2002) and Velho (2011), on the mini theory about self-efficacy beliefs and self-regulation strategies wrote on Araújo (2013) and on the attempt to neutralize technical difficulties according to Swanwick and Cavalieri França (2002).

**Keywords:** Instrumental Iniciation, Musical Flow, Self-Efficacy Beliefs, Learning Music by Ear

## 1-INTRODUÇÃO

Segundo Green (2002: 60), “a principal prática de aprendizado para o músico popular iniciante [...] baseia-se na imitação de gravações com o uso da audição”<sup>1</sup>. O tocar de ouvido está presente tanto em ambientes de prática musical totalmente informais quanto naquelas situações em que o ensino é uma mescla de ambientes informais e formais. Inúmeras atividades relacionam-se ao que chamamos “tocar de ouvido”. Velho (2011: 29) expõe que “[...] a atividade tocar de ouvido pode ter vários significados: tocar a linha melódica, com ou sem acompanhamento; tocar apenas os acordes básicos ou toda a harmonia, ou ainda reproduzir o ritmo”. Em sua pesquisa, a autora coletou uma pluralidade de procedimentos realizados, tais como: escolher a nota pela semelhança com o texto, ou através do apoio no canto, ou ainda através do apoio na noção de vizinhança; tender a seguir sempre adiante na música, ou procurar as notas de forma acumulativa, ou ainda tender a tirar uma sequência de notas; tender a considerar correta uma linha melódica próxima da real, ou buscar cópia fiel da melodia que está reproduzindo; registrar fielmente ou parcialmente as alturas da melodia; utilizar ou desconsiderar as próprias anotações para reproduzir a canção.

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. “the overriding learning practice for the beginner popular musician (...) is to copy recordings by ear”.

Green (2002: 75) considera o tirar de ouvido e a performance de *covers* não somente relacionados ao desenvolvimento de habilidades de performance, mas também formador de estruturas fundamentais em habilidades composicionais: em conhecimento estilístico, versatilidade e adaptabilidade. Em nossa experiência docente entendemos que o tocar de ouvido é o principal mecanismo de aprendizagem do aluno, apesar do foco de uma aula de instrumento ser invariavelmente a técnica instrumental. Compreendemos as práticas envolvidas nesta técnica mas é preciso trabalhar os conteúdos deste tipo de aula a partir dela e além se queremos intervir no desenvolvimento musical de nossos alunos de forma mais eficaz.

Por seu turno, Swanwick (2003: 69) nos apresenta a concepção de fluência musical, entendida enquanto a “habilidade auditiva de imaginar a música, associada à habilidade de controlar um instrumento (ou a voz), que caracteriza o *jazz*, a música indiana, o *rock*, a música dos *steel-pans* (...)”. Assim colocada, a fluência musical somente pode ser alcançada com o domínio da técnica, bem como com a maturidade de relacioná-la à própria compreensão musical, através de uma vivência musical significativa.

A fluência musical não precisa ser considerada somente no nível individual. “A aquisição da linguagem parece envolver muitos anos e, principalmente, vivência auditiva e oral com outros *languagers*. Temos de olhar para o equivalente, para o engajamento com outros *musicers*” (SWANWICK, 2003: 68-69). Green (2002: 76) também levanta a questão do aprendizado em grupo com práticas realizadas através da interação com amigos, família e outros músicos estudiosos, mas acrescenta a este quadro a ferramenta dos livros e revistas da área, com lições, entrevistas, *reviews*, discussões, entre outros. Assim, extrapolamos a concepção de fluência musical ao considerá-la não somente a conexão entre a imaginação e a execução, como também a conexão entre a capacidade de comunicar elementos musicais e a execução, se levarmos em conta o aspecto social do fazer e aprender música.

Para entender como podemos agir no sentido de buscar a fluência musical dos alunos, visando equilibrar a relação entre a compreensão musical e a técnica musical, emprestamos o conceito das crenças de autoeficácia, que é um dos parâmetros sob os quais consideramos a questão da motivação. Para Reeve (*apud* ARAÚJO, 2013: 56), a motivação se refere “aos processos que dão ao comportamento sua energia e direção”. E, dentro destes processos, a crença de autoeficácia “é uma avaliação ou percepção pessoal que o indivíduo faz a respeito de suas habilidades, sua inteligência, seus conhecimentos, enfim suas capacidades para enfrentar situações específicas” (ARAÚJO, 2013: 57).

Por sua vez, Zimmerman (*apud* ARAÚJO, 2013: 58), aponta o processo de autorregulação enquanto uma “capacidade de organização para aprendizagem que requer estratégias cognitivas e motivação. Os sujeitos autorregulados são ativos no seu processo de aprendizagem, com atitudes independentes, gerenciadas pela motivação intrínseca”. A

autorregulação pode ser interpretada como um processo que visa o ajuste entre expectativas e possibilidades de realização. Embora esteja colocado como um processo pessoal, assumimos que parte do processo educacional envolve, assim como o desenvolvimento de uma linguagem comum acerca dos objetos sonoros usados para se fazer música, também o descobrimento de estratégias conjuntas de autorregulação, a partir da negociação entre os diferentes integrantes de um grupo.

O presente trabalho partiu da hipótese que, se conhecemos ao menos alguns aspectos das crenças de autoeficácia de nossos alunos, e temos com eles um canal para negociação de estratégias de autorregulação (quando necessário), então é possível influenciar e direcionar as práticas do tocar de ouvido de modo mais eficaz, contribuindo para a fluência musical e conseqüentemente para a otimização do desenvolvimento musical.

### **Justificativa e Referenciais Teóricos**

França e Swanwick (2002: 22-23) entendem que o desenvolvimento musical pode ser melhor estudado a partir de uma separação conceitual entre a compreensão musical, ou “o entendimento do significado dos elementos do discurso musical: materiais sonoros, caráter expressivo, forma e valor”; e a técnica musical, a “competência funcional para se realizar atividades específicas”. Neste quadro conceitual, a compreensão musical endereça os esquemas interpretativos do indivíduo, permeando as principais modalidades do fazer musical: a composição, a performance e a apreciação. Por sua vez, a técnica endereça “os procedimentos e as experiências que ligam o ato de compor, tocar e ouvir”. Entendemos, assim, que enquanto a dimensão da compreensão, nesta concepção, seja única para cada indivíduo, a técnica é inerente a cada modalidade, sendo formada por uma soma de habilidades específicas, ainda que algumas habilidades possam ser compartilhadas entre uma e outra modalidade.

“Não obstante”, apontam França e Swanwick (2002: 23), “a demonstração do refinamento da compreensão musical do indivíduo depende do refinamento das suas habilidades técnicas naquela modalidade específica”. Isto resulta, a princípio, que não podemos ter plena dimensão da compreensão musical do indivíduo se o avaliamos apenas pelo que sua técnica, dentro de um dado fazer musical, nos mostra. Um desenvolvimento musical ideal só pode acontecer na perspectiva em que haja uma integração das diferentes modalidades, e na medida em que seus diferentes níveis técnicos sejam controlados. Levamos em conta que “cada modalidade impõe diferentes níveis de liberdade em relação ao discurso musical”, além da natureza psicológica destas modalidades, o que afeta a demonstração e o desenvolvimento da compreensão musical.



Ao refletir sobre a natureza psicológica das três modalidades centrais do fazer musical, destacamos a forte tendência acomodativa da performance instrumental tradicional, o que implica no foco à questão do como fazer em detrimento do objeto (música):

Ao tocar uma peça composta por uma outra pessoa em outro tempo e lugar, o indivíduo tem que se ajustar a uma série de elementos, o domínio de elementos técnicos tornando-se, frequentemente, um desafio, desde a leitura (se for o caso) até uma caracterização estilística específica. (FRANÇA, 2000: 58)

Dentro da modalidade da performance, há forte tendência a que a superação de dificuldades técnicas sobrepuje a expressão da musicalidade; repensar as atividades da aula de instrumento implica, portanto, numa mudança profunda da sua concepção. Esta mudança necessária na estratégia de ensino deve se orientar pela elaboração de atividades musicais tecnicamente mais simples, porém musicalmente mais relevantes. Neste sentido, procuramos levar em conta a habilidade de escuta de todos aqueles que participam da aula. Swanwick (2003: 66) refere-se a isso como o segundo princípio da Educação Musical, postulando o “Respeito ao Discurso Musical dos Alunos”:

Cada aluno traz consigo um domínio de compreensão musical quando chega a nossas instituições educacionais. Não os introduzimos na música: eles são bem familiarizados com ela, embora não a tenham submetido aos vários métodos de análise que pensamos ser importantes para seu desenvolvimento futuro. Temos de estar conscientes do desenvolvimento e da autonomia do aluno, respeitar o que [...] Jerome Bruner chama de “as energias naturais que sustentam a aprendizagem espontânea”: curiosidade; desejo de ser competente; querer imitar outros; necessidade de interagir socialmente.

Este trabalho, partindo da extensão rumo à pesquisa, teve que enfrentar quatro desafios básicos. O primeiro desafio, ligado diretamente à extensão, consistiu em promover, dentro das aulas de violão ministradas pelo programa de extensão Música Viva, atividades que congregassem as modalidades de composição e apreciação no processo de criação dos arranjos musicais.

O segundo desafio consistiu em desenvolver um diálogo com os alunos que pudesse focar no processo de escuta e criação musical, a partir do seu conhecimento musical prévio. Neste sentido, as atividades ligadas à apreciação musical revelaram muito sobre suas crenças de autoeficácia, desempenhando um papel importante para auxiliar o planejamento das aulas e a análise dos relatos.

O terceiro desafio foi o aumento da carga de planejamento para o professor de música. Swanwick (2003: 67) nos informa que a “competência não é desenvolvida por meio de experiências confusas, mas pode ser melhorada por programas de estudo cuidadosamente sequenciados”. Ao prever maior engajamento dos alunos no processo de aula, abrimos

espaço para o imprevisto, o que imediatamente vincula este esforço de planejamento ao paradigma da Pesquisa-ação, pois nos forçou a ciclos de planejamento e replanejamento em face dos resultados obtidos a cada etapa.

Por fim, o quarto e último desafio, diretamente relacionado a esta proposta de pesquisa, consistiu em aferir desenvolvimento musical a partir do nível de fluência musical atingido em sala de aula. Adotamos, enquanto parâmetros de avaliação desta fluência, toda e qualquer observação relevante que se conecta a elementos dos desafios anteriores, a saber: formas de harmonização entre modalidades de composição, apreciação e performance; pontos de contato e diálogo dos discursos musicais de todos os envolvidos no processo de aulas. Em síntese, uma aula mais “fluida” em termos musicais implicou, seja na sua avaliação quanto em seu planejamento, a busca constante de equilíbrio entre aspectos técnicos do violão e a escuta.

Dentro de nossa hipótese de pesquisa, ao identificarmos que obtivemos sucesso nestes três quesitos, ou pelo menos em alguns deles, poderemos argumentar que houve desenvolvimento musical adequado do grupo.

## **2 – A EXPERIÊNCIA**

Na etapa experimental buscamos desenvolver e aplicar propostas de prática instrumental em dois grupos de alunos que participam das atividades de extensão supracitadas. As aulas aconteceram na cidade de Santa Cruz de Minas, utilizando salas da Escola Municipal Professora Luzia Ferreira. As atividades foram registradas em diário de campo ao longo de dois semestres letivos.

Para fins de anonimato, chamamos as turmas de “Turma 1”, e “Turma 2”. Cada turma foi formada, respectivamente, pelos alunos 1 e 2 e pelos alunos 3 e 4. Estabelecemos, de partida, o objetivo de praticar, com cada turma, duas canções. A primeira delas, escolhida pelo professor a partir de sua impressão sobre a capacidade dos alunos, foi trabalhada a partir de ferramentas de escuta: ouvir (com atenção na forma, batida, troca harmônica), tirar a batida rítmica e por último os acordes (por reconhecimento auditivo ou por tentativa e erro). Este processo foi conduzido pelo professor. A segunda canção foi escolha dos próprios alunos e teve mínima intervenção docente, de modo que as aulas fossem conduzidas pelos alunos e houvesse auxílio do professor caso fosse solicitado ou caso os alunos não conseguissem avançar.

Na proposta de ensino que partiu do professor (a 1ª canção trabalhada com as duas turmas) foi feito e gravado um arranjo para voz e violão que serviu como guia para os alunos. O professor sugeriu que esse fosse o único guia. Ao fim de cada aula era pedido que os

alunos anotassem o conteúdo que foi desenvolvido da música de acordo com sua própria compreensão, e ao início de cada aula era realizada uma breve revisão da aula anterior.

Todas as anotações foram revistas semanalmente a partir de discussões com o orientador e outros professores, que formam um grupo de estudos ligado a práticas de ensino do violão e musicalização. Os dados coletados em aula, uma vez discutidos nas reuniões do grupo, foram acrescidos de novas reflexões registradas por escrito como atas de reunião. Entrevistas semiestruturadas foram feitas com os alunos. O objetivo, aqui, foi torná-los mais engajados no processo da aula e conscientes das etapas de pesquisa, ao mesmo tempo em que tentamos descobrir um pouco sobre suas crenças de autoeficácia. A pesquisa levou em conta todos os preceitos relacionados à ética envolvendo seres humanos, constantes na Resolução CNS 466/2012.

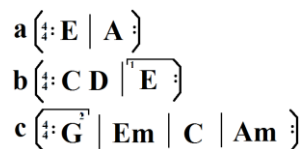
A análise dos resultados levou em conta categorias de prática de escuta; como estas práticas influenciaram as atividades de aula; a avaliação da fluência musical; e condições nas quais se pode inferir um nível ideal de desenvolvimento musical de um aluno ou de uma turma. O modelo C(L)A(S)P de integração das modalidades do fazer musical (SWANWICK, 1979), as observações relativas às crenças de autoeficácia dos sujeitos da pesquisa a partir dos pontos estabelecidos por Zimmerman (*apud* ARAÚJO, 2013) e o nível de engajamento destes sujeitos também foram variáveis que, embora presentes marginalmente, contribuíram para nossas reflexões finais.

### **3 - DIÁRIOS DE CAMPO**

Nosso relato buscou filtrar, a partir dos diários registrados, elementos recorrentes da maneira como os alunos lidaram com o processo experimental. É importante observar que este processo mudou um pouco a rotina das aulas, apresentando certas atividades nunca antes realizadas. Isso pode ter influenciado um pouco o jeito de agir dos alunos, mas ao mesmo tempo revelou, para a pesquisa e para eles próprios, algumas de suas capacidades e potenciais. É necessário ressaltar que muitas das categorias que guiaram nossa seleção dos relatos se encontram misturadas, sendo nosso esforço de filtragem uma abstração teórica com o intuito de apontar relações entre práticas de tocar de ouvido e possibilidades didáticas em aulas de violão.

Primeiramente, gostaríamos de colocar algumas das categorias musicais e termos convencionados (ou mesmo criados) pelos alunos para nomear estas categorias.

A 1ª Música escolhida para a turma 1 foi *All Star* (REIS, 2000) [...] A música possui compasso quaternário, andamento em torno de 70 a 75 bps (*andante*) e forma abcabcca (verso a – ponte b – refrão c):



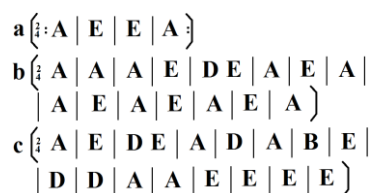
**Figura 8** – Desenho esquemático da canção *All Star* (REIS, 2000). Fonte: elaborada pelo autor.

Nas primeiras aulas foi trabalhado a escuta musical guiada, buscando identificar a forma, o momento de troca e sensação de acordes, e a identificação da batida rítmica. Com as primeiras apreciações o estabelecimento da forma musical foi guiado com as seguintes perguntas: “dá pra dividir essa música em partes? quantas partes? o que define o refrão? tem refrão? tem introdução? o que caracteriza cada parte? as partes repetem?” Durante a primeira e a segunda apreciações realizadas na primeira aula as sessões formais foram definidas com apoio na letra da canção, chegando ao resultado *verso verso refrão verso verso refrão refrão*.

É importante ressaltar que os alunos reconheceram que a primeira seção *verso* (que aqui chamamos “a”) é diferente da segunda seção *verso* (que aqui chamamos “b”). Os alunos demonstraram algumas das trocas de acordes e segundo eles foi usado o critério de “*altura sonora*” a partir da terceira sessão de apreciação (que ocorreu ainda na primeira aula). Transcrevemos, a seguir, um trecho de fala de um dos alunos, prática que, a partir deste momento, será feita com o texto em itálico: “[...] *no primeiro verso tem dois acordes, depois segue esse padrão de dois acordes em cada verso. No refrão o rapidinho são três acordes. O primeiro é menor e o outro é maior [...] imaginei trocando os acordes*”.

O termo *verso* foi utilizado pelos alunos nessa fala com o sentido mais genérico de “linha do texto”, referindo-se especificamente ao trecho “Estranho seria se eu não me apaixonasse por você”. O aluno percebeu o padrão harmônico e compreendeu a repetição deste padrão por toda a seção. Na fala “No refrão o rapidinho são três acordes”, por “refrão” o aluno ainda não tinha dissociado a seção *refrão* (c) da *ponte* (b) e refere-se somente à seção *ponte*. Por “rapidinho”, o aluno descreve a velocidade em que é necessário trocar os acordes devido ao ritmo harmônico de dois acordes por compasso. Por “[...] menor e o outro é maior” o aluno se refere à qualidade do acorde [...] maior ou menor.

[...] a turma 1 escolheu como 2ª música *Saudades Pica Pau* (DIAS, 2004) [...] Trata-se de uma música de compasso simples 2/4, andamento em torno de 80 a 85 bps – *moderato* – e forma *abcbbacba* (introdução a – refrão b – verso c):



**Figura 9** – Desenho esquemático da canção *Saudades Pica Pau* (DIAS, 2004). Fonte: elaborada pelo autor.

[...] na quinta aula foi definida a forma musical com termos escolhidos pelos alunos: “Introdução, refrão, creitinho que ficou com a renatinha, refrão, segundo creitinho, refrão, segunda introdução, terceiro creitinho, refrão”. Antes de começar a aula os alunos estavam conversando. Quando foram orientados a delimitar seções e colocarem nomes para as respectivas partes, de forma criativa e bem humorada os alunos escolheram – para a seção entendida como verso - o título baseado no assunto anterior à aula (o “creitinho”).

[...] Para a turma 2 a 1ª música foi *Sapato 36* (SEIXAS, 1977) [...] com compasso composto 6/8, andamento em torno de 150 a 160 bps – *allegro* – e forma abbcbb' (introdução a - verso b – verso final b' - refrão c).

$$\begin{array}{l}
 \mathbf{a} \left( \begin{array}{l} \text{E G} \mid \text{A} \mid \text{E} \mid \text{E} \end{array} \right) \\
 \mathbf{b} \left( \begin{array}{l} \text{E G} \mid \text{A E} \mid \text{G A} \mid \text{E} \end{array} \right) \\
 \mathbf{c} \left( \begin{array}{l} \text{C} \mid \text{C} \mid \text{C} \mid \text{Bm} \mid \text{Bm} \mid \text{Em} \mid \\ \text{Em} \mid \text{Em} \mid \text{A} \mid \text{A} \mid \text{C B} \mid \text{C B} \end{array} \right) \\
 \mathbf{b}' \left( \begin{array}{l} \text{E G} \mid \text{A E} \mid \text{G A} \mid \text{E} \end{array} \right)
 \end{array}$$

**Figura 10** – Desenho esquemático da canção *Sapato 36* (SEIXAS, 1977).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Nas duas aulas iniciais foi trabalhado a escuta musical guiada, buscando identificar a forma, o momento de troca e sensação de acordes, e a identificação da batida rítmica. Com as primeiras apreciações o estabelecimento da forma musical foi guiado com as mesmas perguntas feitas para a outra turma [...] O resultado alcançado foi *introdução, começo, diferente, refrão, começo, diferente, refrão, começo, diferente*. “*Introdução*” corresponde à introdução a, “*começo*” corresponde ao verso b, “*diferente*” corresponde ao verso final b’, “*refrão*” corresponde ao refrão c.

Durante a primeira e a segunda apreciações, a forma musical foi sendo definida com apoio na letra, em noções de quadratura e na mudança de sequência harmônica: “*Três sequências, duas dessas quando canta e fim de frase e o que parece o refrão faz outra sequência diferente*”. Nesta fala os alunos descrevem os padrões harmônicos de todas as seções. O verso b é dirigido pelas “*três sequências*”, ou três repetições do padrão E G A E; o verso b’ corresponde ao “*fim de frase*” com a mudança para G A E E. Os alunos foram assertivos ao afirmarem que ocorre uma grande diferenciação harmônica e melódica no refrão c.

A seguir, colhemos de nossos diários as expectativas dos alunos em torno de suas próprias crenças de autoeficácia. Também pontuamos algumas frustrações em torno destas expectativas.

Com relação à segunda canção, *Saudades Pica Pau* (DIAS, 2004), disse um dos alunos da turma 1: “*Essa música pode ser mais fácil, já conhecemos e às vezes fazemos até a batidinha assim na mão*”. Porém, o grupo percebeu que a gravação não tinha violão [...] “*Acho que acorde vai ser difícil porque não tem violão na música*”: na aula seguinte, os alunos sentiram dificuldade tanto ao lembrar da batida quanto ao tirar os acordes de ouvido. [...]

A turma 2 escolheu a música *Sozinho* (SOBRINHO, 1997), interpretada por Caetano Veloso, no tom de Ré Maior. Na primeira aula os alunos logo se perguntaram se a música trazia batida rítmica ou dedilhado com a mão direita: “a música tem padrões de batida incertos e grandes mas que se repetem”. Os alunos se referiam aos padrões rítmicos estabelecidos na interpretação de Caetano Veloso por “*incertos e grandes*” ao comparar com seus conhecidos padrões de batida rítmica, cíclicos de meio ou um compasso. A impressão de “incerto” se deu porque, para cada novo acorde, ocorre um novo movimento rítmico de mão direita, seja alternância dos dedos, padrão de dedilhado, arpejos e o próprio padrão rítmico. A impressão de “grande” deixou claro que os alunos perceberam que, quando a seção se repete, também as batidas se repetem; o ciclo da batida rítmica foi assumido como toda a primeira repetição de uma seção.

Após as apreciações iniciais e discussões entre os alunos, a seguinte conversa foi observada ao final da aula: [Aluno 4]: “*sou incapaz nesse momento [de tirar a canção de ouvido]; estou esperando a resposta do [aluno 3]*”; [Aluno 3]: “*se a gente conseguir tirar de ouvido vamos ter um grande desenvolvimento*”. Porém, na segunda aula os alunos apresentaram uma proposta de troca de música.

Outro elemento muito importante retirado dos diários de campo foram as tentativas de redirecionamento da aprendizagem, visando desenvolver novas estratégias ligadas à autorregulação e maior conscientização das capacidades individuais.

Orientados a imaginar como o violão se encaixaria entre os instrumentos, os alunos da turma 1 identificaram, na 2ª canção, o baixo, a sanfona e a bateria. A referência da batida rítmica de violão se originou da linha de caixa e bumbo da bateria, fechando com a respectiva sequência:



**Figura 11** – Batida rítmica da canção *Saudades Pica Pau* (DIAS, 2004).  
Fonte: elaborada pelo autor.

[...] Ao insistir um pouco mais nas atividades de apreciação e imaginação, os alunos, em suas próprias palavras, identificaram intuitivamente o primeiro acorde como A; na sequência, pelo mesmo processo, identificaram o E. Perceberam que os acordes se revezam, mas o problema foi descobrir a duração de cada acorde e a duração da batida.

Na 3ª aula o aluno 1 trouxe uma definição para a duração da batida e troca de acordes: “*Temos que escrever a letra pra acertar a troca de acordes*”. Dessa fala é observado o uso do apoio na letra, mais do que na melodia, para definição das trocas de acorde. Com a mínima intervenção por parte do professor, os alunos acabaram se esquecendo de um processo: a apreciação com identificação nos momentos de troca harmônica. O aluno 1 lembrou a batida rítmica escolhida por eles na primeira aula e definiu que na seção a os acordes A e E tem o ritmo harmônico de uma batida por acorde. No início da seção b o acorde A se mantém por três batidas, com a primeira convenção rítmica entre os acordes A e E.

Na 4ª aula, a música foi revisitada com sessões de apreciação, observando primeiramente a estrutura e forma, para então prosseguir às anotações e relembrar o que foi feito nas últimas aulas. “*A gente foi separando os acordes pela palavra que mudava; e depois a gente foi gravando por quantas vezes que tocava [...] o começo da batida define a troca do acorde, só aquele lá que muda que tem três acordes na mesma batida*”.

A partir dessa observação é possível notar que os alunos passaram de usar o apoio na letra da canção como referência de troca harmônica para usar a própria noção de quadratura, apoiando-se na duração da batida rítmica. Um fator que estava acarretando dificuldades no reconhecimento do acorde foi a convenção rítmica, indicada por “aquele lá que muda”, mesmo já estando resolvidas as questões rítmica e de percepção harmônica. Os alunos sabiam como fazer a convenção; sabiam da troca de acorde; só não conseguiam identificar quais eram os acordes. Na última apreciação desta aula uma fala trouxe um grande direcionamento aos alunos: “*Tem pouco acorde, parece que fica repetindo muito*”.

Alguns aspectos muito recorrentes presentes nos relatos referem-se às conquistas, às desistências e às mudanças de objetivos ao longo de processos de vivência mais fáceis ou mais difíceis.

Em conjunto com os alunos [da turma 1], na última aula foram corrigidos três acordes ao longo da música [*All Star* (REIS, 2000)]. O Am do verso (a) foi corrigido para A; o Dm e Em escolhidos na ponte (b) foram corrigidos para D e E. “*Tiramos tipo um 8,5*”: nesta fala os alunos fazem referência bem humorada ao sistema de pontuação escolar, considerando assim que tiveram um bom resultado.

[...] Os alunos [da turma 1], insatisfeitos com as opiniões divergentes e o longo tempo de trabalho com pouco resultado aparente [relativo à 2ª música, *Saudades Pica Pau* (DIAS, 2004)] perguntaram se tinham a escolha de trocar de música a partir da próxima aula. Assim, foi cancelado o planejamento para as próximas [...]

Pontuamos, a seguir, trechos de relatos em que identificamos acordes mais facilmente reconhecíveis:

“*Acho que tem Sol e Mi por causa do som e porque é familiar*”: nesta fala, os alunos [da turma 1] se referem à impressão da música [*All Star* (REIS, 2000)] trazer os acordes Sol Maior (G) e Mi Maior (E). Na justificativa “por causa do som e porque é familiar” os alunos trouxeram duas respostas que na verdade são uma só: o som dos acordes é familiar para eles.

[...] O primeiro acorde do refrão foi ouvido e logo de primeira os alunos sugeriram que fosse Sol Maior (G). Após experimentar e tocar junto foi confirmada a hipótese com muita alegria. Ao próximo acorde surgiu uma regra entre os alunos: “*Se ficar muito esquisito não é o acorde, se ficar pouco esquisito é maior ou menor*”. Com essa nova regra os alunos ficaram em dúvida entre os acordes Mi Maior (E) e Mi menor (Em). Após experimentações de tocarem sem a música e com a música foi escolhido o E.

“*Foi Deus, foi intuição, tava pensando nele já*”: esta frase ilustra a certeza e a satisfação em ambos terem acertado os próximos acordes C e Am. Assim como o G anteriormente, ambos alunos, ao imaginarem o acorde e sua fôrma, tiveram a certeza de que era aquele acorde e não outro.

[...] A música trabalhada [música 1, turma 2] tem como característica das seções a e b o ritmo harmônico de dois acordes por compasso em quase toda sua extensão. Após lembrar o momento de troca harmônica e escolhida a primeira subseção, o primeiro acorde encontrado foi o G. É relevante observar [...] que o acorde G é o segundo acorde do primeiro compasso; assim, o primeiro acorde encontrado na música não foi o primeiro acorde da música. Os alunos reconheceram de ouvido o G.

Em seguida, expomos alguns dos acordes menos reconhecíveis, e as estratégias para descobrir, em uma dada canção, quais os seus acordes.

Na segunda metade da aula [turma 1, canção 1] os acordes entraram em cena. Primeiramente foi utilizado o ciclo escutar, internalizar, praticar, escutar e tocar junto levantado por Green (2002, p. 60) [...]. O aluno 1 argumentou ter impressão de que na música há os acordes Sol Maior (G) e Ré Maior (D). O aluno foi informado que já conhecia todos os acordes da música; a partir daí, instaurou-se um processo de experimentação com tentativa e erro.

Eram escolhidas subseções pequenas e, de acorde em acorde, foi-se ouvindo, tocando e eliminando ou não as opções que o aluno conhecia. Eventualmente o aluno acertou o primeiro acorde da gravação: Mi maior (E). O próximo acorde encontrado pelos alunos foi o Lá menor (Am). Uma interessante observação para a escolha desse último acorde foi que, ao tocá-lo, o aluno 1 não estava com um som claro; especificamente o dedo 1 da mão esquerda, responsável pela nota dó que caracteriza o acorde como menor. Dessa forma, o aluno 1 não ouviu integralmente o acorde Am; acreditamos que, caso ele tivesse tocado deixando transparecer a nota dó, teria então percebido que aquele não era o acorde certo.

$\left( \begin{array}{c} 4 \\ 4 \end{array} : \mathbf{E} \mid \mathbf{Am} : \right)$

**Figura 12** - Seção a da canção *All Star* (REIS, 2000) a partir da experiência dos alunos. Fonte: elaborada pelo autor.

[...] O aluno foi lembrado de que no início da seção b há dois acordes dentro de uma batida, e o ritmo harmônico é diferente do anterior. Foram escolhidos os acordes Dó Maior (C) e Ré menor (Dm), faltando o terceiro acorde da seção. Ao tentar tocar junto com a música, o aluno 1 se deparou com uma dificuldade técnica em encaixar a troca de acorde no meio da batida rítmica [...]

A quinta aula se deu com a busca dos acordes das seções b e c. No início da aula o aluno 2 sugeriu que o Ré menor (Dm) fosse trocado por Ré Maior (D) pela digitação do acorde ser mais fácil; após discussão entre os alunos foi decidido manter a escolha anterior Dm. O terceiro acorde da ponte b estava apresentando dificuldade para os alunos, que experimentaram os acordes G, A, C, D e E. Após certo tempo, decidiu-se adiar a questão temporariamente e passou-se à seção c.



[...] Na sexta aula a música [SEIXAS (1977)] foi finalizada [pela turma 2]. O aluno 4 focou na seção c e encontrou o acorde C por tentativa e erro; o próximo acorde, Bm saltou ao ouvido do aluno, ilustrado pela frase: “*Eu sabia que tinha ele [Bm] no refrão*”. O próximo passo nasceu da dúvida de quanto tempo cada acorde duraria. Foi observado que durante a apreciação, o aluno estava buscando apoio na própria estrutura da música, na duração do ciclo de batida por acorde, não necessitando de apoio na letra musical.

Para os próximos acordes, também em processo de tentativa e erro, foram escolhidos os acordes C e A. Nesses últimos o aluno estava averiguando não somente o som de todo o acorde, mas também a sonoridade corda por corda.

Por fim, mas não menos importante, expomos trechos de relatos que mostram as relações de confronto no estabelecimento de uma definição face a incertezas sobre um trecho musical ou uma música inteira.

Na seção c [da 2ª música, 1ª turma] os alunos chegaram a um [...] impasse. Cada um deles confiava na sua escolha de acorde e discordava da escolha do outro. O aluno 2 sugeriu a sequência A A E E A E A (os quatro primeiros acordes sendo um acorde por compasso, e os últimos três acordes dentro da convenção rítmica e harmônica do verso); o aluno 1 sugeriu a sequência A A A A (todos os acordes com ritmo harmônico de um acorde por compasso).

#### **4 – CONCLUSÃO**

Quanto às práticas de tocar de ouvido, registramos algumas diferenças na comparação, em cada grupo, das estratégias de trabalho da primeira canção em relação às estratégias da segunda canção. Com a possibilidade de maior intervenção docente foram feitas várias apreciações guiadas a aspectos musicais diversos, com o reconhecimento da forma musical tendo por apoio ora a letra da música ora referências da própria música – como quantidades de batida rítmica por acorde, noções de quadratura, estabelecimento de padrões rítmicos, etc. A presença do professor como elemento guia permitiu conduzir a prática, atentando para a conscientização e a sensação de troca harmônica; usando vocábulos e percussão no instrumento para auxiliar na aprendizagem das batidas; tocando junto com o áudio de referência; elaborar regras próprias (“se [o som] *ficar muito esquisito não é o acorde, se ficar pouco esquisito é ou maior ou menor*”), e ajudando a comparar resultados com o colega.

Duas dessas práticas foram especificamente úteis aos alunos durante a maior participação do professor, e se tornaram grandes complicadores ao momento de mínima intervenção docente: a interiorização da música usando a imaginação e o processo de tentativa e erro. A via da imaginação foi marcada por momentos nos quais o som dos acordes saltou ao ouvido naturalmente e momentos nos quais os alunos deixaram de recorrer à gravação, passando a depender mais de sua memória. Já o processo de tentativa e erro, quando os alunos se viam perdidos no processo de pegar de ouvido uma canção, acabava

sendo uma espécie de vício, fazendo com que recorressem menos às ferramentas de escuta do áudio de referência, mantendo-os desorientados e desorganizados sobre que caminho seguir.

Os problemas nas aulas com menos intervenção do professor começavam ainda na escolha das músicas pelos alunos. Tal escolha sempre recaiu em canções tecnicamente mais difíceis, que afetavam enormemente o nível de fluência musical em sala de aula. Constatamos que os alunos, por sua pouca experiência e consciência das práticas do tirar de ouvido, deixavam de retornar à escuta da música para reorganizar suas abordagens de estudo. As aulas perdiam a fluência e passaram a ter a impressão de não sair muito do lugar – impressão esta percebida por professor e alunos. Da parte dos alunos, a sensação às vezes foi a de uma aula menos eficaz, apesar de bons resultados alcançados. Entre os alunos houve a impressão de frequentes momentos nos quais a aula travava, pela falta de orientação a partir de outras perspectivas. Some-se a este quadro também a maior quantidade de tempo gasto no aprendizado da música, e a incompletude do processo, em ambas turmas.

Levando em conta a hipótese proposta, constatamos que, a partir do conhecimento de alguns aspectos das crenças de autoeficácia dos alunos, foi possível, a partir de um canal de diálogo já estabelecido, influir sobre estas crenças, trabalhando novas estratégias de autorregulação baseadas na ideia do aprimoramento da escuta musical mais do que no desenvolvimento da técnica instrumental. Os resultados positivos revelaram uma sensação de maior fluência musical, em especial nas aulas em que o professor pôde agir em conjunto com a turma.

Assim, no contexto endereçado por esta pesquisa, estabelecemos uma significativa correlação entre fluência e desenvolvimento musical que nos sugere uma possibilidade de aula de música não centrada no desenvolvimento constante e *ad eterno* da técnica musical, em busca de um repertório cada vez mais complexo. Ao invés disso, é possível que professor e alunos procurem aprimorar a escuta, desenvolvam a habilidade de analisar formalmente as canções, discutam possibilidades de substituir trechos, ainda que com soluções provisórias, e assim por diante.

No aspecto geral, concluímos que uma aula centrada em estratégias de tocar de ouvido com um canal de diálogo musical bem fundado entre os envolvidos pode estabelecer, além de novos objetivos para o instrumento que não sejam exclusivamente o desenvolvimento da técnica de tocá-lo, uma maior fluência musical que resulta, por sua vez, na possibilidade de maior autonomia e em um desenvolvimento musical que, se não é acelerado, torna-se ao menos mais equilibrado entre compreensão e técnica.

## REFERÊNCIAS

## Artigos

ARAÚJO, Rosane C. de. *Crenças de autoeficácia e teoria do fluxo na prática, ensino e aprendizagem musical*. Percepta - Revista de cognição musical. V. 1 - n. 1. Curitiba, 2013.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Performance Instrumental e Educação Musical: A Relação entre a Compreensão Musical e a Técnica*. In: Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 52-62.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. *Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática*. Revista Em Pauta. v. 13 - n. 21, 2002, p. 5-41.

## Dissertações de Mestrado

VELHO, Simone. *Compreendendo os procedimentos da atividade 'tocar de ouvido'*. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/34144/000791571.pdf?sequence=1>>. Acessado em: 23/03/2016.

## Livros

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn*, London: Ashgate Publishing Limited, 2002.

SWANWICK, Keith. *A Basis for Music Education*. Londres: Routledge, 1979.

\_\_\_\_\_. *Ensinando Música Musicalmente*, Tradução Alda Oliveira e Cristina Tourinho, São Paulo: Moderna, 2003.

## Canções

REIS, Nando. *All Star*, Para Quando o Arco Íris Encontrar o Pote de Ouro, 2000.

DIAS, Ivone Ferreira. Trio Alto Astral. *Saudades Pica Pau*, Tira o Zoi, Gravadora Caravelas, 2004.

SEIXAS, Raul Santos. *Sapato 36*, O Dia em Que a Terra Parou, Gravadora WEA, 1977.

SOBRINHO, Aroldo Alves. *Sozinho*, 1997.

## Reflexões sobre uma produção de arranjos didáticos vinculada ao processo de ensino: A Experiência dos Trovadores de Santa Cruz de Minas

Ricardo Fabiani Silva, DMUSI-UFSJ, rfsviolao@gmail.com

Vladmir Agostini Cerqueira, DMUSI-UFSJ, vlada33@gmail.com

**Resumo:** Neste trabalho procuramos estabelecer um vínculo entre o processo de criação de arranjos para grupo de violões e as dificuldades enfrentadas pelo professor e pelos integrantes do grupo "Trovadores de Santa Cruz", para o qual os arranjos foram direcionados. Este grupo é formado por pessoas que, de maneiras peculiares, apresentam déficit na sua coordenação motora e na manifestação de sua compreensão musical. Os resultados aqui reportados indicam em que condições observamos o desenvolvimento técnico e cognitivo de todos os participantes do processo.

**Palavras-chave:** Violão. Inclusão. Iniciação Instrumental. Práticas de Ensino e Aprendizagem.

### Thoughts on a musical and didactical production linked to the teaching process: The Experience of the Troubadours of Santa Cruz de Minas

**Abstract:** In the present work, we aimed to establish a link between the process of creation of arrangements for a group of guitars and the difficulties faced by the teacher and the members of the group "Troubadours of Santa Cruz", to whom the arrangements were addressed. This group is formed by persons that present, in peculiar ways, deficits in their motor coordination and in the manifestation of their musical understanding. The results reported here indicate the conditions in which we observe the technical and cognitive development of all the participants of the process.

**Key-words:** Guitar. Inclusion. Instrumental Initiation. Teaching and Learning Practices.

## INTRODUÇÃO

Dentro de ações de extensão vinculadas a projetos do Departamento de Música da UFSJ promovemos aulas de violão para uma turma especial de pessoas com faixa etária entre 30 e 70 anos, na cidade de Santa Cruz de Minas (MG). Este grupo, ainda hoje ativo, é formado por indivíduos que sofrem patologias variadas. Comum a todos são as tendências ao desânimo e à descrença na própria aprendizagem. Conseqüentemente, os indivíduos deste grupo apresentam um déficit na assimilação dos conteúdos de modo geral.

Com alguns integrantes lidávamos com sintomas de esquizofrenia, síndrome de *burnout*, depressão e ansiedade. A maioria deles apresentava problemas de ordem física como bursite, inflamações da coluna e limitações nos movimentos das articulações da mão ou do pulso. Por fim, à idade avançada de alguns indivíduos era atribuído sintomas de fadiga e visão cansada. Todas essas coisas dificultavam substancialmente a prática de ensino e aprendizagem, uma vez que seus efeitos interferiam diretamente na atividade de tocar violão, sobretudo na postura e na memorização.

O quadro de adversidades enfrentadas era extenso, e as soluções didáticas não se basearam em abordagens convencionais. Uma das medidas adotadas para trazer mais sentido à experiência das aulas de violão consistiu na adoção de um nome artístico, para gerar unidade e criar uma identificação positiva: o grupo foi, assim, batizado de *Trovadores de Santa Cruz*.

O que unifica este grupo e lhe confere identidade, para além de seu nome, é o que ele representa do ponto de vista dos princípios da educação, e mais especificamente da educação musical. São pessoas que vivem, geralmente, sem apoio e sem uma compreensão externa de suas atividades para além da esfera terapêutica. Do ponto de vista educacional, contudo, indagamos, a partir de certo ponto: como podemos entender o desenvolvimento musical destes indivíduos?

Partimos da hipótese de que a experiência aqui apresentada transcende as barreiras da terapia, e nos propusemos a identificar alguns aspectos deste desenvolvimento. Este trabalho investigativo buscou, a partir das atividades de extensão supracitadas, subsídios para um melhor entendimento de como se dá a compreensão musical destes indivíduos, e como nós, professores de violão, podemos extrapolar este caso particular de modo a aprimorar o planejamento das atividades musicais em nossas aulas.

Inserimo-nos em um quadro específico da educação musical que foca o atendimento de indivíduos que não gozam de plena saúde mental, física ou psicológica. Neste contexto, segundo LOURO (2006: 19), ainda são muitos aqueles que “acreditam que a pessoa com deficiência só possa usufruir do fazer musical como atividade terapêutica ou reabilitacional”. Contudo, há que se repensar esta concepção dentro das perspectivas da inclusão e do desenvolvimento musical. Neste artigo, vamos nos ater apenas à ideia do desenvolvimento musical.

### **Referenciais teóricos**

Keith Swanwick entende que o desenvolvimento musical pode ser melhor estudado a partir de uma separação conceitual entre a compreensão musical e a técnica musical. Neste sentido,

A técnica se refere à competência funcional para se realizar atividades específicas, como, por exemplo, fazer um *crescendo* na performance. Consideramos a compreensão musical como o entendimento do significado dos elementos do discurso musical: materiais sonoros, caráter expressivo, forma e valor (FRANÇA e SWANWICK, 2002: 22)

Nesta concepção, a compreensão musical endereça os esquemas interpretativos do indivíduo, permeando as principais modalidades do fazer musical: a composição, a performance e a apreciação. Por sua vez, a “técnica, os procedimentos e as experiências que ligam o ato de compor, tocar e ouvir são completamente diferentes” (FRANÇA e SWANWICK, 2002: 22-23). Entendemos, nesta concepção, que enquanto a dimensão da compreensão seja única, a técnica é inerente a cada modalidade, sendo formada por uma soma de habilidades específicas, ainda que algumas habilidades possam ser compartilhadas entre uma e outra modalidade.

“Não obstante”, apontam França e Swanwick (2002: 23), “a demonstração do refinamento da compreensão musical do indivíduo depende do refinamento das suas habilidades técnicas naquela modalidade específica”. Isto resulta, a princípio, que não podemos ter plena dimensão da compreensão musical do indivíduo se o avaliamos apenas pelo que sua técnica, dentro de um dado fazer musical, nos mostra.

Um desenvolvimento musical ideal só pode acontecer na perspectiva em que haja uma integração das diferentes modalidades, e na medida em que seus diferentes níveis técnicos sejam controlados (FRANÇA e SWANWICK, 2002: 21). Porém, ao refletir sobre a natureza psicológica das três modalidades centrais do fazer musical, destacamos a forte tendência acomodativa da performance instrumental tradicional, o que implica no foco à questão do como fazer em detrimento do objeto (música) (FRANÇA, 2000: 58).

Se isso já representa um desafio no âmbito da pedagogia tradicional do instrumento, mais desafiador se torna no contexto dos Trovadores de Santa Cruz. Dentro da modalidade da performance, há forte tendência a que a superação de dificuldades técnicas sobrepuje a expressão da musicalidade. Isso implica uma mudança profunda da concepção da aula de instrumento, no sentido da elaboração de atividades musicais tecnicamente mais simples, porém musicalmente expressivas.

Outro desafio enfrentado foi o combate ao sentimento de inferioridade do grupo em relação a outros grupos atendidos pelo mesmo programa de extensão. Assim, foi preciso incluir estratégias motivadoras, no sentido de promover a aceitação das condições diferenciadas que garantiram a eficácia das adaptações do material didático.

Para Reeve (*apud* ARAÚJO, 2013: 56), a motivação se refere “aos processos que dão ao comportamento sua energia e direção”. E, dentro destes processos, fizemos nossas observações e avaliações a partir de parâmetros baseados na perspectiva das crenças de autoeficácia. “A crença de autoeficácia (...) é uma avaliação ou percepção pessoal que o indivíduo faz a respeito de suas habilidades, sua inteligência, seus conhecimentos, enfim suas capacidades para enfrentar situações específicas” (ARAÚJO, 2013: 57).

## **ETAPA EXPERIMENTAL**

### **O contexto das aulas**

As aulas que serviram de laboratório para esta pesquisa desenrolaram-se numa periodicidade semanal. Todo o planejamento foi feito em reuniões pedagógicas semanais do grupo de estudos formado em torno do programa de extensão.

Faz-se necessário esclarecer os atores envolvidos neste estudo, que consistiram em: orientador de pesquisa; professor/pesquisador; o grupo de estudos em práticas de ensino e aprendizagem do violão, formado por colegas professores atuantes nos programas de

extensão, por uma bolsista de psicologia e pelo orientador; e, por fim, o grupo de alunos atendidos pela ação extensionista, que gentilmente concordaram em fazer parte deste estudo.

### **Ideia Geral dos Arranjos**

Todas as adaptações feitas abrangeram situações de controle da técnica violonística. Foi levado em conta desde a postura de cada participante até a forma de se extrair o som do instrumento. Num âmbito geral, todas as atividades planejadas foram norteadas pelos seguintes eixos:

- Adoção de afinações abertas, ou de uma afinação ligeiramente transformada, simplificando o trabalho técnico da mão esquerda em troca de mais foco na mão direita e em atividades de apreciação musical.

- Utilização de acordes simples, como Lá Maior (cifra A), Mi Maior (cifra E), Ré Maior (cifra D), Ré Menor (cifra Dm) e Lá Menor (cifra Am).

- Uso de músicas com apenas um acorde, evitando o trabalho de mudança das fôrmas de acordes pela mão esquerda, mas fornecendo assim a oportunidade de trabalhar a concentração e prontidão. Seguindo essa linha, também selecionamos canções com dois ou mais acordes, dividindo o grupo de tal forma que cada subgrupo ficava a cargo somente de um acorde.

- Na medida em que se observou aumento da capacidade técnica, adotaram-se músicas com no máximo três acordes, focando o conteúdo nas competências técnicas necessárias à coordenação de movimentos, em detrimento da aprendizagem de novos acordes.

- Exploração de sons pouco usuais do violão, como os ruídos encontrados ao longo do corpo do instrumento, abrindo portas para o trabalho de percepção da forma musical e do timbre.

### **Síntese de Algumas Experiências**

O relato de experiências completo abrangeu um período de quatro anos de trabalho, do início de 2012 até o fim de 2015. Neste artigo compilamos breves descrições de alguns arranjos, com ênfase nas dificuldades técnicas encontradas e nas soluções técnicas e estéticas produzidas.

No primeiro ano, trabalhamos arranjos simples de canções, das quais destacamos *Escravos de Jó* (Público, s/d), *Travessia do Araguaia* (Tião Carreiro e Pardinho, 2006), *Samba de Uma Nota Só* (Jobim; Mendonça, 1962). Nas duas primeiras canções os alunos devem tocar apenas o acorde Lá Maior, enquanto o professor canta a melodia. Já em *Escravos de Jó* identificamos grandes deficiências na questão da manutenção do pulso. Foi a partir desta

experiência que passamos a perceber e problematizar com mais profundidade o controle do pulso enquanto fundamento técnico.

No arranjo adaptado de *Travessia do Araguaia*, procuramos contornar temporariamente a questão de precisão do pulso métrico. A canção se desenrola quase sem acompanhamento instrumental, com duas vozes em terças diatônicas tecendo uma textura homofônica, em estilo recitativo. O acorde Lá Maior é tocado apenas em momentos específicos da música, sob a regência do professor. Essa não obrigatoriedade de execução de acordes dentro de um pulso rítmico permitiu com poucos recursos uma boa qualidade na execução da canção.

O terceiro arranjo (*Samba de Uma Nota Só*) foi elaborado de forma a propiciar uma primeira experiência de tocar uma melodia. Esta melodia foi criada sobre duas notas que são livremente repetidas em trechos específicos da canção. A primeira nota é Mi, obtida a partir da primeira corda solta. A segunda nota é Lá, obtida pressionando-se um dedo da mão esquerda (que convencionamos ser o indicador) sobre a 1ª corda na 5ª casa. O objetivo era tocar cada nota repetidamente, seguindo o ritmo da letra da primeira seção da canção. Não nos preocupamos em definir homogeneamente que dedos da mão direita executariam as notas.

Nesse primeiro ano de atividades nos deparamos com grande dificuldade dos alunos em memorizar os conteúdos envolvidos nas peças. Cada nova aula envolvia muito da recapitulação das aulas anteriores. Ao final do ano os alunos sabiam fazer os acordes Lá Maior, Lá Maior com Sétima e Mi Maior, mas não sabiam relacionar o nome do acorde à posição ou à fôrma da mão esquerda. Eles também não conseguiam encadear um acorde a outro.

Algumas soluções foram adotadas como forma de minimizar o problema. No caso de *Samba de Uma Nota Só*, por exemplo, deixamos de nos preocupar com o aspecto rítmico da melodia, e focamos apenas em indicar aos alunos o momento de se tocar a nota 1 (Mi) e o momento de se tocar a nota 2 (Lá). O resultado, embora não fosse ritmicamente correto, era sonoramente interessante. Um termo foi cunhado a partir deste resultado em especial, que acabou refletindo em arranjos posteriores: a “nuvem de notas”, referindo-se a uma textura musical formada por várias notas, executadas com ritmos aleatórios.

Diante da consciência das dificuldades de memorização, de pulso e ritmo, adotamos um planejamento diferente para o segundo ano partindo do pressuposto de que era necessário encontrar um patamar técnico ainda mais simples para lidarmos com o conteúdo musical. Os arranjos deveriam permitir a superação dessas dificuldades e ainda ser esteticamente atraentes. Essa foi a fase das paisagens sonoras, nos moldes de Schafer (1991), da exploração dos ruídos no violão, além das afinações abertas.



O primeiro arranjo criado dentro desta ideia foi uma adaptação da canção *Mulher Rendeira* (Zé do Norte, 1953). Nele, limitamos o conteúdo a apenas uma nota por indivíduo. As notas eram determinadas pelo professor, escolhidas dentre um espectro harmônico neutro, que permitisse a coexistência de dois ou mais acordes em uma tonalidade. Estes acordes eram executados pelo professor, enquanto os alunos tocavam suas notas respectivas, que não chocavam com o quadro harmônico total, mas ajudavam a criar uma atmosfera muito semelhante à ideia da nuvem de notas. As notas de cada aluno eram marcadas no violão com um adesivo, para facilitar a memorização. A única coisa que cobramos em termos técnicos foi a obtenção de uma boa sonoridade. Para aludir a esta ideia do “bom som”, associamos a imagem de um sino sendo tocado, resultando em prolongamento e consistência tímbrica, ao contrário de um som interrompido, ou tocado insistentemente várias vezes.

Uma aluna perguntou: “já que não tem ritmo quando é que eu sei que devo tocar de novo?” A regra, para todos, era tocar de novo assim que deixassem de ouvir o som anteriormente tocado. Adotamos, assim, uma ideia mais genérica e inexata de pulso, que é simplesmente a sequência de notas tocadas por cada indivíduo.

Mas desenvolvemos outro sentido de pulso conectado à noção de forma musical. Consideramos que o pulso, nesta acepção, está ligado aos encadeamentos das seções formais da canção, cada seção correspondendo a uma ação específica por parte de cada indivíduo. A textura de nuvem de notas corresponde à primeira seção do arranjo. Na segunda seção exploramos acordes em afinação aberta, sendo as cordas afinadas Fá#, Dó#, Sol#, Ré, Lá e Mi, da primeira à sexta. Neste momento, os alunos eram desincumbidos de tocar uma única nota, e ficavam mais livres para executar rasgueados contínuos. Por fim, uma terceira seção se construiu sobre sons percussivos, tocando-se sobre a caixa do violão um ostinato próximo ao do pandeiro no samba. O fio condutor destas seções formais é sempre o professor, cantando a melodia, tocando seu instrumento e regendo o grupo.

No encerramento das atividades apresentamos a música *Cálix Bento* (MOURA, 1976), a pedido dos alunos. Para viabilizar esta apresentação, dividimos o grupo em três naipes. Cada naipe ficou a cargo de um acorde: Lá Maior, Ré Maior ou Mi Maior. O pulso métrico ainda era um problema, e após vários ensaios o professor adotou a estratégia de variar ligeiramente a pulsação conforme os integrantes do naipe.

Ao término desta fase consideramos que algumas das deficiências técnicas começaram a ser sanadas. Com relação à técnica instrumental trabalhamos os mecanismos motores básicos envolvidos no tanger de notas ao violão: da mão esquerda escolhemos o dedo indicador como o responsável por pressionar determinada corda e casa; trabalhamos o papel do polegar desta mão em fornecer suporte posicionando-se na parte de trás do braço do instrumento; a partir deste gancho formado por polegar e indicador, desenvolvemos a sonoridade posicionando este último dedo de forma adequada no braço.

Exploramos os fundamentos envolvidos na montagem dos acordes Lá maior, Ré Maior e Mi Maior; contudo, a ênfase no encadeamento destes acordes e nos movimentos de mão esquerda envolvidos teve de ser deixada de lado em detrimento da fluência da ideia de naipes de acordes, o que envolveu trabalhar a prontidão, a concentração e resultou numa maior compreensão dos aspectos formais das canções trabalhadas.

O último ano registrado neste trabalho foi caracterizado pelas atividades de mudança de acordes, bem como a abordagem das batidas da mão direita no pulso. Esse foi o momento em que os alunos experimentaram uma sensação de realização, ligada à capacidade de conseguir tocar músicas mudando os acordes. Iniciamos com uma revisão de alguns acordes e movimentos relacionados às mudanças de um acorde para outro.

Ainda persistia a dificuldade de saber o momento certo para realizar a mudança de acorde; frequentemente o grupo atrasava esta mudança, apesar da regência do professor. Nesse sentido, buscamos facilitar o trabalho dos alunos escolhendo canções folclóricas e regionais que tivessem uma mesma quadratura harmônica. Isso permitiu que diferentes canções pudessem ser executadas em uma mesma sequência simples e repetitiva.

Na última apresentação em público conseguimos tocar quatro cantigas folclóricas; *Cirandinha*, *Samba Lelé*, *Caranguejo* e *Borboletinha*, todas dentro da mesma quadratura envolvendo os acordes Lá Maior (A) e Mi Maior (E).



Ritmo harmônico de *Cirandinha*, *Samba Lelé*, *Caranguejo* e *Borboletinha* (fonte: autores)

Preparamos, ainda, quatro canções populares: uma revisão de *Travessia do Araguaia* (Carreiro; Pardini, 2006) e *Cálix Bento* (Moura, 1976), com os novos arranjos: *Amor de Índio* (Guedes; Bastos, 1978) e *Saco de Estopa* (Tonico; Tinoco, 2008). As duas últimas peças apresentam um acorde a mais, Ré Maior, o que ocasionou dificuldades de performance. Observamos que, para o grupo, é sensivelmente mais difícil a presença de um terceiro acorde em uma mesma canção.

Em virtude disso optamos por retrocedemos um pouco o planejamento de aulas, retomando o foco nas canções de dois acordes, insistindo em poucos ritmos harmônicos, porém reincidentes em diversas canções. Antes de adotar peças de 3 acordes como as que usamos acima, buscamos níveis intermediários de complexidade técnica. Consideramos, por exemplo, a exploração de canções de dois acordes com ritmos harmônicos diferentes. Outra possibilidade considerada levou em conta canções com 3 acordes e ritmos harmônicos simples, fáceis de memorizar.

## CONCLUSÕES

Não podemos afirmar, com precisão absoluta, que houve desenvolvimento no grupo. Mas nossa pesquisa identificou indícios significativos de desenvolvimento. Portanto, direcionamos nossas conclusões em dois eixos principais. O primeiro deles remete à questão: quais são os indícios de que houve desenvolvimento em torno das competências de se tocar violão? O segundo eixo remete à questão: em quais condições observamos estes indícios?

Sempre pressupondo que houve desenvolvimento, começamos respondendo ao segundo ponto. A primeira condição é que este desenvolvimento acontece mais lentamente. É claro que dentro de um mesmo grupo se espera alguma diferença entre os integrantes. Mas podemos considerar um tempo médio de desenvolvimento do grupo. Portanto, foi levando em conta este tempo médio e uma comparação deste grupo com outros grupos atendidos dentro do mesmo programa de extensão que fazemos esta colocação.

A segunda condição é que, neste grupo, mais do que em qualquer outro grupo atendido, são bastante discrepantes os altos e baixos do desempenho de seus indivíduos. Exemplificamos com o caso de um aluno que oscilava entre performances com desempenho e atenção exemplares e performances nas quais se observou completo alheamento ao que estava acontecendo - às vezes, num mesmo dia eram observados estes dois comportamentos. De forma geral observamos este desnível em todos os indivíduos, pelos mais variados fatores. E, como esse desnível é acentuado, uma avaliação de desempenho mais adequada deve levar em conta vários momentos diferentes de observação.

Por fim, um terceiro fator que consideramos como crucial para observar os indícios de desenvolvimento é o fato de que nas atividades em grupo existe maior probabilidade deste desenvolvimento se manifestar, em relação a atividades individuais. Muitos integrantes alegam que nunca ou raramente estudam em casa. Os que dizem estudar frequentemente não sabem relatar de que forma realizam este estudo, o que aponta a possibilidade deste acontecer de forma inadequada – sem uma cadeira adequada, sem uma postura ideal, sem um lugar adequado para colocar o caderno de estudos, alguns deles sem condições de ter um caderno de estudos (por exemplo, por problemas de vista cansada), sem possuir um equipamento de som adequado para servir de suporte ao seu aprendizado e sem conhecimento de como acessar a Internet.

Agora retomamos a primeira questão. Primeiramente, queremos ressaltar que vários indícios foram descritos ao longo deste relato. Contudo, levando em conta apenas as performances registradas do grupo, que funcionaram como janelas através das quais pudemos perceber este desenvolvimento, observamos fenômenos que se repetiram ao longo destas performances, e buscaremos encerrar este tópico com uma descrição destes fenômenos.

Ao assistir ou participar de um grupo musical qualquer, estamos acostumados ao fato de que todos os indivíduos deste grupo estão em sincronia. Ao tocar uma determinada

canção, os Trovadores de Santa Cruz apresentam essa sincronia apenas em alguns momentos, alternando com outros nos quais existe defasagem de pulso entre seus integrantes. Chamamos este fenômeno de “Fase e defasagem de pulso”. Conforme relatamos anteriormente, uma das principais dificuldades do grupo envolvia o domínio preciso do pulso rítmico. Porém, registramos um desenvolvimento a partir de uma situação inicial, na qual esta defasagem era praticamente a regra – apenas o professor mantinha o pulso rítmico – para um estágio no qual a alternância passa a acontecer de forma perceptível.

Outro indício interessante se dá quando observamos, em alguns indivíduos, uma tentativa de contagem do tempo. Esta iniciativa também relaciona-se à ideia de pulso, e mostra o quanto o aluno está preocupado com a manutenção de uma regularidade pulsar. Contudo, é comum que esta iniciativa atrapalhe mais do que ajude, e frequentemente se torna um dos fatores que desencadeia a alternância de fase. Em todo caso, trata-se de um indício do grau de comprometimento do aluno com a performance.

Um indício sempre menosprezado nos métodos de ensino e por professores relaciona-se ao desenvolvimento da habilidade de formar e trocar dois acordes. Mudar de um acorde para outro envolve um conjunto de movimentos dos dedos da mão esquerda, do pulso e do braço. Num estágio avançado, todos esses movimentos podem ser feitos de maneira bem coordenada, praticamente instantânea. Mas, antes que se atinja esse estágio, os vários movimentos envolvidos na troca de dois acordes ficam mais evidentes enquanto o aprendiz tenta sincronizá-los. Cada par de acordes propicia um conjunto de movimentos único, e mesmo a inversão da ordem dos acordes propicia desafios extras: a ordem deste par influencia tanto quanto a escolha dos acordes.

Observamos, no grupo, esta etapa intermediária, de forma bastante clara, em face do desenvolvimento de seus integrantes ser mais lento. Pudemos registrar, para cada indivíduo, os comportamentos de cada dedo da mão esquerda no momento de troca de acordes.

Este trabalho nasceu de uma contingência específica, e de uma ausência de soluções prontas para enfrentar as dificuldades encontradas. Contudo, acreditamos que grande parte destas soluções jamais estarão prontas. Cada arranjo criado pode ser refeito em função de novas contingências e particularidades. O que permanece fixo é justamente o esforço reflexivo acerca do desenvolvimento técnico instrumental. Acreditamos que este esforço pode se tornar uma ferramenta útil, permitindo ao professor um controle mais consciente das dificuldades de seus alunos, com vistas a planejar atividades que lhes sejam mais musicais e fluidas.

Neste sentido, acreditamos que a pesquisa aqui relatada cumpriu seu objetivo de contribuir para este esforço reflexivo, apresentando propostas de arranjos com ideias reaproveitadas e novas. Também foi cumprido o objetivo de identificar em que circunstâncias houve desenvolvimento motor e cognitivo dos participantes do grupo, e como isso refletiu positiva e negativamente para o próprio grupo.

## REFERÊNCIAS

### Artigos

ARAÚJO, Rosane C. de. Crenças de autoeficácia e teoria do fluxo na prática, ensino e aprendizagem musical. *Percepta - Revista de cognição musical*. V. 1 - n. 1. Curitiba, 2013.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance Instrumental e Educação Musical: A Relação entre a Compreensão Musical e a Técnica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 52-62.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Revista Em Pauta*. v. 13 - n. 21, 2002, p. 5-41.

### Livros

LOURO, Viviane dos Santos. *Educação musical e deficiência: Propostas pedagógicas*. São José dos Campos, SP: Ed. do Autor, 2006.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991. Tradução: Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal.

### Canções:

Amor de Índio. Beto Guedes. Beto Guedes e Ronaldo Bastos. *Amor de Índio*. Faixa 1. EMI-Odeon. 1978.

Borboletinha. Domínio Público.

Cálix Bento. Milton Nascimento. Tavinho Moura. *Geraes*. EMI-Odeon. 1976.

Caranguejo. Domínio Público. s/d.

Ciranda, Cirandinha. Domínio Público. s/d.

Escravos de Jó. Domínio Público. s/d.

Mulher Rendeira. Zé do Norte. Zé do Norte. *Mulher Rendeira/Lua Bonita*. Faixa 1. RCA Victor, 1953.

Saco de Estopa. César & Paulinho. Tonico e Tinoco. *Você Marcou Pra Mim*. Faixa 6. Warner Music Brasil, 2008.

Samba de Uma Nota Só. Os Cariocas. Tom Jobim, Newton Mendonça. *A Bossa dos Cariocas*. Faixa 4. Philips. Rio de Janeiro, 1962.

Samba Lelê. Domínio Público. s/d.

Travessia do Araguaia. Tião Carreiro, Pardinho. Tião Carreiro & Pardinho. *Warner 30 Anos*. Faixa 5. Warner Music, 2006.

## **The uniquely complex bimanual task of classical guitar performance: a developing experiment for examining instrument-specific interhemispheric inhibition in guitarists**

*Amy Brandon, PhD student, Dalhousie University, Canada, [amyGbrandon@gmail.com](mailto:amyGbrandon@gmail.com)*

Classical guitar performance is a uniquely complex motor task. Both left- and right-hand finger movements are extremely fine, with small changes (as little as a millimetre) having a potentially profound effect on performance quality. In other instruments such as piano, bimanual movements, while fast and complex, are more linear, symmetrical and in-phase between the hands, with both hands essentially executing the same type of movements with similar vectors (downward key-presses). With guitarists, bimanual movements are uncoupled, asymmetrical and anti-phase between the hands, with each hand needing to accomplish different tasks, with different vectors in tandem (ie. simultaneously fretting a string against the fretboard (LH) and plucking a string upwards in line with the body (RH)). Although bimanual movement, coordination and control is a frequently studied area in kinesiology and neuroscience, it is not as frequently studied in connection to music performance.

Musicians' brains adapt to complex task requirements through a process called neuroplasticity (Elbert, 1995; Munte, 2002). Over years of practice, the structure of the brain changes and adapts to execute the required tasks. This is especially true of musicians who began training early (at around age 7) during the 'sensitive period' of brain development (Steele, 2013). In general, bimanual coordination is seen to arise from a network of corticospinal areas and multiple cognitive levels, from perceptual to neuromuscular (Swinnen, 2004). While bimanual coordination usually involves multiple brain networks and not distinct loci, adaptations for bimanual coordination in musicians can be seen in particular with an increase of corpus callosum (the fibrous white matter that connects the two hemispheres) (Schlaug et al. 1995; Lee et al. 2003) which is seen as facilitating communication between the different hemispheres of the primary motor cortex (M1), SMA and premotor cortex (Watson, 2006).

The 'degrees of freedom problem' is another element in the complexity of bimanual movement in guitar performance. This indicates that there are multiple different ways to perform a single action. To put this in a classical guitar context, there are numerous ways in which finger *i* of the right hand can pluck string 1. The finger and wrist joints may be angled in slightly different ways. An example of this would be Ida Presti's right-hand technique, in which the strings are struck by the right-hand edge of the nail instead of the left. In addition, the shoulder and elbow can be angled or positioned in different ways depending on context. Small changes in guitar position and footstool height will alter arm and hand position. Different

techniques such as free-stroke and rest-stroke alter finger positioning, among other potential changes.

Given the multitude of ways a single note can be plucked with a single finger, and that most guitar pieces may contain hundreds of notes per minute, the individual movements of a guitar performance can be extremely varied and complex. So, how can the bimanual movements of guitar performance be so fluid and stable, when there are so many degrees of freedom possible in addition to the multiple brain areas and networks involved? The answer is that *constraints* stabilize bimanual movement.

".. the more the constraints act in coalition, the more stable and accurate the coordination pattern will be. Conversely, when constraints are in conflict with each other, performance will deteriorate." (Swinnen, 2004, p.19).

The constraints imposed can be seen as a matter of **information processing** (ie. extensive practice refines and solidifies movement vectors and forces, 'binding' movements and reducing interference or neural crosstalk by minimizing degrees of freedom) or the **self-organizing** of movement, through a tendency to revert to natural patterns (such as in-phase movements, or the tendency to move with an audible beat rather than against it). An demonstration of self-organizing constraints is the difficulty most people have in trying to tap the top of one's head while moving the other hand in a circle over your torso. Without careful attention, the hands abandon their anti-phase movement and return to the preferred in-phase motion.

In particular, it is practice allows guitarists to impose constraints, stabilize bimanual movements and overcome natural tendencies to perform the distinctly anti-phase movements required of the instrument. Studying bimanual movements in music performance can be considered slightly different to most studies in bimanual control, because music performance is seen more as the execution of previously practised automatic movement patterns rather than the inline adaptation or organization of spontaneous bimanual control. The precision and automaticity in musical movement patterns can be seen in (Baader, 2004) a study of violinist's bowing and fingering which showed that the left-hand movements were extremely consistent from trial to trial. This is also indicated in guitar studies such as (Wright, 2012) which found that experts required less preparation and had smaller motor potentials (as measured by EEG) than beginners prior to movement onset. In essence, music practice automates complex, anti-phase bimanual movements, in addition to restructuring the brain over time to accommodate ongoing task complexity.

What is particularly interesting in recent research is that music-related plastic changes can be instrument specific, not only in terms of bimanual movement control but also in motor recruitment and other music cognition areas. (Vollmann, 2014; Kuo, 2017; Drost 2007;

Matthews, 2016). Fine motor control and bimanual coordination in music has been studied with pianists (Furuya, 2014; 2015), and studies comparing pianists and violinists (Vollmann, 2014; Kuo, 2017) have been conducted. Guitarists are rarely studied in music cognition, and it is not clear whether these instrument-specific changes in bimanual control extend to guitarists. Although guitar technique differs significantly from violin, often guitarists are considered a 'string player' in cognitive research as in (Kuo, 2017; Elbert, 1995). Given the additional complexity of bimanual movement and coordination for guitarists, further research is needed regarding the instrument-specificity of plastic changes in the brains of musicians, in particular whether guitarists are also subject to this phenomenon.

Training-specific plastic changes in the corpus callosum are often studied through measuring levels of interhemispheric inhibition. Interhemispheric inhibition (IHI) refers to a neurophysiological mechanism in which one hemisphere of the brain inhibits the opposite hemisphere during movement. Physical traces of training-specific plasticity, such as corpus callosum size, connectivity and diffusion can be measured with non-invasive techniques such as magnetic resonance imaging (MRI), but also through the technique of transcranial magnetic stimulation (TMS). TMS is a method of applying low-level magnetic current to the motor areas of the brain, which in turn 'evokes' a reaction in muscles of the contralateral (opposite) side. For example, because the left hemisphere of the brain controls the right hand, a stimulus applied to the motor area controlling the hand in the right hemisphere would result in an involuntary motor response (or twitch) in the left hand. TMS can also be used to measure levels of interhemispheric inhibition. There are two methods to measure IHI with TMS, either measuring the ipsilateral silent period (iSP) after a conditioning stimulus (CS) is applied during voluntary movement of the contralateral hand; or through a paired-pulse conditioning-test paradigm, which measure the amplitude difference between motor-evoked potentials of the hand (MEP) at rest and after a conditioning stimulus is applied to the contralateral M1. More inhibition (a longer ISP or more significant amplitude reduction) indicates stronger connectivity between the hemispheres.

Although certain studies such as (Ridding et al. 2000; Nordstrom & Butler, 2002) have indicated that musicians have *reduced* IHI, more recent studies have found that musicians tend to have *increased* interhemispheric inhibition, including instrument-specificity in that variability (Vollmann, 2014; Kuo, 2017). So, does this instrument specificity in bimanual coordination, as measured by behavioural studies and levels of interhemispheric inhibition extend to guitarists? And how can it be quantitatively measured?

The method for this proposed experiment, comparing levels of IHI in guitarists, pianists and non-musicians, would be both an interhemispheric paired-pulse TMS study and a single pulse study measuring the ipsilateral silent period (iSP). The reasoning for using both protocols is that while both are considered measurements for IHI, they provide complimentary but



differing information (Giovanelli, 2009). For the conditioning-test method, a conditioning stimulus of 90 or 110% resting motor threshold will be used to inhibit motor-evoked potentials (MEPs) generated by a test stimulus applied over the contralateral M1 at an interstimulus interval (ISI) of between 6-50ms (Ferber et al. 1992). In comparative testing between pianists and violinists (Vollmann, 2014) ISIs of ~10ms and ~50 ms were used for the motor areas tested. Research indicates that short-interval (SIHI) and long-interval (LIHI) interhemispheric inhibition (~10ms and ~50 ms respectively), may have different physiological origins. (Chen et al. 2003; Kukawadia et al. 2005). Surface electromyograms (EMG) will record MEPs from the left and right first dorsal interosseous (FDI) placed over the muscle belly with a reference electrode over the metacarpophalangeal joint of the index finger. MEPs from a resting state will be compared in amplitude from those evoked after the conditioning stimulus, with a reduction in amplitude considered a measure of IHI.

Measuring the ipsilateral silent period (ISP) during voluntary abduction of the index finger is another methodology of determining levels of interhemispheric inhibition. Because recent research indicates that the ISP can be enhanced with voluntary movement or mental imagery (Giovanelli, 2009) and that age and handedness can also be considered a factor of influence in ISP durations (Davidson, 2016), specific protocols include the simultaneous contraction of the homologous muscles of the contralateral hand as well as a set CS strength of 130% of resting motor threshold (RMT) (Davidson, 2016; Kuo, 2017). Other potential confounding factors in this experiment include age of training onset (AoO) which has been shown to influence callosal connectivity. Musical training begun before or during the period of 'sensitivity' can result in increased callosal connectivity even when training durations are matched between subjects (Steele, 2013; Bengtsson et al., 2005). As we are looking at training-induced changes in adults, length of musical training must be matched; and separated into early AoO and late AoO groups. In addition, gender influences on callosal network size has impacted music studies in the past, and must be accounted for (Lee, 2003). As well as the TMS experiments, participants will also be tested on their bimanual coordination (Kuo, 2017), using a series of established tests, such as the nine-hole peg test.

## References:

Baader, A. P., Kazennikov, O., & Wiesendanger, M. (2005). Coordination of bowing and fingering in violin playing. *Cognitive brain research*, 23(2), 436-443.

Bengtsson, S. L., Nagy, Z., Skare, S., Forsman, L., Forssberg, H., & Ullén, F. (2005). Extensive piano practicing has regionally specific effects on white matter development. *Nature neuroscience*, 8(9), 1148.

Chen, R. (2004). Interactions between inhibitory and excitatory circuits in the human motor cortex. *Experimental brain research*, 154(1), 1-10.

- Davidson, T. (2016). *The ipsilateral silent period as a measure of transcallosal inhibition: an investigation of individual and methodological factors influencing interhemispheric inhibition between motor cortices*(Doctoral dissertation, Université d'Ottawa/University of Ottawa).
- Drost, U. C., Rieger, M., & Prinz, W. (2007). Instrument specificity in experienced musicians. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 60(4), 527-533.
- Elbert, T., Pantev, C., Wienbruch, C., Rockstroh, B., & Taub, E. (1995). Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players. *Science*, 270(5234), 305.
- Ferbert, A., Priori, A., Rothwell, J. C., Day, B. L., Colebatch, J. G., & Marsden, C. D. (1992). Interhemispheric inhibition of the human motor cortex. *The Journal of physiology*, 453(1), 525-546.
- Furuya, S., & Altenmüller, E. (2015). Acquisition and reacquisition of motor coordination in musicians. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1337(1), 118-124.
- Furuya, S., Nakamura, A., & Nagata, N. (2014). Acquisition of individuated finger movements through musical practice. *Neuroscience*, 275, 444-454.
- Giovannelli, F., Borgheresi, A., Balestrieri, F., Zaccara, G., Viggiano, M. P., Cincotta, M., & Ziemann, U. (2009). Modulation of interhemispheric inhibition by volitional motor activity: an ipsilateral silent period study. *The Journal of physiology*, 587(22), 5393-5410.
- Kukaswadia, S., Wagle-Shukla, A., Morgante, F., Gunraj, C., & Chen, R. (2005). Interactions between long latency afferent inhibition and interhemispheric inhibitions in the human motor cortex. *The Journal of physiology*, 563(3), 915-924.
- Lee, D. J., Chen, Y., & Schlaug, G. (2003). Corpus callosum: musician and gender effects. *Neuroreport*, 14(2), 205-209.
- Matthews, T. E., Thibodeau, J. N., Gunther, B. P., & Penhune, V. B. (2016). The impact of instrument-specific musical training on rhythm perception and production. *Frontiers in psychology*, 7.
- Münste, T. F., Altenmüller, E., & Jäncke, L. (2002). Opinion: the musician's brain as a model of neuroplasticity. *Nature reviews. Neuroscience*, 3(6), 473.
- Nordstrom, M. A., & Butler, S. L. (2002). Reduced intracortical inhibition and facilitation of corticospinal neurons in musicians. *Experimental Brain Research*, 144(3), 336-342.
- Ridding, M. C., Brouwer, B., & Nordstrom, M. A. (2000). Reduced interhemispheric inhibition in musicians. *Experimental Brain Research*, 133(2).
- Schlaug, G., Jäncke, L., Huang, Y., Staiger, J. F., & Steinmetz, H. (1995). Increased corpus callosum size in musicians. *Neuropsychologia*, 33(8), 1047-1055.
- Steele, C. J., Bailey, J. A., Zatorre, R. J., & Penhune, V. B. (2013). Early musical training and white-matter plasticity in the corpus callosum: evidence for a sensitive period. *Journal of Neuroscience*, 33(3), 1282-1290.
- Swinnen, S. P., & Wenderoth, N. (2004). Two hands, one brain: cognitive neuroscience of bimanual skill. *Trends in cognitive sciences*, 8(1), 18-25.

Vollmann, H., Ragert, P., Conde, V., Villringer, A., Classen, J., Witte, O. W., & Steele, C. J. (2014). Instrument specific use-dependent plasticity shapes the anatomical properties of the corpus callosum: a comparison between musicians and non-musicians. *Frontiers in behavioral neuroscience*, 8.

Watson, A. H. (2006). What can studying musicians tell us about motor control of the hand?. *Journal of anatomy*, 208(4), 527-542.

Wright, D. J., Holmes, P. S., Di Russo, F., Loporto, M., & Smith, D. (2012). Differences in cortical activity related to motor planning between experienced guitarists and non-musicians during guitar playing. *Human movement science*, 31(3), 567-577.