



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

JOSÉ MARIA CARVALHO BEZERRA

**ESTUDOS PARA VIOLÃO: a utilização da música
da tradição oral da Amazônia paraense para o
desenvolvimento da técnica violonística.**

Belém – Pará

2013



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

JOSÉ MARIA CARVALHO BEZERRA

**ESTUDOS PARA VIOLÃO: a utilização da música
da tradição oral da Amazônia paraense para o
desenvolvimento da técnica violonística.**

Dissertação submetida ao curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes.

Orientação: Prof.^a Dra. Sônia Chada

Belém – Pará.

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do PPGARTES, Belém – PA.

Bezerra, Jose Maria, 1967-

Estudos para violão: a utilização da música da tradição oral da Amazônia paraense para o desenvolvimento da técnica violonística / Jose Maria Bezerra. - 2013.

Orientador: Sonia Chada

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Musica - Instrução e Estudo - Pará 2. Violão – Instrução e Estudo – Pará 3. Técnicas Violonísticas 4. Ritmos Amazônicos I. Título.

CDD. 23. Ed. – 780.7



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e cinco (25) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Maria Moraes Chada ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **JOSÉ MARIA CARVALHO BEZERRA**, intitulada: **Estudos para Violão: a utilização da tradição oral da Amazônia paraense para o desenvolvimento da técnica violonística**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Sonia Maria Moraes Chada, Lia Braga Vieira (membro interno titular), Carlos Augusto Vasconcelos Pires (membro externa ao programa) da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Sonia Chada, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Chada, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 25 de Junho de 2013.

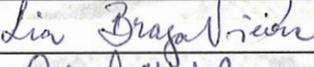
Profa. Dra. Sonia Maria Moraes Chada

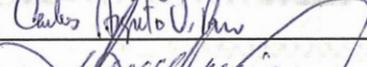
Profa. Dra. Lia Braga Vieira

Prof. Dr. Carlos Augusto Vasconcelos Pires

José Maria Carvalho Bezerra









Aos meus pais, José Avelino Bezerra e Maria de Carvalho Bezerra, *in memoriam*; minha esposa e companheira Joelma de Almeida e Silva Bezerra e, meus filhos, Raphael Vinícius Fonseca Bezerra e Maria Beatriz de Almeida Bezerra.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida e pela música.

Aos meus pais José Avelino Bezerra e Maria de Carvalho Bezerra, *in memoriam*, pelo amor incondicional e pela oportunidade de na infância ter-me deixado pisar na terra e mergulhar no rio.

À Joelma pelo amor, companhia, carinho e a paciência de sempre.

Aos meus filhos Raphael e Beatriz Bezerra por todo amor e carinho.

Aos meus irmãos, em especial ao Raimundo, *in memoriam* e, a Helena, que sem perceberem me despertaram para a música.

À Sônia Chada pela paciência e sabedoria com os encaminhamentos nas horas mais difíceis.

Ao amigo e irmão Marcellino Moreno por todas as aulas aonde quer que nós estivéssemos.

Ao amigo Emanuel G. Matos e as suas “meninas” pelas belas parcerias musicais.

À Ana Margarida Camargo pela amizade e parceria nas aulas práticas de prática instrumental

À Valéria Marques pela força sempre e pelo “empurrão” para assumir a coordenação do PARFOR.

Aos membros da banca: Prof. Dr. Carlos Pires - por tantos momentos musicais e boas conversas e, Prof.^a Dra. Lia Braga Vieira, pelas sugestões pedagógicas para esta pesquisa.

Aos professores Márcio Nascimento, Josenilda, Karla e toda a equipe do PARFOR.

Aos colegas professores Adriana Couceiro, Liliam Barros, Filipe Leitão, Cristina Owtake, Marcos Cohen, Acácio Cardoso, Isac Almeida, Éder Jastes (ETDUFPA) e Jorge Cunha (FCV) pelas colaborações neste e em outros trabalhos.

Aos amigos do grupo *Árvore Ar* - Rafael Barros, Franklin Furtado, João Paulo Cavalcante.

Aos amigos Assis Figueiredo e Fernando Pacha do estúdio APCE Music.

Aos violonistas Nêgo Nelson e Salomão Habib pelas contribuições.

À Universidade Federal do Pará-ICA-Escola de Música.

A todos os professores da Escola de Música da Universidade Federal do Pará

Aos nossos alunos de Belém e dos municípios de Soure, Capanema, Oriximiná, Marabá e todos que estiveram comigo pelo MULTICAMPIARTES em Santarém, Abaetetuba, Breves, Bragança, Augusto Corrêa, Cametá e Altamira.

Vale a intenção de preservar a memória da música deste povo, de juntar as pedras para
construir o mosaico do seu saber e fazer – o legado cultural.

Vicente Salles

RESUMO

Este trabalho descreve o processo composicional de *RITMOS DA AMAZÔNIA - Caderno virtual de estudos para violão*. Elementos rítmicos presentes nas manifestações musicais da tradição oral da Amazônia paraense, após seleção e análise, foram utilizados como material pré-composicional para a criação de *estudos* para violão, adequados à resolução de problemas técnicos do instrumento. Com a introdução do violão no Brasil, e com a sua popularização, inserido na cultura popular de várias regiões, aonde a música apresenta certa “personalidade”, “originalidade” e “identidade”, este quase sempre tem a função de instrumento “acompanhante” do canto e, ainda assim, este acompanhamento apresenta nuances específicas de acordo com o gênero musical e com as características “idiomáticas” dos instrumentos envolvidos em uma determinada manifestação musical. O objetivo principal desta pesquisa foi descrever a utilização dos ritmos selecionados na criação da série *RITMOS DA AMAZÔNIA* e as habilidades propostas por esses *estudos* para resolução de problemas técnicos. São ainda abordadas questões sobre a entrada do violão no Brasil e sua difusão, inclusive na região Norte; informações sobre os ritmos selecionados, assim como das manifestações em que são encontrados; sobre técnica violonística e as habilidades propostas pelos *estudos*.

Palavras-chave: Criação musical; Ensino de violão; Técnica violonística; Ritmos da Amazônia paraense;

ABSTRACT

This research describes the composition process of *RITMOS DA AMAZÔNIA* – studies to guitar virtual book. Rhythmic elements present in the musical manifestations of oral tradition of Amazonia/Para/Brazil, after selection and analysis, they are used like pre-compositional material for the creation of studies to guitar, proper resolution of the technique problems of instrument. With the guitar introduction in the Brazil and with the its inserts in the popular culture of regions several where the music presents personality, originality and identity, almost forever has the function of instrument accompanist of the singing, and this accompaniment presents specific characteristics according with the musical gender and with the idiomatic characteristic of instruments involved in a musical manifestation proposed. The main aim this research went describe the utilization of select rhythms in the creation of series *RITMOS DA AMAZONIA* and the abilities proposed of the studies for the resolution of technical problems. Still are approached questions about entrance of the guitar at Brazil and its broadcast in the regions, including the North; information about the selected rhythms, of the manifestations in that they occur, approach about guitar technique and the abilities proposed by the studies.

Keywords: Musical creation; Teaching guitar; Guitar technique, Rhythms of Amazonia/Para/Brazil

SUMÁRIO

Resumo

Abstract

Introdução	12
Capítulo I: Sobre o violão	20
Capítulo II: Sobre o processo criativo	42
2.1. Canção de rede.....	61
2.2. Retumbão.....	65
2.3. Boi-bumbá e Boi-bumbá (variação).....	70
2.4. Carimbó.....	73
2.5. Mazurca.....	79
2.6. Valsa a três.....	86
2.7. Rio baixo.....	91
2.8. Lembrando Villa.....	97
Considerações finais	103
Referências Bibliográficas	107
Anexos	110
1. Partituras dos <i>estudos</i>	
2. Exercícios preparatórios	

INTRODUÇÃO

Há aproximadamente vinte anos tenho participado intensamente da produção e pesquisa da música da região amazônica, através de vários projetos e gravações, como a série de CDs do Coro Cênico e Coro Infantil da Universidade da Amazônia - UNAMA, intitulada *Trilhas D'água* em que fiz a produção musical; os arranjos e a produção musical dos CDs do compositor Emanuel G. Matos, *Banho de Cuia e Dizeres*; a participação como compositor e instrumentista no CD *Árvore Ar* do percussionista Rafael Barros e, produtor e arranjador do CD *O Vento vai refazer*, do cantor e compositor Carlos Guthierrez.

Em quase toda essa produção, com exceção das gravações do CD *Árvore Ar*, o violão sempre foi tocado como instrumento acompanhador, seja pelo fato de naquele momento o instrumento representar bem esta função seja pela usualidade do mesmo nestas músicas.

Esta pesquisa apresenta o resultado de um trabalho de composição para violão a partir da utilização de ritmos selecionados presentes em manifestações musicais da tradição oral da Amazônia paraense.

Quando decidi por esta pesquisa, a intenção era a de abordar a rítmica amazônica. Hoje, depois de inúmeras leituras, fiz a opção de tratar da rítmica amazônica encontrada na música paraense, pois, mesmo no Pará, algumas manifestações culturais,

apesar de possuírem o mesmo nome ou designação, possuem características próprias que se diferenciam de outros contextos.

O meu envolvimento com a música se dá há algum tempo. Da infância em Monte Alegre, município localizado no oeste do estado do Pará, ouvindo o que tocava nas rádios, na igreja, em casa, ouvindo o canto de minha mãe e, no desejo que despertei desde cedo em aprender a tocar um instrumento, influenciado pelo meu irmão mais velho.

Recordo que aprender a tocar violão esteve sempre entre os “sonhos” de criança, como um objetivo a ser alcançado que só veio se realizar aos 15 anos de idade, quando, presenteado com um violão por meu pai, tive o primeiro contato com o instrumento. Desde então a “intuição” se fez presente em melodias “tiradas de ouvido”, que eram tocadas em uma única corda, até o aprendizado da afinação usual padrão do instrumento - Mi - Lá - Ré - Sol - Si - Mi (contadas da 6^a para a 1^a corda). Logo viriam as “transposições” melódicas para as demais cordas.

A seleção de um repertório dedicado ao violão se desenvolveu naturalmente com o do instrumentista. A música “amazônida” apareceu bem mais tarde, após um estudo descompromissado sobre a música feita na região.

O estudo sistematizado de música e do instrumento se deu somente a partir do ano de 1993, quando ingressei no curso de Educação Artística – Habilitação em Música da Universidade Federal do Pará. O que mais me chamava a atenção eram as possibilidades que a “leitura” me proporcionava. O repertório estudado foi do elementar a algumas peças de caráter “idiomático” bem definido.

A música específica para violão logo viria juntar-se a outras músicas que já faziam parte de um “repertório”. E meu pensamento sempre foi, a partir do ingresso na universidade, aplicar na música popular brasileira que eu estava tocando, o que aprendia

sobre a técnica violonística. Havia um forte incentivo por parte do professor para que isto fosse feito.

“Inventividade”, “intuição”, “audiação”, “oralidade”, são termos que sempre estiveram presentes na minha trajetória musical. Para a composição dos *estudos RITMOS DA AMAZÔNIA*, não poderiam ficar de fora. Em nenhum momento pensei em criar *estudos* ou peças “clássicas” para o violão. Ao contrário, são composições para violão solo, baseadas na cultura popular, que trazem consigo objetivos, possibilidades de desenvolvimento e/ou resoluções de problemas técnicos.

Depois de trabalhar por dois contratos como professor substituto de violão no curso no qual eu havia me formado, em 2009 ingressei como professor efetivo ocupando a cadeira de professor de Violão e Prática de Conjunto. Hoje o curso atende pela nomenclatura de Licenciatura Plena em Música.

No ano de 2010 surgiu a oportunidade de apresentar o violão tocando os ritmos da Amazônia paraense, não somente como acompanhante, mas como solista. A Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Pará - PROEX, lançou um edital que oferecia esta oportunidade. Foi quando iniciei a pesquisa e a seleção dos ritmos que eu já havia trabalhado, analisando quais se adequavam ao “idioma” do instrumento, ou seja, aqueles que davam oportunidade de criação de *estudos* e peças solo adequados à resolução de problemas da técnica violonística.

O material didático e a literatura relacionada ao violão que chega às escolas de música ainda são em sua maioria importados, quando não de fora do Brasil. Este material vem normalmente do sul e sudeste do país. Queria fazer com que os nossos alunos de violão tivessem também a oportunidade de um desenvolvimento técnico do instrumento através de uma música que fosse rapidamente reconhecida por eles.

Vale ressaltar que todos os métodos usados para o ensino do violão, importados ou não, normalmente atendem ao que se propõem. Então, *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno virtual de estudos para violão*¹ carrega em seus objetivos, somar-se a esta literatura, não substituí-los.

Pensei, então, em um objetivo didático - compor uma série de *estudos* para violão baseada nos ritmos de manifestações musicais de tradição oral da Amazônia paraense, que ajudassem os alunos, os de dentro e os de fora da academia, nas suas dificuldades de entendimento, execução e desenvolvimento de técnicas específicas aplicadas ao instrumento.

Para esta série de *estudos* selecionei técnicas que irão proporcionar ao estudante de violão o desenvolvimento desde a postura das mãos direita e esquerda até sua melhor execução no uso de ligados ascende e descendente, bem como de arpejos, independência dos dedos, escalas e acordes. A compreensão para o uso correto dos *estudos* depende de toda uma elaboração por parte do professor e do aluno em sala de aula, de seus costumes e maneiras, desde como e onde sentar até a postura ao tocar o instrumento.

As técnicas selecionadas e direcionadas como habilidades a serem trabalhadas para os *estudos* foram a execução de arpejos, ligados ascendente e descendente, intervalos e escalas. Outras técnicas aparecem como consequência durante o relato do processo composicional - melodia acompanhada, formação de acordes, interdependência dos dedos. Todas elas apoiadas em uma leitura específica para as mãos direita e esquerda.

¹ RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno virtual de *estudos* para violão, contemplado com o I Prêmio Proex de Arte e Cultura 2010/2011, UFPA.

Os ritmos escolhidos para estas composições foram extraídos das seguintes manifestações da tradição oral da Amazônia paraense - Canção de trabalho, Retumbão, Boi-bumbá, Carimbó, Mazurca, Valsa, Lundu, Choro e Marambiré.

Em todos os *estudos* existe a preocupação com os resultados sonoros, para que apresentem resultados técnicos e melódicos característicos do instrumento. É provável que ao tocá-los, o aluno perceba esta ou aquela dificuldade ou qualidade.

Os *estudos* tem em suas matrizes a rítmica das músicas de tradição oral da Amazônia paraense. Essas matrizes estão imbricadas da identidade nacional, regional, local. São fatores que, hipoteticamente, ajudariam na construção musical do aluno, no desenvolvimento de uma técnica e no aprendizado do instrumento.

O objetivo principal proposto para esta pesquisa foi o de descrever a utilização dos ritmos selecionados na criação da série *RITMOS DA AMAZÔNIA* e as habilidades propostas por esses *estudos* para a resolução de problemas técnicos. Os específicos foram: fazer um breve histórico da entrada do violão no Brasil, sua difusão às regiões, e de como ele chega à região Norte; fornecer informações sobre os ritmos selecionados, assim como das manifestações em que são encontrados; apontar a técnica violonística e as habilidades propostas pelos *estudos*.

Para responder aos objetivos desta pesquisa realizei um levantamento e o estudo de fontes bibliográficas que versam sobre a história do violão no Brasil e seus principais representantes; sobre composição; ritmos da Amazônia; técnica violonística; identidade cultural; educação musical, além da audição de músicas da tradição oral da Amazônia paraense e músicas para violão solo feitas no Pará. Paralelamente, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com três violonistas residentes em Belém do Pará: Nêgo Nelson, Marcellino Moreno e Salomão Habib. Os relatos foram transcritos e

todo o material coletado foi sistematizado para análise. Importante mencionar que as entrevistas e demais registros foram feitos com a autorização dos entrevistados.

Vale mencionar que as figuras apresentadas no corpo do trabalho foram reeditadas nos programas *Coda Finale 2009* e *Sibelius 7* para melhor visualização. As partituras constantes no anexo são as originais do *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno virtual de estudos para violão* editadas usando o programa *Encore 4.0*, disponíveis no site <<http://www.ritmosdaamazonia.org>>.

Fui guiado, durante toda a pesquisa pela a meta de que os resultados apresentados neste trabalho sejam mais uma opção de repertório musical para o estudo da técnica violonística, pois não é minha pretensão enquanto pesquisador, professor e compositor, substituir o repertório musical existente para esta finalidade. Que seja eficiente para o desenvolvimento técnico instrumental de alunos de violão. Que influencie a concepção atual do estudo da técnica instrumental, tornando-o menos árduo para o estudante e, também, que venha alertar outros pesquisadores sobre a importância da utilização da cultura musical local como temática de estudo na universidade.

A dissertação está dividida em dois capítulos. No primeiro capítulo é feito um breve histórico da entrada do violão no Brasil pelas mãos dos colonizadores europeus, e, como se dá a difusão do instrumento nas regiões do país, com especial destaque ao violão na região Norte. São destacados alguns nomes que trabalharam para o desenvolvimento do violão no Brasil; como o instrumento está vinculado às manifestações da tradição oral da região amazônica paraense, e dentro das tradições como se dá o processo de ensino e aprendizagem; alguns mestres da cultura popular são citados e pode-se perceber a oralidade como sendo uma das principais formas da manutenção da cultura.

No segundo capítulo é descrito o processo composicional utilizado para a criação de *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno virtual de estudos para violão*. Neste relato é feito um pequeno histórico do local de ocorrência dos ritmos, suas características e as manifestações em que estes estão inseridos; de como se deu a escolha e seleção dos ritmos utilizados na pesquisa e de como eles se adequaram à composição dos *estudos* e das habilidades propostas para a resolução de problemas técnicos do aluno iniciante.

Durante o relato do processo composicional, apresento uma breve análise dos *estudos*. É mais uma forma de proporcionar ao leitor a oportunidade de compreender a peça, desde seu processo de criação até sua execução interpretativa. Cunha informa que “O objetivo da análise composicional é exatamente descobrir como estão organizados, como se articulam entre si, os elementos constituintes de uma determinada estrutura” (1992, p. 21).

Nessa busca procurei encontrar respostas para os meus questionamentos. Pude constatar que por ter uma cultura musical muito rica, a região amazônica paraense precisa que mais pesquisas sejam feitas, quer sejam elas para novas propostas para a educação musical, quer para o ensino de instrumentos, para composição e principalmente para a manutenção da vida e da obra de pessoas como D. Joana Pantoja em Monte Alegre, Astré Ferreira em Alenquer, Mestre Fabico, Waldemar Henrique, Mestre Lucindo e Tó Teixeira em Belém do Pará, entre outros.

Apesar de o violão não se encontrar inserido em muitas das manifestações musicais da tradição oral da região amazônica paraense, ele está quase sempre nos grupos que fazem releituras ou homenagem a estas manifestações, como é o caso dos grupos de cultura popular que mesclam em suas apresentações variados ritmos da nossa tradição. O “título” de popular que o violão carrega, foi adquirido desde sua entrada no

Brasil, quando se fez “companheiro” tanto do senhor do engenho quanto dos negros escravizados, dos nobres dos salões aos plebeus nas “rodas” das modinhas de rua, foi “ator” principal nas transcrições e releituras das músicas dos alaúdes, está no morro e no asfalto, nos campos e nas cidades. Ainda hoje é tão bem vindo, seja para o acompanhamento do canto, seja para a música para violão solo. Ganhou no Brasil tanta popularidade que foi objeto de procedimentos particulares que assumiram caráter nacional, a Escola Violonística Brasileira.

Capítulo I: Sobre o violão

Qualquer trabalho sobre o violão deve necessariamente partir do estudo da palavra que o designa, mero aumentativo de viola, vocábulo empregado para esse instrumento única e exclusivamente nos países de língua portuguesa. Em todas as outras principais línguas, a denominação do instrumento é derivada do árabe *qitara*, por sua vez tomado do grego *kithara*: em francês, *guitare*; em alemão, *Gitarre*; em inglês, *guitar*; em italiano, *chitarra*; em espanhol, *guitarra* (TABORDA, 2011, p. 23).

Ao que tudo indica, o violão é um instrumento que se tornou popular no Brasil, ganhando os rincões de suas regiões, juntamente com algumas tradições musicais. Discorrendo sobre como o violão foi introduzido em nosso país, Salles afirma que o instrumento foi trazido pelos colonizadores europeus, executantes ou comerciantes. Informa ainda que o modelo trazido para o Brasil “era o modelo ibérico, comum a Portugal e Espanha” (2005, p. 52). Continuando, o pesquisador vai além de uma localização histórica local brasileira para o instrumento: “O violão que hoje conhecemos similar à guitarra espanhola que se espalhou pelo continente, atrás dos colonizadores, tem o tronco comum na viola medieval e renascentista” (Idem).

Taborda ao discorrer sobre o desenvolvimento do violão no Brasil nos fornece informações sobre as características físicas deste instrumento:

Há uma característica peculiar ao desenvolvimento do violão, desde o seu surgimento até os dias de hoje: jamais lhe definiram padrão de estrutura, forma, tamanho, afinação, número de cordas etc. A anatomia do instrumento apresenta elementos comuns aos cordofones: cordas pinçadas para produção do som, mecanismo de afinação, braço e escala que permitem modificar o comprimento da corda e produzir

notas diferentes, corpo e caixa de ressonância. O formato oitavado da caixa é distintivo do violão (2011, p. 34).

O violão tornou-se um instrumento popular no Brasil, assim como em outros países latinos. Esteve entre os principais instrumentos acompanhadores do canto nas rodas populares, nas festas e manifestações da cultura popular, como as modinhas e as serestas e, também, em celebrações como as ladainhas.

Segundo Salles (2005, p. 54) o “violão e viola foram particularmente estimados pelos negros e ficaram associados à vadiagem dos escravos.” Para Dudeque (1994, p. 101): “Por ser usado basicamente na música popular e pelo povo, o violão adquiriu má fama, instrumento de boêmios, presente entre seresteiros, chorões, tornando-se sinônimo de vagabundagem”.

O instrumento quase sempre foi tocado por grupos de pessoas “comuns” da sociedade, sendo, assim, associado às camadas sociais menos abastadas:

Essa vinculação simbólica advém de seu desempenho e de sua excelência no acompanhamento de canções, mas não de todas as canções, e sim da canção típica regional: rural, autêntica, a “verdadeira” manifestação da essência do ser brasileiro. Assim, e muito curiosamente, se operou o cruzamento do modernismo com a música popular: em meados de 1920, o nacionalismo modernista resvala para o regionalismo, o que vem explicar o grande sucesso de Catullo da Paixão Cearense (TABORDA, 2011, p. 18).

Todavia, veio a tornar-se mais tarde, e aos poucos, um instrumento também aceito na música erudita, conquistando grandes compositores que escreveram peças dedicadas ao violão. Fora “descoberta” a versatilidade do instrumento. Tradicionalmente, o violão está inserido na música brasileira desde os seus primeiros registros fonográficos. Taborda apresenta uma relação de grupos musicais que gravaram pela Odeon no início do século XX, estando o violão presente em todas as diversas formações, fazendo dupla ou trio com o cavaquinho e algum outro instrumento de sopro como a flauta, que estava quase sempre presente, formando assim a base para os grupos de choro:

A importância desses grupos para a história da música popular brasileira é enorme: acompanharam modinhas – que ganharam o nome de seresta e acabaram por incluir os sambas-canção lentos - lundus, maxixes, marchas, sambas e, quando foi preciso, boleros, *foxes*, tangos argentinos, rumbas e até árias de ópera (TABORDA, 2011, p.135).

Talvez seja esta uma das explicações para a popularidade que o instrumento tem nos dias atuais e para manter-se figurado nos vários “meios”.

O violão é um dos principais instrumentos em diversas manifestações culturais. No Brasil é tido como o principal instrumento da bossa nova, por exemplo. Juntamente com a viola de 10 cordas, é o companheiro do compositor e do cantor no cancionário popular. Está presente na música de tradição oral em várias regiões do país e ganha força nas escolas de música e universidades.

A modinha, juntamente com seus cantores, talvez seja a responsável pela popularidade do violão em todo o território nacional: “Desta maneira, podemos afirmar e documentar que, na segunda metade do século XIX o violão era, talvez, o instrumento mais difundido no Brasil. Ele estava nas mãos dos grandes criadores de modinhas” (SALLES, 2006, p. 54).

Contudo, é necessário mencionar que o violão “carrega” o estigma de instrumento com domínio “relativamente fácil” para se tocar, o que não é de todo uma afirmação falsa. Sua popularidade lhe dá essa característica. O violão tornou-se um instrumento de fácil aceitação e mobilidade, ou seja, é um instrumento de fácil transporte, alguns têm os preços bem acessíveis, resultado do uso de madeiras frágeis em sua fabricação e, como consequência, uma qualidade estrutural e sonora questionável. Mas o violão também traz consigo uma gama de variações timbrísticas, daí a necessidade de um estudo sério e dedicado da técnica do instrumento pelos instrumentistas.

Alguns nomes na história do violão no Brasil deram ao instrumento um lugar de destaque na primeira metade do século XX. A versatilidade destes músicos juntou-se a do instrumento, permanecendo, o violão, na companhia dos tocadores e de suas manifestações culturais por todo o Brasil, e na música destes compositores violonistas: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), Dilermando Reis (1916-1977), João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco (1883-1947) e, mais recentemente, na segunda metade do mesmo século, Baden Powell (1937-2000), Sérgio e Eduardo Abreu (1948 e 1949), Egberto Gismonti (1947), Turívio Santos (1943), Raphael Rabello (1962-1995), Marco Pereira (1950), Jodacil Damaceno (1929-2010), Henrique Pinto (1941-2010), que, segundo Dudeque (1994, p. 103), “é o responsável por uma geração dos melhores violonistas brasileiros. Entre eles estão: Ângela Muner, Jácomo Batoloni, Edelton Gloeden, Ewerton Gloeden e Paulo Porto Alegre”.

Apesar de ricas, ainda são poucas as informações sobre o violão no Pará. Salles foi um dos que mais se empenhou no registro da história do violão em nossa região. Em seus estudos e pesquisas sempre procurou fornecer informações valiosas sobre a vida musical no estado: “A viola, ancestral do violão, teria sido introduzida no Grão-Pará pelo padre Antônio Vieira, que também disseminou a prática do canto coral” (SALLES, 2005, p. 53). É muito provável que o violão tenha desempenhado o papel de instrumento acompanhador do canto:

Não importa a discussão das origens mais remotas; para nós, importa verificar que o instrumento, trazido pelo europeu, era o modelo ibérico, comum a Portugal e Espanha. Com excelentes qualidades de instrumento solista, servia, maravilhosamente, ao acompanhamento do canto (Idem, p. 52).

Continuando:

Num folhetim publicado no Diário de Notícias, Belém, 10/08/1886, SGANARELLO – pseudônimo do poeta e jornalista Antônio de Pádua Carvalho – fala de serenatas e modinhas no Grão-Pará, acompanhadas

de violão, cavaquinho e sanfona. A descrição mostra que nem sempre a modinha era interpretada como um “canto individualizado”, mas havia participação coletiva, alternando solista e coro, num estilo responsorial (Idem, p. 12).

Na virada do século XIX, Belém ainda era um viveiro de violonistas e seresteiros. No *Livro de Nugas* (1924), Eustachio Azevedo lembra alguns dos boêmios e grandes tocadores de violão do seu tempo: o Papapá, o Santa Cruz, o Mestre Chico (da Cidade Velha). (Idem, p. 60).

Como já mencionado, o violão esteve presente na região Norte como um dos instrumentos mais utilizados para o acompanhamento de modinhas, prática esta desenvolvida em todo o território nacional, assim como se fez presente em vários outros gêneros musicais. Taborda se referindo ao violão no choro, afirma que “Violão e cavaquinho como acompanhadores de solista é [um grupo] instrumental há muito entranhado na cultura brasileira” (2011, p. 131).

Juntamente com o cavaquinho, o banjo, e os tambores, o violão está presente na música da Amazônia. Os tambores são de vários tipos e tamanhos. Salles (2003, p.76) menciona um caderno em que Tó Teixeira - músico que se destacou em Belém no século vinte como um grande violonista, compila 40 documentos de músicas cantadas e dançadas - batuques¹ na região norte, que lembram as rodas de samba do Rio de Janeiro.

O estado do Pará conta com um número considerável de violonistas reconhecidos, como cita o violonista paraense Nêgo Nelson:

O violão é muito forte no estado do Pará, aqui nós temos nomes como Tó Teixeira, Bembem, Salomão Habib, que lançou um trabalho sobre o Tó recentemente, tem o Tapajós, que é maior de todos. Tapajós tem um currículo invejável, e continua gravando, ele sempre gostou de gravar (Entrevista realizada em 15.04.2013).

¹ No verbete “Batuque”, de seu *Vocabulário Crioulo*, Salles o descreve como “1. Dança de roda, havendo cantorias e tendo como instrumento base o tambor ou vários tambores. 2. Espécie de samba roceiro no interior do Pará. 3. Designação genérica das danças rituais no Pará” (2003, p. 76).

Para Taborda, o contexto brasileiro contribui e reforça as informações acima:

O cenário onde a trajetória se desenvolve é a cidade do Rio de Janeiro. A música regional carioca tomou incontestavelmente foros de música nacional. Gêneros como o choro e o samba surgiram e se desenvolveram na cidade, consagrando repertório incorporado ao acervo nacional. Deve-se observar, no entanto, que essa obra foi construída por músicos de todo o país. Os grandes violonistas brasileiros vieram de todos os recantos do Brasil: Quincas Laranjeira, Meira e João (Pernambuco), Dilermando Reis, Canhoto e Garoto (São Paulo), José Augusto de Freitas (Minas Gerais), Levino da Conceição (Mato Grosso) e, na história mais recente, Sebastião Tapajós (Pará) e Turíbio Santos (Maranhão), músicos que desenvolveram suas carreiras transitando por rádios, estúdios, casas de espetáculos e bares cariocas (2011, p. 19).

Outra ausência, neste caso, não somente local, é o registro do repertório dedicado ao instrumento, como menciona a autora:

O repertório do violão brasileiro se ressentia de documentação. Na tradição popular, poucos foram os violonistas que dominavam a escrita musical; as obras para o instrumento costumavam ser transmitidas informalmente, nos encontros, nas rodas, nas aulas, o que fez com que muito da produção violonística se tivesse perdido pelo caminho (Idem, p. 138-139).

A produção musical no estado do Pará vem sendo cada vez mais enriquecida e reconhecida no restante do país. O violão está inserido nesta produção sendo um instrumento mais acompanhador do canto do que solista. Deixando assim e não de hoje, para alguns poucos violonistas como Jayme Ovalle² (1894-1955), Artemiro Cascaes da Ponte e Souza³ - o Bem-Bem (1894-1951), Antônio Teixeira do Nascimento Filho⁴ (1895-1982) - Tó Teixeira, Alcides Baptista Freitas⁵ (1930) - Mestre Catiá, até

² Jayme Rojas de Aragón Y Ovalle – violonista, pianista e compositor. Nascido em Belém/PA, faleceu no Rio de Janeiro/RJ. Filho de pai chileno com mãe brasileira. Suas composições mais conhecidas são “Azulão” e “Modinha”.

³ Violonista e compositor nascido em Belém/PA, considerado um dos mais admiráveis violonistas e mestre do instrumento. Tocava também cavaquinho, violino, violoncelo e contrabaixo. Segundo Salles “Em 1927 tocou e cantou modinhas paraenses para Mário de Andrade” (2007, p. 319).

⁴ Violonista e compositor nascido em Belém/PA. Estudou música com seu pai e com Aluísio Santos, morou no bairro do Umarizal onde conviveu com os boêmios e seresteiros, além de estar presente nas manifestações populares. Fez-se ouvir como cantor e como solista do violão. Aprendeu o ofício de encadernador, profissão que o mantinha financeiramente. Compôs mais de uma centena de peças para o violão, incluindo valsa, marchas, choros, sambas, batuques, maxixes.

hoje em atividade como professor na Fundação Carlos Gomes, Sebastião Tapajós⁶ (1942), Néelson Batista Ferreira⁷ (1949) - Nêgo Nelson, Salomão Habib⁸ (1965), além dos professores das escolas de música da cidade como Orlando Vieira⁹, Adalberto Teixeira¹⁰, Marcellino Moreno¹¹ (1968), entre outros, mostrar o instrumento na função de solista, inclusive relacionado à música da tradição oral da região amazônica e a vários gêneros que compõe o cancionário popular brasileiro, como o baião, o choro, a bossa nova e, até mesmo ao jazz.

Os músicos violonistas que hoje integram os grupos que fazem apresentações culturais e/ou os artistas que compõe suas obras baseadas na música da tradição oral da Amazônia paraense, quase sempre utilizam o violão como instrumento acompanhador do canto, como instrumento harmônico e ritmo fortemente marcado, logo, o uso da “técnica” de mão direita, a mais “explorada” por este violonista, apresenta inúmeras variações e “particularidades”. Principalmente pela maneira como é

⁵ Violonista e compositor, nascido em Belém/PA. Professor da Fundação Carlos Gomes, compõe valsas, choros e sambas, no melhor estilo “chorão”. Teve seu trabalho registrado pela SECULT, no ano de 2005, pelo Projeto Uirapuru.

⁶ Sebastião Pena Marcião. Violonista e compositor, nascido em Santarém/PA. Começou a tocar violão incentivado pelo pai. Estudou teoria musical com Marcos Drago, aperfeiçoou-se no Rio de Janeiro com Othon Salleiro, em 1964 viajou para a Europa, formou-se no Conservatório Nacional de Lisboa. Estudou com Emilio Pujol, foi professor do Conservatório Carlos Gomes, trabalhou com Guerra Peixe, segundo Salles (2007, p.328) “tem aproveitado temas folclóricos da região amazônica e do nordeste brasileiro” em suas composições.

⁷ Violonista e compositor nascido em 23/02/1949 em Belém/PA. Foi aluno de Tó Teixeira, tocou nos conjuntos Sete Homens de Ouro, Sam & Som, Nossa Gente, Pub e por fim no Grupo Gema. Desenvolve carreira solo. Sua primeira música gravada intitula-se “Belém” da parceria com Sebastião Tapajós.

⁸ Otávio Salomão Habib, nascido em Belém/PA. Autodidata, iniciou seus estudos por volta de 1978, sua preferência pessoal é a música barroca e renascentista. É compositor de canções, de peças para violão solo e trilha sonora. É um estudioso da obra de Tó Teixeira, tem como parceiros Joãozinho Gomes e João de Jesus Paes Loureiro.

⁹ Violonista paraense. Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

¹⁰ Violonista, nascido em Belém/PA. Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia.

¹¹ Marcellino Milhomem Moreno, nascido em 21/10/1968 em Brasília. Estudou violão com Marco Pereira, Eustáquio Grilo, Álvaro Pierri, Edelson Gloeden, Eduardo Isaac. Reside em Belém desde o ano de 1993. Atua como professor no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará.

desenvolvida, haja vista que o aprendizado normalmente se dá via a oralidade, apreciação e imitação.

Em algumas produções musicais mais recentes podemos ouvir o instrumento também como solista ou interpretando trechos melódicos. Na música para violão solo composta no estado, alguns violonistas tem se destacado e, em suas músicas podemos perceber a presença dos ritmos da Amazônia paraense, como é o caso dos já citados Nêgo Nelson, Sebastião Tapajós e Salomão Habib.

Em entrevistas realizadas com alguns dos principais violonistas paraenses residentes na capital do estado foram abordados vários temas relacionados à presença do violão no Brasil, no Pará, na música de tradição oral brasileira e sobre a técnica violonística.

Comentando sobre a presença do violão nas músicas das manifestações ou tradições populares paraenses, Nêgo Nelson afirma:

Em Marapanim existia um grupo que tinha o violão na sua formação, o violonista usava como palheta uma escama grossa de peixe. Mas se você ouvir todas estas músicas de carimbó, lundu, quando você chega em Marapanim, lá é o carimbó mais rico que tem, seja na melodia, nos arranjos, na instrumentação. Além do curimbó, do banjo, lá sempre tem a flauta, o saxofone, a clarineta. Sabe por quê? Porque os americanos passaram por lá e deixaram os gramofones com os discos de 78 rotações. Meu pai tinha um gramofone em casa, e ele trabalhava para eles (os americanos), então eu ouvia muita música. (...) O lundu é uma praga. Aquela batida [faz a batida no “corpo” do violão] você faz tudo com ela, se acelerar um pouco vira carimbó, vira samba. O lundu é africano, mas chegou aqui e nós tocamos muito bem ele, mas têm os ritmos que são nossos mesmos, como o carimbó, o marambiré que é de lá de Santarém (Entrevista realizada em 15.04.2013).

Salomão Habib comenta sobre a difusão e a importância do instrumento para a música brasileira:

O início do século XVIII é importantíssimo pra entrada do violão no Pará. A guitarra, como é chamada no mundo inteiro, ela assume um papel muito importante na música popular por três motivos básicos: pelo fato de ser um instrumento harmônico, pelo fato de ser um instrumento que cai no gosto popular e de relativamente fácil execução, relativamente fácil, porque não é fácil, e terceiro lugar pela

praticidade. Ao contrário do piano, instrumento harmônico, o violão é detentor de uma praticidade sem precedentes, você leva pra qualquer lugar, cumpre as mesmas funções do piano, é infinitamente mais barato que o piano e mais fácil de fazer. As oficinas de violão espalhadas pelo mundo inteiro são muito maiores que as oficinas de piano (Entrevista realizada em 08.05.2013).

Salomão também fala sobre a adaptação – inclusive na sua forma física – do instrumento nas manifestações da tradição oral:

Então o que ocorre é um fenômeno muito interessante com o violão nas manifestações populares: pela inventividade humana, a guitarra que chegava aqui, tal e qual desde Antônio Torres, que foi o grande idealizador da forma final da guitarra, desde esse período até as outras guitarras que derivaram disso, esse instrumento tinha um corpo... Sempre teve um corpo, em formato definido, pouca coisa mudou do violão de Antônio Torres pra cá, algumas nuances, mas o violão se mantém estável na sua forma de oito, com braço, seis cordas em relação únicas, as cordas duplas foram abolidas. Então o que acontece é que aonde a guitarra chega, ela se difunde, ela se mantém. (...) Aonde ela não chega, quando, eu falo ela não chega, não chega comercialmente, não tem pessoas que tragam a guitarra, ou não tem pessoas que construam, que detenham a técnica da guitarra, ocorre um fenômeno: as pessoas começam a fazer instrumentos semelhantes a guitarra, surge aí instrumentos com uma “deformação” mas que cumprem a função: o quatro venezuelano, o três, o próprio quatro cubano, o cavaquinho, o violão tenor (..) tudo pra ser similar a guitarra, foram instrumentos que acabaram adquirindo vida própria, mas que tem como raiz a tentativa de se chegar na guitarra. Foram se inserindo de tal forma nas manifestações, que tal foram criados ficaram. (...) O que ocorre aqui é muito simples de ser visualizado. O que ocorre entre caboclos, ocorre entre índios, ocorre entre os demais descendentes até hoje. Três instrumentos entraram aqui por graça e obra do trabalho da Companhia de Jesus, os Jesuítas. Foi a guitarra, a viola ou vihuela e o violino. Você vê hoje em dia tribos que tocam o violão e o violino, não o violino, mas a rabeca, rabeca construída por eles. Estranho você ver um índio guarani tocando um instrumento de arco, isso é uma herança da atuação, da catequização, dos jesuítas aqui, e o que ocorre? Como nós temos uma profusão de elementos europeus, digamos assim, esse sincretismo religioso ocorre, ocorre da mesma forma na música. Porque que os negros criaram o candomblé? Numa tentativa de adorar os mesmos santos numa outra forma, colocando aquela entidade pra ser o representante do santo “A” “B” ou “C” que ele não poderia adorar por ser um santo de branco, isso aconteceu na música também (...). Então é assim, o violão ele serve, ele vem servir, ao contrario de muitas manifestações, ele vem servir muito bem essa necessidade da musica praiana, da música amazônica, da música indígena. Porque o violão entra desde a catequização, o violão entra com os jesuítas aqui, de uma maneira muito densa, índios, negros, caboclos, todos passaram a tocar violão. Pra você ter uma ideia, em 1751 já se tinha notícia de mulatos que tocavam na ilha de Marajó guitarra. Você repara que a tradição do centro oeste e do sudeste está pautada na vihuela, não na guitarra, o violão ele entra como coadjuvante, mas a estrela principal da musica

de raiz do sudeste é a vihuela, a estrela principal da música de raiz do norte é o violão. Nós não temos uma cultura da viola caipira, você sabe muito bem que a viola caipira advém da vihuela que é um instrumento primo do violão. (...) Baseada no tambor africano e no imaginário indígena. A dança circular do carimbó é indígena, mas o carimbó, o tambor é africano, você percebe claramente, você percebe aí a fusão: a indígena do lado Tupinambá e a africana do lado dos negros que vieram pra cá da África e que resultou numa manifestação praiana dos caboclos descendentes dessas duas “etnias” digamos assim. O carimbó originalmente é aquela dança de despedida pros barqueiros em alto mar, quando eles bebem, comem, dançam, fumam na beira da praia e partem pra alto mar (Idem).

Sobre a importância do violão na música brasileira e a técnica violonística comenta:

Pense na bossa nova sem o violão, nas manifestações populares dos festivais, pense na música brasileira sem o violão, ela não existe. A historiografia musical brasileira popular e conseqüentemente a erudita é pautada no violão. Porque eu te digo erudita? A obra mais sólida, mais bem construída, mais respeitada e conhecida no mundo é a [obra] do Villa-Lobos pra violão. (...) A técnica musical, ela está a serviço da música, e não ao contrário. Uma das maiores lutas do intérprete músico é a assimilação e a superação técnica, é você fazer da técnica um meio e não um fim. Muitos são os violonistas que morrem tentando alcançar um nível de excelência técnica e não conseguem, por uma série de fatores. Então a técnica é você ter o pincel e a matiz da cor certa no momento exato que você precisa pintar aquele quadro, tirar aquela luz. Uma boa unha, o tônus muscular, a regularidade da técnica, do estudo, o reconhecimento do erro, a observação, o bom gosto, porque o som que você toca é o som que você ouve (...) esse lado estético, ele é muito forte para o músico, para essa percepção, pra criação do bom gosto. (...) A operacionalização disso, ela demanda um conhecimento profundo técnico, porque você tem elementos rítmicos complicados no violão. O violão por ser um [instrumento] de execução ambidestra, numa atitude completamente diferente, você pulsa e pisa, ao contrário do piano que você só tecla, você tem elementos ali no polegar, você tem elementos nos dedos que pulsam e no dedo que faz movimento contrário que é o polegar, a tua base rítmica na mão direita. Então você tem que ter um conhecimento e um desprendimento enorme no violão (Idem).

Nêgo Nelson fala sobre a música na sua vida:

Meu pai não era músico, mas gostava muito de música, meu pai que levou linha de ônibus para esta região de Bragança e outros municípios da região do salgado, minha mãe tocava violão e cantava (Entrevista realizada em 15.04.2013).

Abordando sobre a técnica violonística Nêgo Nelson exemplifica a música que faz:

Eu me considero um músico “erudito popular”, é como chamamos para a música que fazemos: erudita popular ou popular erudita. Eu gosto muito de misturar, da fusão, então numa peça de carimbó, pode ter baião também (Idem).

Na conversa com o violonista Marcellino Moreno, ao falar sobre técnica, ele cita Garoto e chama a atenção para alguns outros nomes de violonistas brasileiros que ajudaram no desenvolvimento de uma técnica específica do violão. Técnica esta que vem dar corpo para o que vem a se tornar a Escola Violonística Brasileira:

A escola violonística brasileira deve ter sido inaugurada pelos primeiros violonistas chorões do Rio de Janeiro, mas antes disso já tinha o Canhoto, o João Pernambuco, o Catulo que também era violonista, e antes ainda, no tempo da modinha, no século XIX tinha o Xisto Bahia, que era violonista também, não se tem nenhum registro escrito em pauta das composições dele para o violão, mas o [José Ramos] Tinhorão naquele livro dele retrata depoimentos escritos de quem o conheceu, e que reputam o Xisto Bahia como um violonista bastante habilidoso, entende? Só que ainda com a tradição da viola ibérica, portuguesa e tal, que incorporou na modinha esse sotaque. O Marco Pereira fala um pouco disso. A escola violonística brasileira que começou já com esse sotaque brasileiro no choro, no samba, na primeira metade do século XX. (...) Garoto é considerado o avô da Bossa nova. O “violonismo” do Garoto já aponta para um sotaque brasileiro no discurso violonístico nos anos 40, Garoto, que acompanhava Carmem Miranda. Junto com ele tinha o Aloysio de Oliveira que depois virou produtor de uma gravadora, foi morar nos Estados Unidos e morreu pra lá. Tem essa linha sucessória: tem o Garoto, aí tem o Meira que foi professor e violonista importantíssimo, foi professor do Baden [Powell], Rafael Rabello. Vamos dizer assim, temos em Garoto essa sistematização da técnica violonística brasileira. O Meira dava aula por música. Tanto é que o Baden sabia ler e escrever, não tinha problema nenhum com isso. Cai no Baden, aí já vira o retoque final, o acabamento, que a gente chama... O que se chama escola violonística brasileira (Entrevista realizada em 08.05.2013).

Marcellino também comenta sobre a entrada do violão no Brasil e sua difusão, já apontando para um período em que o violão passa a um instrumento que ganha característica solista. Fala ainda sobre uma possível divisão, ou distinção, entre técnicas do violão erudito usadas pelos violonistas já mencionados e entrevistados:

O Marco Pereira fala que o violão erudito, não que não houvesse antes, mas assim, a escola erudita de violão chega com força aqui no Brasil, quando o Isaias Sávio vem para o Brasil, que é uruguaio, né?

Se naturaliza brasileiro e cria gerações, entre eles o próprio Marco [Pereira], o Henrique Pinto, o Paulo Bellinati. Então com essa força trazida pelo Isaias Sávio, essa sedução que consegue imprimir nos discípulos dele, começa a ter no Brasil uma tradição de violonistas clássicos, entende? Agora eu não consigo ver uma separação muito grande, quando tu falas assim: da técnica erudita para a técnica popular. Por exemplo, eu não acho que Nego Nelson, mesmo que inconscientemente, ou informalmente, ou involuntariamente, não tenha tido contato com a técnica violonística. (...) O Salomão [Habib] transita, eu não consigo também separar aonde ele é mais clássico, aonde ele é mais popular. Ele tem aquela peça que eu acho "Totiando" onde ele faz aquele rufo imitando o curimbó né? Aquilo o Tárrega já fez em outros ritmos, tem marcha do Tárrega. Essa fronteira, não é muito proveitoso você ficar demarcando. Está tudo muito diluído. Você já não sabe... O Baden claramente tem uma técnica que remonta, se ele quisesse tocar, dar uma parada pra tocar o Concerto de Aranjuez¹² ele faria, como o Paco de Lucia fez, entendeu? Então são coisas que pulam de um lado para o outro sem a menor cerimônia. (...) Aí quando tu me perguntas o que do [violonista] erudito seria bom que o popular tivesse e o que do popular seria bom para o erudito? Aí é uma questão de estilo, estilo! O violonista popular tem uma tendência muito maior do que o erudito de ser mais suingado, ser mais malemolente. O que não significa dizer que um violonista popular tenha um senso rítmico... é... capaz de enfrentar certos desafios, que um erudito tem. Um violonista erudito em princípio pode não ter o mesmo suingue de um violonista popular, mas isso não quer dizer que um violonista popular não vá apanhar pra tocar uma peça ritmicamente complexa que um violonista erudito toca. Esse negócio de ritmicamente, a gente tá falando dos violonistas populares, acho que a gente tá se referindo exclusivamente a um tipo, a um repertório, não vou dizer limitado, delimitado, de ritmos que ele tá habituado a se expressar, como samba, o choro mesmo, o choro também requer suingue apesar de parecer muito severo, né? A batida do choro, também requer suingue. O ideal seria, vamos dizer assim, até porque não seria possível, os dois terem a mesma desenvoltura num e no outro canto, isto não é possível, isso não existe. Quando existe é um fenômeno, é um fenômeno. Não saberia te dizer quem é. Talvez o próprio Marco [Pereira] de tanto que ele estudou, eu conheço a história do Marco. (...) hoje o Marco Pereira tem um suingue que tu pensas que é a coisa mais espontânea do mundo, nada! Cansei de ir à casa do Marco, quando eu tinha aula particular com ele, chegar e ele tá com fone de ouvido e um LP do João Bosco e ele com o violão no colo, entendeu? (Idem).

Marcellino conta que Marco Pereira, ainda estudando na França, começou a ter contato ou se interessar mais pela música brasileira e, quando chegou ao Brasil, decidiu a não se tornar um concertista, partiu para a música popular brasileira tocada ao violão. E conclui com um breve comentário de como os violonistas das tradições

¹² Famosa obra para violão e orquestra do compositor e violonista espanhol Joaquín Rodrigo, composta em 1939 e apresentada pela primeira vez em 1940.

populares estão inseridos no contexto e retorna novamente à escola violonística brasileira:

Ele chega ao ponto de transcrever pausa de semicolcheia naquele suingado todo. Hoje é natural, mas ele trabalhou. Acho que é o único que fez um trabalho sistemático de forjar o suingue do violão, acho que é um caso único, pelo menos é o cara que mais longe foi. (...) e esse pessoal do folclore e tal, eles tiveram contato com a música urbana em algum momento da formação deles, de forma que essa educação musical europeia respinga, tá o tempo todo respingando. Como é que a clarineta chegou no carimbó? Não veio nadando ou foi feita pelos índios, entendeu? Então, até sendo irônico, não é de se espantar que exista uma presença se não marcante, mas pelo menos discreta da cultura etnocêntrica, eurocêntrica. Então é assim, eu entendo assim como o Marco disse: a escola violonística brasileira, que é aquele violão maroto, de muitos acordes, quando ele fala da escola violonística brasileira ele se refere às harmonias feitas pelo violão brasileiro, ele não tá falando só sobre a técnica de escala, até porque isso se remete a formação da escola erudita, mas ele tá falando do cheiro, sabe, da cor da música brasileira. E quando ele compara o violão brasileiro com o violão espanhol ele estabelece exatamente esses dois destaques que cada um faz: o brasileiro é mais harmonia, Toninho Horta, João Bosco. E o [violão] espanhol é a velocidade. Tanto é que ele fala que seria complicado ouvir o Paco de Lucia tocando uma bossa nova, ia ser completamente antinatural pra ele, ele ia sentir dificuldade, não que ele não tivesse técnica pra isso, negativo. Mas ele não seria tão espontâneo, igual ao tango argentino também, um brasileiro tocar um tango argentino como eles tocam é complicado. E o violão brasileiro frente ao espanhol não é tão virtuosístico, foi isso que ele falou bem claramente (Idem).

Sobre o trabalho autoral e a “apropriação” da técnica do violão erudito Nêgo

Nelson exemplifica:

É isso, esse tipo de exercícios [faz alguns exercícios de arpejos] eu uso em minhas músicas, mas os tambores sempre estão na mão direita [mostra outro exemplo ritmando com a mão direita sobre as cordas do violão de várias maneiras: hora imitando o toque do carimbó, ora imitando o banjo]. Eu já estudei essas técnicas todas, aí vem alguém aqui e eu dou, tem muito material que eu estudo e depois passo pra amigo. (...) O violão é um instrumento que imita todos os outros, se bobar dá pra fazer até a flauta. O violão é um instrumento muito difícil de tocar, num instrumento de teclas as notas estão lá, umas do lado das outras, aqui não, você tem seis notas [mostra o som das seis cordas do violão] e só. Pra você tirar um som tem que apertar com a mão esquerda, digitar com a direita, as notas estão todas em lugares diferentes. (...) Cada instrumento tem sua peculiaridade, e a digitação é uma coisa séria, não adianta você tentar fazer um arpejo desses sem estudar [faz um arpejo em Mi Maior que começa na primeira posição e termina na décima segunda casa]. Numa apresentação ao vivo, se você não tiver muito concentrado na hora de fazer uma passagem dessas já era. (...) Os eruditos todos beberam na fonte do popular,

desde os grandes como Chopin, Villa-Lobos, eles foram atrás da música popular para fazer seus arranjos. É assim, o músico rústico faz a sua música assim: simples. E o erudito, o cara que estudou pega a mesma música e transforma fazendo um arranjo rebuscado (Entrevista realizada em 15.04.2013).

Quando Nêgo Nelson fala sobre a “mesma” música, entendo que ele esteja se referindo ao gênero musical. Os compositores se apropriam daquela maneira “simples” e a transformam em algo mais “rebuscado”. Exemplos dessa forma de se pensar a música são as canções infantis recolhidas por Heitor Villa-Lobos, as músicas de Waldemar Henrique, e as do próprio, revisitadas, rearranjadas e “recriadas” por Luiz Pereira de Moraes Filho (músico pianista, violinista, bandolinista e gaitista, professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará) ou o próprio *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno de estudos para violão*, que é o objeto desta pesquisa. Continuando, Nêgo Nelson afirma:

Eu fui aluno do velho Tó, cheguei até ele por indicação não me lembro de quem. Ele já era um velho com 61 anos, eu tenho 64 anos hoje e ele para a idade dele um velho. Me ensinou muito sobre dinâmica. É, ele falava sobre isso! Quando viu que eu levava jeito, me ensinou coisas diferentes do que ensina para outros alunos, desenvolvi muito quando estava com ele, isso aqui ó [mostra uma progressão harmônica na tonalidade de Dó maior em ritmo de valsa] ele ensinava para uns desta maneira [toca de uma maneira simples] e pra mim ele ensinou assim [toca a mesma valsa com nuances de “sofisticação” usando dinâmica] (Idem).

Pude perceber com o registro dessas conversas com Nêgo Nelson, Salomão Habib e Marcellino Moreno, que existe sim, e torna-se visível, principalmente pelos depoimentos dos dois primeiros, certa apropriação das técnicas para o violão. Marcellino também comenta sobre o assunto quando se refere aos dois violonistas, através de um estudo das grandes “escolas” ou “métodos”, por eles citadas, e o estudo das obras de compositores como Abel Carlevaro, Leo Brouwer, Heitor Villa-Lobos, entre outros. Além de uma influência do jazz e do blues americano, assim como da “escola violonística brasileira”, do samba, do violão de “seresta”, do choro, da bossa nova, e dos ritmos que estão presentes nas manifestações da tradição oral brasileira.

Podemos confirmar todas essas influências ouvindo a obra autoral de Salomão Habib e Nêgo Nelson, que apresentam um resultado bastante “diversificado”. Salomão mostra claramente a tendência pelo “regionalismo” quando compõe peças com bases nos ritmos da tradição paraense como o carimbó, enquanto Nego Nelson transpõe o “local” em suas composições, nas fusões com um variado leque de ritmos brasileiros.

Em seu programa de rádio *Violão com Fábio Zanon*, transmitido pela Cultura FM de São Paulo, Zanon ao apresentar o programa “O violão no Pará”, em que mostra a música feita por alguns desses violonistas. Tece o seguinte comentário quanto à música feita por Nêgo Nelson:

É possível detectar uma influência aqui e ali, uma levada que lembra Baden Powell, um volteio melódico à moda de Hélio Delmiro, uma ambientação meio Gismonti. Mas o que a música de Nêgo Nelson mais exala é originalidade, sem ser exatamente experimental, ele não é parecido com nada que não seja ele mesmo (Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2008/03/115-bembem-waldemar-henrique-t-teixeira.html>>).

É interessante perceber como um determinado instrumento musical é “peça” característica e fundamental em uma manifestação musical. Alguns estão fortemente marcados e atrelados a determinadas manifestações ou gêneros musicais, que chega a ser “inaceitável” a escuta dessas músicas sem a presença destes instrumentos. É o caso, por exemplo, da rabeca na Marujada de Bragança, dos curimbós e do banjo no Carimbó por todo o estado do Pará, do piano no Jazz - inicialmente americano e hoje mundial, do violão nas Modinhas, e na Bossa Nova, na segunda metade do século XX.

O violão, popular como se tornou no Brasil, está presente em muitas de suas manifestações populares, folclóricas e religiosas. No Rio Grande do Sul - o violão gauchesco, no Mato Grosso do Sul e em parte do sudeste se faz parceiro da viola de 10 cordas ou “viola caipira”, como também é conhecido o instrumento. É o acompanhador do canto em manifestações religiosas como as folias e ladainhas. Em algumas dessas

manifestações percebemos que há o uso preferencialmente das cordas de aço, provavelmente, um dos motivos para o seu uso seja o volume emitido por elas.

Até o momento não tenho como afirmar a presença do violão como um instrumento característico das manifestações paraenses pesquisadas para esse trabalho. Ou seja, nos grupos que fazem a música de “raiz”, o violão não tem “presença garantida”, ainda que seja muito utilizado em “releituras” ou por grupos que tocam estes ritmos atualmente.

Uma grande mistura de gêneros, estilos, sonoridades, é o que temos visto no início deste século XXI. Hall (2009) fala de um declínio das velhas identidades e do surgimento de novas identidades. O Brasil, por sua formação cultural musical é “híbrido”. Tomemos como exemplo a região Norte, aonde é muito forte o movimento do samba e do choro (gêneros que não são propriamente nossos) e com facilidade a cultura local se apropria de conceitos importados, como o rap ou o funk e os transforma em algo mais “local” com novos nomes e novos significados, como, por exemplo, o “Tecno melody”.

Canclini nos fala de como “estruturas ou práticas sociais discretas” geram “novas estruturas e novas práticas”:

Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico (1989, p. XXII).

Na Amazônia a “identidade cultural” ou as “identidades culturais” trazem a herança e a influência de inúmeras culturas, negro-africanas, indígenas, europeias – principalmente a portuguesa, sendo difícil de conceituar e identificar a música de um só lugar.

A rítmica sincopada presente no batuque, por exemplo, é a mesma encontrada no samba e em várias de suas “ramificações”. O que observo como características ou singularidades relativas ao ritmo, que diferenciam as manifestações musicais de tradição oral encontradas no Brasil, é a instrumentação e a maneira como cada região executa estes ritmos, também sua manulação - maneira como se toca ou golpeia o instrumento, além da transmissão desses conhecimentos.

A transmissão de qualquer conhecimento, quase sempre, ainda hoje tem a oralidade como aliada. Na música se mostra de diversas formas, como na transmissão oral, por exemplo, dos acalantos, das canções de ninar, das canções de trabalho, de quase toda a cultura popular e, ainda, no ensino de música, seja ele formal ou informal.

Na música de tradição oral, o ensino e o aprendizado acontecem de variadas formas - dentro do eixo familiar, sendo transmitida informalmente de geração em geração, quando na maioria das vezes os mais novos aprendem ao ver os mais velhos fazendo; em pequenos grupos, estejam eles ligados ou não a uma manifestação tradicional; em comunidade, muito parecido com a transmissão oral familiar, entre outras. Acontecendo aqui, também, o fenômeno hierárquico, em que surgem e se formam os mestres. Estes, dentro de uma manifestação cultural são os formadores de ideias, baseadas principalmente em experiências vividas.

Fenômeno este vivenciado mais de perto, quando no ano de 2011, através de um convite de Beto Fares, diretor da Rádio Cultura FM em Belém, estive envolvido, juntamente com o grupo “Árvore Ar”¹³ em um projeto para gravar a obra musical de Mestre Fabico¹⁴.

¹³ Grupo formado pelos percussionistas Rafael Barros, Franklin Furtado, João Paulo Cavalcante e pelo violonista José Maria Bezerra. O grupo tem uma pesquisa com a rítmica amazônica e explora essa temática em suas músicas.

¹⁴ João Fabiano Balera, nascido em Belém – PA. Em 20/02/1928 – Criador e “Amo do boi” *Flor de todo ano* (segundo o próprio mestre, amo é aquele que repassa a tradição) – tradicional do bairro do Guamá – periferia de Belém. Mestre Fabico Faleceu em 21/01/2012.

Os encontros aconteceram no estúdio de gravação da emissora, aonde foram feitas as entrevistas. Ouvimos e registramos as músicas que este mestre tinha feito durante os seus longos 83 anos. Em todas as suas idas ao estúdio, ele sempre levou consigo, alguns membros de seu grupo, que ele carinhosamente chamava de “trinca”. Eram filhos, netos ou vizinhos, que lhe ajudavam a “montar” ou “por” o boi, termos usados por ele, na rua, na época junina.

Percebi que os ensinamentos eram claros, e bem diferenciados. Os mais velhos já tinham acesso aos instrumentos de maior destaque, as barricas, enquanto as crianças e os jovens tocavam ganzás, maracas ou o milheiro, sempre sob o olhar vigilante do mestre. As “levadas rítmicas” destes músicos que o acompanhavam, eram todas baseadas em uma “regência”, ou seja, nos comandos dados pelo mestre Fabico - que fazia questão de terminar cada música com “marcações” de um apito que sempre trazia pendurado em seu pescoço.

Mestre Fabico se foi no início do ano de 2012. Hoje todo o material gravado está em poder da produção da rádio Cultura FM. O projeto foi interrompido, temporariamente, devido a sua morte, mas acredito que ainda deva ser retomado para posterior lançamento.

Já houve outras oportunidades de ver como acontece o ensino nas mais variadas formas. Vou me desapegar por um momento do ensino do violão nos relatos a seguir, de quando estive participando da produção do primeiro CD da série Trilhas D'água e visitamos vários artistas ou “animadores culturais”, como são chamados, nos municípios de Santarém, Monte Alegre, Alenquer e Óbidos.

Em Monte Alegre fomos ao encontro de uma senhora chamada Joana Pantoja que me vinha à lembrança através dos relatos de minha mãe. Ela nos mostrou numa manhã de conversa um grande número de canções autorais que fizera para o seu o

grupo - marchas, carimbós, valsas e toadas. Uma dessas músicas, *O galo cantador*, foi registrada no primeiro CD do projeto. A autora reclamava uma atenção maior das autoridades às atividades culturais, e sua maior preocupação era da manifestação se acabar, pois a falta de apoio fazia com que menos pessoas se interessassem em aprender seu ofício. Neste caso, a transmissão ocorria via oralidade e no “aprender fazendo”, por isso a preocupação com o fim de uma tradição: o pouco ou a falta de apoio, distanciava novos “aprendizes” deste ofício, ficando o conhecimento somente com o mestre.

No município de Alenquer, encontramos com Astré Ferreira Santos, uma senhora que “montava” o Auto das Pastorinhas. Como ela estava em idade avançada, uma de suas filhas havia assumido a tradição e nos mostrou um desses autos que havia sido composto, mas não sabiam mais quem era o autor. Então a mãe havia ensinado a ela todas as músicas. Um clássico exemplo de como o ensinamento nas manifestações da transmissão oral ocorrem, de geração a geração, guardados na memória, fixados através da prática. Esta pastorinha foi montada e encenada em Belém pelos grupos Coro Cênico e Grupo de Teatro da Universidade da Amazônia no projeto “Revitalização das Pastorinhas” em que também estive envolvido diretamente fazendo os arranjos e a sonoplastia.

Em Santarém coletamos a toada *O urro do meu boi*, que nos foi mostrada pelo Sr. Laurimar Leal - diretor do Centro Cultural João Fona¹⁵. Segundo Leal esta é uma música cantada desde a década de 1930, do século XX, em Santarém, que poucas pessoas conhecem e de autor desconhecido. Havia chegado até ele mostrada por algum membro de sua família.

¹⁵ Localizado na Praça Barão de Santarém, no centro da cidade, inaugurado em 1868. Conhecido também como Museu de Santarém. Seu acervo dispõe de cerâmicas arqueológicas denominadas tapajônicas ou de Santarém, legado das populações indígenas que povoaram primitivamente a região. Disponível em: <<http://www.santarem.pa.gov.br>> Acessado em: 06.05.2013.

Quando saíamos em viagem pelo programa Multicampartes¹⁶, nós professores sempre falávamos em fazermos um trabalho onde o foco principal fosse a “identidade cultural” de cada município visitado. Este pra mim, sempre foi um termo de difícil conceituação. Entre outros, o termo pode ser entendido como o “fazer cultural” de um determinado lugar, os costumes e modos de um povo, identificado através de sua música, sua culinária ou até mesmo no “carregado” sotaque, característico de alguns municípios paraenses.

Nas viagens realizadas tanto aprendíamos quanto ensinávamos. Assim, no decorrer das oficinas, o “manual” preparado por mim, os “planos de oficina” e, até mesmo o material didático que eu sempre levava na “bagagem” sofria alterações, a depender do público presente, um desafio. As técnicas de arranjos, de composição ou de como trabalhar a música em conjunto, eram repassadas aos músicos “locais” e, sinceramente, eu me sentia muito útil. Mas ao mesmo tempo percebia como era importante não modificar o que encontrava naquele “fazer cultural”, componente da “identidade musical” local, contrariando a tão reverenciada “técnica”, que os professores em Belém, quando se reuniam na academia, primavam na elaboração das oficinas.

As “cenas” mencionadas dizem respeito à tradição oral, ao ensino e a aprendizagem. Cada uma delas contribuiu para a criação de *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno de estudos*.

Há alguns anos pesquiso as manifestações populares da região amazônica, em especial as do estado do Pará. Inicialmente meu trabalho esteve voltado somente

¹⁶ Programa mantido pela Pró-Reitoria de Extensão – PROEX DA UFPA. Idealizado pelo Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro – tem como objetivo o aperfeiçoamento dos artistas moradores dos municípios onde a universidade possui campus.

para o lado artístico, como músico. Aceitar o convite da professora Joelma Telles¹⁷ para fazer a produção musical do CD *Trilhas D'água*, do Coro Cênico da Unama¹⁸, ampliou o meu universo de atuação.

A primeira experiência com a pesquisa aconteceu com a viagem aos quatro municípios já mencionados. Eu havia terminado o curso de Educação Artística – com habilitação em Música da UFPA e estava ávido por novos desafios. Ao mesmo tempo em que eu aprendia a fazer a produção musical para um CD, amadurecia o pensamento sobre o ensino do violão.

Não demoraria para que eu assumisse a cadeira de violão do mesmo curso, como professor substituto. Durante dois contratos, além de conhecer muitos alunos e poder aprender muito sobre técnica, leitura, arranjo, composição e prática de grupo, desenvolvi um aprendizado também sobre a produção e direção musical em estúdio, pois aquele primeiro convite havia gerado frutos e gravamos duas séries de CDs com os dois grupos dirigidos por Joelma Telles. Paralelamente fiz a produção de dois CDs do poeta Emanuel G. Matos¹⁹. Em toda esta produção eu havia assumido também o papel de compositor.

Meu primeiro contato com o estudo do violão formalmente foi no curso da UFPA. Fui aluno de Marcellino Moreno. Em nossas aulas, ele sempre teve a preocupação de falar sobre as possibilidades do desenvolvimento técnico para a aplicação na música popular e as aulas foram se moldando nesta direção.

Estas experiências me ajudaram com arranjo e prática de conjunto na música popular, o que facilitou o meu trabalho como professor do programa

¹⁷ Joelma de Almeida e Silva Bezerra, (1968) nascida em Belém/PA. Musicista formada em canto lírico pela Escola de Música da UFPA. Estudou piano e violão, é regente dos grupos: Coro Cênico e Coro Infantil da Unama.

¹⁸ Universidade da Amazônia – primeira universidade particular do estado do Pará.

¹⁹ Professor, Sociólogo e Poeta, nascido em Santarém/PA. Os CDs fruto desta parceria são “Banho de Cuia” e “Dizeres”.

Multicampiartes. O contato que tive com inúmeros violonistas nestes municípios foi muito enriquecedor e encorajador. Pude perceber que muitos haviam desenvolvido “técnicas” próprias para resolução de problemas de digitação, leitura, reconhecimento de cifras, entre outras.

Nessas viagens, eu sempre tinha a preocupação de levar comigo alguns métodos de “iniciação ao violão”, que resolviam em parte nossos problemas, os meus e o dos alunos. A proposta do programa era o aperfeiçoamento artístico dos músicos locais. Encontrei músicos de todos os níveis de domínio de seus instrumentos, além de uma ampla faixa etária - haviam alunos inscritos nas oficinas a partir de 14 anos. Como as oficinas eram abertas a todos os músicos dos municípios, tive contato com muitos instrumentistas de sopro e, precisei adaptar as particularidades “idiomáticas” de cada instrumento, visando o resultado final do grupo.

Com a oportunidade vinda através de um edital da Pró-Reitoria de Extensão da UFPA – PROEX fui contemplado no I Prêmio Proex de Arte e Cultura (2010), com um projeto que tinha como objetivo compor *estudos* baseados nos ritmos da Amazônia para a resolução de problemas técnicos do violão. O projeto, extensivo aos músicos do interior do estado e aos alunos do curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA, propunha ampliar o repertório violonístico, a partir da rítmica encontrada em algumas das manifestações musicais da tradição oral da Amazônia paraense. É sobre este processo criativo que trata o próximo capítulo.

Capítulo II: Sobre o processo criativo

“Compor significa, entre outras coisas, fazer escolhas”.
“Compor significa muitas coisas, entre elas, poder fazer escolhas”.
Mariza Rezende

“Ritmo”, segundo Ferreira (1986, p. 1513) é:

[Do gr. *Rhythmós*, ‘movimento regado e medido’, pelo lat. *Rhythmu*.] S.m. **1.** Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos. (...) **6.** *Mús.* Agrupamento de valores de tempo combinados de maneira que marquem com regularidade uma sucessão de sons fortes e fracos, de maior ou menor duração, conferindo a cada trecho características especiais. **7.** *Mús.* A marcação de tempo própria de cada forma musical: *ritmo de marcha, de valsa, de samba*. **8.** *Mús.* O conjunto de instrumentos de percussão e outros similares que marcam o ritmo (6) na música popular; bateria. **9.** *Bras.* O conjunto de ritmistas [v. *ritmista* (1 e 2)].

Para esta pesquisa, utiliza-se o termo “ritmo” como o resultado do movimento gerador de som executado pelo “corpo do tocador” com o uso das mãos, de baquetas, ou clavas, nos instrumentos que estão inseridos nas manifestações da tradição oral da Amazônia paraense: tambor, ganzá, reco-reco, caxixi, milheiro, banjo, rabeca, violão, entre outros.

Os ritmos das músicas das manifestações da tradição oral da Amazônia paraense é que darão significado ao termo, representados pelas células ou figuras que compõe esta rítmica, como por exemplo, o padrão rítmico do curimbó no Carimbó:

Carimbó

Matriz



Figura 1 – Matriz rítmica do carimbó.

O tambor é a base percussiva para grande parte da música popular de tradição oral, não somente na região amazônica paraense, mas em todo território nacional e, por vezes, internacional, nas danças que acompanham muitas dessas manifestações e, na música cantada.

O curimbó, tambor base do ritmo da dança do Carimbó vai figurar também em outras manifestações musicais, como no Lundu, na Dança do Siriá, no Samba de Cacete, na Mazurca.

Quando iniciei esta pesquisa, a intenção era fazer um mapeamento de todos os ritmos que compõem as manifestações da tradição oral da região amazônica, e a partir deste levantamento, compor para o violão.

A partir de leituras sobre o tema e algumas reelaborações do projeto, conclui que compor os *estudos* a partir dos ritmos das manifestações musicais com os quais eu já havia trabalhado ou os que eu conhecia um pouco mais, parecia estar mais ao alcance de minhas mãos. Ainda assim, houve uma dificuldade para a escolha, pois alguns desses ritmos não “cabiam” ou não se adequavam à proposta escolhida, haja vista que os

estudos precisavam ter necessariamente o caráter musical “idiomático”¹ do instrumento escolhido para tocá-los, ao violão.

Para o termo “idiomático” usei como referência vários autores da literatura violonística, como: Jodacil Damasceno, Henrique Pinto, Abel Carlevaro e contribuições de Pilger.

Entendo, também, que o termo se refere ao que está mais próximo de ser executado no instrumento, de forma que não soe como uma estrutura musical forçada, falsa, não apropriada e/ou própria do violão, ao contrário, que dê a esta estrutura melódica ou harmônica, possibilidades de ser trabalhada a melhor sonoridade do instrumento com a exploração de sons, com o uso de cordas soltas e presas, além da possibilidade de se tocar o mesmo acorde em várias “posições” no braço do instrumento ou melodia e harmonia confundirem-se a partir de construção musical amparada ao “idiomatismo”.

Para reforço desta informação, segue abaixo um trecho da parte II do *Estudo Lembrando Villa* quando faço uso do recurso de *campanela* fazendo soar a nota Dó – na casa VIII da primeira corda – por vários compassos, dando a esta nota um som repetitivo que lembra uma campã. As demais cordas são tocadas soltas e presas, em uma região médio-aguda do braço do violão. As notas aqui usadas poderiam ser tocadas nas primeiras posições – eu as faço na sétima casa, possibilidade característica do violão – num instrumento de teclas, como o piano, a nota Lá do primeiro compasso da figura abaixo, sempre vai ser executada no mesmo lugar (Lá3), mesma altura, diferentemente

¹ A palavra “idiomático” vem do grego *idiomatikós*, que significa “particular”, “especial”. Ao trazer esse conceito para a linguagem instrumental, podemos entender por idiomatismo de um instrumento tudo o que lhe é particular, daí a linguagem idiomática de um trombone diferir bastante da de um piano que, por sua vez, difere bastante da de um violão. Mesmo ao se analisar instrumentos de uma mesma família como violino, a viola e o violoncelo, percebem-se traços particulares, ainda que muitas vezes possam ser deveras semelhantes. A linguagem idiomática de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições, portanto, ela evolui constantemente (PILGER, 2010, p. 759).

do violão, em que esta mesma nota Lá pode ser tocada na segunda casa, na corda três; na sétima casa da corda quatro, abrindo, assim, um “leque” de possibilidades para a execução e diversidades timbrísticas:



Figura 2: Nota Lá tocada na casa VII da corda 4.

Sobre a execução violonística a partir das possibilidades interpretativas que o instrumento proporciona, Pinto comenta:

O violão tem a possibilidade de criar climas sonoros, colocando cada obra em sua dimensão expressiva. O intérprete pode usar os vários tipos de ataques da mão direita, como ângulo frontal e lateral, toque usando mais ou menos unha para se obter um som mais doce, tocar junto ao cavalete, ou sobre a boca do violão, uso do vibrato e suas modalidades, enfim, conforme a criatividade e controle de todo aspecto sonoro do violão, cada peça executada se torna uma obra de arte, única em todo seu conteúdo composicional (2005, p. 20).

Abel Carlevaro, segundo o mesmo autor, “observou cada movimento de ambas as mãos e sua postura, reformulando e realizando experiências em si mesmo até encontrar seu ponto de equilíbrio entre movimentação e música” (Idem, p. 15). Pinto continua: “Carlevaro nos legou sua técnica e ao usá-la percorremos um caminho menor para um determinado resultado” (Idem).

As possibilidades de execução de uma mesma nota em várias casas diferentes do braço do instrumento, ou a construção do mesmo acorde, dão ao violão esta característica “idiomática”.

Voltando a atenção aos ritmos, a escolha foi baseada na sua adequação à “tocabilidade” do violão, à maneira como o ritmo de uma manifestação soaria quando

tocado de acordo com o uso da técnica violonística, não havendo aqui, um total descarte de possibilidade para futuras composições, haja vista que o exercício a partir do que foi criado, me trouxe novas visões sobre a música aqui executada.

Depois da escolha das estruturas rítmicas foram feitos experimentos de quais das estruturas melhor se adequariam ao “idioma” do violão, sendo que seu uso estaria melodicamente inserido em harmonias que fossem características das músicas da tradição oral da Amazônia paraense.

Sebastião Godinho faz o seguinte comentário quando fala sobre como Waldemar Henrique era envolvido com o que compunha:

Ninguém, nem antes nem depois de Waldemar Henrique, conseguiu transmitir, através da música, uma mensagem tão autêntica de tudo aquilo que a Amazônia representa, no seu aspecto mitológico. Ele justifica isso pela familiaridade do compositor com esse tema. Isto porque, segundo Godinho, desde muito cedo, na casa de seus pais, Waldemar foi embalado nas ondas dessas histórias, contadas por sua babá que lhe falou da Matintaperera, da Cobra-Grande, das lendas indígenas, entre outras. Toda a sua meninice foi impregnada dessa riqueza mítica que ele, mais tarde, usou como matéria prima de suas mais importantes composições. Waldemar se apaixonou por esse universo e, na idade adulta continuou pesquisando não apenas isso, mas também o folclore em toda a sua extensão. Godinho recorda que conversou muito sobre isso com Waldemar, e lhe parece que o compositor se envolveu de tal sorte com esse universo que ele mesmo parecia um ser mitológico (apud MORAES FILHO, 2012, p.35).

Como mencionado, quando participei do projeto das gravações do CD *Árvore ar*, foram registrados tanto em áudio quanto em partituras, vários ritmos da Amazônia paraense como: samba de cacete, marabaixo, lundu, carimbó, mazurca, retumbão. Estes ritmos gravados me possibilitaram experimentá-los no violão com algumas “levadas” rítmicas e arpejos que foram usados em busca de uma melhor sonoridade.

A partir da seleção dos ritmos que comporiam a pesquisa e da adequação destes ao “idioma” do instrumento, iniciei o processo de composição dos *estudos*. Foram selecionados elementos rítmicos das seguintes manifestações da tradição oral da

Amazônia paraense: cantos de trabalho, retumbão, boi-bumbá, carimbó, mazurca, valsa, lundu, choro e marambiré.

Ao observar e analisar quais as dificuldades iniciais do aluno de violão fui elencando algumas técnicas que possivelmente ajudariam estudantes de violão nas suas resoluções de problemas.

Segundo Ferreira, a palavra “técnica” tem as seguintes acepções: “**1.** A parte material ou o conjunto de processos de uma arte: *técnica cirúrgica, técnica jurídica.* **2.** Maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo: *Este aluno tem uma técnica muito sua de estudar.* **3.** Prática” (1986, p. 1656).

Em *Elementos básicos para a Técnica Violonística*, Damaceno cita as contribuições de Edgar Willems sobre o assunto:

Em seu sentido mais estrito, a técnica representa a parte material, mecânica corporal, do ofício instrumental (...). Num sentido mais amplo, compreende o movimento da mão, do braço, do corpo inteiro. Por outro lado, a palavra técnica não deve ser reservada exclusivamente ao instrumento, e sim estender-se aos outros aspectos do ensino que concernem ao ritmo, audição, solfejo, harmonia, etc. considerada em forma completa, a técnica se une à música. É animada pelo amor à sonoridade, e até ao som, tomando em si mesma como fenômeno musical fundamental, também o está pela frase melódica, pela harmonia e composição. Certos músicos creem que sua musicalidade depende da técnica. É o resultado de uma falsa educação, conforme a qual se trabalha a técnica esquecendo-se de realizar uma conexão vital entre ela e a música (2011, p. 17).

Quando fala sobre técnica violonística, Pinto vai mais além:

A compreensão do exercício com escalas, arpejos, ligados, exercícios de extensão, saltos, etc., quase sempre é tido como uma fórmula para o desenvolvimento de todo mecanismo, tendo como consequência uma melhora e, muitas vezes, como uma porta para o virtuosismo. Este conceito não é verdadeiro, pois a experiência nos mostra que esta prática na maioria das vezes tem resultados tão insignificantes, que perder tempo e energia nestes exercícios puramente mecânicos não irá trazer resultado esperado. Ele se faz necessário para a correção de postura das mãos, assimilar certos movimentos profissionais que irão facilitar na coordenação de passagens e na coordenação de dedilhados, sejam eles da mão direita (não repetição de dedos e liberdade na utilização de qualquer combinação), na mão esquerda (colocação anatômica no braço do violão e seu desenvolvimento livre em toda a extensão da escala do instrumento). Quando estes problemas forem resolvidos, a técnica será feita com as próprias obras estudadas. Isolar

trechos e trabalhar seus movimentos como um exercício mecânico, é uma forma de resolver a execução da obra e exercitar a técnica como um todo (2005, p. 49).

Taborda também deixa sua contribuição ao citar uma das técnicas violonísticas:

O termo espanhol *rasgueado*, traduzido em português como rasgado, refere-se à técnica (e ao estilo) de execução da mão direita, na qual os dedos, com movimentos em bloco alternando os sentidos ascendente e descendente, atingem todas as cordas, metaforicamente rasgando-as. No ponteadado, os dedos da mão direita articulam individualmente as diferentes cordas, respeitando a individualidade das vozes (2011, p. 25).

Poderia aqui enumerar vários autores que versam sobre o assunto e analisar o quanto cada um se aplica a esta proposta. Observo que nas falas desses autores há a preocupação de que não devemos aplicar a técnica pela técnica, como exercícios puramente mecânicos.

Como aplicar então todas estas informações numa série de composições sem amarrar-se somente a regras ou conceitos? Afinal de contas, o que desejo é que os alunos, ao tomarem conhecimento dos *estudos*, sintam prazer, motivação e percebam o processo de seus desenvolvimentos técnicos.

Falar de técnica específica para o desenvolvimento do aprendizado de um instrumento musical requer cautela: “O desenvolvimento técnico-instrumental em qualquer instrumento depende de uma orientação adequada e do estudo consciente dos diversos elementos ligados ao aprendizado do instrumento” (MACHADO, 2011, p. 9). Operacionalizar sobre o que se deseja com determinada técnica, talvez seja o primeiro caminho.

A pesquisa com os ritmos precisou intensificar o olhar e a percepção para o fato de como o professor pode ajudar no desenvolvimento técnico do aluno utilizando a rítmica encontrada nas tradições orais da Amazônia paraense. Quais técnicas são mais apropriadas ou trazem uma possível correlação com o que eu pretendia?

É provável que outras técnicas possam ser desenvolvidas através da série de *estudos Ritmos da Amazônia*. As selecionadas para o caderno estão relacionadas ao desenvolvimento inicial do aluno de violão. Esta escolha foi guiada, também, pela experiência pessoal enquanto professor de violão e músico.

A importância de onde sentar-se deve ser sempre lembrada pelo professor. Devemos fazer uso de uma cadeira sem braços de apoio, ou um banco. Se o aluno optar por usar o violão sobre a perna esquerda, esta deverá elevar-se apoiada em um objeto de altura aproximada entre 15 e 20 centímetros:



Figura 3: Postura de como e onde sentar-se.



Figura 4: Apoio de pé feito de madeira.

Atualmente existem vários modelos de apoio para os pés em lojas especializadas em venda de instrumentos musicais. Para aqueles que preferem apoio do violão sobre a perna direita, esta deve elevar-se e cruzar sobre a esquerda, que deverá estar firmemente apoiada ao chão.

Todas estas observações fazem-se necessárias. São encontradas na maioria dos livros que têm como proposta o ensino do violão. Mas, vale ressaltar aqui, segundo Damaceno, que uma boa performance “não depende exclusivamente do contexto técnico-instrumental, mas de um conjunto de considerações ligadas à análise musical, à história da música, à percepção, à concepção da harmonia, entre outros aspectos” (2011, p. 20).

RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno de estudos para violão apresenta junto a seus títulos a habilidade a ser desenvolvida. Como já mencionado, a habilidade listada é somente uma das possibilidades a serem desenvolvidas durante o percurso dos estudos, cabendo ao professor encontrar outras e adequá-las as particularidades e dificuldades de cada aluno.

Após a análise realizada para a escolha das estruturas rítmicas das manifestações tradicionais da Amazônia paraense, adequadas à aprendizagem e ao desenvolvimento da técnica violonística, elenquei as seguintes habilidades:

Mão esquerda – É imprescindível falar da importância da mão esquerda no violão, pois as técnicas elementares do instrumento (interdependência e abertura, ligados ascendente e descendente, exercícios cromáticos, pestanas) estão todas amparadas na sua boa colocação sobre o braço.

Abel Carlevaro, violonista uruguaio, desenvolveu uma grande pesquisa sobre as possibilidades do uso das mãos, aonde, em suas próprias palavras, os exercícios para a mão esquerda irão “permitir ao estudante uma orientação racional e consciente do mecanismo da mão esquerda”² (1995, p. 2).

Por *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno de estudos para violão* não se tratar de um método, como já mencionado, para o uso da mão esquerda, o aluno já deve ter feito uma série de exercícios para o desenvolvimento do mecanismo desta mão. Nos *estudos*, o uso correto desta mão deverá ser trabalhado pelo professor, observando a postura do polegar e de como ele está posicionado na parte posterior do braço do instrumento.

² “permitir al estudiante una orientacion racional y consciente del mecanismo de la mano izquierda” (1995, p. 2) (Tradução do autor).



Figura 5: Postura de mão esquerda – vista posterior

A colocação dos dedos 1, 2, 3 e 4 em relação aos trastes deverá ser observada com cuidado para que não haja uma abertura desnecessária. No que se refere à força aplicada por estes, vale ressaltar a seguinte observação: “Os dedos da mão esquerda não devem pressionar as cordas mais que o suficiente para conseguir a nota desejada” (PINTO, 2005, p. 37).



Figura 6: Postura dos dedos 1, 2, 3 e 4 em relação aos trastes.

No *Estudo Canção de Rede* podemos perceber a importância da postura da mão esquerda. Apesar de muito simples, o *estudo* requer uma boa colocação e pressão sobre as cordas do instrumento, evitando assim o “trastejamento” dos sons. O andamento *largo* proposto beneficia ao aluno o desenvolvimento de uma boa sonoridade. Devemos atentar para a digitação, que deve ser obedecida, com o uso correto dos dedos 1, 2, 3 e 4.

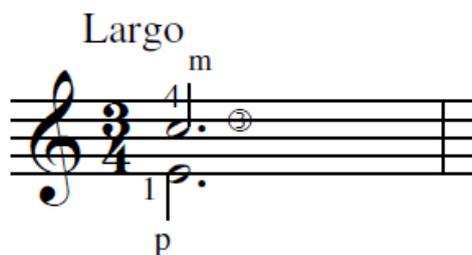


Figura 7: Uso dos dedos 1 e 4 sobre as notas das casas II e V

No *estudo*, além do ganho da independência entre dedos há também o desenvolvimento da “força”, principalmente no dedo 4.

Em cada um dos demais *estudos* há o uso diversificado da mão esquerda. Em todos eles o aluno deverá ser orientado a observar a digitação proposta e estudá-los progressivamente, com o cuidado de não saltar fases.

Na segunda parte do *Estudo Lembrando Villa*, a mão esquerda executa um ritmo no qual o aluno, para executá-lo, deverá ter feito um trabalho de independência de dedos. Este trabalho é propiciado nos *estudos* anteriores. Por esse motivo, é necessário que os alunos se possível, trabalhem os *estudos* na ordem apresentada.

Galilea narra a fala de João Bosco sobre o uso de acordes sofisticados e sua função na música: “preencher espaços que vêm de instrumentos mais complexos ou de mais instrumentos juntos como se o violão se ampliasse, aumentasse o número de

cordas, aumentasse o número de trastes. Enfim, como se o violão crescesse em outros instrumentos” (2012, p. 18).

Usei nesta pesquisa as abreviaturas comumente usadas para designar a mão esquerda no violão (*m.e.*) e os dedos: Polegar (*P*), Indicador (1), Médio (2), Anular (3) e Mínimo (4).

Mão direita – A mão direita do violonista é a que vai dar a ele certa “particularidade”, “identidade” e “personalidade”.

Para Pinto: “A mão direita do violonista é a da expressão, todo emocional e o enfoque dos fraseados dependem de seu movimento” (2005, p. 26). O autor fala da importância da mão direita:

A mão direita tem a função de dar maior ou menor ênfase num fraseado, é através dela que todo emocional do intérprete irá realizar sua forma particular de expressão, seu tônus musical está ligado no emprego de maior ou menor intensidade do toque realizado, dando sua forma e trazendo à tona o conteúdo da obra realizada. O trabalho da mão direita feito com uma posição adequada, uso correto da unha, aprendizado dos vários tipos de toque, poderá trazer ao intérprete as múltiplas possibilidades timbrísticas do violão e uma obra poderá ter o ambiente como foi a intenção do autor (Idem 2005, p. 32).

Inúmeras vezes identificamos alguns artistas populares pela sonoridade extraída do violão com a mão direita, podemos citar entre eles João Bosco, que desenvolveu uma técnica de mão direita, onde mescla arpejos e “batidas rítmicas” fazendo uso de cordas soltas e presas aparentemente com muita naturalidade.

O mesmo pode ser identificado no violonista espanhol Paco de Lucia, que entre muitos guitarristas flamencos se destaca com um som que carrega uma “identidade” própria. Segundo Galilea, “Paco de Lucia fez em pedaços os muros que os puristas e conservadores tinham construídos para o flamenco” (2012, p. 202).

Damaceno quando fala sobre a mão direita aponta alguns princípios básicos, que dizem respeito à postura:

Pousar o braço direito sobre a parte mais ampla da ilharga (aro) de forma que a mão caia naturalmente sobre as cordas e próxima à boca do instrumento na divisa entre ela e o cavalete. Assim teremos o instrumento firme, permitindo movimentos livres, sem afetar sua estabilidade (2011, p. 19).

E quando se refere ao princípio de dedilhado e arpejo, comenta que o aluno deve “Pousar o polegar direito sobre a sexta ou quinta corda, deixando os dedos indicador (*i*), médio (*m*) e anular (*a*) penderem de forma perpendicular às cordas e bem descontraídos para iniciar o dedilhado básico (*i, m, a*)” (Idem 2011, p. 19).

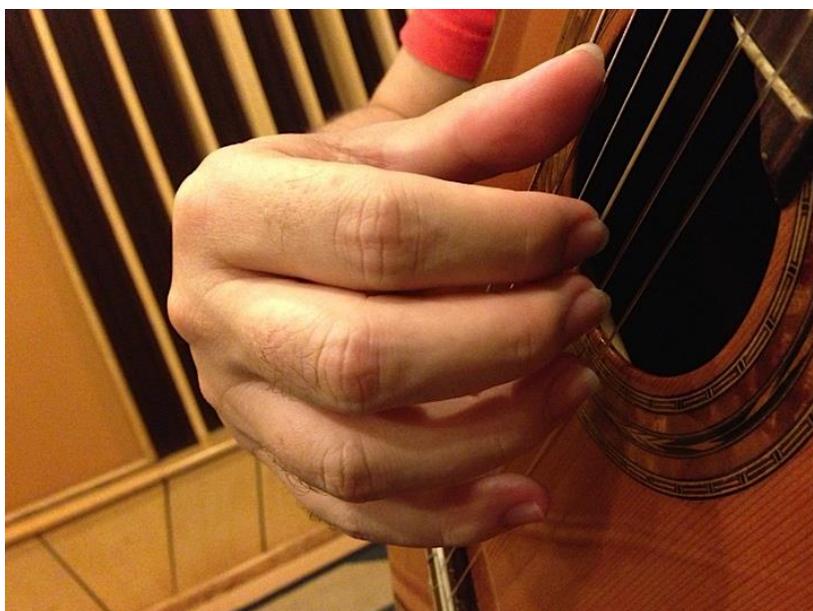


Figura 8: Detalhe da postura da mão direita

Ainda em relação à postura de mão direita, temos a contribuição de Pinto “A mão direita deverá estar colocada a não forçar os tendões para uma posição do limite de sua extensão, o pulso e antebraço deverão estar em linha reta ou aproximado desta linha reta” (2005, p. 37).

No *Estudo Retumbão* a habilidade trabalhada é o arpejo. Para que a mão direita seja desenvolvida, apresento o dedilhado (*p.i.m.p.m.p.i.*) que trabalha também o toque do polegar na 3ª corda (Sol).



Figura 9: Arpejo de *p.i.m.p.m.p.i.*

A digitação neste *estudo* exige atenção do aluno, quando em momentos da seção “A” o arpejo é todo reduzido às quatro primeiras cordas e, na seção “B” há uma “ampliação”, ou seja, uma abertura da mão, para o uso de todas as seis cordas do instrumento.

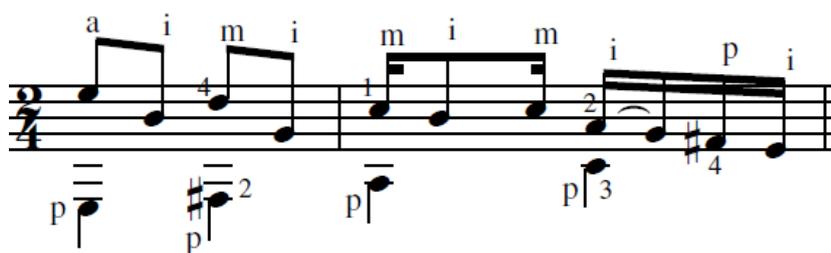


Figura 10: Arpejo “ampliado” para as seis cordas

As abreviaturas que usarei na pesquisa para falar da mão direita são: para o Polegar (*p*), Indicador (*i*), Médio (*m*) e Anular (*a*).

Ligado ascendente – Muito usada pelos violonistas, é uma técnica que se faz presente nesta série de *estudos* e deverá ser entendida e estudada gradualmente.

Quando fala desta técnica, Damaceno usa de clareza e, muito mais que explicar o seu mecanismo, mostra sua função.

A técnica de ligados no violão guarda uma peculiaridade em relação aos outros instrumentos, pelo fato de que os dedos da mão esquerda, nos ligados ascendentes, devem ser percutidos sobre as notas, enquanto que para os ligados descendentes realiza-se um *pizzicato*.

(...) Para fluidez do ligado, é indispensável que a mão esquerda concilie simultaneamente força para percutir, precisão da nota e leveza no movimento em um mesmo ataque, o que é conseguido a partir da independência dos dedos. Importante destacar que os exercícios de ligados fundamentarão os estudos relacionados aos mordentes, trinos, grupetos, enfim, para várias formas de ornamento (2011, p. 37).

Para Pinto, “A mão esquerda é que irá se incumbir do legato (ligar duas notas ou acordes sem haver espaço entre elas é como os elos de uma corrente, um ligado ao outro para formarem uma só unidade)” (2005, p. 32).

Escolhi apenas um exemplo, para mostrar como esta técnica está sendo utilizada nesta série de *estudos*. No início da seção C, compasso 11, do *Estudo Mazurca*, o ligado ascendente é mostrado de uma maneira muito simples para a sua execução, em escala ascendente sobre as cordas 4, 5 e 6 com o uso do toque do polegar pela mão direita.

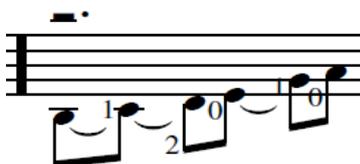


Figura 11: Ligado ascendente (cordas 4, 5 e 6)

Ligado descendente – Espera-se o mesmo resultado sonoro, porém, a mecânica do movimento para este resultado, é contrária. Usarei como exemplo o compasso 24 do *Estudo Mazurca* para mostrar como esta técnica está apresentada nesta série.

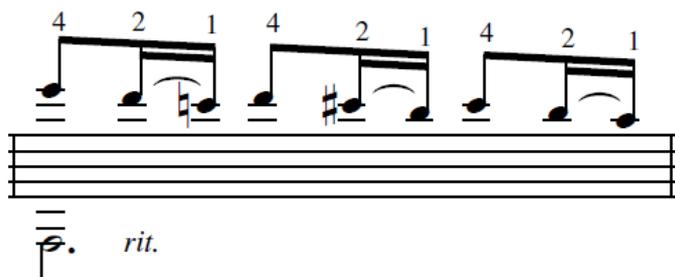


Figura 12: Ligado descendente usando os dedos 4, 2 e 1 sobre as casas XII, X, VIII, VII e V.

Os dedos devem ser colocados simultaneamente sobre as cordas, cada qual na sua respectiva casa. Toca-se normalmente a nota que está sendo presa pelo dedo 4 (Mi), em seguida, toca-se a nota que está sendo tocada pelo dedo 2 (Ré), este mesmo dedo deve puxar a corda com sua extremidade, como um *pizzicato*, fazendo soar a nota que vem em seguida (Dó) que está presa pelo 1. O ligado descendente pode apresentar ao aluno, maior dificuldade para a execução que o ascendente.

Para o início desta técnica, os exercícios usados poderão ser mais simples, usando as primeiras casas, tocando corda presa e corda solta (Figura: 13) retirada do compasso 1 do *Estudo Mazurca*.

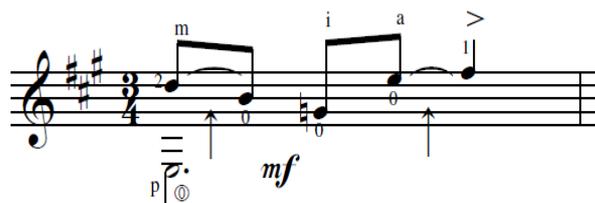


Figura 13: Ligado descendente e ascendente com cordas presas e soltas.

Intervalos – A opção por incluir o estudo dos “intervalos” nesta série foi por ver a importância deste, em vários momentos da vida musical do aluno e também na do professor no momento da construção de escalas, acordes, arpejos, exercícios melódicos e composição e, faz-se necessário quando estudamos solfejos, iniciamos um processo de composição melódica sendo fundamental para a harmonização.

O reconhecimento dos intervalos é importante como sustentação às primeiras formações de acordes simples de três e quatro sons. Diferentemente da disposição no pentagrama, a formação das tríades e tétrades no violão, está voltada ou resultará da disposição e afinação de suas cordas.

A afinação comumente usada no violão é a de intervalos de quartas justas (4ª J) na ordem de cima para baixo: Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi. Com exceção da 3ª para a 2ª corda, que recebe o intervalo de terça maior (3ª M).

Outra maneira muito usada na música popular é contar suas cordas de baixo para cima, ficando assim dispostas: Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi.

Sendo assim, quando lemos no pentagrama, a formação da tríade de Dó Maior (Dó, Mi, Sol), que num instrumento de teclas, como o piano (ver figura 14), está disposta lado a lado:

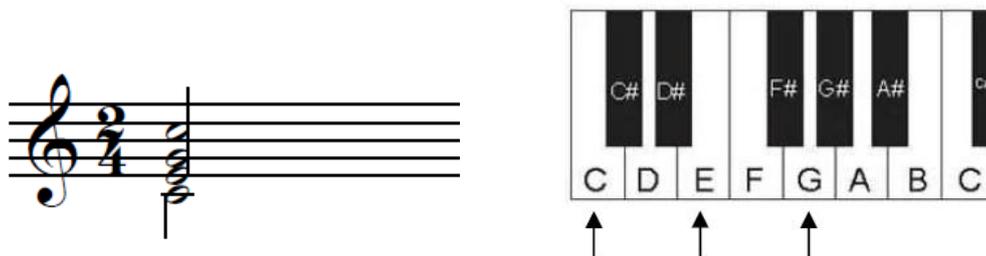


Figura 14: Tríade de DÓ Maior no pentagrama e no teclado de um piano

No violão teremos a seguinte formação:

I grau - DÓ – (Tônica) - tocada na casa III da 5ª corda com o dedo 3;

III grau – MI – (Terça) Mediante – tocada na casa II da 4ª corda com o dedo 2;

V grau – SOL – (Quinta) Dominante – tocada na 3ª corda solta.

Temos ainda a possibilidade de duplicarmos algumas notas do acorde, no exemplo duplicamos a tônica uma oitava acima.

VIII grau – DÓ – Tônica – tocada na casa I da 2ª corda com o dedo 1.

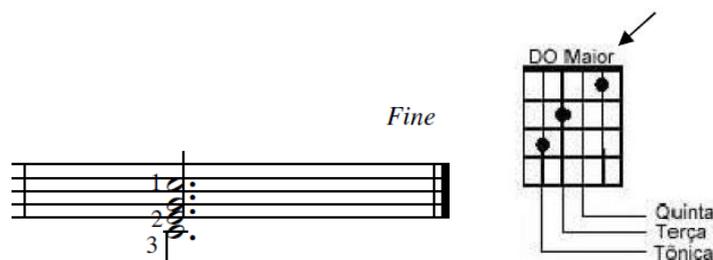


Figura 15: Acorde de DÓ Maior tocado no último compasso do *Estudo Valsa a três* (formação do acorde no braço do violão - a seta aponta para um Dó oitavado duplicado)

Acordes – Acordes são sons tocados em intervalos sobrepostos de terças – maiores, menores, justos, diminutos, aumentados – executados simultaneamente. Quando esses sons são tocados de maneira sequencial, ou seja, um após o outro, dizemos que estamos “arpejando” um determinado acorde. Em *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno de estudos para violão* não há a preocupação direta com a formação e a análise funcional dos acordes, suas melodias e suas harmonias. Em alguns momentos falarei sobre os acordes que estão sendo executados, mas este não é o objetivo.

Melodia acompanhada – O termo é usado para descrever quando em uma música é tocada a sua melodia e simultaneamente é feito o acompanhamento harmônico. Esta é uma técnica que aparece no *Estudo Carimbó* de forma bem simples e, um pouco mais elaborada e apresentando maior dificuldade nos *Estudos Mazurca, Rio baixo e Lembrando Villa*.

É necessário que o músico já tenha certo domínio de escalas, interdependência de dedos, tanto os da mão direita como os da mão esquerda e conheça um bom repertório de acordes.

Em *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno de estudos para violão os estudos* são apresentados “progressivamente”, pelo nível da dificuldade técnica.

Acredito que esta maneira de compor não foi e nem é uma particularidade minha. O momento da criação é quase sempre sobrecarregado da responsabilidade de compor para um determinado fim, é o momento de “fazer escolhas”. Mas, diria que, também, não conseguimos nos desprender da carga de intuição, inspiração e emoção que percebemos em uma composição. Logo, além da finalidade técnica e didática, *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno de estudos para violão é artístico.*

2.1. **Canção de rede** (*estudo de intervalos*) – Entre as inúmeras manifestações da tradição oral da região amazônica pesquisada, a que deu origem a este *estudo* foi o “canto de trabalho”. Salles apresenta outro termo para definir este gênero, o nome “BAMBERÊ”, “Cantiga de ninar cantada por D. Agostinha, preta velha da Vigia, octogenária, reg. de Lenôra Brito, 1967” (2003, p. 63).

Cantos de trabalho, canções de ninar, se apresentam dentro de várias manifestações culturais por toda a região brasileira. O primeiro contato com este gênero musical se deu quando estive a frente da produção e direção musical do CD *Trilhas D’água 1*, aonde aparece a canção de domínio público *Papai Curumiaçu*.

Canção de rede é um *estudo* com duas seções: A (compassos 1 a 8) e B (compassos 9 a 13), escrita em compasso ternário, com passagem para compasso quaternário em três compassos na segunda seção (9 ao 11), retornando para ternário nos dois últimos compassos (12 e 13).

Não há a formação de acordes com três ou mais sons neste *estudo*, cabendo ao professor e aluno um estudo mais detalhado sobre a sonoridade conseguida e a tonalidade da peça, se for o caso.

Este ritmo vai se adequar ao instrumento através de sua linha melódica, que está nas cordas mais agudas, Mi – Si – Sol (contadas de baixo para cima). O motivo

melódico foi pensado a partir do canto, ou do “cantarolar” de quem “embala” a criança – gesto comum na região amazônica – construído a partir de intervalos ascendentes e descendentes, o contorno melódico segue a seguinte sequência demonstrada nas tabelas:

TABELA DA SEÇÃO “A”

Compassos	1-2	2-3	3-4	4-5	5-6	6	6-7	7-8	8	8-9
Melodia	4ª J D	6ª M A	4ª J D	3ª m A	4ª J D	3ª M A	4ª J D	3 m D	5ª com- posta	6ª M D
Baixos	3ª MD	2ª Md	1ª J	5ª JA	3ª MD	2ª MD	9ª MA			
Compassos	1-2	2-3	3-4	4-5	5-6	7-8	8-9			

TABELA DA SEÇÃO “B”

Compassos	8-9	9	9	9-10	10	10	10-11	11	11	11	11-12	12-13
Melodia	6ª M D	4ª J D	5ª J A	4ª J D	2ª m D	2ª M D	2ª M D	3ª M A	4ª J A	4ª J D	2ª M A	5ª J D
Baixos	9ª M A	3ª m D	7ª A D	8ª J A	2ª M D							
Compassos	8-9	9- 10	10- 11	11- 12	11-13							

LEGENDA:

As seções estão dispostas em dois gráficos, sendo cada um dividido em:

Linha superior: compassos da melodia; **segunda linha:** intervalos melódicos da seção;

terceira linha: intervalos melódicos dos baixos (cordas mais graves 4ª Ré – 5ª Lá – 6ª

Mi); **quarta linha:** compassos da melodia do baixo.

Para a identificação dos intervalos, foram usadas letras maiúsculas e minúsculas conforme exemplo abaixo:

2ª M A = Segunda Maior Ascendente

Numeral – Intervalo (distância entre dois sons)

M – Maior

m – menor

A – Ascendente

D – Descendente

J – Justa

A preferência por apresentar os intervalos deste *estudo* num gráfico, se dá pela própria natureza da peça, não sendo esta, a única forma para a identificação de intervalos. Para os demais *estudos* procurei maneiras que se adequem as habilidades propostas.

Neste *estudo* é mostrado um recurso com cordas soltas. Chamado *harmônicos naturais*, eles acontecem no oitavo compasso (ver figura 16), onde é tocado o Mi grave (6ª corda - mínima pontuada) e sobre esta nota, é executado em uma oitava acima o MI na 5ª corda “solta” (semínima) com o dedo (3) pousado levemente sobre o *traste* da sétima casa, ferindo esta corda com o *polegar* da *mão direita*, o compasso termina com o Si (1ª corda - semínima) com o dedo (4) pousado levemente sobre o *traste* da sétima casa, sendo pinçado com o dedo *anular* da *mão direita*.

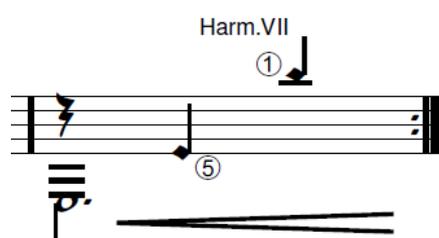


Figura 16: Exemplo de harmônicos naturais

Desta forma são feitos dois *harmônicos naturais*. Usamos outras maneiras para tocar *harmônicos* no violão, mas que não aparecem nesta série.

Quis também, a partir da combinação e uso das cordas soltas e presas, compor a melodia ou o tema que é muito simples. Com esta combinação e o andamento *largo* o aluno tem a possibilidade de compreensão e apreensão do assunto intervalos.

É um *estudo* onde o aluno pode perceber a clara distância entre os sons tocados em *plaquè*, ou seja, simultaneamente, exigindo postura, coordenação e a necessidade de uma boa pressão sobre as cordas.

O “idiomatismo” do instrumento é mostrado na melodia com o uso de cordas soltas (compassos 2 e 3) (ver fig. 17) e cordas presas soando na mesma altura, mas pressionadas em locais diferentes no braço do violão (ver fig. 18). O *estudo* conclui com a formação dos “acordes” Lá7 e Ré Maior, observando que só dois sons estão sendo tocados para a formação dos acordes, nos compassos 12 e 13.

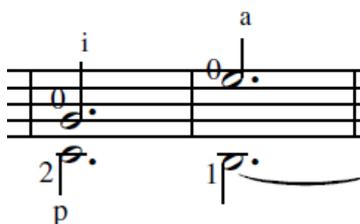


Figura 17: Compassos 2 e 3 - melodia em cordas soltas (SOL e MI)

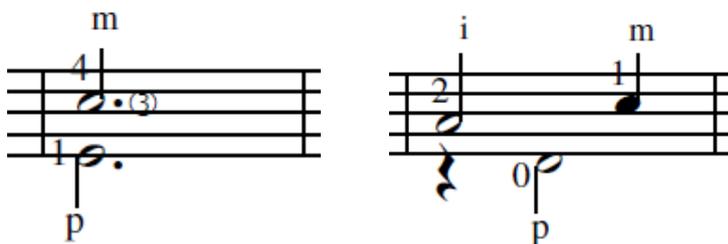


Figura 18: Dó (corda 3, casa V, dedo 4) e o mesmo Dó (corda 2, casa I, dedo 1)

A construção de acordes sempre trás ao aluno iniciante de violão uma série de dificuldades, pois requer pressão correta sobre as cordas, dedilhação, regularidade rítmica, entre outras. O *Estudo Canção de rede* vai ajudar o violonista em sua compreensão sobre a melhor sonoridade. Pinto diz que: “o ato de tocar um instrumento implica num complexo mecanismo mental e mecânico” (2005, p. 19). Este complexo mecanismo deverá ser alcançado, se buscado pelo músico. É fundamental neste caso, a ajuda do professor.

Numa classe de alunos, as dificuldades de aprendizado serão diferentes, o que não deverá ser considerado fator de medida ou valoração musical. Nem sempre o aluno que executa uma peça com mais agilidade ou em menos tempo, tem a melhor clareza e entendimento sobre a mesma.

2.2 Retumbão (arpejos) – O ritmo usado neste *estudo* integra a Marujada³ – manifestação cultural secular que envolve dança, música e louvores a São Benedito. A Marujada estudada foi a do município de Bragança, no Pará, distante 210 km da capital Belém.

A música nesta manifestação é composta pela Folia de São Benedito – santo cultuado na manifestação – executado *a capella*, por vozes masculinas, e por mais seis peças instrumentais: Roda, Retumbão, Chorado, Mazurca, Xote e Contra-dança. Em nenhuma destas peças instrumentais o violão se faz presente. O violão aparece em releituras ou composições feitas por artistas como Toni Soares, Júnior Soares, Arraial do Pavulagem, que com suas obras homenageiam a manifestação.

³ Em Bragança, é uma manifestação cultural com características próprias, em que nada se assemelha ao auto marítimo existente em todo o Brasil. As músicas executadas na manifestação são todas instrumentais e recebem as mesmas denominações das danças: roda, retumbão, chorado, mazurca, xote e contradança (MÚSICAS DA MARUJADA DE BRAGANÇA. Caderno de Partituras. Projeto Tocando a Memória – Rabeca – Um breve histórico).

“linha melódica” do *Retumbão*, peça integrante da Marujada de Bragança, e assim compus um *estudo* de arpejos. A figura a seguir mostra um trecho da peça:



Figura 20: *Estudo Retumbão*

Minha intenção foi aproximar o violão da música da Marujada de Bragança através do *estudo* que teve como matriz, ou inspiração, o *Retumbão*, que é dentre as músicas desta manifestação, a mais popular.

O trabalho de mão direita e mão esquerda, desenvolvidos para este *estudo*, são dosados de similaridades. Há uma harmonia de movimentos propositais proporcionados por *ligados ascendentes e descendentes*, decorrentes de um trabalho de mão direita que objetiva a melhor expressão musical (ver fig. 21). Vale frisar que “A mão direita tem várias funções, mas a primordial é a da expressão, é em seu toque que diferenciamos os intérpretes” (PINTO, 2005, p. 32).



Figura 21: Padrão de dedilhado *p.i.m.p.m.p.i.*

Há neste *estudo* uma “exigência” de trabalho para as mãos direita e esquerda. Ele traz também a intenção de introduzir o toque com o polegar nas cordas mais agudas do instrumento (ver fig. 21) aonde o polegar já aparece tocando a terceira corda (Sol).

O professor terá inúmeros elementos a serem trabalhados. Cabe a ele trabalhá-los, à medida que o aluno vá resolvendo positivamente os problemas de ordem técnica. A técnica selecionada e a habilidade a ser desenvolvida no *estudo* foi a de arpejos, mesmo com todas as possibilidades de estudos dos *ligados*.

Aqui, em particular, foi dada preferência ao ritmo marcante da linha melódica do *Retumbão* e, a partir desta melodia, encontrar um *trabalho* para as mãos esquerda e direita, onde a rítmica percussiva estivesse subtendida.

Construída em formato ABA e Coda, possui compasso binário na tonalidade de DÓ Maior, andamento *allegro*, sendo a parte A composta pelos compassos 1 e 2 com *ritornello*, a parte B pelos compassos 3 a 6 e a representação da parte A nos compassos 7 e 8 com Coda no compasso 9.



Figura 22: Compassos 1 e 2



Figura 23: Compassos 3 e 4 da seção B

Os arpejos encontrados na seção A (*p.i.m.p.m.p.i.*) fazem o uso de combinações que não são comuns ao iniciante do violão, com isto, queria que o aluno percebesse novas possibilidades de dedilhados no instrumento como o toque do polegar nas outras cordas que não as usuais 4^a, 5^a e 6^a cordas. Introduzi assim, como já mencionado, o toque com o polegar na terceira corda (Sol), iniciando, também, exercícios com ligados descendentes (ver fig. 22 e 23).

Na seção B existe um maior distanciamento entre melodia e o acompanhamento (ver fig. 23), que vinham sendo executados de maneira mais próxima nos dois primeiros compassos. A seção inicia com intervalos distantes, de duas oitavas (Mi a Mi – primeira e sexta cordas soltas).

A melodia da primeira voz fazendo movimento contrário ao da segunda, em arpejo de fácil execução, mesmo para o aluno principiante. Acontece a reaproximação melódica das vozes a partir do quarto compasso (ver fig. 24) , quando faço um arpejo usando notas dos acordes de Lá menor e Dó Maior, tendo o executante que fazer um movimento de ligado descendente em sequência (Lá – Sol), com uso do dedo (4):

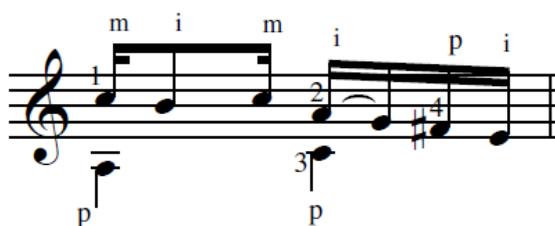


Figura 24: Arpejo Lá menor e Dó Maior

A partir do quinto compasso há uma imitação rítmica do primeiro compasso (ver fig. 25) sobre os acordes de Ré maior com a sétima menor e Ré maior, que conduz para uma apresentação melódica em *plaquè* de dois sons sendo tocados pelos dedos indicador (*i*) e médio (*m*), e anular (*a*) e médio (*m*) no sexto compasso (ver fig. 26),

seguindo para a reapresentação da seção A e finalizando com a Coda, quando é montado o acorde de Dó Maior.



Figura 25: compasso 5 (imitação rítmica do compasso 1)

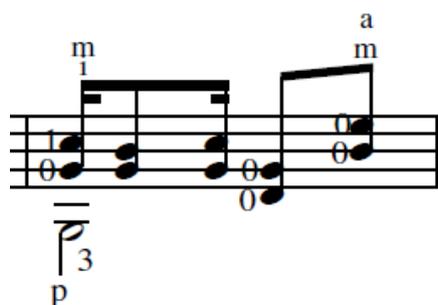


Figura 26: *Plaquê* usando os dedos *i* e *m*



Figura 27: Coda – acorde de Dó Maior

2.3. *Estudos Boi-Bumbá e Boi-Bumbá (variação - arpejos)* – Manifestação cultural bastante divulgada e executada em vários municípios das regiões norte e nordeste. Na região norte, no estado do Pará, o Boi-bumbá apresenta características diferentes das encontradas em cidades como Manaus e Parintins no Amazonas, aonde foram incorporados elementos musicais como o uso de teclados eletrônicos, ou São

Luís, no estado do Maranhão, em que o *Boi de orquestra* é muito comum e, ainda, a encenação da “comédia⁴” se faz com maior intensidade.

Uma característica que marca esta tradição, é o número de instrumentos de percussão usados pelos grupos, sejam eles tradicionais, como os que ainda mantêm a tradição de encenar a comédia, ou os de música popular que ajudam na manutenção desta tradição. É usado um grande número de barricas, maracas, reco-recos, milheiros, matracas, entre outros, ficando a melodia e a harmonia para um variado conjunto, que vai ganhando forma conforme a formação do grupo e o local de ocorrência. Existem grupos que tem na sua formação instrumental a família dos cordofones: banjo, cavaquinho, violão e, dos sopros: saxofone, trombone, clarineta. O violão, quando presente, faz o acompanhamento rítmico, sendo que, nas toadas, o andamento das músicas é mais cadenciado.

Os toques das barricas⁵ se adequaram perfeitamente aos *estudos*, daí a composição dos *Estudos Boi-bumbá e Boi-bumbá (variação)* aonde foram adaptados ao violão dois toques de barricas usadas no acompanhamento das toadas desta manifestação. Este exemplo, de uso de uma estrutura rítmica, tal qual ela seja, não foi aplicado a todos os *estudos*, pois para alguns, parti de uma matriz percussiva e as adaptei para que ganhassem sonoridade e a aplicabilidade que eu tinha em mente, assim, os *estudos* desta série podem ser entendidos como sendo “baseados” nos ritmos da Amazônia paraense. Nestes dois *estudos*, além dos arpejos, foi introduzida a leitura e a localização de notas por todo o braço do instrumento.

⁴ Teatro popular que narra a morte e a ressurreição do boi. É um misto de drama, sátira e comédia. Os personagens principais são: Pai Francisco, Catirina, o caçador, o pajé, o amo.

⁵ Pequenos tambores feitos de armação de madeira (como um tonel) e cobertos em uma das extremidades com pele de animal, estes instrumentos são tocados com as mãos e presos com um suporte envolto ao pescoço ou ao ombro do tocador, deixando o instrumento a altura do peito de quem o toca.

Em compasso binário, andamento *allegro*, a nota tocada pelo polegar tem a duração de um compasso, sustentando o arpejo fixo executado pelos dedos (*p.m.i.a.i.*). O padrão de dedilhados usado no *estudo Boi-bumbá* (*p.m.i.a.i.*) é repetido ao longo deste. O dedilhado foi criado a partir de uma das “vozes” das *barricas*.



Figura 28: *Estudo Boi-bumbá*

O ritmo que nos remete à mesma síncopa aplicada ao samba e também no carimbó (grupos de semicolcheia, colcheia e semicolcheia). O contato com músicos percussionistas me trouxe uma maior proximidade com a maneira de execução do ritmo da manifestação, suas variações e manulações.

Tendo a *barrica* inúmeros toques ou variações dentro do mesmo ritmo, selecionamos apenas duas variações para esta pesquisa – as que se adequaram ao “toque” da mão direita, para criação dos *estudos*. A rítmica usada no segundo *estudo* de *Boi-bumbá* é o que apresento como sendo uma *variação* da primeira voz. Esta variação é composta por uma sequência de dois grupos de quatro semicolcheias, sendo que a segunda e a terceira notas do segundo grupo são ligadas, daí o surgimento da síncopa nesta variação.



Figura 29: Variação rítmica

A dificuldade inicial dos *estudos* talvez esteja na leitura e no reconhecimento das notas no braço do violão, pois, como mencionado, acontece neste *estudo* o uso de quase toda a extensão do braço do instrumento. Novamente é necessário o uso do recurso aplicado no *Estudo Canção de rede*, aonde cordas soltas e cordas presas são tocadas nas mesmas alturas, porém, em lugares diferentes no braço do instrumento, explorando as possibilidades “idiomáticas” do instrumento.

Estes padrões rítmicos, ou maneiras de execução dos dedilhados, depois de apreendidos, poderão vir a ser usados para o acompanhamento de canções com acordes pelo violonista, proporcionam possibilidades de entendimento para aplicação no acompanhamento do samba e do choro, assim como o desenvolvimento da interdependência dos dedos da mão direita, a partir do uso dos arpejos.

2.4. *Estudo Carimbó (melodia acompanhada)* – Em seu *Vocabulário crioulo*, Salles afirma:

Carimbó: Dança rural; tambor. Comum no Pará e Maranhão, onde é atrativo para manter o homem no seu meio. As mulheres ficam mais paradas, os homens saracoteiam a sua frente, evitando serem cobertos pelas saias das mulheres (*banho*). Dança-se ao som de pequeno conjunto instrumental, predominando os tambores de *carimbó* na marcação do ritmo. L. C. Cascudo redigiu verbete próprio no *Dic. Folcl. Bras.* (1954: 156), ampliado na 2ª edição (1962, I: 184), com a colaboração de Bruno de Menezes. V. Salles e Marena I. Salles publicaram a pesquisa “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo” (*RBF*, 1969). DIC.: 1. Chermont: “Atabaque, tambor, provavelmente de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos”. (1906: 23, 1968: 20); 2. R. Morais: “Tambor. Feito de um tronco escavado numa das extremidades. Nesta parte aberta é colocado o couro curtido de veado. O tocador do instrumento senta-se-lhe em cima e, com as mãos, zabumba-o nos batuques, que é uma dança de origem evidentemente africana, trazida, de certo pelos negros cativos dos tempos coloniais” (1931, I: 116); 3 A. Mendes: “Tambor, de origem africana, de couro, de ordinário adaptado sobre tronco oco, ou um dos lados de barril” (1942: 36); 4. C. Rocque

reproduz texto do *Dic. Folcl. Brasil.* de L. C. /cascudo. L. Palhano, em seu romance *O Gororoba*, Gloss., 372, indica o carimbó do Maranhão e indaga: é a dança ou o tambor que assim se chama? Diz-se: “Bater carimbó”. Diz-se “Dançar carimbó”. D. Vieira Filho registra o C. no Maranhão (1958: 28) e abona com indicações de escritores locais. M. Andrade amplia as indicações musicológicas, examinando a bibliografia e acrescentando observações pessoais em “nota de pesquisa” (1989: 114) (2003, p. 120/121).

Na Região Norte, quando usamos o termo “ritmo”, entre as manifestações mais lembradas quase sempre está o carimbó. A rítmica da música desta manifestação é uma combinação de figuras musicais que resultam num padrão sincopado, que faz lembrar o samba e outras manifestações tradicionais brasileiras. O que o caracteriza e o diferencia é o seu principal instrumento de acompanhamento o curimbó⁶.

O Carimbó enquanto manifestação cultural ocorre principalmente na Região do Salgado, que Salles (1985) afirma ser uma região rica em produção musical e na ilha do Marajó.

Ao que tudo indica, o Carimbó vem ganhando maior importância no contexto da cultura paraense. Inúmeras pesquisas acadêmicas têm sido feitas para falar da dança, do ritmo, da coreografia, da cenografia e de sua história.

Os grupos de carimbó geralmente têm em sua formação dois tambores (curimbós), as maracas ou ganzás, um instrumento melódico de sopro que pode variar entre a clarineta, a flauta ou o saxofone, e o banjo⁷ como o instrumento harmônico,

⁶ Tambor oco feito de tronco de árvore, com uma das extremidades cobertas com pele de animal, é tocado com as mãos, o “tocador” desse instrumento o faz sentado sobre ele, com variados golpes de mãos, existindo também em grupos tradicionais, que tocam o “carimbó de raiz” outro tocador, que divide o mesmo instrumento e executa o toque usando clavas de madeira.

⁷ Instrumento musical cordofone, contendo caixa de ressonância redonda, ganhou características próprias dentro desta manifestação, pois segundo Salles, o banjo é de origem africana, “onde continua conhecido pelos nomes *bania* e/ou *banza*, foi levado pelos escravos negros para a América do Norte e ali, industrializado, tomou as formas e o acabamento conhecidos atualmente” (SALLES, 2003, p. 69). O banjo é um instrumento que tem muita importância na música desta manifestação, é dele a função harmônica dentro da música. A afinação usada na maioria das vezes é Ré, Sol, Si, Sol. Alguns músicos usam a afinação Ré, Sol, Si, Mi. A técnica de mão direita aplicada é a com palhetas plásticas, muitas vezes confeccionadas pelos próprios tocadores. Quanto à sua confecção, na maioria das vezes, dentro da manifestação, o instrumento também é feito artesanalmente, senão pelo tocador, mas por artesões luthiers que estão inseridos no contexto. O banjo, ao que parece, é um instrumento que tem uma importância na música de tradição oral feita na região amazônica paraense,

executando o ritmo bastante acelerado. Existem outras formações para os grupos que executam esta música, aonde o violão já é encontrado, muitas vezes “pareando” ou “dobrando” o ritmo com o banjo. Quando tocados juntos, violão e banjo, o primeiro é executado em uma região mais grave, deixando ao banjo a voz mais alta.

A característica principal no toque do violão neste ritmo é a velocidade impressa na mão direita imitando o toque do curimbó.

Neste *estudo* o aluno inicia um trabalho de elaboração de *melodia acompanhada* ao violão. Esta maneira de tocar o violão é bastante “procurada”, mas pouco entendida, ou desenvolvida pelos violonistas na fase inicial de seus estudos. Neste *estudo* o aluno inicia passo a passo a desenvolver esta técnica. No exemplo (ver fig. 30), logo nos primeiros quatro compassos, a melodia está sendo construída sobre os acordes da tonalidade de Dó Maior, a nota que sustenta cada compasso é a tônica do acorde, sendo assim a disposição harmônica em cada um dos quatro compassos: Dó Maior (C) / Sol Maior com baixo em Si ou Sol na primeira inversão (G/B) / Sol Maior com a sétima menor (G7) / Lá menor (Am):

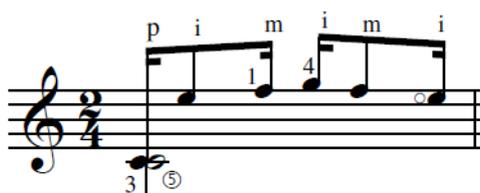


Figura 30: Compasso 1 – Dó Maior (C)

juntamente com os instrumentos de percussão, estando presente em várias destas manifestações: lundu, carimbó, guitarrada, entre outras. A entrada do banjo no Brasil, parece ter sido em 1922, “pelo conjunto “8 Batutas”, liderado por Pixinguinha, que saiu do Rio de Janeiro naquele ano para vitoriosa temporada em Paris (fevereiro a julho)” (SALLES, 2003, p. 69). Em relação à vinda ou ao conhecimento deste instrumento em nossa região, o mesmo autor, observa que em 1916, houve uma turnê que passara pelo Brasil, do grupo Family Bell, e estes, traziam o banjo como instrumento da orquestra, tendo sido ouvido em Belém no ano de 1917. Já nos anos seguintes, o banjo se mostra como um instrumento adaptado às músicas brasileiras e Antônio Jansen é seu principal executante. Inicialmente usado como integrante de orquestras de jazz ou big-band, o banjo vai incorporar-se na música popular: “Passado o interesse por esse tipo de formação orquestral, ficou o banjo como instrumento popularizado, alcançando, inclusive, os ambientes rurais: hoje aparece nos banguês, no retumbão, na marujada e em muitos conjuntos de carimbó”. (SALLES, 2003, p. 71). Podemos destacar aqui, dois “banjistas” que tem seus nomes ligados à música da Amazônia paraense: Mestre Lucindo⁷ e Mestre Curica (1950)⁷, este último integrante do grupo “Mestres da Guitarrada”. O banjo está presente também no samba feito em quase toda a região amazônica.



Figura 31: Compasso 2 – Sol na primeira inversão (G/B)

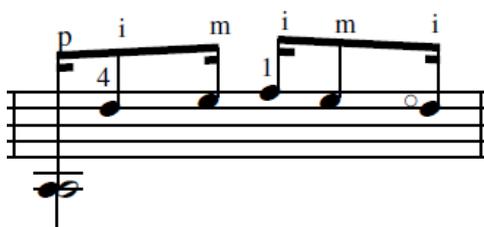


Figura 32: Compasso 3 – Sol com a sétima menor (G7)



Figura 33: Compasso 4 – Lá menor (Am)

Em compasso binário, apresentando duas seções: A e B, o *estudo* oferece a oportunidade de trabalhar frases, escalas, introdução à polifonia, formação de pestana⁸, pressão sobre notas longas no baixo, enquanto a melodia é executada nas cordas agudas:

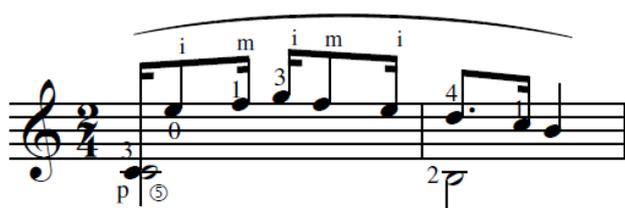


Figura 34: Frase construída sobre os acordes de C e G/B

⁸ Quando várias cordas são presas de uma só vez pelo dedo 1 (*m.e.*). Podem ser tocadas juntas ou simultaneamente.

Inicialmente a intenção foi de que a melodia estivesse sendo construída a partir da síncopa tocada pelo curimbó, e as primeiras cordas do violão Mi, Si, Sol, “imitassem” as frases construídas por um instrumento de sopro. No Carimbó os instrumentos que estão mais presentes nos grupos que mantêm esta tradição são as flautas, clarinetas e, em alguns casos, o saxofone.

A melodia do tema foi construída quase toda sobre os graus conjuntos da escala de Dó maior (ver fig. 34) evitando saltos, justamente para que seja compensado o esforço aplicado nas notas de apoio dos graves, que sustentam o compasso. A tensão muscular exercida sobre a melodia está distribuída entre os dedos 1, 2 e 3. Este cuidado deve ser observado pelo professor para que não haja o relaxamento nesta pressão e, conseqüentemente, o trastejamento das notas tocadas.

A “força” imposta normalmente pelo iniciante sobre as cordas do violão é desnecessária, a pressão correta advém de uma boa postura de mão esquerda, mão direita e corporal.

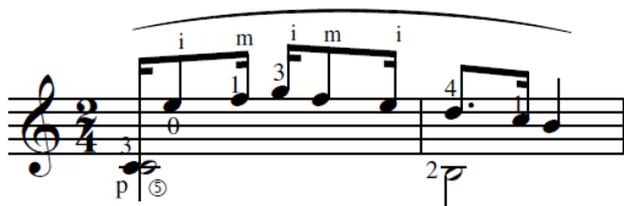


Figura 35: Frase construída com intervalos de graus conjuntos
(Mi – Fá – Sol – Fá – Mi – Ré – Dó – Si)

No primeiro compasso do último sistema, (ver fig. 36) a melodia foi construída feita sobre a escala de Dó Maior a partir do seu V grau (modo Mixolídio), toda apoiada pela nota Sol da sexta corda, na terceira casa, pressionada pelo dedo 3:



Figura 36: Escala de DÓ Maior a partir do V grau ou modo Mixolídio

Neste compasso há uma novidade a ser trabalhada pelo professor: uma nota (Sol) apoiando todo o compasso. Aqui há um trabalho de mão esquerda e direita: durante o compasso, o dedo 3 apoia a nota Sol, enquanto os outros dedos vão ser usados para a execução da escala. A tendência é que o aluno ao tocar a escala relaxe o dedo 3. Esta observação deve ser feita pelo professor.

Na sequência, temos a formação de frases que usarão o dedo 1 como apoio, sendo necessário o uso da meia pestana no segundo compasso do último sistema (ver fig. 37). A melodia a partir deste momento faz o caminho descendente, diferente do que havia sido feito até aqui.

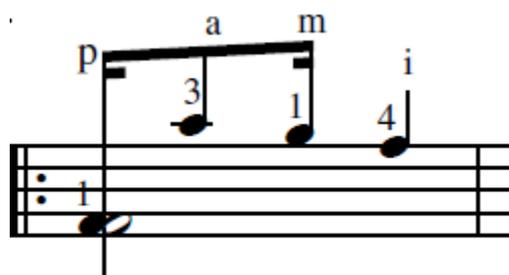


Figura 37: Pestana sobre a casa III

Neste *estudo* o professor poderá falar sobre construção de acordes e suas funções nas tonalidades, pois, como já mencionado, ele foi todo construído sobre os acordes do campo harmônico de Dó Maior, ainda que estes acordes não estejam claramente montados sobre a pauta e braço, sendo mais uma característica “idiomática” do violão. Nem sempre mostramos todas as notas de um acorde na melodia acompanhada.

2.5. *Estudo Mazurca (ligados e construção de acordes)* – Dos ritmos escolhidos, este talvez tenha sido o que mais fácil se adequou ao violão para esta pesquisa. Uma das hipóteses para esta “facilidade” é o compasso ternário, muito usado em outras composições para o instrumento. Assim como tantos outros ritmos europeus como a Valsa, o Xote (Schottisch), a Polca, a Mazurca é uma dança de salão, de origem polonesa, que segundo Moraes e Soares (2000, p. 25): “Foi introduzida tardiamente à manifestação da Marujada [de Bragança]” e como os demais ritmos “importados”, ao adaptar-se, ganha características locais conforme a região de ocorrência. É tocada em compasso ternário, bem marcado e preciso.

Ao fazer o registro deste ritmo na gravação do CD *Árvore Ar*, fiquei com a clara certeza das possibilidades da aplicação deste ritmo às características musicais executáveis no violão. Quis experimentá-lo na série de *estudos*.

A habilidade técnica principal deste *estudo* é o ligado. Serão encontradas algumas propostas que podem apresentar no início do estudo alguma dificuldade como a construção de acordes de pestana e meia pestana e melodias acompanhadas, habilidades já vistas nos *estudos* anteriores e que serão resolvidas com o estudo progressivo correto.

A construção da linha melódica e dos acordes resulta em vários trechos de “melodia acompanhada”. Exercícios para esta habilidade foram trabalhados no *Estudo Carimbó*. Tive o cuidado de estruturá-lo de uma maneira que ao encontrar dificuldades para execução, o aluno encontre “saídas” para estas, com a leitura detalhada da partitura que está digitada, mostrando a maneira como devem ser resolvidas estas dificuldades, sejam elas da habilidade a que ele se presta até a construção de acordes de três ou mais sons.

Sua forma é ABC, a tonalidade é Lá Maior, porém, são usados muitos “*bequadros*” para anular os acidentes, com o propósito de fazer soar as cordas soltas do violão.

A seção “A” compreende os compassos 1 a 8. A célula matriz para a composição do *estudo* é a encontrada na música “Nêga”, do CD *Árvore Ar*:

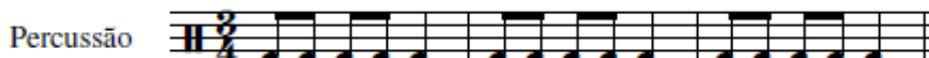


Figura 38: Matriz percussiva da Mazurca

Esta célula rítmica é repetidamente mostrada nos três primeiros compassos, com o uso do ligado descendente Ré – Si e ascendente Mi – Fá# nos compassos 1 e 2, sendo que a melodia difere em apenas uma nota nos dois compassos: o Si do segundo grupo de colcheias do compasso 2 (ver fig. 39).

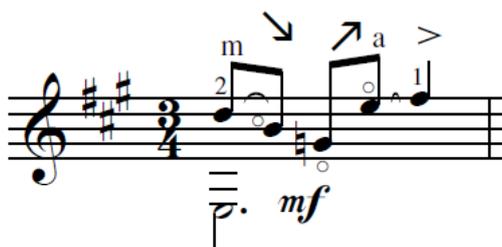


Figura 39: Compasso 1 - célula matriz, ligados descendente e ascendente.

No segundo compasso a melodia mostra o caráter “*idiomático*” da peça, quando a nota Si é apresentada em duas posições diferentes, mas com a mesma altura: na segunda corda solta e na terceira corda, na casa IV, não sendo necessário digitar na partitura a casa onde a nota deve ser executada, pois esta forma de digitação é usual no

instrumento, haja vista que a digitação mostra que estamos trabalhando nas primeiras casas do braço do instrumento (Ver fig. 40).

Para a execução destes ligados, deve-se proceder da seguinte forma: ao ser pinçada a nota Ré com dedo médio (*m*), o dedo 2 que está pressionando a nota deverá soltá-la puxando-a levemente, transformando o som na corda para a nota Si. Para a execução do ligado ascendente Mi – Fá# o movimento é contrário: toca-se a nota Mi com o anular (*a*) e martela-se com o dedo 1 sobre a casa II.

O contorno melódico, apontado pelas setas, apresenta desde o início do *estudo* uma melodia dinâmica. A extensão melódica deste trecho vai do Sol da corda 3 à um Si bemol da corda 1 na casa VII. Esta dinâmica vai ser desenvolvida nos demais compassos:



Figura 40: Compasso 2 - célula matriz
Nota Si (tocada na mesma altura mas local diferente)



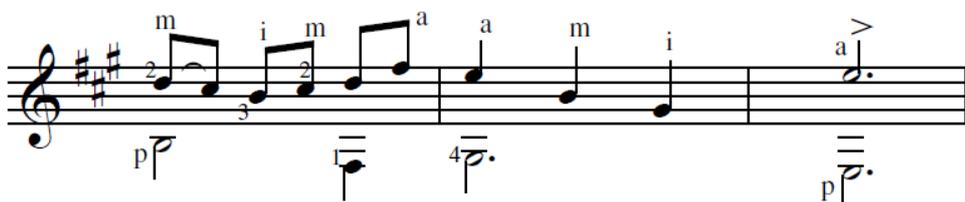
Figura 41: Compasso 3 - célula matriz, arpejo de C7m/9 – pestana sobre a casa III

No final do terceiro compasso (ver fig. 41) há um arpejo para formação do acorde de Dó Maior com a sétima menor e nona maior (C7m/9). Em seguida, no

compasso 4 (ver fig. 42) temos um pequeno descanso ou relaxamento no acorde de Dó Maior com nona tocado em arpejo “rápido”, o uso da fermata reforça o efeito de relaxamento. Na sequência acontecem variações no ritmo e na melodia:



Figura 42: Arpejo de C9 (relaxamento)



Figuras 43: Variações rítmico-melódicas

Ainda na seção “A”, a partir do compasso 5 (ver fig. 44), temos um contraponto melódico, apresentado pelas notas graves, este movimento é feito sobre a construção de acordes e uso da pestana sobre a casa II. Reforçamos assim o principio da técnica da melodia acompanhada.



Figura 44: Compassos 5 e 6 – Contraponto nas cordas graves com as notas Ré – Dó# – Si – Fá#

A seção “B”, que compreende os compassos 9 e 10 vai ser usada como ponte para chegarmos à seção “C”. O compasso 9 é construído sobre ligados e arpejos

(ver fig. 45) onde usamos as três primeiras cordas Mi – Si – Sol com movimentação dos dedos (2 – 1, 2 – 4, 1 – 3) para finalizarmos com o arpejo em Mi menor (ver figura 46):



Figura 45: Ligados com os dedos 2-1, 2-4, 1-3



Figura 46: Arpejo do acorde de Mi menor

Usei o mesmo princípio já utilizado nos compassos iniciais para a execução dos ligados ascendente e descendente, com a diferença, (ver fig. 44) de que os dedos usados requerem certa independência. Nestes ligados também temos um movimento melódico característico do “idioma” do violão. Poderia ter o mesmo resultado melódico fazendo o uso de cordas soltas, aqui, optei em usá-las presas, para a obtenção de uma melhor sonoridade e o desenvolvimento da habilidade técnica proposta no *estudo*.

Para a abertura da seção C (ver fig. 47), iniciei com um exercício de escala ascendente, tocada com o polegar, que conclui com a formação e o arpejo novamente do Dó Maior com nona (C9), aqui também fiz o uso de ligados:

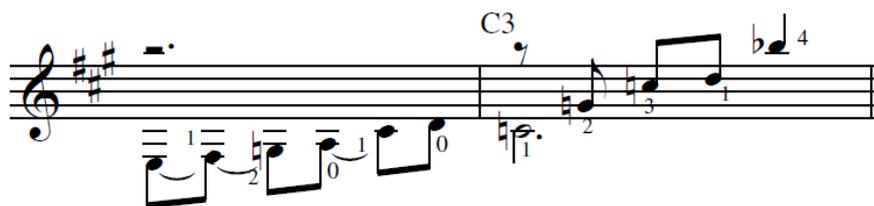


Figura 47: Ligado ascendente e arpejo de C9

As cordas graves do violão, Ré, Lá e Mi proporcionam maior facilidade na execução de ligados, devido suas espessuras e o material nylon ser revestido com finas linhas de aço. Naturalmente estas cordas ganham maior sonoridade e prolongamento do som.

Os compassos 15 a 22 são construídos a partir do acorde de Mi Maior (E) e algumas variantes melódicas que se movimentam a partir dele. O uso da dinâmica proporciona um exercício de como usar determinado acorde combinado com pequenas ideias melódicas, ganhando assim, efeitos elaborados sobre tensão e relaxamento.



Figura 48 – Tensão e relaxamento

O *estudo* proporciona também a possibilidade de conhecimento e exploração do braço do violão, quando mostra nos compassos 17 e 18 a construção do acorde de Mi Maior (E) nas suas extremidades (ver fig. 49). Nos compassos mostrados na figura abaixo o acorde aparece sem o acidente, no caso, o Sol sustenido, mas este consta na armadura de clave:

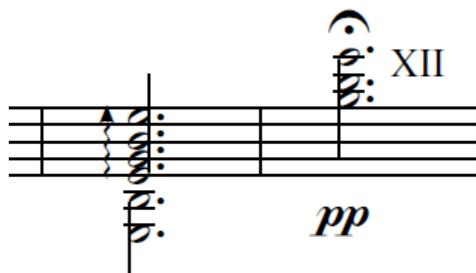


Figura 49: Mi Maior na primeira posição e o mesmo acorde sobre a XII casa

Para finalizar o *estudo* em que foi priorizada a técnica de ligados ascendente e descendente, no compasso 24 (ver fig. 50) é mostrada uma nova proposta de execução desta técnica, tanto para mão direita quanto para a esquerda. Aqui há uma escala descendente que caminha sobre graus conjuntos, em grupos de três notas, fazendo um pequeno retorno à segunda nota tocada em cada grupo: Mi – Ré – Dó/ Ré – Dó – Si/ e Dó – Si – Lá.

A técnica do ligado descendente foi usada entre a segunda e a terceira nota de cada um desses grupos, sempre com o uso dos dedos 2-1. O ritmo deste compasso é diferente do que vinha sendo aplicado, causando certa tensão para a execução, mas que irá desencadear num relaxamento dos próximos compassos até o final.

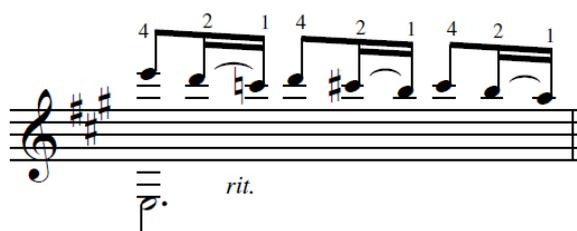


Figura 50

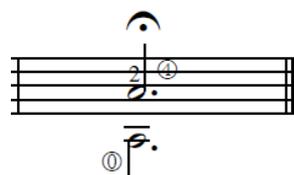


Figura 51

O conceito de relaxamento é apresentado por Pinto, quando discorre sobre o assunto. Após breve descrição e conceituação, ele mostra ao aluno de violão como este deve proceder e resume criando pontos importantes sobre relaxamento:

Posição do corpo e das mãos; contrair e relaxar os músculos conscientemente; sentimento de relaxamento de dentro para fora; evitar todo movimento supérfluo; usar o mínimo trabalho muscular possível; trabalhar um repertório dentro das possibilidades de controle técnico; trabalhar obras que haja identidade de linguagem musical; estudar com forte concentração e em períodos de tempo pequenos (2005, p. 38).

O aluno deve ser orientado neste *estudo* a uma leitura pausada, concentrada, para melhor compreensão e execução, observando sempre a digitação.

2.6. *Estudo Valsa a três (escalas)* – A valsa, assim com a mazurca e os demais ritmos introduzidos pelos colonizadores no Brasil, ganha características locais. Em nossa região se faz presente em várias manifestações culturais como nas ladainhas, nos cânticos usados em procissões religiosas, nas danças e nos tradicionais festivais de música popular.

Pereira nos relata em sua análise da obra para violão de Villa-Lobos: “A Valsa-Choro é do tipo lento e melancólico, qualidade inerente à Valsa brasileira. Sobretudo Valsas cantadas pelos boêmios, contemporâneos e amigos de Villa-Lobos” (1984, p. 91).

Uma escala é o resultado de uma sequência de sons tocados em intervalos de tons e semitons ascendentes ou descendentes. A partir desses intervalos se formam os acordes. Os estudos de escalas sempre são desejados pelos alunos que veem neles possibilidades para tornarem-se grandes solistas, seja para aplicação com o violão ou com a guitarra elétrica. Muitas vezes, por estar sendo abordada como “o maior dos desafios”, tanto por alguns professores quanto por seus alunos, chega a ser vista como “competição”. Tenho observado que muitos alunos se esforçam para transformarem-se

em grandes tocadores de escalas e estas muitas das vezes acabam ficando sem função dentro da música.

Nesta pesquisa a valsa foi o ritmo escolhido para o estudo de escalas. No *Estudo Valsa a três* há o uso combinado dos dedos das mãos direita e esquerda, sobre acordes acompanhados da melodia. A ideia inicialmente foi de que o *estudo* não fosse comprometido em sua totalidade somente como possibilidade de desenvolvimento de uma velocidade que às vezes torna-se desnecessária.

Durante o processo composicional e a análise do *estudo* o aluno vai perceber que as escalas estão sendo tocadas na maioria das vezes sobrepostas a acordes, proporcionando ao aluno maiores possibilidades de visualização da sua aplicação e função.

O *Estudo Valsa a Três* foi composto no formato AA'BC, compasso ternário, tonalidade de Dó Maior. Esta análise mostra o processo composicional e as diversas possibilidades de execução da escala de Dó Maior e sobre que acordes desta tonalidade estes sons foram distribuídos.

As seções estão assim divididas:

A = compassos 1 a 8

A' = compassos 9 a 15

B = compassos 16 a 23

PONTE = compasso 24

C = compassos 25 a 34

O trecho da seção “A” (ver fig. 52) mostra o acorde Fá Maior arpejado sobre a VII casa, com a digitação mostrando o dedilhado (*p.p.i.m.i.a*). Para esta execução é melhor que o acorde esteja “montado” sobre o braço do instrumento, evitando que se toquem seus graus como num solo.

No segundo compasso da mesma figura (fig. 52) há um trecho da escala de Dó Maior descendente, iniciando na nota Ré da casa X, da primeira corda, até a nota Lá da casa V, na primeira corda, seguido de um arpejo do acorde Dó Maior na terceira inversão. Para a construção deste acorde, temos a formação da pestana sobre a casa V indicado pelo sinal (C5).

O contorno melódico é dinâmico e varia entre escalas e acordes arpejados. A tessitura encontrada na figura alcança toda a extensão das doze casas do violão, indo do Mi grave da sexta corda solta ao Mi da primeira corda na casa XII, sendo esta a maior distância das notas no *estudo*.

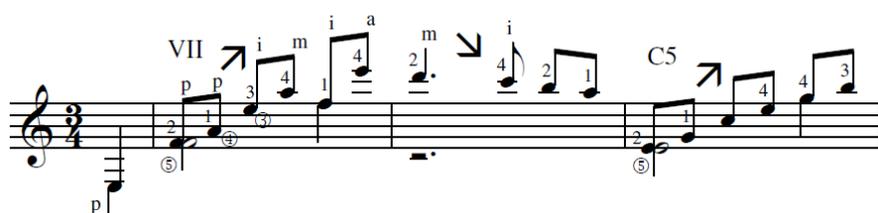


Figura 52: Extensão do *Estudo Valsa a três*

A seção A' é a repetição de A com variação. O tema da seção A é rerepresentado sofrendo variação logo em seu início, quando a nota MI da sexta corda solta, que inicia o *estudo* é substituída pelo MI uma oitava acima, na quinta corda, da casa VII, última nota do compasso 7 (ver fig. 53):



Figura 53: Nota Mi (corda 5 – casa VII – dedo 1)

A seção B (ver fig. 54) tem, em seu início, o contorno melódico muito parecido com o da seção A, sendo que a dinâmica da melodia caminha para a formação de três acordes seguidos: Mi menor (Em) no compasso 18, Sol menor com sétima e quinta bemol (Gm7b5) no compasso 19 e Sol bemol menor com a sétima e quinta bemol (Gbm7b5) no compasso 20 (ver fig. 55):

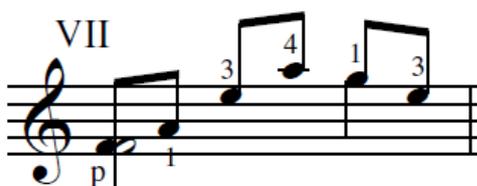


Figura 54: Início da seção B



Figura 55: Acordes de Em / Gbm7b5 / Gbm7b5 – compassos 18 ao 20.

Ainda no compasso 20 (ver fig. 56 e 57) acontece uma melodia descendente a partir da nota Lá da casa V da primeira corda, até o Mi que está sendo tocado na casa V da segunda corda. Esta melodia dá um salto, fazendo o caminho inverso do que tinha iniciado, indo para a nota Ré da casa V e corda 5. Este movimento é característico dos instrumentos de cordas dedilhadas como o violão. Com este *estudo* o aluno desenvolve movimentos de saltos entre distâncias maiores, sem perder o sentido melódico da frase.



Figura 56: Compasso 20 (início da frase com escala descendente)



Figura 57: Compasso 21 (continuação da frase com movimento invertido)

A melodia dos compassos 20 e 21 conclui com a formação dos acordes com as funções dominantes Sol Maior com sétima e décima terceira (G7/13) e Sol Maior com a sétima menor (G7) no compasso 22. A seção B termina numa cadência perfeita, com a formação do acorde de Dó Maior no compasso 23:

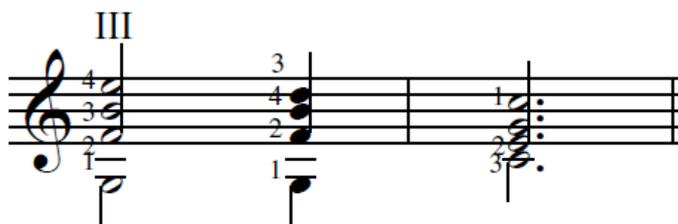


Figura 58: Compassos 22 e 23 – acordes de G7/13 G7 / C

Para chegar à seção “C” é feito o acorde de Mi Maior na primeira inversão (E/G#). Este acorde representa a função de ponte para esta nova seção. Acontece então a partir do compasso 25 mais uma mostra das possibilidades de estudo de escalas, habilidade que o *estudo* vem propondo. Construída quase que totalmente em graus conjuntos, a frase é longa, com melodia apresentando um contorno em forma de “onda” onde são usados todos os dedos da mão esquerda, nas cinco primeiras cordas. A mão direita mantém um dedilhado fixo executado pelos dedos indicador e médio (*i.m*):



Figura 59: Compassos 24 a 27



Figura 60: Continuação da frase (compasso 28)

O estudo de escalas não pode carregar somente o compromisso com o desenvolvimento mecânico e, conseqüentemente, sua velocidade. A habilidade proposta neste *estudo* deverá ser desenvolvida lentamente, com disciplina, sem que haja uma “pressão” por parte do professor e um desejo ou inquietação do aluno em tocar um número demasiado de notas dentro das escalas: “O violonista deve perceber o seu limite e trabalhar dentro dele, não existe um processo mágico de aumentar a capacidade técnica, saber desfrutar de seu potencial é uma maneira sábia de conviver com seu espaço técnico e musical” (PINTO, 2005, p. 45).

2.7. *Estudo Rio baixo* – (*scordatura*) – O ritmo utilizado para este *estudo*

foi o Lundu. Este é mais um ritmo em que recorri às acepções de Salles:

s.m. Var. *lundum*, voz corrente na Amazônia. Espécie de samba de roda, dança e canto comum em todo o Brasil desde o séc. XVIII. Desaparecida, ou pouco estimada, nas cidades, ainda permanece em vastas regiões, com adaptações locais. A área do *lundum* é muito extensa no Pará (baixo Amazonas, Óbidos; zona guajarina, Igarapé-Miri e Abaetetuba; baixo Tocantins, Cametá; principalmente ilha do Marajó). Maior efervescência na ilha do Marajó: *lundu marajoara*, que se compõe de pares soltos em que cavalheiros cortejam as damas, sua principal característica coreográfica é o rebolado de quadris dos

homens. A dança, assim como a música e os versos ainda não foram suficientemente pesquisados (2003, p. 163-4).

O ritmo está entre os mais dançados pelos grupos que fazem hoje apresentações das manifestações da tradição oral, principalmente na ilha do Marajó e na região do Salgado, a este ritmo está ligada uma dança sensual. Na música foram percebidas algumas características que me pareceram bem definidas e distintas nas duas regiões citadas. O lundu da Região do Salgado se diferencia do lundu da região do Marajó, aonde o ritmo do curimbó é mais “espaçado” dando à impressão de uma música mais “arrastada”, com isso a dança ganha mais malemolência. Ainda que sejam muito parecidas nos trajés, na formação dos pares soltos, no cortejo à dama, na sensualidade apresentada, principalmente pelo homem, as duas regiões apresentam singularidades locais.



Figura 61 – Lundu da Região do Salgado - a figura que a seta aponta é uma pausa do curimbó, marcada pelo toque do caxixi. É usado o mesmo ritmo para a *m.d.* no toque do violão.



Figura 62: Lundu da Ilha do Marajó – As figuras mostram o toque feito pelo curimbó



Figura 63: Acompanhamento do violão – Lundu Marajoara

A habilidade trabalhada neste *estudo* foi a *Scordatura*, que segundo Campbell “é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas, diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de cordas” (apud BORGES, 2007, p. 19).

Como já mencionado, a afinação do violão frequentemente usada é, do grave para o agudo, Mi – Lá – Ré – Sol – Si – Mi, ou seja, em quartas justas, com exceção da 3ª para a 2ª corda, que é afinada numa terça maior. A canção *Rio baixo* foi gravada no CD *Banho de Cuia*, parceria minha e do poeta Emanuel G. Matos. Na gravação mencionada, o arranjo criado por mim e Marcellino Moreno, foi feito para violão e viola de 10 cordas ou caipira, que possui cinco ordens de cordas. Nas regiões Centro-Oeste, Sul e Sudeste do Brasil recebem inúmeras variações em sua afinação. Para a gravação no CD usamos a seguinte afinação (de baixo para cima) Ré – Lá – Fá# – Ré – Lá, chamada de “Cebolão”. A canção foi gravada na tonalidade de Ré Maior.

Para a composição de *Ritmos da Amazônia – Caderno de estudos para violão*, em vez de compor um *estudo* aplicando o ritmo do lundu, desenvolvi um arranjo para violão solo, a partir da gravação de *Rio baixo*.

Iniciei a construção do arranjo mudando a afinação da 6ª corda (Mi) em um tom abaixo (Ré), querendo manter a tonalidade original. Assim, percebi que mantendo a tonalidade original eu estaria dificultando, naquele momento, o processo de aprendizagem e desenvolvimento técnico do aluno, pois na tonalidade original, o arranjo para violão solo, apresenta alguns trechos de difícil execução. Achei por bem mudar a tonalidade para Sol Maior e alterar para baixo a afinação da 5ª corda (Lá) em um tom, ficando assim a afinação do *estudo*, do grave para o agudo, Ré – Sol – Ré – Sol – Si – Mi. Estas “mudanças” trouxeram novas possibilidades para o ensino em sala de aula: o uso da *Scordatura* como recurso e as possibilidades de novas sonoridades a

partir da afinação, com o uso recorrente de cordas soltas. O uso da *Scordatura* no arranjo “realça” os graves das cordas 4, 5 e 6.

Para Wolff (1998):

Desde o estabelecimento do violão com seis cordas simples até o presente, é possível citar algumas *scordaturas* como sendo mais comumente utilizadas, sejam em composições originais para violão, seja em transcrições de obras originalmente compostas para outro instrumento (apud BORGES, 2007, p. 28).

A figura a seguir mostra da esquerda para a direita, as afinações utilizadas durante o processo de composição e do arranjo para violão solo: a primeira (convencional), usada na gravação do CD *Banho de Cuia*, a segunda (6ª em Ré) como sendo a primeira alternativa para o arranjo para violão solo e, a terceira, (6ª em Ré e 5ª em Lá), a afinação usada no *Estudo Rio baixo*.

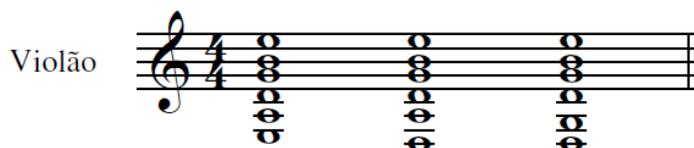


Figura 64: Afinações utilizadas no processo de composição

O uso da *Scordatura* numa peça para violão solo apresenta por si só algumas dificuldades aparentes, mas que são amenizadas em exercícios de leitura a primeira vista. O braço do instrumento não “sofre” alteração nenhuma, porém, a afinação sim, então isto deve ser visto com bastante atenção, pois o cérebro já se encarregou de guardar, por exemplo: que a corda 6 pressionada pelo dedo 3 na terceira casa, gera a nota Sol, isto na afinação convencional, com o uso da *Scordatura*, nesta mesma casa teremos a nota Fá – é muito parecido com as transposições feitas pelos músicos que tocam instrumentos de sopro que recebem outra afinação. O arranjo foi

pensado para um aluno das séries iniciais, assim o *Estudo Rio baixo* para violão solo tem em seu arranjo a seguinte estrutura:

- . Tonalidade: Sol Maior;
- . Compasso: binário;
- . Introdução: (compassos 1 ao 4 com repetição e 5 ao 8);
- . Seção A: compassos 9 ao 16 com repetição e casa de segunda no compasso 17;
- . Seção B: compassos 17 ao 32;
- . Coda: do compasso 33 ao 38;

6ª Ré
5ª Sol

Figura 65: Detalhe da introdução – compassos de 1 a 8.

Figura 66: Primeiro compasso da seção A

A figura 66 mostra o início da seção “A” e o tema rítmico-melódico com o qual a canção foi criada. A partir deste grupo de quatro semicolcheias e duas colcheias foi desenvolvido o tema e variações. É uma melodia de fácil assimilação, mas que em determinados momentos é “entrecortada” por um contraponto dos baixos (ver fig. 67), quando aparece também na digitação o uso do dedo indicador na corda Ré:

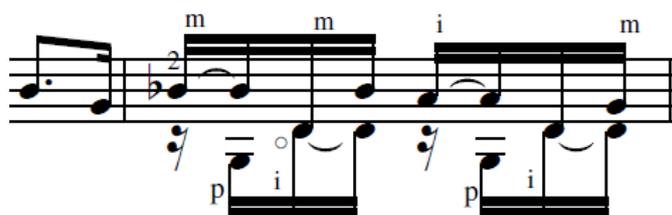


Figura 67: Compassos 10 e 11 – contraponto.

As ligaduras de prolongação usadas resultam em síncopas sobre as quais se faz o ritmo do curimbó (ver fig. 61, 62 e 63). Nos arpejos usados para a finalização do *estudo* é explorado o uso de cordas soltas e presas, a partir da XI casa. Daí a importância, como já mencionado, de um estudo progressivo para a melhor compreensão das habilidades propostas:

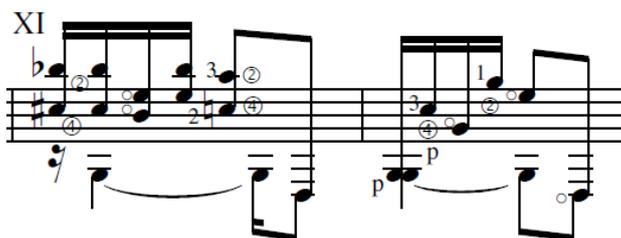


Figura 68: Arpejo com cordas soltas e presas a partir da casa XI

O *estudo* é concluído com a formação do acorde Sol Maior, somente com cordas soltas, resultado do uso da *Scordatura*:



Figura 69: Acorde de Sol Maior.

2.8. *Estudo Lembrando Villa - (arpejos e independência de mãos direita e esquerda)* – Considerado um ritmo genuinamente brasileiro, o choro é resultado da mistura de vários ritmos introduzidos no Brasil pelos colonizadores:

Alguns pesquisadores acreditam que a palavra "choro" é derivada do latim "chorus" (coro). Outra vertente de pesquisadores, como José Ramos Tinhorão, afirma que o termo é derivado do verbo "chorar". Os choros lentos (influência dos lundus chorados ou doce-lundu), por parecerem um lamento, lembram o verbo "chorar" e quando os instrumentos de cordas, principalmente o violão, são tangidos ao mesmo tempo para o acompanhamento da flauta, lembram um estado de melancolia. Segundo Luís da Câmara Cascudo, a palavra seria uma derivação de "xolo", certo tipo de baile que os escravos faziam nas fazendas. Da palavra derivou o vocábulo "xoro", que foi alterado para "choro". Já Ary Vasconcelos acredita que a palavra é uma corruptela de "choromeleiros", certa corporação de músicos do período colonial que executavam as "charamelas". Segundo Henrique Cazes, os instrumentos de palhetas "charamelas" são precursores dos oboés, fagotes e clarinetes. Na primeira década do século XX o termo "choro" já denominava o gênero, como uma forma musical definida e não mais como sinônimo de uma roda de músicos que executavam músicas populares. Considerado "O pai dos chorões", Joaquim Antonio da Silva Callado Júnior (1848-1880) pertenceu à primeira geração do gênero e formou o "O Choro Carioca", o primeiro grupo instrumental de que se tem notícia. Não que no Brasil não se fizesse "música instrumental", segundo J.L. Ferrete: "Muito antes que a primeira nau portuguesa fundeasse em terras brasileiras, perto do fim do século XV, já havia música instrumental no território hoje ocupado por nosso país. Os indígenas aqui preexistentes utilizavam-se de um instrumental musical composto de buzinas, flautas, cornetas e tipos característicos de trompas, tudo feito por búzios, taquaras, cabaças e madeiras ocas, tendo nomes estranhos como membi, boré, mime, uatapu, onfuá, pana e xuatê". Dos vários grupos criados por Callado fizeram parte o saxofonista e flautista Viriato Figueira da Silva, o cavaquinista Baziza, o flautista Pedro de Assis, o violonista Saturnino e o flautista Juca Kalut, e mais tarde incorporada a um dos grupos a pianista Chiquinha Gonzaga. (<http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos> Acesso em: 24/05/2013).

Em Belém, assim como provavelmente em quase todas as grandes cidades do país, existe um movimento muito forte dos “chorões”, hoje representados por nomes como Adamor do Bandolim, Paulo Moura, Nêgo Nelson, Mestre Catiá, Mauro Ricardo, Buchecha, Emílio Meninéia, Charme do Choro, entre outros, que tem a *Casa do Gilson* como “ponto de encontro” para saraus e shows.

Fui impulsionado na composição do *estudo* por uma ideia musical, em forma de arpejo, extraída do terceiro compasso do *Prelúdio nº 3* de Heitor Villa-Lobos (ver fig. 70). Esta ideia aparece quase como uma “citação” no oitavo compasso do *Estudo Lembrando Villa* (ver fig. 71). O objetivo era “tocar” Villa-Lobos numa composição dentro da série de *estudos*:



Figura 70: Terceiro compasso do Prelúdio nº 3 – Heitor Villa-Lobos

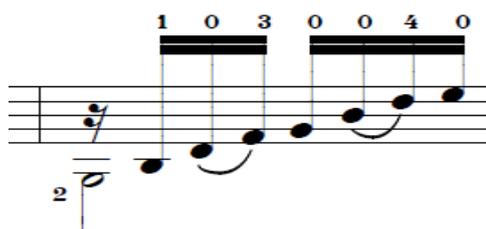


Figura 71: Oitavo compasso *Estudo Lembrando Villa* – José Maria Bezerra

Basicamente as ideias melódicas do *estudo* são criadas sobre acordes de dominantes com sétima e nona menor, arpejados em cadências “falsas”. A postura da mão esquerda é de posição fixa. Essas cadências são mostradas seguidamente desde o primeiro compasso e resolvem num rápido “descanso” somente no quinto compasso, recomeçando para mais uma sequência que vai do quinto ao sétimo compasso, quando

há o arpejo já mencionado na figura 71. Em compasso binário, tanto na parte I quanto na parte II, não há uma tonalidade definida na armadura de clave, preferi usar acidentes ocorrentes.

O *estudo* conclui a série *Ritmos da Amazônia* e foi feito para o desenvolvimento rítmico adquirido pelo aluno durante um período de estudos e exercícios de arpejos a partir de um trabalho de mão direita e de independência dos dedos da mão esquerda e, conseqüentemente, da formação de acordes por esta:



Figura 72: Sequência de acordes arpejados

A armadura de clave aparece somente no compasso 29 e vai até o compasso 36, quando a harmonia está claramente definida na tonalidade de Mi Maior:



Figura 73: Tonalidade de Mi Maior (início no compasso 29)

Este *estudo* foi dividido em duas partes. A primeira em ritmo de choro homenageia Heitor Villa-Lobos e a segunda parte presta homenagem aos mestres da cultura popular. O ritmo utilizado foi o Marambiré, que segundo Salles é:



Figura 75: Posição fixa na casa II – nota Sol (*Campanela*)
Repetição da movimentação dos dedos 1, 2, 3 e 4 e dedilhado *p. i. m. p.*

Apesar de não estar indicado na partitura, o *estudo* finaliza com a apresentação da Coda (ver fig. 77), quando o tema inicial em ritmo de choro reaparece, “trazido” por uma escala de graus conjuntos descendente, preparada a partir do compasso 25 da parte II (ver fig. 76):



Figura 76: Compassos 25 e 26 (preparação à Coda)

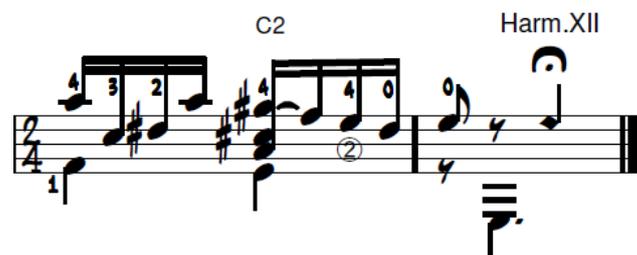


Figura 77: Fim do *Estudo Lembrando Villa* (Coda).

Este capítulo é também um exercício de memória. Nele recorri a momentos que muitas vezes num processo de composição estão presentes, mas que quase sempre não são percebidos, como as possibilidades de ensino que possui uma determinada peça, ou as habilidades a serem trabalhadas por estas composições, as regras apreendidas “brigando” com a “intuição”, com a “inspiração”, entre outras coisas. Tanto o momento da composição quanto o da memória deste, através do relato, me trouxeram ganhos enormes, que com certeza me levarão a novas composições, não necessariamente para fins didáticos, mas para novas possibilidades de pesquisa da cultura musical da região amazônica e também artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos em sala de aula – a primeira experiência.

No ano de 2011, enquanto professor das disciplinas Instrumento I, II e III - Violão, do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, resolvi verificar a aplicabilidade de *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno virtual de estudos para violão*.

Elegi a turma da disciplina “Instrumento II – Violão”, do segundo semestre do ano de 2011, do referido curso, composta por oito alunos. Entre eles havia apenas uma aluna que também cursava o Técnico de Violão no Conservatório Carlos Gomes, a ela foi dada a opção de não fazer a disciplina e optar por uma prova de proficiência, o que por ela foi negado. Os demais eram músicos que tinham uma iniciação ao violão, mas ainda apresentavam “problemas” com a leitura de partituras. Esta turma já havia feito um trabalho inicial de leitura ao violão usando o livro *Iniciação ao Violão*, de Henrique Pinto.

O *Estudo Canção de rede* foi o primeiro a ser trabalhado em sala de aula, e as maiores dificuldades apareceram proporcionalmente ao que o *estudo* se presta: pressão sobre as cordas, pulsação ou regularidade rítmica. Este *estudo* é de intervalos, todos na turma dominavam o assunto, e alguns alunos já possuíam um bom desempenho ao violão em canções populares, então, o que foi focado naquele momento, pretendia resolver pequenos “problemas” técnicos, antes que se transformassem em grandes.

A memória visual e auditiva foi sendo trabalhada durante todo o semestre. A decodificação de uma partitura e sua “transposição” para o braço do instrumento foi sendo feita paulatinamente. Em outros momentos, a leitura da partitura vinha sempre acompanhada de uma leitura de solfejo *a capela*, ou acompanhado pelas notas tocadas,

o que para eles parecia ser mais difícil no início era exatamente este transporte, esta decodificação, pois as notas musicais, que num teclado de piano aparecem distribuídas uma após a outra, no braço do violão, se distribuem em lugares e alturas diferentes, daí a necessidade da partitura estar bem digitada, facilitando a leitura e o dedilhado do músico.

Os *estudos* que compõem o caderno trazem no seu subtítulo a técnica que pretendem resolver. Os arpejos, ligados, intervalos, melodia acompanhada, entre outros, requerem um bom trabalho de mão direita e esquerda. Este deverá ser assunto recorrente em sala de aula.

Ao longo do semestre foram realizados quatro recitais para apresentação do trabalho realizado com os alunos da disciplina “Instrumento II – violão”, sendo que nos dois primeiros recitais, ocorridos nos meses de outubro e início de novembro, os alunos conseguiram executar somente os seis primeiros *estudos* da série. Nos recitais do final do mês de novembro e início de dezembro, todos já executaram até o “*Estudo Valsa a três*”.

Uma auto avaliação foi feita no final do semestre, tomando como referência todas as atividades feitas em sala de aula, os recitais públicos e as avaliações normais do período. Os alunos concluíram que havia acontecido uma visível melhora, principalmente no que diz respeito à leitura musical, eles estavam mais atentos à digitação e ao uso correto das mãos esquerda e direita. A leitura a primeira vista não era mais um “desafio inalcançável”.

Este foi o primeiro resultado com o projeto *Ritmos da Amazônia – caderno virtual de estudos para violão* que pretende definitivamente fazer parte do acervo de material que compõe o ensino de violão da região amazônica. Ao ouvir atentamente os

alunos, percebi que junto aos *estudos* deveriam estar alguns exercícios que os antecedessem.

Os exercícios “preparatórios” buscam desenvolver no aluno, através da leitura, elementos da técnica violonística de mão direita e mão esquerda que serão encontrados quando da leitura e execução dos *estudos*. Procurei fazê-los conforme a minha percepção, a partir das maiores dificuldades encontradas na turma de alunos já mencionada, em que a série de *estudos* foi trabalhada. Estes exercícios foram criados e encontram-se nos anexos desta pesquisa, são eles: Exercícios - Rítmico-melódicos para as mãos direita e esquerda; Carimbó; Retumbão; Lundu; Marambiré e Mazurca.

A preocupação ao compor os *estudos* era com o resultado sonoro, se identificaria uma região, pois o título dado ao projeto trazia a Amazônia como identificação. A música então, aqui, também precisaria ser entendida como uma linguagem, pois ao que se propõe o projeto *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno virtual de estudos para violão* além da resolução de problemas de ordem técnica do aluno iniciante do instrumento, que este aprenda a partir e através de uma identificação musical. Supõe-se assim, que o aprendizado aconteça de maneira mais rápida.

Para Hentschke (1995, p. 131), a educação musical tem o compromisso de preservar as produções sociais e culturais valorizando as nossas bases culturais, e acrescenta que, “Não podemos continuar desconsiderando a referência musical dos nossos alunos, suas experiências anteriores, impondo a eles, de maneira muitas vezes arbitrária, uma seleção de repertório somente a partir da perspectiva do professor”.

Com o resultado desta pesquisa, espero vir contribuir para a ampliação do papel do violão, ajudando para que o instrumento deixe de ser somente um “mero” acompanhante, seja das manifestações em que está presente, seja na música popular, consolidando assim a função também de solista. Papel este ainda pouco explorado, uma

vez que são poucos os violonistas, alguns já citados na pesquisa, que o fazem com um fim didático, além do artístico. Entendo também, que como acompanhante, o músico violonista já se apropriou e desenvolveu uma “técnica”.

Em todas as viagens já mencionadas, as dificuldades encontradas para o desenvolvimento do ensino me despertaram e me fizeram perceber que o momento era para uma reflexão, sobre que propostas de ensino e maneiras de ensinar estavam sendo apresentadas por mim. Notei que as dificuldades técnicas dos alunos de violão em fase inicial são comuns, estejam eles inseridos ou não no ensino formal de música. Estas serviram de suporte para o início desta pesquisa, voltada para a criação de *estudos* visando o aprendizado e o desenvolvimento da técnica violonística.

O violão chamado comumente de popular é na maioria das vezes apenas um acompanhante num grupo. Esta dissertação reforça a hipótese inicial do projeto – que era possível desenvolver um trabalho, em que o violão aparecesse como “peça” principal, na busca de resolução de problemas, ao serem utilizadas algumas técnicas desenvolvidas especificamente para o instrumento, para se tocar também a música popular, contribuindo dessa forma para a manutenção da cultura, e como confirmação de que há algum tempo, no Brasil tocamos o violão brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEYER, Esther. *Educação Musical no Brasil: tradição ou inovação?* In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, III, 1994, Salvador. *Anais*. Salvador: EDUFBA, 1994. Pp. 105-115.
- BASTOS, Rafael José de Menezes Bastos: *Las músicas tradicionales del Brasil*. Revista Musical Chilena, Chile: 1971
- BEZERRA, José Maria. *Ritmos da Amazônia: Caderno de estudos para violão*. In: ENARTE [Encontro de Artes de Belém], 38, 2011, Belém. *Caderno de Programas*. Belém: PPGArtes, 2011. Pp. 17.
- BOURDIEU, Pierre. “*Introdução a uma sociologia reflexiva*”. In: O poder simbólico. RJ: Bertrand Brasil, 2007: 17-25
- BRISOLLA, Cyro. *Princípios de harmonia funcional*. 3ª ed. / Cyro Brisolla – São Paulo: Annablume, 2008.
- BROUWER, Leo – *Estudios Sencillos* – EDITIONS MAX ESCHIG, Paris, 1972.
- CANCLINI, Néstor Garcia. [1] “*As culturas híbridas em tempos de globalização*” [p. xvii-xxxviii]; [2] “*Culturas híbridas, poderes oblíquos*” [p. 283-350]. In: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. SP: EDUSP, 1989.
- CHEDIAK, Almir. *DICIONÁRIO DE ACORDES CIFRADOS* – harmonia aplicada à música popular. 11ª edição revisada. São Paulo: IRMÃOS VITALE S/A, 1984.
- _____. *HARMONIA & IMPROVISACÃO I*. 2ª edição revisada. Rio de Janeiro: LUMIAR EDITORA – Brasil, 1986.
- CUNHA, Estércio Marques. *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*. – nº 001 (abr./jun. 1981). Salvador, 1992.
- DAMACENO, Jodacil; DIAS, Saulo S. Alves; MACHADO, André Campos (Org.). *Elementos básicos para a TÉCNICA VIOLONÍSTICA*. Volume 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA*. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos>>. Acessado em: 24/05/2013.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Paraná: Editora da UFPR, 1994.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *Pés que andam, pés que dançam: memória, identidade e região cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança (PA)*. Belém: EDUEPA, 2011.
- FERRAZ, Silvio. *Notas . Atos . Gestos* (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO*. Rio de Janeiro: EDITORA NOVA FRONTEIRA S.A., 1986.
- FREIRE, Vanda. *Currículos, apreciação musical e culturas brasileiras*. Revista da Abem, Porto Alegre: 2001.

- GALILEIA, Carlos. *Violão Ibérico*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Trem mineiro produções artísticas, 2012.
- GEERTZ, Clifford. "A arte como sistema cultural". In: Saber local. Novos ensaios em Antropologia Interpretativa. Petrópolis, 2008.
- GOLÇALVES, Hortência de Abreu. "Pesquisa Científica: Tipos e Modalidades". Manual de Metodologia da Pesquisa Científica. São Paulo: AVERCAMP Editora, 2005.
- HALL, Stuart. [1] "A identidade em questão" [p. 07-22]; [2] "As culturas nacionais como comunidades imaginadas" [p. 47-65]; [3] "O global, o local e o retorno da etnia" [p. 77-89]
- HENTSCHKE, Liane; DEL BEM, Luciana (Org.). *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.
- HENTSCHKE, Liane. *Educação Musical e a Música de Massa*. Art 022 [Revista da Escola de Música da UFBA], dez. 1995, pp.129-132.
- HOLST, Imogen. *ABC da música*. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Como surge um etnógrafo". Tristes Trópicos. Perspectivas do Homem/Edições 70. SP: Martins Fontes, 1986.
- LOBOS, Heitor Villa – *Suite populaire brésilienne* – nouvelle édition revue et corrigée par Frédéric Zigante – ESCHIG, Paris, 2006.
- MALINOWSKI, Bronislaw. "Tema, método e objetivo desta pesquisa". Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Ed. Abril (Os Pensadores), 1976.
- MORAES, Maria José Pinto da Costa de; ALIVERTI, Mavilda; SILVA, Rosa Maria Mota de. *Tocando a Memória* – Rabeca. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2006.
- MORAES FILHO, L.P. *GESTOS IMAGINÁRIOS: Um olhar sobre o universo mítico amazônico*. Universidade Federal da Bahia. Doutorado interinstitucional UFBA/UFPA (2012)
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. [1] "Identidade étnica e a moral do reconhecimento" [p. 19-57]; [2] "Os descaminhos da identidade (etnicidade e multiculturalismo)" [p. 87-115]. In: Caminhos da identidade. Ensaio sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: Editora UNESP/Brasília: Paralelo 15, 2006.
- OLIVEIRA, Valéria Rodrigues de. "Preparando trabalhos de pesquisa". In: Desmitificando A Pesquisa Científica. Belém: Editora Universitária, 2008.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*. – nº 001 (abr./jun. 1981). Salvador, 1981.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília, Musi Med, 1984.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*, para violão. Rio de Janeiro: 1ª edição, Garbolights Produções Artísticas, 2007.
- PEREIRA, Kleyde Ferreira do Amaral – *Pesquisa em Música e Educação* – São Paulo, Brasil: Edições Loyola, 1991.
- PILGER, Hugo Vargas. *ASPECTOS IDIOMÁTICOS NA FANTASIA PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA DE HEITOR VILLA-LOBOS* – I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música – UNIRIO – Rio de Janeiro-RJ – 2010.

PINTO, Henrique. *VIOLÃO UM OLHAR PEDAGÓGICO* – Ed. Ricordi Brasileira S/A. São Paulo-SP – 2005.

RITMOS DA AMAZÔNIA: caderno virtual de *estudos* para violão. 2011. Disponível em <<http://www.ritmosdaamazonia.org>>. Acessado em 02/02/2012.

ROCHA, Ulisses. *Estudos para violão nº 1*. São Paulo: Árvore da Terra, 1998.

SALLES, Vicente. *Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: IAP, Programa Raízes, 2002.

_____, _____. *A Modinha no Grão-Pará: estudos sobre ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005.

_____, _____. *Música e Músicos do Pará*. Belém: 2. ed. Ver. e aum. Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

SANTIAGO, Diana. *Processos da Educação Musical Instrumental*. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, III, 1994, Salvador. *Anais*. Salvador: EDUFBA, 1994. Pp. 224-230.

SOUZA, Jusamara (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. 2ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2009. Coleção Músicas.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TABORDA, Márcia, 1965 – *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TURNBULL, Harvey. *THE GUITAR from the Renaissance to the Present Day*. The Bold Strummer, Ltd., United States of America, 1991.

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: O violão no Pará*. <<http://vcfz.blogspot.com.br/2008/03/115-bembem-waldemar-henrique-teixeira.html>>. Acessado em: 03/05/2013.

ZOLBERG, Vera L. [1] “*O que é arte? O que é sociologia da arte?*” [p. 27-62]; [2] “O objeto de arte visto sociologicamente” [p. 95-129]; [3] “O objeto de arte como processo social” [p. 131-166]; [4] “Os artistas nascem prontos?” [p. 167-204]; [5] “Apoio estrutural, públicos e os usos sociais da arte” [p. 205-238]; [6] “Como as artes mudam e por que?” [p. 239-277]. In: *Para uma sociologia das artes*. SP: Editora SENAC, 2006.

WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. MEL BAY PUBLICATIONS, U.S.A., 2001.

ANEXOS

Estudo 1 - Canção de rede

Intervalos

José Maria Bezerra

Largo

4 m
1 p
p

0 i
2 p

1 a
0 p

m 0
3 m
4 # p
mf

2 i
1 m
0 p

0 i
3 p
5 a
1 a
mf

2 m
1 a
3 m
i i m a m
1 p
f

2 m
3 # p
p

Estudo 2 - Retumbão (arpejos)

Allegro

José Maria Bezerra

The musical score is written in 2/4 time and consists of five systems of notation. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with fingerings (p, i, m, p, m, p, i) and includes a first ending bracket. The second system continues the melody with fingerings (a, i, m, i, m, i, m, i, p, i) and includes a second ending bracket. The third system features a treble clef and a key signature of one sharp, with fingerings (p, i, m, p, m, p, i, m, i, m, i, m, a, m) and includes a first ending bracket. The fourth system continues the melody with fingerings (p, i, m, p) and includes a first ending bracket. The fifth system is a final cadence consisting of a whole note chord (F#4, A4, C5) with a fermata and a piano (p) dynamic marking.

Direitos reservados ao autor.

Estudo 3 - Boi-Bumbá (arpejos)

José Maria Bezerra

Allegro X p m i a i IX

VII VII VI V

Usar mesmo padrão de dedilhado (p.m.i.a.i.) em todo o estudo.
Os algarismos romanos indicam as casas aonde devem ser montados os acordes.

Estudo 4 - Boi-bumbá - (arpejos - variação)

José Maria Bezerra

Allegro X p m i a p m i

IX

VII

VII

VI

VI

V

Usar mesmo padrão de dedilhado (p.m.i.a.p.m.i) em todo o estudo.

Direitos reservados ao autor.

Estudo 5 - Carimbó

José Maria Bezerra

p i m i m i

0 2

1.

2.

p i m i m i a m

p a m i

D.C.

Estudo 7 - Mazurca (ligados)

José Maria Bezerra

Vivo

The musical score is written for guitar and consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords and fingerings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivo'. The score includes various dynamic markings: *p*, *mf*, *f*, and *pp*. There are also markings for chords C2 and C3. The piece concludes with a double bar line and a fermata over a chord marked XII.

Direitos reservados ao autor.

4 2 1 4 2 1 4 3 1

ritardand

a

p

Estudo 8 - Valsa a três - (escalas)

Para Beatriz, Raphael e Jô

José Maria Bezerra

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a whole rest on the C4 line, followed by a series of eighth notes: C4 (p), D4 (p), E4 (i), F4 (m), G4 (a), A4 (m), B4 (i), C5. The second staff continues with D4 (m), E4 (i), F4 (C2), G4 (a), A4 (m), B4 (i), C5, D5 (m), E5 (i), F5 (p), G5 (C2), A5 (m), B5 (i), C6 (p). The third staff starts with D5 (VII), E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The fourth staff begins with D6 (C2), E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The fifth staff starts with D7 (C7), E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9. The sixth staff begins with D8 (V), E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10. The seventh staff starts with D9 (III), E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

II

III

Estudo 9 - Rio baixo - Lundú

6ª = Ré
5ª = Sol

José Maria Bezerra e Emanuel G. Matos

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4 (labeled 'm'), a quarter note A4 (labeled 'i'), a quarter note G4 (labeled 'm'), and a quarter note F#4 (labeled 'i'). The bass line starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) with a circled '5' and a 'p' dynamic, followed by a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic. The second staff continues the melody with a quarter note G4 (labeled 'p'), a quarter note A4 (labeled 'i'), a quarter note G4 (labeled 'm'), and a quarter note F#4 (labeled 'a'). The bass line features a whole note chord (F#4, A4, C5) with a circled '5', a whole note chord (F#4, A4, C5) with a circled '6', and a whole note chord (F#4, A4, C5) with a circled '4'. The third staff starts with a quarter note G4 (labeled 'i'), a quarter note A4 (labeled 'm'), a quarter note G4 (labeled 'a'), and a quarter note F#4 (labeled 'm'). The bass line has a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, and a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic. The fourth staff begins with a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, followed by a quarter note G4 (labeled 'm'), a quarter note A4 (labeled 'm'), a quarter note G4 (labeled 'i'), and a quarter note F#4 (labeled 'm'). The bass line has a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, and a whole note chord (F#4, A4, C5) with a circled '3'. The fifth staff starts with a quarter note G4 (labeled 'a'), a quarter note A4 (labeled 'm'), a quarter note G4 (labeled 'm'), and a quarter note F#4 (labeled 'm'). The bass line has a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, and a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic. The sixth staff begins with a quarter note G4 (labeled 'm'), a quarter note A4 (labeled 'i'), a quarter note G4 (labeled 'm'), and a quarter note F#4 (labeled 'a'). The bass line has a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, and a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic. The seventh staff is divided into two first endings. The first ending starts with a quarter note G4 (labeled 'm'), a quarter note A4 (labeled 'i'), a quarter note G4 (labeled 'm'), and a quarter note F#4 (labeled 'a'). The second ending starts with a quarter note G4 (labeled 'm'), a quarter note A4 (labeled 'i'), a quarter note G4 (labeled 'm'), and a quarter note F#4 (labeled 'a'). The bass line has a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, a whole note chord (F#4, A4, C5) with a 'p' dynamic, and a whole note chord (F#4, A4, C5) with a circled '5'.

Direitos reservados ao autor.

Musical score for guitar in G major. The score consists of a melody line and a bass line. The melody line includes lyrics: "m i m" and "i m". The bass line includes lyrics: "p p i m". The score features various musical notations, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), dynamics (e.g., p), and articulation marks (e.g., accents, slurs). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The piece concludes with a *Ritardando* section.

Estudo 10 - Lembrando Villa (parte 1)

Em ritmo de choro

José Maria Bezerra

IV VII C3

C1 I C3 C5

C3 III II V IV VI

IV III C2 C4

IV III C2

Direitos reservados ao autor.

PARTE 2 - Lembrando os mestres.

Marambiré

José Maria Bezerra

p i m i p i a p i m i a m i p i m i p i a

VII
p i m p p i m p p i m p

VI II

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It features a sequence of six eighth-note chords. The first chord has a circled '5' below it. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

VII

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It features a sequence of eight eighth-note chords.

II

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It features a sequence of eighth-note chords, with a circled '2' and '3' below the final two chords.

III

V

VI

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It features a sequence of eighth-note chords, with a circled '2' and '3' below the final two chords.

C2

Harm. XII

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It features a sequence of eighth-note chords, with a circled '2' below the second chord and a fermata over the final chord.

Exercício - Carimbó

José Maria Bezerra

Musical notation for the first line of the exercise, measures 1-3. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The notation includes fingerings (i, m, 1, 3) and circled numbers (1, 2, 3) indicating specific notes or techniques.

Musical notation for the second line of the exercise, measures 4-6. The notation includes fingerings (p, i, m) and circled numbers (4, 0) indicating specific notes or techniques.

Musical notation for the third line of the exercise, measures 7-9. The notation includes fingerings (p, 3, 4, 3, 2, 3, 3) and circled numbers (0, 5, 5) indicating specific notes or techniques.

Exercício Retumbão (baixos)

José Maria Bezerra

Violão

4

Exercício preparatório

Lundu

José Maria Bezerra

Violão

The musical score is written for guitar (Violão) in 2/4 time, key of D major. It consists of five measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4 (finger 1), followed by quarter notes A4 (finger 2) and B4 (finger 3), and a quarter note C5 (finger 3). The bass line has a half note chord G2-B2 (finger 6). The second measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4 (finger 3), followed by quarter notes A4 (finger 2) and B4 (finger 2), and a quarter note C5 (finger 1). The bass line has a half note chord G2-B2 (finger 1). The third measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4 (finger 2), followed by quarter notes A4 (finger 1) and B4 (finger 0), and a quarter note C5 (finger 4). The bass line has a half note chord G2-B2 (finger 0). The fourth measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4 (finger 2), followed by quarter notes A4 (finger 0) and B4 (finger 3), and a quarter note C5 (finger 1). The bass line has a half note chord G2-B2 (finger 0). The fifth measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4 (finger 3), followed by quarter notes A4 (finger 2) and B4 (finger 2), and a quarter note C5 (finger 3). The bass line has a half note chord G2-B2 (finger 3). The score ends with a double bar line and repeat dots.

Exercício Marambiré

José Maria Bezerra

Violão

3

p i m p p i m p p a m i

p p p

Exercício Mazurca

José Maria Bezerra

Violão

$\text{♩} = 85$

4

7

1. 2.