

ANAIS DO EVENTO

XIII SIMPÓSIO
ACADÊMICO DE

VIOLÃO

E M B A P

Curitiba, 18 a 22 de novembro de 2025



ISSN 2317-4862

Universidade Estadual do Paraná

Prof. Dra. Salete Paulina Machado Sirino
Reitora da UNESPAR

Prof. Dr. Carlos Alexandre Molena Fernandes
Vice-Reitor da UNESPAR

Prof. Dra. Thais Gaspar Mendes da Silva
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação da UNESPAR

Universidade Estadual do Paraná – Campus EMBAP

Agente Universitário Elói Vieira Magalhães
Diretor do Campus Curitiba I (UNESPAR/EMBAP)

Prof. Dra. Deborah Alice Bruel Gemin
Vice-Diretora do Campus Curitiba I (UNESPAR/EMBAP)

Profa. Ângela Deeke Sasse
Chefe de Divisão de Extensão e Cultura

XIII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP

Coordenação Geral

Prof. Dr. Rafael Iravedra

Coordenação Científica

Prof. Dr. Rafael Gonçalves

Consultoria Pedagógica

Prof. Dr. Alisson Alípio

Consultoria Acadêmica

Prof. Dr. Fabio Scarduelli

Comissão de Comunicação e Mídias Sociais

Letícia May de Paula
Gabriela Santos Damasceno
Lucas Rodrigues dos Santos

Comissão Pedagógica

Pedro Pivatto Weber
Gerson Gomes da Cunha Filho

Comissão de Inscrição e Credenciamento

Michel Wagner Dal'Negro Fonsaca
Kevin William Rodrigues Colaço

Comissão Artística

João Vitor de Albuquerque Lucas
Christian Guilherme Leal de Melo

Comissão Científica

Yuri Abrunhoza Mendes Stremel
Newton Claizoni Moreno de Melo

Comissão de Apoio Logístico

Leonardo Rodrigues
Leonardo José Possamai de Menezes

Comitê Científico

Dr. Alexander Aguiar Lopes – UNILA
Dr. Alisson Alípio – UNESPAR
Dra. Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho – UFBA
Dr. Belquior Guerrero Santos Marques – FAMES
Dra. Bibiana Maria Bragagnolo – UFMT
Dr. Bruno Madeira
Dra. Camilla dos Santos Silva – UNICAMP
Dr. Clayton Daunis Vetromilla – UNIRIO
Dr. Daniel Menezes Lovisi – UFU
Dr. Daniel Wolff – UFRGS
Dr. Eduardo Meirinhos – UFG
Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes – UNICAMP
Dr. Leonardo Casarin Kamiski – IFPB
Dr. Leonardo Pellegrin Sanchez – UFPE
Dr. Luciano César Moraes – UNESP
Dr. Luis Leite – UFJF
Dr. Márlou Peruzzolo Vieira - UPF
Dr. Rafael Thomaz – UNICAMP

Realização:

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Simpósio Acadêmico de Violões da Embap / Coordenador geral Rafael Iravedra; Coordenador Científico Rafael Gonçalves; Consultoria pedagógica Alisson Alípio e Consultoria acadêmica Fábio Scarduelli. (13.: 2025: Curitiba, PR).

Anais / XIII Simpósio Acadêmico de Violões da Embap, Curitiba, novembro de 2025; – Curitiba: Embap, 2025.

139 f.: il.

ISSN: 2317-4862

1. Artes – Música. 2. Artes – Congresso. 3. Música – Performance. 4. Música – Violão. I. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. II. Iravedra, Rafael. III. Gonçalves, Rafael. IV. Alípio, Alisson. V. Scarduelli, Fábio. VI. Título.

CDU: 787.61

Apresentação

O XIII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, realizado entre os dias 18 e 22 de novembro de 2025, em Curitiba, deu continuidade a uma tradição consolidada de encontros dedicados ao violão no âmbito da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR). O evento reuniu pesquisadores, intérpretes, professores e estudantes em uma programação diversificada que integrou masterclasses, palestras, oficinas, recitais e comunicações de pesquisa.

A programação contou com a participação de convidados nacionais e internacionais que contribuíram para o enriquecimento artístico e pedagógico do evento. Destacaram-se as masterclasses com Luiz Cláudio Ribas Ferreira (Paraná), Maria Haro (Rio de Janeiro), Francisco Gil (México) e Luiz Mantovani, além de oficinas e palestras ministradas por Lucia Troitiño (Argentina), Paulo Oliveira (São Paulo / EUA), Cauã Canilha (SC), Lucas Vieira (SP), Daniel Wolff (UFRGS) e Sérgio Deslandes (UFPR).

No campo artístico, o Simpósio apresentou recitais com diferentes formações e repertórios, com participação de músicos do Brasil e do exterior. A programação incluiu o recital de abertura com professores da UNESPAR, concertos no Instituto Cervantes e no Palacete dos Leões, apresentações de Marco Corrales (Costa Rica), Maria Haro (RJ), Rafael Guimarães (PR) e Luiz Mantovani (SC), além do concerto de encerramento com o Duo Turra-Tupi e o alaudista Francisco Gil, dentre outros.

A programação científica contou com três mesas de comunicações, reunindo pesquisadores de diferentes instituições brasileiras e internacionais. Os trabalhos abordaram temas como análise musical, performance, história do instrumento e pedagogia do violão, refletindo a diversidade de abordagens presentes na pesquisa atual, incluindo estudos analíticos, interpretativos e propostas voltadas ao ensino.

O evento também contou com a exibição do documentário Milton Nunes, por Stephen Bolis, e com atividades em parceria com o Curso Superior de Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná, incluindo exposições e ações voltadas ao diálogo entre construção de instrumentos e prática musical.

Os anais desta edição reúnem os artigos completos selecionados e avaliados através do sistema duplo cego de pareceristas, a partir das comunicações apresentadas no evento, representando um recorte significativo da produção acadêmica recente relacionada ao violão no Brasil e na América Latina. Esperamos que esta publicação contribua para a circulação do conhecimento e para o fortalecimento das pesquisas sobre o instrumento em seus diversos campos de atuação.

Além das atividades formais, destacou-se o espaço de convivência e interação entre os participantes ao longo do evento, favorecendo a troca de experiências e a construção de conexões para futuros trabalhos artísticos, acadêmicos e de pesquisa. Nesse sentido, o Simpósio reafirma seu papel no circuito de pesquisa musical no Brasil, mantendo também seu compromisso com a democratização do conhecimento em uma universidade pública e de acesso gratuito. Agradecemos a todos os participantes, convidados, pareceristas, monitores e membros da equipe organizadora.

Desejamos a todos uma ótima leitura.

Rafael Gonçalves

Coordenador Científico do XIII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP

Sumário

Artigos completos

Artigo	Autor	Pg
A criação de repertório por meio de arranjos colaborativos: possibilidades para o ensino coletivo de cordas dedilhadas	<i>José Carlos Santos dos Reis Filho</i>	1
Afago: análise do arranjo para violão solo	<i>Matheus Maciel</i>	11
Ensino coletivo de violão e o planejamento didático em unidades de aprendizagem, no contexto da educação profissional e tecnológica: contribuições de uma pesquisa em andamento	<i>Marcos Vinicius da Silva Magalhães</i>	21
Ensino Coletivo de Violão: um desafio didático à iniciação instrumental	<i>Tiago Fernandes Bastos Santos; José Roberto Fróes da Costa</i>	31
Estudo da articulação no segundo volume do método Suzuki para violão: Uma proposta a partir da adaptação da tonalização	<i>Felipe dos Anjos Afonso; Robson da Silva</i>	46
“Lalão”: um gênio anônimo do violão brasileiro	<i>Leandro Costa Brenner</i>	58
O estudo IX de Leo Brouwer: críticas e sugestões interpretativas a partir da performance de Patrik Kleemola	<i>Marcos Vinicius de Souza Gonçalves; Stephen Coffey Bolis</i>	67
O violão de Gilberto Gil em “Desafinado”: análise do acompanhamento na bossa nova	<i>Samy Erick</i>	78
Os 20 Estudos Populares Brasileiros para Violão de Geraldo Vespar	<i>Paulo Martelli</i>	90
Perspectivas sobre a utilização de três materiais didáticos de violão para crianças	<i>Mateus Sampaio Cavalheiro; Wilson Lemos Junior</i>	99
Sol das Almas para violão solo de Luigi Antonio Irlandini: um estudo analítico-interpretativo	<i>Pablo Arturo Pulido</i>	111
Uma proposta interpretativa da Rossiniana N°5 (Op.123) para violão solo de Mauro Giuliani a partir da comparação com os manuscritos das árias de Rossini	<i>Yuri Abrunhoza Mendes Stremel</i>	123

A criação de repertório por meio de arranjos colaborativos: possibilidades para o ensino coletivo de cordas dedilhadas

José Carlos Santos dos Reis Filho
Universidade Federal da Bahia – zezinhoviolonista@gmail.com

Resumo. O ensino coletivo destinado às cordas dedilhadas vem crescendo ao longo dos anos, no entanto, ainda é possível perceber uma escassez com relação ao repertório originalmente composto para esse tipo de formação. Nesse sentido muitos profissionais têm trabalhado arduamente na confecção de arranjos, transcrições e adaptações, na tentativa de minimizar essa lacuna. Porém nesse processo o educando geralmente tem pouca ou nenhuma participação nos processos criativos. Neste artigo discutimos alguns caminhos, buscando compreender implicações pedagógicas da abordagem proposta do ponto de vista teórico e apresentando algumas proposições práticas.

Palavras-chave. Arranjo colaborativo. Cordas dedilhadas. Ensino coletivo.

The Creation of Repertoire through Collaborative Arrangements: Possibilities for the Collective Teaching of Plucked Strings

Abstract. Collective teaching aimed at Plucked Strings has grown over the years, yet it is still possible to perceive a mismatch regarding the repertoire originally composed for this type of formation. In this sense, many professionals have worked solely on the creation of arrangements, transcriptions, and adaptations, to minimize this problem. However, in this process, the student generally has little or no participation in the creative processes. In this article, we outline some preliminary reflections, seeking to understand the pedagogical implications of the proposed approach from a technical point of view and presenting some practical proposals.

Keywords. Collaborative Arrangement. Plucked Strings. Collective Teaching.

Introdução

Este trabalho busca refletir acerca de possibilidades de ensino coletivo, tendo como ferramenta pedagógica o arranjo. No universo das cordas dedilhadas, principalmente em se tratando do repertório originalmente composto para esse tipo de formação, é possível perceber uma escassez nesse sentido, apesar de existir uma literatura considerável a respeito do repertório solista ou de câmara envolvendo instrumentos de outras famílias. Dado esse cenário, o educador que necessita trabalhar com grupos exclusivamente de cordas dedilhadas geralmente recorre a arranjos, transcrições ou ele mesmo produz esse material, tomando decisões de acordo com as possibilidades técnico-musicais do público atendido, levando em conta também objetivos pedagógicos ligados à performance musical. A atividade de arranjador/compositor implica uma série de conhecimentos prévios no que tange à harmonia, contraponto, instrumentação e orquestração, percepção auditiva, leitura, domínio de tecnologias em editoração musical e gravação. Por esse motivo, essa atividade se apresenta como um campo que possibilita a aplicação de uma gama de conhecimentos que muitas vezes são ensinados apenas no âmbito teórico, principalmente em se tratando de processos metodológicos tracionais.

Partindo desse pressuposto, levantamos a hipótese de que é possível envolver o educando como coautor ou mesmo autor do seu próprio repertório através de arranjos colaborativos, possibilitando que o ensino de disciplinas teóricas esteja vinculado à prática de maneira mais significativa, por estimular a autonomia do educando e valorizar a sua visão de mundo.

Algumas considerações sobre o ensino coletivo de instrumento

O ensino coletivo de instrumento é uma das formas de ensino mais democráticas, pois possibilita o acesso a mais pessoas em comparação ao ensino tutorial, contemplando indivíduos vulneráveis do ponto de vista social e oportunizando a convivência de pessoas de diferentes faixas etárias e níveis de conhecimento. Nesse cenário é possível observar um maior nível de motivação, principalmente no que tange ao aprendizado dos princípios básicos da técnica instrumental, pelo fato de a prática em conjunto possibilitar ao iniciante a sensação de autoeficácia em comparação à prática individual, promovendo a satisfação pessoal e estimulando a sua continuidade (BRAZIL, 2016).

É fundamental que o educador atuante nesse contexto observe a quantidade de estudantes e a influência desse aspecto na escolha do repertório. Sobre isso Brazil (2016) esclarece que:

Outro fator a ser observado nos formatos mais comuns de aulas coletivas de violão diz respeito à quantidade de alunos das turmas, que vai interferir diretamente na dinâmica de trabalho a ser desenvolvido, nas possibilidades de se trabalhar material impresso ou não, na qualidade e intensidade sonora possível nas práticas coletivas, entre outros aspectos. Esse último se relaciona diretamente à criação de arranjos pois devemos prever que sonoridade conseguiremos do grupo. Por exemplo, se trabalharmos com um grupo de 4 alunos e vamos executar uma peça a quatro vozes não ocorrerão dificuldades de sincronia dentro de uma mesma voz, o que já acontece em grupos maiores onde vários alunos estão encarregados da mesma parte da música. (BRAZIL, 2016, p. 67)

Em determinados contextos, principalmente ligados a projetos sociais, em que a necessidade de resultados rápidos e a alta demanda de apresentações são latentes, existe uma tendência ao ensino por imitação ou a execução de canções apenas por cifras e/ou

com melodia acompanhada, sem necessariamente o uso da leitura musical como uma possibilidade. No entanto, enxergamos que é necessário lidar tanto com canções cifradas, ensino por imitação, quanto com a leitura.

Tourinho (1995) observa, na prática docente de educadores musicais, seis princípios fundamentais para o ensino coletivo de instrumento:

1) Educadores que trabalham com ensino coletivo acreditam fortemente na música como instrumento de transformação humana e, desse modo, adotam o princípio da não seletividade, organizando as turmas não mais levando em conta habilidade ou talento especial, mas outros aspectos como faixa etária, disponibilidade de horário, repertório;

2) Todos podem aprender com todos, e o professor é o modelo para todos, no entanto os colegas são como um espelho no processo, refletindo ou não dificuldades individuais;

3) O ritmo da aula é direcionado para o grupo, exigindo do estudante disciplina assiduidade e concentração;

4) O planejamento é feito para a classe, mas leva em conta as dificuldades de cada um;

5) Autonomia e decisão; os estudantes são estimulados a gerir o seu próprio aprendizado;

6) O ensino coletivo elimina os horários vagos, pois, se um estudante não aparece, a presença dos demais viabiliza a continuidade da aula.

Parâmetros de nivelamento

Na dinâmica do ensino coletivo, é fundamental que o professor consiga avaliar o nível técnico musical de forma constante, assegurando que o planejamento e a execução do plano de ensino estejam de acordo com o que os estudantes são capazes e ofereçam algum desafio, possibilitando o progresso coletivo e individual. A tarefa de avaliar nesse contexto é extremamente complexa, pois dentro de cada estágio de desenvolvimento podemos encontrar nuances entre indivíduos teoricamente no mesmo estágio de desenvolvimento. Elliot (1995), Green (2014) e Swanwick (2003) nos fornecem um arcabouço teórico que pode nortear o processo avaliativo. A seguir apresentamos quadro expositivo com possíveis parâmetros de avaliação (Quadro 1)

Autores	Níveis		
Elliot (Performance)	Iniciante	Intermediário	Avançado
	Tem algum conhecimento formal sobre obras musicais. Mas seu pensamento musical é essencialmente de tentativa e erro; ainda não é pensamento-em-ação.	Consegue proceduralizar uma variedade de conhecimentos tácitos e verbais, sendo capaz de refletir sobre suas ações, monitorando as características e os resultados do que está fazendo em relação aos padrões da prática musical, podendo resolver muitos problemas se eles forem apontados por seu professor.	Sua produção musical é caracterizada por um pensamento-em-ação fluente e reflexão-em-ação.
Swanwick (Apreciação)	O aluno reconhece qualidades e efeitos sonoros, percebe claras diferenças de níveis de intensidade, altura, timbre e textura. Nada disso é analisado tecnicamente, e não existe consciência do caráter expressivo ou das relações estruturais.	O aluno descreve o caráter expressivo, a atmosfera geral, o humor ou caráter e as qualidades de sentimento de uma peça, talvez por meio de associações não musicais e imagens visuais. Relaciona mudanças no manuseio do material sonoro, especialmente velocidade e intensidade, com mudanças no nível expressivo, mas sem atentar para as relações estruturais.	O aluno coloca a música num contexto estilístico e demonstra consciência dos expedientes técnicos e procedimentos estruturais que caracterizam um idioma, tais como harmonias distintas e inflexões rítmicas, sons vocais ou instrumentais específicos, ornamentação, transformação por variação, seções intermediárias contrastantes.
Green (Percepção Auditiva/Aprendizagem aural)	Aparentemente parece não estar ouvindo atentamente, às vezes com afinação e ou ritmo impreciso, porém gradativamente pode se aproximar da versão correta do excerto musical.	Ouve cuidadosamente e busca, por meio de escala específica, encontrar notas que soam corretamente. Uma vez encontrada uma nota correta, esta serve de âncora ou referência para que as outras sejam encontradas.	Faz algumas perguntas com o propósito de encontrar algumas evidências que podem ajudá-lo a encontrar as respostas de maneira mais eficiente. Alguns estudantes podem sentir mais facilidade em encontrar a altura correta das notas ou apresentar um senso rítmico para tocar corretamente.

Quadro 1: Parâmetros de avaliação. Fonte: elaboração própria com base em Elliot (1995), Swanwick (2003) e Green (2014).

Elliot (1995) divide a musicalidade em cinco níveis distintos, tendo como foco habilidades de performance e capacidade de resolução de problemas. Ele ainda nos traz o conceito de pensamento em ação, que representa a capacidade de resolução de problemas que o indivíduo adquire por meio da manifestação do conhecimento de forma prática.

Swanwick (2003) estabelece quatro critérios (materiais, expressão, forma e valor), divididos em oito níveis, e mais oito níveis exclusivamente para avaliar a apreciação musical.

Green (2014) tem um trabalho voltado ao desenvolvimento da percepção por meio do aprendizado aural e da improvisação. Nesse cenário, ela busca classificar tipos de aprendizagem em detrimento de um sistema de nivelamento, estabelecendo quatro estilos de aprendiz nos quais considera como principal norteador o grau de consciência do estudante diante de processos de aprendizagem aural.

Buscamos por meio do quadro promover um diálogo de ideias entre os autores na tentativa de cobrir aspectos essenciais para o desenvolvimento de uma prática musical que irá exigir do discente habilidades de performance, apreciação e escuta ativa. É possível observar que é comum entre os autores a relação diretamente proporcional entre o nível técnico musical e o grau de autonomia dos estudantes. De acordo com eles, quanto mais autônomo e consciente dos processos, mais podemos situar o estudante nos níveis mais avançados do desenvolvimento musical.

Arranjo colaborativo: propostas práticas

A proposta de arranjo colaborativo gira em torno da possibilidade de reelaborar excertos musicais ou da criação de seções inéditas a partir de um contexto musical específico. Brazil (2016) considera essa prática bastante efetiva, pois aproxima o repertório das possibilidades técnico-musicais dos estudantes, dessa forma, possibilitando que o professor identifique interesses e dificuldades do educando, mesmo em turmas heterogêneas, de maneira a atender todos os níveis e interesses possíveis. Além disso, esse ambiente possibilita o desenvolvimento de reflexos ligados ao treinamento auditivo, essenciais para o processo formativo de músicos populares.

A colaboração também estimula a leitura e a escrita, fomentando um diálogo de perspectivas de aprendizagem que abrange tanto o contexto formal quanto o informal de ensino. Green (2014) enfatiza que a forma como os músicos populares aprendem está relacionada tanto à internalização do conhecimento quanto ao desenvolvimento de habilidades de percepção auditiva.

Um outro aspecto relevante é que o ambiente de aprendizagem informal, na maioria das vezes, é inclusivo e democrático, possibilitando que aprendizes e pessoas com experiência distintas convivam e possam fazer música dentro das suas capacidades técnico-musicais, o que fortalece o senso de comunidade e pertencimento.

Dentro do processo de ensino e aprendizagem, até o atingimento do resultado esperado, existem algumas etapas que envolvem apreciação, aprendizagem aural, performance e criatividade.

Na apreciação, uma das habilidades essenciais é a percepção auditiva, que nos permite tomar decisões de ordem técnica (escolha de tonalidade, harmonização, textura etc.) e de ordem estética (padrões de levada, forma, textura, densidade, timbre etc.). Como parte das estratégias de ensino, os estudantes são estimulados a ouvir ativamente com o objetivo de promover a fruição estética e internalização dos elementos musicais, sendo provocados a refletir a partir das seguintes perguntas norteadoras:

- Quais instrumentos você consegue identificar?
- A música é semelhante a alguma que você costuma escutar?
- Quais ritmos você consegue perceber?
- Conseguiria nomear o estilo ou gênero musical?

Após promover a primeira aproximação com a obra, direcionamos a escuta para aspectos mais técnicos, principalmente com relação à forma e textura a partir das seguintes perguntas norteadoras:

- Quantas partes tem a música e por quê?
- Existe alguma outra melodia em relação à principal?
- Existe variação de dinâmica na peça?

Após reflexão sobre esses aspectos, seguimos para uma vivência dos ritmos, explorando as possibilidades de realização para além dos instrumentos, pois acreditamos que a promoção da internalização irá viabilizar uma aprendizagem mais significativa e potencializar o processo criativo. Nesse sentido a promoção de vivências rítmicas é um passo essencial.

Fridman (2013) aponta que o conceito de mente corporificada ou *embodiment* vem sendo estudado desde a Grécia antiga, especialmente em Platão e mais recentemente pela neurociência, de modo que considera a interação entre corpo físico ou biológico e o corpo fenomenológico ou existencial, e nesse sentido é possível trazer esses conceitos para a música, tendo o ritmo como manifestação corporal mais latente. Ainda segundo a autora, Dalcroze (1865 – 1950) aponta caminhos com relação ao desenvolvimento da acuidade rítmica através da corporalidade.

Seguindo o caminho metodológico, entramos no campo da estimulação aural e transferência dos elementos rítmicos vivenciados no corpo para o instrumento, buscando

desde o primeiro momento explorar possibilidades idiomáticas ou técnicas expandidas. Nesse momento buscamos estimular a criatividade, para que os estudantes desenvolvam sua autonomia, na perspectiva da pedagogia por resolução de problemas.

Delisle (1997) ressalta que estimular o estudante a formular estratégias em busca de caminhos e soluções possibilita a internalização do conhecimento, levando-o a uma compreensão muito mais aprofundada. Para tanto, é promovido o espaço necessário para que o estudante, sem ajuda do professor, reproduza ritmicamente elementos percussivos da obra, a partir de vivências prévias.

A seguir apresentaremos o processo criativo de uma introdução, tendo como referência a música “Baião”, do compositor Luiz Gonzaga (1912 – 1989).

The figure shows a musical score for three acoustic guitars in 2/4 time. The first staff, labeled 'Violão 1 (Agogô)', features a melodic line with eighth notes and rests. The second staff, labeled 'Violão 2 (Triângulo)', features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The third staff, labeled 'Violão 3 (Zabumba)', features a bass line with eighth notes and rests.

Figura 1: Baião – Elementos Percussivos. Fonte: elaboração própria.

O exemplo musical da Figura 1 demonstra uma possibilidade de aplicação dos ritmos presentes, oriundos dos instrumentos de percussão, em um processo idiossincrático, em que se busca reproduzir características sonoras inerentes a um instrumento em outros de natureza organológica distinta, de modo a estimular o educando a pesquisar sonoridades e conhecer melhor as possibilidades idiomáticas e de técnica expandida relacionadas ao seu instrumento.

Aqui apresentamos o exemplo apenas como forma de ilustrar uma possibilidade a partir do que foi proposto, porém o ideal é que o estudante construa seu próprio arranjo a partir das vivências promovidas pelo professor. Nesse sentido, os modelos apresentados podem ser utilizados como ponto de partida, tendo em vista a modelagem de referência como uma possível estratégia de ensino.

Após a execução e manipulação dos elementos presentes na figura 1, é possível oferecer uma referência que apresente melodia, contracanto e linha de baixo, conforme exemplo a seguir (Figura 2):

The image shows a musical score for three violins in 2/4 time. Violão 1 has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Violão 2 has a simple accompaniment of quarter notes. Violão 3 has a more active bass line with eighth notes and slurs. The score consists of eight measures.

Figura 2: Baião – Luiz Gonzaga – Introdução. Fonte: elaboração própria.

A partir do exemplo 2, é possível contemplar diferentes níveis técnico-musicais. Analisando a partitura, observamos que o Violão 2 apresenta um contracanto com ritmo bastante simples, o que possibilita pensar a execução dessa linha melódica com padrões rítmicos trabalhados na seção de percussão. Esse ritmo pode sugerir uma textura de acompanhamento e dialogar com o material melódico presente no Violão 1, e o Violão 3 pode realizar uma linha de baixo mais movimentada, explorando as inversões, conforme exemplo a seguir (Figura 3).

The image shows a musical score for three violins in 2/4 time, starting with a repeat sign. Violão 1 has a melodic line. Violão 2 has a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. Violão 3 has a bass line with eighth notes and slurs. The score consists of eight measures.

Figura 3: Baião – Luiz Gonzaga – Versão Final. Fonte: elaboração própria.

Conclusão

Tendo em vista a latente escassez de repertório para formações exclusivamente de cordas dedilhadas e a crescente demanda desse tipo de formação em escolas, conservatórios e projetos sociais, é possível vislumbrar um caminho muito promissor com relação à expansão do repertório.

Muitos profissionais têm feito um excelente trabalho no sentido de arranjar, transcrever e adaptar material, no entanto, o educando geralmente é visto como coadjuvante em relação aos processos criativos, pois majoritariamente lida com o repertório apenas no âmbito da performance.

Durante a confecção deste breve material, foi possível perceber que envolver o estudante nos processos constitutivos do arranjo pode oportunizar uma aprendizagem significativa e transdisciplinar. Isso significa empoderar o educando para tomar decisões e lidar com conhecimentos que, em uma perspectiva de ensino tradicional, ficariam apenas no âmbito teórico.

Portanto, é relevante e necessária a continuidade desta pesquisa com o objetivo de valorizar o estudante como ser criativo, oportunizando o florescer das suas múltiplas potencialidades e ampliando o repertório de estratégias metodológicas na área da educação musical, em especial no tocante ao ensino coletivo de instrumento.

Referências

BRAZIL, Marcelo. A criação de exercícios e repertório para aulas coletivas de violão. In: DANTAS, Taís; SANTIAGO, Diana (org.). *Ensino coletivo de instrumentos musicais: contribuições da pesquisa científica*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 65–80. (Coleção Parallaxe).

CRUVINEL, Flavia Maria. *Educação musical e transformação social: uma experiência com o ensino coletivo de cordas*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

DELISLE, Robert. *How to use problem-based learning in the classroom*. Alexandria: Association for Supervision and Curriculum Development, 1997.

ELLIOTT, David J. *Music matters: a philosophy of music education*. New York: Oxford University Press, 1995.

FRIDMAN, Ana Luisa. Corpo, conhecimento e música: estudos e reflexões sobre o aprendizado musical. *Revista Veras*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 119–129, 2013. Disponível em:

<https://site.veracruz.edu.br/instituto/revistaveras/index.php/veras/article/view/172/185>.

Acesso em: 9 jul. 2025.

GREEN, Lucy. *Hear, listen, play! How to free students' aural, improvisation and performance skills*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TOURINHO, Cristina. *A motivação e o desempenho escolar na aula de violão em grupo: influência do repertório de interesse do aluno*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

Afago: análise do arranjo para violão solo

Matheus Maciel

Universidade Federal do Rio de Janeiro – matheusmacieloficial@gmail.com

Resumo. O estudo apresenta o processo de elaboração do arranjo para violão solo da peça *Afago*, composta para banda sinfônica por Hércules Alves. O objetivo foi transcrever a obra e adaptar o extenso conteúdo sonoro para o violão, respeitando seu idiomatismo. A metodologia envolveu a transcrição auditiva a partir do fonograma e a realização de uma entrevista com o compositor. É apresentada uma análise comparativa entre a versão para banda sinfônica e a para violão solo, evidenciando escolhas de tonalidades e andamentos. Conclui-se que o artigo apresenta ferramentas composicionais para construção de arranjos idiomáticos para o instrumento e que a transcrição auditiva pode ser uma ferramenta eficaz em busca de preservar a estética presente no fonograma original da obra.

Palavras-chave. Arranjo. Transcrição. Violão solo. Hércules Alves. *Afago*.

Afago: Analysis of the Arrangement for Solo Guitar

Abstract. This study presents the process of arranging the piece *Afago* for solo guitar. A piece originally composed for symphonic band by Hércules Alves. The objective was to transcribe the work and adapt its extensive sound content for the guitar, respecting its idiomatic nature. The methodology involved aural transcription from the phonogram and an interview with the composer. It presents a comparative analysis between the version for symphonic band and the version for solo guitar, highlighting choices of tonalities and tempos. It is concluded that the article presents compositional tools for constructing idiomatic arrangements for the instrument and that aural transcription can be an effective tool in seeking to preserve the aesthetics present in the original phonogram of the work.

Keywords. Music arrangement. Transcription. Classical guitar. Hércules Alves. *Afago*.

Introdução

Este estudo teve origem em minha pesquisa de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ (PROMUS). Ao longo da investigação, elaborei seis arranjos para violão solo a partir da transcrição auditiva de fonogramas originais. As obras selecionadas foram escritas e gravadas por compositores oriundos da região sul fluminenseⁱ do estado do Rio de Janeiro e a peça *Afago* corresponde ao quarto arranjoⁱⁱ elaborado nesse processo.

Escrita por Hércules Alves (1978), maestro e compositor residente na cidade Itatiaia (RJ), com o qual tive contato pela primeira vez em 2015. Nesse ano, cursava licenciatura em música pelo Centro Universitário de Barra Mansa e Alves era monitor de harmonia funcional na universidade. Além disso, Alves também era coordenador do grupo de percussão do *Projeto Música Nas Escolas*, uma instituição de ensino de música de alcance municipal na cidade de Barra Mansa, e fui convidado a entrar no grupo para tocar violão e guitarra. Foi através desse contato que conheci as obras do compositor. Dentre suas peças catalogadas, Alves realizou muitos trabalhos dedicados a bandas sinfônicas e, pelo fato de também ser percussionista, suas obras apresentam ampla exploração deste naipe.

Quando iniciei esta pesquisa buscando compositores sul-fluminenses, antes mesmo de

entrar no mestrado, o maestro e percussionista já era um músico cujo trabalho eu tinha interesse em abordar; seu nome e obra foram citados em meu anteprojeto. Inicialmente, escolhi outra peça do compositor para arranjar: o primeiro movimento, *Surreal*, da suíte *Quatro Canções* (2021), escrita para banda sinfônica. No entanto, ao iniciar a transcrição auditiva, percebi que seria impraticável trazer todo o conteúdo sonoro presente na gravação original para o violão de uma maneira idiomática para o instrumento. Diante disso, decidi pesquisar outras obras do compositor, em busca de uma peça que dialogasse melhor com minhas intenções: reunir composições com um discurso musical singular e particularidades compatíveis com o idiomatismo do violão. Foi nesse momento que encontrei *Afago*, segundo movimento da mesma suíte.

Gostaria de destacar que os fonogramas e partituras das obras de Alves foram produzidos durante seu mestrado pelo PROMUS-UFRJ. Foi neste material que me baseei para construir meu arranjo. Nas próximas seções, apresento uma entrevista que realizei com o compositor, a análise da construção desse arranjo e uma comparação da forma musical estruturada para *Afago* em sua versão original para banda sinfônica e para violão solo.

Entrevista

Na atualidade, Alves é residente da cidade de Itatiaia (RJ), município no interior do estado, enquanto eu moro na cidade do Rio de Janeiro. Em função disso, realizei a entrevista com o compositor por meio de um aplicativo de mensagens. Enviei duas perguntas para o entrevistado no dia 8 de março de 2024:

- a) Por que você começou a compor e quais foram suas inspirações?
- b) A música *Afago* foi escrita por algum motivo em especial?

Essas duas questões tinham por objetivo: 1- entender os passos iniciais do compositor durante sua formação; 2- tomar conhecimento do contexto em que a obra foi composta, buscando assim referências para uma melhor compreensão da peça.

Sobre a primeira pergunta, Alves respondeu:

Matheus, eu não sei dizer cara, de verdade [...], as coisas que foram acontecendo. Primeiro eu fiz uma *canção*,ⁱⁱⁱ eu peguei uma música de um amigo meu e eu fiz uma *canção*, mas na *canção* já dava pra ver que, a forma *canção* mesmo, já não usava, já era uma coisa um pouco mais elaborada, se é que eu posso dizer assim, elaborado [...]. Em 2008, eu comprei um celular da China e eu não gostava do toque de despertar, aí eu escrevi rapidinho uma fuga [...], fuga não, cara, o início, a exposição de uma fuga, muito parecido com barroca, coisas que eu ouvia muito na época [...]. Então, assim, foram as duas primeiras peças que eu compus. Em 2010, eu tinha uma vontade de escrever literatura, parte textual sobre os quatro elementos. Eu estava lendo sobre isso [...] e eu comecei a pensar numa música que pudesse ter 4 momentos, cada um representando um elemento dos 4 [...]. Cara, eu comecei a escrever sobre o fogo,

depois, por causa de suíte orquestral, principalmente sinfonia [...], eu comecei a pensar cara, de repente em fazer uma suíte, onde pudesse ter quatro temas diferenciados [...], então eu pensei fazer uma suíte que tivesse quatro canções [...]. Então respondendo a sua pergunta, não sei por que, eu compus, tá? Não sei. (ALVES, 2024)

Alves complementou a primeira resposta mencionando como a regência orquestral o impulsionou a compor:

No início, quando eu comecei a compor, eu sempre gostei muito de orquestras [...], eu sempre gostei de reger, então eu já comecei regendo muito cedo, me graduei em maestro de orquestra, mas antes disso eu já compunha [...]. Eu achava legal as composições de orquestras, mesmo não entendendo, quando era muito jovem, não entendo como funcionava a ideia de exposição de tema, de reexposição, tema contrastante, essas coisas de composição. Eu achava muito legal como que as coisas se encaixavam. Como que eu ouvia uma frase, depois eu ouvia de uma outra maneira [...], mas tudo atrelado à regência. Então acho que minha inspiração maior, cara, foi a regência... porque eu queria que os maestros fizessem gestos e que soassem música minha. (ALVES, 2024)

Ao receber uma resposta sobre os passos iniciais no processo de composição de Alves, foi possível ter uma elucidação sobre a importância da forma musical para suas obras.

Sobre a segunda pergunta, Alves respondeu:

A música *Afago* é a segunda canção da minha primeira composição orquestral, chamada *Quatro Canções*. Eu tinha uma namorada nessa época, se chamava Sara, e eu quis compor uma coisa que fosse dedicado a ela... Então o seguinte, eu fiz quatro movimentos diferentes, eu quis nomear os movimentos de acordo com a primeira letra do nome dela. Então *Surreal*, *Afago*, *Ritmado* e *Alguém*. Por ser *Afago*, eu pensei em uma coisa mais leve, mais lenta... eu sei que tem um trecho mais pesado no centro, no meio, tem um tema contrastante [...], porque foi um relacionamento, antes de começar foi muito pesado, foi complicado para mim [...]. Eu coloquei um pouco assim da frustração na música, em todos os movimentos você vai entender isso [...]. Então *Afago* era pra ser a parte mais lenta da suíte *Quatro Canções*. (ALVES, 2024)

Nas próximas seções, apresento a estrutura do arranjo e uma análise da forma de *Afago*.

Estrutura do arranjo

Afago, segundo movimento da suíte *Quatro Canções* composta para banda sinfônica, tem uma instrumentação grande: flautim, 2 flautas, 2 oboés, 3 clarinetas em Si b, clarinete baixo, 2 fagotes, 2 saxofones alto, saxofone tenor, saxofone barítono, 3 trompetes em Si b, 4 trompas em Fá, 3 trombones, bombardino, tuba, contrabaixo, tímpanos, vibrafone, pandeiro sinfônico e bumbo sinfônico. Mesmo diante deste corpo sonoro extenso, preferi iniciar com uma transcrição auditiva a partir do fonograma. Ressalto que esta foi a metodologia utilizada na maioria dos arranjos elaborados em minha investigação. Somente após realizar a entrevista com o compositor tive acesso a partitura original da obra, que será utilizada apenas como exemplo nos trechos musicais aqui abordados.

Por ser uma peça com forma mais complexa, conforme ia transcrevendo, já procurava tonalidades alternativas no violão para que pudesse realizar o arranjo. Originalmente escrita em Dó Maior, Afago também passa, respectivamente, por temas em Mi Maior, Mi menor, Sol menor e Mi b Maior. Na busca por uma tonalidade na qual fosse possível realizar os diferentes conteúdos sonoros presentes na peça, optei por transportar a tonalidade para uma terça maior acima, tendo o tema inicial em Mi Maior, e os demais, respectivamente, Lá b Maior, Sol # menor, Si menor e Sol Maior (Quadros 1 e 2 da seção Comparação da forma).

A obra inicia-se com um ostinato realizado pelas flautas e, posteriormente, pelas clarinetas com a entrada do tema no oboé, além do acompanhamento nos fagotes, clarineta baixo e no naipe de saxofones:

The image shows a page of a musical score for the piece 'Afago', measures 1-7. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Flautim, Flauta 1-2, Oboé 1-2, Fagote 1-2, Clarinete Bb 1, Clarinete Bb 2-3, Clarinete Baixo, Saxofone Alto 1-2, Saxofone Tenor, and Saxofone Baritono. The tempo is marked 'Largol' with a metronome marking of 45. The key signature is one sharp (F#). The score shows a complex rhythmic pattern in the flutes and clarinets, with the oboe entering with a melodic line. Dynamics range from pp to mf.

Figura 1: partitura original da peça *Afago*, c. 1-7 (ALVES, 2023).

Ao escrever o arranjo para o violão, optei por fazer referência a este ostinato mantendo apenas as células rítmicas como na partitura e alterando as notas para arpejos dos acordes das progressões que acompanham o tema. Além disso, optei por executar o tema numa região mais grave, em contraponto ao oboé, para obter um resultado mais apropriado para o violão, separando em alturas diferentes o ostinato do tema:

Andantino

1/2 CIV
m i m i m i

mf

IV

IV

gliss.

1/2 CIV

Figura 2: *Afago*, arranjo de Matheus Maciel, c.1-9 (MACIEL, 2025a).

Cabe destacar que as quiálteras de 2 colcheias realizadas pelo oboé (Figura 1), considerando a forma de compasso 6/8, têm a mesma duração de colcheias pontuadas (Figura 2). Escolhi a segunda opção para que o leitor pudesse entender mais facilmente o tempo de execução do tema em relação ao ostinato.

Após essa exposição do tema principal, o compositor realiza uma progressão harmônica como interlúdio para o segundo tema. Ao arranjar esta parte, mantive os acordes como no fonograma:

Poco meno mosso

mp

rall.

Figura 3: *Afago*, arranjo de Matheus Maciel, c.27-33 (MACIEL, 2025a).

O segundo tema é realizado pelas flautas e oboés em oitavas e, novamente, optei por realizar esse tema numa região mais grave para manter uma continuidade estética em meu arranjo: acompanhamento em arpejos nas cordas primas e tema realizado nos bordões (Figura 4).

Tempo primo

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a dynamic marking of *p* and the instruction *cantabile*. The first staff contains the initial melodic line with a fingering of 1 3. The second staff continues the melody with a dynamic marking of *mp* and a fingering of 0 2 4. The third staff features a more complex melodic line with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 0 1 1. The fourth staff continues with a dynamic marking of *f* and a fingering of 0 2 3. The fifth staff concludes the piece with a final chord. The score includes various fingering numbers (1-4) and guitar-specific markings like 'II', 'III', and '1/2 CII'.

Figura 4: *Afago*, arranjo de Matheus Maciel, c.34-53 (MACIEL, 2025a).

Logo em seguida, é apresentada a reexposição do tema principal, agora na tonalidade de Sol Maior:

The image displays five staves of musical notation for the piece 'Afago'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingerings (4, 3, 1) and a barre (II). The second staff features a *p* dynamic and a $\frac{1}{2}$ CII marking. The third staff has a *p* dynamic and a $\frac{1}{2}$ marking. The fourth staff includes a *p* dynamic and a circled 5 (⑤) fingering. The fifth staff concludes with a *molto rall.* marking and a circled 6 (⑥) fingering.

Figura 5: *Afago*, arranjo de Matheus Maciel, c.54-67 (MACIEL, 2025a).

Nesta reexposição do tema principal, optei por apresentar apenas a melodia realizada nos bordões, sem o acompanhamento do ostinato, ciente de que no final, antes da *coda*, o tema será rerepresentado na tonalidade original, momento em que o ostinato retornará ao arranjo.

Em seguida, construí uma ponte para retornar ao tema principal (Figura 6). Este foi o único momento do arranjo em que, intencionalmente, me distanciei da forma musical definida pelo compositor. Optei por escrever novas harmonias para conectar a reexposição do tema em Sol Maior com o tema inicial em Mi Maior:

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Adagio'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The first staff is marked *p* and includes a circled 6 (⑥) fingering. The second staff is marked *p* and includes a circled 4 (④) fingering. The third staff is marked *mp* and includes a circled 4 (④) fingering. The piece is labeled 'Adagio' and includes Roman numerals IV, II, and III.

Figura 6: *Afago*, arranjo de Matheus Maciel, c.69-77 (MACIEL, 2025a).

Por fim, o compositor escreveu uma *coda* com uma progressão baseada na cadência plagal:

|| C | % | Ab | C | Ab | Fm | C ||

Figura 7: partitura original da peça *Afago*, c.258-265 (ALVES, 2023).

Em meu arranjo, além da cadência plagal, resolvi escrever uma melodia sobre essa progressão final e adicionar complementações harmônicas aos acordes:

|| E | % | Am6 | % | Emaj7 | Emaj9(#11) ||

Figura 8: *Afago*, arranjo de Matheus Maciel, c. 94-99 (MACIEL, 2025a).

Comparação da forma

A forma de *Afago*, em sua versão para banda sinfônica, apresenta a seguinte estrutura rondó:

Quadro 1: Forma de *Afago*.

Tema	A		Interlúdio	B	Reexposição A	C		A	Coda
Tonalidade	Do Maior	Mi Maior	Mi menor	Sol menor	Mi b Maior	Mi b Maior	Mi Maior	Do Maior	Do Maior
Andamento	Largo	Heroico	Heroico	Grandioso	Grandioso	Grandioso	Grandioso	Largo	Largo

Fonte: autor do artigo.

Acredito ser relevante destacar os andamentos, uma vez que, como mencionado por Alves na entrevista, sua obra foi composta pensando na regência e nos gestos que poderiam ser atrelados às suas composições. Além disso, a peça destaca-se por ter partes com tempos diferentes e, em virtude de sua instrumentação orquestral, tais andamentos têm considerável importância para conduzir o grupo completo.

Ao arranjar esta obra para violão, a forma seguiu a seguinte estrutura:

Quadro 2: Forma de *Afago* no arranjo para violão.

Tema	A		Interlúdio	B	Reexposição A	C	A	Coda
Tonalidade	Mi Maior	La b Maior	Sol # menor	Si menor	Sol Maior	Sem tonalidade específica	Mi Maior	Mi Maior
Andamento	Andantino		Poco meno mosso	Tempo primo		Adagio	Tempo primo	Poco meno mosso

Fonte: autor da pesquisa.

No quadro 2, que mostra a forma estruturada em meu arranjo, observa-se que há menos andamentos determinados. Foi uma escolha com o objetivo oferecer maior liberdade ao intérprete, justamente por ser uma versão para violão solo.

Considerações finais

Ao apresentar meu processo de elaboração desse arranjo no presente artigo, espero oferecer abordagens composicionais que buscam satisfazer o idiomatismo do instrumento. Considero que as decisões tomadas na construção do arranjo – como a realização dos temas em diferentes oitavas, a referência ao ostinato mantendo apenas as células rítmicas em comum com o fonograma e a inserção de novas progressões e complementos harmônicos – ocorreram com o objetivo de manter este propósito.

A meu ver, a realização da transcrição auditiva de uma peça original para banda sinfônica, embora seja um processo desafiador pela manutenção de um conteúdo sonoro tão extenso, oferece uma aproximação à estética da obra. Por meio do fonograma, pode ser observado nuances interpretativas do maestro e músicos que gravaram a peça. Optei por essa metodologia de transcrição por ser uma prática comum em minha realidade como violonista e arranjador. Segundo Gonçalves:

O motivo do ponto de partida ser uma gravação, e não uma partitura, deve-se ao fato de que a transcrição de ouvido permite a compreensão, não só das notas musicais e figuras rítmicas, mas também da intenção, do sotaque de cada estilo (GONÇALVES, 2020, p. 02).

Convido o leitor a ouvir o fonograma original^{iv} e assistir minha gravação audiovisual^v do arranjo, ambos disponíveis no YouTube. A partitura da versão para banda sinfônica pode ser encontrada no site do PROMUS^{vi}, enquanto meu arranjo foi publicado no livro *Seis Arranjos Para Violão: a música sul-fluminense* (2025b).

Referências

- ALVES, Hércules. Afago. Intérprete: Banda Sinfônica de Barra Mansa. In: *Encontro com o Compositor*. Barra Mansa: produção independente, 2021a. 1 CD, faixa 2 (4 min 33 s).
- ALVES, Hércules. *Quatro canções*. Rio de Janeiro, 2023. Partitura, 84 p. Banda sinfônica.
- ALVES, Hércules. Entrevista concedida em 8 mar. 2024. Áudio, 7 min 20 s.
- ALVES, Hércules. Surreal. Intérprete: Banda Sinfônica de Barra Mansa. In: *Encontro com o Compositor*. Barra Mansa: produção independente, 2021b. 1 CD, faixa 1 (4 min 59 s).
- ALVES, Hércules. *Álbum de partituras para grupos de sopros e de percussão: seis obras selecionadas*. Rio de Janeiro: PROMUS, 2019. Disponível em: <https://promus.musica.ufrj.br/pesquisa/hercules-alves-de-melo/>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- GONÇALVES, Marcelo. O processo de transcrição da obra de Moacir Santos para violão de 7 cordas. In: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PPGM/UFRJ, 17., 2020, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ, 2020. p. 149–161. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/anais-do-17-coloquio-de-pesquisa-do-ppgm-ufrj-2/>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- MACIEL, Matheus. *Afago*. Rio de Janeiro: editoração através do MuseScore Studio, 2025a. Partitura. Violão solo.
- MACIEL, Matheus. *Afago – Hércules Alves*. YouTube, 2025. Disponível em: <https://youtu.be/-w5WuohR1yo>. Acesso em: 8 out. 2025.
- MACIEL, Matheus. *Seis arranjos para violão: a música sul-fluminense*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ilustre Comunicação Criativa, 2025b.
- SILVA, Bruno Salgado; LANZARA, Arnaldo Provasi. Capacidades institucionais de implementação de políticas sociais nos municípios da mesorregião sul-fluminense. *Políticas Públicas e Desenvolvimento*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1–19, ago./dez. 2016.

Notas

¹ Também conhecida como Mesorregião Sul Fluminense, esta localidade é composta pelos seguintes municípios: Angra dos Reis, Barra do Piraí, Barra Mansa, Itatiaia, Paraty, Pinheiral, Piraí, Porto Real, Quatis, Resende, Rio Claro, Rio das Flores, Valença e Volta Redonda (SILVA; LANZARA, 2016, p. 19).

² Os três primeiros arranjos escritos foram: 1- *Pra Laila* de José Nelson Santiago; 2- *Tambor de Crioula* de Carlos Henrique Machado; 3- *Jaama Frevo* de Marcelo Nami. Todos com gravações publicadas em meu canal do YouTube <https://youtube.com/@matheusmacieloficial-b6n?si=Pc1hWsVIyZddEqAv>.

³ Como não há menção do autor da letra da canção de Alves, optei por grafar a palavra em itálico. Dessa forma, pode-se interpretá-la como uma música instrumental estruturada segundo a forma canção.

⁴ <https://youtu.be/kuEb9Ll4uPE?si=QNcSXOmF--he1MOP>.

⁵ <https://youtu.be/-w5WuohR1yo?si=xPY5I4i4kThyf3UD>.

⁶ <https://promus.musica.ufrj.br/pesquisa/hercules-alves-de-melo/>.

Ensino coletivo de violão e o planejamento didático em unidades de aprendizagem, no contexto da educação profissional e tecnológica: contribuições de uma pesquisa em andamento

Marcos Vinícius da Silva Magalhães

Universidade Federal do Maranhão (UFMA) – marcos.magalhaes@discente.ufma.br

Resumo. O presente artigo apresenta reflexões e resultados parciais, de pesquisa desenvolvida no Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES/UFMA). A investigação trata do Ensino Coletivo de Violão (ECV), no contexto da Educação Profissional e Tecnológica (EPT), e propõe um modelo de planejamento didático baseado em Unidades de Aprendizagem (UA's), articulando fundamentos de Tourinho (2007), Cruvinel (2003, 2009) e Cordeiro (2016), sobre o ensino coletivo, e de Libâneo (1994), Zabala (1998) e Masetto (2015), sobre planejamento e interdisciplinaridade. A pesquisa qualitativa, de natureza exploratória e descritiva, estrutura-se na análise documental. Os resultados evidenciam que um planejamento que integra aspectos técnicos e didáticos ao contexto social, propicia um aprendizado mais significativo e democrático.

Palavras-chave. Ensino coletivo de violão. Planejamento didático. Unidades de aprendizagem.

Title. *Collective Guitar Teaching and Didactic Planning in Learning Units in the Context of Vocational and Technological Education: Contributions of an Ongoing Research.*

Abstract. This article presents reflections and partial results of research developed within the Professional Master's in Arts (PROFARTES/UFMA). The study addresses Collective Guitar Teaching in the context of Vocational and Technological Education and proposes a didactic planning model based on Learning Units, articulating the theoretical foundations of Tourinho (2007), Cruvinel (2003, 2009), and Cordeiro (2016) on collective teaching, and of Libâneo (1994), Zabala (1998), and Masetto (2015) on planning and interdisciplinarity. The qualitative research, of exploratory and descriptive nature, is structured on document analysis. The results show that planning which integrates technical and didactic aspects with the social context provides more meaningful and democratic learning.

Keywords. Collective Guitar Teaching. Didactic Planning. Learning Units.

Introdução

Ao longo dos séculos XIX e XX, o violão se consolidou como elemento simbólico da cultura musical brasileira, transitando entre espaços de música popular, como as rodas de choro e outros movimentos que o ressignificaram socialmente, como a Bossa Nova e o Tropicalismo, onde se tornou símbolo de sofisticação e identidade nacional (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998). No âmbito erudito, a produção de Heitor Villa-Lobos, com destaque para seus Doze Estudos e Prelúdios, estabeleceu um marco estético e técnico que projetou o violão brasileiro internacionalmente (FRAGA, 2007).

No campo pedagógico, estruturaram-se paralelamente: o eixo informal, caracterizado pela aprendizagem por imitação, experiência coletiva e desenvolvimento espontâneo da expressão musical, e o formal, baseado na sistematização técnica, leitura musical e progressão de repertório.

Nas décadas posteriores, começaram a surgir propostas de ensino coletivo. Dentre elas, o Ensino Coletivo de Violão (ECV) vem se consolidando, como estratégia pedagógica democrática, ampliando o acesso ao aprendizado musical e à prática instrumental. Está inserido dentro do contexto do Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais (ECIM), prática que favorece

a socialização e a construção compartilhada do conhecimento musical, possibilitando ao estudante vivenciar o aprendizado em grupo e desenvolver habilidades técnicas, expressivas e cooperativas de maneira integrada (CRUVINEL, 2009).

A pesquisa basilar para este artigo surgiu a partir da experiência docente do autor, de mais de vinte anos, em diversos contextos educacionais. Em sua práxis atual no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI) – Campus Picos, tornou-se impreterível a elaboração de uma proposta pedagógica contemporânea e adaptável em relação ao planejamento, execução, uso de métodos e materiais didáticos para o ECV.

Assim, este artigo tem como objetivo analisar e discutir a construção e aplicação de um modelo de planejamento para o ECV, estruturado em Unidades de Aprendizagem (UA's), enfatizando as implicações pedagógicas e metodológicas no contexto da Educação Profissional e Tecnológica (EPT) no IFPI. Com base nos resultados parciais da pesquisa supracitada, pretende-se contribuir com o desenvolvimento de estratégias pedagógicas inovadoras e contextualizadas que promovam o aperfeiçoamento do ECV e sua aplicação em ambientes formais de ensino. Dessa forma, oferece subsídios teóricos e práticos que estimulam o debate sobre a inovação curricular e as potencialidades do ECIM no contexto da EPT.

1. ECV no Brasil

A partir das décadas de 1970 e 1980, o ECV começou a se consolidar no Brasil, especialmente com as experiências desenvolvidas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), que se tornou pioneira na institucionalização dessa modalidade no ensino superior. A criação das Oficinas de Música em 1989, coordenadas por Cristina Tourinho, marcou a inserção do violão em práticas coletivas no contexto formal e impulsionou a produção acadêmica sobre o tema, posteriormente fortalecida pelo Programa de Pós-Graduação em Música da própria instituição (DANTAS; SANTIAGO, 2016).

A partir dessas iniciativas, o ECV passou a integrar diversos projetos educacionais e socioculturais no país, destacando-se experiências como as oficinas desenvolvidas em Goiânia (CRUVINEL, 2003), o Projeto Guri em São Paulo, e programas de formação de orquestras de violões em municípios do interior de Goiás. Outras redes públicas também instituíram projetos estruturados, como o Violão na Escola, em Teresina, e a Orquestra de Violões nas Escolas, no Espírito Santo (SÁ, 2016). Nesse mesmo movimento, foi criada a Orquestra de Violões da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP/UNESPAR, [s.d.]).

A popularidade do violão e sua utilização em diversos contextos sociais e estilos musicais, assim como a facilidade do acesso ao instrumento são fatores que também contribuem para aplicação do ECV. Experiências consolidadas demonstram que o ECV, além de expandir

o acesso ao aprendizado musical, afirmou-se como uma prática pedagógica eficaz, capaz de fomentar a participação e interação coletiva, ampliar o desenvolvimento sociocultural em diferentes contextos educacionais.

Outros estudos têm apontado que o ECIM amplia as experiências formativas dos estudantes, promovendo transformações sociais e culturais e contribuindo para a consolidação de propostas pedagógicas voltadas à inclusão da música na escola, especialmente após a Lei nº 11.769/2008 (CORDEIRO, 2016).

Nesse sentido, o crescimento do ECV em diferentes espaços de ensino tem favorecido o desenvolvimento de abordagens pedagógicas inovadoras, contextualizadas e alinhadas às metodologias ativas, que fundamentam a educação contemporânea. No entanto, a sua inserção na EPT, ainda requer um aprofundamento em estudos sistematizados, que articulem metodologias, planejamentos e materiais didáticos, alinhados à realidade educacional atual e às perspectivas dos estudantes.

2. Música na EPT

A inserção da Música na EPT apresenta-se como uma possibilidade de ampliação da formação profissional e da cidadania, ao integrar dimensões técnicas, estéticas, culturais e psicológicas ao processo educativo. Kandler (2020) observa que a música, quando presente nos currículos da EPT, contribui para a formação crítica e sensível do estudante, possibilitando experiências que transcendem a dimensão técnica dos cursos. Enquanto componente curricular, insere-se em um contexto educacional orientado pela articulação entre formação básica, qualificação profissional e mundo do trabalho, conforme previsto na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB nº 9.394/1996) e na Lei nº 11.892/2008, que institui a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica.

Nos Institutos Federais (IF's), o ensino de Música varia entre a oferta de cursos técnicos, licenciaturas, cursos de formação inicial e continuada (FIC), projetos integradores, de ensino, pesquisa e de extensão, de acordo com as demandas formativas e socioculturais de cada território. Essa diversidade formativa dialoga com a amplitude do campo profissional da Música, que envolve performance, docência, produção musical, gestão cultural e empreendedorismo, exigindo dos estudantes uma formação crítica, técnica e adaptável às transformações tecnológicas e às dinâmicas contemporâneas do trabalho (BERTUSSI, 2016; SALAZAR, 2015).

Apesar dos avanços, estudos apontam que a presença da Música nos IF's ainda ocorre majoritariamente em ações complementares, optativas ou de extensão, condicionada às interpretações curriculares e às condições materiais e institucionais de cada campus (SANTOS,

2015; LAUTÉRIO; FIGUEIREDO, 2021). Com isso reforça-se a necessidade de políticas de incentivo, formação docente específica, ampliação de recursos que sustentem sua expansão nos IFs, fomento à pesquisa científica, incentivo à elaboração de materiais didáticos e ao desenvolvimento de novas metodologias alinhadas ao atual contexto educacional.

3. Planejamento em UA's para o ECV

É importante compreender o planejamento como norteador da ação docente e reconhecer sua essencialidade na articulação entre objetivos, conteúdos e metodologias, favorecendo aprendizagens significativas. Libâneo (1994) compreende o planejamento em três níveis: planejamento de curso, que define objetivos gerais, conteúdos e percurso formativo; planejamento por unidades de aprendizagem, que organiza os conteúdos em torno de competências e eixos temáticos; e planejamento de aula, em que são especificadas atividades, abordagens metodológicas, recursos e avaliação, em consonância com as demandas sociais. Masetto (2015) acrescenta que o planejamento não deve ser visto como exigência burocrática, mas como instrumento que favorece aprendizagens significativas, articulando conhecimentos, habilidades e atitudes, de modo flexível e capaz de se adaptar ao contexto real de cada turma.

Na EPT o planejamento deve ser compreendido como um processo reflexivo e sistemático, que antecipa as ações pedagógicas visando a integração dos objetivos formativos, conteúdos, metodologias, recursos e atividades avaliativas. Considerando as especificidades do ECV, é essencial para organizar, orientar e dar coerência às práticas pedagógicas.

Nesse âmbito, planejar requer considerar elementos específicos, como a heterogeneidade dos níveis de habilidade dos estudantes, a prática instrumental em grupo, o papel mediador dos alunos mais experientes, a escolha de repertórios que favoreçam o engajamento coletivo, os anseios dos estudantes, dentre outras especificidades. Sob esse aspecto Tourinho (2007, p. 4) afirma que "o planejamento é feito para o grupo, levando-se em conta as habilidades individuais de cada um."

Fundamentar o planejamento na interdisciplinaridade, especialmente aplicando-a por meio de UA's, promove o trabalho colaborativo, conectando saberes, integrando áreas de conhecimento, propiciando descobertas e a independência dos alunos na resolução de problemas reais. Zabala (1998) destaca o papel das UA's como estruturantes do planejamento, capazes de promover flexibilidade e interdisciplinaridade. Essas características estão alinhadas às metodologias ativas, que enfatizam o protagonismo discente, promovendo o trabalho colaborativo e a construção compartilhada do conhecimento.

No contexto do ECV, essa abordagem se materializa em práticas como a escuta crítica, a escolha conjunta de repertório, a elaboração coletiva de arranjos, a improvisação e a

preparação para performances. Na EPT, tais ações reforçam a relação entre formação musical e técnica, ampliando a relevância cultural do aprendizado e promovendo competências como autonomia, cooperação e tomada de decisão, resultando em processos educativos mais significativos e contextualizados.

A LDB nº 9.394/1996 determina que a EPT deve integrar formação para o trabalho e formação para a vida em sociedade (Art. 35), de forma articulada à formação do ensino médio, assegurando o desenvolvimento de competências profissionais e formação integral dos estudantes (Art. 36). Assim, o planejamento na EPT deve promover uma formação crítica, técnica e cidadã, alinhada às demandas contemporâneas do mundo do trabalho e às funções sociais da escola.

O Art. 12 da mesma lei, reforça a necessidade de projetos político-pedagógicos que articulem currículo, metodologias, avaliação e organização escolar, garantindo processos formativos contextualizados. Assim, o planejamento deve ser flexível e adaptado às especificidades dos estudantes e do contexto, favorecendo o desenvolvimento de competências cognitivas, socioemocionais e culturais.

Diante disso, entende-se que o planejamento, estruturado em UA's, constitui uma abordagem exitosa e fundamental na EPT, especialmente no contexto do ECV. Um instrumento essencial às práticas interdisciplinares e garantidor da articulação entre legislações educacionais, exigências curriculares institucionais e vivências dos discentes.

4. Metodologia

Este artigo integra uma pesquisa de abordagem qualitativa, de natureza exploratória e descritiva, fundamentada em análise documental e observação participante. Tal modelo proporciona uma compreensão ampla e flexível do fenômeno investigado. Conforme apontam Kripka; Scheller; Bonotto (2015) e Minayo (2014), tal abordagem permite uma interpretação aprofundada dos fenômenos sociais e educacionais, por meio da análise cuidadosa de documentos e manifestações dos sujeitos envolvidos, favorecendo a construção de novos conceitos e categorias durante a investigação.

Os procedimentos aqui relatados correspondem a um recorte da pesquisa de mestrado em andamento. Para a coleta e análise dos dados, optou-se pela pesquisa documental, que permite examinar e interpretar múltiplos tipos de documentos, considerando seu conteúdo, finalidade e contexto de produção. Assim é possível fazer uma análise sistemática de legislações e normativas educacionais, documentos institucionais, projetos políticos pedagógicos, planos de curso e documentos do cotidiano das aulas de Música, ministradas no IFPI - Campus Picos.

Por meio da análise documental é possível selecionar, categorizar, registrar e fazer

uma interpretação crítica dos dados, possibilitando uma leitura detalhada da prática pedagógica e do ambiente educacional investigado (GIL, 2023; KRIPKA; SCHELLER; BONOTTO, 2015). Favorece ainda uma compreensão aprofundada do contexto estudado, permitindo revelar aspectos sociais ainda pouco explorados e contribuindo para a criação de novos conceitos e categorias durante a investigação (MINAYO, 2014). A interpretação dos dados à luz dos referenciais teóricos encontrados, tem possibilitado evidenciar as potencialidades, desafios e promover a discussão sobre a formulação de novas estratégias para a aplicação do ECV.

5. A Música no IFPI – Campus Picos

O IFPI – Campus Picos constitui o lócus desta pesquisa e integra a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica. Nos campi do IFPI, em geral a oferta da Música ocorre predominantemente por meio de atividades complementares, oferecidas via disciplinas eletivas, projetos de ensino e projetos de extensão, com exceção ao Curso Técnico em Instrumento Musical ofertado no campus Teresina central (KANDLER, 2020; PPC IFPI, 2020, 2022).

No IFPI – Campus Picos, no período investigado, entre 2023 e 2024, a Música foi ofertada, principalmente, por meio das disciplinas eletivas Prática Instrumental Violão 1, 2 e 3, voltadas à iniciação e à prática do instrumento sob a perspectiva do ECV. Essas disciplinas atendem exclusivamente aos alunos dos cursos técnicos integrados ao ensino médio, ofertados no campus. Complementarmente, foi ofertado o projeto de extensão Prática em Conjunto – Banda, que envolve discentes e membros da comunidade, promovendo a prática instrumental e vocal coletiva a partir da escolha de repertório e arranjos, adaptados ao perfil dos participantes.

Considerando o perfil dos cursos técnicos integrados em Administração, Informática e Eletrotécnica ofertados pelo IFPI – Campus Picos, a Música integra-se ao currículo como componente do núcleo complementar, promovendo a interdisciplinaridade e articulando-se às outras áreas do conhecimento. Essa integração contribui para a formação integral dos estudantes, estimulando o desenvolvimento de competências amplas, essenciais à preparação para os desafios do mundo do trabalho e para o desenvolvimento da cidadania, além de estarem alinhadas às orientações e competências estabelecidas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), às diretrizes da LDB (BRASIL, 1996) e aos documentos institucionais do IFPI (PPC IFPI, 2020, 2022).

6. Modelo de planejamento didático em UA's para o ECV

No intuito de ofertar atividades na área da Música de forma integrada aos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPC's) e que atendessem, de maneira ampla, o público alvo atendido

pelo IFPI – Campus Picos, foram considerados, previamente à oferta das atividades, aspectos como: estrutura física, recursos materiais disponíveis, interesses e preferências dos alunos (coletados por meio de questionários, com sugestões de atividades), disponibilidade e compatibilidade de horários, viabilidade de transporte e alimentação (oferecidos pelo campus). Após definição das atividades, o registro das ações, concomitante aos processos de ensino, contribuiu com a produção documental das fontes primárias, que foram divididas em: documentos institucionais e documentos pedagógicos relacionados ao ECV (planos de ensino, arranjos produzidos coletivamente, partituras, listas de repertórios, dentre outros).

Os resultados obtidos por meio da análise contextualizada destes documentos subsidiaram a elaboração do planejamento, que estrutura as disciplinas eletivas supracitadas em três UAs, delineadas com base nos seguintes pilares: sequência didática flexível, com atividades orientadas sob um tema central conectado à realidade dos alunos; conteúdos divididos em eixos temáticos adaptáveis; objetivos de aprendizagem que englobam conhecimentos, habilidades, competências e atitudes; interdisciplinaridade; processos avaliativos contínuos.

Tal proposta demonstrou-se especialmente eficiente, por favorecer a articulação entre os conteúdos e habilidades técnico-musicais com os demais componentes curriculares dos cursos técnicos, distribuídos entre os núcleos básico, tecnológico, integrador e complementar. Demonstrou ainda adequar-se às especificidades do ECV e das metodologias ativas, além de atender ao compromisso institucional de promover experiências formativas que contribuam para o desenvolvimento educacional, cultural e profissional da comunidade escolar e da região onde o campus está inserido.

Na Figura 1, a seguir, é possível ter uma percepção sintetizada da proposta, por meio de um recorte que apresenta os aspectos considerados na aplicação de uma das etapas do planejamento, exemplificando sugestões temáticas e de conexões interdisciplinares entre a Música e outras áreas de conhecimento dos núcleos estruturantes de um dos cursos técnicos ofertados no IFPI.

Componente Curricular / Carga Horária	Tema Central (Exemplo)	UA / Subtema (Exemplo)	Eixos de Aprendizagem	Objetivos de Aprendizagem	Conexões Interdisciplinares	Avaliação
Prática Instrumental Violão 1 / 40 h	O violão na música popular brasileira	UA1 / Fundamentos do violão e sua utilização na música popular	Conhecimentos: Noções básicas de teoria Musical, estrutura do instrumento. Habilidades: Coordenação motora e sonoridade. Atitudes e Competências: Escuta e aprendizado coletivo, enfrentamento de desafios, superação da timidez.	Adentrar o universo musical, através da prática do ECV, associando teoria e prática, desenvolvendo a percepção auditiva, motora e espacial de forma colaborativa, propondo soluções e participando ativamente.	Núcleo Básico: História – Aspectos históricos e sociais entre música e cultura; Português – Literatura de canções nacionais; Núcleo Tecnológico: Utilização e idealização de aplicativos, programas e ambientes virtuais para o aprendizado musical. (TDICs)	Processual e contínua, analisando qualitativamente as etapas evolutivas. Apresentação de produto por meio da interpretação de peça musical em grupo.

Figura 1 – Síntese com sugestões para aplicação da UA1, com os alunos do Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio do IFPI.

7. Considerações finais: resultados parciais e análise

Os resultados parciais desta pesquisa indicam que o planejamento em UA's, aplicado ao ECV, no contexto da EPT, favorece experiências de aprendizagem significativas ao promover relações interdisciplinares entre saberes técnicos, sociais e artísticos, estimulando processos criativos, colaborativos e reflexivos. As atividades de ensino e prática musical coletiva, organizadas em torno de uma sequência didática flexível que considera os anseios dos alunos, e de projetos interdisciplinares que conectam a música às outras áreas de conhecimento, demonstram favorecer o protagonismo discente e ampliam de forma significativa sua formação profissional e integral.

Essa abordagem se apresenta como opção ao modelo tradicional centrado em aulas expositivas, ainda presente como herança de práticas tutoriais históricas. Aulas dinâmicas, interativas e contextualizadas estimulam a criatividade por meio de atividades de composição, interpretação e improvisação; aprimoram a escuta ativa durante atividades de imitação, aquisição de novas habilidades e entendimento dos idiomatismos do instrumento; elevam a autoestima e proporcionam a sensação de conquista e crescimento pessoal durante os ensaios e aprendizado do repertório; reforçam a sensação de identidade e pertencimento local nos

momentos de performance. Como destaca Swanwick (2003), a educação musical, ao articular experiência artística e reflexão crítica, contribui para a formação integral do sujeito e para o exercício sensível da cidadania.

A pesquisa base para esse artigo, está em fase final de análise dos dados e estruturação de um modelo de planejamento didático inovador quanto à sua aplicação no ECV. Todavia já é possível destacar que as práticas pedagógicas analisadas até o momento, apresentam resultados satisfatórios quanto aos processos relacionados ao aprendizado e a prática musical, no contexto da EPT. O modelo privilegia a coletividade, a interdisciplinaridade, a adaptação contextualizada de abordagens e materiais didáticos utilizados, assim como a escolha conjunta de repertórios e estilos. Além disso promove o acesso ao ensino de Arte/Música, por meio de estratégias de ensino que transcendem o mero cumprimento de exigências curriculares e fomentam a formação socioemocional, estética e cultural, em coerência com demandas contemporâneas por uma educação plural, inclusiva e integradora.

Referências

- BERTUSSI, Eduardo. *Música, trabalho, educação e capital: um estudo sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI*. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. *Diário Oficial da União: seção 1*, Brasília, DF, 23 dez. 1996.
- BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica.
- BRASIL. Lei nº 11.892, de 29 de dezembro de 2008. Institui a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica.
- CORDEIRO, Risaelma de Jesus Arcanjo Moura. Ensino coletivo de violão na UFBA: um estudo sobre fatores de influência do desenvolvimento musical. In: DANTAS, Tania Mara; SANTIAGO, Diana (org.). *Ensino coletivo de instrumentos musicais*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 103–119.
- CRUVINEL, Flávia Maria. *Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.
- CRUVINEL, Flávia Maria. Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas. In: ALCÂNTARA, Luz Marina de; RODRIGUES, Edvânia Braz Teixeira (org.). *O ensino de música: desafios e possibilidades contemporâneas*. Goiânia: Seduc/GO, 2009. p. 71–79.
- DANTAS, Tania Mara; SANTIAGO, Diana (org.). *Situação e perspectivas da pesquisa sobre ensino coletivo de instrumentos no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- FRAGA, Nelson. *Análise dos doze estudos e prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos*. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 3., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2023.
- INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO PIAUÍ (IFPI).

Projeto político-pedagógico do curso técnico de nível médio em instrumento musical: modalidades concomitante e subsequente – Campus Teresina Central. Teresina: IFPI, 2022.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO PIAUÍ (IFPI). *Projeto pedagógico do curso técnico de nível médio em administração na forma integrada.* Picos: IFPI, 2020.

KANDLER, Maira Ana. Música na educação profissional e tecnológica: diferentes possibilidades formativas. *Revista da ABEM*, v. 28, p. 75–88, 2020.

KRIPKA, Rosana M. L.; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa de L. Pesquisa documental na pesquisa qualitativa. *Revista de Investigaciones UNAD*, v. 14, 2015.

LAUTÉRIO, Tereza Cristina Benevenuti; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. O ensino de música nos cursos técnicos integrados ao ensino médio: uma revisão da literatura. *Thema*, Pelotas, v. 19, n. 1, p. 37–52, 2021. DOI: <https://doi.org/10.15536/thema.V19.2021.37-52.1541>.

LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 1994.

MASETTO, Marcos T. *Desafios para a docência universitária na contemporaneidade*. São Paulo: Avercamp, 2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Marília. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 36, p. 7–32, dez. 1998.

SÁ, Fábio Amaral da Silva. *Ensino coletivo de violão: uma proposta metodológica*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

SALAZAR, Leonardo Santos. *Música Ltda.: o negócio da música para empreendedores*. 2. ed. rev. e ampl. Recife: Sebrae-PE, 2015.

SANTOS, Daniela Oliveira dos. As práticas de ensino-aprendizagem musical nos cursos técnicos integrados dos Institutos Federais. In: ENCONTRO ESTADUAL DE DIDÁTICA E PRÁTICAS DE ENSINO (EDIPE), 2015. *Anais...* 2015.

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

TOURINHO, Cristina. Ensino coletivo de instrumentos musicais: crenças, mitos, princípios e história. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 16., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: ABEM, 2007.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ. *Orquestra de violões da EMBAP*. Curitiba: UNESPAR, [s.d.]. Disponível em: <https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/menu-extensao/cultura/orquestra-de-violoes>. Acesso em: 2 nov. 2025.

ZABALA, Antoni. *A prática educativa: como ensinar*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

Ensino Coletivo de Violão: um desafio didático à iniciação instrumental

Tiago Fernandes Bastos Santos

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) - tiagotfg66@gmail.com

José Roberto Fróes da Costa

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)/Universidade Federal do Paraná (UFPR) – josecosta@professor.uema.br/robertofroes@ufpr.br

Resumo. O Ensino Coletivo de Violão (ECV) tem se apresentado como solução política e de popularização do ensino do instrumento. Questionamos uma de suas proclamadas eficácias a partir de um relato de experiências e aplicação em projetos sociais e em ensino tanto no nível técnico quanto no nível superior, oferecendo um relato de experiência e sugestões de aplicações metodológicas e motivacionais, essas últimas, ao nosso ver, essenciais para um bom resultado no ensino de qualquer instrumento musical. Este artigo fornece materiais práticos utilizados ao longo do processo, que podem orientar tanto a prática coletiva quanto o ensino tutorial.

Palavras-chave. Educação Musical. Prática de Ensino de Instrumento. Prática de Orquestra de Violões.

Group Guitar Teaching: a didactic challenge for instrumental initiation.

Abstract. Collective Guitar Teaching has been presented as a political and popularizing solution for instrument instruction. We question one of its proclaimed efficacies based on a report of experiences and applications in social projects, as well as in technical and higher education levels, offering an experience report along with methodological and motivational suggestions—the latter being, in our view, essential for successful results in teaching any musical instrument. This article provides practical materials used throughout the process, which can guide both collective practice and tutorial teaching.

Keywords. Music Education. Pedagogical Practice in Instrumental Teaching. Guitar Ensemble Practice.

Introdução

O Ensino Coletivo de Violão (ECV) é uma modalidade utilizada em projetos sociais, projetos de extensão universitária (como no PEMIM – Projeto de Extensão Musicalização e Instrumentos Musicais, da UFPR), em escolas de música e também em algumas universidades (como na Universidade Estadual do Maranhão, por exemplo). Enquanto o ensino coletivo atende várias pessoas ao mesmo tempo, no ensino tutorial acontece o atendimento individual. Utilizar o ensino coletivo exige que o professor esteja familiarizado com técnicas específicas de ensino, outras estratégias e metodologias. Não basta querer dar aulas coletivas para atender mais alunos: é importante entender *como* dar essas aulas, como fazer com que todos os alunos possam assimilar o conhecimento e desenvolver as habilidades necessárias para o domínio do instrumento. Por outro lado, é necessário que haja mais discussão sobre didáticas e metodologias, e que os pontos considerados como negativos possam também ser debatidos e, se necessário, problematizados e solucionados. Nossa vivência como professores de violão nos fez buscar embasamento e experimentar metodologias para um resultado efetivo.

1. Experiências com o Ensino Coletivo de Violão em projetos de Arte-Educação

As informações sobre o ensino coletivo versam ser esse o modelo de ensino mais adequado para a iniciação instrumental do violão (AMARAL, 2016, p. 65; CRUVINEL, 2017, p. 213; BRAGA & TOURINHO, 2013 *apud* SOUSA, 2018, p. 9). Porém, em qualquer dos dois modelos (Ensino Coletivo e Ensino Tutorial), demora um pouco até que o aluno consiga dominar as habilidades básicas e os fundamentos para tocar qualquer instrumento musical. O processo de aprendizagem de melodias e peças fáceis é um pouco mais demorado e menos intuitivo do que aprender fôrmas de acordes e levadas menos sofisticadas. Entretanto, é preciso trabalhar o instrumento a partir dos três pilares da música que ele, o violão, como poucos instrumentos, oferece: 1) ritmo; 2) harmonia; e 3) melodia. Melodias fáceis até as mais complexas, acordes e progressões das mais diversas e digitações de levadas brasileiras, latinas ou estrangeiras, fazem parte do escopo de desenvolvimento do violonista até finalmente chegar a unir todas essas valências em uma peça solo, pensada cuidadosamente para o instrumento e adequada às suas possibilidades.

Dessa forma, pensamos em duas maneiras de desenvolver a relação do aluno com o instrumento a partir da primeira aula. Na visão macro, trabalhar a sonoridade do instrumento inteiro, tocando todas as cordas ritmicamente fazendo acordes básicos com um ou dois dedos, por exemplo, Em, A9, D7M(9) e G/D (Figura 1). Na visão micro, trabalhar uma melodia fácil em cada uma das três primeiras cordas, observando os princípios da mão direita e esquerda.

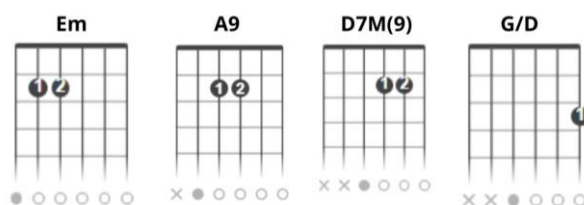


Figura 1: Acordes simples utilizados nas aulas iniciais.

Num primeiro momento toda a turma executa o mesmo padrão rítmico, utilizando um dos acordes supracitados na música *We will rock you*, do Queen. O movimento de *levada* com a mão direita, com auxílio do braço, é, aparentemente, mais controlável que uma movimentação dos dedos¹. Logo depois podem ser inseridos os demais acordes a partir de músicas cuidadosamente pensadas, contendo a harmonia pretendida. É possível conduzir as primeiras aulas de modo a obter quase de imediato resultados musicais executando as primeiras músicas, mas é dever do professor observar se a execução dos alunos obedece à consciência técnica requerida (movimentos dos dedos tanto da mão direita quanto da mão esquerda).

Dando sequência, utilizando a primeira corda, exercita-se uma melodia fácil. Nos projetos desenvolvidos, utilizamos a peça intitulada *Campainha*, composição de Ricardo Novais, ensinada na sua abordagem *Amigo Violão*. Com esta peça os alunos aprendem a colocar o dedo de forma a não pressionar exageradamente o braço do instrumento e a praticar a alternância de dedos da mão direita. Um detalhe importante é que não há indicação de notas, apenas informações sobre posição de dedos e percepção rítmica.

1.1 Núcleo Arte-Educação (NAE)

O NAE é um projeto criado em 2005 por arte educadores e viabilizado pelos órgãos estaduais de cultura e educação do Maranhão com o intuito de aproximar as comunidades ao Teatro Arthur Azevedo, importante aparelho cultural da cidade de São Luís.

Nossa relação com o projeto se inicia em 2019 a convite do até então professor e fundador do curso de violão, o músico Luiz Júnior, substituindo sua ausência e, posteriormente, assumindo a vaga de professor até o final de 2023.

Nossa primeira ação, juntamente com a coordenação, foi a aquisição dos violões para que a turma pudesse frequentar as aulas com os instrumentos em mãos e, a partir de então, demos início ao trabalho compreendendo dois públicos: Turma 1 (8 a 12 anos) e Turma 2 (13 a 18 anos). Alguns dos produtos resultantes estão disponíveis no canal do projeto e na página do *instagram*^{2, 3}.

A abordagem utilizada com o ECV nesse contexto compreendia essencialmente ensinar princípios elementares do violão a partir do repertório criado ou arranjado especialmente para a turma. Nesse período registramos em partitura e tablatura quase todo o repertório proposto, como forma de cristalizar os arranjos e fornecer um recurso visual para que os alunos pudessem entender o formato das obras além dos símbolos musicais (compassos, cifras, figuras, notas e sessões).

Como as produções e espetáculos que reuniam todos os cursos requeriam certo repertório, o trabalho era então voltado para essas temáticas, e o desafio era criar arranjos fáceis a uma ou duas vozes que fossem intuitivos e funcionassem como acompanhamento para o coral. Todos os alunos do núcleo de música participam do coral no mesmo turno duas vezes por semana (1h e 30m de aula, com intervalo entre as modalidades). Nos parece que essa experiência de cantar e tocar um instrumento e ainda poder estudá-los separadamente foi e continua sendo um grande potencializador da aprendizagem musical. Essa experiência também se reflete no projeto posterior como verificaremos a seguir.

1.2 Projeto Arte por Toda a parte

Aspirando por um projeto que replicasse de alguma maneira o NAE, criamos, no final de 2023, o projeto Arte por toda Parte, na cidade de Amapá do Maranhão, a 500 km da capital.

Atualmente a iniciativa, apoiada pelo Centro de Referência e Assistência Social (CRAS) e Secretaria Municipal de Educação (SEMED), oferece atividades de dança, violão e coral para crianças, jovens e adultos em todo o município. As aulas acontecem duas vezes por semana, somando duas horas de encontro semanal no sistema de aulas coletivas.

Nossa participação como professor de violão e de canto coral nos fez buscar embasamento e experimentar metodologias para um resultado efetivo. Dessa forma, estamos utilizando material desenvolvido especificamente para essas aulas, levando em conta que os participantes precisam desenvolver habilidades técnicas e musicais ao instrumento. O projeto prevê que os participantes estejam aptos para realizar apresentações tanto do projeto em si quanto em eventos que acontecem na cidade.

Apesar do modelo proposto gerar resultados e estar cumprindo a sua finalidade (os alunos de música e dança sempre se apresentam satisfatoriamente), a abordagem e o tempo de aprendizagem são outros, devido a alguns fatores: 1) a grande maioria não possui instrumento; 2) no caso das crianças, a maior parte delas tem dificuldade na leitura e na escrita; 3) devido à distância, o nosso encontro em sala acontece quinzenalmente (os outros encontros acontecem com o monitor do projeto). Ainda assim os alunos que permanecem têm demonstrado bons resultados musicais.

1.3 A relação entre os dois projetos

O planejamento das aulas desenvolvido nos quatro anos com o NAE vem sendo utilizado no projeto Arte por toda Parte e tem sido a base do processo. Entretanto, há contraindicações em transpor um material de um projeto para outro devido a alguns fatores importantes: a estrutura física onde ocorre as aulas; recursos oferecidos; o perfil do aluno e o comprometimento dos pais e em que momento do dia acontecem as aulas principalmente quanto ao público infantil.

A finalidade do trabalho também é um ponto que devemos ressaltar, pois a função da iniciativa quase sempre se altera junto com a localidade levando o projeto a torna-se um fator dentro de uma conjuntura social específica.

Para tanto, o professor precisa estar sempre numa atitude de criação, escrevendo novos arranjos, compondo para a turma e ouvindo deles a música que querem aprender. Sendo assim, o novo material e o já consolidado precisam estar em equilíbrio.

Um ponto comum entre os dois projetos é o objetivo de que os alunos precisam estar prontos para apresentar em um período curto de tempo. Então, objetos específicos como o exímio domínio técnico e o conhecimento musical amplamente embasado são elementos, apesar de observados com cuidado pelos professores, abordados com menos exigência.

Esses projetos são utilizados, obviamente, como plataforma política e de visibilidade para indivíduos e instituições, mas também servem como porta de entrada para os campos da educação e da performance musicais. São vários os alunos que se interessam pelo tema e buscam aprimoramento em escolas de nível técnico e mesmo em cursos de graduação por causa desse contato em projetos como o NAE e o Arte por Toda a Parte.

2. Experiências com o Ensino Coletivo de Violão no Ensino Técnico e na Graduação

Em um curso profissionalizante de violão, o cuidado com questões específicas como som, digitação, matizes, agógica, equilíbrio de regiões, estilo e gênero, apenas para citar alguns, exige uma preocupação, tanto por parte do aluno quanto por parte do professor, que a aula coletiva dificilmente conseguirá resolver.

Desse modo, o estudo da técnica pura precisa ser realizado, mas com moderação, como nos orienta Henrique Pinto:

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 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. (2006, p. 49)

Levando em conta que, para atuar como técnico em instrumento musical, são fundamentais: “conhecimentos interdisciplinares relacionados aos processos de criação, envolvendo pesquisa, idealização, planejamento, execução técnica, fruição e recepção estética”, e que, ao final de sua formação, o técnico esteja habilitado a “desenvolver atividades de performance artístico-musical, individualmente ou em diversas formações coletivas, utilizando técnicas de execução e interpretação”, apenas aulas coletivas não são suficientes para essa formação. (MEC, 2023).

O mesmo podemos afirmar sobre o ensino superior, independente que se trate de um curso de licenciatura ou de bacharelado.

No curso de música da Universidade Estadual do Maranhão celebramos o fato de haver cinco disciplinas no curso de Música: Instrumento Harmônico na Educação Musical, Instrumento Básico, Instrumento Intermediário, Instrumento Avançado e Instrumento Superior.

O foco na educação instrumental do curso oferece ao discente uma vivência de estudo e reflexão, visto que na cidade de São Luís não existe curso de bacharelado em instrumento musical como há em outras capitais do Brasil. Como complemento ainda há a possibilidade de estudar o Violão 7 cordas dentro da linguagem do Choro na disciplina Tópicos Emergentes em Roda de Choro.

A Universidade Estadual do Maranhão oferece apenas cursos de Licenciatura em Música, um em modalidade presencial e outro em formato EAD. Parte dos alunos que ingressaram no curso presencial entre os anos de 2016 e 2022 apresentaram pouco domínio do instrumento, além de um conhecimento quase incipiente dos elementos básicos de leitura musical, ritmo, solfejo e teoria musical.

Dessa forma as aulas coletivas se apresentaram como boa opção para iniciar esses alunos. Entretanto, como o objetivo é formar professores, aulas individuais também foram utilizadas em outro momento.

Como estratégia, eram utilizadas aulas coletivas inicialmente, mas focando no desenvolvimento individual. Como as turmas eram pequenas, esse acompanhamento era perfeitamente factível.

A Prática de Orquestra se mostrou como um elemento essencial para o desenvolvimento individual e coletivo dos alunos. Essa prática era direcionada a não apenas um ensaio para apresentações, mas uma estratégia motivacional e de desenvolvimento técnico, didático e pedagógico. Questionamentos, conversas, incentivos a participar das análises e escolhas de interpretação e performance de acordo com os elementos históricos e técnicos de cada obra serviram como aprendizado para embasar escolhas.

Vale a pena esclarecer que, apesar de haver indicações de um ou outro autor sobre o que se configura exatamente como ensino coletivo de violão, ainda não temos definido exatamente qual atividade se trata de ensino coletivo ou não. Para alguns autores, Master Class e Prática de Orquestra, por exemplo, não configuram ensino coletivo pois, nessas atividades, não há uma proposta pedagógica que contemple o desenvolvimento simultâneo e interativo dos participantes. Entretanto, no artigo *Ensino de Violão: o atendimento individualizado no processo de formação coletiva do violonista solista*, Cristina Tourinho, em coautoria com Luan Sodré de Souza, de 2015, aparentemente concorda que a Master Class pode, sim, ser considerada uma atividade de ensino coletivo. Mas não é essa a nossa discussão principal. Em seus primeiros escritos, Cristina Tourinho e outros estudiosos sobre o ensino coletivo, esclarecem que essa modalidade é interessante para ser utilizada na iniciação musical ou instrumental, sem desconsiderar a importância de um acompanhamento individual. Entretanto, ao nos depararmos com o nível de domínio e conhecimento de boa parte dos recém ingressados

nos cursos de graduação em Música, a prática de ensino coletivo apresenta-se como uma ótima opção, pois, de certa forma, vários dos alunos estão realizando sua iniciação instrumental ali, ainda que não seja a situação ideal, é essa a situação que se nos apresenta.

Na Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM), a prática se dava praticamente da mesma forma, mas de uma maneira bem mais fácil pela maleabilidade de horário e disponibilidade tanto dos alunos quanto dos espaços da instituição.

Durante o período de 2016 a 2023, esse trabalho com os alunos de violão da EMEM e da Universidade Estadual do Maranhão era realizado pelo Professor Roberto Fróes. No decorrer dos anos de 2024 e 2025, as disciplinas de violão do curso de graduação da UEMA foram ministradas pelo Professor Tiago Fernandes. Como aluno do Professor Roberto Fróes, a utilização de práticas de ensino coletivas combinadas com o acompanhamento individual se manteve, mas dificuldades de material, a importância da compreensão sobre o papel do professor e o cuidado para o objetivo das formações (tanto de uma ponta quanto da outra ponta da corda – tanto do professor formador quanto do aluno) também se fizeram perceber.

Para a formação técnica e superior, elementos técnicos como escalas, arpejos, ligados, criação de repertório, compreensão sobre o envolvimento musical em aspectos históricos e sociais, mundiais e locais, coletivos e individuais, não são negociáveis. Não basta tocar, tem que entender, emocionar, comunicar conscientemente e, se for o caso, aprender como ensinar. Para tanto, trabalhar aspectos motivacionais é essencial, tanto para o ensino em projetos sociais quanto em cursos específicos de formação e qualificação. E é sobre isso que falaremos a seguir.

3. Motivação e Autorregulação - uma sugestão de direcionamento de estudo

É possível que a maior dificuldade do professor seja convencer seu aluno de que é importante ele estudar em casa, e talvez seja ainda mais difícil fazê-lo entender que esse estudo precisa ser diário. Em um mundo no qual as distrações e o aproveitamento do tempo se mostram como desafios hercúleos a cada minuto da vida, sim, temos nas mãos um desafio homérico.

O estudo diário só é eficiente se o aluno perceber que vem progredindo por causa dessa atividade. Então que sejam oferecidas maneiras de que essa progressão seja evidenciada. A conversa durante as aulas e durante os encontros nas aulas coletivas não precisam versar unicamente sobre o que os alunos precisam fazer ou alcançar. Também importa o que eles já conseguem fazer, o que já alcançaram. Ensiná-lo a observar e identificar, durante sua prática de estudo, esse progresso é uma forma de incentivar a autorregulação e alimenta sua motivação. Manter um registro do estudo ajuda o aluno a refletir sobre seu desenvolvimento. Para alunos dos cursos técnico e de graduação, utilizar uma agenda com o quê precisa estudar e o quanto

conseguiu alcançar é uma maneira de reflexão e autoavaliação (*cf.* ARAÚJO; FERRONATO & FERRONATO, 2024). Para alunos de projetos sociais, essa reflexão é incentivada pelo professor no momento em que pede para comparar as dificuldades de uma aula anterior em comparação com a aula atual, por exemplo. Convencer o aluno a perceber como seu progresso pode estar vinculado ao estudo é também uma forma de incentivar a reflexão e ajudar na autoavaliação.

Com os alunos da graduação no decorrer dos últimos dois semestres, desenvolvemos um trabalho semanal no qual criamos uma rotina de aquecimento no início de cada aula, seguidos da execução da escala cromática, arpejos, escala maior e repertório preparatório contendo músicas fáceis quase sempre consistindo em melodias acompanhadas pelo professor. Com a finalidade de orientar melhor o estudo diário dos estudantes foram criados dois *manuals*: Manual do Estudo Técnico 1 (Figura 2) e Manual do Estudo Técnico 2 (Figura 3).



Nome: _____

MANUAL DO Estudo Técnico

Exercícios para você praticar diariamente.
Ah diariamente quer dizer todo dia!



1) POSTURA

É fundamental estar sentado de maneira confortável. A princípio deve-se manter a coluna reta e os músculos relaxados. Então, apoia-se a mão esquerda de forma a segurar o violão e descansa o polegar da mão direita na sexta corda.

2) INDICADOR E MÉDIO

Esta é uma habilidade que deve ser explorada e desenvolvida em diversos contextos. A independência dos dedos da mão direita em relação aos da mão esquerda é muitas vezes conquistada por esta alternância

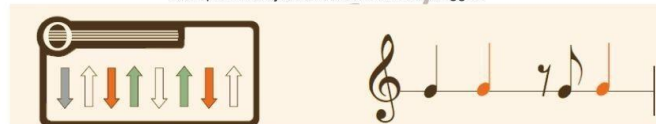


3) ARPEJOS/ESCALAS

Arpejar é tocar as notas de um acorde uma de cada vez. No violão há técnicas simples e avançadas de arpejo. Exemplo de escala: Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si – Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá#


4) LEVADAS RÍTMICAS

Um uso comum é aprender qualquer levada rítmica (seja com batidas ou dedilhados) Desde que seja uma levada que se repete. Exemplos: rock, jazz, samba, funk, blues, reggae



Prof. Tiago Fernandes

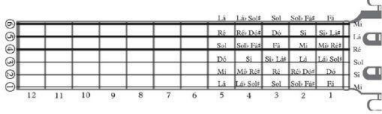
Figura 2: Manual Técnico 1.



Nome: _____

MANUAL DO Estudo Técnico 2

Exercícios para você praticar diariamente.
Ah diariamente quer dizer todo dia!

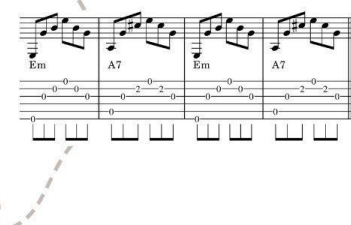


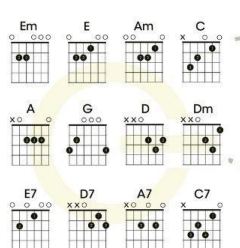
1) ESCALAS (TOQUE 1 E 2)

- CROMÁTICA
- ESCALA MAIOR
- ESCALA MENOR
- PENTATÔNICA
- ESCALA MENOR MELÓDICA

2) ARPEJOS

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> Pimami
<input type="checkbox"/> 1- (Pa)mim	<input type="checkbox"/> 1- (Pm)ami	<input type="checkbox"/> 1- (Pi)mam
<input type="checkbox"/> 2- (Pa)imi	<input type="checkbox"/> 2- (Pm)ima	<input type="checkbox"/> 2- (Pi)ama
<input type="checkbox"/> 3- (Pa)mai	<input type="checkbox"/> 3- (Pm)iaia	<input type="checkbox"/> 3- (Pi)mia
<input type="checkbox"/> 4- (Pa)iam	<input type="checkbox"/> 4- (Pm)iai	<input type="checkbox"/> 4- (Pi)aim





3) ACORDES

- CIFRAS (A B C D E F G)
- Em A D G E Am Dm
- MAIORES
- MENORES
- COM SÉTIMA

4) REPERTÓRIO

- 1 _____
- 2 _____
- 3 _____
- 4 _____
- 5 _____

Prof. Tiago Fernandes




Figura 3: Manual Técnico 2.

Enquanto o primeiro manual é mais conceitual o segundo é mais detalhado no que diz respeito à técnica propriamente dita e seus tópicos tradicionais 1) Escalas, 2) Arpejos e 3) Acordes; extraindo apenas o essencial técnico para essa etapa do desenvolvimento, objetivando a liberdade na execução do 4) Repertório de cada aluno.

Mais que exatamente *manuais*, esses materiais servem como um incentivo para que o

aluno os veja e pratique. São uma orientação sobre o quê estudar em casa, auxiliando na reflexão e na autoavaliação do aluno da graduação. O detalhamento de qual escala e de qual arpejo, por exemplo, vai depender do conteúdo que cada aluno está trabalhando.

O estudo da técnica pura é primário no trabalho tutorial, e compreende todo o escopo da técnica da mão esquerda (m.e.) e da mão direita (m.d.), onde a literatura carlevariana tem seu destaque ao lado da obra de Isaías Sávio e outros autores, como Julio Sagreras (PEDROSO, 2022, p. 18).

No contexto coletivo não é possível aprofundar-se de maneira detalhada a cada aluno e ao resultado, pois o professor precisa estar atento àqueles que necessitam da sua supervisão sob pena de o exercício gerar desmotivação. Para tanto, a criatividade precisa se fazer presente na forma de exercícios os mais musicais quanto possíveis que podem ir desde uma escala maior em blocos até em composições ou arranjos que trazem algum aspecto técnico como desafio.

Conversar com os alunos durante os encontros, seja em aula individual ou em aula coletiva, ajuda o estudante a se sentir seguro para também emitir suas ideias, seja sobre o assunto da aula, seja sobre os exercícios praticados e/ou as dificuldades encontradas.

A conversa em voz alta durante as aulas, incentivar que o aluno expresse suas percepções, também é um exercício de metacognição⁴.

A necessidade de motivação não é privilégio do aluno. O professor também precisa de motivação. A sua autonomia para adotar e desenvolver métodos de ensino e tomar decisões sobre como orientar seus alunos é fundamental para manter a motivação do professor. (cf. ARAÚJO & BZUNECK, 2019).

O professor conhece as personalidades dos alunos. Então é interessante que esteja apto a identificar por qual tipo de repertório, quais tipos de obras, seus alunos se sentem atraídos. Assim pode trabalhar arranjos e/ou composições, próprias ou de terceiros, e ainda incentivar os alunos a produzirem seus próprios materiais musicais.

Como exemplo, apresentamos duas composições, *Tema Oriental* (Figura 4) e *Tema Espanhol* (Figura 5), utilizadas tanto no contexto de projetos sociais quanto na graduação.

TEMA ORIENTAL



Professor: F#m7 Dmaj7 Bm7 F#m7
 Alunos:

	2-5	2-5	2-5	2-5	2-5
T					
A	2-5	2-4	2-5	2-4	2-5
B					

| | | | | | . | | | | | | . | | | | | |

6 C#m7 Fmaj7 Dm7 Am7 Em7

	5-8	5-8	5-8	5-8	5-8
T					
A	2-4	5-8	5-7	5-8	5-7
B					

| | . 6x | | | | | | . | | | | | | .

11 Dmaj7 B7 Dobra a melodia F#m7

	2-5	2-5	2-5	2-5	2-5
T					
A		2-4		2-5	2-4
B					

| | | | | | . | | | | | | .



Prof. Tiago Fernandes

Figura 4: estudo melódico para iniciantes.

TEMA ESPANHOL



NAE

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of five systems of music. The first system shows two whole notes, both labeled 'E'. The second system contains measures 3 through 6, featuring triplets of eighth notes over chords E, F#11, E, and E. The third system contains measures 7 through 10, with chords E, F#11, Dm, and E. The fourth system contains measures 11 through 14, with chords E, G6, F#11, and E. The fifth system contains measures 15 through 18, with chords E, E, and E. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Segue o mesmo Rasgueado

Prof. Tiago Fernandes



Figura 5: estudo de acordes para iniciantes.

A instituição precisa estar ciente de que as aulas de música, principalmente as aulas de instrumento, não podem estar presas a normas que não as comportam. Uma aula coletiva como a prática de orquestra auxilia a ação pedagógica mas, oferecer tempo e espaço para aulas individuais, ajuda sobremaneira no desenvolvimento musical, social e individual do aluno.

Conclusão

Notamos que no processo de ECV as habilidades técnicas básicas demoram mais tempo para serem assimiladas, internalizadas e compreendidas do que no Ensino Tutorial. Em outras palavras, a ideia de que o ECV é mais eficaz no estágio de iniciação, não se sustenta. Como isso é viável, sendo esse o momento mais decisivo e delicado na aprendizagem do aluno? Em nossas experiências nesses contextos, os alunos já iniciados (de alguma forma) conseguem se

sair melhor, ainda que eles próprios podem ser considerados como iniciantes mais céleres. Ainda assim o ECV é uma necessidade e, mesmo que regido por valores democráticos e educacionais, a verdadeira formação integralizada advém da possibilidade de oferecer também acompanhamento tutorial, mesmo que sazonalmente ou por meio de monitores auxiliando no processo, contando, é lógico com a capacidade do professor em trabalhar de modo a motivar os alunos de maneira consciente e eficaz.

Referências

- ARAÚJO, Rosane Cardoso de; BZUNECK, José Aloyseo. A motivação do professor e a motivação do aluno para práticas de ensino e aprendizagem musical. In: ARAÚJO, Rosane Cardoso de. *Educação musical: criatividade e motivação*. Curitiba: Appris, 2019. p. 41–52.
- ARAÚJO, Rosane Cardoso de; FERRONATO, Rafael Stefanichen; FERRONATO, Fabiane Nishimori. Aprendizagem autorregulada e metacognição nas práticas musicais. In: ARAÚJO, Rosane Cardoso de. *Pesquisas em cognição e educação musical: algumas abordagens*. Curitiba: Appris, 2024. p. 11–29.
- CRUVINEL, Flávia Maria. Ensino coletivo de instrumento musical como educação popular: alguns apontamentos. In: LOPES, Eduardo. *Tópicos de pesquisa para a aprendizagem do instrumento musical*. Goiânia: Kelps, 2017. p. 197–218.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Catálogo nacional de cursos técnicos (CNCT)*. 2023. Disponível em: <https://cnct.mec.gov.br/cursos/curso?id=167>. Acesso em: 10 nov. 2025.
- NOVAIS, Ricardo. *Curso de violão para crianças: Amigo violão*. Belo Horizonte: Três Amigos EAD, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X7IIKkI7rfY>. Acesso em: 15 nov. 2025.
- PEDROSO, José Rui Fernandes. *O recurso das fixações e a escola carlevariana de violão: perspectivas interdisciplinares sobre a ação de mão direita*. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000a2/0000a242.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- PINTO, Henrique. *Violão: um olhar pedagógico*. São Paulo: Ricordi, 2006.
- SÁ, Fábio Amaral da Silva. *Ensino coletivo de violão: uma proposta metodológica*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/270/o/F%C3%A1bio_Amaral_da_Silva_S%C3%A1_Disserta%C3%A7%C3%A3o_Final.pdf. Acesso em: 20 fev. 2026.
- SOUSA, Luziene Ferreira de. O ensino coletivo de instrumento musical: o violão. In: ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 15., 2018, Goiânia. *Educação musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos*. Goiânia: ABEM, 2018. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_erco/v3/papers/3192/public/319211307-1-PB.pdf. Acesso em: 20 fev. 2026.
- SOUZA, Luan Sodré; TOURINHO, Cristina. Ensino de violão: o atendimento individualizado no processo de formação coletiva do violonista. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal. *Anais...* Natal: ABEM, 2015. Disponível em:

http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1346/public/1346-4648-1PB.pdf. Acesso em: 13 nov. 2025.

Notas

¹ O movimento dos braços corresponde à coordenação motora grossa, que envolve grandes grupos musculares (como braços e pernas) e movimentos amplos; a coordenação motora fina está relacionada a movimentos pequenos e mais precisos, utilizando músculos das mãos e dos dedos para tarefas como escrever, desenhar, abotoar etc. Atividades de psicomotricidade são muito bem-vindas para auxiliar o desenvolvimento de habilidades para a execução musical no instrumento. Segurar um lápis com a ponta dos dedos pode ajudar a simular a posição da mão esquerda; alunos iniciantes costumam dobrar as falanges dos dedos, essa técnica não será útil agora, somente depois de alguns anos poderá usá-los em alguns acordes.

² *Mostra Josué da Luz 2022*: <https://www.youtube.com/watch?v=mJVvNdGMk0A&t=908s>

³ <https://www.instagram.com/vemprona/>

⁴ “Metacognição [...] pode ser entendida como um processo pelo qual os estudantes planejam, monitoram e avaliam seu pensamento para alcançar um objetivo de aprendizagem”. (ARAÚJO; FERRONATO & FERRONATO, 2024).

Estudo da articulação no segundo volume do método Suzuki para violão: Uma proposta a partir da adaptação da tonalização

Felipe dos Anjos Afonso
UNICAMP- *afonso_felipe@hotmail.com*
Robson da Silva
UNICAMP - *robsondasilva119@gmail.com*

Resumo: O presente trabalho refere-se ao estudo da articulação aplicado ao segundo volume do método Suzuki para violão. Segundo Afonso (2021), Afonso e Sueiro (2022) o tema da articulação ao violão, desde a época dos tratadistas clássico-romântico até a atualidade, não foi abordada de forma adequada e aprofundada. Afonso e Sueiro (2023), ao comparar métodos Suzuki de diferentes instrumentos a saber: violão, piano, flauta e violino, confirma a tese que o estudo da articulação no método de violão é deficitário se comparado com as versões de outros instrumentos. O aprendizado da técnica de execução instrumental, para suprir a demanda técnica presente no repertório de um dado volume da metodologia Suzuki, é comumente desenvolvida através da prática de exercícios técnicos mecânicos isolados que são chamados de tonalização. Ao incluir o estudo de articulações nesses exercícios preparatórios, possibilita-se que o estudante possa desenvolver um maior refinamento técnico e musical. Desta forma, concluímos que a abordagem do tema articulação nos exercícios de tonalização pode contribuir para área pedagógica do instrumento, a qual o item articulação é historicamente pouco debatido em métodos e tratados de violão.

Palavras-chave. Articulação, Método Suzuki, Performance, Pedagogia do violão.

A Study of Articulation in Volume 2 of the Suzuki Method for Guitar: A Proposal Based on the Adaptation of Tonalization

Abstract. This study concerns the application of articulation studies to Volume 2 of the Suzuki Method for guitar. According to Afonso (2021), and Afonso and Sueiro (2022), the topic of articulation in guitar playing—from the time of classical-romantic treatises to the present day—has not been adequately or thoroughly addressed. Afonso and Sueiro (2023), in comparing Suzuki methods across various instruments—namely guitar, piano, flute, and violin—confirms the hypothesis that the treatment of articulation in the guitar method is lacking when compared to its counterparts in other instruments. The learning of instrumental technique, aimed at meeting the technical demands of a given volume of the Suzuki repertoire, is commonly developed through the practice of isolated mechanical exercises known as tonalization. By incorporating articulation studies into these preparatory exercises, students are afforded the opportunity to achieve greater technical and musical refinement. Thus, we conclude that the inclusion of articulation studies within tonalization exercises may contribute significantly to the pedagogical field of the guitar—an area in which articulation has historically received little attention in existing methods and treatises.

Keywords. Articulation, Suzuki Method, Performance, Guitar Pedagogy

Introdução

Ao analisarmos o item articulação no contexto da pedagogia do violão temos um cenário onde este tema é abordado, de certa forma, de maneira secundarizada. Historicamente no período conhecido como clássico-romântico, por exemplo, onde se teve uma profusão de métodos e tratados elaborados por compositores como Fernando Sor, Dionísio Aguado, Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, o item articulação, segundo Afonso (2021) é abordado de forma rudimentar. Já no século XX e XXI, pedagogos referenciais do instrumento como Emílio Pujol, Abel Carlevaro, Scott Tennant e Hubert Kappel fizeram referências ao estudo da articulação, mas segundo Afonso e Sueiro (2022) esses tratadistas não apresentam

reflexões mais aprofundadas sobre o assunto. Esta análise vai ao encontro dos resultados das pesquisas de Scarduelli (2015) onde o autor afirma que embora os métodos de violão possuam questões inerentes a articulação, essas são abordadas de maneira incipiente não contemplando de forma eficaz esta demanda técnica-musical. Lançando luz para metodologia Suzuki, há um contraste no estudo da articulação se compararmos o método de violão com outros instrumentos como: violino, flauta e piano. Afonso e Sueiro (2023), na pesquisa que compara a abordagem do item articulação entre métodos Suzuki de diferentes instrumentos, demonstra que o método Suzuki de violão possui menos informações referente a articulação se comparado com métodos de piano, violino e flauta. Esta questão, de uma certa ausência do estudo da articulação na pedagogia do violão e comentada por Afonso e Scarduelli:

é oportuno frisar que o violão teve um desenvolvimento pedagógico diferenciado se comparado com outros instrumentos que compõem a orquestra. Refletindo sobre a época do início do ensino instrumental de conservatório (conservatório de Paris no fim do século XVIII), o violão já contava com uma produção didática de relevância, no entanto não havia a mesma sistematização da técnica instrumental como no ensino de conservatório. Segundo Robinson (2004) uma das funções do conservatório era preparar músicos para tocar em conjunto com som homogêneo. Partindo desta perspectiva, compreendemos melhor o porquê instrumentos de orquestra ter uma padronização técnica mais consolidada se comparado com instrumentos que não fazem parte desta prática, como o violão por exemplo. (AFONSO, SCARDUELLI, 2024, p.51)

Nesta mesma direção Afonso e Silva (2024) pontuam que o violão passou por um processo de desenvolvimento técnico e musical diferenciado não apenas por não fazer parte das grades dos conservatórios, mas também por não estar nos circuitos das grandes orquestras e contar praticamente com os próprios compositores na execução das obras, sobretudo solo, para o instrumento. Após este breve panorama, para elucidar a questão acerca do tema articulação ao violão, seguimos com as informações sobre o volume dois da metodologia Suzuki para violão.

Segundo volume do método Suzuki para violão

O segundo volume da metodologia Suzuki (1999) conta com dez obras dos seguintes autores: T.H. Bayly, S. Suzuki, N. Paganini, M. Giuliani, M. Carcassi, F. Carulli, B. Calatayud e compositores anônimos¹. As 4 primeiras peças, a saber: Long, Long a ago; Allegro; A Toye e Andante, estão no tom de Lá maior com o predomínio do uso da escala de Lá na segunda posição utilizando a seguinte digitação (Figura 1).

¹ Em curso de capacitação do livro 2 com a teacher trainer MaryLou Roberts, foi informado que a obra de Carulli deve ser trabalhada no terceiro volume da metodologia pois, após a revisão do comitê de violão Suzuki, avaliaram que ela tecnicamente não está adequada para o livro 2. É importante frisar que o autor do artigo xxxx realizou todas as capacitações do curso Suzuki de violão entre os anos de 2014 a 2024 com a professora MaryLou Roberts.

Figura 1 – Exemplo de digitação da escala de Lá maior



Fonte: Autor (2025)

Com relação a técnica de mão direita, nas 4 primeiras peças temos o uso da alternância do toque de polegar com os dedos indicador médio ou anelar e o toque simultâneo entre polegar com os dedos indicador, médio ou anelar (Figura 2).

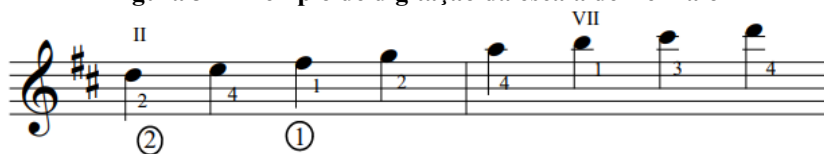
Figura 2 – Exemplo de exercício de técnica de mão direita



Fonte: Suzuki (1999)

Na sequência temos a peça 5, Andante, que está no tom de Ré maior com o uso da escala na segunda posição com salto para a sétima posição (Figura 3).

Figura 3 – Exemplo de digitação da escala de Ré maior



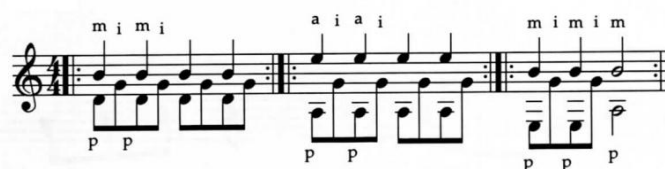
Fonte: Autor (2025)

Quanto a técnica de mão direita, temos o mesmo exemplo da técnica abordada anteriormente, toque simultâneo do polegar com os dedos indicar, médio ou anelar. As peças 6 e 7, Allegreto e Corrente, estão no tom de Sol maior, as quais utilizam a escala em terças nas cordas 2 e 3 (Figura 4). Quanto a técnica de mão direita temos, além do toque alternado trabalhado anteriormente, o toque duplo simultâneo com indicador e médio.

Figura 4 – Exemplo de digitação da escala de Sol maior

Fonte: Autor (2025)

A peça 8, Andantino, está no tom de Dó maior e utiliza a escala na primeira posição. Quanto a técnica de mão direita, temos os exemplos abordados anteriormente: toque de polegar simultâneo com médio e anelar; toque duplo com indicador de médio. Em adicional temos o toque de polegar simultâneo com médio e anelar com nota pedal com o dedo indicador (Figura 5).

Figura 5 – Exemplo de exercício de técnica de mão direita

Fonte: Suzuki (1999)

Por fim a última música, Waltz, está no tom de Mi menor. Quanto a digitação de mão esquerda, temos a abordagem da escala de Mi na primeira corda que compõem praticamente toda a melodia da peça. Quanto a técnica de mão direita, encontramos todas as técnicas abordadas anteriormente. Ao fim da peça, temos a presença de harmônicos naturais na décima segunda casa (Figura 6).

Figura 6 – Exemplo de utilização de harmônicos

Fonte: Suzuki (1999)

Exercícios preparatórios com articulação

Na metodologia Suzuki existe o conceito chamado tonalização, que se refere primeiramente ao treino da sonoridade do instrumento. Em um segundo momento podemos perceber que este treino da sonoridade está ligado a questões técnicas que estarão presentes nas peças de um dado volume que serão trabalhadas pelo aluno. Ou seja, são exercícios para a aquisição de uma melhor sonoridade e consequentemente uma melhor técnica, que estão

alinhados com o repertório, o que também é chamado de exercícios preparatórios. Segundo Alvim (2022) Suzuki se inspirou nos vocalizes realizados por cantores para criar o conceito de tonalização. Ao aplicar ao violino, ele defendia que a tonalização deveria cobrir as questões de afinação, projeção do som e qualidade sonora sendo esse conceito adaptado para os diferentes instrumentos que fazem parte da metodologia Suzuki como: piano, flauta, violão, viola e assim por diante, atendendo as demandas específicas de cada instrumento. Quanto ao segundo volume do Suzuki para violão vimos anteriormente que são trabalhadas as seguintes técnicas, com a tonalização, conforme a tabela abaixo (Figura 7):

Figura 7 – Tabela de técnicas utilizadas na Tonalização

Técnica mão direita	Técnica mão esquerda
Toque de polegar alternado com i, m ou a	Escala de Lá maior em uma oitava
Toque de polegar simultâneo com i, m ou a	Escala de Ré maior em duas oitavas
Toque simultâneo duplo com i e m	Escala de Sol em terças
Toque simultâneo p – m / p- a com nota pedal com o indicador	Escala de Dó maior na primeira posição
Toque com apoio e sem apoio	

Fonte: Autor (2025)

Para execução da nossa proposta de articulação é oportuno salientar que, como demanda técnica, nos baseamos no modelo de abafadores de Carlevaro (1979) conforme a tabela abaixo (Figura 8).

Figura 8 – Tabela com exemplo de abafadores

Mão direita
1) toque (com ou sem apoio) seguido do repouso imediato do mesmo dedo na corda de ação;
2) toque (com ou sem apoio) seguido do repouso imediato de um dedo distinto na corda de ação (sugerindo alternância).
3) toque harmônico (duas ou mais notas) seguido do repouso imediato de um dedo distinto em apenas uma das notas tocadas
Mão esquerda
1) a retirada imediata da pressão do dedo após o toque;
2) a utilização de um dos dedos da mão esquerda para abafar uma corda solta.
3) O translado como o efeito de produzir o staccato no momento de mudança de posição.

Fonte: Carlevaro (1979)

Com relação às articulações que serão utilizadas, teremos três tipos: Staccato de mão direita e esquerda, Detaché contínuo e Legato conectado. A fundamentação teórica está presente

no trabalho de Afonso e Scarduelli (2024)² onde os autores apresentam estas articulações baseando-se em tratados de outros instrumentos.

Exemplos de proposta de articulação

A seguir apresentaremos as propostas de articulação nas categorias mencionadas anteriormente na Figura 7.

1- Escala de Lá maior em uma oitava

No primeiro exemplo temos a utilização da escala de Lá com o staccato de mão direita, onde depois do toque ser realizado com o dedo médio o dedo indicador repousa em seguida na corda pulsada (Figura 9)

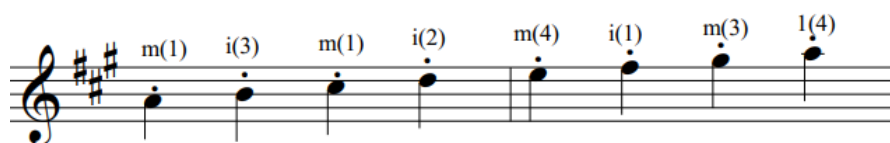
Figura 9 - Staccato de mão direita com repouso do indicador



Fonte: Autor (2025)

No segundo exemplo temos o uso do staccato de mão esquerda, que consiste em levantar o dedo da mão esquerda após o toque gerando assim a articulação desejada (Figura 10).

Figura 10 - Staccato de mão esquerda

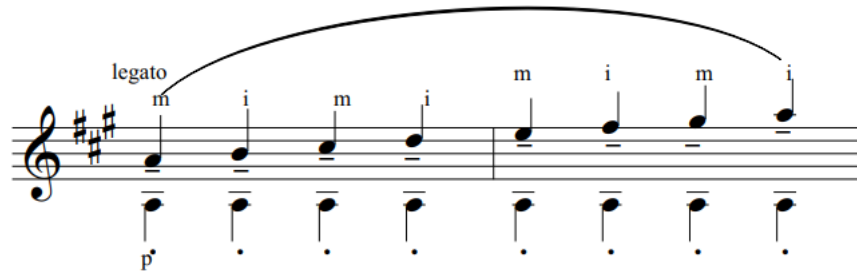


Fonte: Autor (2025)

Neste último exemplo na escala de Lá maior, temos a junção da articulação staccato e legato. Nas notas do baixo a indicação é o staccato de mão direita, que neste caso consiste em repousar o polegar após pulsar a nota. Nas notas melódicas deve-se manter o valor indicado e no momento da pulsação, de uma nova nota da escala, se deve executar o toque com o máximo de sincronia entre as mãos para se aproximar ao máximo do legato (Figura 11).

² Articulação ao violão: estudo para o desenvolvimento do detaché, legato e staccato. Afonso e Scarduelli (2024).

Figura 11 - Staccato de polegar com notas melódicas em Legato conectado com toque simultâneo

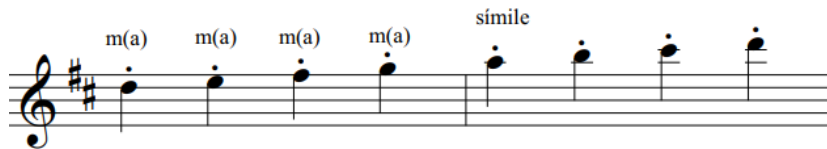


Fonte: Autor (2025)

2- Escala de Ré maior em duas oitavas

No primeiro exemplo da escala de Ré, temos o staccato de mão direita, onde depois do toque ser realizado pelo dedo médio o dedo anelar repousa em seguida na corda pulsada (Figura 12).

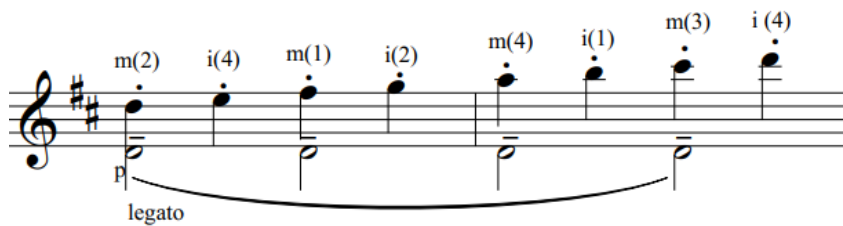
Figura 12 - Staccato de mão direita com repouso do anelar



Fonte: Autor (2025)

No segundo exemplo temos o staccato de mão esquerda nas notas melódicas, que consiste em levantar o dedo da mão esquerda após o toque, e simultaneamente deixar a nota do baixo soar o valor escrito, nota esta que será pulsada com o polegar produzindo o legato conectado (Figura 13).

Figura 13 - Staccato de mão esquerda de notas melódicas e notas do baixo em Legato com toque simultâneo



Fonte: Autor (2025)

No terceiro exemplo temos a escala de Ré com a articulação em staccato de mão esquerda e notas ligadas (Figura 14).

Figura 14 – Escala de Ré com articulação em Staccato e Ligado

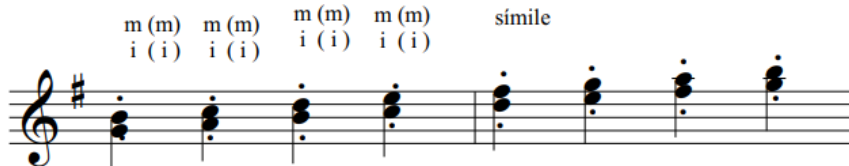


Fonte: Autor (2025)

3 – Escala de Sol em terças

No primeiro exemplo da escala em terças em Sol maior temos o exemplo onde, após a pulsação simultânea, os dedos indicador e médio repousam nas cordas gerando a articulação de staccato (Figura 15).

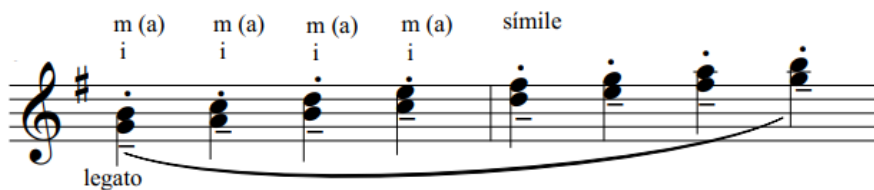
Figura 14 – Escala de Sol em terças com staccato de mão direita



Fonte: Autor (2025)

No segundo exemplo temos o toque simultâneo dos dedos indicador e médio, com o repouso imediato do dedo anelar na corda 2, gerando a articulação de staccato na segunda corda enquanto na terceira corda mantemos o toque legato (Figura 15).

Figura 15 – Escala de Sol em terças com staccato de mão direita e legato



Fonte: Autor (2025)

4 – Escala de Dó

Por fim, no exemplo de escala de Dó maior apresentamos a articulação em detaché contínuo que é executada no grupo de quatro semicolcheias e o staccato de mão direita nas duas colcheias (Figura 16).

Figura 16 – Escala de Dó com detaché e staccato de mão direita



Fonte: Autor (2025)

Aplicação no repertório

Como mencionado anteriormente a tonalização é uma espécie de categoria de exercícios preparatórios para a execução do repertório. A seguir apresentaremos três exemplos da aplicação das articulações apresentadas no repertório presente no volume dois do Suzuki para violão³.

Na peça Allegro Suzuki (S. Suzuki), optamos pela utilização do staccato de mão direita na linha baixo e legato conectado na linha melódica (Figura 17).

Figura 17 – Exemplo de articulação na peça Allegro Suzuki



Autor
Suzuki volume 2 p.4

Fonte: Autor (2025)

Na peça Andante (N. Paganini) propomos o uso de articulação staccato de mão direita nas notas do baixo, que estão no segundo tempo, e ligados na melodia (Figura 18).

³ Na nossa proposta colocaremos em uma tabela a versão original e a versão com novas articulações para uma melhor visualização das alterações.



Figura 18 – Exemplo de articulação na peça Andante

Autor

Suzuki volume 2 p.7


Fonte: Autor (2025)

Na peça Waltz (B. Calatayud) propomos o legato conectado nas notas melódicas e no acompanhamento central o staccato de mão direita (Figura 19).

Figura 19 – Exemplo de articulação na peça Waltz

Autor

Suzuki volume 2 p.12


Fonte: Autor (2025)

Considerações finais

Ao analisar pesquisas recentes, observamos que a articulação musical não é abordada de forma clara na pedagogia do violão indo ao encontro de pesquisas como a dos autores Afonso (2021), Afonso e Silva (2024), Scarduelli (2015). Com relação a metodologia Suzuki, ressaltamos que o segundo volume da metodologia para violão possui poucas informações neste

sentido, fato abordado na pesquisa de Afonso e Sueiro (2023). Devemos considerar, como comenta Alvim (2022), que muitas informações sobre exercícios preparatórios, interpretação e técnicas de ensino são treinadas nos cursos de capacitação Suzuki, ou seja, muitas informações que não estão disponíveis nos livros da metodologia são abordadas em cursos para professores. Entretanto, no curso de capacitação de professores de Suzuki para violão livro 02, realizado pelo autor deste artigo, não foram feitos comentários incisivos a respeito da execução de articulações no repertório proposto e nem a inclusão deles nos exercícios preparatórios. Quanto ao estudo proposto, acreditamos que a incorporação de novas articulações em exercícios preparatórios (Tonalização), podem contribuir para que o estudante tenha um leque maior de opções interpretativas para seu repertório, além de expandir a questão da técnica instrumental, o que pode trazer benefícios para a área da performance. Já o reflexo na área pedagógica do instrumento, entendemos que ao conjecturarmos sobre a articulação podemos aumentar o debate sobre esta temática trazendo uma nova perspectiva para professores do instrumento, os quais poderão contar com mais materiais relacionados a esta temática que é comumente abordada na literatura de outros instrumentos como violino, flauta ou piano.

Referências

AFONSO, Felipe dos Anjos; SILVA, Robson. Estudo da articulação ao violão: desenvolvimento do legato a partir do tratado de Carl Czerny. In: *PERFORMUS*. São Paulo, 2024.

AFONSO, Felipe dos Anjos; SCARDUELLI, Fábio. Articulação ao violão: estudo para o desenvolvimento do detaché, legato e staccato. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 12., 2024, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UNESPAR/EMBAP, 2024.

AFONSO, Felipe dos Anjos; SUEIRO, Ederaldo. O estudo da articulação no primeiro volume do método Suzuki para violão: uma proposta a partir dos métodos de violino, piano e flauta. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 11., 2023, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UNESPAR/EMBAP, 2023.

AFONSO, Felipe dos Anjos; SUEIRO, Ederaldo. A articulação como expediente técnico-musical: um breve levantamento bibliográfico em tratados de violão. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 32., 2022, Natal. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2022.

AFONSO, Felipe dos Anjos. *A articulação como elemento expressivo na performance ao violão: um estudo a partir da análise de tratados clássicos e sua aplicação na Sonata Eroica de Mauro Giuliani*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. *Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo método Suzuki no Brasil*. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Dacisa, 1979.

SCARDUELLI, Fábio. Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo

a partir de métodos e tratados. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: ANPPOM, 2015.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki guitar school*. v. 2. Miami: Summy-Birchard, 1999.

“Lalão”: um gênio anônimo do violão brasileiro

Leandro Costa Brenner
Unis - leandrobrenner@yahoo.com.br

Resumo. Este artigo investiga a vida e a obra do violonista e compositor pernambucano Esdras Mariano Rodrigues “Lalão” (1956–2013), cuja produção permanece pouco documentada. A pesquisa apresenta dados biográficos e artísticos iniciais e analisa de maneira preliminar algumas de suas composições conhecidas, situando-as na tradição violonística brasileira, articulando dimensões biográficas, sociais e musicais. O estudo baseia-se em levantamento documental, entrevistas com familiares e colaboradores, e projeta análises musicais e violonísticas de obras selecionadas. Entre os resultados previstos estão a elaboração de um inventário de suas peças conhecidas, a organização de relatos orais e a produção de análises que iluminam sua inserção no cenário violonístico, abrindo caminho para incursões mais aprofundadas sobre sua obra.

Palavras-chave. Violão brasileiro. Documentação musical. História oral. Música e sociedade. Análise musical.

Title. “Lalão”: An Unsung Genius of Brazilian Guitar

Abstract. This article investigates the life and work of the Pernambuco-born guitarist and composer Esdras Mariano Rodrigues “Lalão” (1956–2013), whose output remains largely undocumented. The study presents initial biographical and artistic data and offers a preliminary analysis of some of his known compositions, situating them within the Brazilian guitar tradition by articulating biographical, social, and musical dimensions. The research draws on documentary surveys and interviews with family members and collaborators, and outlines forthcoming musical and guitar-specific analyses of selected works. Among the expected results are the development of an inventory of his known pieces, the organization of oral testimonies, and the production of analyses that illuminate his place within the guitar landscape, paving the way for more in-depth inquiries into his oeuvre.

Keywords. Brazilian guitar. Musical documentation. Oral history. Music and society. Musical analysis.

Introdução

O violão desempenha um papel fundamental na cultura brasileira contemporânea, ultrapassando os limites do campo estritamente musical ao expressar múltiplas vozes e circular por diversos contextos sociais, seja como instrumento de acompanhamento em diferentes manifestações artísticas, seja como solista. Esse protagonismo resulta do talento e da dedicação de inúmeros artistas que, ao longo do tempo, contribuíram para consolidar um repertório próprio e diversificado, muitas vezes superando barreiras sociais e financeiras impostas pela realidade artístico-cultural brasileira. Contudo, devido às dificuldades de difusão de trabalhos culturais que frequentemente se contrapõem ao entretenimento estritamente comercial, grande parte dessa produção permanece pouco documentada, sobretudo aquela realizada por músicos atuantes fora dos grandes centros urbanos.

Entre esses nomes encontra-se Esdras Mariano Rodrigues, o Lalão (1956–2013), violonista e compositor pernambucano de excepcional talento, cuja obra, embora restrita a círculos locais, foi reconhecida por músicos como Canhoto da Paraíba, Guinga e Yamandu Costa. Sua produção combina domínio técnico, riqueza harmônica e fluidez rítmica e melódica em um elevado grau de originalidade, constituindo um modo de tocar que demanda registro e análise cuidadosa.

Este artigo tem como objetivo apresentar um panorama sobre a trajetória e a obra de Lalão, resgatando informações disponíveis em fontes digitais, matérias de imprensa e depoimentos de contemporâneos. O estudo busca situar sua produção no contexto da tradição violonística brasileira, ressaltando o valor artístico de seu legado.

A pesquisa baseia-se em três eixos: (1) levantamento documental de registros sonoros e escritos; (2) coleta de relatos e entrevistas; e (3) análise musical de composições selecionadas. Após esta introdução, o artigo discute o contexto do violão brasileiro, apresenta um perfil biográfico do músico, analisa aspectos de sua obra e conclui com reflexões sobre seu legado.

O violão brasileiro: contexto histórico e cultural

A história do violão no Brasil reflete uma trama complexa de influências e aplicações que moldaram suas características presentes até hoje, incluindo muitos desafios relacionados à formação musical no país. Desde o século XIX, o instrumento que já foi marginalizado, condenado a um papel coadjuvante como acompanhador de Lundus e Maxixes, também sofreu influência de grandes violonistas que desviaram suas rotas ao passar pelo Rio de Janeiro - como Augustín Barrios e Josefina Robledo na década de 1920, e fez surgir grandes mestres, como Quincas Laranjeiras, Levino da Conceição e Antônio Rebello que foram capazes de consolidar o violão como mediador entre práticas populares e eruditas. Autores como Tinhorão (1998) e Tabora (2004) destacam que o violão, inicialmente associado às camadas populares e à boemia urbana, passou a ocupar gradualmente um espaço legítimo na música de concerto, em grande parte graças ao trabalho de intérpretes, professores e compositores que exploraram suas possibilidades técnicas e expressivas.

Durante o século XX, nomes como João Pernambuco, Dilermando Reis, Americo Jacobino “Canhoto”, José Aníbal Sardinha “Garoto” e Canhoto da Paraíba contribuíram para estabelecer uma linguagem própria do violão brasileiro, marcada pela síntese entre idiomatismo técnico, inovações harmônicas (em grande parte advindas da linguagem do choro), além do lirismo melódico presente na música de concerto. Resultando em um repertório idiomático da música popular regional e urbana aliados a técnica desenvolvida para o violão de concerto — possibilidades amplamente difundidas no mundo por meio da obra de Francisco Tárrega, e de seus discípulos, tanto em concertos quanto em métodos de ensino. Segundo Taubkin (2007), essa integração permitiu que o violão se tornasse um símbolo de identidade musical nacional, ocupando posição de destaque tanto no cenário popular quanto no acadêmico.

Entretanto, a consolidação de uma historiografia do violão brasileiro concentrou-se, em grande parte, nos grandes centros do Sudeste, deixando à margem expressões regionais igualmente relevantes. A produção nordestina, por exemplo, apresenta contribuições

fundamentais, como as de Canhoto da Paraíba e Henrique Annes, mas ainda carece de documentação sistemática. É nesse contexto que se insere a figura de Lalão, cuja trajetória e obra representam uma continuidade e, ao mesmo tempo, uma singularidade dentro dessa tradição.

Ao compreender o violão como instrumento de expressão e identidade cultural, este estudo adota a perspectiva de que o reconhecimento de artistas locais, como Lalão, aprofunda o entendimento sobre a formação do repertório nacional proveniente de artistas pouco difundidos ou que não seguiram um caminho de grande exposição. Resgatar sua memória é também um modo de revisitar a própria história do violão brasileiro, valorizando seus múltiplos centros de criação e circulação.

Esdras Mariano Rodrigues “Lalão”: vida e trajetória musical

Esdras Mariano Rodrigues (1956–2013), conhecido artisticamente como Lalão, foi um violonista e compositor pernambucano, natural de Recife. É lembrado por colegas e admiradores como um verdadeiro virtuose, espontâneo e inventivo, capaz de criar harmonias complexas e soluções musicais originais que dialogam com a tradição do violão brasileiro.

De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (2025), Lalão iniciou-se na música ainda na infância, quando ganhou do pai um cavaquinho e um LP de Waldir Azevedo. O aprendizado se deu de forma empírica, observando músicos e ouvindo gravações. Aos oito anos, participou do programa infantil “Gurilândia”, da Rádio Clube de Pernambuco, acompanhado por um regional adulto — experiência que marcou o início de seu envolvimento com o violão. Sem formação acadêmica, desenvolveu sua técnica de maneira autodidata, a partir da escuta e da experimentação.

Suas principais referências incluem Dilermando Reis, Jacob do Bandolim, Canhoto da Paraíba, Garoto e João Pernambuco. Além disso, Lalão revelou em entrevista para um pequeno documentário produzido pela *Revista Aurora*, ao *Diário de Pernambuco* (2012), que o choro é sua verdadeira paixão. A partir dessas influências, consolidou um estilo caracterizado pela riqueza harmônica e pelo virtuosismo técnico, capaz de desenvolver interpretações com um “balanço rítmico” natural, mesmo em andamentos muito rápidos. Segundo matéria publicada no *Correio Braziliense* (2013), sua música combina “a riqueza harmônica de Garoto com a linha melódica de João Pernambuco”, resultando em uma assinatura pessoal facilmente reconhecível.

Embora sua paixão fosse o violão, Lalão manteve-se profissionalmente ativo como guitarrista em bailes e bandas de rock dos anos 1980, repertório que executava “apenas pelo sustento”, como relatou em entrevista ao *Jornal GGN* (2006). Tocou também na banda de Geraldo Azevedo, ampliando sua experiência no cenário musical pernambucano. Para

complementar a renda, chegou a exercer funções relacionadas à construção civil, o que contribuiu para reforçar a imagem de um artista que conciliava a arte e o trabalho cotidiano — ainda que ele próprio rejeitasse o rótulo de “mestre de obras”, afirmando jamais ter “pegado no cimento” (*Jornal GGN*, 2012).

Apesar da ausência de reconhecimento institucional, Lalão conquistou grande respeito entre músicos consagrados. O *Overmundo* (2007) registra que, em um concerto em homenagem a Canhoto da Paraíba, o próprio declarou haver “apenas um violonista em Pernambuco capaz de tocar sua obra: Lalão”. Já Guinga o considerava “um verdadeiro gênio”, e Yamandu Costa descreveu sua música como “magnífica”, afirmando ter ficado “maluco” ao conhecê-la (*Jornal GGN*, 2013). Tais depoimentos evidenciam a admiração que sua arte despertava em nomes de destaque do violão brasileiro.

Lalão faleceu em Recife, em fevereiro de 2013, aos 57 anos. Pouco depois, o *Correio Braziliense* (2013) noticiou o preparo de um disco póstumo com parte de seu material inédito, que, no entanto, não chegou a ser lançado. Sua morte precoce interrompeu uma trajetória marcada pela genialidade e pela invisibilidade — um paradoxo recorrente entre músicos que, apesar de possuírem grande valor artístico, permanecem à margem do reconhecimento público.

A trajetória de Lalão revela, portanto, o quanto o talento e a inovação podem emergir em contextos periféricos, fora das instituições formais e dos circuitos comerciais da música. Sua vida e sua obra constituem testemunhos de uma resistência silenciosa, na qual o fazer musical se impõe como forma de expressão e de identidade, mesmo diante das limitações impostas pela realidade social e econômica.

Obra e estilo musical

A obra de Esdras Mariano “Lalão” é marcada pela espontaneidade e pelo virtuosismo, sempre com uma “impressão digital” marcada por sua forma muito pessoal de tocar o violão. Boa parte de suas composições circula apenas em gravações informais ou em registros feitos por pessoas de sua convivência e alguns admiradores. No entanto, existem duas composições registradas oficialmente em álbuns de Yamandú Costa. A primeira, “Choro pra Yamandú”, dedicada ao próprio e gravada solo; a segunda, chama-se “Matutinho”, gravada em duo por Yamandú e Rogério Caetano. Ambas possuem, além das referidas gravações, registros em áudio disponibilizadas no YouTube, em que o próprio Lalão as executa em duo com Yamandú Costa, em um registro feito por ambos poucos anos antes do falecimento de Lalão. Mesmo quando executadas por outros músicos, é possível identificar, um conjunto coerente de características estilísticas que configuram uma linguagem autoral singular, como inversões de

acordes constantes, paralelismos (Figura 1), modulações rápidas e melodias construídas em arpejos.

Figura 1: Paralelismos em “Samba Pra Ravel”. Utilização de acordes em blocos, com saltos horizontais, mantendo a estrutura do desenho.

Lalão explorava o violão com uma abordagem harmônica sofisticada, frequentemente empregando acordes de passagem, inversões constantes (Figura 2) e dissonâncias sutis que remetem tanto à escola de Garoto quanto a procedimentos do choro moderno e do violão de concerto. Sua performance instrumental demonstra amplo domínio técnico, tendo em vista que



várias de suas composições são executadas em andamentos beirando o impossível.

The image displays two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes triplets of eighth notes and various chord symbols. Above the first staff, the chords are: D, Gm7, C7/Bb, F/A, Bb7/Ab, Eb/G, and A7/G. Below the first staff, the chords are: D, E7, A7M/G#, D7/C, G7M/F#, Cm6, Em7(9)/B, and Eb7M. The second staff continues the progression with triplets and more complex chord structures.

Figura 2: Trecho de “Choro Pra Yamandú”, representando uma progressão de acordes com praticamente todos os acordes invertidos, inclusive com inversões menos comuns, como A7M/G#.

Em algumas de suas composições, como “Renascendo” e “Samba Pra Ravel”, observa-se o uso recorrente de modulações rápidas e inesperadas (Figura 3) e de encadeamentos cromáticos que criam uma sensação de fluidez melódica e harmônica. A interpretação, para Lalão, parecia ser uma extensão natural do ato de compor, demonstrando domínio harmônico e melódico ao violão, porém, não escrevia suas músicas e tocava tudo “de ouvido” ou decorado.



Figura 3: Trecho de “Renascendo”, exemplificando uma passagem com modulações rápidas e inesperadas.

O violão de Lalão revela também um senso rítmico peculiar, suas execuções incorporavam acentos deslocados, pausas e pequenas variações de andamento que conferiam à interpretação uma vitalidade própria, próxima à fala ou à improvisação. Há, nesse sentido, uma fluidez rítmica e melódica que aproxima sua prática do estilo de músicos como Sebastião Tapajós e Yamandu Costa. Há também harmonias com “caminhos” complexos, como em “Veneno de Cobra” (Figura 4) e “Sacudido”, que evidenciam sua inventividade harmônica.



Figura 4: “Veneno De Cobra”, um nome sugestivo para a quantidade de dissonâncias e inversões pouco comuns presentes nessa composição.

A ausência de registros fonográficos profissionais contribuiu para o caráter quase mítico que envolve sua figura. Em vídeos disponíveis em plataformas digitais, gravados em ambientes domésticos, nota-se a espontaneidade e a entrega que marcavam suas performances: o gesto corporal contido, o olhar concentrado, o toque preciso e econômico.

Sua música claramente representa o violão reconhecido como “popular”, mas carrega diversas características originais e, em alguns casos, transcende categorias rígidas de estilo. Essa fusão entre conhecimento empírico e profundidade estética confere à sua obra um lugar singular na história do violão brasileiro, ainda que marginal em termos de reconhecimento formal.

Título da peça	Observações
<i>Renascendo</i>	
<i>Samba Pra Ravel</i>	<i>Homenagem a seu amigo de infância, Ravel</i>
<i>Choro Pra Ravel</i>	<i>Homenagem a seu amigo de infância, Ravel</i>
<i>Choro pra Yamandu</i>	<i>Homenagem à Yamandú Costa</i>
<i>Matutinho</i>	
<i>Sacudido</i>	
<i>Veneno de Cobra</i>	
<i>Debochado</i>	
<i>Treloso</i>	
<i>Inocente</i>	
<i>Clarice</i>	<i>Homenagem à filha de Geraldo Azevedo</i>
<i>Burguesinha</i>	

Quadro 1 – Relação de obras conhecidas e registradas

Fontes, reconhecimento e legado

A reconstrução da trajetória de Esdras Mariano “Lalão” enfrenta um grande desafio: a escassez de registros documentais e fonográficos. Grande parte das informações disponíveis provém de depoimentos de músicos pernambucanos, familiares, matérias de jornais locais e registros audiovisuais publicados em plataformas digitais, em especial no YouTube e em sites de cultura independente. Utilizando estes meios, foram encontradas 12 composições autorais (Quadro 1). Essa condição impõe ao pesquisador uma abordagem quase arqueológica, na qual cada fragmento — uma entrevista, um vídeo caseiro, um comentário em fórum — torna-se fonte preciosa para a recomposição de um percurso artístico.

Entre as principais fontes secundárias, destaca-se o verbete dedicado a Lalão no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (2025), que apresenta uma síntese de sua biografia e reconhece sua importância no cenário musical de Pernambuco. Além disso, publicações como o *Jornal GGN* (2006, 2012, 2013), o *Correio Braziliense* (2013) e o site *Overmundo* (2007) contêm relatos de colegas, registros de homenagens e reflexões sobre a dimensão artística de sua obra. Esses textos, ainda que breves, são fundamentais para compreender a percepção de Lalão por parte de seus contemporâneos e admiradores.

O reconhecimento de Lalão é marcado por um evidente “anonimato artístico”, mesmo entre músicos e violonistas, poucos o conhecem e, entre o público geral, há quase total desconhecimento.

No plano acadêmico, o interesse por Lalão ainda é incipiente. Não há, até o momento, trabalhos dedicados exclusivamente à análise de sua obra, o que torna este estudo uma das primeiras tentativas de sistematização de informações sobre sua vida e sua produção musical. Esse esforço marca um passo inicial nesse sentido: primeiro o artista deve ser apresentado em linhas gerais e dentro do que já está posto publicamente para, a seguir, aprofundar o estudo e a catalogação de sua obra e de registros colhidos em entrevistas com familiares e colegas.

Considerações finais

A vida e obra de Esdras Mariano “Lalão” permite compreender, sob múltiplas perspectivas, a complexidade do fazer musical no Brasil e os mecanismos de visibilidade que moldam o reconhecimento dos artistas. Sua trajetória — marcada pela genialidade, pelo autodidatismo e pela ausência de registros formais — revela como a produção musical pode se desenvolver de maneira intensa e refinada mesmo fora dos circuitos institucionais e mercadológicos.

A análise de sua obra revela uma interação com os mestres do violão brasileiro — de João Pernambuco a Garoto — em um idioma próprio e harmonicamente elaborado. Essa combinação o insere, ainda que tardiamente reconhecido, na linhagem dos grandes violonistas-compositores do país.

A invisibilidade pública de Lalão evidencia a necessidade de políticas e iniciativas voltadas ao mapeamento, documentação e difusão da música instrumental brasileira de base regional, garantindo que trajetórias como a sua não permaneçam restritas à oralidade ou à memória individual.

Ao reunir fragmentos de sua vida e obra, este trabalho buscou contribuir para a reconstrução da memória musical pernambucana e brasileira, particularmente ao violão, inserindo Lalão em uma narrativa mais ampla sobre os modos de transmissão do conhecimento

musical no Brasil e da viabilidade artística de músicos com tamanha capacidade mas que, por motivos diversos, não alcançam o devido reconhecimento.

Referências

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 2004. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TAUBKIN, Myriam. *Violões do Brasil*. 1 ed. São Paulo: Editora Senac, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

BLOG DA BOITEMPO. *Lalão: como no céu vai sumindo*. 2013. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/02/19/lalao-como-no-ceu-vai-sumindo/>. Acesso em: 29 ago. 2025.

CORREIO BRAZILIENSE. *Material inédito do compositor Lalão deve ser lançado em disco este ano*. 2013. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/02/24/interna_diversao_arte,351231/material-inedito-do-compositor-lalao-deve-ser-lancado-em-disco-este-ano.shtml. Acesso em: 29 ago. 2025.

EXTRA. *Violonista Esdras Rodrigues, Lalão, morre aos 57 anos*. 2013. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/violonista-esdras-rodrigues-lalao-morre-aos-57-anos-7619373.html>. Acesso em: 29 ago. 2025.

JORNAL GGN. *Perfil de Lalão, o gênio anônimo do Recife*. 2013. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/musica/perfil-de-lalao-o-genio-anonimo-do-recife/>. Acesso em: 29 ago. 2025.

JORNAL GGN. *Lalão, o gênio anônimo do Recife*. 2006. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/musica/lalao-o-genio-anonimo-de-recife/>. Acesso em: 30 ago. 2025.

OVERMUNDO. *Lalão do Recife, violonista e mestre de obras*. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/lalao-do-recife-violonista-e-mestre-de-obras>. Acesso em: 29 ago. 2025.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Lalão*. [s.d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/lalao/>. Acesso em: 29 ago. 2025.

REVISTA AURORA. *[Edição de 29 de janeiro de 2012]*. 2012. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/aurora>. Acesso em: 29 ago. 2025.

O estudo IX de Leo Brouwer: críticas e sugestões interpretativas a partir da performance de Patrik Kleemola

Marcos Vinícius de Souza Gonçalves

Universidade Federal do Amazonas - marcosvsg.eu@gmail.com

Stephen Coffey Bolis

Universidade Federal do Amazonas - stephenbolis@gmail.com

Resumo. O presente artigo tem como objetivo contribuir para o debate acadêmico acerca da série de Estudos Simples para violão do compositor cubano Leo Brouwer, descrevendo de forma sistemática as nuances expressivas da performance e tendo como enfoque o Estudo de número IX. Utilizamos como embasamento teórico os textos de Fraga (2005) e Penaranda (2009), que abordam o mesmo material, mas com diferentes enfoques. Para inserir a performance do violonista Patrik Kleemola nesse diálogo, utilizamos a “Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na performance ao violão”, desenvolvida por Bolis e Scarduelli (2020). Valendo-se das singularidades analíticas proporcionadas por esta, torna-se possível tecer críticas que abordam os pontos de discordância e de concordância para com a interpretação do indivíduo, partindo das análises proporcionadas por Fraga e Penaranda.

Palavras-chave. Leo Brouwer. Análise. Performance. Patrik Kleemola. Interpretação.

Title. Leo Brouwer's Study IX: critiques and suggestions of the musical interpretation based on Patrik Kleemola's performance

Abstract. This article aims to contribute to the academic debate about the series of Simple Studies for guitar by the Cuban composer Leo Brouwer, systematically describing the expressive nuances of the performance and focusing on Study number 9. We use, as a theoretical basis, the texts of Fraga (2005) and Penaranda (2009), which approach the same material but with distinct interests. To include the performance of the guitarist Patrik Kleemola in this dialogue, we use the "Tool for the descriptive transcription of expressiveness in guitar performance", developed by Bolis and Scarduelli (2020). Using the analytical singularities provided by the tool, it becomes possible to offer critiques that address points of disagreement and agreement with the individual's interpretation, based on the analyses provided by Fraga and Penaranda.

Keywords. Leo Brouwer. Analysis. Performance. Patrik Kleemola. Interpretation.

Introdução

Os 10 Estudos Simples de Leo Brouwer, compostos entre 1958 e 1962, fazem parte de uma série de 20 peças do compositor intitulada *Estudios Sencillos*. Para Fraga (2005), os Estudos Simples cumprem o papel, no repertório violonístico moderno, de mesclar a estética da música contemporânea com o desenvolvimento de técnicas pontuais e de maneira progressiva, isolando, em cada um deles, um elemento técnico a ser trabalhado. É possível observar, por exemplo, que no primeiro estudo da série o papel do dedo polegar recebe um nítido destaque durante toda a peça, sendo responsável pelo elemento melódico principal. Nesse mesmo estudo, a presença de um segundo “plano sonoro”, descrito por Penaranda (2009, p. 27) como *ghost notes*, demonstra a intenção de Brouwer de trabalhar o elemento dinâmico na mão direita durante a peça. Além disso, podemos destacar o papel do equilíbrio de timbre e dinâmica nos dedos da mão direita no Estudo II, a acentuação do dedo anelar no Estudo V e os arpejos no Estudo VI. Dessa forma, pode-se ter um panorama da relevância didática dessa série de estudos para o repertório violonístico.

Para além dos aspectos didáticos e técnicos, Penaranda afirma que “Esses estudos,

como toda a música de Brouwer, possuem uma riqueza rítmica incrível. Além disso, baseiam-se em células de diferentes gêneros da música cubana.”⁴ (PENARANDA, 2009, p.25). Assim, chegamos em um fator fundamental que irá permear as páginas desse artigo: a influência dos elementos rítmicos da cultura cubana na obra de Brouwer. Neste caso, o conhecimento desse fator se mostra necessário não somente para o entendimento do que estas obras representam para a cultura local, e para o acervo violonístico de modo geral, mas também para a compreensão voltada para a performance, isto é, para a análise e para a prática musical.

É possível observar que esses elementos da cultura cubana estão presentes em cada estudo, em maior ou menor grau. Fraga (2005) destaca que as cinco primeiras peças da série externam uma fase do compositor com maior influência do nacionalismo. Já a partir do Estudo VI, a influência de compositores como Béla Bartók e Stravinsky se torna mais clara, visto que se trata de uma fase estética de Brouwer onde há um diálogo maior com outras técnicas composicionais contemporâneas. Entretanto, o Estudo IX demonstra que esse diálogo de Brouwer com o pensamento musical contemporâneo de forma alguma exclui a presença de elementos cubanos em sua obra, assinalando uma clara intenção do compositor de mesclar a estética contemporânea não só com aspectos técnicos, mas também musicais.

O estudo (IX) que será abordado nesse artigo, se mostra crucial para o amadurecimento técnico-interpretativo do estudante de violão, e na sua inserção na prática de um repertório alinhado às técnicas composicionais atuais. Entretanto, faz-se necessário um diálogo não somente com o material escrito sobre a obra, mas também um diálogo com a prática musical de outros intérpretes. Para tal, utilizaremos a Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na performance, que nos auxiliará a tecer críticas sobre a interpretação do intérprete escolhido, Patrik Kleemola.

A Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na performance.

No intuito de analisar algumas escolhas expressivas do violonista Patrik Kleemola e inserir a performance do intérprete no diálogo acadêmico com os textos de Fraga (2005) e Penaranda (2009), utilizaremos a Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na performance, desenvolvida por Bolis e Scarduelli.

Para desenvolver a ferramenta, os autores partem dos seguintes pressupostos:

O primeiro é o de que a expressividade pode ser aprendida e aprimorada (BENETTI, 2013: 153), carecendo, pelo menos no violão, de sistematização para o seu ensino. O segundo é o de que cada vez mais os processos de ensino e aprendizado passam por diferentes meios, como o registro fonográfico, o que torna o áudio gravado fonte e

⁴ No original: These etudes, as with all of Brouwer's music, have an incredible rhythmical richness. Additionally, they are based on cells of different genres of Cuban music. (PENARANDA, 2009, p.25).

material de estudo, logo, um texto musical sujeito à análise. (BOLIS e SCARDUELLI, 2020, p.2).

Assim, um dos objetivos da ferramenta é auxiliar no aprimoramento da expressividade do violonista, por meio da análise imersa em elementos pontuais da performance enfocada, como *Tempo, Dinâmica, Timbre, Articulação e Vibrato* para, então, servir como meio para o desenvolvimento de uma interpretação individual.

Quanto à utilização do material audiovisual, os autores também argumentam que:

[...] o fonograma passa a ser um registro mais fidedigno à interpretação musical por se tratar de um registro dos acontecimentos sonoros em si e dos fenômenos acústicos, estando entre eles os recursos expressivos utilizados pelo intérprete. Portanto, sendo o fonograma um importante registro para o estudo da expressividade, a ideia de “transcrições descritivas” de Blacking (2007) auxilia uma proposta de análise que não está limitada à escrita musical. (BOLIS e SCARDUELLI, 2020, p. 3 e 4).

Quanto à sua aplicação prática, os autores a descrevem da seguinte maneira:

A “Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na performance ao violão” trata-se de uma tabela que sistematiza como poderá ser realizada a descrição dos recursos expressivos de forma dissertativa. Isso quer dizer que a “transcrição descritiva” não será uma série de símbolos notados na partitura, tampouco uma bula que orienta o intérprete, mas, sim, uma exposição textual daquilo que o ouvinte entende como relevante na interpretação musical em questão. (BOLIS e SCARDUELLI, 2020, p.11).

Dessa forma, a análise empírica do material audiovisual passa a ser sistematizada através do uso da ferramenta. Isso cria a necessidade de uma descrição escrita e detalhada, que conecta a observação trivial com o fazer acadêmico. Nesse caso, essa descrição parte de uma análise, que por sua vez parte das percepções do observador, o estudante, que ao utilizar dos mecanismos específicos da ferramenta exercita e desenvolve suas capacidades analíticas e auditivas, sendo assim também uma ferramenta didática. É necessário, entretanto, destacar e delimitar a utilização dessa ferramenta durante a pesquisa, e pontuar que sua função é de complementar a análise do objeto de estudo aqui enfocada, não substituindo o papel que as análises de Fraga (2005) e Penaranda (2009) exercem.

A ferramenta foca em elementos como Tempo, Dinâmica, Timbre, Articulação e Vibrato. No que concerne ao tempo, cabe ao observador, inicialmente, analisar se os elementos presentes na partitura são observados (ou não) pelo intérprete em questão, e detalhar o que é feito em cada ocasião. Além disso, a influência do estilo da obra a ser analisada também deve ser considerada,⁵ assim como a compreensão agógica do intérprete, isto é, as “micro alterações”

⁵Ademais, é de igual relevância destacar aspectos do gênero musical que podem revelar traços intrínsecos à obra. Se é um baião, um minueto ou uma seguidilla, o treinamento do intérprete e as tradições estilísticas se ocupam de

de tempo presentes na execução de frases ou trechos em específico (BOLIS e SCARDUELLI, 2020).

Quanto à dinâmica, além das indicações presentes na partitura (e, assim como no elemento Tempo, a sua observação ou não observação), o violão traz um outro fator associado aos diferentes planos sonoros presentes no material original.

Em relação ao timbre, cabe trazer um comentário feito pelos próprios autores:

Fato é que a relação do violonista com os resultados timbrísticos é de extrema importância para a construção da performance musical, assim, no caso aqui apresentado, a comparação do violão a uma pequena orquestra é muito pertinente e não se dá por haver no violão a possibilidade de executar várias vozes ao mesmo tempo, pois essa possibilidade também é encontrada no piano, por exemplo, mas, sim, porque o violão possui uma gama enorme de variações timbrísticas, aproximando-o dos diferentes coloridos encontrados na orquestra. Portanto, a procura por variações – ou mesmo pela não variação – do timbre no instrumento é um importante recurso de expressividade que passa por escolhas interpretativas do violonista. Cabe a ele, então, um bom senso estilístico para utilizar esse recurso de forma que enriqueça a obra, e não o contrário. (BOLIS e SCARDUELLI, 2020, p.9).

Na articulação, “[...] buscaremos destacar como o intérprete executa a ligação e a separação das notas, enfatizando também o uso de técnicas como o ligado e a campanela, que, do mesmo modo, influenciam na articulação musical.” (BOLIS e SCARDUELLI, 2020, p. 10).

Para os autores, a função da análise do vibrato busca compreender “de forma sistemática como o vibrato vem sendo utilizado em diferentes ocasiões, assim como suas variações sutis de acordo com o intérprete, o período histórico e as tradições interpretativas.” (BOLIS e SCARDUELLI, 2020, p.11).

Estudo IX: Aplicação da Ferramenta

Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na <i>performance</i>
Obra: Estudo IX
Compositor: Leo Brouwer
Instrumentação: Violão
Intérprete: Patrik Kleemola
Registro fonográfico: Vídeo
Minutagem: 53 segundos
Descrição geral: O nono estudo da obra visa a prática de ligados, e utiliza duas células rítmicas principais para construção formal.
Forma: Binária
Endereço eletrônico: Patrik Kleemola plays Leo Brouwer's Estudio 9 (Estudios Sencillos)

dar uma série de subsídios para a construção da performance musical, sejam eles relacionados às tradições interpretativas, culturais ou históricas. (BOLIS e SCARDUELLI, 2020, p.7).

Tabela 1: Primeira parte da aplicação da Ferramenta, descrição geral da obra e do registro audiovisual.

A	
Minutagem: 0:06 - 0:14	
Micro variações dos recursos expressivos	
Tempo	Em relação ao tempo, Patrik mantém o andamento inicial (110 BPM) até o quarto compasso, iniciando um <i>rallentando</i> em direção à parte B.
Dinâmica	Quanto à dinâmica, o intérprete mantém uma ideia linear do Compasso 1 ao 4. Entretanto, os dois primeiros tempos do segundo compasso apresentam uma sutil diminuição de intensidade nas notas agudas, retornando à intensidade inicial no Compasso 3. Essa diminuição pode ou não ser intencional. Entretanto, os seus efeitos, que denotam a existência de um diálogo entre as partes, devem ser considerados.
Timbre	Patrik escolhe aqui um timbre um pouco mais metálico, mas ainda próximo da boca do instrumento. Talvez para suportar a intensidade da peça ou remeter a alguma forma de “agressividade” no ataque.
Articulação	As notas do baixo se dividem entre <i>staccato</i> e <i>legato</i> . O <i>staccato</i> é utilizado nas notas curtas, como o Sol nos Compassos 1 e 2; e o Mi nos Compassos 3 e 4. Já o <i>legato</i> é utilizado nas outras notas com a haste para baixo. Utiliza o polegar em todas as notas com a haste virada para baixo somente nos dois primeiros compassos. Nos Compassos 3 e 4 usa-o somente no “tempo forte” do compasso.
Vibrato	Não apresenta.

Tabela 2: Segunda parte da Ferramenta, dividir a obra em segmentos (Parte A).

B	
Minutagem: 0:15 - 0:45	
Micro variações dos recursos expressivos	
Tempo	Na parte B, o intérprete realiza algumas alterações no andamento, como por exemplo: um leve atraso ao atingir o primeiro tempo dos Compassos 12 e 14. Mas, a alteração mais notável encontra-se no Compasso 16, onde ele coloca uma ligadura juntando a segunda colcheia e a mínima, além de dobrar o tempo da primeira colcheia e transformá-la em uma semínima. Ao final do compasso, porém, ele retorna ao tempo original.
Dinâmica	A parte B apresenta uma alternância entre dinâmicas. Considerando as ideias dos Compassos 5, 6, 8, 9, 12 e 13 como uma pergunta, e os Compassos 7, 10, 11, 14 e 15 como uma resposta, observamos uma diferença de dinâmica entre ambos os agrupamentos, sendo estas <i>mf</i> e <i>f</i> . Nos Compassos 10-11 e 14-15, onde as <i>respostas</i> duram dois compassos, Patrik toca o primeiro com mais intensidade, e o segundo levemente mais suave. No Compasso 16 a segunda nota é bem menos intensa do que a primeira, retornando com um <i>ff</i> ao final do compasso.
Timbre	Patrik mantém o timbre metálico em vários momentos, mas é importante notar no último compasso uma maior aproximação ao cavalete, atingindo assim um timbre ainda mais estridente

	<p>e agressivo.</p> <p>Nota-se que o Mi, na cabeça do Compasso 5, destoa do restante do compasso em timbre, sendo bem mais metálico. Esse procedimento se repete no Compasso 8.</p> <p>Além disso, os Compassos 7 e 10 são tocados em um timbre bem mais metálico. Entretanto, a ideia do Compasso 10 é repetida no Compasso 11, com a diferença de que a repetição se apresenta em um timbre mais próximo da boca, portanto mais doce.</p>
Articulação	Quanto à articulação, ele dá destaque para os ligados, foco do estudo, e nos Compassos 12 e 13 acentua o movimento no baixo. Mais ligada, sem staccatos.
Vibrato	Não apresenta vibrato.

Tabela 3: Segunda parte da Ferramenta, dividir a obra em segmentos (Parte B).

Análise aliada à Performance

Sobre a relação do Estudo IX com a música cubana, Penaranda começa dizendo que:

O Estudo IX é baseado integralmente em variações da clave do son. Clave do son é um motivo rítmico de dois compassos.⁶ Ela possui um compasso sincopado considerado a parte "forte" ou "preta" e um compasso constante considerado a parte "fraca" ou "branca". O agrupamento da subdivisão do tempo da parte sincopada é 3-3-2 [...] A parte sincopada da clave aparece ao longo do estudo, enquanto a parte fraca aparece alterada às vezes. Essa alteração nada mais é do que a simples inserção da parte fraca da clave danzon,⁷ também conhecida como cinquillo. (PENARANDA, 2009, p.49).⁸

Fraga (2005, p.68) também comenta sobre a existência dessas estruturas rítmicas logo no primeiro compasso, afirmando que “um grupo regular de 4+4 é seguido de outro irregular de 3+3+2”, conforme destacado na imagem (Figura 1):



Figura 1: Estruturas rítmicas apresentadas nos dois primeiros compassos. A imagem foi retirada diretamente do texto de Orlando Fraga. (FRAGA, 2005, p. 70).

Esses grupos, observados pelo autor, são os mesmos grupos que Penaranda chama de

⁶O Son Cubano é um gênero relativamente recente, datando do final do século XIX. É um gênero que mescla elementos da música espanhola e cubana, utilizando principalmente instrumentos como violão, tres [instrumento de cordas cubano], claves, bongôs e maracas.

⁷Danzón é o gênero musical e a dança oficial cubana, também datando do final do século XIX. É uma dança lenta, tocada principalmente pelas formações instrumentais chamadas se “charangas” e “orquestras típicas”.

⁸Etude IX is based in its entirety on variations of the Son clave. The Son clave is a two-measure rhythmic motif. It has a syncopated measure regarded as the "strong" or "black" part and a steady measure regarded as the "weak" or "white" section. The grouping of the beat subdivision of the syncopated part is 3-3-2 [...] The syncopated part of the clave appears all over the etude, as opposed to the weak side, which appears altered sometimes. That alteration is nothing else but the simple insertion of the weak side of the danzon clave, also known as cinquillo. (PENARANDA, 2009, p.49).

parte “fraca” (4+4) e “forte” (3+3+2). Entretanto, Fraga descreve mais detalhadamente a transformação desses elementos durante a obra:

Este último [3+3+2], oriundo do folclore afro cubano, está presente em vários outros estudos. A partir daí, Brouwer passa a explorar ou desenvolver estes desenhos, distendendo-os, variando-os por meios melódicos, por meios rítmicos e, finalmente, por registro [...] Brouwer monta sua estrutura intercalando estes grupos: os compassos 5 e 6, desenvolvem o primeiro grupo (a), regular; o compasso 7 desenvolve o grupo (b), irregular. (FRAGA, 2005, p. 70)

Pudemos observar, através da aplicação da ferramenta (Tabela 3), que Patrik destaca sutilmente a distinção entre esses grupos. Nota-se que o contraste dinâmico observado na parte B é utilizado para este fim, sendo caracterizado por mudanças sutis entre *mf* e *f*, sem transições abruptas. Isso pode ser devido ao fato de que “o Estudo 9 traz apenas duas marcas de dinâmica, transferindo a tarefa de criar outros matizes para o intérprete.” (FRAGA, 2005, p.72). Essas “duas marcas de dinâmica”, mencionadas pelo autor, se encontram no compasso 4, onde a partitura indica um *crescendo*, e no último compasso, onde indica um *f*. Dessa forma, Brouwer deixa para o violonista a tarefa de decidir o que será feito no decorrer da peça, podendo optar entre seguir a partitura à risca, ou criar seu próprio entendimento a partir da análise do material. O intérprete utiliza-se, também, do timbre nos Compassos 7 e 10 como elemento de distinção entre os agrupamentos, tocando-os com a mão direita mais próxima ao cavalete do instrumento. Assim, ele reforça a diferença entre ambos os grupos não somente através da dinâmica, mas também utilizando as possibilidades proporcionadas pela estrutura do instrumento.

Uma outra “camada” de desenvolvimento também pode ser observada a partir do diálogo entre graves e agudos (Figura 2). Essa ideia aparece desde o primeiro compasso, mas é melhor trabalhada nos Compassos 3 e 4, sendo explorada em toda a extensão da segunda parte:



Figura 2: Compasso 1 - na apresentação do tema é possível observar a presença de dois planos sonoros: um grave e um agudo.



Figura 3: Compasso 3 - o compositor mantém ambos os planos, mas aumenta a presença do mais grave.



Figura 4: Compasso 4 - mesma estrutura do compasso anterior, mas a escrita reforça a diferença entre os planos.

Novamente, por meio da aplicação da Ferramenta (Tabela 2), observa-se que o intérprete manteve o uso do polegar restrito aos “tempos fortes” dos 4 primeiros compassos, não considerando a mudança na direção da haste como algo influente. No Compasso 3, entretanto, essa mudança na direção pode ser observada nas duas últimas semicolcheias do Segundo e do Quarto tempo, e nas colcheias do Primeiro e do Terceiro tempo. Diferentemente do Compasso 4, onde as hastes demonstram uma clara distinção entre ideias durante todo o compasso:



Figura 5: Compassos 3 e 4 - a direção das hastes pode enfatizar a diferença entre os planos sonoros. Mas, nota-se uma mudança na escrita do Compasso 4.

O que isso significa? Devemos tocar o compasso 3 com uma digitação de mão direita diferente do Compasso 4, visando destacar essa diferença de ideias? Ou devemos pegar a ideia geral, isto é, a distinção entre duas vozes, e aplicar para os compassos 3 e 4 de igual maneira? Ou, manter a interpretação de Patrik, utilizando o polegar somente nos tempos fortes? Duas constatações devem ser consideradas:

1. O Compasso 3 está, assim como todo o resto da peça, em um Compasso 4/4, diferentemente do Compasso 4, que se apresenta em 2/4. Isso porque no Compasso 3 Brouwer reapresenta e em seguida transpõe uma ideia, o que nos leva ao segundo ponto:
2. No Compasso 4, Brouwer repete, uma única vez, a ideia que havia sido apresentada e desenvolvida no compasso anterior, criando uma assimetria na peça, e criando, através da repetição, uma sensação de reforço imediato de uma ideia musical que acaba de ser transposta, que como vemos logo em seguida é uma transição para a segunda seção da obra.

Fraga também acrescenta que:

Nos compassos 3 e 4, o polegar é mais ativo. Embora não seja estritamente o caso, podemos considerar a direção da haste como designativo da condução de voz, e revezar i-m com o polegar na mesma corda [...] o polegar no baixo é opcional no compasso 3. Já no compasso 4, o polegar no baixo ajuda a controlar o crescendo e o ritardando. (FRAGA, 2005, p.68 e 69).

Dessa forma, notamos que o Compasso 4 possui um papel estrutural na peça, e que ele difere do Compasso 3 não tematicamente, mas funcionalmente. Por isso, pode-se utilizar esse argumento como base para optar pelo polegar como “distintor”, ou diferenciador de ideias, somente no Compasso 4. Observa-se, portanto, que a execução de Patrik tem o mérito de manter o uso do polegar nos tempos de apoio, mantendo a continuidade do discurso. Mas, falha em destacar essa característica estrutural da obra.

Já na parte B, a alternância entre os planos sonoros é mais intensa:

Figura 6: Demonstração do diálogo entre graves e agudos na Parte B. Os Compassos 5, 6, 8, 9, 12 e 13 apresentam um foco melódico na região aguda, enquanto os Compassos 7, 10 e 11 no médio grave.

Considerando os limites de tessitura da própria peça, observamos que em Vermelho (Figura 6) há um enfoque melódico na região média-aguda. Já em Azul, um enfoque na média-grave. Percebe-se, no entanto, que a lógica estabelecida pelo próprio diálogo, isto é, *pergunta* (agudo) - *resposta* (grave), se quebra nos Compassos 14 e 15, quando a *resposta*, que deveria vir no grave, vem no agudo. Entretanto, a escrita musical mantém presente a ideia de *pergunta*

e *resposta* rítmica mantendo, novamente, o diálogo entre os grupos mencionados anteriormente e fazendo distinção entre as duas vozes. Fraga confirma essa observação, dizendo que:

O Estudo prossegue com estas intercalações até a mudança súbita na condução do baixo no compasso 12, que leva cromaticamente à mudança de registro do grupo (b) no compasso 14. Em música contemporânea não se usa a função (ex.: T-D) como veículo para gerar tensão. Esta é alcançada por outros meios, seja por contraste ou mudança de registro ou ainda qualquer outro recurso. O movimento cromático do baixo cria uma ponte entre os registros, atenuando um pouco o contraste. (FRAGA, 2005, p.71).

Essa estrutura poderia ter sido melhor trabalhada por Patrik através de contrastes mais claros. Entretanto, observamos que no Compasso 12 o intérprete atrasa o ataque à cabeça do tempo, recurso que observamos ele utilizar em outros estudos para destacar alguns momentos que o violonista considera relevantes para a estrutura musical. Além disso, observamos que ele também destaca a condução do baixo através da dinâmica, tocando-o com mais intensidade.

Considerações finais

Evidenciamos que Brouwer diferencia a existência de dois grupos rítmicos durante toda a peça, oriundos das células iniciais, e os utiliza como motivo para desenvolvimento em fases posteriores da obra. Da mesma forma, utiliza o diálogo entre grave e agudo. Assim, a observação adequada do elemento rítmico e estrutural se coloca como algo essencial para a compreensão do desenvolvimento do material temático durante a obra, algo que, por sua vez, será essencial para a elaboração de uma performance.

Através da aplicação da Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na performance ao violão, notamos que o intérprete segue as poucas indicações de Tempo e Dinâmica presentes na partitura. Entretanto, adiciona algumas sutilezas interpretativas que destacam as características estruturais da obra. Foi possível observar, a partir disso, a praticidade e os benefícios da aplicação da Ferramenta, tornando viável para o observador debruçar-se sobre determinados elementos da performance de maneira isolada. Reforça-se, assim, a utilidade deste recurso para a inserção no diálogo acadêmico de performances registradas em material audiovisual, além de sua utilidade didática.

Finalmente, reforçamos que o objetivo da análise de forma alguma se trata de atribuir juízo de valor, qualificando ou desqualificando o intérprete. Almejamos, unicamente, desenvolver o senso crítico e contribuir com o conhecimento acerca do repertório aqui trabalhado. Evidentemente, utilizamos de embasamento teórico para tal, e inserimos, através da ferramenta, o performer no diálogo com o material acadêmico. Desta forma, concluímos que a *crítica* aqui desenvolvida não objetiva mimetizar as nuances interpretativas de Patrik, e sim

compreendê-las e considerá-las em nossas reflexões acerca da obra.

Referências

BOLIS, Stephen Coffey; SCARDUELLI, Fábio. Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na performance ao violão: uma proposta de sistematização aplicada. *Opus*, v. 26, n. 2, p. 1–18, maio/ago. 2020. DOI: <https://doi.org/10.20504/opus2020b2613>.

FRAGA, Orlando. *Dez estudos simples para violão de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa*. Curitiba, 2005.

KLEEMOLA, Patrick. *Patrik Kleemola plays Leo Brouwer's Estudio 9 (Estudios Sencillos)*. YouTube, 5 jan. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tmIUEQN_Rdo&list=PLETJzegkWdsGVJex5G90Paw0CbW03EiE8&index=9.

PENARANDA, Carlos Isaac Castilla. *Leo Brouwer's Estudios Sencillos for Guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices*. 2009. Dissertação (Doctor of Musical Arts) – University of Southern Mississippi, Hattiesburg, 2009. Disponível em: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1002>.

O violão de Gilberto Gil em “Desafinado”: análise do acompanhamento na bossa nova

Samy Erick

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - samyguita@gmail.com

Resumo. O trabalho analisa a performance de Gilberto Gil ao violão, na canção “Desafinado”, do álbum *Gilbertos Samba* (2014), investigando como o artista estrutura seu autoacompanhamento em sintonia com o legado de João Gilberto. A partir de transcrição própria, recorre-se à ferramenta metodológica *EdiP*, proposta por Borém (2023), para a descrição e análise das realizações rítmicas do violão de Gil. No desenvolvimento das análises, são mobilizados também os trabalhos de Garcia (1999), Faria (1995) e Pereira (2007). Os resultados mostram que Gil reconfigura modelos históricos de modo que o violão assume papel de protagonismo junto à voz.

Palavras-chave. Batida da bossa nova; “Desafinado”; violão de Gilberto Gil; Violão de João Gilberto.

Title. The Guitar of Gilberto Gil in “Desafinado”: An Analysis of Accompaniment in Bossa Nova

Abstract. This study analyzes Gilberto Gil’s guitar performance in the song “Desafinado,” from the album *Gilbertos Samba* (2014), investigating how the artist structures his self-accompaniment in dialogue with the legacy of João Gilberto. Based on an original transcription, the methodological tool *EdiP* (Performance Editing), proposed by Borém (2023), is employed for the description and analysis of the rhythmic realizations in Gil’s guitar performance. The analytical discussion also draws on the works of Garcia (1999), Faria (1995), and Pereira (2007). The results show that Gil reconfigures historical models in such a way that the guitar assumes a leading role alongside the voice.

Keywords. Bossa nova guitar pattern; “Desafinado”; Gilberto Gil’s guitar; João Gilberto’s guitar.

Introdução

Gilberto Gil iniciou sua trajetória musical na adolescência tocando acordeon, devido à influência de seu ídolo Luiz Gonzaga. Contudo, ao se deparar, em 1959, com a performance de João Gilberto ao violão e voz em “Chega de Saudade”, o violão - instrumento que até então não lhe interessava – passou a ter outro significado. Foi a partir desse contato com o novo ídolo que Gil se tornou violonista, compositor e cantor (GIL e ZAPPA, 2013).

A influência de João Gilberto faz-se presente ao longo de toda trajetória de Gilberto Gil, que incorporou a famosa batida de violão da bossa nova - originalmente vinculada⁹ a João - em diversas composições, como na canção “Flora”, por exemplo. Com uma carreira e concepção musical amadurecida e estabelecida, Gil gravou um disco com releituras de canções do repertório de seu mestre João Gilberto. Desse modo, em 2014, foi lançado o álbum *Gilbertos Samba*, que conta com doze faixas, das quais dez fazem parte do repertório de João Gilberto.

Dentre as canções selecionadas para o repertório, destaca-se “Desafinado”, um clássico da bossa nova, que inclusive cita a alcunha do movimento/estilo musical na letra. Composta pelos pianistas e letristas Tom Jobim e Newton Mendonça, essa canção foi lançada

⁹ Outros nomes como o de Tom Jobim e o de João Donato também são citados como figuras que, antes de João Gilberto, já apresentavam batidas muito próximas à realizada por ele no LP *Canção do Amor demais* de Elizeth Cardoso (1958), em 1959, no seu LP de estreia (1959) GARCIA (1999, p.59-63). No entanto, não aprofundaremos nessa questão por motivo de delimitação do presente trabalho.

em 1958, no lado B do compacto que também continha “Bim Bom” (João Gilberto). Em 1959, a gravação foi inserida ao LP inaugural de João Gilberto *Chega de Saudade* (1959).

A partir de seu lançamento, a canção “Desafinado” alcançou projeção internacional. Mesmo antes da famosa noite da bossa nova no Carnegie Hall¹⁰, já havia a versão dos americanos Stan Getz e Charlie Byrd, lançada primeiro como single e depois no LP *Jazz Samba*¹¹ (1962). Um reflexo da dimensão alcançada está no título do LP de Tom Jobim, *The Composer of Desafinado plays* (1963).

Embora a versão abordada neste trabalho apresente a instrumentação violão, voz, guitarra e percussão/bateria, o foco deste artigo está direcionado à parte rítmica do violão de Gilberto Gil, ou seja, à identificação das batidas de violão e sua contextualização em relação ao repertório de João Gilberto, bem como ao modo como Gil as organiza nas partes da música.

Para tal estudo, o autor deste artigo transcreveu em partitura a performance de Gilberto Gil ao violão a partir do fonograma apresentado em *Gilbertos Samba*. Na análise do material transcrito, recorreremos à ferramenta metodológica *EdiP* (Edição de Performance) proposta por BORÉM (2023, p.2), a qual consiste em uma partitura com a notação original e sinais e anotações “que sugerem, acrescentam, corrigem e facilitam a compreensão do texto original”.

A batida da bossa nova

CASTRO (2002) apresenta a crônica inicial da bossa nova junto à história de João Gilberto, posicionando-o como uma figura central deste movimento. Sabe-se que nomes como o de Tom Jobim, Johnny Alf e João Donato também foram imprescindíveis para o surgimento do estilo musical e do movimento. Contudo, TATIT (2004, p.179-180) distingue a bossa nova em duas formas de entendimento. A primeira é a bossa nova como “movimento musical” que se manifestou em um campo temporal aproximado de cinco anos (1958-1963) e do qual surge “um estilo de canção, um estilo de artista”. A segunda é a “bossa nova extensa” atribuída apenas a Tom Jobim e João Gilberto, e entendida como um projeto estético de depuração, marcado pela concisão, economia de recursos e criação de espaços no canto, no arranjo e no acompanhamento. Nesse sentido, essa bossa nova mais profunda não depende de um repertório específico, mas de uma estética e de um modo de apresentação que revolucionam a canção.

¹⁰ O concerto intitulado *Bossa Nova (New Brazilian Jazz)* ocorreu no dia 21 de novembro de 1962 e reuniu vários nomes da bossa nova como Tom Jobim, João Gilberto, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Luís Bonfá dentre outros MELLO (2021, p.80-82).

¹¹ *Jazz Samba* foi lançado em abril de 1962 e foi contemplado com o *Grammy* na categoria de Melhor Performance de Jazz. A versão single de “Desafinado” vendeu mais de um milhão de cópias, “consagrando-se como o primeiro hit da bossa nova nos Estados Unidos” MELLO (2021, p.85).

A batida como uma síntese da escola de samba

MENESCAL apud VEJA (2023, [3:28-3:58]) comenta que João Gilberto lhe confidenciou que sua batida veio do samba, como síntese do gênero, e explicou lhe sobre a percussão do samba: “tem muito instrumento, né... muito... reco-reco, agogô, é... bumbo(...) e eu peguei um, escolhi um, porque não dá para fazer tudo né? E escolhi o tamborim...”.

NESTROVSKI apud Pe. Joãozinho (2009, [0:33-040]) a considera “uma espécie de depuração concentrada da escola de samba nos ritmos da mão direita do violão”. GARCIA apud Folha de S. Paulo (2019, [4:15-4:30]) resume essa associação explicando o seguinte: “da bateria da escola de samba ele ficou com dois elementos, o surdo, no polegar, e os tamborins, nos acordes nos dedos que puxam as cordas. Pra mim foi isso, daqueles instrumentos todos ele ficou com dois”.

Já GARCIA apud VALENTE, SANTHIAGO (2011, p.90) complementa apontando que, na verdade, João simplificou a linha rítmica do tamborim, “fixando-lhe três ataques e dispensando os demais para criar a figura”.

Por sua vez, FARIA (1995, p.62) apresenta a batida da bossa nova como uma inversão da figura rítmica da “clave”¹², e FREEMAN (2019, p. 112-113) reafirma essa constatação. O pesquisador etnomusicólogo africano Sinha Arom apud SANDRONI (2001, p. 24) explica que, em algumas fórmulas rítmicas da música africana, a soma de agrupamentos ternários e binários (semínimas pontuadas e mínimas) resulta em “períodos rítmicos pares”, como é o caso da fórmula 3 + 3 + 2, a clave invertida da bossa nova 2 + 3 + 3, cuja resultante é 8. A figura 1 a seguir demonstra essa possibilidade de interpretação.

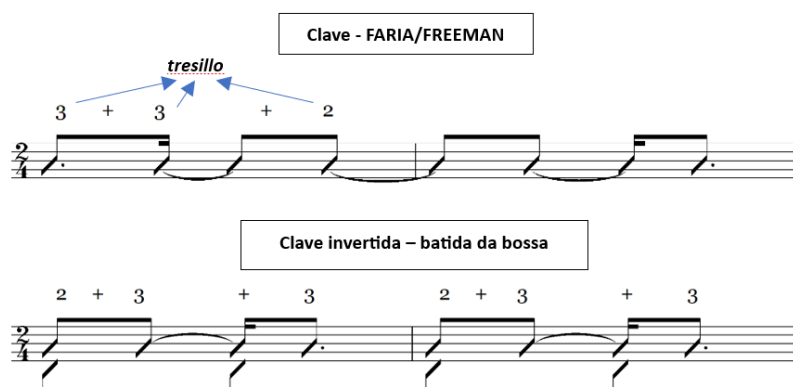


Figura 1: Clave apresentada por Faria e Freeman, *tresillo* e a batida da bossa nova

¹² O conceito de clave discutido corresponde ao que o pesquisador Joseph H. K. Nketia apud MOLINA (2014, p.49) denomina *timelines*: padrões rítmicos repetidos em ostinato, característicos de repertórios da África Negra, que funcionam como linha rítmica central e estruturante para outras linhas em polirritmia. Embora “clave” seja originalmente o nome de um instrumento de percussão da música cubana usado para executar essas *timelines*, os dois termos passaram a ser empregados como equivalentes no vocabulário popular.

Esse padrão da clave também é conhecido, entre musicólogos cubanos, como *tresillo* - termo que faz referência ao fato de o padrão comportar três articulações. SANDRONI (2001, p. 28) aponta que, na música brasileira, esse padrão se comporta como uma *timeline* “nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto-carioca...”. Vale ressaltar que esse padrão rítmico também é encontrado na condução da marcha-rancho¹³. Embora semelhantes ritmicamente, o padrão da clave atua em *ostinato* rítmico invariável durante todo o acompanhamento, enquanto as batidas da bossa nova e da marcha rancho, mesmo tendo um papel central, podem sofrer variações no decorrer da condução rítmica.

O violão de Gilberto Gil em “Desafinado” (2014)

Na introdução de “Desafiando”, o acompanhamento é estruturado a partir de três acordes distribuídos de maneira regular ao longo de seis compassos. Nos quatro primeiros compassos, os acordes F7M⁽⁹⁾ e Bb7M⁽⁹⁾ são articulados pela batida da bossa, sugerindo, respectivamente, as funções harmônicas de tônica (I7M) e subdominante (IV7M), com centro tonal em Fá maior. Nos dois compassos finais, a estabilidade tonal previamente estabelecida é rompida pela inserção do acorde C7M⁽⁹⁾, que não pertence ao centro tonal de Fá maior. Ademais, o fluxo rítmico sofre uma modificação: o início tético, até então regular, é substituído por um ataque antecipado em anacruse, na última semicolcheia (¼ de tempo) do quarto compasso.

Observa-se que a fórmula rítmica que se segue nos dois compassos finais é a mesma da “clave” indicada por FARIA (1995) e FREEMAN (2019), configurando a inversão da batida da bossa. O ataque tético no início do segundo compasso é suprimido, tornando-se apenas a prolongação do ataque anterior. Desse modo, apenas o ataque do baixo é emitido. O trecho é finalizado com a indicação da antecipação do acorde seguinte, D7M⁽⁹⁾, com o bloco harmônico Fá# (3ª)- Dó#(7ª)-Mi (9ª). Assim, verifica-se que a combinação do acorde C7M⁽⁹⁾ com a figura da “clave” assume uma função de transição, mudando de um fluxo tético para anacrústico e criando mais espaço interno com o prolongamento e supressão de um ataque, uma característica “joãogilbertiana”. A figura 2 a seguir explicita a análise:

¹³ A fórmula rítmica da marcha-rancho é largamente encontrada na condução da bateria no contexto da bossa nova, por exemplo, com Edison Machado na parte B de “The Girl From Ipanema” (1967). Esse padrão também está presente no violão de João Gilberto nas faixas “Aos Pés da Cruz”, “Morena Boca de Ouro” e “É Luxo Só” do seu LP inaugural.

Figura 1: *EdiP* com o violão de Gilberto Gil na introdução de “Desafinado” (2014).

A canção (melodia e letra), aqui realizada em Ré maior, se distribui em quatro partes, sendo elas A, A1, B e A2. Nessa estrutura ocorrem duas modulações a primeira para Fá# maior, no final da parte A1, e a segunda para Lá maior, na parte B, retornando à tonalidade inicial na parte A3.

O acompanhamento do primeiro verso também é conduzido pela fórmula da “clave”. Embora, no primeiro compasso, ela permaneça com a mesma articulação da introdução, no segundo, o primeiro ataque deixa de ser suprimido fazendo com que seu ritmo seja o mesmo da batida da bossa. Assim, nessa variação (Figura 3), o padrão da clave pode ser dividido em *tresillo* antecipado no primeiro compasso e batida da bossa no segundo.

Figura 2: Violão de Gilberto Gil nos dois primeiros compassos “Desafinado” (2014).

Na sequência, como podemos observar na figura anterior, a segunda batida é precedida por um ataque rítmico articulado em *ghost note* na última semicolcheia do compasso anterior, atuando como impulso de transição para a célula seguinte. Tal recurso é recorrente nas performances de Gil, sendo obtido pelo pinçar do dedo indicador em toque curto na terceira ou quarta corda do violão, a qual pode estar pressionada ou solta, sem necessariamente ter relação direta com o contexto harmônico. GARCIA (1999) também descreve esse procedimento na performance de João Gilberto, atribuindo-lhe o termo “ataque abafado”.

Na segunda parte do acompanhamento do primeiro verso, o primeiro compasso do acorde E7⁽⁹⁾ é conduzido pela sequência de duas síncopes, sendo que o segundo ataque da primeira síncopa é suprimido. Para FARIA (1995, p.32), no contexto do samba, a figura de duas

síncopes seguidas é um clichê do tamborim. GARCIA (1999, p.47-48) desenvolve mais esta perspectiva indicando que esse clichê pode atuar na condução da batucada do samba como uma variação que recorta a marcação contínua de oito semicolcheias em dois compassos binários.

Complementando o padrão de duas síncopes, o padrão do *tresillo* articula o segundo compasso. A soma desses dois padrões é similar à batida empregada por João Gilberto, pontualmente em [0:26] e [1:02], na condução do início da segunda estrofe do samba “Bolinha de Papel” (Geraldo Pereira - 1961), diferindo-se, no primeiro padrão, pela supressão do primeiro ataque do segundo tempo e, no segundo, pela inversão *tresillo* para a batida de bossa nova.

Na transição entre os dois compassos, ocorre dentro do acorde E7⁽⁹⁾ a bordadura Fá#–Mi–Fá# (9^a–8^a–9^a), remetendo ao mesmo motivo melódico apresentado por Tom Jobim ao piano no mesmo trecho da versão de “Desafinado” do álbum *Getz/Gilberto* (1964). A *EdiP* (figura 4) a seguir exemplifica esta análise:

The diagram illustrates the rhythmic structure of the final two measures of the guitar accompaniment in three different recordings. At the top, a piano part by Tom Jobim (0:08-0:10) is shown in E7⁽⁹⁾ with a melodic motif highlighted in a box labeled 'mesmo motivo melódico'. Below this, two rhythmic patterns are compared: 'batida sincopada' (syncopated rhythm) and 'tresillo'. A red box labeled 'Síncope com colcheia subtraída' (syncopation with subtracted eighth note) points to the first pattern. The second pattern is labeled 'tresillo'. These two patterns are summed with a plus sign. At the bottom, the final two measures of João Gilberto's 'Bolinha de Papel' (0:14-0:16) are shown, with a red box highlighting the 'batida sincopada' and a green box highlighting the 'tresillo invertido batida da bossa' (inverted tresillo bossa nova rhythm).

Figura 3: Dois compassos finais do violão de Gilberto Gil no acompanhamento do primeiro verso em “Desafinado” (2014), violão de João Gilberto em “Bolinha de Papel” (1961) e o piano de Tom Jobim em “Desafinado”.

Esse padrão baseado em duas síncopes também se manifesta na condução do “samba sincopado”, definido por PEREIRA (2007, p. 28–29) como “um ritmo que antecede o movimento da bossa-nova e que influenciou vários músicos e compositores que lideraram esse movimento, como é o caso de João Gilberto”. Para exemplificar tal relação apontamos a presença desse padrão na batida da percussão do samba “Cabritada Mal Sucedida” (1953), de Geraldo Pereira, o grande nome do samba sincopado.

Na forma da canção, a estrutura (melodia e harmonia) desse primeiro período de 4 compassos da parte A, relativo ao 1º verso, é reapresentada no primeiro período das partes A1 e A2, embora, nesta última, o ritmo apresente variação ao final da melodia. Ao analisarmos o acompanhamento nos dois períodos apontados, nota-se que Gil imprime uma disposição de batidas similar à apresentada na parte A, mantendo uma coerência entre a organização da condução rítmica e a forma da canção.

Assim, a sequência de batidas apresentada anteriormente sofre pequenas alterações. Em A1 (Figura 5), o primeiro ataque do *tresillo*, que era antecipado (anacrústico) em A, torna-se tético, formando uma sequência que também equivale à soma do *tresillo* + batida da bossa. Na sequência, a batida do “samba sincopado” é modificada apenas pela subtração do terceiro ataque (primeira semicolcheia do segundo tempo), deixando a marcação do início do tempo apenas para o baixo, o que ocorre também na batida de violão de João Gilberto em “Bolinha de papel” (1961).

Figura 4: Violão de Gilberto Gil no acompanhamento do primeiro verso da parte A1 de “Desafinado” (2014).

Em A2 (trecho [1:33-1:40]) (Figura 6), a batida dos dois primeiros compassos retorna a fórmula rítmica da clave, a mesma da marcha-rancho. Na sequência, o terceiro ataque – a colcheia da segunda síncope – é subtraído, transformando a fórmula rítmica inicial com cinco ataques em uma variação, com quatro ataques posicionados na entrada e na saída dos dois tempos (primeira e última semicolcheia). Pela perspectiva das subdivisões (semicolcheias), os intervalos entre os ataques formam o padrão 3+1+3+1, o mesmo da colcheia pontuada + semicolcheia. No compasso final, a fórmula rítmica do *tresillo*, apresentada em A e A1, é invertida tornando-se a batida da bossa nova. Essa nova configuração da batida do “samba sincopado” se aproxima daquela observada no final da introdução da primeira versão de “Desafinado” (1959) de João Gilberto.

Figura 5: Violão de Gilberto Gil no primeiro período da parte A2 de “Desafinado” (2014) e o violão de João Gilberto na introdução de “Desafinado” (1959).

Diante do exposto, infere-se que, em determinados trechos dessa versão (2014), Gil trabalha a condução rítmica em um padrão ampliado que se estende por um período de 4 compassos binários. Em uma outra análise dos mesmos períodos, agora incluindo a melodia, observa-se que o trecho ritmicamente mais articulado no violão funciona como uma resposta ao canto (Figura 7). Ou seja, os dois primeiros compassos do período são realizados por batidas com três ataques rítmicos por compasso, seguindo um modelo corrente na bossa nova de João Gilberto, no qual a condução apresenta mais espaço para que ocorram as interações rítmicas da melodia. Já no trecho seguinte são adicionados novos ataques que somam até cinco articulações no primeiro compasso, mudando, dessa forma, o fluxo que vinha sendo empregado na condução. Além disso, ocorrem intervenções melódicas dentro dos acordes, configurando um caráter de protagonismo do violão.

Figura 6: Voz e violão de Gilberto Gil em “Desafinado” (2014) no trecho do primeiro verso.

Esse modelo alternado, em que o violão tem um caráter coadjuvante nos dois primeiros compassos e protagonista nos dois compassos seguintes, repete-se em vários outros trechos da canção, ocorrendo de forma incisiva na primeira exposição da canção e de forma moderada na reexposição. No entanto, nesse modelo, o espaço da melodia (voz) não fica limitado aos dois primeiros compassos, estendendo-se também ao terceiro compasso em diversos trechos.

No segundo período das partes A e A1, a estrutura do acompanhamento segue a mesma concepção rítmica, como visto nas análises anteriores. É importante observar que, nesse trecho dessas partes, o ritmo harmônico torna-se mais movimentado. Enquanto o primeiro período foi conduzido por dois acordes, dispostos cada um em dois compassos, o segundo período apresenta cinco acordes na seguinte configuração: $Em7^{(9)}$ – $F^{\circ(b13)}$ – $F\#m^{(b5)}$, nos três primeiros compassos – um acorde por compasso - e $B7^{(b9)}$ – $D\#^{\circ}$ no quarto compasso.

No segundo período parte A (2014, [0:18]) (Figura 8), os primeiros acordes dos dois primeiros compassos são conduzidos pela batida da bossa trazendo um fluxo mais contínuo, uma vez que não ocorre a inversão da batida da bossa como nas análises anteriores. A *ghost note* reincide conforme a condução do primeiro verso. No compasso seguinte, é acrescido à batida da bossa nova uma semicolcheia na última subdivisão do segundo tempo. Tal acréscimo, assim como a *ghost note* na análise anterior, atua como um elemento de transição. Por sua vez, a fórmula rítmica do último compasso é constituída pela sequência de duas síncopes, sendo que o primeiro ataque da segunda síncope é omitido (ligado ao ataque anterior). Tal configuração, como observa GARCIA (1999, p.51), corresponde à mesma da batida do samba-canção, vertente do samba que estava em evidência no período pré-bossa nova. Essa mesma configuração também ocorre no violão de João Gilberto, na conhecida transição da parte A para B, em “Chega de Saudade” (1959, [0:55]). Contudo, é importante salientar que a referência à batida do samba-canção se deve exclusivamente à sua formatação rítmica, e não a outras características desse tipo de samba.

Figura 7: Violão de Gilberto Gil no segundo período da parte A de “Desafinado” (2014) e o violão de João Gilberto em “Chega de Saudade” (1959).

Na parte A1 ([0:44–0:51]) (Figura 9), a condução rítmica no violão apresenta duas modificações em relação a análise anterior. A primeira refere-se ao fato de que o primeiro ataque da batida da bossa nova é antecipado para a última semicolcheia do compasso anterior. A segunda ocorre no terceiro compasso, quando a batida da bossa nova é substituída pela versão próxima à utilizada na versão de João Gilberto (1964, [0:40–0:43]). Assim, torna-se pertinente considerar uma possível relação com a versão de Gilberto Gil. Embora, na versão de João, a

batida do primeiro compasso tenha menos ataques rítmicos, o sentido e o contexto permanecem os mesmos na versão de Gil.

“Desafinado” (GILBERTO, 1964, [0:40])

Figura 8: Violão de Gilberto Gil no segundo período da parte A1 de “Desafinado” (2014) e o violão de João Gilberto em “Desafinado” (1964).

No decorrer das partes A e A1, Gil estabelece um modelo no qual a primeira parte de cada período de 4 compassos é preenchida pela batida da bossa ou pela sequência rítmica do *tresillo* + batida da bossa, sendo que ambas também são apresentadas em uma variação com o primeiro ataque rítmico antecipado. Já a segunda parte dos períodos é preenchida pelas sequências formadas pela fórmula rítmica do samba sincopado, do *tresillo*, da batida da bossa e da figura sincopada do samba-canção. A seguir a figura 10 explicita o modelo presente no fonograma.

↓	Parte A			
	→ 1º compasso	2º compasso	3º compasso	4º compasso
1º período	<i>Tresillo</i> (antecipado)	Bossa *	Samba sincopado	<i>Tresillo</i>
2º período	Bossa	Bossa	Bossa	Samba- canção
3º período	<i>Tresillo</i> (antecipado)	Bossa	Bossa	Bossa
4º período	<i>Tresillo</i>	Bossa	<i>Tresillo</i>	Bossa
	Parte A1			
1º período	<i>Tresillo</i>	Bossa	Samba sincopado (var. 1)	<i>Tresillo</i>
2º período	Bossa (antecipada)	Bossa	Bossa (modificada)	Samba- canção
3º período	Bossa (antecipada)	Bossa	Samba sincopado (var. 2)	Bossa
4º período	<i>Tresillo</i> *	Bossa	Bossa	Samba- canção

Figura 9: Tabela com o mapeamento das batidas de violão nas partes A e A1 de “Desafinado” (2014). (*) Batida da bossa com o primeiro ataque suprimido. (*) *tresillo* com um ataque adicionado.

A partir da modulação para Fá# maior, no último período da parte A1, a sequência *tresillo* + batida da bossa se estabelece de forma padronizada como a primeira de cada período. Com isso, cria-se um fluxo que só é rompido no último período da parte B, no verso “Revelou-se a sua enorme ingratidão”. Dessa forma, entendemos que essa padronização salienta a estrutura harmônica da canção, que nesse trecho modula para os centros tonais de Fá# maior e Lá maior.

No decorrer da parte A2, a soma *tresillo* + batida da bossa alterna com a sequência de duas batidas da bossa na realização rítmica dos dois primeiros compassos de cada período. Em

complemento, os dois compassos finais são articulados pela batida da bossa, exceto no primeiro período o qual já foi analisado anteriormente.

Conclusões

Conclui-se que Gilberto Gil recorre às batidas utilizadas por João Gilberto, mas as reorganiza em uma configuração própria. Desse modo, na mesma proposta, Gil cita o violão do mestre e o atualiza trazendo um diálogo entre voz e violão e elementos melódicos coincidentes com o piano de Tom Jobim.

Além disso, verifica-se que, no decorrer da performance, estabelece-se um modelo sequencial de batidas de violão que se repete com algumas variações nos períodos equivalentes das partes A, A1 e A2. Com isso, o violão também contribui para a apresentação do relevo da forma musical (verso a verso).

Por fim, depreende-se que, em “Desafinado”, Gilberto Gil evidencia, em seu violão, a coexistência entre fórmula rítmica da “clave” e da bossa nova. Este fenômeno reaparece em outras faixas do álbum *Gilbertos Samba*, como em “Aos Pés da Cruz” e “Você e Eu”.

Referências

BORÉM, Fausto. Extraction, analysis, and application of quantitative data in the mAAVm (Method for the Analysis of Audios and Videos of Music). Belo Horizonte, Brazil: UFMG (Research Project to be developed at Schulich School of Music, McGill University), p.1-8. 2023

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma: Sher Music Co, 1995.

FREEMAN, Peter. *The Music of Antônio Carlos Jobim*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2019

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto/ Walter Garcia*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. Depoimento de Walter Garcia. In: João Gilberto: entenda a escola de samba do seu violão. Vídeo de 6:50. Postado no Youtube por Folha de S. Paulo em 6 ago. 2019. Disponível em: <https://11nq.com/5ynOr>. Acesso em 04 nov. 2025

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. *Gilberto bem perto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

GIL, Gilberto. “Desafinado”. In: *Gilbertos Samba*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2014. [CD]

GILBERTO, João. “Desafinado”. In: *Chega de Saudade*. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1959. [LP]

_____. “Desafinado”. In: *Getz/Gilberto*. Rio de Janeiro, Nova York: Verve, 1964. [LP]

_____. “Bolinha de Papel”. In: *João Gilberto*. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1961.
[LP]

MELLO, Zuza Homem de. *Amoroso: Uma biografia de João Gilberto/Zuza Homem de Mello*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MENESCAL, Roberto. Depoimento de Roberto Menescal. In: Episódio 1 - "João Gilberto: O Dono da Bossa" | VEJA Documentários. Vídeo de 10:08. Postado no Youtube por VEJA + em 08 dez. 2023. Disponível em: <https://sl1nk.com/Du3Co>. Acesso em 04 nov. 2025

MOLINA, Sergio Augusto. A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. 2014. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/T.27.2014.tde-12052015-002336.

NESTROVSKI, Arthur. Depoimento de Arthur Nastrovski. In: Olhar Literário - Livro sobre João Gilberto. Vídeo de 2:09. Postado no Youtube por Pe. Joãozinho em 14 jan. 2009. Disponível em: <https://11nq.com/eupcj>. Acesso em 04 nov. 2025

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas Ltda, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. EFRJ, 2001.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte; SANTHIAGO, Ricardo. *O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro/ Heloísa de Araújo Duarte Valente, Ricardo Santiago, (org)*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

Os 20 Estudos Populares Brasileiros para Violão de Geraldo Vespar

Paulo Martelli

Pesquisador Independente – movimentoviola@gmail.com

Resumo. O presente artigo analisa a coleção *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão*, de Geraldo Vespar, sob a perspectiva técnico-interpretativa. Busca identificar elementos estilísticos e pedagógicos que relacionam a obra à tradição nacionalista e à formação de uma linguagem instrumental brasileira. O estudo apoia-se em revisão bibliográfica e análise comparativa de trechos musicais, considerando aspectos de técnica, ritmo e harmonia. Conclui-se que os estudos de Vespar conciliam escrita idiomática e identidade popular, constituindo contribuição relevante para o repertório violonístico nacional.

Palavras-chave. Violão. Técnica. Música brasileira. Estudo. Interpretação.

Title. *The 20 Brazilian Popular Studies for Guitar by Geraldo Vespar*

Abstract. This article analyzes the collection *20 Brazilian Popular Studies for Guitar* by Geraldo Vespar from a technical and interpretative perspective. It aims to identify stylistic and pedagogical elements that relate the work to Brazilian nationalist traditions and to the formation of a Brazilian instrumental language. Based on bibliographical review and comparative analysis of musical excerpts, the study concludes that Vespar's work integrates idiomatic writing and popular identity, constituting a relevant contribution to the national guitar repertoire.

Keywords. Guitar. Technique. Brazilian music. Study. Interpretation.

Introdução

Geraldo Vespar é um caso singular na esfera violonística brasileira. Seu nome, embora associado ao violão, foi pouco lembrado na prática violonística até a segunda década do século XXI. Também ligado à música popular brasileira dos anos 1960, suas gravações tornaram-se raridades, e suas partituras permaneceram inacessíveis até recentemente. Essa ausência de circulação fez com que sua obra fosse pouco citada em pesquisas sobre o violão no Brasil.

Entre suas composições, destaca-se o ciclo *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão*, formado por vinte miniaturas progressivas para violão solo, cada uma representando um ritmo nacional específico. O conjunto sintetiza gêneros brasileiros dos últimos cem anos e alia aprimoramento técnico ao desenvolvimento histórico e estético, unindo mecânica e reflexão musical.

Vespar nasceu em Quixadá, Ceará, em 1937, e iniciou a carreira em Goiás, acompanhando calouros em rádios locais. Estudou violão com Oswaldo Soares e Antonio Rebello, discípulos das escolas de Tárrega e Isaías Sávio, e aperfeiçoou-se com Paulo Silva, Moacir Santos e Guerra-Peixe. cursou doutorado em composição musical pela *Manhattan School of Music*, Nova Iorque, em 1993, e posteriormente doutorou-se também pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (VESPAR, 2019).

Seu disco *Samba, Nova Geração* (1965) traz composições de Edu Lobo, João Donato e Antonio Carlos Jobim, revelando o ambiente musical em que estava inserido (VESPAR,

1965). Apesar de sua formação abrangente e atuação internacional, a produção autoral de Vespar, especialmente voltada ao violão, permaneceu pouco explorada pela crítica e pela academia.

Este artigo nasceu do desejo de compreender melhor essas obras e da necessidade de divulgar a produção do compositor. Estruturado em quatro partes, o texto aborda o conceito de “estudo” aplicado à técnica instrumental, analisa as obras para violão nesse gênero no Brasil, discute aspectos técnico-mecânicos e rítmicos de cada estudo e situa a obra de Vespar no repertório contemporâneo, relacionando-a à produção de compositores brasileiros que exploraram as formas populares dentro da linguagem de concerto.

Dessa forma, busca-se contribuir para o reconhecimento de Geraldo Vespar e de seus *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão* como parte relevante do repertório violonístico nacional contemporâneo.

Sobre a técnica violonística e o gênero ‘Estudo’

O *Dicionário Grove* (SADIE, 1994) define o “estudo” como uma peça instrumental destinada ao aprimoramento de um aspecto específico da execução. Serrão (2018) observa que o gênero se amplia pela diversidade de propostas e pela função experimental na composição. Fernandez (2000) entende o mecanismo como o conjunto de reflexos adquiridos que possibilita a execução instrumental, enquanto Iznola (1997, p. 6) denomina de “mecanismo essencial” as “capacidades ginásticas” que constituem o fundamento da técnica violonística.

Escande (2006) destaca que, para Abel Carlevaro, a técnica representa um estado reflexivo em que mente e corpo se integram no exercício cotidiano, conduzindo ao controle muscular pleno. Santos (2009) define a técnica instrumental como meio de comunicação do fenômeno acústico, abrangendo postura, digitação, posicionamento e unhas. Cardoso (2015) compreende-a como o conjunto de movimentos e impulsos guiados pela vontade consciente, que permitem a execução com o mínimo esforço.

Assim, técnica e gênero “estudo” se entrelaçam: ambos buscam desenvolver o domínio mecânico e expressivo do instrumento. Nesse contexto, o ciclo *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão*, de Geraldo Vespar (2019), alia a pesquisa rítmica nacional ao aperfeiçoamento da mecânica violonística. A seguir, apresenta-se um panorama das principais obras brasileiras do gênero, de Heitor Villa-Lobos, na década de 1920, a Arthur Kampela, no final do século XX.

Os Estudos dentro do repertório brasileiro para violão

Entre os compositores brasileiros que se destacam no gênero “estudo”, o primeiro e

principal nome lembrado é o de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que compôs os *12 Estudos para Violão*, dedicados a Andrés Segovia (SANTOS, 1975). O próprio Segovia observou que o ciclo reúne fórmulas de alta eficácia para o aprimoramento técnico, associadas a um valor artístico permanente (SEGOVIA, 1953). Esses estudos tornaram-se referência internacional, consolidando-se como marco estético na história do instrumento. Outro nome de destaque é o de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), autor de três estudos para violão (LOPES, 2016). Apesar de o primeiro ter sido gravado por Manuel Barrueco, as obras ainda permanecem pouco difundidas.

Em 1970, Francisco Mignone (1897-1986) criou dois ciclos de grande relevância: *12 Estudos para Violão e 12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* (GLOEDEN, 2002). Os *Estudos* foram gravados por Carlos Barbosa Lima e Flávio Apro, enquanto as *Valsas Brasileiras* receberam gravação integral de Edelson Gloeden (2018). As duas coleções representam o encontro entre a tradição brasileira e a escrita refinada do compositor. Radamés Gnattali (1906-1988) também dedicou atenção ao violão, escrevendo os *10 Estudos para Violão* (ZORZAL, 2009), dedicados a intérpretes como Eduardo Abreu, Garoto e Turíbio Santos. Essas obras foram gravadas por Llerena, Garbelotto e Inda, e sua escrita combina elegância harmônica e fluência técnica.

No campo das compositoras, Esther Scliar (1926-1978) produziu, em 1976, um breve *Estudo n. 1* (AMARAL; MEIRINHOS, 2017). Apesar da extensão reduzida, a peça apresenta grande complexidade técnica, tendo sido gravada por Eduardo Kamenietzki. Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) escreveu o ciclo *Sete Estudos Brasileiros*, dedicado a Carlos Barbosa Lima (OLIVEIRA, 2011) e gravado integralmente por Celso Faria, revelando domínio técnico e sensibilidade musical apurada. Cláudio Santoro (1919-1989) acrescentou ao repertório seu *Estudo n. 1*, dedicado a Geraldo Ribeiro (SILVA, 2014), obra de grande exigência técnica e rara execução, sem registro comercial conhecido.

Por fim, Arthur Kampela (1960) redefiniu os limites do instrumento com sua série *Estudos Percussivos* e outras peças para *viola alla chitarra* (CURY, 2017). Depois surgiram *Exoskeleton* (2003) e *Exoskeleton II* (2006-2007), esta última para *viola e tape* (CURY, 2017). Existem ainda dois estudos inéditos: o *Percussion Study VI* (para violão e luz) e o *Percussion Study VII* (para violoncelo alla chitarra) (CURY, 2017).

Diante desse panorama, observa-se que, embora cada compositor tenha contribuído de maneira singular para o repertório brasileiro, nenhum desenvolveu um projeto comparável ao de Geraldo Vespar, cujo ciclo de *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão* se distingue tanto pela extensão quanto pela profundidade técnica e estética. A seguir, serão apresentadas considerações sobre cada um desses estudos.

Os 20 Estudos Populares Brasileiro para Violão de Geraldo Vespar

A ordem seguiu uma progressão de dificuldades técnico-interpretativas. Observa-se, a seguir, cada uma das peças do ciclo:

Estudo 1 – Obra dedicada a Turíbio Santos (*Calango, Andante*, forma A-B). Propõe “desenvolver a mão direita que executa preludiando acordes com cordas soltas” (VESPAR, 2019, p. 5). O calango, segundo ANDRADE (1999), é dança africana de giros e balanços; MARCONDES (2000) o descreve como dança popular em Minas Gerais e Rio de Janeiro, em ritmo binário ou quaternário, normalmente acompanhada de sanfona de oito baixos.

Estudo 2 – Com dedicação a Pedro Martelli (*Valsa brasileira, Adagio*, forma A-B). Segundo o autor, “ressalta linha melódica nostálgica, com articulação conjunta dos dedos polegar e anelar” (VESPAR, 2019, p. 5). ANDRADE (1999) registra a adaptação da valsa ao choro e à modinha; MARCONDES (2000) relaciona sua influência na música popular e erudita.

Estudo 3 – Dedicado a Paulo Martelli (*Toada moderna, Andante*, forma A-B com coda). Destina-se à articulação entre polegar e anelar, destacando a linha melódica (VESPAR, 2019, p. 5). A toada, conforme ANDRADE (1999), é cantiga melancólica e sem forma fixa; o autor a define como canção breve e sentimental.

Estudo 4 – Obra dedicada a Paulo Pedrassoli (*Valsa canção, Adagio liberamente*, forma A-B). Estudo em tempo ternário, focado na mão esquerda e na harmonia jazzística, com coda preludiada (VESPAR, 2019, p. 5). ANDRADE (1999) define a canção como composição em versos acompanhados.

Estudo 5 – Com dedicação a Raphael Rabello (*Prelúdio-Toada moderna, Andante*, forma A-B-A). Trabalha dedilhado irregular da mão direita, em harmonia gradualmente complexa (VESPAR, 2019, p. 5). SADIE (1994) define prelúdio como movimento introdutório; sobre toada, ver o *Estudo 3*.

Estudo 6 – Dedicado a Paulo Martelli (*Samba-blues, Moderato*, forma A-B). Foco na mão esquerda e técnica de portamento. A primeira parte utiliza “blocos de acordes de sétima da dominante com estrutura harmônica do blues”, e a segunda apresenta “diálogo entre frases melódicas e acordes sincopados” (VESPAR, 2019, p. 6). ANDRADE (1999) define samba como dança popular; SADIE (1994) associa o blues ao jazz e à expressão emocional marcada por suas progressões harmônicas.

Estudo 7 – Com dedicação a Paulo Martelli (*Samba teleco-teco, Moderato*, forma A-B e coda). Estudo sincopado com destaque para o anelar da mão direita. A primeira seção emprega fragmentos melódicos em oitavas, e a segunda alterna portamentos e síncofes (VESPAR, 2019, p. 6). O teleco-teco não possui definição nas obras consultadas.

Estudo 8 – Obra dedicada a Antônio Geraldo (*Jongo, Andante*, forma A-B-C-A). “Estudo com características de jongo, focado na mão direita e no desenvolvimento do polegar” (VESPAR, 2019, p. 6). ANDRADE (1999) o define como dança afro-brasileira de origem negra; o autor o descreve como dança do tipo batuque ou samba.

Estudo 9 – Dedicado a Yamandú Costa (*Toada praiana, Allegro moderato*, forma A-B-A-C-A-Coda). “Evoca ambiente ecológico: praia, mar, gaivotas e ondas. Destina-se ao desenvolvimento técnico das duas mãos” (VESPAR, 2019, p. 6). Emprega recursos idiomáticos como campanelas e rasgueados. Sobre toada, ver os *Estudos 3 e 5*.

Estudo 10 – Com dedicação a Baden Powell (*Samba partido alto, Moderato*, forma de rondó: A-B-A-C-A-D-E-C-B-Coda). “Visa desenvolver senso rítmico e virtuosismo técnico, com destaque para harmônicos naturais” (VESPAR, 2019, p. 6). ANDRADE (1999) descreve o partido alto como forma derivada do samba de roda; o autor o situa como gênero do século XX que integra formas antigas e modernas do samba.

Estudo 11 – Obra dedicada a Luiza Vespar (*Acalanto, Larghetto liberamente*, forma A-B-A). Estudo curto e melódico, semelhante a uma canção de ninar. A seção A “destaca o uso do polegar”; a B, em “estilo contrapontístico”, trabalha ambas as mãos em harmonia sofisticada (VESPAR, 2019, p. 6). ANDRADE (1999) descreve o acalanto como “cantiga para adormecer crianças”; o autor o define como canto de ninar de caráter nacional.

Estudo 12 – Dedicado a José Menezes (*Samba teleco-teco, Moderato*, forma A-B-A com codeta). “Estudo leve, focado na batida de samba teleco-teco e na técnica rítmica da levada” (VESPAR, 2019, p. 6). Conforme o *Estudo 7*.

Estudo 13 – Obra dedicada a Daudeth de Azevedo (*Samba choro, Andante*, forma A com variação e coda). Trabalha o uso do anelar na condução melódica, com “puxada” harmônica e rearmonização na repetição” (VESPAR, 2019, p. 6). ANDRADE (1999) define o choro como gênero instrumental urbano e plangente; o autor o situa no Rio de Janeiro do século XIX. Sobre samba, ver o *Estudo 6*.

Estudo 14 – Com dedicação a Luís Bonfá (*Samba bossa nova, Andante*, forma A e coda). Segundo o autor, “linha melódica harmonizada com blocos de acordes”, em que “a mão direita trabalha como acompanhamento de samba” (VESPAR, 2019, p. 6). ANDRADE (1999) reconhece a bossa nova como nova forma rítmica surgida nos anos 1950, a partir de João Gilberto.

Estudo 15 – Dedicado a Pedro Martelli (*Choro canção, Andante cantabile*, forma A-B-A e coda). A seção A “exercita a mão direita e alternância do polegar com os demais dedos”; a B é “lírica e expressiva, de caráter barroco” (VESPAR, 2019, p. 6). Sobre choro, ver o *Estudo 13*; sobre canção, ver o *Estudo 4*.

Estudo 16 – Com dedicação a Carlos Barbosa Lima (*Sambaião, Andante*). Foco na mão esquerda, “construído harmonicamente com acordes sofisticados” (VESPAR, 2019, p. 7). O autor indica a execução “como se se ouvissem o triângulo e a zabumba” (VESPAR, 2019, p. 7). O sambaião combina samba e baião, este último surgido como gênero urbano em 1947 com Luiz Gonzaga (ANDRADE, 1999).

Estudo 17 – Obra dedicada a Geraldo Ribeiro (*Choro canção, Andante*, forma A-B-A-Codeta). A seção A foca a mão esquerda e o portamento melódico; a B trabalha o polegar na “puxada” de acordes (VESPAR, 2019, p. 7). Sobre choro canção, ver o *Estudo 15*.

Estudo 18 – Com dedicação a Quitéria Paulino Alves (*Toada-modinha, Andante cantabile liberamente*). “Contrasta linha melódica nostálgica com harmonia moderna; deve ser executado com expressão campestre” (VESPAR, 2019, p. 7). ANDRADE (1999, p. 252) define modinha como canção lírica derivada da moda portuguesa; o autor a descreve como canto urbano e sentimental. Sobre toada, ver os *Estudos 3, 5 e 9*.

Estudo 19 – Dedicado a Hélio Delmiro (*Bossa choro, Andante*, forma A-B). “Tecnicamente complexo, exige domínio do instrumento e concepção musical avançada” (VESPAR, 2019, p. 7). Sobre choro, ver os *Estudos 13, 15 e 17*; sobre bossa, ver o *Estudo 14*.

Estudo 20 – Obra dedicada a Paulo Bellinati (*Samba-funk, Allegro con spirito*, forma A-B). “Focado na ação conjunta das mãos e na articulação de notas ligadas” (VESPAR, 2019, p. 7). A seção A trabalha ligaduras da mão esquerda; a B, o baixo pedal com polegar livre. O funk, originado nos Estados Unidos nos anos 1960, difundiu-se no Brasil a partir do final do século XX, com estilo próprio. Este estudo de Vespar baseia-se no modelo estadunidense.

Paralelos entre o ciclo de Geraldo Vespar e outros estudos brasileiros

Geraldo Vespar sintetiza seu propósito ao afirmar que busca, por meio desses estudos, transformar a experiência acumulada na música popular brasileira em pequenas formas musicais que educam o intérprete tanto no plano técnico quanto no estético (VESPAR, 2019).

É possível identificar paralelos entre seus recursos e os de outros compositores. O *Estudo 1*, em arpejos, aproxima-se do primeiro de Villa-Lobos, Gnattali, Mignone e Guarnieri, inspirando-se, de certo modo, no modelo de Chopin. A mão direita, também enfatizada nos *Estudos 2 e 3*, confirma essa tradição. O *Estudo 4*, de caráter valsado, dialoga com Villa-Lobos (*Estudo 7*), Gnattali (*Estudo 10*) e Mignone (*Estudo 2*), enquanto o *Estudo 5* remete aos *Estudos 4 e 6* de Villa-Lobos, *Estudo 2* de Gnattali e *Estudo 1* de Scliar pelo tratamento harmônico. Já os *Estudos 6 e 7*, apesar da solidez técnica, não encontram equivalentes diretos. O *Estudo 8* relaciona-se aos *Estudos 2, 4 e 10* de Gnattali pela melodia no baixo; o *Estudo 9* segue linha semelhante à parte central do *Estudo 7* de Villa-Lobos. O *Estudo 10* aproxima-se dos *Estudos*

5 de Gnattali e Mignone pelo uso combinado de acordes e arpejos.

Na segunda metade do ciclo, o *Estudo 11* evoca os *Estudos 2* e *7* de Mignone pelo caráter dolente. O *Estudo 12*, de ritmo teleco-teco, é inédito em concepção. O *Estudo 13*, um choro, relaciona-se ao *Estudo 10* de Gnattali, o mesmo ocorrendo com o *Estudo 14*. O *Estudo 15*, de melodia flutuante, aproxima-se dos *Estudos 8* e *9* de Gnattali, *Estudo 1* de Santoro e *Estudo 1* de Scliar. O *Estudo 16* (Sambaião), de ritmo livre, recorda os *Estudos 4* de Villa-Lobos, *Estudo 6* de Gnattali e *Estudo 2* de Mignone. O *Estudo 17* remete aos *Estudos 9* de Gnattali e *3* de Mignone; o *Estudo 18*, ao *Estudo 4* de Gnattali e *Estudo 2* de Mignone, pelo lirismo. Já os *Estudos 19* e *20*, de maior complexidade técnica, dialogam com os últimos estudos de Villa-Lobos e Mignone, além dos *Estudos 1* de Guarnieri, Santoro e Scliar.

Embora não apresente inovações técnicas explícitas, Vespar diferencia-se pela escolha rítmica e pelo uso idiomático do violão, aplicando os elementos tradicionais — arpejos, ligados e escalas — com clareza e naturalidade.

Conclusões

A análise do ciclo *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão*, de Geraldo Vespar, revela um conjunto coerente e progressivo, em que cada peça amplia as exigências técnico-mecânicas da anterior. Destaca-se a variedade rítmica — com predominância de *Sambas* (oito), *Toadas* (três) e *Valsas* (duas) — além de ritmos isolados como *Calango*, *Jongo*, *Modinha*, *Sambaião* e *Bossa*. Também se observam hibridismos, como *Samba-Blues*, *Choro Canção* e *Samba-Funk*.

Entre os principais recursos figuram arpejos, ligados e escalas, explorados em tonalidades variadas. A duração média das peças é inferior a três minutos; poucas ultrapassam quatro. As dedicatórias se repetem entre violonistas específicos, reforçando o caráter pessoal da coleção.

Com vinte composições, o ciclo distingue-se de outras séries brasileiras, como as de Villa-Lobos e Mignone (12 estudos), Gnattali (10) e Fonseca (7), além dos estudos isolados de Scliar e Santoro. Segundo o próprio Vespar, os *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão* “são uma opção e um convite para estudar música popular brasileira e praticar um dos instrumentos mais populares da cultura musical do Brasil” (VESPAR, 2019, p. 7).

Embora reconhecido entre apreciadores da música popular brasileira, Vespar permanece pouco conhecido do grande público. Suas obras raramente são executadas, e suas gravações e partituras ainda circulam de modo restrito. Este estudo busca contribuir para a difusão de sua produção, estimulando novas pesquisas, análises e interpretações.

Referências

- AMARAL, Mayara; MEIRINHOS, Eduardo. Aspectos idiomáticos do *Estudo n. 1 para violão* de Esther Scliar. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 27., 2017, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: ANPPOM, 2017. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4951/public/4951-16496-1-PB.pdf. Acesso em: 23 out. 2025.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- CARDOSO, João Henrique Corrêa. *A técnica violonística: um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- CURY, Fernando Sávio da Conceição. *A obra para violão solo de Arthur Kampela e suas implicações na performance*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Portugal, 2017.
- ESCANDE, Alfredo. *Diccionario de la Escuela Abel Carlevaro: nomenclatura alfabética, definiciones y explicaciones*. Buenos Aires: Barry Editorial, 2006.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: ART Ediciones, 2000.
- GLOEDEN, Edelson. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. 2002. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- GLOEDEN, Edelson. *12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão* [CD]. Intérprete: Edelson Gloeden. São Paulo: Independente/Tratore, 2018.
- IZNAOLA, Ricardo. *On practicing: a manual for students of guitar performance*. Denver: Iznola Guitar Works, 1997.
- LOPES, João Luiz Rezende. *The complete guitar works of M. Camargo Guarnieri*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Manhattan School of Music, Nova Iorque, 2016.
- MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- OLIVEIRA, Cristiano Braga de. *Os sete estudos para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca: uma abordagem analítica sobre demandas técnicas*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2011.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SANTOS, Cristiano Souza. *Processos de criação do intérprete: estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1975.
- SEGOVIA, Andrés. *Douze études pour guitare* (préface). Paris: Max Eschig, 1953.
- SERRÃO, Ricardo Henrique. *Percussion Studies* de Arthur Kampela: contribuições pedagógicas à performance e à composição musicais. *Revista Tulha*, Ribeirão Preto, v. 4, n. 2, p. 138–159, jul./dez. 2018.

SILVA, Felipe Garibaldi. *Obra de Cláudio Santoro para violão solo: contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VESPAR, Geraldo. *20 estudos brasileiros para violão*. Texto do encarte do CD. São Paulo: Guitarcoop, 2019.

VESPAR, Geraldo. *Samba, nova geração* [LP]. Intérprete: Geraldo Vespar. Rio de Janeiro: Odeon, 1965.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

Perspectivas sobre a utilização de três materiais didáticos de violão para crianças

Mateus Sampaio Cavalheiro
IFPR – cavalheirofap2010@gmail.com
Wilson Lemos Junior
IFPR – wilson.lemos@ifpr.edu.br

Resumo. O artigo apresenta uma proposta de iniciação ao ensino de violão para crianças de 4 a 10 anos de idade, desenvolvido a partir da utilização de três materiais didáticos de diferentes épocas e autores. Considerando que a aprendizagem musical tem maior eficácia se iniciada por atividades práticas, objetiva-se neste artigo expor a dinâmica de trabalho de cada material e fomentar discussões acerca da assimilação do conteúdo técnico-musical do violão. Para a realização do trabalho, foi adotada a metodologia de relato de experiência, sendo a análise aqui apresentada oriunda de experiências didáticas com os materiais então estudados. Concluiu-se que, embora o livro tradicionalmente constitua a principal fonte de informação do contexto pedagógico musical, a formação e o esforço do professor são aliados seus de grande valia.

Palavras-chave. Violão. Leitura musical. Ensino de violão. Violão infantil. Material didático de violão.

Perspectives On The Use Of Three Guitar Teaching Materials For Children.

Abstract. The present article presents a proposal for the introduction to guitar teaching for children aged 4 to 10, developed through the use of three didactic materials from different periods and authors. Considering that musical learning is more effective when initiated through practical activities, the aim of this paper is to expose the working dynamics of each material and foster discussions on the assimilation of the guitar's technical-musical content. For the development of this work, the experience report methodology was adopted, with the analysis presented here originating from didactic experiences with the materials studied. In conclusion, it was determined that although the book traditionally constitutes the primary source of information in the musical pedagogical context, the teacher's education and effort are valuable allies in this process.

Keywords. Classical Guitar. Music Reading. Guitar Teaching. Guitar For Children. Guitar Teaching Material.

Introdução

O ensino de violão para crianças é constantemente lapidado, o que se deve a profissionais da área que diariamente testam e refletem sobre novos modelos didáticos em busca de melhorias em suas aulas. Diante disso, surgiu o estudo: um relato a respeito da utilização de três obras de diferentes autores em aulas de violão voltadas ao público infantil em fase de iniciação. Os dados aqui apresentados originam-se da observação, análise e reflexão de experiências didáticas em aulas de violão particulares com crianças em fase iniciante, de 4 a 10 anos de idade, em formato presencial e remoto, na modalidade de ensino informal. Ilari (2003, p.15) aborda que nesta faixa etária: “o aprendizado instrumental auxilia no desenvolvimento dos sistemas de controle de atenção, de memória, de orientação espacial, de ordenação sequencial, motor e de pensamento superior.” Outra questão que deu luz ao estudo foram as diferenças entre o ensino para adultos e crianças: as especificidades de cada fase, anatomia corporal, maturidade cognitiva, gosto musical, dentre outros fatores.

Os materiais utilizados nas aulas foram: “Amigo Violão” (2016, Três Amigos), de Ricardo Novais; “Ciranda das seis cordas” (2007, Ricordi), de Henrique Pinto e “Suzuki Guitar School: Volume 1” (2015, Alfred Music) de Shinichi Suzuki. Aqui foram compartilhadas as vivências a respeito destes livros e a sua utilização na referida prática pedagógica, destacando suas principais funcionalidades, e em que momento aplicá-las, objetivando elaborar uma estratégia de ensino que possa contribuir com outros professores, alunos e contextos educacionais. Alguns dos critérios levados em consideração para essa análise foram: conteúdos e técnicas priorizados (movimentação ampla da mão, independência entre os dedos, etc), repertório, diagramação do livro, metodologia e executabilidade dos procedimentos propostos pela faixa etária compreendida no estudo. Partiu-se do princípio de que a aprendizagem musical deve iniciar pelas atividades práticas para que depois se inicie a leitura musical e conhecimentos teóricos, pois estes se tornam conteúdos abstratos quando expostos apenas em uma dimensão teórica. Segundo Suzuki:

Assim como o alfabeto não é ensinado quando as crianças aprendem sua língua materna, a leitura musical não deve ser incluída no estudo do violão até que as crianças tenham desenvolvido suficientemente sua sensibilidade musical, habilidade de tocar e memória. Mesmo depois de adquirir a capacidade de ler música, no entanto, as crianças devem, via de regra, tocar de memória durante as aulas. (SUZUKI, 1991, p. 4, tradução nossa)¹⁴.

Para a realização do presente trabalho foi adotada a metodologia de relato de experiência, a qual, segundo Daltro e Faria (2019, p. 226) é “um trabalho de concatenação e memória, a elaboração de um acontecido que como vê seu relator, invocando suas competências reflexivas e associativas, bem como suas crenças e posições de sujeito no mundo”.

Os livros didáticos em questão

Livros didáticos são recursos valiosos ao ambiente pedagógico, não só para a aula mas também para o dia-dia do professor, pois propõem modelos e reflexões acerca daquilo que é ensinado. Para o sucesso dos procedimentos aqui propostos, a formação e o esforço do professor também são pontos importantes, pois segundo Lajolo (1996, p.8) “o pior livro pode ficar bom na sala de um bom professor, e o melhor livro desanda na sala de um mau professor.

¹⁴ Just as the alphabet is not taught when children first learn their mother language, so music reading should not be included in the study of the guitar until children have sufficiently developed their musical sensitivity, playing skill, and memory. Even after acquiring the ability to read music, however, the children should, as a rule, play from memory during lessons.

Pois o melhor livro, repita-se mais uma vez, é apenas um livro, instrumento auxiliar da aprendizagem”.

Antes de iniciar o relato de experiências, optou-se em abordar as características e descrições de cada um dos três livros abordados.

“Amigo Violão”

“Amigo violão” denomina não apenas uma das obras estudadas no presente relato, mas também uma plataforma *on-line* direcionada ao ensino de violão cujo carro chefe é o fornecimento de materiais e cursos para professores do instrumento. No *YouTube*, o canal do grupo conta com aproximadamente 60 000 inscritos e 359 vídeos publicados¹⁵. Ambos são gerenciados por Ricardo Novais, sendo o livro lançado pela Editora Três Amigos EAD, em 2016. Trata-se de um material recente quando comparado aos outros dois aqui trabalhados.

Amigo Violão é um livro colorido, com grafia e diagramação bastante condizentes ao público e aos ensinamentos para o qual é direcionado. Segundo Lajolo:

Todos os componentes do livro didático devem estar em função da aprendizagem que ele patrocina. Como um livro não se constitui apenas de linguagem verbal, é preciso que todas as linguagens de que ele se vale sejam igualmente eficientes. O que significa que a impressão do livro deve ser nítida, a encadernação resistente, e que suas ilustrações, diagramas e tabelas devem refinar, matizar e requintar o significado dos conteúdos e atitudes que essas linguagens ilustram, diagramam e tabelam. (LAJOLO, 1990, p. 5).

Tecnicamente, prioriza a movimentação ampla da mão direita, considerando um aluno destro, com batidas rítmicas, geralmente simples e executáveis para crianças, e as cordas do instrumento soltas, sem a utilização da outra mão. Junto a isso, dá uma grande importância ao canto junto às músicas do material, a exemplo da lição a seguir:

¹⁵ Verificação em 06/11/2025.

Ricardo Novais 2016 | Amigo Violão® | TRÊS AMIGOS EAD | CAPÍTULO 1

Batida do Campeão

Ricardo Novais

Figura 1: Exercício “Batida do Campeão”.¹⁶

Na mesma perspectiva do exemplo acima, conta com conteúdo lúdico e lições curtas (muitas delas têm duração equivalente a quatro compassos em 4/4, em linguagem musical formal), em sua maioria compostas pelo próprio autor do livro. Isso difere dos outros materiais, que iniciam os estudos com toques de dedos com ou sem apoio e mão esquerda precocemente, aspectos que exigem certo desenvolvimento de tônus muscular e coordenação motora fina. Segundo Novais (2016, p. 8), um repertório adequado, divertido e que respeite a cognição infantil é algo fundamental na aprendizagem do violão. Além disso, o conteúdo e os padrões de ensino do autor oferecem ao professor uma ampla margem para se trabalhar composição de canções com os alunos, aspecto importante da aprendizagem de instrumentos e que permite desfrutar um pouco mais de cada trecho do material.

Diferentemente dos outros dois títulos abordados, Amigo Violão não prioriza a familiaridade do estudante com o repertório proposto: as quatro primeiras unidades contam apenas com músicas do autor, não conhecidas do grande público e com letras geralmente despretensiosas e bem-humoradas, conferindo descontração ao material. Oferece áudios de todas as lições na plataforma *Soundcloud* gratuitamente, caso professor ou aluno precisem. Outro ponto que o diverge é a utilização de jogos musicais educativos referentes ao conteúdo de cada capítulo, conferindo ludicidade ao processo. Essas atividades podem ser reelaboradas e adaptadas pelo professor, dependendo da demanda.

O trabalho de independência entre os dedos (polegar, indicador e médio) é feito através de músicas que além de serem executadas por dois violões, podem ser cantadas, promovendo assim maior diversão e interação entre professor e aluno. O livro empreende partitura

¹⁶ Para ouvir a “Batida do Campeão”, acesse: <https://soundcloud.com/amigo-violao/batida-do-campeao-com-voz>

convencional e alternativa, embora não exija que o aluno as aprenda. Segundo Novais (2016, p. 8):

Não é objetivo deste e-book abordar a leitura da partitura, mas sim buscar o prazer de tocar, introduzindo princípios técnicos de forma estratégica, com bases sólidas para um melhor desenvolvimento posterior. As partituras aqui contidas (módulos 1 a 4), visam dar apoio ao professor(a) em sua prática didática, assim como as cifras, que poderão ser usadas para que ele(a) toque com seus alunos. (NOVAIS, 2016, p. 8).

“Ciranda das 6 cordas - Iniciação infantil ao violão”

Além de concertista, Henrique Pinto (1941-2010) dedicou boa parte de sua vida ao ensino do violão e até hoje é uma referência no Brasil no que diz respeito ao ensino do instrumento. Ministrou aulas em faculdades, gravou CD's e escreveu várias obras dedicadas ao assunto (Bertoni, 2010). “Ciranda das 6 cordas - Iniciação infantil ao violão” é um livro de 1985 e muito tradicional em sua área, sendo até hoje bastante utilizado pelos professores na modalidade infantil do ensino de violão. No caso da sequência dos procedimentos aqui relatados, o livro ocupa seu lugar após a criança adquirir habilidades musicais prévias (ritmo, independência entre dedos, pressão dos dedos nas notas, etc), e é direcionado principalmente à iniciação da leitura de partitura, um dos principais componentes da metodologia proposta por Pinto. Nesse sentido, a diagramação deste material tem grande valia, pois a grafia musical é ampla, clara e conta com ilustrações, o que deixa o material mais convidativo às crianças:

The image shows two pages from a music book. The top page is titled "O MI E O FÁ SÃO IRMÃOS" and features two musical notes, MI and FA, with human-like faces and arms. Below the illustration is a musical staff in 4/4 time with a sequence of notes. The bottom page is titled "BRINCANDO DE PULAR" and features four musical notes (MI, FA, MI, FA) with human-like faces and arms, appearing to be jumping. Below the illustration is another musical staff in 4/4 time with notes corresponding to the jumping notes.

Figura 2: Atividades do livro “A ciranda das seis cordas”.

"Ciranda das 6 cordas" conta com 107 páginas organizadas em 27 etapas. Em cada uma delas, há algo novo a ser aprendido, geralmente uma nova nota musical ou uma nova figura rítmica, seguidas por músicas simples que utilizam o conteúdo da etapa atual mesclado aos estudados anteriormente. Se sobressai por abordar constantemente a repetição do que foi ensinado, o que proporciona um processo didático lento e adequado para a faixa etária a qual é dedicado. Seu repertório explora o cancionário folclórico brasileiro, buscando familiaridade com o estudante, mas também composições do próprio autor. Não conta com partituras de acompanhamento para as lições, o que embora possa ser elaborado pelo professor, faz falta em alguns momentos.

Pinto enfatiza com veemência, no prefácio de seu livro, a figura do professor no processo de aprendizagem do violão:

[...] neste complexo de elementos novos a serem acrescentados, existe a figura mais importante, que dará vida, fará com que o estudo da música seja atraente e se torne uma necessidade para o espírito da criança: o professor.

[...] Poderemos chamar de afetividade o interesse despertado pelo conhecimento e domínio físico do instrumento, mas este interesse será maior e mais intenso se quem o orienta colocar outros objetivos, tais como recitais entre os alunos, tocar junto com colegas e aulas em grupo. Valorizando o aspecto lúdico, demonstrando vivo interesse por todas atitudes que surjam durante uma aula, mesmo que elas não sejam ligadas à música, o professor fará com que o estudo de violão seja incorporado à vida diária da criança, como algo normal e desejável. (PINTO, 1985, p. 3).

“Suzuki Guitar School: Volume 1”

Shinichi Suzuki foi violinista, regente, educador e é um dos mais tradicionais autores no que diz respeito às pedagogias musicais ativas. Ficou mundialmente conhecido através da “Educação do Talento”, proposta de educação musical que desenvolveu na década de 1930, no Japão, seu país de origem, inicialmente para ensino e aprendizagem do violino. Suas ideias repercutem até os dias de hoje nas mais variadas culturas, realidades e contextos educacionais.

“Suzuki Violin School”, é o primeiro material de Shinichi dedicado ao ensino e aprendizagem de instrumentos musicais. Dedicado ao violino, posteriormente ganhou versões para outros instrumentos, e entre elas está a de violão, idealizada por Frank Longay na década de 1980, sem se desprender da filosofia e princípios básicos de Suzuki.

1. A criança deve ouvir gravações de referência todos os dias em casa para desenvolver a sensibilidade musical. O progresso rápido depende dessa escuta. 2. A tonalização, ou a produção de um belo tom, deve ser enfatizada na aula e em casa. 3. Atenção constante deve ser dada à postura correta e ao posicionamento adequado das mãos. 4. Pais e professores devem se esforçar para motivar a criança para que ela goste de praticar corretamente em casa. [...] A habilidade musical não é um talento inato, mas uma habilidade que pode ser desenvolvida. Qualquer criança devidamente

treinada pode desenvolver a habilidade musical, assim como todas as crianças desenvolvem a habilidade de falar sua língua materna. Para assegurar o progresso feliz e eficaz dos alunos, os quatro pontos essenciais listados acima devem ser cuidadosamente observados e colocados em uso contínuo em casa e no estúdio. (SUZUKI, 1991, p. 4, tradução nossa¹⁷)

A coleção para violão contém 9 volumes, mas neste estudo o enfoque foi sobre o primeiro deles por se tratar de um trabalho de iniciação ao instrumento. O primeiro volume de Suzuki Guitar School é pautado por 14 peças, geralmente curtas e munidas, a cada uma, de um novo conteúdo técnico progressivo. Algumas contam também com exercícios preparatórios. Compõem o repertório, obras de compositores consagrados, como Giuliani e J. C. Bach, do próprio Suzuki, de Longay, idealizador do material, e sobretudo, canções folclóricas internacionais. Logo, pode-se observar que assim como na obra de Henrique Pinto, há certa preocupação em apresentar ao estudante um repertório familiar. As músicas estão dispostas em partitura tradicional, embora Suzuki pregue que a aprendizagem musical deve acontecer primeiramente de ouvido para que depois seja desenvolvida a leitura, proposta trabalhada neste artigo. Ao contrário das outras duas obras aqui descritas, sua diagramação não é específica para crianças, embora este seja o seu público-alvo.

¹⁷ 1. The child should listen to reference recordings every day at home to develop musical sensitivity. Rapid progress depends on this listening. 2. Tonalization, or the production of beautiful tone, should be stressed in the lesson and at home. 3. Constant attention should be given to correct posture and proper hand positioning. 4. Parents and teachers should strive to motivate the child so he will enjoy practicing correctly at home. (...) Musical ability is not an inborn talent but an ability that can be developed. Any child who is properly trained can develop musical ability, just as all children develop the ability to speak their mother tongue. To insure the happy, effective progress of students, the four essential points listed above should be carefully observed and put to continual use in the home and studio.

9

Are You Sleeping, Brother John?

Folk Song/Strand

Preliminary Thumb Stroke Exercise

Rest the fingers on the G string.
The Thumb strokes the Index Finger after each stroke.

Figura 3: Lição 9 do livro Suzuki Guitar School Volume 1

Seus princípios técnicos de violão lembram Ciranda das Seis Cordas, outro livro aqui tratado. No entanto, Suzuki inicia as lições pela tonalidade de Sol Maior nas cordas Sol, Si e Mi, explorando uma extensão maior de notas, sendo várias delas em cordas soltas. A partir da lição 9, o aluno é introduzido à tonalidade de Ré Maior e à segunda posição: ou seja, as notas pressionadas serão tocadas a partir da segunda casa, e gradativamente o livro vai diminuindo a utilização de cordas soltas e aumentando a utilização de cordas presas. Na lição 13, é introduzida a tonalidade de Lá Maior.

Um destaque do material é que as lições contam com arranjos a serem tocados em dois violões, favorecendo assim a prática mútua entre professor e aluno. Infelizmente isso fica complicado em aulas de formato remoto, sendo solucionada em partes com gravações da parte do professor para o aluno estudar em casa. Embora a metodologia Suzuki não seja voltada ao ensino coletivo, o autor aponta que as experiências coletivas, como tocar junto ou assistir a apresentações de outras crianças enriquecem e motivam a prática musical individual:

A aula em grupo é uma ferramenta instrucional e motivacional extremamente eficaz. Os alunos progredem notavelmente enquanto desfrutam dessas lições. Dr. Suzuki recomenda que as aulas em grupo sejam realizadas uma vez por semana ou pelo menos duas vezes por mês. (SUZUKI, 1991, p.5, tradução nossa)¹⁸.

¹⁸ The group lesson is an extremely effective instructional and motivational tool. The students progress remarkably while enjoying these lessons. Dr. Suzuki recommends that group lessons be held once a week or at least twice a month.

Considerações sobre a proposta pedagógica

Conforme exposto no decorrer do trabalho, a abordagem pedagógica proposta aglomera aspectos de diferentes materiais, buscando proporcionar um ensino eficiente e divertido. O livro Amigo Violão é o primeiro a ser utilizado e tem um papel importante no processo por ser o único a oferecer batidas rítmicas em seus conteúdos, aspecto geralmente subestimado na literatura dedicada ao assunto. Além disso, propõe melodias, letras e acordes simples, a ponto de, tomando as devidas proporções no que diz respeito à assimilação do conteúdo, ser possível aplicar o método com crianças a partir de 4 anos de idade. Torna-se lúdico nos momentos em que propõe jogos para aquisição de conhecimentos musicais, o que pode instigar o aluno a se superar no aprimoramento das lições propostas. Adiante, se inicia a utilização da mão esquerda com a utilização da nota lá presa, junto às notas sol e si em cordas soltas. Novais busca sempre conferir simplicidade ao trabalho, mas buscando sempre boas execuções. A dica do autor aos professores é:

Seja exigente: a simplicidade das músicas deve ser usada para termos o máximo de desempenho dos alunos. São usados parâmetros claros para que o aluno entenda e esteja à altura de realizar com perfeição cada uma. Isso é possível, mesmo respeitando o tempo de cada aluno! (NOVAIS, 2016, p. 26).

Os pontos supracitados são um fértil campo de recursos para a criação de outras atividades, por exemplo: composição de outras batidas, melodias e letras e confecção de jogos musicais. Por ser um material bastante prático, pode-se dizer que é uma preparação para a próxima etapa da proposta, na qual se acrescenta a leitura de partitura.

“Ciranda das seis cordas” dá continuidade ao processo. Seu ponto forte é a diagramação, a qual oferece uma tipografia da partitura tradicional voltada ao seu público, em caixa alta e clara. Junto a ilustrações, conferem descontração a um assunto que facilmente pode se tornar maçante às crianças. Aborda os exercícios iniciais de maneira menos musical, e por isso se faz importante ter conhecimento prévio antes desta abordagem. Embora lance mão da partitura tradicional, Pinto prega que a explicação deste conteúdo seja simples e sucinta o suficiente para que se consiga executar as lições propostas:

É importante que a criança incorpore a nota que irá valer um tempo e seu múltiplo, que é a que valerá dois tempos. Tendo assimilado este princípio rítmico, e desenvolvendo-o com certa liberdade, ela estará preparada para então entrar num 2º estágio, que é a associação da leitura das notas no pentagrama e sua execução no violão. (PINTO, 1985, p. 10).

E complementa:

A explicação racional da fórmula de compasso $C=4/4$ é muito complexa e árida para o desenvolvimento intelectual que a criança se encontra, basta somente indicar que a preta (semínima) vale 1 tempo e a branca (mínima) vale 2 tempos. O mais importante, é ela ter o sentido de proporção entre as notas (mínima = duas semínimas ou duas semínimas = mínima) e solfejar e tocar com a pulsação exatamente igual. (PINTO, 1985, p. 11).

Nesta obra, o repertório foi elaborado com composições do autor e pelo cancionista folclórico brasileiro, que oferece músicas geralmente já conhecidas das crianças, facilitando o processo. Após a utilização do material, o aluno deve estar tocando músicas que simultaneamente fazem melodia e acompanhamento com algumas notas graves a serem executadas pelo dedo polegar em cordas soltas.

“Suzuki Guitar School Volume 1” lembra bastante “Ciranda das Seis Cordas” no que diz respeito aos princípios básicos. No entanto, o ponto crucial para que fosse colocado como o terceiro livro a ser utilizado na proposta aqui sugerida, é que não oferece a simplicidade que o segundo oferece. Suzuki propõe já em seu primeiro volume conteúdos como notas pontuadas, mudança da posição 1 para a posição 2 do violão e maior variedade de notas musicais, tonalidades, figuras rítmicas e utilização de dedos da mão esquerda em uma cronologia e sequência que podem em alguns casos serem considerados precoces. Estes conceitos elevam o seu nível de dificuldade, deixando-o mais avançado do que os outros dois aqui estudados e funcionando como continuação do procedimento pedagógico proposto. É interessante que a criança tenha conhecimento prévio no instrumento para desfrutar de um bom trabalho com o material de Suzuki.

No geral, os três livros despertam o interesse das crianças e seus repertórios têm boa aceitação. A ordenação aqui sugerida é uma questão de se iniciar pelo mais simples e evoluir a complexidade.

Considerações finais

A estratégia metodológica aqui tratada pode ser constantemente desenvolvida e adaptada pelo professor que a aplica, dadas as dificuldades e potencialidades pessoais de cada aluno. Por isso, pretende-se dar continuidade a este estudo, com a possibilidade de envolvimento de mais obras didáticas dedicadas ao ensino de violão para as crianças e até mesmo estendendo o método para outros instrumentos de cordas, como guitarra, ukulele e cavaquinho, geralmente carentes de materiais específicos ao público infantil, fazendo as devidas adaptações.

Utilizar materiais de autores distintos permite que se contemple uma gama maior de objetivos dos alunos, dos que preferem tocar e cantar canções aos que preferem tocar músicas instrumentais. Embora a maioria dos métodos de violão sejam voltados ao repertório e técnica eruditos, deve-se mencionar que muitos dos estudantes têm por ambição a execução do estilo popular. Ambos segmentos agregam ao processo, pois priorizam aspectos diferentes da aprendizagem, mas igualmente importantes ao estudante. Nesse sentido, Ilari esclarece:

Cada atividade, quando cuidadosamente planejada e realizada, parece beneficiar os sistemas do neurodesenvolvimento, alguns mais do que outros. Por isso, o educador necessita estar atento e planejar suas aulas com muito zelo e cuidado. Entrementes, o educador precisa prestar uma atenção especial ao desenvolvimento individual de cada criança, não como alguém que quer simplesmente diagnosticar, mas como alguém que quer ajudar o aluno a desenvolver sua inteligência musical e construir seu conhecimento, incentivando suas propensões e sanando suas dificuldades. Os sistemas do neurodesenvolvimento podem ser úteis para que o educador detecte quais as facilidades e quais as dificuldades de cada aluno, em cada estágio de seu desenvolvimento. [...] Além disso, o educador deve se lembrar que além do desenvolvimento do cérebro e da inteligência musical, a educação musical da criança deve ser divertida, de modo a desenvolver prazer, cultura e gosto musical duradouro nestes futuros adultos. (ILARI, 2003, p. 16).

De acordo com as observações, a estratégia de ensino aqui relatada se mostra eficiente por trazer possibilidades diversas de envolvimento e interesse dos alunos. Compreende preparação para que o aluno se insira tanto no estilo de violão popular quanto no clássico. As propostas se mostraram eficientes também no caso de alunos que vivem em ambientes pouco musicais, uma vez que o repertório dos materiais utilizados, por ser no geral de fácil compreensão, para além de tocar violão, leva as crianças a um universo musical consistente por meio de uma metodologia progressiva, ponto importante no caminho da aprendizagem de instrumentos.

Referências

- BERTONI, Estêvão. Henrique Pinto (1941–2010) foi referência no violão erudito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/822738-henrique-pinto-1941-2010---foi-referencia-no-violao-erudito.shtml>. Acesso em: 28 set. 2025.
- DALTRO, M. R.; FARIA, A. A. Relato de experiência: uma narrativa científica na pós-modernidade. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 223–237, jan./abr. 2019.
- ILARI, Beatriz. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 9, p. 7–16, set. 2003.
- LAJOLO, Marisa. O livro didático: um (quase) manual do usuário. *Em Aberto*, Brasília, v. 16, n. 69, jan./mar. 1996.
- NOVAIS, Ricardo. *Amigo violão*. Belo Horizonte: Três Amigos EAD, 2016.

PINTO, Henrique. *Ciranda das seis cordas: iniciação infantil ao violão*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1985.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki guitar school: volume 1*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1991.

***Sol das Almas* para violão solo de Luigi Antonio Irlandini: um estudo analítico-interpretativo**

Pablo Arturo Pulido

Universidade do Estado de Santa Catarina - pablopulido87@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um estudo analítico-interpretativo da obra *Sol das Almas*, para violão solo, do compositor Luigi Antonio Irlandini. A peça explora elementos de complexidade rítmica inspirados tanto em músicas não ocidentais quanto na música do século XX — características recorrentes na produção do compositor —, que exigem do intérprete um preparo técnico e cognitivo específico para sua execução. O objetivo deste artigo é propor ferramentas que auxiliem na superação dessas dificuldades. Entre elas, destacam-se a análise formal baseada nos princípios de organização temporal do próprio compositor (Irlandini, 2017) e o uso do *konnakol*, solfejo rítmico originário da tradição do sul da Índia, explorado em meus estudos como recurso para a assimilação e interpretação dessas complexidades rítmicas.

Palavras chave: complexidade rítmica, polirritmia, konnakol, Luigi Irlandini

Sol das Almas for Solo Guitar by Luigi Antonio Irlandini: An Analytical-Interpretative Study

Abstract: This article presents an analytical-interpretative study of *Sol das Almas*, a solo guitar work by composer Luigi Antonio Irlandini. The piece explores elements of rhythmic complexity inspired by both non-Western music and twentieth-century music — recurring features in the composer's output — which demand from the performer specific technical and cognitive preparation for its execution. The aim of this article is to propose tools that assist in overcoming these challenges. Among them are a formal analysis based on the composer's own principles of temporal organization (Irlandini, 2017) and the use of *konnakol*, a rhythmic solfege originating from the South Indian tradition, explored in my research as a resource for assimilating and interpreting these rhythmic complexities.

Keywords: rhythmic complexity, polyrhythm, konnakol, Luigi Irlandini

Introdução

O compositor Luigi Antonio Irlandini desenvolveu um conjunto de princípios de organização rítmica utilizados em sua pesquisa composicional. Parte desses conceitos rítmicos é discutida pelo próprio compositor em seu artigo *Expanded Modal Rhythm* (2017). Ele ressalta que todas as suas composições requerem do intérprete a maior precisão possível com relação ao andamento e ao ritmo (Gumboski, 2023, p. 216).

No artigo *Caminhos forçados: dissonância métrica em Trail of tears*, de Luigi Antonio Irlandini (2023) Gumboski faz uma análise através da teoria da dissonância métrica. Esta teoria tornou-se referência por Harald Krebs (1999) e posteriormente ampliada por outros autores (Santa, 2019; Gumboski, 2022). Esta trata da análise de ritmos complexos, especialmente de polirritmias e síncopes. Embora Krebs aplique esta teoria a repertórios anteriores ao século XX, Gumboski (2022) a estende para obras dos séculos XX e XXI. Ainda assim, o autor deste artigo prefere recorrer aos conceitos de Irlandini (2017), tanto por descreverem de forma mais precisa seus princípios composicionais, quanto pelo fato de sua música se basear em ritmos complexos, nos quais a consonância métrica está pouco presente.

A complexidade rítmica presente na música a partir da segunda metade do século XX

requer do intérprete um tipo de treinamento que muitas vezes precisa ser adquirido fora dos currículos tradicionais, como é o caso de obras como *Klavierstück 1* de Stockhausen, ou os Estudos para piano de G. Ligeti. Nesse sentido, o estudo realizado por Rafael Reina em sua tese de doutorado dedicada ao *konnakol*, rítmica da música do sul da Índia, observa que “a música atual exige uma nova abordagem para o treinamento rítmico, um treinamento que forneça aos músicos ferramentas capazes de lidar com precisão com conceitos rítmicos mais variados e complexos, preservando, ao mesmo tempo, o conteúdo emocional” (Reina, 2014, p. 2, tradução do autor).

Na obra *Sol das Almas* identificam-se diversos elementos rítmicos de grande complexidade, como polirritmias, síncopes, agrupamentos irregulares e o uso do drono¹. Essa complexidade rítmica é sustentada por uma unidade primordial representada pela semínima em MM = 60. Contudo, em grande parte da peça, essa unidade é percebida apenas pelo intérprete, já que, para o ouvinte, o que se destaca é a sensação de aceleração e desaceleração do tempo, resultante da polirritmia.

Na interpretação de peças com complexidade rítmica, compreender teoricamente o que ocorre é um passo importante — isto é, entender o fraseado rítmico, as polirritmias, as síncopes e outros elementos. No entanto, para internalizar essas estruturas e alcançar fluidez na performance, o treinamento rítmico é essencial. Nesse sentido, o *konnakol*, solfejo rítmico característico da música do sul da Índia, apresenta-se como um recurso eficaz para auxiliar e facilitar a interpretação. Neste artigo, apresentam-se algumas metodologias de aprendizagem do *konnakol*, baseadas principalmente na tese de Rafael Reina (2015) e complementadas pelas abordagens de David Nelson (2008).

Assim, com o objetivo de contribuir para a interpretação de *Sol das Almas*, este artigo propõe: uma breve apresentação do compositor e da obra, uma análise da peça a partir de seus aspectos rítmicos e interpretativos, bem como uma introdução ao *konnakol* como ferramenta para a internalização de ritmos complexos.

Sobe o compositor e *Sol das Almas*:

Luigi Antonio Irlandini (Rio de Janeiro, 1958) é um compositor e instrumentista (piano e shakuhachi) ítalo-brasileiro, cuja produção integra elementos ocidentais e não ocidentais, modernos e antigos, em diálogo com pesquisa musical e conceitos filosóficos. Professor de composição na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), dedica-se a investigações sobre temporalidades musicais, tradições japonesas como *gagaku* e *honkyoku*, bem como às relações entre música, mito e imaginário. Suas pesquisas e reflexões estão publicadas em periódicos nacionais e internacionais.

A obra *Sol das Almas*, composta em 1999, foi dedicada à violonista italiana Silvia Cesco², que a gravou em seu disco *Phantasie* (2001), junto a outras peças contemporâneas para violão solo. O título da obra é inspirado em uma expressão brasileira que se refere à delicada luz rosada do pôr do sol, interpretada pelo compositor como um momento de transição entre mundos, entre luz e escuridão, nascimento e morte, e um instante propício à oração e à contemplação.

De acordo com a bula da partitura, a cor harmônica da obra é construída a partir das notas do rāga *Purvi*. (Dó–Réb–Mi–Fá#–Sol–Láb–Si–Dó) da música Hindustani ou música do norte da Índia. Este rāga é tradicionalmente associado ao entardecer, embora o compositor não o utilize de forma melódica estrita, como na música hindustani, incorporando acordes e harmonias criados a partir desta escala. Em apresentações e análises posteriores, Irlandini revelou que a obra também explora uma ambiguidade entre os rāga *Purvi* e *Bhairava* (Dó–Réb–Mi–Fá–Sol–Láb–Si–Dó). Para ampliar as possibilidades sonoras, três cordas do violão são afinadas de maneira diferente (*scordatura*), e a peça foi adaptada para piano solo³ em 2012.

Durante um recital-palestra⁴ realizado em 6 de novembro de 2024 na UDESC, Irlandini discutiu aspectos que refletem sua pesquisa sobre a circularidade do tempo musical. Entre os elementos destacados estão a harmonia estática, o uso do drono, a rítmica amétrica associada a polirritmias e a sobreposição de camadas em diferentes andamentos, bem como conceitos de falso movimento e ressonâncias no piano. Todos esses recursos contribuem para a criação de uma sensação de temporalidade circular, característica central da obra, e para o desafio interpretativo que ela representa.

Ritmo Modal Expandido

O conceito de “ritmo modal expandido” faz parte dos princípios de organização temporal do compositor, gerando texturas amétricas, polirritmia complexa e fluxos rítmicos específicos (Irlandini, 2017, p.1). Irlandini chama esse conjunto de princípios de ritmo modal expandido, porque eles expandem amplamente o tipo de organização encontrado nos modos rítmicos da polifonia do século XII da Escola de Notre Dame. A essência do ritmo modal reside na alternância entre durações longas e curtas em proporções determinadas. Esse dualismo entre longo e curto já estava presente nos pés métricos da poesia grega, mas é utilizado pelo compositor de maneira própria.

Dentro dos princípios compositivos, destaca-se a “unidade primordial” (U.P.), que funciona como *tactus* e é geralmente representada pela semínima em MM = 60. O *chronos protos* (cp) é o menor valor temporal na música e não pode ser subdividido. Para exemplificar,

consideremos a semínima como U.P.: ela pode ser dividida em colcheias, tercinas, semicolcheias, etc. Cada subdivisão⁵ equivale a um (cp), determinando uma velocidade ou andamento específico. Por exemplo, a velocidade de cada semicolcheia 1 ♩^4 , das quatro de uma semínima, equivale a $MM = 240$ e a velocidade do agrupamento de dois semicolcheias 2 ♩^4 seria $MM = 120$. Esses tempos resultantes são denominados valores cinéticos.

Um (cp) simples é um valor único: uma semínima, uma quintina etc. Um (cp) composto é formado pela soma de mais de um (cp) único. Por exemplo: três quintinas 3 ♩^5 . Um dos efeitos que se percebem com o uso deste conceito é a percepção do pulso que acelera, que desacelera ou que se perde.

O exemplo da (Figura 1) ilustra o conceito de ritmo modal expandido, proposto por Irlandini. Uma discussão mais aprofundada sobre o tema encontra-se no artigo *Expanded Modal Rhythm* (IRLANDINI, 2017). Observa-se que o agrupamento de diferentes quintinas, 3 ♩^5 - 4 ♩^5 - 5 ♩^5 , produz uma espécie de *ritardando*, do compasso 47 ao 49. Já no compasso 50, o agrupamento de quintinas gera novos ritmos com durações variadas sobre a semínima nos bordões.

Figura 1: Sol das Almas c.48-51. Em vermelho número de semicolcheias agrupadas. Em azul pés métricos.

Outra característica deste princípio compositivo pode ser observada na (figura 1) com a justaposição de pés métricos constituídos por diferentes combinações de sílabas longas (_) e curtas (U). Do compasso 50 a 51, por exemplo, identificam-se os seguintes pés (marcados em azul no exemplo): pé 1: _U, pé 2: U_, pé 3: UU_ _U e pé 4: U_.

utilizam uma semicolcheia da quintina como (cp), enquanto os pés 3 e 4 empregam o agrupamento de duas semicolcheias das quintinas como (cp).

Analise:

A estrutura desta obra, como pode ser observado na (Figura 2), está organizada em várias partes ou seções, com destaque para duas principais. Na primeira, sobressai o uso do pedal rítmico nos baixos e do drono; já a segunda caracteriza-se por apresentar um ritmo mais livre. A *scordatura* empregada (Dó, Fa#, Dó#, Sol, Si, Mi) solicita o rebaixamento das cordas graves do violão em uma terça maior, uma terça menor e uma segunda menor, respectivamente. Essa afinação alternativa permite que o drono se estabeleça na sexta corda (Dó), enquanto o pedal rítmico se desenvolve principalmente na quinta e na quarta corda, e, em alguns momentos, também na terceira e na segunda corda.

Primeira parte				Segunda parte		
A	B	A'	C	D	B'	D'
c.1-26	c. 27-35	c. 36-47	c. 48-55	c. 56-77	c. 78-85	c. 86-100

Figura 2: Forma estrutural de Sol das Almas

A “unidade primordial” (U.P.) corresponde à semínima em MM = 60 seguindo o conceito de ritmo modal expandido. Essa unidade possibilita a elaboração de diferentes poliritmias e agrupamentos, já evidentes no início da obra com um pedal rítmico em tercinas na quinta e quarta corda. Estas tercinas estão agrupadas em $2 \cdot \text{trio}$ gerando uma percepção de pulso

MM = 90 (Figura 3). Um dos principais recursos utilizados por Irlandini, em termos de dissonâncias métricas, é alterar repentinamente a figura rítmica que exerce a função de estrato de pulso⁶ (Gumboski. 2022. p.189).

Lento e tranquillo

$\bullet = 60$

mp the ostinato is an alternation of two notes and does not sound like a triplet.
Accents should fall on every F# or lower note (when notes change).

sf *l.v.* measures apply only to the melody.

Figura 3: Compasso 1 ao 3 de Sol das Almas.

Destaca-se o uso de diferentes compassos ao longo da obra, os quais funcionam como orientação para o intérprete, mas não correspondem a uma acentuação métrica característica de repertórios de música de concerto anteriores ao século XX ou da música popular, nos quais certos tempos são acentuados e outros não. Outro aspecto relevante é a presença cíclica do drono — a nota Dó na sexta corda — que se repete a cada 16 (U.P.). O drono aparece em *sforzando* com a indicação de deixar vibrar.

No compasso 4 tem início a melodia (Figura 4), elaborada sobre a semínima, considerada a “unidade primordial”. A interação entre a melodia e o ritmo do pedal, por estarem organizados em diferentes agrupações e subdivisões — uma em semínimas e outra em tercinas — faz com que a melodia soe sincopada em relação ao pulso (MM=90) do agrupamento de duas tercinas. Essa primeira seção melódica, que vai do compasso 4 ao 14, é retomada em oitavas entre os compassos 17 e 27. Nessa repetição, o compositor orienta na partitura: “Enquanto a melodia está em oitavas, o deslizar de uma nota para outra na mesma corda fica a critério do intérprete.”

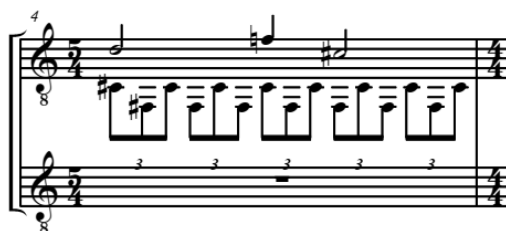


Figura 4: compasso 4 de *Sol das Almas*

Do compasso 27 ao 34 encontra-se uma seção de grande complexidade rítmica. O (cp) é a semicolcheia de tercina, a partir da qual o compositor desenvolve diferentes agrupamentos de semicolcheias. Como se observa na figura 5, há um aumento progressivo no número de notas por grupo, produzindo a sensação de que o tempo desacelera e, em seguida, acelera novamente. A melodia que começa na última tercina do compasso 31, baseia-se no princípio da alternância entre agrupamentos longos e curtos, explorando combinações de diferentes extensões.

Figura 5: Contagem de agrupamento de colcheias (números vermelhos). Compasso 27 ao 33 de *Sol das Almas*.

No compasso 35 surgem as quintinas, que, organizadas em grupos de dois $2 \cdot \frac{1}{5}$, resultam em um pulso equivalente a $MM = 150$, o mais rápido de toda a obra. No compasso 37 (Figura 6), a melodia que se sobrepõe a esse pedal está escrita no pulso da semínima (U.P.), estabelecendo um contraste entre a velocidade do pedal (150) e a da melodia (60), o que reforça o efeito de síncope mencionado anteriormente. A partir do compasso 47, encontramos um procedimento semelhante ao do compasso 27, mas agora a unidade mínima (cp) é representada pela semicolcheia das quintinas.

Figura 6: compasso 37. Tema A com pedal em quintinas.

No compasso 56 tem início a segunda parte da peça. Ela começa depois do acorde de Dó maior, que resolve a densidade harmônica da seção anterior e cria espaço para uma nova passagem, de caráter mais monódico e com maior variedade de acordes. Essa seção também se caracteriza por uma escrita ritmicamente mais livre e cantabile, na qual encontramos diversos *accelerandos* e *decelerandos* indicados com progressões de subdivisões como de septimas a quintinas e a tercinas. Apesar dessa liberdade, surgem ainda subdivisões rítmicas complexas, como septimas e quintinas.

Na metade da segunda parte, no compasso 79, encontramos novamente a seção B, onde o c.p. é equivalente à colcheia da tercina. Na última parte da composição, há uma pequena *coda*

na qual o compositor explora o som dos harmônicos naturais do instrumento em uma dinâmica forte, encerrando com a desafinação gradual das cordas.

Konnakol

O *konnakol*, tradição vocal rítmica originária do sul da Índia, constitui uma ferramenta para o músico erudito diante de obras de alta complexidade rítmica. Ao converter subdivisões abstratas em sílabas faladas, o *konnakol* possibilita a internalização do ritmo de forma intuitiva e corporal, indo além da contagem métrica convencional. Essa prática não apenas favorece a precisão em compassos irregulares, polirritmias ou quiálteras incomuns, mas também estimula a coordenação entre percepção, voz e movimento, ampliando a consciência rítmica do intérprete. Dessa maneira, o *konnakol* oferece um caminho eficaz para transformar estruturas rítmicas complexas em experiências sonoras orgânicas, enriquecendo a interpretação e abrindo um diálogo entre a música de concerto brasileira e a música carnática.

Os músicos carnáticos praticamente nunca contam em números, mesmo ao marcar pausas, mas sim em sílabas. A musicalidade inerente de usar frases em vez de números para contar torna o *solkattu* (*Konnakol*) imediatamente acessível para os estudantes. Sílabas e frases que antes soavam exóticas rapidamente adquirem um significado musical concreto. O treinamento rítmico, que pode ser árido e abstrato, torna-se de repente acessível e divertido (NELSON, 2008, p.5, tradução do autor)

Uma das bases do *Konnakol* é o *jati*, combinação de diferentes sílabas vocais⁷ que formam agrupamentos rítmicos de valores iguais, a princípio: como Ta Ki Da para três valores, Ta Ke De Mi para quatro e assim por diante. Estas sílabas podem ser cantadas com diferentes valores como semínimas, colcheias pontuadas, colcheias, semicolcheias entre outros valores, isto quer dizer agregando ou reduzindo o (cp). A união desses agrupamentos gera complexidades rítmicas que, se escritas, seriam difíceis de ler na notação musical, mas tornam-se fáceis de cantar. O exemplo a seguir mostra como o *konnakol* pode, em certos casos, ser mais prático do que a notação tradicional.

(ta ••• ki ••• da •••

ta •• ki •• da ••

ta • ki • da •

ta ki da) X2

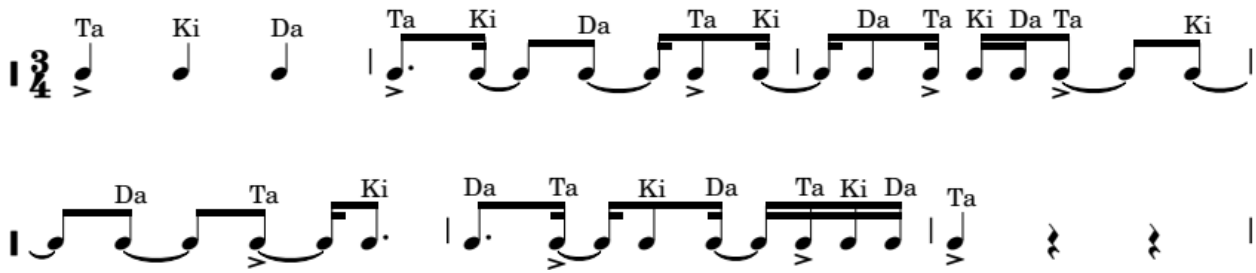


Figura 7: Exercício de Konnakol com o *jati* TaKiDa em diferentes durações.

No *konnakol*, a subdivisão da pulsação ou batida é chamada *gati*. Entre os *gatis* mais comuns estão Tisra (tercina), Chatusra (semicolcheia), Khanda (quintina) e Misra (septimina). Cada subdivisão é utilizada, pelo menos, durante toda a duração de um ciclo de *tāla*, que pode variar de 3 a 29 unidades de tempo, sendo mais comuns aqueles entre 3 e 8 tempos. Isso contrasta com a música ocidental, em que subdivisões da pulsação, como quintinas ou septiminas, ocorrem apenas esporadicamente ao longo da obra, enquanto as subdivisões mais frequentes são a binária e a ternária. Essas subdivisões podem apresentar agrupamentos diferentes no *gati*, gerando polirritmos. Tais agrupamentos podem manter um *jāti*⁸ (ou número de tempos) constante (figura 8A) — por exemplo, agrupamentos de quatro *jāti* sobre um *gati* de cinco —, ou podem combinar *jātis* diferentes sobre um *gati* constante (figura 8B).



Figura 8: A: Gati 5 x Jāti 4; B: Gati 5 x Jāti variado

Algumas das ferramentas que o *konnakol* oferece para auxiliar a prática rítmica da obra *Sol das Almas* é a interiorização de subdivisões rítmicas não muito convencionais como as quintinas e septiminas presentes constantemente na obra. Para isto, a indicação de Reina quanto a praticar as subdivisões do pulso, ou *gatis*, com a vocalização do *konnakol*, se torna muito útil. Cada uma dessas “palavras” na Figura 9 deve ser praticada com metrônomo, que pode ser ajustado para 60, já que esse é o tempo indicado por Irlandini na partitura. Primeiro, pratica-se cada *gati* separadamente; depois, passa-se de uma para outro. Os exercícios começam com

tercina e vão até septimina (figura 8).



Figura 9: sílabas de *konnakol* em diferentes *gatis*.

Essa consciência da mudança de subdivisão do pulso é especialmente útil na passagem de tercinas para quintinas no compasso 35. Para isso, é importante, antes de iniciar o pedal em quintinas, cantar mentalmente a subdivisão correspondente, utilizando o *jati*: “ta di gi na to”. Nos compassos 65, 73 e 97, a quintina aparece na proporção de 5:2, ou seja, uma quintina distribuída em duas semínimas. Nesses trechos, o procedimento é semelhante, porém com o alongamento de cada valor: ta₂ di₂ gi₂ na₂ to₂. Esse procedimento pode ser igualmente aplicado quando aparecem tercinas ou septiminas na segunda parte da obra.

Uma das partes mais complexas de *Sol das Almas* é encontrada no compasso 50 (figura 1). Aqui temos pés métricos que se desenvolvem com diferentes agrupações do (cp). No *konnakol* este tipo de ritmos também é comum. Quando diferentes *jatis* são justapostos numa linha rítmica são chamados *solkattu* (*sol* significa sílaba e *kattu* significa grupo ou conjunto). As sílabas utilizadas variam de acordo com os diferentes manuais e professores de *konnakol*. Para este artigo, utilizam-se as sílabas propostas por Reina (2015) que segundo ele são: TA ou THA para acentos; DHEEM (Dim) para notas longas e, às vezes, também para acentos. As sílabas, GHI, NA, TO(N) são essencialmente usadas quando aparece um agrupamento de cinco notas em uma frase independentemente da sua subdivisão (Reina, 2015, p.15). Seguindo esses princípios, podemos utilizar as sílabas rítmicas, ou *solkattu*, para assimilar um ritmo de maior complexidade — primeiro cantando-o e, em seguida, tocando-o.

Um exemplo do uso de frases com *konnakol* na obra *Sol das Almas* pode ser observado entre os compassos 50 e 54, em que a divisão está em quintinas, mas o fraseado não corresponde à subdivisão natural da quintina. Seguindo esses princípios, as frases poderiam ter o seguinte *solkattu*: [Din₂ ta] [Ta Din₂] [Ta₂ di₂ gi₄ na₄ to₂] [Ta₂ din₄] [Ta₃ di₆ gi₆ na₃ to₃] [Ta₄ ki₄ din₈] [Ta₅ di₅ gi₅ na₁₀ to₅] [Ta...] (Figura 10).

Din ta Ta din Ta di gi na to Ta din Ta di

gi na to Ta ki din Ta di gi na to Ta

Figura 10: Sol das Almas compasso 50 a 55 com frases de Konnakol.

Conclusões

Sol das Almas utiliza elementos comuns ao *konnakol*, como o uso de frases que se deslocam da subdivisão regular da pulsação, gerando polirritmias complexas, uma vez que os agrupamentos elaborados dentro dessas subdivisões não são regulares. Outros aspectos compartilhados são o uso de quintinas e septiminas, bem como a presença de uma pulsação constante do início ao fim da peça — ainda que essa pulsação nem sempre seja explicitamente percebida.

Na música do compositor Irlandini, é possível identificar diversos elementos provenientes da cultura hindu, especialmente da tradição musical do norte da Índia, ou música hindustani. Esses elementos manifestam-se no uso do *rāga*, do drono e de certos procedimentos rítmicos característicos. O *konnakol*, por sua vez, tem origem na música do sul da Índia, ou música carnática, mas compartilha muitos princípios com a tradição hindustani — alguns deles são essencialmente os mesmos, ainda que com denominações distintas.

Um dos elementos em comum entre o *konnakol* e *Sol das Almas* é a estruturação de frases que se encontram fora dos acentos naturais da subdivisão da pulsação. O *konnakol* realiza isso por meio de diferentes combinações de *jatis*, enquanto na obra de Irlandini esse efeito é obtido através da combinação de distintos pés métricos. Essas frases ou pés se articulam em diferentes (*cp*) e geram polirritmias complexas. A prática do *konnakol* possibilita uma maior consciência de cada um desses (*cp*), graças aos exercícios realizados em seu estudo.

O uso do *konnakol* como ferramenta para a interpretação da rítmica na obra de Irlandini contribui significativamente para a internalização da complexidade rítmica, favorecendo, conseqüentemente, uma execução mais consciente e expressiva desses ritmos.

Referências

GUMBOSKI, Leandro. *Novas categorias teóricas para a análise de dissonâncias métricas em obras musicais dos séculos XX e XXI*. 2022. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

GUMBOSKI, Leandro. Caminhos forçados: dissonâncias métricas em Trail of Tears, de Luigi Antonio Irlandin In: OLIVEIRA JÚNIOR, Elder dos Santos; BIBIANO, Ana Karolina Flores; ZOMER, Ana Leticia Crozetta (org.). *A música e seus encontros: da paisagem sonora à análise musical*. Belém, PA: Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2023. E-book, p. 201-220. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1223>

IRLANDINI, Luigi Antonio. Expanded Modal Rhythm. *Revista Vórtex (Vortex Music Journal)*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-24, 2017.

IRLANDINI, Luigi Antonio. *Sol das Almas*. California: L.A.I. Editio Princeps 29A, 1999. Partitura. 7 páginas. Para violão.

IRLANDINI, Luigi Antonio. *Sol das Almas*. Florianópolis: L.A.I. Editio Princeps 29B, 2012. Partitura, 7 páginas. Para piano.

KREBS, Harald. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press, 1999.

NELSON, David. *Solkattu Manual: an introduction to the rhythmic language of South Indian Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

PALUDO, Riccieri. *Drono, composição musical e espiritualidade*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

REINA, Rafael. *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music: shoulders of giants*. Farnham: Ashgate, 2016.

SANTA, Matthew. *Hearing Rhythm and Meter: Analyzing Metrical Consonance and Dissonance in Common-Practice Period Music*. London; New York: Routledge, 2019.

Notas

¹ Segundo Paludo (2021, p. 23), “bordão” é a palavra em português que mais se aproxima de *drono*. O autor também observa que o *drono* não depende diretamente de seu registro, mas sim de seu tipo de uso e de sua característica de continuidade, sustentação e/ou reiteração (PALUDO, 2021, p. 20).

² A gravação de Sílvia Cesco tocando Sol das Almas está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VtFO6E60UI0&list=RDVtFO6E60UI0&start_radio=1

³ Uma gravação do autor tocando Sol das Almas ao piano está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fL9hVEtcW-E>

⁴ O vídeo do recital/palestra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2I21DFLSLAo&t=3666s>

⁵ $x \cdot \text{♪}^n$ (n) indica em quantas partes a semínima está sendo dividida e (x) representa o número de valores da unidade de tempo (subdivisões da U.P.).

⁶ O estrato métrico mais rápido que ocorre em um dado contexto métrico, necessariamente recorrente e explicitamente afirmado, servindo como unidade para os estratos interpretativos (Gumboski, 2022, p.217).

⁷ Atenção para a diferença entre a palavra sílaba no contexto do ritmo modal expandido e a mesma palavra no Konnakol.

⁸ Quando o jati é contabilizado se usa o termo jāti.

Uma proposta interpretativa da *Rossiniana N°5 (Op.123)* para violão solo de Mauro Giuliani a partir da comparação com os manuscritos das árias de Rossini

Yuri Abrunhoza Mendes Stremel

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – yuri.stremel@gmail.com

Resumo. Esta pesquisa investiga a *Rossiniana n° 5 (Op.123)* de Mauro Giuliani, analisando sua relação com as árias originais de Gioachino Rossini que a inspiraram. O objetivo foi propor uma interpretação da obra que integre aspectos da orquestração operística e da expressividade do *bel canto*, ampliando as possibilidades de uma performance historicamente informada. O estudo baseou-se em análise comparativa das partituras, mapeamento técnico, elaboração de digitação e realização de gravações, permitindo observar como Giuliani adaptou elementos orquestrais e vocais ao violão solo. Os resultados demonstram que o conhecimento das fontes originais enriquece a expressividade do intérprete, equilibrando fidelidade histórica e liberdade artística.

Palavras-chave. Violão. Le Rossiniane. Mauro Giuliani. Interpretação musical.

Title. An Interpretative Proposal of the *Rossiniana No.5 (Op.123)* for Solo Guitar by Mauro Giuliani Based on the Comparison with the Manuscripts of Rossini's Arias

Abstract. This research investigates Mauro Giuliani's *Rossiniana No. 5 (Op.123)*, analyzing its relationship with the original arias by Gioachino Rossini that inspired it. The objective was to propose an interpretation of the work that integrates aspects of operatic orchestration and the expressiveness of *bel canto*, expanding the possibilities for a historically informed performance. The study was based on a comparative analysis of the scores, technical mapping, fingering development, and recording sessions, allowing observation of how Giuliani adapted orchestral and vocal elements to the solo guitar. The results demonstrate that knowledge of the original sources enhances the performer's expressiveness, balancing historical fidelity and artistic freedom.

Keywords. Guitar. Le Rossiniane. Mauro Giuliani. Musical interpretation.

Introdução

As seis *Rossinianas* de Mauro Giuliani (1781-1829), baseadas em árias de Gioachino Rossini (1792-1868), mostram como a linguagem operística pode ser transposta para o violão. A obra de Giuliani expandiu o alcance técnico e expressivo do instrumento e incorporou elementos do *bel canto* (ZANGARI, 2013).

Neste trabalho, o termo *bel canto* é empregado para designar um conjunto específico de práticas vocais associadas à ópera italiana do início do século XIX, particularmente à escrita rossiniana. Entre esses elementos destacam-se a primazia do legato como princípio estrutural da linha melódica, a flexibilidade agógica aplicada ao fraseado (*rubato local*), o uso contrastante de articulações legato e non-legato com função retórica, a ornamentação integrada ao discurso musical e a modelagem dinâmica orientada pela frase vocal. Conforme observa Zangari, tais procedimentos vocais informam diretamente a escrita e a interpretação das *Rossiniane* de Giuliani, nas quais o compositor busca transpor para o violão gestos característicos da vocalidade e da orquestração operística (ZANGARI, 2013).

A pesquisa investiga de que forma a comparação entre a *Rossiniana n° 5* e as árias

originais de Rossini pode orientar uma proposta interpretativa. Examina-se como recursos vocais e orquestrais foram transformados na escrita violonística e como essas adaptações refletem as práticas performáticas do início do século XIX (BROWN, 2002). Compreender o contexto do *bel canto* e as práticas expressivas da ópera fornece subsídios para uma execução historicamente informada (BROWN, 2002). Conhecer as fontes originais amplia o horizonte interpretativo e permite recriar gestos musicais que o processo de transcrição tende a diluir.

O objetivo é comparar a *Rossiniana n° 5* com as árias de Rossini e propor uma interpretação que una as indicações de Giuliani às práticas de performance do *bel canto*, superando uma leitura literal da partitura.

A metodologia combinou análise musical e prática performática. Inicialmente identificaram-se as árias citadas (JEFFERY, 2002) e analisou-se a edição original de 1824, observando transformações harmônicas, texturais e de articulação, e as árias originais de *Il barbiere di Siviglia*, *Tancredi* e *La Cenerentola*, consultadas a partir dos manuscritos autógrafos de Gioachino Rossini. Em seguida, elaborou-se a digitação integral da obra, buscando equilíbrio entre clareza sonora e viabilidade técnica.

O estudo mapeou dificuldades como pestanas prolongadas, escalas rápidas em *legato* e texturas densas — recursos que exigem resistência e refinamento técnico. Conforme Scarduelli (2015), a expressividade resulta do domínio consciente desses meios, utilizados como ferramentas interpretativas.

Realizou-se inicialmente uma gravação denominada “neutra”, entendida aqui não como isenta de interpretação, mas como uma leitura baseada exclusivamente nas indicações da partitura de Giuliani, sem a incorporação deliberada de parâmetros expressivos derivados da análise das árias originais de Rossini. Após o estudo dos manuscritos rossinianos, realizou-se uma segunda gravação, na qual foram aplicados parâmetros expressivos identificados na análise comparativa, como rubato, legato e non-legato, variações dinâmicas e simulações de texturas orquestrais (BROWN, 2002; ZANGARI, 2013).

Foram elaboradas tabelas para cada ária, indicando a localização dos eventos catalogados, as indicações musicais para aquele trecho na *Rossiniana*, as indicações correspondentes na ária original e análise das gravações finais, levando em conta as diferenças sonoras e a exequibilidade. Essa etapa, que uniu aspectos mecânicos e interpretativos, inspira-se no conceito de “ferramentas para a transcrição descritiva da expressividade” de Scarduelli (2015). Elas sintetizam os achados analíticos e fundamentam a proposta interpretativa final.

Organização temática e Estrutural da *Rossiniana n° 5* (Op.123)

Como base para a análise harmônica e estrutural da obra de Mauro Giuliani, utilizou-se o trabalho de Stremel (2024), de autoria do presente pesquisador. A identificação das árias utilizadas por Giuliani foi realizada a partir da edição crítica de Jeffery (2002), que apresenta correspondências detalhadas entre as *Rossinianas* e suas fontes operísticas originais. A referência adotada para a numeração de páginas e compassos corresponde à primeira edição da obra (*Vienna: Diabelli, 1824, n.d. Plate D. et C. No.1668*), garantindo precisão na localização das seções analisadas.

A seguir (Tabela 1), apresenta-se a macroestrutura da obra, organizada segundo suas grandes partes, subpartes e respectivas localizações na edição original:

Macroestrutura da obra		
Grandes partes	Subpartes	Localização (edição Diabelli, 1824)
1) Fantasia — em Lá maior	1A) <i>Allegro con brio</i> — ao final modula para Dó maior	Página 2, início
2) Maestoso — em Dó maior	2A) <i>Tema da ária Ehi, di casa buona gente?, de Il barbiere di Siviglia</i>	Página 3, sistema 6
	2B) Variação do tema — ao final modula para Lá maior	Página 4, sistema 2
3) Andantino mosso — em Lá maior	3A) <i>Tema da ária E tu quando tornerai, de Tancredi</i>	Página 5, sistema 1
	3B) <i>Tema da ária Una voce poco fa, de Il barbiere di Siviglia</i>	Página 6, sistema 1 (com anacruse na página 5)
	3C) Modulação para Ré maior	Página 6, sistema 8, terceiro compasso
4) Andante sostenuto — em Ré maior	4A) <i>Tema da ária Questo è un nodo avviluppato, de La Cenerentola</i>	Página 7, sistema 1
	4B) Modulação para Sib maior	Página 8, sistema 6
5) Allegro — em Sib maior	5A) <i>Citação breve da ária Là sedutto l'amato Gianetto, de La Gazza Ladra</i> — ao final modula para Lá maior	Página 8, sistema 7, segundo compasso.
6) Maestoso (e Allegro) — em Lá maior	6A) Tema original e desenvolvimento que introduz o motivo do <i>Allegro</i>	Página 9, sistema 7
	6B) <i>Allegro</i> — tema da ária <i>Zitti, zitti, de Il barbiere di Siviglia</i>	Página 10, sistema 1
	6C) Coda	Página 10, sistema 7, segundo compasso (com anacruse no primeiro compasso)

Tabela 1: Macroestrutura da *Rossiniana n° 5* (Op.123) de Mauro Giuliani. Estrutura geral da obra, indicando as grandes seções, subpartes e respectivas localizações na edição original (*Vienna: Diabelli, 1824*). Fonte: Stremel (2024)

Análise do tema da ária *Ehi, di casa buona gente?*, de *Il barbiere di Siviglia*

Giuliani, ao reelaborar a ária *Ehi, di casa buona gente?*, manteve a tonalidade original em Dó maior e a simplicidade do acompanhamento, destacando a melodia e reforçando a harmonia com acordes sutis. Rossini sugere um caráter desligado, e, embora Giuliani não o indique explicitamente, suas pausas apontam para interpretação semelhante. As dinâmicas contrastantes — *forte* e *piano* — tornam-se mais definidas na adaptação, evidenciando a separação expressiva entre as seções (Tabela 2).

O levantamento técnico revelou passagens com notas repetidas em alta velocidade e translados que exigem digitações criativas. Na gravação neutra, seguiu-se estritamente a partitura da *Rossiniana n° 5*, com as dinâmicas originais — *forte* na seção A e *piano* na B —, sem considerar articulações ou contrastes timbrísticos da ária de Rossini. Na gravação final, introduziram-se contrastes timbrísticos e articulações nos baixos da seção B. O contraste dinâmico ganhou fluidez, aproximando-se do fraseado em *crescendo* típico de Rossini, ainda que o violão imponha limites de projeção, resultando em desfechos mais contidos.

No terceiro sistema do *Maestoso*, a diferença foi mais evidente: substituiu-se o *piano* literal por um timbre escuro e baixos em *staccato*, evocando o *pizzicato* orquestral. O resultado, de execução simples, trouxe impacto expressivo significativo.

Localização/Seção (edição Diabelli, 1824)	Indicações na partitura de Giuliani	Indicações na ária original de Rossini	Resultado prático na gravação final
Página 3, <i>Maestoso</i> , finais dos sistemas 6, 7 e 9	<i>Forte</i> estático	<i>Crescendo</i> do início ao final da frase, culminando em <i>forte</i>	<i>Crescendo</i> tentado, mas ganho dinâmico limitado; desfecho mais enxuto
Página 3, <i>Maestoso</i> , sistema 8	<i>Piano</i> para toda a frase, sem indicação de articulação	Seção contrastante com timbre diferenciado; baixos em <i>pizzicato</i> das cordas	Timbre mais escuro e baixos em <i>staccato</i> ; aproxima o caráter orquestral da seção

Tabela 2: Alterações realizadas na ária *Ehi, di casa buona gente?*, de *Il barbiere di Siviglia*.
Fonte: Elaboração do autor (2025).

Análise do tema da ária *E tu quando tornerai?*, de *Tancredi*

Na reelaboração da ária *E tu quando tornerai?*, de *Tancredi*, Giuliani preserva a estrutura orquestral e os contrastes dinâmicos da obra original. Transfere a melodia da flauta e soprano para o violão em região aguda e, no *tutti* coral anterior à seção “B”,

substituí a transição abrupta de Rossini por uma intensificação gradual da textura, reforçando o baixo. Embora Rossini altere o andamento, Giuliani não o indica (Tabela 3).

A principal dificuldade técnica consistiu em manter o caráter *cantabile* e a fluência entre as seções “A” e “B”. A gravação neutra seguiu apenas as indicações de dinâmica — *piano* e *forte* —, sem articulações. Na gravação final, foram acrescentados elementos expressivos inspirados no estilo vocal de Rossini, como *rubato*, variações sutis de tempo e ajustes de andamento e caráter na seção “B”.

As gravações revelam concepções distintas: a versão neutra apresenta dinâmica estável e fraseado rígido; a final explora maior liberdade temporal, com *accelerandos*, *rallentandos* e articulações que aproximam a execução da expressividade vocal (BROWN, 2002). Na segunda seção, a gravação neutra mantém o mesmo andamento do *Andantino Mosso*, com um *forte* isolado. Já a final adota andamento mais rápido e *crescendo* até o clímax, refletindo o caráter dramático da ária. A escrita de Giuliani mostra-se idiomática ao violão, permitindo aumentar gradualmente a densidade sonora e diferenciar com clareza as seções.

Localização/Seção (edição Diabelli, 1824)	Indicações na partitura de Giuliani	Indicações na ária original de Rossini	Resultado prático na gravação final
Página 5, <i>Andantino Mosso</i> , até o início do 4º sistema	<i>Piano</i> na primeira citação, <i>mezzoforte</i> na segunda; sem articulações; ritmo rígido	<i>Rubato local</i> típico do <i>bel canto</i> , fluidez rítmica, pequenas variações de tempo e articulações	Uso de <i>accelerandos</i> e <i>rallentandos</i> ; articulações sutis que aproximam a expressividade vocal; exequibilidade fluida
Página 5, <i>Andantino Mosso</i> , do 2º compasso do 4º sistema ao 1º compasso do 7º sistema	Mesma dinâmica do <i>Andantino Mosso</i> ; apenas <i>forte</i> súbito no 5º sistema	Aceleração brusca, <i>crescendo</i> até o clímax em <i>tutti</i> orquestral, encerrando em <i>forte</i>	Andamento mais intenso e contínuo; <i>crescendo</i> progressivo; resultado mais próximo do caráter original

Tabela 3: Alterações realizadas na ária *E tu quando tornerai*, de *Tancredi*.
Fonte: Elaboração do autor (2025).

Análise do tema da ária *Una voce poco fa*, de *Il barbiere di Siviglia*

Na adaptação da ária *Una voce poco fa*, em Lá maior, Giuliani preserva a essência

melódica e textural de Rossini, ajustando-a à técnica violonística. O acompanhamento orquestral é transposto ao violão, mantendo as ornamentações da melodia. As escalas descendentes são mantidas quase integralmente, e as articulações simplificadas — *staccati* substituídos por *ligados* — tornam o trecho mais idiomático. A dinâmica segue o modelo original, com *crescendo poco a poco* e *forte* final (Tabela 4).

A obra exige elevada destreza técnica: escalas rápidas em regiões distintas, *legati* extensos no baixo e mudanças súbitas de andamento e caráter. A seção cadencial, com escalas rápidas e baixos independentes, é a mais complexa da peça.

A gravação neutra limitou-se à leitura literal de Giuliani, com apenas o *crescendo poco a poco*. A partir da análise comparativa, foram definidos parâmetros expressivos: baixos em *staccato* na parte “A”, evocando o *pizzicato* orquestral; redução de andamento e caráter mais lírico na parte “B”; acentuação das notas iniciais das escalas descendentes e *accelerando* final.

Como Giuliani omite variações de andamento e articulação presentes na versão original, a gravação final buscou reintroduzir esses elementos — *staccato* retórico, articulações de caráter vocal e contrastes timbrísticos — em consonância com práticas do bel canto rossiniano.

Na segunda parte, optou-se por andamento mais lento e timbre escuro, reforçando o lirismo rossiniano e favorecendo o idiomatismo do instrumento. A terceira parte retoma o caráter vivo da *coda* instrumental, com *non legato* inspirado nas arcadas *détaché* dos violinos e *accelerando* final, solução expressiva porém tecnicamente exigente.

Localização/Seção (edição Diabelli, 1824)	Indicações na partitura de Giuliani	Indicações na ária original de Rossini	Resultado prático na gravação final
Página 6, sistemas 1 e 2	Leitura literal da adaptação; sem variações de andamento, dinâmica ou articulação	Articulações e ornamentações integrados ao discurso musical, típicas do <i>bel canto</i> ; dinâmicas e nuances; baixos em <i>pizzicato</i>	Inserção de articulações típicas do <i>bel canto</i> ; baixos em <i>staccato</i> para evocar o <i>pizzicato</i> ; trecho mais expressivo e próximo da versão original
Página 6, sistemas 3 e 4	Segue o ritmo indicado por Giuliani; andamento constante desde o <i>Andantino Mosso</i>	Mudança para caráter <i>cantabile</i> , expressivo e ornamentado; redução de andamento	Andamento mais lento, timbre escuro e doce; maior liberdade interpretativa; preserva o lirismo da ária original
Página 6, sistemas 5 e 6	Retoma o caráter vivo da <i>coda</i> acelerada, mas sem articulações específicas	<i>Codas</i> realizadas em <i>non legato</i> e com pequenas acelerações no final da seção	Aplicação de padrão de <i>non legato</i> inspirado nas arcadas <i>détaché</i> dos violinos; pequeno <i>accelerando</i> no final; execução desafiadora devido à agilidade do trecho

Tabela 4: Alterações realizadas na ária *Una voce poco fa*, de *Il barbiere di Siviglia*.

Fonte: Elaboração do autor (2025).

Análise do tema da ária *Questo è un nodo avviluppato*, de *La Cerenentola*

Giuliani transpõe a ária *Questo è un nodo avviluppato* de Mib para Ré maior, tornando-a mais idiomática ao violão ao favorecer o uso de cordas soltas, questões de ressonância e a viabilidade de digitações que preservam o legato. Mantém a textura contrapontística, mas omite o *non legato* da melodia original. Em compensação, Giuliani reproduz efeitos associados às trompas e aos trompetes por meio de acordes repetidos no registro médio do instrumento, com ataques reiterados em valores curtos e acentuação regular, configurando um gesto rítmico de caráter marcial. Entre as alterações, destacam-se a inversão de um arpejo descendente, a repetição de um contracanto em diferentes registros e o acréscimo de indicações de articulação e dinâmica, como *crescendo* e *sforzando* em momentos de tensão (Tabela 5).

Localização/Seção (edição Diabelli, 1824)	Indicações na partitura de Giuliani	Indicações na ária original de Rossini	Resultado prático na gravação final
Página 7, início do <i>Andante Sostenuto</i> até o quinto compasso do segundo sistema	Execução literal do tema; ausência de articulações	Articulação <i>non-legato</i> das vozes; recurso expressivo característico; caráter cômico	Aplicação da articulação <i>non-legato</i> na melodia; resultado mais leve e cômico; diferença interpretativa evidente em relação à gravação neutra
Página 7, do sistema 1 ao final do 5, no <i>fortissimo</i>	<i>Crescendo</i> presente apenas na dinâmica, conforme Giuliani	<i>Crescendo</i> com articulação progressiva: <i>non-legato</i> inicial até <i>legato</i> no <i>tutti</i> orquestral	Inclusão da articulação progressiva além da dinâmica; timbre metálico no <i>fortissimo</i> evocando as trompas; início de tema mais caracterizado e expressivo

Tabela 5: Alterações realizadas na ária *Questo è un nodo avviluppato*, de *La Cerenentola*.

Fonte: Elaboração do autor (2025).

Tecnicamente, o trecho apresenta três translados complexos sob pedal em Lá, além de um arpejo rápido seguido de melodia em terças ornamentadas. A retomada do tema inicial exige cruzamento de vozes com transferência de pedal em Ré, desafiando a mão direita. Duas escalas rápidas em *legato* e um baixo d'Alberti sob melodia ornamentada requerem digitação criativa e controle de homogeneidade sonora.

Na gravação neutra, manteve-se a leitura literal de Giuliani, sem o *non legato* rossiniano. A

versão final incorporou essa articulação à melodia, aproximando-se do caráter leve e cômico da ópera.

O *crescendo* contínuo até o *fortissimo* do quinto sistema foi tratado, na gravação final, com gradação articulatória: início em *non legato* e progressão até o *legato* do *tutti* orquestral. No clímax, buscou-se timbre metálico, evocando as trompas de Rossini. O resultado propõe uma leitura prática e expressiva, fiel à construção dramática original.

Análise do tema da ária *Là sedutto l'amato Gianetto, de La Gazza Ladra*

Giuliani reelabora o tema da ária *Là sedutto l'amato Gianetto*, de *La Gazza Ladra*, de forma distinta das demais citações da *Rossiniana n° 5*. Em vez de desenvolver a melodia como núcleo principal, apresenta-a brevemente antes de criar material próprio, inspirado em seu contorno. Enquanto Rossini escreve em Sol maior, Giuliani transpõe para Sib maior — tonalidade pouco idiomática por conta de ausência de cordas soltas, que proporcionam tanto longos trechos em pestana quanto maior dificuldade de manutenção do legato em translados. No original, a melodia é introduzida por voz masculina com flautas e fagote, passando depois à voz feminina com cordas e madeiras. Giuliani alude à textura, mas cita o tema apenas uma vez, no baixo, sem reproduzir o *staccato* e os acentos da versão orquestral, optando por uma linha contínua (Tabela 6).

Localização/Seção (edição Diabelli, 1824)	Indicações na partitura de Giuliani	Indicações na ária original de Rossini	Resultado prático na gravação final
Página 8, <i>Allegro</i> , escalas ascendentes ao final do sistema 2 e início do sistema 3	Escalas tocadas em <i>legato</i> , semelhante ao tema nos baixos	Escalas em <i>staccato</i> , remetendo à linha das madeiras; timbre e articulação diferenciados	Aplicação do <i>staccato</i> nas escalas ascendentes; diferença sutil em timbre e articulação; execução técnica complexa e de difícil adoção plena

Tabela 6: Alterações realizadas na ária *Là sedutto l'amato Gianetto, de La Gazza Ladra*.

Fonte: Elaboração do autor (2025).

A tonalidade e o desenho do trecho geram desafios técnicos: pestanas longas na primeira casa, translado para a sexta posição, escalas ascendentes com legato difícil e acordes com baixos repetidos que exigem ajustes — como a omissão do *mib*. Os quatro primeiros sistemas do *Allegro* requerem manipulação de tempo para aliviar a tensão da mão esquerda. Na variação em Sol menor (p. 9, sistema 1), o equilíbrio entre o *cantabile* e os baixos em toques duplos de polegar é especialmente exigente.

Na gravação neutra, manteve-se o *legato* literal de Giuliani, sem os acentos e *staccati* de Rossini. A gravação final aplicou *staccato* nas escalas ascendentes, em referência às

madeiras da orquestra. Embora sutil, essa diferença articula timbre e textura mais próximos da versão original, mas apresenta alta dificuldade técnica e limitada viabilidade prática.

Análise do tema da ária *Zitti, zitti*, de *Il barbiere di Siviglia*

Para a seção final, Mauro Giuliani reelabora o tema da ária *Zitti, zitti*, de *Il barbiere di Siviglia*, transpondo-o de Fá para Lá maior, tonalidade principal da *Rossiniana n.º 5*. No original, trata-se de um terceto acompanhado por cordas em *pizzicato*, com madeiras reforçando a melodia. Giuliani preserva a entrada inicial com textura reduzida e, ao surgir a soprano, eleva o tema uma oitava, simulando a entrada vocal. Embora não reproduza todas as linhas contrapontísticas do terceto, mantém a estrutura geral e imita os arpejos descendentes do *tutti* ao final. No entanto, substitui a escala subsequente por material original, iniciando em seguida sua própria variação. Entre as modificações harmônicas, destaca-se o fechamento das frases na tônica — em contraste com as cadências na dominante de Rossini — e a introdução de uma dominante individual do quarto grau, conferindo novo colorido harmônico. No campo rítmico, Giuliani reescreve a ária em 2/4, reduzindo pela metade a duração das figuras e simplificando a pontuação dos arpejos descendentes. Quanto à articulação, sugere agrupamentos de quatro semicolcheias ausentes no original. Em relação à dinâmica, indicações explícitas como *mezzoforte* na introdução e *forte* no *tutti* dos arpejos contrastam com a ausência de marcações na partitura de Rossini (Tabela 7).

As principais dificuldades performáticas concentram-se na memorização, já que a adaptação consiste em variações sucessivas de um mesmo tema com desfechos distintos. O caráter contrapontístico amplia a complexidade, exigindo clareza na condução das vozes e precisão no *legato* da mão direita. Na gravação neutra, privilegiou-se o idiomatismo do violão, seguindo as articulações propostas por Giuliani nos agrupamentos de semicolcheias. No trecho conclusivo, formado por arpejos descendentes, a execução manteve-se literal, com figuração de colcheia e duas semicolcheias.

Na gravação final, consideraram-se parâmetros expressivos da partitura original. Preservou-se o *legato* característico do bel canto, entendido aqui como princípio estrutural da linha melódica, e, na seção dos arpejos descendentes, acentuou-se a primeira nota e pontuou-se a segunda, aproximando o gesto rítmico do efeito orquestral de Rossini. O resultado foi sutil, de fácil aplicação e coerente com o caráter leve e ágil da ária.

Localização/Seção (edição Diabelli, 1824)	Indicações na partitura de Giuliani	Indicações na ária original de Rossini	Resultado prático na gravação final
Página 10, <i>Allegro</i> , quarto compasso até o primeiro compasso do sistema 4	Articulações idiomáticas para o violão, mas não relacionadas à original	Priorização do <i>legato</i> nas linhas melódicas do terceto	Aplicação de um <i>legato</i> mais extenso à passagem; dificulta a execução, mas é viável
Página 10, <i>Allegro</i> , sistema 4, compassos 2 e 3	Simplificação do motivo rítmico original	Motivo do arpejo descendente distinto, com colcheia, semicolcheia pontuada e fusa; acentuação	Aplicação da acentuação nos arpejos; aproximação da rítmica original; resultado de fácil aplicação

Tabela 7: Alterações realizadas na ária *Zitti, zitti*, de *Il barbiere di Siviglia*.

Fonte: Elaboração do autor (2025).

Considerações finais

O resultado final deste trabalho demonstra a importância de abordar uma obra como a *Rossiniana n.º 5* a partir de diferentes perspectivas - analítica, técnica, interpretativa e histórica. A comparação entre a escrita de Giuliani e as árias originais de Rossini permitiu compreender não apenas os limites e possibilidades do violão enquanto instrumento adaptador de linguagens, mas também a riqueza de opções que se abre ao intérprete. A experiência de realizar gravações neutras, fiéis às indicações da partitura de Giuliani, e gravações finais, incorporando elementos da prática vocal e orquestral rossiniana, mostra como diferentes abordagens podem coexistir e se complementar. Esse processo amplia a consciência sobre as escolhas interpretativas, permitindo ao músico decidir de forma mais informada se deseja privilegiar o idiomatismo do instrumento, uma leitura mais personalizada ou uma reconstrução historicamente embasada, sempre com maior clareza dos caminhos possíveis para a expressão artística.

Referências

BROWN, Clive. *Classical and Romantic performing practice, 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

JEFFERY, Brian. *Mauro Giuliani: Le Rossiniane, Opus numbers 119–124 for solo guitar*. London: Tecla Editions, 2002.

GIULIANI, Mauro. *Rossiniana n.º 5, Op. 123*. Viena: Diabelli, 1824.

ROSSINI, Gioachino. *Il barbiere di Siviglia*. Manuscrito autógrafo.

ROSSINI, Gioachino. *La Gazza Ladra*. Manuscrito autógrafo.

ROSSINI, Gioachino. *La Cenerentola*. Manuscrito autógrafo.

ROSSINI, Gioachino. *Tancredi*. Manuscrito autógrafo.

SCARDUELLI, Fabio. *Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados*. In: *Anais do XXV Congresso da ANPPOM*. Vitória: ANPPOM, 2015.

STREMEL, Yuri. *A Rossiniana n.º 5 de Mauro Giuliani (Op. 123): análise do tratamento composicional dado por Giuliani aos temas de óperas de Rossini*. In: *Anais do EAIC 2024*. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2024.

ZANGARI, Giuseppe. *Mauro Giuliani (1781–1829): instrumental and vocal style in Le Sei Rossiniane*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – University of Sydney, Sydney, 2013.
