



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

MARIO SOARES DE BRITO

**O VIOLINISTA NA MÚSICA POPULAR EM SALVADOR: UM
ESTUDO AUTOETNOGRÁFICO DE ESTRATÉGIAS DE
INSERÇÃO EM ALGUNS CAMPOS DE ATUAÇÃO**

Salvador
2019

MARIO SOARES DE BRITO

**O VIOLINISTA NA MÚSICA POPULAR EM SALVADOR: UM
ESTUDO AUTOETNOGRÁFICO DE ESTRATÉGIAS DE
INSERÇÃO EM ALGUNS CAMPOS DE ATUAÇÃO**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Criação-Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

Salvador
2019

Brito, Mario Soares de.

O violinista na música popular em Salvador : um estudo autoetnográfico de estratégias de inserção em alguns campos de atuação / Mario Soares Brito. – 2019.

68 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado.

Trabalho de conclusão final (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Salvador, 2019.


1. Violino. 2. Violinistas. 3. Música popular. 4. Mercado de trabalho. 5. Jazz. 6. Choro (Música). 7. Forró (Música). I. Casado, Alexandre Alves. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação Profissional em Música. III. Título.

CDD 787.2 – 23. ed.

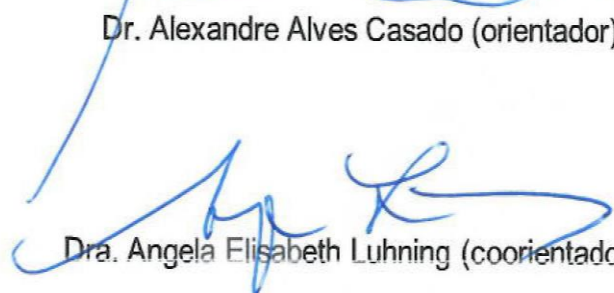


UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA
Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O memorial de **MÁRIO SOARES DE BRITTO** intitulado “O VIOLINISTA NA MÚSICA POPULAR EM SALVADOR: UM ESTUDO AUTOETNOGRÁFICO DE ESTRATÉGIAS DE INSERÇÃO EM ALGUNS CAMPOS DE ATUAÇÃO” **foi aprovado.**



Dr. Alexandre Alves Casado (orientador)



Dra. Angela Elisabeth Luhning (coorientadora)



Msc. Uibitu Smestak



Francisco Javier Roa Pasache

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Antônia Gonçalves Soares e Edson Fagundes de Britto, por terem me concebido e a minha família por ter compreendido o meu processo de dedicação durante o curso.

A meus amigos e colegas que durante o curso me apoiaram e incentivaram.

A Cláudia Sepúlveda pela companhia e auxílio incomensuráveis.

A Maria de Lourdes, pelos ensinamentos psicanalíticos.

Ao meu orientador Alexandre Casado por acompanhar meu processo dentro do curso.

À professora Angela Luhning por toda ajuda, co-orientação e por ter aceitado fazer parte da banca.

Aos professores Uibitu Smetak e Francisco Roa por terem aceitado fazer parte da banca.

Aos meus companheiros de música e orquestra que, diariamente, me fazem crescer como artista e como ser humano.

BRITO, Mario Soares. **O Violinista na música popular em Salvador**: um estudo autoetnográfico de estratégias de inserção em alguns campos de atuação. Orientador: Alexandre Alves Casado. 2019. 68 f. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo argumentar que, para além da institucionalidade de orquestras ou como músico contratado por empresas do ramo de eventos, o violinista pode encontrar novos campos de atuação no mercado de trabalho musical de Salvador, por meio de um processo que demanda uma maior inserção na música popular. Por meio de um estudo autoetnográfico da experiência do autor como integrante do Mario Soares Quarteto, examina-se alguns processos formativos necessários a essa inserção no que diz respeito não só à relação com meio artístico, mas também à prática interpretativa e à aplicação e adaptação da técnica do violino de tradição erudita europeia aos gêneros musicais que vem sendo frequentemente explorados no ambiente da música popular, especificamente o jazz, o choro e o forró. Analisa-se o papel da formação acadêmica em violino para atuar na música popular, apoiado nas experiências de estudos e vivências de violinistas na vertente do jazz, a exemplo de Stéphane Grappelli, e no âmbito da música popular brasileira, a exemplo de Fafá Lemos, Ricardo Herz e Nicolas Krassik. Apresenta-se aqui o memorial do autor, que descreve as estratégias utilizadas na sua formação erudita e acadêmica para se inserir no universo da música popular, e também o relatório das práticas supervisionadas com conteúdos temporais e informativos.

Palavras-chave: Violino; Música popular; Autoetnografia.

BRITO, Mario Soares. **The Violinist in popular music in Salvador**: an autoethnographic study of insertion strategies in some fields. Advisor: Alexandre Alves Casado. 2019. 68 f. Final Conclusion (Master in Music) - School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACTS

The present work aims to argue that, in addition to the institutionality of orchestras or as a musician hired by companies in the field of events, the violinist can find new fields of activity in the musical work market of Salvador, through a process that demands a greater insertion in popular music. By means of an auto-ethnographic study of the author's experience as a member of Mario Soares Quarteto, we examine some formative processes necessary for this insertion in relation to the relation with the artistic medium, to the interpretive practice and to the application and adaptation of the violin technique European erudite tradition to musical genres that are often explored in the popular music environment, specifically jazz, choro, and forró. We analyze the role of the academic formation in violin to act in the popular music, supported in the experiences of studies and experiences of violinists in the slope of the jazz, like Stéphane Grappelli, and in the scope of the Brazilian popular music, for example, of Fafá Lemos, Ricardo Herz and Nicolas Krassik. It presents the author's memorial describing the strategies used in his scholarly and academic training to enter the universe of popular music and brings the report of practices supported with temporal and informative contents.

Key words: violin, popular music, autoethnography

SUMÁRIO

1 MEMORIAL	9
2 ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS PARA PREPARAÇÃO DO RECITAL: PRODUTO FINAL	11
3 DAS PRÁTICAS (DISCIPLINAS) SUPERVISIONADAS	16
3.1 OFICINA PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (MUSD48).....	16
3.2 PRÁTICA CAMERÍSTICA (MUSD50)	17
3.3 PRÁTICA ORQUESTRAL (MUSD49).....	18
4 DAS DISCIPLINAS OFERTADAS	20
4.1 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS (MUSD502).....	20
4.2 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO (MUSD45).....	20
4.3 ESTUDOS ESPECIAIS EM EDUCAÇÃO MUSICAL (MUSD46)	21
4.4 MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL	21
4.5 PROJETO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO FINAL	22
5 CONCLUSÃO	23
6 ARTIGO – O VIOLINISTA NA MÚSICA POPULAR EM SALVADOR: UM ESTUDO AUTOETNOGRÁFICO DE ESTRATÉGIAS DE INSERÇÃO EM ALGUNS CAMPOS DE ATUAÇÃO	24
6.1 INTRODUÇÃO.....	24
7 UMA BREVE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DA RELAÇÃO DO VIOLINO COM A MÚSICA POPULAR	26
7.1 O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR E ERUDITA A PARTIR DO RENASCIMENTO	26
7.2 UMA BREVE HISTÓRIA DA INSERÇÃO DO VIOLINO NO JAZZ E A CONTRIBUIÇÃO DE STÉPHANE GRAPPELLI.....	27
7.3 O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	29
8 UM ESTUDO AUTOETNOGRÁFICO CONCEITO	33
8.1 A AUTOETNOGRAFIA COMO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA.....	33
8.2 AS IMPLICAÇÕES DA AUTOETNOGRAFIA NOS MEUS PROCESSOS PRÁTICO INTERPRETATIVOS.....	35
8.2.1 A minha formação no bacharelado em violino e sua importância para atuação na música popular	36
8.2.2 O papel da minha experiência extra-acadêmica na formação da prática interpretativa na música popular	37

8.2.3 Mário Soares Quarteto: uma breve história do grupo.....	46
8.2.4 Mário Soares Quarteto: as minhas experiências e as do grupo no jazz	48
8.2.5 As minhas experiências e as do Mário Soares Quarteto no Choro	48
8.2.6 As minhas vivências e as do Mário Soares Quarteto no forró.....	49
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
APÊNDICE – PRÁTICAS SUPERVISIONADAS.....	57

1 MEMORIAL

Comecei os estudos de música aos 12 anos, com o método para solfejo Paschoal Bona. Alguns meses após essa iniciação, passei a estudar violino também, instrumento com o qual desenvolvi práticas de música de concerto e música coral protestante por cerca de dez anos sendo conduzido pedagogicamente pelo professor Marcus Rocha. No ano de 2004, iniciei as aulas no projeto de extensão da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com o professor Alexandre Casado. Dois anos mais tarde viria a entrar no curso de graduação com a finalidade de me profissionalizar, ou seja, executar melhor meu instrumento, conhecer mais sobre música e me inserir no mercado de trabalho. Durante os anos da graduação pude cursar disciplinas, fazer festivais de música, ir a países da Europa e da América Latina e desempenhar atividades com orquestras e grupos de música popular.

Em maio de 2017 comecei a cursar o mestrado no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da UFBA na área de Criação Musical-Interpretação sob a orientação do professor Alexandre Casado.

O que me motivou a entrar no curso foi a possibilidade de juntar a pesquisa acadêmica com a prática profissional uma vez que, no mestrado profissional, são cursadas disciplinas teóricas e se realiza práticas supervisionadas (Apêndice A). As disciplinas ofereceram arcabouço para o desenvolvimento da pesquisa e as práticas fomentaram o desenvolvimento prático interpretativo dentro do campo profissional. Percebi um entrelace entre a prática e a pesquisa, pois o aspecto prático interpretativo ajudava a conduzir melhor a pesquisa, que, por sua vez, gerava reflexões sobre a prática.

A escolha pela área de concentração Criação Musical-Interpretação me ocorreu por conta da possibilidade de experimentar e de trabalhar com questões mais acadêmicas ligadas à pesquisa sem me distanciar da minha prática musical profissional diária, que venho desenvolvendo há bastante tempo. As práticas supervisionadas me possibilitaram continuar trabalhando com os universos erudito e popular aproximando-os do ambiente da universidade.

Não poderei deixar de citar os eventos mais camerísticos, por assim dizer, em lugares públicos da cidade bem como espaços culturais os quais me permitiram levar o violino, instrumento típico da música de tradição erudita europeia, a diversificados grupos sociais que perpassavam desde aos frequentadores das salas de concerto até aqueles presentes nos bares e restaurantes.

Pensar que a pesquisa e a prática de música erudita e popular feita na cidade pudesse adentrar o ambiente acadêmico juntas, seguramente, também me animou a ingressar no curso,

tendo em vista que estes dois universos eram justamente o que eu vivenciava profissionalmente, por isso considerei coerente adequar as duas estéticas ao meu projeto como materiais de pesquisa.

Os módulos acadêmicos foram importantes no processo de leitura, discussão e entendimento de conteúdos produzidos em um ambiente de pós-graduação. Pela primeira vez eu me deparei com os caminhos necessários para se fazer pesquisa, com a leitura de textos acadêmicos com mais frequência e com reflexões mais substanciais para o crescimento dos estudos e práticas profissionais.

Pude contar com a orientação do professor Alexandre Casado, co-orientação da professora Angela Luhing e com o auxílio precioso de colegas mestrandos e professores para que o curso, a construção do presente trabalho e do produto final acontecessem. Aprendizagem sobre pesquisa e prática foram os principais frutos colhidos no decorrer dessa jornada acadêmica.

2 ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS PARA PREPARAÇÃO DO RECITAL: PRODUTO FINAL

Ao aplicar um plano de estudo diário com o violino, foi necessária a abordagem de alguns aspectos técnicos e musicais para um progresso mais seguro e eficaz do ponto de vista prático interpretativo. O referido plano se desenvolveu com base em etapas estruturadas por ordem de prioridade: primeiro o estudo de técnica pura, envolvendo exercícios de arco, sistemas de escalas e estudos, depois técnica aplicada ao repertório e por último o puro fazer musical. Fica evidenciado nesse memorial que os planos e as etapas se deram de forma heterogênea visto que, ao longo do curso, alguns fatores se interpuseram no percurso do estudo diário, contribuindo, assim, para adaptações e incrementações do mesmo. Alguns planos de estudo aconteceram também em conjunto com outros músicos e formações para a obtenção de um melhor resultado prático interpretativo no âmbito da música popular. A seguir descreverei a aplicação dos referidos planos de estudo no transcorrer do curso.

A sequência do estudo diário ao violino era iniciada com exercício de flexibilidade do pulso apenas com arco sem violino, que consiste em pegar o arco com a mão direita, imobilizar o antebraço direito com a mão esquerda e girar o pulso no sentido horário e anti-horário favorecendo a independência e flexibilidade do mesmo.

Seguindo-se a isso, era praticada corda solta (já com o violino) tocando cada corda separadamente e em seguida de duas em duas com duração de quatro tempos primeiro e depois dois de tempos por arcada. Na prática das escalas em terças e oitavas aparecia dificuldade em tornar a mão esquerda mais flexível e a afinação, em ambas, também se tornava um desafio. Dei início à leitura do concerto de Tchaikovsky em Ré Maior para Violino e Orquestra, umas das peças a serem executadas no recital de conclusão do curso.

Segui, diariamente, com cordas soltas, terças, oitavas, sextas e oitavas dedilhadas, a partir desse momento senti a afinação mais estável, no entanto as mudanças de posição se mostraram com um pequeno grau de fluidez, no caso das sextas e terças incluiu-se o desafio de estabelecer as “fôrmas” nos intervalos maiores e menores das mesmas.

Estudando as terças e as oitavas foi possível criar mais estabilidade na afinação e um entendimento melhor de como construir as “fôrmas” embora a sonoridade evolua paulatinamente. O arco e a mão esquerda requerem um tempo para se mostrarem sincronizados. Quanto ao repertório, continuei estudando o concerto de Tchaikovsky, com ênfase nas páginas três e quatro. Mas, os estudos de corda solta e de movimento isolado do pulso continuaram.

Na aula com o orientador, a abordagem foi direcionada à precisão do estudo e,

sobretudo, dos resultados que devem ser obtidos através de sistematização e otimização durante a prática. Atenção é imprescindível neste processo, o cuidado, a precisão e a repetição sistemática dos gestos dos dedos, da mão e braço esquerdo como um todo foram as principais pautas trabalhadas. Recebi a recomendação do estudo de dois trechos do concerto de Tchaikovsky.

Durante o mês de junho segui trabalhando, sob a recomendação do orientador, a precisão técnica desde a afinação nos exercícios de terças e oitavas passando pela busca de gestos mais *naturais*. Digo naturais porque praticar terças, oitavas e outras cordas duplas no violino tencionam muito a musculatura do braço e da mão esquerda e é necessário, no entanto, a busca por relaxamento evitando a maior tensão possível, em seguida a fluidez dos gestos, haja vista que a tensão provoca dificuldade na livre movimentação da mão e dos dedos.

Foi importante nesse processo de naturalização dos gestos guardar na memória a sensação dos mesmos e aplicá-la sempre que voltava ao estudo. Houve a necessidade de me preparar para o concurso da Orquestra Sinfônica da Bahia que seria realizado no mês de julho, passei a trabalhar o concerto para violino e orquestra número 5 de Mozart, pois era uma das peças de confronto, junto com excertos de orquestra (trechos de sinfonias e peças executadas nas orquestras e que são cobradas em provas).

O desafio nesse momento foi estudar e preparar as peças com o máximo de precisão possível e respeito à estética de cada período envolvendo as obras, já que, ao realizar recitais e provas anteriormente, experimentei sensações responsáveis por uma performance com certa imprecisão e com exageros estéticos, identificados pelo meu orientador como “super interpretação” - termo retirado do título do livro *Interpretação e Super interpretação* de Umberto Eco, que se refere à interpretação exagerada de obras artísticas causando descaracterização das mesmas.

Tive encontros presenciais no intuito de encontrar caminhos para amadurecer minha técnica, interpretação e todo o processo prático interpretativo. No concerto de Mozart número 5 em lá maior trabalhamos projeção sonora, articulação, sobretudo no primeiro movimento, com atenção em especial às terminações de frase que, no caso desse compositor e de outros desse período, se trata das terminações femininas, contendo um leve decrescendo no final.

A afinação foi outro detalhe bastante trabalhado. Com relação aos excertos o trabalho concentrei-me em ouvi-los, em conhecê-los melhor, pois algumas das peças não havia tocado antes, e em aplicar técnica no estudo cuidando da afinação, divisão de arco, sonoridade e interpretação. Um grande desafio foi a sinfonia “Fausto”, de Franz Liszt, cujos trechos exigem bastante técnica e musicalidade do intérprete.

Após transcorrer o concurso da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), o foco das aulas se ateve ao próximo desafio que foi o concurso para músico da Orquestra Sinfônica da UFBA (OSUFBA) e, dessa vez, a tarefa era preparar o primeiro movimento do concerto para violino e orquestra de Tchaikovsky. Nos encontros com o orientador, foram trabalhados aspectos como a compreensão da orquestração, segurança e estabilidade técnica e escolha de um “mapa” interpretativo criado por mim a ser seguido. Senti – e sinto até hoje - uma dificuldade grande em traçar esse “mapa”. Ser criativo e respeitar um texto musical já escrito e definido é exercício complexo de se fazer, estudar com a gravação do acompanhamento de piano ajudou substancialmente.

Depois do concurso, retomamos o trabalho técnico com atenção especial para o estudo da obra de Carl Flesch e suas escalas melódicas, terças, oitavas. Pensar todo o processo de afinação das cordas duplas voz por voz depois a naturalização e desbloqueio dos gestos e imaginar que naquele processo técnico tinha de haver música, executar os estudos pensando em frase, boa sonoridade e vibrato foram as pautas propostas pelo professor. A partir daí passei a observar que, quanto mais eu trabalhava dessa forma, mais segurança e consistência com o instrumento podia ter, se tornou mais viável controlar musicalmente o que se propunha.

Com técnica mais sólida e raciocínio, ficou mais fácil desenhar um caminho musical previamente estabelecido. Com o concerto de Tchaikovsky, o foco foi a antecipação dos movimentos da mão esquerda de modo que eles acontecessem antes do pensamento musical, automatizá-los e torná-los precisos sistematicamente. Percebi a necessidade de concentração nos gestos da mão esquerda e do braço direito para melhor executar as ideias que tinha em mente, junto a isso pesquisei mais a orquestração da peça pois é fator essencial para melhor tocar e interpretar um concerto. Nos concertos, quase sempre, há diálogo com contestações e respostas por parte da orquestra e solista, entender essa relação ouvindo o que ambos fazem é indispensável para uma interpretação coerente.

Ao avaliar e ao praticar os processos citados anteriormente, se tornou natural e pragmático o estudo de preparação para o recital final, parte integrante para a obtenção do título de mestre pelo PPGPROM da Escola de Música da UFBA. As referências de gravações indicadas pelo professor e aquelas que busquei por conta própria foram fundamentais na construção de parte do recital, direcionada à música europeia de tradição erudita.

No que tange às questões da música popular, que também cumprem parte igualmente importante na minha pesquisa de mestrado, métodos particulares de aprendizado e prática desse gênero musical se fizeram presentes. A começar pela frequência nos ambientes de música dessa natureza como rodas de choro, *jams sessions*, shows de pequeno e grande porte somando-se a

experiências individuais e coletivas em ambientes particulares e públicos (em minha casa, residência de amigos e amigas, espaços alternativos, lugares públicos de pequeno e grande porte).

Uma das minhas primeiras experiências se deu na *jam session* da Escola de Música da UFBA em meados de 2009, cuja a criação e continuidade aconteceram devido ao empenho de músicos que estudavam na universidade, como, por exemplo, Ivan Sacerdote (clarinete), Estevam Dantas (piano), Daniel Neto (acordeon) e João Weber (violão e guitarras). Eu integrava como participante, o que me foi bastante enriquecedor porque, naquele ambiente, tive acesso democrático e fácil às mais variadas formas de estética musical ligadas à música popular.

Transitavam por esse ambiente o choro, o jazz, a cumbia, os ritmos nordestinos, o rock, o pop, a música instrumental brasileira e internacional que somavam-se ao senso da improvisação desempenhado pelos artistas que formavam a banda base (os mesmos responsáveis, supracitados, pela manutenção da *jam*) e os convidados advindos de Salvador e outros lugares.

Os estudos individuais foram substanciais para adquirir o que, pra mim, eram novas linguagens para além das barreiras e entendimentos de música erudita europeia. Transcrição de solos de *jazz*, de choro, de música nordestina e música instrumental brasileira foram fulcrais para perceber racionalmente como funcionavam as técnicas de *swing* e de música de câmara com os “acordos estéticos” que aquela nova realidade me propunha.

No tempo em que cursei o mestrado, já tinha experimentado diversos grupos de música popular, como dito, desde o choro perpassando a música pop, o *jazz*, música contemporânea, o forró (entenda-se ritmos nordestinos), a MPB, música cigana espanhola, música instrumental brasileira autoral ou não e acompanhando cantores, artistas nacionais e internacionais como, Estrella Moriente – cantora espanhola, Gilberto Gil, Baby do Brasil, Paulinho Boca – integrante do grupo Novos Baianos, Moraes Moreira, Carlinhos Brown, Saulo Fernandes dentre outras e outros. O que me possibilitou crescer artisticamente com grupos como o Mario Soares Quarteto, Estevam Dantas Trio, Grupo Curiscada, Duo Soteropolitango, Duo Era um Dito Popular com enfoque mais acentuado no Mario Soares Quarteto, com o qual desenvolvi de forma mais direcionada à parte prática da pesquisa durante o curso de mestrado.

Foi nesse período que passei a praticar de maneira mais técnica os estudos de violino aplicados à música popular. O uso de acentos mais verticais com o arco para obtenção de frases e construções musicais características de cada estilo, a ausência deles intencionalmente proposta para a execução de notas mudas ou notas fantasmas e atenção para o que faz cada instrumento de percussão, tentando copiá-los.

Tocamos um repertório mais direcionado ao jazz, forró e choro. Formado por Márcio Pereira na guitarra, exímio violonista e guitarrista soteropolitano com presente atuação no cenário da cidade; Nino Bezerra no baixo, músico atuante em trabalhos autorais e junto a artistas como Margarete Menezes, Gilberto Gil, entre outros; e Laurent Rivemales, baterista e percussionista francês radicado em Salvador com importantes trabalhos na França e no Brasil além de idealizador do projeto Jazz na Avenida, cuja importância no cenário do gênero em Salvador tem sido agregadora e difusora.

A presença do quarteto em eventos corporativos, praças públicas, editais públicos foi e tem sido importante para a divulgação da música popular instrumental trazendo como protagonista o violino, instrumento para o qual as performances quase sempre se direcionam para a música de concerto, seja em sua forma tradicional (concertos com orquestras), seja em eventos particulares (cuja arregimentação perpassa um engendramento estético ligado a orquestras tradicionais de pequeno ou grande porte).

Tocar com o quarteto me possibilitou pesquisar, testar e refletir de maneira prática e teórica como inserir o violino no contexto de música popular em Salvador o que me levou a, também, ingressar no mestrado tendo em vista a riqueza em termos de pesquisa que tal imersão me podia proporcionar, bem como abrir diversas possibilidades para outros estudantes que quisessem, que querem ou que queiram se debruçar em um universo rico em oportunidades, do ponto de vista, artístico, financeiro e humano. Tais experiências e estudos foram preponderantes para a preparação da parte popular do meu recital, o produto final do curso.

3 DAS PRÁTICAS (DISCIPLINAS) SUPERVISIONADAS

Cursei três disciplinas práticas supervisionadas durante três semestres. Vivi momentos enriquecedores do ponto de vista musical – entenda-se frases, cores de som, ambientações musicais, forma –, harmônico e, sobretudo, estético. Experimentações primeiras de disciplinas similares, obtive ainda nos anos os quais ainda existiam os Seminários Internacionais de Música da Universidade Federal da Bahia e no bacharelado em violino. A descrição mais técnica dessas práticas supervisionadas, que envolve cargas horárias de estudos individuais, coletivos e apresentações, objetivos a serem alcançados e produto finais estão em relatórios presentes nesse trabalho.

3.1 OFICINA PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (MUSD48)

A primeira delas que vou descrever é a Oficina Prática Técnico-Interpretativa (MUSD48) ministrada pelo meu orientador prof. dr. Alexandre Casado. No decorrer do semestre 2017.1, abordamos e discutimos técnica de base que pode compreender técnica pura – corda solta, golpes de arco, escalas, arpejos e padrões de mão esquerda e direita mecanicamente direcionados – e técnica pura aplicada – métodos e estudos elaborados por compositores com a intenção de proporcionar melhor arguição musical e técnica na execução do repertório. Durante esse semestre aconteceu um concurso para a OSBA e, por conta disso, passei parte do semestre trabalhando com o orientador aspectos mais encaminhados no sentido de preparação para essa prova. Depois de ser aprovado e segundo o plano de curso traçado pelo professor, voltamos aos trabalhos ligados à técnica e iniciamos nas aulas presenciais o estudo do concerto de Tchaikovsky para violino e orquestra em ré maior *opus* 35, pois, individualmente, eu já havia começado o estudo do concerto.

Estudá-lo foi um grande desafio, visto que é uma obra de grande dificuldade mecânica com trechos que exigem muito do solista. O professor me aconselhou a trabalhar partes separadamente e com metrônomo reproduzindo-as com musicalidade, o que foi bastante eficaz para mim. Durante o semestre de 2017.2 se fez presente outro concurso, dessa vez para a OSUFBA, então direcionamos os estudos para a preparação para ele.

Depois de ser aprovado, segui com a preparação do recital final, o produto final do mestrado, voltando aos estudos de base técnica e de repertório, dessa vez composto por um concerto de Tchaikovsky, um movimento de *partita* de Bach e peças de música popular ligadas ao forró, ao choro e ao jazz.

No que tange à questão da parte popular do repertório, me foi recomendado pelo orientador o estudo de escalas e arpejos aplicando ritmos de música brasileira e do jazz, bem como dar continuidade às apresentações que já vinha realizando com grupos atuantes na cidade, o que me auxiliou com técnica, musicalidade e performance.

3.2 PRÁTICA CAMERÍSTICA (MUSD50)

Segundo indicação do meu orientador, fiz a matrícula na disciplina Prática Camerística (MUSD50), responsável por inserir os estudantes no contexto da música de câmara. Antes do mestrado eu já praticava uma disciplina similar na graduação e eram creditados os concertos e apresentações de música erudita, porém durante o mestrado as atividades da disciplina se adequaram às práticas de música popular também, o que trouxe uma aproximação com a minha pesquisa. Participei de inúmeros grupos, mais a diante descreverei aqueles com os quais me apresentei com maior frequência.

Integrei alguns grupos com diversas formações e pude desenvolver habilidades ligadas a interpretação e a performance. Fiz parte da Camerata Acadêmica da UFBA cuja orientação é feita pelo prof. Alexandre Casado, pela prof^a. Suzana Kato, pela prof^a. Laura Jordão e pelo prof. Ricardo Bessa. A camerata se dedicava a obras dos períodos, barroco, clássico e romântico e era formada por professores e alunos.

Foi fundamental para a minha formação na área camerística erudita europeia, entender a “conversa” entre os naipes, a busca por timbres que se encaixassem com a proposta musical, trabalhar a sincronia das regiões de arco que me ajudou a compreender como melhor fazer uso do mesmo, entender a música e a estética desses períodos foram alguns dos pontos importantes do trabalho com a camerata. As apresentações foram realizadas no auditório da Escola de Música da UFBA, na Reitoria e no Museu de Arte Sacra.

A Orquestra de Câmara de Salvador (OCSAL) é idealizada e regida pelo maestro prof. Ângelo Rafael Fonseca. Esta orquestra se debruça sobre a execução do repertório camerístico europeu, brasileiro e latino-americano, mesclando o popular e o erudito. Com ela pude melhor compreender como interpretar e atuar nos dois “universos” sob um viés mais orquestral em concertos sempre nas igrejas e espaços do Centro Histórico de Salvador.

Com o cantor Saulo Fernandes, com quem gravei o primeiro DVD da sua carreira solo, desenvolvi uma perspectiva de música formada por banda e cantor com tons mais delicados e atenção entre os músicos, eram shows direcionados ao público infantil com temas, em um tom mais pueril, ligados ao rock, canções infantis, ao pop e aos frevos de carnaval. Nos

apresentamos em vários espaços da cidade que iam desde a Arena Fonte Nova até o Largo da Mariquita, no bairro do Rio Vermelho.

Na cidade de Lençóis me apresentei com dois grupos: A Curiscada, composto por cinco músicos e cujo repertório estava direcionado à música nordestina, sobretudo ao forró, e a roda de choro da cidade, coordenada por Marcel Jaques considerado um dos grandes músicos baianos residente em Lençóis. Com os referidos grupos desenvolvi melhor a habilidade de tocar na rua para pessoas que, ávidas por música, apreciavam aquela combinação de temas tocados com arranjo pré-estipulados e outros tocados de maneira mais improvisada e espontânea. Tocamos em praças e espaços fechados da cidade.

Voltando a Salvador, me remeto ao Mário Soares Quarteto, importante grupo de inserção na minha vivência de música popular em Salvador. Composto por bateria (percuteria), baixo, guitarra e violino esse quarteto me proporcionou fazer música de câmara dentro dos moldes do forró, choro e o jazz, mais intensamente o *manousch*, com atmosferas que perpassavam desde a música de Luiz Gonzaga, Waldir de Azevedo e Pixinguinha até o senso interpretativo do Hot Club De France. Há mais detalhes dessa formação nos relatórios da disciplina Prática Camerística (MUSD50) e no artigo contidos no presente trabalho de mestrado.

3.3 PRÁTICA ORQUESTRAL (MUSD49)

Debatendo com o meu orientador sobre a possibilidade de melhor me desenvolver enquanto músico intérprete, chegamos a um consenso sobre a importância de cursar a disciplina Prática Orquestral (MUSD49) cujas atividades consistem em participação em ensaios, ensaios de naipe, concertos e turnês de orquestra sinfônica, gravações direcionados a vários compositores de vários estilos e épocas.

Realizei as práticas com a OSUFBA e a OSBA. Com a OSUFBA desenvolvi atividades junto ao maestro José Maurício Valle Brandão. Os ensaios ocorriam no auditório da Escola de Música da UFBA à tarde na maior parte das vezes com exceção dos ensaios gerais, próximos ao horário dos concertos. Alguns aspectos se firmaram como alicerce para que melhor eu desempenhasse meu papel de músico de orquestra na OSUFBA.

Compreender que tocar em orquestra sinfônica é fazer uma grande (no sentido da quantidade de músicos) “música de câmara” observando as frases e os encaminhamentos melódicos e harmônicos que saíam de cada naipe sem se fechar apenas na sua estante (partitura) individual. Acompanhar o gestual do maestro indicando frases, andamentos e variações de tempo e ritmo era uma constante e me ajudou com o entendimento da música sinfônica.

Trabalhamos repertórios do período barroco, clássico, romântico e contemporâneo - inclusive peças de estudantes da UFBA. A OSUFBA também cumpre uma função acadêmica pedagógica, haja vista que alunos e profissionais interagem, sendo que os segundos passam conhecimento direta e indiretamente para os primeiros. Realizamos concertos na Reitoria e no Museu de Arte Sacra da UFBA.

Com a OSBA, realizei atividades e o aprendizado foram semelhantes guardadas algumas particularidades a saber: A OSBA é uma orquestra exclusivamente profissional (embora alunos estivessem presentes em alguns concertos como convidados) e o repertório anual a ser executado é maior com uma média de um concerto por semana. Os ensaios foram realizados no piso C do Teatro Castro Alves (TCA), local constante dos ensaios. Os concertos se deram em diversos espaços dentro e fora da cidade, o que permitiu à orquestra cumprir uma função social de levar música de concerto a muitas pessoas de diversas regiões e classes sociais.

Concertos e apresentações foram realizados na sala principal do TCA, em igrejas do centro histórico de Salvador e em cidades como Feira de Santana, Alagoinhas, Vitória da Conquista, Jequié, Santo Amaro e Ilhéus. A OSBA desenvolveu um trabalho consistente de formação de plateia com apresentações inovadoras, ao menos no contexto baiano, como o Cine Concerto – espetáculo no qual tocávamos trilha de filmes fantasiados com personagens de filme. Cantores populares também se apresentaram com a orquestra propiciando mais aproximação entre a orquestra e um público diversificado.

Perceber a importância da aproximação entre a orquestra (no caso a OSBA) e o público me auxiliou na reflexão sobre a relação e o papel entre o artista e seu público. Essa perspectiva me permitiu criar caminhos e montar estratégias para inserção do violino na música, com enfoque para a música popular, em Salvador, que é a temática central do meu artigo. A direção artística e a regência da OSBA são realizadas pelo maestro Carlos Prazeres.

4 DAS DISCIPLINAS OFERTADAS

Durante os semestres 2017.1 e 2017.2 cursei algumas disciplinas, sendo uma obrigatória e uma optativa a cada semestre, totalizando quatro disciplinas.

4.1 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS (MUSD502)

Ao me matricular no componente curricular Estudos Bibliográficos e Metodológicos (MUSD502), me deparei com uma grande dificuldade encontrada por quem saiu de uma graduação em performance, na qual escrever não é uma atividade corriqueira: a escrita acadêmica. Por isso a disciplina mediada pelo prof. Pedro Amorim foi um divisor de águas, sobretudo para a manutenção e construção da presente pesquisa.

Compreender as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e sua aplicabilidade, ler o trabalho de outros colegas mestrands e adentrar as regras e formatos acadêmicos se fizeram presentes no decorrer das aulas. Perder o medo desse tipo de grafia sem, ao mesmo tempo, extrapolar suas formas foi o que mais me ajudou na construção de textos acadêmicos. O professor Pedro era muito cuidadoso ao indagar sobre a pesquisa de cada aluno nos ajudando a entender qual caminho de escrita seria mais coerente com cada proposta. Nos fornecia muitos textos igualmente elucidativos na compreensão de qual forma de escrita adotar e quais regras seguir.

4.2 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO (MUSD45)

Outra disciplina cursada durante o semestre 2017.1 foi Estudos Especiais em Interpretação (MUSD45) mediada pelo prof. Lucas Robatto. Aqui, durante o cursar da disciplina, tive contato com textos indicados e disponibilizados pelo professor. Por meio deles me foi possível ter uma melhor compreensão das muitas possibilidades de interpretação em arte e em música, bem como ver formas distintas executar e interpretar diversos estilos musicais que vão desde o Barroco até a música contemporânea eletrônica.

Um dos aspectos mais importantes e que mais me impressionou durante essa vivência foi a discussão e aprofundamento de debates sobre a relação entre música (o material musical em si e seus artistas e intérpretes) e a sociedade. É muito pouco discutido entre artistas e, sobretudo, músicos o papel que o público e a sociedade têm para o artista, quando deveria ser o contrário, tendo em vista a crise que muitos setores da arte têm sofrido por conta do não contato necessário com o seu público e a sociedade.

Os próprios textos recomendados pelo professor nos davam informações sobre essas problemáticas presentes na relação da sociedade com os artistas e músicos. E na sala debatíamos abertamente sobre as questões relacionadas às profissões da área musical e como estar próximos do meio social. Que paradigmas precisam ser revistos e, até mesmo, quebrados, que conhecimentos dentro do empreendedorismo, por exemplo, podem ser aplicados à estrutura de interpretação e performance para o engendramento duma carreira artística? Questões fundamentais para se entender o quanto a performance e a interpretação estão, também, interligadas a aspectos para além da música em si.

4.3 ESTUDOS ESPECIAIS EM EDUCAÇÃO MUSICAL (MUSD46)

Em 2017.2, me matriculei na disciplina Estudos Especiais em Educação Musical (MUSD46) ministrada pelo prof. Joel Barbosa. No começo o professor indagou, discutiu, abordou sobre a formação de cada aluno ali presente, nossa iniciação na música, as primeiras aulas, os lugares nos quais começamos a musicalização e como esses processos chegaram para nós alunos.

Em seguida nos foram apresentados modelos possíveis para musicalização em vários níveis envolvendo formações com grupos diferentes de instrumentos, desde *big bands*, grupos de madeiras, metais, quarteto de cordas, orquestra de câmara até orquestra sinfônica. Os critérios para os níveis de dificuldade eram escolhidos pelos intervalos, as durações das notas e os andamentos definidos para cada estudo.

O professor nos apresentou o seu conhecido método de musicalização *Da Capo*, criado para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda. A partir das orientações do professor, dos conteúdos do método e de nossas próprias experiências musicais elaboramos estudos com alguns níveis de dificuldade. Como nos foi orientado pelo professor era importante inserir em tal estudo canções que estiveram e estivessem presentes em nossa trajetória musical. No artigo do presente trabalho demonstro alguns caminhos e possibilidades que utilizei para minha trajetória e meu projeto, essa disciplina e seu senso pedagógico me auxiliaram a como melhor elaborar essas demonstrações.

4.4 MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL

Durante o mesmo semestre de 2017.2 cursei a disciplina Métodos de Pesquisa em Execução Musical (MUSD42) ensinada pelo prof. Lucas Robatto e pela prof^a. Diana Santiago.

Falar de pesquisa em execução e processos interpretativos foi algo extremamente novo pra mim, entender a junção do papel do pesquisador que escreve sobre processos práticos e do intérprete que utiliza a execução como elemento para a pesquisa foi fundamental para avançar no meu projeto de mestrado.

Os professores nos mostraram textos que abordavam a pesquisa dos processos práticos do artista, seja feita por outrem ou por ele mesmo. Um conceito muito elucidativo para a construção do meu artigo, foi o de pesquisa artística, muito debatido em aula e analisado por meio dos materiais fornecido pelos docentes.

A partir do estudo sobre o que era pesquisa artística pude desenvolver melhor meu artigo e lhe dei um rumo que o ajudou a ter uma forma mais definida. A partir desse ponto assumi que a autoetnografia seria a principal metodologia utilizada na construção do artigo. A disciplina Métodos de Pesquisa em Execução Musical também gerou reflexões nos meus processos práticos enquanto estudante de interpretação e criação. Da mesma maneira que praticar passou a ser um importante instrumento de pesquisa para realizar uma escrita acadêmica mais coerente, investigar teoricamente minha execução foi fundamental para realizá-la com mais reflexão e ter mais avanços.

4.5 PROJETO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO FINAL

Por último, no semestre 2018.1, me matriculei na disciplina Projeto de Trabalho de Conclusão Final, orientada pelo prof. Alexandre Casado. Discutimos detalhes finais de conclusão do meu projeto, preparação para o recital final e estruturação da parte mais acadêmica (escrita). Durante esse percurso tive a co-orientação da prof^a. Angela Luhning cujas informações para construção e correção do meu artigo e projeto foram fundamentais.

5 CONCLUSÃO

A construção desse memorial foi extremamente importante para a parte acadêmica do curso. Pude, através dele, desenvolver e apontar reflexões substanciais para a elaboração também da parte prática. As memórias e informações relacionadas às atividades profissionais desenvolvidas ao longo do curso me auxiliaram no processo de composição do artigo, em que parte do conteúdo é autoetnográfico. Para a preparação dos relatórios das práticas supervisionadas os processos aqui descritos ajudaram no sentido de fornecer conteúdos temporais e informativos.

Preparar o recital final de conclusão foi uma tarefa que exigiu estratégias para as quais este memorial foi imprescindível, me trazendo autorreflexões para que os estudos diários ocorressem de maneira mais direcionada e otimizada e para que as performances se tornassem gradativamente mais eficazes. As disciplinas ofertadas abriram diversas possibilidades para meu entendimento do que é, efetivamente, a vida acadêmica e falar sobre elas viabilizou a construção de raciocínios e argumentos mais organizados para compreensão e produção de textos.

Espero que esse “mapa pessoal” do curso possa servir a outros estudantes e pesquisadores da área de criação e interpretação e outras áreas, dispostos a conhecer um pouco mais sobre estratégias utilizadas pelo violinista com formação erudita e acadêmica que deseja se inserir no universo da música popular. Aproveito para agradecer a todos os docentes do PPGPROM por todo o comprometimento, ajuda e atenção e parabenizá-los pela elaboração e a construção desse curso tão importante para a Universidade. Sinto-me privilegiado em fazer parte deste programa e contente por concluir mais uma etapa da minha vida acadêmica e profissional.

6 ARTIGO – O VIOLINISTA NA MÚSICA POPULAR EM SALVADOR: UM ESTUDO AUTOETNOGRÁFICO DE ESTRATÉGIAS DE INSERÇÃO EM ALGUNS CAMPOS DE ATUAÇÃO.

*Mario Soares de Britto*¹

6.1 INTRODUÇÃO

De modo geral, a inserção do violinista no mercado profissional musical de Salvador tem se dado em dois âmbitos, como músico de orquestra – executando um repertório em que predomina a música erudita de tradição europeia – ou como músico contratado por empresas do ramo de eventos – executando um repertório que inclui música erudita e música popular (mais frequentemente do gênero pop) em casamentos, formaturas e cerimônias corporativas.

No entanto, há um terceiro campo de atuação profissional relacionado ao ambiente de música popular, ainda pouco explorado pela maioria dos violinistas soteropolitanos. Trata-se de uma prática que tem se tornado frequente, de formação de grupos de músicos independentes que se reúnem para desenvolver um repertório de música popular que pode ser executado em locais informais e circunstâncias esporádicas, como em bares, shopping centers, feiras gastronômicas, eventos culturais e festivais de música ou mesmo para gravações em estúdio, para os quais recebem cachês. Esses grupos e a prática profissional que exercem têm sido denominados de *Guigues* pelos profissionais da música popular e incluem, por exemplo, grupos de samba, de choro, de jazz e de tango.

Neste artigo, pretendo argumentar que a participação do(a) violinista nas referidas *Guigues* pode vir a ser um caminho para que esse(a) instrumentista encontre novos campos de atuação no mercado de trabalho musical de Salvador, por meio de um processo que demanda uma maior inserção na música popular. Examino alguns processos formativos necessários a essa inserção no que diz respeito à relação com meio artístico, à prática interpretativa e à aplicação e adaptação da técnica do violino de tradição erudita europeia aos gêneros musicais que vem sendo frequentemente exploradas pelas referidas *Guigues*, especificamente, o jazz, o choro e o forró².

Para tanto, inicialmente vou apresentar uma breve interpretação da relação do violino com a música popular a partir de uma pesquisa bibliográfica, e em seguida os resultados de um

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGPROM/UFBA). Graduado em Violino pela UFBA.

2 O forró é um termo genérico aplicado a uma série de ritmos da música tradicional nordestina. Neste estudo, estaremos nos referindo ao baião, ao arrastapé e ao xote.

estudo autoetnográfico relativo à minha experiência, sobretudo nos últimos três anos de inserção na música popular como atividade profissional e como integrante do Mario Soares Quarteto, executando choro, jazz e forró.

7 UMA BREVE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DA RELAÇÃO DO VIOLINO COM A MÚSICA POPULAR

Para se ter um melhor entendimento do percurso do violino na música popular irei propor um resumido apanhado histórico e bibliográfico. Com o objetivo de traçar um plano comparativo e analítico começarei por descrever a relação do violino na música erudita de tradição europeia e na música popular coexistindo em diversos lugares pelo mundo. Em seguida demonstrarei as primeiras e principais incursões do violino no jazz desde fins do século XIX até os dias atuais dando maior ênfase à trajetória do violinista francês Stéphane Grappelli. Finalizando essa seção bibliográfica do presente artigo abordarei a história do violino na música popular brasileira, começando pelo século XVIII, perpassando pelo choro no fim do século XIX até chegar nos dias atuais.

7.1 O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR E ERUDITA A PARTIR DO RENASCIMENTO

O violino assume um papel protagonista na música do ocidente no começo da Idade Moderna, a partir Renascimento. Como argumenta Fillat (2016), é comum pensar que o violino vem de uma tradição erudita, no entanto, esse instrumento teve origem em uma tradição popular e, posteriormente, foi transferido socialmente para o universo erudito.

Ainda segundo Fillat (2016), o instrumento apareceu no século XVI e durante os dois primeiros séculos de sua existência esteve sempre associado à dança e às tradições populares de diversos povos da Europa, como, por exemplo, na França, na Irlanda, nos países leste europeus como a Romênia ou a Hungria. Como exemplo para estas trocas e migrações comento algumas cenas do documentário *Latcho drom de Gatlif* (1993). Nele é possível perceber as influências das músicas desses países, sobretudo de origem cigana, que são exercidas no violino e sua forma de tocar. Ao assistir ao documentário, se nota um violinista, na Turquia, acompanhado de pandeiros e instrumentos de corda pinçada a partir do minuto 35. Logo em seguida, em uma vila que parece estar mais ao ocidente, aparece um homem cantando, sendo acompanhado pelo violino que ele mesmo toca e por um músico que maneja outro instrumento de cordas pinçadas. A forma de tocar violino que ele esboça propicia um som mais rugoso.

A partir do instante 42min43s do mesmo documentário aparece uma cena em que um violinista se reúne com outros e com músicos que tocam outros instrumentos e parecem estar representando o gênero Klezmer. Naquele lugar é como se algum momento simbólico estivesse sendo comemorado ou reverenciado, muitas pessoas cantam junto aos instrumentistas e comidas são feitas, o que mais representa um ritual social do que um evento de música isolado.

No instante 1h17min mostra-se uma festa em que o violino está presente em um grupo de música cigana francesa tocando jazz manouche. Esse documentário é muito importante para entender os caminhos que o violino percorreu dentro de uma perspectiva mais oriental, tanto do ponto de vista asiático quanto europeu.

Como nos argumenta Isidoro (2013, p. 15), o surgimento do Renascimento colaborou com a delimitação estética entre música erudita – aquela executada em Igrejas para a nobreza e aristocracias – e popular – executada em ambientes frequentados para extratos menos favorecidos da sociedade. Essa delimitação contribuiu, por sua vez, para que o uso do violino se intensificasse entre as diversas camadas da sociedade.

Essa dupla atuação do instrumento tem se intensificado ao longo dos anos, não apenas na Europa como também em outras partes do mundo, como na América do Norte e do Sul, por exemplo. Tal qual na música de tradição erudita europeia, o violino aparece na música popular desses lugares. Este é o caso, por exemplo, do tango na Argentina, do country, blues e do jazz norte-americanos, do choro e do forró no Brasil.

Para cada um desses gêneros musicais é possível citar exemplos de violinistas que se destacaram pela sua atuação e construção de uma carreira na música popular: o violinista argentino Ramiro Gallo destaca-se pelo trabalho discográfico e metodológico no tango, os violinistas Stuff Smith, Sugar cane Harris, Mark O'Connor, Ted Falcon, Scott Tixier, Didier Lockwood, Florin Niculescu, Jean-Luc Ponty representam os estilos americanos, e os violinistas Antônio Nóbrega, Felipe Caran, Ricardo Herz, Guilherme Pimenta, Nicolas Krassik, Marcelo Fonseca atuam dentro do gênero da música brasileira.

7.2 UMA BREVE HISTÓRIA DA INSERÇÃO DO VIOLINO NO JAZZ E A CONTRIBUIÇÃO DE STÉPHANE GRAPPELLI

As primeiras referências à performance de jazz usando violino como instrumento solo datam das primeiras décadas do século XX. Os primeiros violinistas do Jazz incluíam Eddie South, Stuff Smith, Claude Fiddler Williams, Joe Venuti, George Stoll. Desde o começo do referido século tem havido muitos violinistas excelentes de improvisação, incluindo Noel Pointer, Stéphane Grappelli, Nora Germain e Jean-Luc Ponty.

É possível citar outros que tiveram uma importante participação e contribuição no jazz, a despeito de não se dedicarem exclusivamente a esse gênero, como Darol Anger e Mark O'Connor. Outro nome em destaque que se dedica quase exclusivamente ao jazz manouche é o romeno Florin Niculescu. No ano de 2018, faleceu um renomado violinista de jazz e música

experimental conhecido por Didier Lockwood responsável por uma profícua carreira e projetos didáticos em sua escola de jazz e improvisação onde lecionava.

Personalidades como o francês Scott Tixier, radicado nos Estados Unidos, e Jeremy Kittel, figuram como jovens artistas em destaque no cenário atual.

Dentre os violinistas citados, darei enfoque a trajetória de Stéphane Grappelli devido a sua influência na minha forma de improvisar no jazz, embora utilize outras fontes. O modo de tocar desse violinista foi minha primeira referência e continua sendo uma importante inspiração. O início da carreira de Grappelli no jazz se confunde com a do guitarrista cigano Django Reinhardt e a da banda Le Quintet du Hot Club de France que descreverei a seguir.

No final dos anos 1920, os franceses começam a formar seus primeiros grupos de *jazz* sob influência e exposição a esse gênero musical, sendo que as formações iniciais não fazem frente ao que se produz nos Estados Unidos e não possuem notável projeção internacional. Na década de 1930 um entusiasta e empresário chamado Hughes Panassie funda uma associação chamada “Hot Club de France” com o intuito de criar grupos que tocassem bem o *jazz* na França, o resultado mais importante do clube, entretanto, foi a formação de uma banda oficial para representar a organização: Le Quintette du Hot Club de France (COSTA, 2011, p. 82).

A idéia do Le Quintette que surgira a partir da necessidade de representatividade musical da associação Hot Club de France que teve sua semente lançada em um encontro não programado entre o guitarrista Django Reinhardt e o violinista Stéphane Grappelli. Django se apresentou por primeira vez no Hot Club aos 24 anos. Segundo Bureau (apud COSTA, 2011, p. 83), pode-se dizer que ele foi a revelação desse concerto.

Ele é um músico curioso com um estilo como nenhum outro. Passou a tocar na orquestra do baixista Loius Vola enquanto que Grappelli tocava na orquestra de tango de Manuel Pizarro ambos no Hotel Claridge em Paris. Enquanto a orquestra de tango tocava, os músicos da banda de Vola passavam o tempo livre nos bastidores.

Desse modo, num desses intervalos, o violinista Stéphane Grappelli foi trocar uma corda do seu violino e encontrou o violonista Django Reinhardt tocando. Grappelli (apud COSTA, 2011, p. 83) se recorda que Reinhardt “[...] me pediu para tocar uma frase que ele tinha acabado de inventar. O resultado nos agradou e nós continuamos tocando outras músicas”. Ali surgiam as bases do que veio a se tornar o Le Quintette du Hot Club de France. Grappelli e Django eram os líderes do Le Quintette, com Joseph Reinhardt e Roger Chaput nas guitarras rítmicas e Louis Vola no contrabaixo (COSTA, 2011, p. 84).

O violinista Stéphane Grappelli era o principal arranjador do quinteto, além de ser o responsável pela transcrição das músicas, já que Reinhardt não sabia notação musical e tocava

tudo de ouvido. Algumas das canções, como “Minor Swing” e “Djangology” foram escritas em parceria. “[...] Grappelli fornecia estabilidade, responsabilidade, e manteve o grupo operante mesmo durante as inúmeras ausências de Reinhardt, que muitas vezes preferia jogar cartas a cumprir seus compromissos com o *Le Quintet* [...]” (COSTA, 2011, p. 84). O estilo de Grappelli, cheio de elegância e imaginação, complementava o senso rítmico e harmônico de Reinhardt, como nos infere Costa (2011).

Stéphane Grappelli gravou mais de 15 álbuns ao longo da carreira e fez parcerias com vários artistas como os pianistas George Shearing e Oscar Peterson, o violinista Jean-Luc Ponty, vibrafonista Gary Burton, o cantor pop Paul Simon, o bandolinista David Grisman, o violinista clássico Yehud Menuhin, o maestro Andre Previn e o violinista Mark O’Connor. Colaborou com os guitarristas britânicos Diz Disley e Martin Taylor. Gravou com Baden Powell e uma faixa para a banda Pink Floyd. No entanto a vida de sucesso e fama foi antecedida de dificuldades e desafios:

Não havia dinheiro para as aulas, então meu pai pega um livro da bibliothèque e aprendemos solfejo juntos. Eu nunca tive um professor, então aprendo boa posição e postura por pura sorte. A técnica surgiu devagar. Quando precisei de mais algumas anotações, tive de esperar. Não consigo tocar as notas com o dedilhado clássico correto. Por outro lado, um músico clássico também não toca jazz facilmente. É um jeito diferente. Talvez, se eu praticasse, conseguisse tocar o concerto de Beethoven do começo ao fim, mas nunca tocaria como Isaac Stern ou Menuhin, porque minha mão está deformada, meu cérebro está deformado. Eu amo brincar com bluegrass, mas talvez eu pudesse pegá-lo se eu morasse no sul por seis meses. Porque aprender a tocar é como uma língua – você tem que aprender isso na hora. Mas você não pode pegar nada na rua, exceto um resfriado. (GRAPPELLI apud COTT, 1977, tradução nossa).

Stéphane tinha uma forma graciosa, leve e virtuosa de interpretar e improvisar. Junto com outros pioneiros, como Joe Venuti e Stuff Smith, Grappelli, ele deu um passo à frente, introduzindo o violino como um instrumento que poderia ser usado no jazz. "Ele de fato se tornou uma lenda do violino no *jazz* [...] morreu aos oitenta e nove anos, alguns meses após ter dado seu último concerto” (COSTA, 2011, p. 84).

7.3 O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A música como linguagem é utilizada para estabelecer canais de comunicação desde os tempos mais remotos, sendo os ritmos e as sonoridades importantes catalizadores desse processo nos mais diversos ambientes. Um dos aspectos primordiais para que alguém se aproxime, compreenda a cultura de cada lugar, é conhecer o seu ambiente musical, o qual

contribui para a organização de fronteiras estéticas que designam a cultura dos povos. A importância da música como aspecto constitutivo da comunicação humana e, desse modo, da cultura de seus agrupamentos, é examinada da seguinte forma por Sherer (apud ISIDORO, 2013, p. 25):

A música se faz presente em todas as manifestações sociais e pessoais do ser humano desde os tempos mais remotos. Shaeffner (1958) explica que mesmo antes da descoberta do fogo, o homem primitivo se comunicava por meio de gestos e sons rítmicos, sendo, portanto, o desenvolvimento da música, resultado de longas e incontáveis vivências individuais e sociais.

No processo de formação do indivíduo, cada pessoa é inserida, em alguma medida, em ambientes de cunho popular e folclórico sob influência do que acontece culturalmente na sociedade em que vive. No caso do Brasil, esses ambientes são diversos e fortes demarcadores das experiências sócio-culturais peculiares de cada região.

Como exemplo, citamos a música nordestina, que se destaca pela sua diversidade rítmica, dentre outros aspectos, apresentando características estéticas e estilísticas peculiares que a diferenciam da música produzida em outras partes do planeta (ISIDORO, 2013, p. 25). Se analisarmos numa esfera mais global, veremos que as identidades regionais e nacionais são formadas, desenvolvidas a partir das transformações de sua própria forma de existência.

Conforme argumenta Miranda (2000), nenhuma identidade nacional é genérica, e no caso do Brasil, está longe de ser homogênea, já que sofre influência de nossas diferenças étnicas, das desigualdades sociais e regionais, e dos desenvolvimentos históricos diferenciados. De modo que, nosso hibridismo cultural, aspecto comum a outras nações que aqui se torna bastante conspícuo e acentuado, torna-se um fator de potencialização de nossas faculdades criativas (MIRANDA, 2000, p. 82).

Todavia, não temos muitos relatos da participação do violino na música popular brasileira e, embora tenha crescido cada vez mais, ainda não é tão expressiva se compararmos com o mesmo na música de concerto. No entanto, existem relatos da presença do violino na música popular aqui no Brasil que nos remontam ao século XVIII.

Apesar das escassas fontes documentais, há indicações de que o violino, tenha participado, ainda que minimamente, do processo de depuração da música popular, como mostra o inventário do compositor José Florêncio Coutinho (1750-1819), onde entre as muitas modinhas citadas, uma apresenta a observação ‘sem violinos’, sugerindo que o instrumento comumente acompanhava o repertório (SILVA, 2005. p. 755).

A partir dos anos de 1870, o violino se fez presente no cenário da música popular no

âmbito do choro. Muitos desses violinistas chorões atuaram na cidade do Rio de Janeiro. Entre eles, destaca-se Villa Lobos, mais conhecido como compositor de obras não só populares como eruditas que alcançaram o reconhecimento nacional e internacional. Neste período, outros violinistas populares alcançaram notoriedade no ambiente do Choro por terem tocado com o mestre Pixinguinha. A ativa participação do violino no choro, no final do século XIX e início do XX, se encontra documentada, por exemplo, na seguinte descrição de Silva (2005, p. 756):

[...] a diversificação atual de instrumentos melódicos (no choro) acabou por permitir que o violino substituísse, ou mesmo se somasse, aos instrumentos mais tradicionais, como a flauta, o bandolim e o clarinete. Há sete violinistas na relação de 285 chorões no Rio de Janeiro, atuantes entre 1870 e 1935 [...] Os violinistas chorões são: o ‘Velho Grey’ mesmo se somasse, aos instrumentos mais tradicionais, como, Guilherme Canalice, Ferreira Dias, Pingussa, Chico Serpa, Ernestino Netto e até mesmo o maestro Villa-Lobos. Guilherme Cantalice (1850 - 1920) e um certo Otaviano (1912), atuaram com Pixinguinha.

Em São Paulo, a história do violino no contexto da música popular se deu a partir dos anos de 1920 e, segundo Silva (2005), estes são os violinistas em destaque: Ernesto Trepiccione (Orquestra Colbaz), Gino Afonso, que, segundo Isaías (apud ISIDORO, 2013, p. 27), foi Spalla durante três anos da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e também, participou da primeira formação do Quarteto de cordas da cidade de São Paulo, que na época se chamava Quarteto Haydn, tendo sido idealizado por Mário de Andrade.

Na década de 1940, devido à maior preconização da música pela rádio, o violino passa a figurar de maneira mais contínua no universo popular. Um dos nomes de destaque dessa época foi Rafael Lemos Júnior (1921-2004) mais conhecido por Fafá Lemos. Este violinista iniciou seus estudos e carreira na música de concerto ainda muito cedo. Aos nove anos de idade foi solista junto à Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com o renomado pianista Souza Lima.

Lemos muda-se para o Paraná e na década de 1940, como nos relata Isidoro (2013, p. 30), mas depois retorna à cidade do Rio de Janeiro, sendo contratado pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSBA), na qual permaneceu no naipe dos primeiros violinos por cerca de quatro meses. Ao que tudo indica, essa foi a última incursão do violinista na música erudita, pois não há registros de sua participação em concertos de orquestras ou recitais com música de tradição europeia após essa data.

Na primeira metade do século XX, a música popular apresenta considerável crescimento devido, como argumenta Silva (2005), ao papel das orquestras de cassino, do disco e da rádio, que aqueceram o mercado de trabalho do músico popular. Segundo este autor, na década de

1940, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro chegou a contar com 120 instrumentistas e em 1956 este número subiu para 156, dos quais 35 eram violinistas (SILVA, 2005, p. 757).

Na década de 1940, Fafá foi contratado como solista de rádio e, posteriormente, funda, juntamente com Romeu Seibel, o Chiquinho do Acordeon, e Annibal Augusto Sardinha (Garoto) o Trio Surdina. Conforme Isidoro (2013, p. 39) “[...] a referida parceria deu início a uma carreira camerística, com uma significativa lista de álbuns gravados, muitas apresentações e um trabalho de música de câmara extremamente refinado [...]”.

A partir desse momento, Fafá se mudou para os Estados Unidos onde conheceu a cantora Carmen Miranda e juntos formam uma parceria que projeta internacionalmente a carreira do músico. Após idas e voltas ao estrangeiro, gravou seu último LP com a pianista Carolina Cardoso de Menezes em 1989.

“Nos anos 2000, uma nova geração de violinistas representados, sobretudo, por Ricardo Herz e Nicolas Krassik, emergiu ganhando visibilidade no cenário da música instrumental brasileira ao nível nacional e internacional” (FILLAT, 2016, p. 456). Tenho seguido algumas referências interpretativas e de improviso de Nicolas Krassik, somando-se a isso o gingado de Ricardo Herz tem sido importante no meu processo de pesquisa da inserção do violino na música popular instrumental brasileira. Em alguns momentos do meu estudo tenho me debruçado no trabalho do violinista Antônio Nóbrega, no entanto, os dois últimos citados são as fontes mais contínuas do meu processo de desenvolvimento prático interpretativo.

8 UM ESTUDO AUTOETNOGRÁFICO CONCEITO

A seguir descreverei um pouco sobre o conceito da autoetnografia como método para a pesquisa artística e a relação que se dá entre o pesquisador e o artista intérprete que, por vezes, são a mesma pessoa.

8.1 A AUTOETNOGRAFIA COMO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

No final do século XX, surge, em música, um formato de pesquisa e investigação científica diferente e não utilizado até o momento. Consiste no desenvolvimento de investigação por parte do músico prático interpretativo, que ao mesmo tempo, é o executante e estudante prático das obras como também investigador das mesmas e dos seus processos de preparação.

Segundo Benetti (2017, p. 148), este novo ator da pesquisa em música, designado performer-pesquisador científico, “[...] tornou possível o que até então seria improvável: contar com a disponibilidade e participação de performers altamente qualificados para a realização de atividades de investigação”. Tendência que se tornou objeto de estudo de autores que defendiam a pertinência de estudos nas quais o intérprete atua como pesquisador da sua própria prática (BENETTI, 2017, p. 148).

No ano de 2013, em um trabalho intitulado *Expressividade e Performance Pianística*, Benetti deu um passo importante e novo até então no campo da expressividade: importou da etnografia um método de pesquisa denominado de autoetnografia. Essa abordagem metodológica foi utilizada por Benetti (2017, p. 148) em uma pesquisa em que tomava os relatos diários dos estudantes de piano sobre seus estudos para compreender suas estratégias de aprimoramento da expressividade. Esses relatos eram produzidos nos moldes do diário reflexivo proposto por Gray e Malins (apud BENNETI, 2017, p. 148).

Muitos estudos de performance são desenvolvidos por pesquisadores com um olhar voltado para o performer, seu objeto de pesquisa, nesses casos a voz do performer está sempre sujeita à transfiguração a partir da ação do investigador (BENETTI, 2017, p. 149). Em outros casos, o pesquisador é o próprio performer cujos dados são experimentados e colhidos pela mesma pessoa. A prática instrumental somada às estratégias de inserção do meu “ser” artístico no cenário da música popular em Salvador se mostraram como meus principais objetos de pesquisa em um processo de investigação artística, por meio da autoetnografia. Benetti (2017, p. 149) nos sugere que a investigação artística (*artistic research*) requer análise de informações

relacionadas à performance como objeto dinâmico de investigação: fazer arte como pesquisa.

A investigação artística requer a prática para se desenvolver. O performer atua no campo prático ao mesmo tempo em que pesquisa e avalia sua própria prática sem que um outro pesquisador externo o faça. Ainda segundo López-Cano e Opazo (apud BENETTI, 2017, p. 149), as seguintes razões podem justificar a aplicação da etnografia na investigação artística: a) a pergunta problema de investigação requer a prática a artística para ser respondida; b) a prática é tida como um material tão importante e válido como qualquer outro referencial bibliográfico; c) a investigação artística só pode ser desenvolvida por um artista prático – um performer-investigador. Além disso, “[...] a vantagem dessa postura de investigação assumida pelo *performer* pesquisador consiste na extensão da sua consciência e reflexão explícita sobre sua arte como uma resposta criativa apropriada a questões iniciais” (PAKES apud BENETTI, 2017, p. 150).

De acordo com Benetti (2017), a autoetnografia pode ser entendida como um método de pesquisa ligado ao gênero autobiográfico que procura a análise e a descrição, de forma sistemática, de determinadas vivências individuais no intuito de compreendê-las coletivamente e culturalmente, uma forma reflexiva de etnografia. As seguintes características da autoetnografia, apresentadas por Adams e colaboradores (apud BENETTI, 2017, p. 152), me levaram a concluir que se tratava de uma abordagem metodológica adequada ao presente estudo: a) utiliza a experiência pessoal do pesquisador para descrever e criticar crenças culturais, práticas e experiências; b) mostra pessoas no processo de descoberta sobre o que fazer, como viver, e o significado de suas lutas; c) equilibra o rigor intelectual e metodológico, emoção e criatividade; d) busca por justiça social e por uma vida melhor.

As minhas vivências no ambiente de música popular em Salvador me fizeram perceber que o violino, um instrumento tradicionalmente mais utilizado na música erudita de tradição europeia, tem sido inserido na música popular, a qual tem como de praxe o uso de instrumentos de percussão e sopro. Interpretando esse cenário da ótica de um pesquisador, é possível interpretar esse fenômeno como uma quebra de paradigma, uma ruptura de barreiras no que diz respeito à instrumentação. Portanto, a partir da autoetnografia será possível tomar essa ruptura como um objeto de estudo, por meio do qual o uso da minha experiência pessoal poderá gerar um exame crítico de uma suposição cultural – ao de que o violino é eminentemente um instrumento da música erudita.

No processo de descoberta sobre o que fazer e como viver como músico instrumentista em Salvador, levando em consideração o significado de minhas lutas, descobri uma nova possibilidade de fazer música. Saindo dos padrões tradicionais que praticava, percebendo novos

modelos de fraseado, articulação e ritmo, pude viver outros padrões de comportamento profissional no âmbito instrumental, que me auxiliaram a estar em grupos de música popular e outras formas de conseguir sobrevivência financeira, ao passo em que, também entendi o papel social que o violino poderia a ter na música popular de Salvador.

Desde o momento em que me propus a investigar minha própria prática, percebi a demanda de equilibrar o rigor intelectual e metodológico da investigação acadêmica com a emoção e criatividade ao executar peças e obras com o livre exercício da criação e improvisação.

Por fim, esse estudo foi impulsionado pela preocupação em mostrar aos novos alunos do curso de violino da UFBA (e de outras universidades), que a formação em violino erudito, não deve constituir uma barreira, ao contrário, os permite também experimentar o ambiente de música popular soteropolitana. Essa é uma busca por justiça social, ao ampliar as possibilidades de realização profissional, financeira, artística e humana desses estudantes, muitos dos quais, assim como eu, são oriundos de grupos que sofrem com as desigualdades sociais e étnico-sociais brasileiras.

Embora estivesse imerso no contexto da música popular em Salvador há quase dez anos, os últimos três foram muito importantes porque a partir desse ponto foi possível aproximar minhas atividades profissionais com as pesquisas referentes ao mestrado. Usar como objeto de estudo minhas experiências prático-interpretativas, ou seja, lançar mão da autoetnografia como método de pesquisa artística foi o meu objeto de estudo durante o curso e o principal motivo para realizá-lo e concluí-lo.

8.2 AS IMPLICAÇÕES DA AUTOETNOGRAFIA NOS MEUS PROCESSOS PRÁTICO INTERPRETATIVOS

Nos tópicos a seguir, irei propor trajetórias possíveis para a introdução do violinista na música popular em Salvador, as quais foram adotadas por mim nesse processo de inserção. Descreverei, com certo grau de detalhe, minha formação no curso de bacharelado em violino, minhas primeiras experiências e inserções na música popular com o violino. Apontarei também aspectos sociais, musicais e técnicos necessários para a minha introdução e desenvolvimento no ambiente de música popular em Salvador. Relatarei a criação do Mário Soares Quarteto e a sua importância para meu desenvolvimento, no quesito prático interpretativo nos gêneros jazz, choro e forró

8.2.1 A minha formação no bacharelado em violino e sua importância para atuação na música popular

Durante os anos de permanência na graduação foi possível perceber a importância de estudar a técnica básica do violino remontada ao século XIX para a inserção em alguns estilos da música de tradição erudita europeia. Analisando o contexto histórico, no entanto, é possível perceber que “[...] na França, a ascensão social do violino começou no século XVIII, quando a sonata foi lá introduzida” (PINCHERLE apud FILLAT, 2016, p. 455).

Depois, as técnicas populares não foram mais usadas pelos músicos eruditos, isso seria devido à “[...] unilateralidade com que o ensino gerado pelo conservatório se impôs” (FIAMMENGHI apud FILLAT, 2016, p. 455). Ainda segundo Fillat (2016, p. 455), os conservatórios foram criados após a revolução francesa, ocorrendo conseqüente sistematização do conhecimento. Tendo em vista as informações citadas anteriormente, nota-se ainda uma dinâmica de transformações no processo de ensino e prática do violino erudito a partir do século XIX. Nessa linha de pensamento, Fiaminghi, (2009, p. 16) afirma que

[...] as mudanças ocorridas no ensino do violino para adaptá-lo à linguagem romântica, têm como referência o ano de 1802. Neste ano é publicado em Paris o ‘Méthode de violon par Baillot, Rode et Kreutzer’, três eminentes professores de violino do conservatório de Paris, que escreveram esse método sobre a égide do novo ensino, estabelecendo as bases do ensino moderno do violino que perduram até os dias de hoje. Tecnicamente falando, tratava-se de aparelhar o violinista para a prática de um novo estilo de música, que priorizava a grande linha melódica e a igualdade das arcadas em detrimento da clareza de articulação de pequenos motivos e da variedade nas inflexões de arco.

É necessário entender que métodos e tratados concebidos no século XIX padecessem, em alguma medida, de compreensão dos ideais estéticos de estilos anteriores à sua época. No entanto, essa metodologia, que é considerada pressuposto básico para a aprendizagem do violino, tem funcionalidade essencial para repertórios a partir do romantismo e oferece ancora para a interpretação dos períodos anteriores à sua própria existência.

Lançar mão de métodos contendo estudos como Kreutzer, Rode e peças para violino solo e de música de câmara durante os anos da graduação me fizeram entender basicamente o violino tradicional erudito europeu, com tal conteúdo pude, com mais segurança, passar a me inserir no universo da música popular, que descobri e venho desenvolvendo paralelamente à vida acadêmica e da música de tradição erudita europeia. O grupo francês Salut Salon, feito exclusivamente por mulheres, executa música de tradição erudita europeia em suas apresentações com arranjos próprios e inovadores, no entanto a interação constante com o

público, nesse caso específico por uma via mais jocosa, é um aspecto habitual na música popular. Em um trecho de uma das apresentações intitulado de *Competitive Foursome* (SALUT, 2014) é possível perceber essas características.

Pesquisar, entender e aplicar, nas constantes execuções em aulas e apresentações, o caráter replicável, a compreensão e naturalização dos gestos próprios do violinista e a interpretação analítica dentro da música foram pontos trabalhados no meu bacharelado em violino e mestrado em performance. Os festivais de música erudita³ foram importantes âncoras na minha construção enquanto violinista erudito, já que nesses encontros recebi informações valiosas de professores experientes que me fizeram compreender e amadurecer conceitos do repertório solo, de câmara e de orquestra, perpassando um entendimento aprofundado das questões técnicas que envolvem mão direita e mão esquerda, bem como características históricas e estéticas de cada período.

É indiscutível dizer que todo esse processo tenha e tem sido importante para o meu desenvolvimento e percurso dentro da música popular e é um tanto comum na carreira de violinistas que trabalham com esse tipo de música, como é o caso do francês radicado no Brasil Nicolas Krassik (apud ISIDORO, 2013, p. 49) que define o seguinte pensamento: “[...] a música erudita me trouxe a técnica, certa sensibilidade e busca de expressividade, um som, uma afinação, a interpretação, a atenção às dinâmicas, uma preocupação com a forma, as partes e seus contrastes e uma disciplina”. A afirmativa do autor sobre a técnica exigida na música erudita, fundamenta o contexto quanto à busca do equilíbrio, sensibilidade e expressividade para a afinação e interpretação das dinâmicas que a música erudita impulsiona.

8.2.2 O papel da minha experiência extra-acadêmica na formação da prática interpretativa na música popular

Enquanto cursava o início do terceiro ano da graduação vivia dilemas estéticos que me provocavam e me levavam a questionar o papel da “música de concerto” e da música popular para mim e para a sociedade, pois muitos conhecidos do meu círculo de amizade dentro e fora da universidade me questionavam quanto à prática de música popular na minha formação.

Em Salvador, a música popular é ampla e bastante rica devido ao processo histórico vivenciado pela cidade. A influência dos ritmos e das músicas de matrizes africanas e de matrizes indígenas, da música tradicional erudita europeia, bem como do jazz, blues dos Estados Unidos e outras tendências originárias de várias partes do mundo, fizeram e fazem com

3 Erudita é o termo que utilizo para me referir, de maneira não enfadonha, à expressão tradição erudita europeia.

que a cidade tenha uma efervescente produção musical.

Comecei a frequentar ambientes nos quais essas músicas aconteciam e me sentia impotente sem saber como atuar do ponto de vista prático interpretativo. Ao menos duas questões se apresentavam nessas situações: a primeira era entender as linguagens de ritmo, de fraseado, de harmonia e de concepção estética e a segunda questão era como adaptar o violino a essa realidade.

Nessa época tive a oportunidade de escutar uma faixa do disco *O Universo Musical de Baden Powell* na qual tocava e improvisava o violinista Stephane Grappelli, naquele instante me surpreendi ao perceber que o violino tinha possibilidades de articulação, fraseado, sonoridade e improvisação dentro da música brasileira. Comecei a frequentar mais as rodas de choro, as *jam sessions* para entender como o violino poderia se encaixar nesses contextos.

Uma das primeiras constatações foi perceber que aspectos como ideia musical, fraseado e todas as questões estéticas tinham peculiaridades diferentes na música de tradição erudita europeia e na música popular. Um fator bastante característico no repertório popular é a utilização constante e valorização do contratempo e das síncopas, tanto na execução das obras quanto nos improvisos de quem as interpreta.

Compreender a fluidez rítmica da música popular brasileira e do mundo perpassa o entendimento de contratempo, de síncope e aspectos rítmicos como sendo elementos principais para a construção do fator interpretativo e improvisativo. Do ponto de vista de ordem de prioridade, a harmonia e melodia (elementos mais valorizados na música de tradição europeia) são secundários. Segundo Fillat (2018, p. 62), “Herz e Krassik defendem que, para tocar música popular no violino, o trabalho deve passar primeiramente pelo ritmo. Este último é um elemento primordial das músicas populares [...]”. Segundo a autora Cançado (apud FILLAT, 2018, p. 62), ele é “[...] o resultado natural da linguagem humana, que varia entre os diferentes povos segundo a linguagem humana”. Ainda a autora diz:

Didier Lockwood, francês e jazzista, também valoriza a rítmica e influenciou Herz e Krassik neste aspecto. A questão rítmica é sempre muito importante nas músicas populares de diversos grupos sociais e povos, até da Europa, sendo elemento de forte apelo identitário, sobretudo quando vinculada às danças. Assim, se se trata de danças, evidentemente, o aspecto rítmico é básico, pois é o que identifica a expressão musical, sobre a qual se deve criar os demais elementos expressivos (FILLAT, 2018, p. 62).

Thomas George Caracas Garcia nos traz uma inferência bastante relevante no que tange às questões rítmicas na música das Américas – do norte e do sul – a saber:

A música africana tornou-se um importante instrumento no desenvolvimento de grande parte da música popular nas Américas. Enquanto que as tradições da música europeia predominaram e influenciaram a música do Novo Mundo através de seus elementos harmônicos e melódicos, em termos de vocabulário, estilos e formas, a música da África forneceu à música americana (neste sentido, música americana se refere à música da América do Norte e da América Latina) a sua complexidade rítmica (GARCIA apud CANÇADO, 2000, p. 6).

A partir dos aspectos citados acima, do estudo e a transcrição de solos, frases e temas foi possível desenvolver com naturalidade o uso do contratempo, das sínopes e claves e padrões rítmicos pertencentes à músicas de matrizes africanas. Como afirmado anteriormente, um fator de distinção entre a música de tradição erudita europeia e a música africana, da qual advêm o samba e o choro, sobretudo do ponto de vista rítmico, é a priorização do ritmo, que está intrinsecamente ligado ao movimento corporal no seu processo de criação e execução e se dá de forma cíclica sem a elaboração de compassos como nos mostra Graeff (2014, p. 3):

Na performance musical, o ritmo vem a ser o elo entre som e movimento, entre música e dança, estruturando os eventos sonoros e mocionais através de sua repetição e variação. Em tradições africanas e no Samba de Roda a música é concebida ciclicamente, (RYCROFT, 1954; KUBIK, 2004) isto é, a partir da repetição constante de padrões rítmicos. É precisamente na repetição dos ciclos que surge o espaço para a improvisação individual, tanto musical quanto coreográfica.

Na música ocidental, então, ritmo tem um papel definitivamente secundário perante harmonia e melodia, tanto em sua ênfase como em sua complexidade. “[...] Na música africana essa sensibilidade é quase inversa”, nos afirma Chernoff (apud GRAEFF, 2014, p. 3). Com base nas inferências acima e nas minhas experiências profissionais acredito que sentir, pensar no ritmo de maneira cíclica se deixando levar, também, pela expressão corporal é imprescindível ao tocar música brasileira.

Outro fator agregador no meu desempenho na música popular brasileira foi escutar experientes músicos de choro, bem como a minha presença nas rodas, o que me permitia aprender com esse gênero.

O forró foi outro elemento fundamental para entender questões rítmicas, harmônicas e de improvisação no repertório popular, pois é uma música que mexe com o corpo fazendo com que o instrumentista toque mais solto e sem perder o andamento, assim como improvise com mais liberdade sem perder coerência, como se a pulsação da percussão fosse um “metrônomo” natural.

[...] toco para mim vários instrumentos de percussão e estudo o swing da música brasileira seja forró, samba, choro, sendo o forró o gênero com o qual mais me

identifico e que tem haver com o prazer que descobri em dançar, que influenciou até no meu jeito de tocar violino. Eu acho que eu toco melhor violino porque eu aprendi a dançar; eu me soltei, você esquece a dificuldade, seu corpo relaxa e tudo flui melhor (KRASSIK apud ISIDORO, 2013).

Como ocorre no estudo e preparação da música de tradição erudita europeia, na qual intérpretes e obras são tomados como referência para o aprendizado e desenvolvimento performático e interpretativo, na música popular também é preciso direcionamento a determinadas obras e intérpretes que nos permitam seguir um caminho viável, reconhecido e, ao mesmo tempo, intuitivo para o processo construtivo de uma carreira artística. A primeira obra a me inspirar e da qual transcrevi o solo da improvisação foi o tema “Eu vim da Bahia”, de Gilberto Gil na versão de Baden Powell (importante violonista e compositor brasileiro) com participação do violinista francês, outrora citado, Stephanie Grappelli.

O exercício da transcrição me permitiu auditivamente, e via leitura, possibilidades para o encaixe do violino em um contexto mais rítmico. A partir de então, escutar obras com interpretação de Grappelli e do estilo que interpretava junto ao Hot Club de France; o jazz manouche se tornou habitual. Esse tipo de jazz e este intérprete são bastante didáticos para violinistas que desejam aprender a linguagem do jazz e da improvisação. Segundo Costa (2011), com citação do mesmo trecho feito anteriormente, o estilo de Grappelli cheio da elegância e imaginação, complementava o senso rítmico e harmônico de Reinhardt.

Esse complemento com um jeito limpo, emotivo e, muitas vezes, veloz de tocar e improvisar, me fez compreender a valorização dos glissandos, vibratos intencionais em algumas notas e o uso de acentuações com o arco que, junto aos violões manouche (guitarra manouche)⁴ e o contrabaixo, formam uma sincronia rítmica, melódica e harmônica típicas do estilo gypsy⁵. Tratando do campo da música popular instrumental brasileira, o músico Nicolas Krassik tem sido um importante norte para compreensão da interpretação e improvisação no forró e no choro.

Indo para o campo de outros instrumentos, faço referência ao clarinetista Paulo Moura e ao violonista Raphael Rabelo como importantes fontes de pesquisa para meu entendimento da improvisação na música brasileira. Na esfera soteropolitana, nomes como Roney Scot,

4 O violão manouche tem timbre peculiar e beleza intrigante. Tem sua origem de fabricação na década de 1930 e ficou mundialmente conhecido graças ao guitarrista Django Reinhardt que usava um modelo Selmer. Suas cordas são de aço, apesar de existir alguns modelos que usem nylon. Sua boca pode ter um pequeno formato arredondado ou um pouco maior em forma de “D”, o cavalete fica “solto” no instrumento, como o do bandolim, o que também contribui para a sonoridade característica do instrumento.

5 O gypsy é um termo utilizado para designar o gypsy jazz ou jazz cigano, um estilo de jazz que começou a se desenvolver na França na década de 1930 no qual importantes nomes como Django Reinhardt e Stéphane Grappelli contribuíram para preconizá-lo pela Europa, Estados Unidos e várias partes do mundo.

Joatan Nascimento, Elisa Goritzky Ivan Sacerdote, Estevam Dantas, Daniel Neto, Sebastian Notini, Felipe Guedes, me deram a luz sob a ótica de uma improvisação mais eclética que vai do jazz, passando pela música brasileira até o pop.

Os músicos soteropolitanos citados anteriormente cumpriram um papel de verdadeiros orientadores na minha formação dentro da música popular em Salvador, conversávamos sobre intérpretes, álbuns, grupos, bandas, formações, groove, improvisação e tudo mais que coubesse para discernimento e compreensão do universo popular em música. Aprendia vendo-os tocar bem como escutando, lendo, transcrevendo materiais que eles(as) me recomendavam para estudo e prática.

Para falar sobre aspectos mais técnicos da interpretação e improvisação no violino popular é importante saber que existem caminhos e métodos para o estudo e a prática interpretativa do mesmo, que no meu caso está ligado ao jazz, ao choro e samba (claves e padrões rítmicos, melodias e progressões harmônicas se confundem bastante nestes dois gêneros) e ao forró. Exercícios tanto da mão direita quanto da esquerda são necessários para o desenvolvimento das técnicas de interpretação e improvisação. Essas estratégias são também utilizadas por Nicolas Krassik, em seu curso de violino popular, conforme foi descrito por Fillat (2018, p. 56):

Nicolas Krassik lançou seu curso de violino popular online no dia 7 de setembro de 2017. O método se encontra numa plataforma online e é composto por uma série de vídeos totalizando 6 horas e 53 minutos de aulas. Neste curso, o violinista transmite a sua experiência, como passou da música clássica para o jazz, tirando a partitura, desenvolvendo o ouvido, o conhecimento harmônico e rítmico para poder improvisar. Depois explica como incorporou os novos ritmos brasileiros, a nova linguagem da música brasileira e também uma nova maneira de improvisar. Também divulga as ferramentas que lhe permitiram vencer as dificuldades pelas quais já passou.

Continuando com a linha de pensamento Fillat (2018, p. 56), lançar um método de violino popular brasileiro é afirmar que essa escola de violino existe e consegue ser transmitida para as próximas gerações. Nesse curso de violino popular os pontos abordados envolvem exercícios assim divididos: para a mão esquerda, mão direita, acento vertical, *reverb* natural, notas mudas (notas fantasmas), vibrato e glissando, que são aspectos técnicos do desenvolvimento do violinista para a música popular.

Outro ponto abordado são as arcadas cujas categorias se dividem em: arcadas de choro e samba, arcadas de forró, arcadas jazz, diversos acentos, contratempo, síncope acompanhamento, choro, samba (imitando o tamborim), forró (imitando a zabumba), um pouco de xote e frevo.

Importantes exercícios envolvendo ritmos e arcadas estão presentes nos métodos de Ricardo Herz e Nicolas Krassik, alguns a saber:

As tercinas a seguir ilustram as irregularidades presentes nos ritmos da música brasileira:

Figura 1 – Herz: O ovo na ladeira: Irregularidades rítmicas presentes na música brasileira.



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT, 2018).

Na Figura 2 já temos outro exemplo dessas irregularidades.

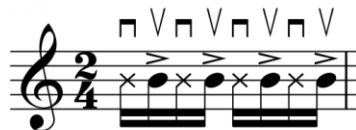
Figura 2 – Herz: O ovo ladeira 2



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT, 2018).

Na Figura 3, temos exemplos de notas “sem som” (responsáveis pelo *swing*) aplicadas à música brasileira.

Figura 3 – Nota “sem-som” com arcadas nos métodos de Herz e Krassik



Fonte: Método Herz e Krassik (2017 apud FILLAT 2018).

Nas Figuras 4 a 7 teremos as ilustrações com notas que indicam as claves do surdo e do “garfinho” com notas e notas “sem som”.

Figura 4 – Herz: Fórmula do “surdo no samba”



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT 2018).

Figura 5 – Herz: Fórmula do “surdo no samba” com “notas sem som”



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT 2018).

Figura 6 – Herz: Fórmula do “Garfinho”



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT 2018).

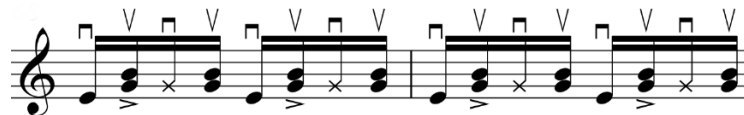
Figura 7 – Herz: Fórmula do “Garfinho” com notas “sem som”



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT 2018).

Logo abaixo teremos um exemplo de acompanhamento no choro com notas duplas.

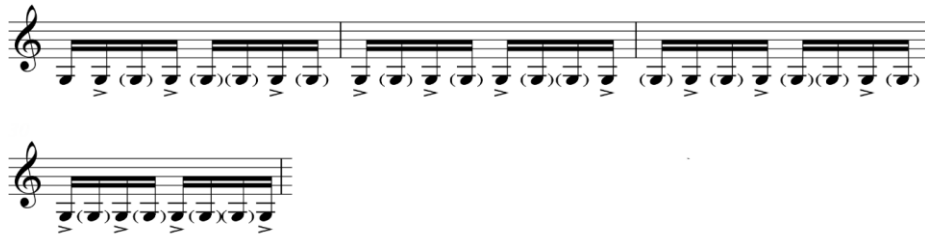
Figura 8 – Herz: Exemplo de acompanhamento no choro



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT 2018).

Na Figura 9, notaremos a adaptação da clave do tamborim no samba para o violino com notas simples (não duplas).

Figura 9 – Krassik: Adaptação da clave do tamborim no samba para o violino



Fonte: Método Krassik (2017 apud FILLAT 2018).

Na Figura 10 teremos demonstração do resfôlego (notas repetidas seguindo um padrão rítmico para fins de acompanhamento) aplicado no samba.

Figura 10 – Krassik: Resfôlego aplicado no samba



Fonte: Método Krassik (2017), apud Fillat (2018).

Na Figura 11 a clave da zabumba no forró com resfôlego em notas simples.

Figura 11 – Krassik: Ritmo do zabumba no forró com “resfolego”



Fonte: Método Krassik (2017 apud FILLAT 2018).

Na figura 12, a mesma representação da anterior só que com notas mudas (sem som).

Figura 1 – Krassik: Ritmo do forró no violino com acentos e notas mudas



Fonte: Método Krassik (2017 apud FILLAT 2018).

Nas Figuras 13 a 17 veremos exemplos de claves e acentos de instrumentos percussivos aplicados ao violino com notas simples e duplas, com som e sem som dentro da estética do

forró. Com a demonstração dessas figuras poderemos compreender melhor a importância do elemento rítmico como fator primeiro no estudo e execução da música popular brasileira (caso específico das ilustrações) e por que não dizer das músicas populares espalhadas pelo mundo.

Figura 13 – Herz: Grave básico da zabumba no baião



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT 2018).

Figura 14 – Herz: Bacalhau da zabumba no baião



Fonte: Método Herz (2017 apud FILLAT 2018).

Figura 15 – Krassik: Uma das acentuações no forró



Fonte: Método Krassik (2017 apud FILLAT 2018).

Figura 2 – Herz: Resfolego grave do zabumba no baião com cordas duplas



Fonte: Método Krassik (2017 apud FILLAT 2018).

Figura 17 – Krassik: “Resfolego” do baião com três cordas



Fonte: Método Krassik (2017 apud FILLAT 2018).

No campo do improviso as divisões das etapas de estudo estão demarcadas por: acordes simples no violino (harmonia e improviso), II V I maior, II V I menor, notas alteradas e escalas

no acorde de dominante, como “costurar” um improviso, *Dinhabinho Maluco* (Jacob do Bandolim), estudo ciclo de quintas, Assanhado (Jacob do Bandolim) e vocabulário.

Tratando-se do quesito ritmo a divisão em etapas se dá dessa forma: exercícios diversos com percussão e violino, polirritmia, noção de ciclos rítmicos, variações rítmicas diversas, posições e cromatismos.

8.2.3 Mário Soares Quarteto: uma breve história do grupo

O Mário Soares Quarteto surgiu a partir da ideia de fazer música popular instrumental em Salvador que trouxesse um repertório contendo jazz, choro e forró. A guitarra e o violino são os principais solistas dessa formação instrumental. O choro e o forró também complementaram a seleção de gêneros e obras a serem interpretadas pelo grupo.

A vontade de trazer para Salvador uma formação pouco recorrente incluindo violino, guitarra, baixo e bateria (ou percuteria) foi uma das motivações principais para criar o grupo. Descreverei a seguir uma história sintetizada e as formações artístico-musicais dos outros três integrantes.

Márcio Pereira é o guitarrista, músico experiente do cenário soteropolitano. Com formação acadêmica, é graduado em violão clássico pela UFBA na turma do professor Mário Ulloa, tem mestrado em performance *Jazz Guitar* no Mississippi, nos Estados Unidos e atualmente cursa o doutorado em etnomusicologia pela UFBA.

Desde os fins dos anos 1990 que o compositor, guitarrista, violonista e etnomusicólogo em formação, Márcio Pereira, tem atuado nos cenários erudito e popular na cidade de Salvador dando recitais e se apresentado com grupos de choro, jazz, samba e música instrumental. Sua vertente de compositor vem se desenvolvendo efusivamente em trabalhos como o duo Guitarbone, o grupo Saravá Jazz Bahia e na direção musical do trabalho do artista baiano Juracy Tavares.

O baixista Nino Bezerra, com 36 anos é um músico cuja a atuação artística se dá nos campos do jazz, do choro, do rock, do samba, do forró, axé music, música popular brasileira, funk, sertanejo, música regional, do cenário alternativo e da música instrumental como um todo. É contrabaixista, compositor e produtor musical, nasceu em uma família de músicos em Salvador. Começou tocando zabumba e triângulo acompanhando seu pai, Sebastião do Forró, cantor e sanfoneiro de Arco Verde, cidade de Pernambuco.

Ele á se apresentou com artistas como Margarete Menezes, Gil Melândia, Magary Lord, Daniela Mercury, Saulo Fernandes, Jau Peri, Carla Visi, Lenine, Alceu Valença, Gilberto Gil,

Zeca Baleiro, Zezé de Camargo, Gilberto Gil, Chico César e Lazzo Matumbi. Na música instrumental atuou e atua com Leitieres Quinteto, Mário Soares Quarteto, Saravá Jazz, Mou Brasil, Bira Marques, Gerson Silva, Chico Oliveira e Joander Cruz Quinteto.

O francês Laurent Rivemales com 45 anos e nascido em Montpellier na França. começou os estudos musicais com o trompete, anos mais tarde iniciou-se na bateria instrumento com o qual realizou sua formação no conservatório de Perpignan na França. Pouco tempo depois começou a atuar profissionalmente fazendo shows e dando aulas de bateria.

Em seu país de origem se apresentou com artistas como Raphaël Lemonnier, Jérôme Dufour, Sébastien Falzon, Brice Soniano, Ludovic de Pressac, Nicola Sabato, Cédric Chauveau e Fabien Mary. Em 2002, gravou seu primeiro CD e, em 2005, chegou a Salvador quando cria o espaço musical *Fuarfuia*, palco para diversos projetos artísticos, que além do Jazz fomentou a expressão de outras estéticas e grupos musicais ligados à cultura regional, contando com a presença da Orquestra Rumpilezz, Mariene de Castro, Armandinho, Margarete Menezes e Gil Melândia. Laurent idealizou o projeto e o espaço Jazz na Avenida do qual é produtor bem como do Eco Jazz Festival.

O projeto e espaço cultural Jazz na Avenida tem sido um dos maiores expoentes do jazz e do blues da cidade de Salvador além de ser um ponto de encontros sociais. Laurent atua com muitos grupos que se apresentam neste projeto como é o caso do Jazz a C'inq e do Laurent Rivemales Trio. O Mário Soares Quarteto nasceu do meu encontro com esses músicos no referido projeto por volta de 2016, à época os três músicos já haviam tocado juntos em diferentes circunstâncias.

Em uma sexta-feira, indo conhecer o projeto, fui convidado para uma participação, ao perceber uma reação receptiva e, ao mesmo tempo, eufórica por parte do público, entendemos naquele momento o quanto poderia ser produtiva a formação de um quarteto com violino, baixo, guitarra e bateria em Salvador. Os comentários da plateia também nos motivaram.

Havia quem gostasse por estar escutando o violino no contexto de música popular, dentro de uma perspectiva de solos e improvisos, sobretudo ecoados por este instrumento tradicionalmente presente na música erudita europeia. Outras pessoas se sentiam atraídas pela performance e movimentação corporal que nós músicos do quarteto realizávamos.

A partir de então, decidimos formar o quarteto que interpretaria temas de jazz (principalmente o manouche), chorinho e forró, pois com o *swing* da música franco-americana e o balanço dos ritmos brasileiros aproximariamos mais o público soteropolitano, tipicamente inclinado a gêneros musicais dançantes, do nosso trabalho.

Os ensaios do Mário Soares Quarteto aconteceram, em grande parte, no estúdio do jazz

na avenida nas semanas que antecediam as apresentações. Havia mudança de repertório a cada temporada de apresentações ou em momentos específicos, no caso dos eventos corporativos e dos festejos de São João e do Carnaval.

8.2.4 Mário Soares Quarteto: as minhas experiências e as do grupo no jazz

Com o gênero jazz a minha história pessoal e do quarteto se confunde em certa medida em suas trajetórias. O primeiro estilo jazzístico que pesquisei e que me chamou a atenção foi o gypsy jazz pelo fato de ter o violino como um dos instrumentos solistas. Ao formar o grupo, o primeiro estilo a ser citado para fazer parte do repertório foi também essa mesma vertente do jazz e pelo mesmo motivo: ter no violino uma das possibilidades de solo. Tanto individualmente quanto em grupo, a abordagem de aspectos formativos foram essenciais para o desenvolvimento desse produto artístico: audição de gravações de grandes intérpretes, transcrição e criação de solos e muitos ensaios e apresentações. É importante ressaltar que migramos para outros movimentos estéticos do jazz como “bebop”, “swing”, “jazz rock”, “jazz fusion” entre outros. O Mário Soares Quarteto foi uma das minhas principais “escolas” para o entendimento e prática do jazz

8.2.5 As minhas experiências e as do Mário Soares Quarteto no Choro

Com o choro, as minhas incursões se deram há mais de dez anos quando frequentava as rodas que aconteciam, principalmente, no Teatro Vila Velha. Existia na época um regional de choro fixo que estava presente semanalmente executando clássicos e novos temas desse gênero brasileiro, no entanto muitos convidados frequentavam aquele ambiente enriquecendo bastante o repertório e as formas de interpretar e improvisar (o que não é muito comum para a velha guarda, mas que tem se apresentado com muita frequência entre os intérpretes mais modernos, por assim dizer) no choro.

Alguns convidados e convidadas eram de Salvador, outros(as) de São Paulo, do Rio de Janeiro enfim de várias partes do Brasil e até do mundo, me recordo de quando uma moça da Coréia do Norte apareceu lá tocando *Assanhado* de Jacob do Bandolim no Vibrafone, foi uma experiência incrível vê-la tocar com sotaque bem brasileiro, sendo de outro país e com aquele instrumento tão incomum no cenário do choro.

Anos mais tarde, quando decidi junto a Márcio Pereira, Nino Bezerra e Laurent Rivemales formar o Mário Soares Quarteto, entendi que seria importante colocar choros no

repertório. Laurent, a princípio, sugeriu que juntássemos ao repertório de jazz manouche aos temas de choro com a justificativa de que ambos os estilos advêm de música tradicional de cada país (jazz manouche da França e o choro do Brasil) possibilitando fazer da música um meio de transmitir balanço e groove para plateia, agradando-a, também, dessa forma. Logo entendi que além da importância para público, tocar choro também me ensinaria muito sobre interpretar e improvisar na música popular brasileira.

Interpretar e improvisar no choro, junto ao quarteto, me levou a entender a síncope brasileira cuja principal característica é a irregularidade presente em suas subdivisões. O autor David Appleby define esse conceito como “fator atrasado”, significando um entendimento de execução mais atrasada e irregular das subdivisões internas dos ritmos sincopados da música brasileira (FILLAT, 2018, p. 67).

Assim como eu, outros violinistas também utilizam as acentuações da síncope brasileira e a compreendem como “fator atrasado” na execução do repertório popular brasileiro. Como nos descreve Fillat (2018, p. 67), podemos tomar como exemplo Ricardo Herz e Nicolas Krassik, que buscam interpretar da maneira mais fiel possível a acentuação da síncope brasileira adequando-a à linguagem brasileira, inclusive o próprio Herz tem uma denominação para o “fator atrasado” que ele conceitua como “o ovo na ladeira”, nomenclatura dada pelo baixista Tiago do Espírito Santo e que compara uma bola, que desce a ladeira regularmente, com um ovo, que ao descer desempenhará uma trajetória irregular devido ao seu formato.

Foi fundamental para a minha interpretação e desenvolvimento no choro o entendimento de que as irregularidades das subdivisões internas dos ritmos podem ser alcançadas, empregando-se maior pressão vertical (para cima ou para baixo) das arcadas, favorecendo assim as acentuações irregulares (claves e notas fantasmas), que quando associada a maior pressão dos dedos da mão esquerda, permite realizar o vocabulário do choro e samba.

8.2.6 As minhas vivências e as do Mário Soares Quarteto no forró

As primeiras referências que tive da música e dos ritmos nordestinos, generalizadamente conhecidos como forró, foram escutando canções de Luiz Gonzaga e outros artistas do Nordeste nas festas de São João na casa do meu avô. Segundo Alves (2013), o termo é oriundo da expressão forrobodó, de origem africana, que designava festas populares e também era associada à bagunça, confusão.

O fato é que se ouvia de tudo, relacionado aos ritmos nordestinos, na casa de meu avô na época dos festejos juninos. Baião, xaxado, xote, galope, arrastapé dentre outras influências

musicais que, costumeiramente, tocavam no período. Mais tarde viria a experimentar a prática do forró nas festas juninas da Escola de Música da UFBA, onde tocava um tema ou outro do rei do baião junto à banda base do evento. Mais uma vez, como no caso das minhas primeiras experiências com o jazz e o choro, não conseguia me encaixar musicalmente com que tocava os músicos. Após algum tempo de prática, fui compreendendo mais uma vez que, para tocar música popular no violino, o trabalho deveria passar primeiro pelo ritmo. Este último é um elemento primordial das músicas populares (FILLAT, 2018, p. 62).

Assim como nos outros gêneros, citados nos tópicos anteriores, o estudo e a pesquisa para o desenvolvimento da prática interpretativa do forró se deu, primeiramente, com o entendimento do ritmo e depois das melodias, que sempre tiveram como guia as interpretações vocais, e dos encadeamentos harmônicos. Um ponto importante a ser ressaltado é que no estudo e prática do forró, mais do que no choro e no jazz, a expressão corporal foi crucial para tocar com mais swing e precisão. A expressão corporal mostra de maneira visível o processo mental pelo qual o músico passou, como imaginou e interiorizou o ritmo. Ricardo Herz, já no início do seu curso de violino popular, ressaltava que se o corpo “fica reto, não *swinga*!”, incitando assim o movimento e o sentir corporal (FILLAT, 2018, p.72).

Entendendo a importância do forró para um trabalho instrumental de música popular em grupo, baseado nos fatores citados acima, o Mário Soares Quarteto decidiu por incluí-lo no repertório. Temas de Sivuca, Luíz Gonzaga, Dominginhos, Gilberto Gil dentre outros se fizeram presentes. Um aspecto relevante na experiência musical do conjunto está relacionado às performances com mais movimentação corporal por parte dos músicos. O forró, como diria Gilberto Gil, nos deu “régua e compasso” para interpretações com “groove” e muita dança, para quem tocava e quem assistia.

Um ponto importante a ser colocado nesse tópico é, também, a influência da rabeca no meu processo de crescimento musical dentro do forró. Para tanto, lançarei mão de contextualização histórica de que pode ser considerada importante para entender o caminho dos “iletrados” (música do povo). De acordo com o que nos mostra Burke citado por Fiaminghi (2009, p. 18) “Estudar a história do comportamento dos iletrados é necessariamente enxergá-la com dois pares de olhos estranhos a elas; os nossos e os dos autores dos documentos que servem de mediação entre nós e as pessoas comuns que estamos tentando alcançar”.

Ainda seguindo tal raciocínio, Fiaminghi nos afirma que pela ótica romântica que forneceu as regras do jogo da hegemonia cultural dos instrumentos musicais, especificamente do violino em relação à rabeca, o postulado acima se traduziria da seguinte maneira: as manifestações populares e seus respectivos instrumentos musicais deveriam ser resgatados e

incorporados ao acervo dos museus e coletâneas assim como os ossos dos nossos antepassados são classificados nos sítios arqueológicos. O único interesse seria registrar a história para justificar o presente, e não conhecer o passado para transformar o presente.

Contextualizando com a técnica violinística Fiaminghi (2008, p. 19) faz a interessante e seguinte colocação:

A continuidade na transmissão dos conhecimentos, no nosso caso, da técnica violinística, seria, dentro deste ponto de vista, um obstáculo à emergência de outros valores, ou outros prismas para interpretação musical. As quebras, os buracos escuros, a dúvida, e a incoerência, podem, por sua vez, assumir uma função de ruptura do já conhecido e esperado, agindo como elementos catalisadores do questionamento perante uma verdade inquestionável. Isto é válido tanto para os procedimentos esquecidos de como interpretar música barroca com instrumentos de época, especificamente o violino barroco, quanto para incorporar instrumentos 'sem história', como a rabeca (autora, ano, página).

Entendendo a importância da rabeca no forró há de se admitir que este instrumento cumpre um papel individual na figura de cada intérprete sem padronizações hegemônicas ou de qualquer ordem. A técnica existe, no entanto sem aprisionamento a padrões mecanicamente preestabelecidos e por isso sua importância para a adaptação do violino à música nordestina.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O violino, pode ser um dos instrumentos mais conhecidos do ocidente, se encontra inserido, na maior parte das vezes, nos cenários da música erudita de tradição europeia. Seja em naipes de orquestra, como solistas das mesmas, em eventos de gala ou corporativos, ainda é muito comum percebê-lo nesses ambientes pelo mundo todo. No entanto observou-se nesse artigo que existem, principalmente a partir do século XX, caminhos, espaços e lugares nos quais o violino aparece - e com destaque - nos pontos de vista musical e cultural.

Nesta pesquisa foi demonstrado, através de uma breve revisão bibliográfica, o processo histórico do violino, sobretudo a partir do final do século XIX, quando suas incursões no universo da música popular acontecem com mais ênfase. Percebemos que o *jazz* foi umas das principais portas de acesso do instrumento à música popular, permitindo uma visão internacional do instrumento fora da música de concerto. Chegando ao Brasil, o violino popular encontra ecos no choro, no samba e nas rádios.

Vale ressaltar que a presença da música oriental europeia, assim como da música asiática tem papel fundamental na difusão do violino, fora dos padrões europeus eruditos, e com uma verve mais cigana, nos espectros sociais e musicais.

Vimos também que no cenário popular a partir dos anos 2000 temos a presença de dois violinistas expoentes da música popular no Brasil: Ricardo Herz e Nicolas Krassik. Como pioneiros na pesquisa e repercussão do violino popular contemporâneo no Brasil, suas contribuições vão desde o campo do ensino e da técnica quanto da comunicação social que o referido estilo violinístico representa.

Partimos para a parte autoetnográfica, na qual se faz notar uma pesquisa em cima do conceito, propriamente dito, e da aplicação do mesmo nas minhas vivências profissionais. Grupos de música, artistas significativos e estratégias de inserção na música popular em Salvador (sem deixar de citar a influência de artistas musicais que não são e, ou, não atuam na cidade) foram demonstrados na minha pesquisa.

Conclui-se que este artigo pretende apontar vetores para a pesquisa do violino popular e acredito ser importante que o estudo dessa temática se perpetue através dos interessados no assunto.

Espero e desejo que, de alguma forma, possa ter contribuído, através do presente artigo, para o estudo e pesquisa de instrumentistas e artistas que estejam no meio musical e que desejam se debruçar no entendimento mais direcionado em pesquisas sobre o papel do violino na música popular em Salvador.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Andressa Guimarães. **Um quê que as outras danças não têm: o forró pé de serra na cidade de São Paulo**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação *latu senso* em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, Centro de Estudos Latino-Americanos de Cultura e Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 147-165, 2017.
- CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O “fator atrasado” na música brasileira. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 2, p. 5-14, 2000.
- COSTA, Adriana. Tiger Rag na interpretação do *Le Quintette du Hot Club de France*. **Per Musi**, Minas Gerais, n. 23, p. 82-88, 2011.
- COTT, Jonathan. Improvisando com *jazz*: violinista Stéphane Grappelli. **Revista Rolling Stone**, São Paulo, 19 maio 1977. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/improvising-with-jazz-violinist-stephane-grappelli-64288/>. Acesso em: 18 set. 2018.
- FILLAT, Mathilde Tania. Violino na música popular brasileira instrumental contemporânea: arcadas e ritmos. *In: JORNADA ACADÊMICA DISCENTE DO PPGMUS DA ECA/USP*, 4., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2016.
- FILLAT, Mathilde Tania. **O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- FIAMINGHI, Luiz Henrique. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de “outros violinos”. **Per Musi**, Minas Gerais, v. 20, p. 16-21, 2008.
- GATLIF, Tony. **Latcho Drom**: documentário. França, 1993.
- GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. **Revista Música e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 1-23, 2014.
- ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. **Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam *Fafá em Hollywood***. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- _____, Eliézer Anderson Batista; ROHR, Raquel; BOREM, Fausto. A técnica de arco na música popular brasileira: análise de sua aplicação nas gravações de Fafá em Hollywood, por Nicolas Krassik e de Samba de Uma Nota Só, por Jaques Morelenbaum. *In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 24., 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Anppom, 2014.
- MIRANDA, Antônio Lisboa De Carvalho. Sociedade da informação: globalização, identidade cultural e conteúdos. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 29, n. 2, p. 78-88, 2000. Disponível em:

<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/890>. Acesso em: 18 set. 2018.

SALUT Salon "Wettstreit zu viert" | "Competitive Foursome". [S.l.:s.n.], 14 fev. 2014. 1. Vídeo. (3 min 24 seg). Publicado pelo canal SalutSalon. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BKezUd_xw20. Acesso em: 31 mar. 2019.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SILVA, Esdras Rodrigues. Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira. *In*: CONGRESSO DA IASPM-AL, 6., 2005. *Actas* [...]. Bueno Aires: IASPAM-AL, 2006. p. 753-769.

Referências com endereços eletrônicos nos quais se encontraram informações e conteúdos dos violinistas descritos no texto.

ANTÔNIO Nóbrega- Lunário Perpétuo. [S.l.:s.n.], 2013. 1 vídeo. (10 min 45 seg). Publicado pelo canal Direto Dos Manguezais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9PDf6Tc5tgY>. Acesso em: 3 fev. 2019.

FRANKFURT Swing All Stars feat. Claude Williams - Jazzwoche Burghausen 1988 fragm. [S.l.:s.n.], 2014. 1 vídeo. (14 min 59 seg). Publicado pelo canal Uvisni. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oUQSWgJB_eQ. Acesso em: 11 jan. 2019.

DAROL Anger - Short Biography. **Darol Anger**, Arlington, [20--?]. Disponível em: <http://darolanger.com/index.php?page=about&family=about>. Acesso em: 10 jan. 2019.

DIDIER Lockwood quartet (2017). [S.l.:s.n.], 2018. 1 vídeo (1 hora 4 min e 13 seg). Publicado pelo canal Jazz and More. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dw8it9RNFVw>. Acesso em: 10 jan. 2019.

EDDIE South - black gypsy. [S.l.:s.n.], 2011. 1 vídeo (2 min 28 seg). Publicado pelo canal 2ndviolinist. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6RMWo_rpHL0. Acesso em: 11 jan. 2019.

BLUES - JAMnoMAM. [S.l.:s.n.], 2012. 1 vídeo (10 min 44 seg). Publicado pelo canal JAMnoMAM. Felipe Caran no violino. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6NyamTj_WN8. Acesso em: 11 jan. 2019.

FLORIN Niculescu gypsy rhapsody - sweet chorus. [S.l.:s.n.], 2016. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal MarioMaccaferriRules. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2IZalaMy7n4>. Acesso em: 10 jan. 2019.

GEORGIE Stoll - ain't she sweet & beautiful (Jazzmania Quintette - 1928). [S.l.:s.n.], [201?]. 1 vídeo (2 min 4 seg). Publicado pelo canal Early Music Recordings. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rkfUMxYw9lk>. Acesso em: 11 jan. 2019.

GUILHERME Pimenta rio- vibrações (Jacob do Bandolim). [S.l.:s.n.], 2015. 1 vídeo (5 min 54 seg). Publicado pelo canal Guilherme Pimenta. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hm00hdGSc_o. Acesso em: 11 jan. 2019.

JEAN Luc Ponty - Mirage. [S.l.:s.n.], 2019. 1 vídeo (6 min 31 seg). Publicado pelo canal Radiomix. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bKkMvBvyqvE>. Acesso em: 1 jan. 2019.

MIKE Block with Rushad Eggleston & Jeremy Kittel: "Minor Swing". [S.l.:s.n.], 2016. 1 vídeo (5 min 14 seg). Publicado pelo canal ArtistWorks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5cm7Wx1ZHL0>. Acesso em: 10 jan. 2019.

THANK You Joe Venuti!. [S.l.:s.n.], 2015. 1 vídeo. (21 min 30 seg). Publicado pelo canal Larry Stair. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W3gAypnheyo>. Acesso em: 11 jan. 2019.

EXCLUSIVE Footage "Heroes" Album feat. Mark O'Connor, Stephane Grappelli, Pinchas Zukerman and more. [S.l.:s.n.], 2014. 1 vídeo (9 min 32 seg). Publicado pelo canal Mark O'Connor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vjHrI1qIfY>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MARCELO Fonseca - Rabecando - bim bom records #26. [S.l.:s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min 35 seg). Publicado pelo canal bim bom records. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kgr6KyEabCU>. Acesso em: 11 jan. 2019.

SHOW Mestrinho - Nicolas Krassik - Feira de mangaio (Sivuca - Glória Gadelha). [S.l.:s.n.], 2015. 1 vídeo (5 min 37 seg). Publicado pelo canal Nicolas Krassik. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xMZdZTxuu8M>. Acesso em: 13 dez. 2018.

NICOLAS Krassik - Murmurando. [S.l.:s.n.], 2012. 1 vídeo (5 min 58 seg). Publicado pelo canal Jazzebluesce. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gERd8QyAXzY>. Acesso em: 13 dez. 2018.

RAMIRO Gallo Quinteto en Estudios ION. [S.l.:s.n.], 2010. 1 vídeo. (11 min 52 seg). Publicado pelo canal 10Tango. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Opz2ni0DRWw>. Acesso em: 11 jan. 2019.

RICARDO Herz Trio | Sete anões | Live at Sesc Pompeia. [S.l.:s.n.], 2012. 1 vídeo. (9 min 59 seg). Publicado pelo canal Ricardo Herz - Violino Popular Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ICOCkK0ASR0>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SCOTT Tixier - Brooklyn Bazaar (Trailer). [S.l.:s.n.], 2012. 1 vídeo. (4 min 48 seg). Publicado pelo canal Scotttixiermusic. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eXM-lw6VEDk>. Acesso em: 10 jan. 2019.

LIVE in San Francisco Stephane Grapelli. [S.l.:s.n.], 2015. 1 vídeo. (59 min 8 seg). Publicado pelo canal El Arte del Violín. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_lrTmLknNA. Acesso em: 10 jan. 2019.

STUFF Smith - Bugle Call Blues (Live 1965). [S.l.:s.n.], 2016. 1 vídeo. (3 min 9 seg). Publicado pelo canal Janstreinj. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-yWnOCy3_qY. Acesso em: 11 jan. 2019.

DON "Sugarcane" Harris-Sugar Cane's got the blues. [S.l.:s.n.], 2015. 1 vídeo. (15 min 22 seg). Publicado pelo canal Ulysses Broch. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ozjtf5DZOoM>. Acesso em: 11 jan. 2019.

TED Falcon - Super Wonder. [S.l.:s.n.], 2013. 1 vídeo. (8 min 8 seg). Publicado pelo canal Ted Falcon. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=IkRY2CWFz34>. Acesso em: 11 jan. 2019.

APÊNDICE – PRÁTICAS SUPERVISIONADAS

2017.1

Orientador da Prática: *Alexandre Casado.*

Descrição da Prática:

Título da Prática: *Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.*

Carga Horária Total: *263,6 horas.*

Locais de Realização: *Sala de cordas friccionadas da Escola de Música da UFBA, Salas de estudo da Escola de Música da UFBA, salas de naipe da Orquestra Sinfônica da Bahia, minha residência.*

Período de Realização: *De 17 de Maio a 16 de Agosto.*

Detalhamento das Atividades (Incluindo Cronograma):

As atividades se consistiram em: *Escolha, feita por mim e pelo orientador, de peças para o desenvolvimento técnico e prático interpretativo direcionado ao estudo do violino. Análise de partituras, audição de gravações, estudo individual.*

17 de Maio, sala 211 da Escola de Música da UFBA.

O orientador recomendou o estudo do sistema de escalas de Carl Flesch com as variações de arco. Discutimos e concluímos que eu estudaria o Concerto para Violino e Orquestra em ré maior de Piotr Ilitch Tchaikovsky.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 18 horas.

24 de Maio, sala 211 da Escola de Música da UFBA.

Executei uma escala do sistema de Carl Flesch incluindo as terças.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 18 horas.

31 de maio, sala 211.

Toquei terças e sextas de uma escala do sistema de Flesch. Toquei as duas primeiras páginas do Tchaikovsky. O orientador me recomendou o estudo do Schradieck.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 18 horas.

7 de Junho, sala 211.

Mostrei os quatro primeiros estudos do Schradieck. Toquei as três primeiras páginas do Tchaikovsky. Me foi recomendado seguir com as terças e sextas do Flesch e estudar também as

oitavas simples.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 18 horas.

14 de Junho, sala 211.

Executei as terças, sextas e oitavas de uma escala do Flesch e demonstrei como se deu as etapas do meu estudo.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 18 horas.

19 de Junho, sala 211.

Iniciei as aulas (orientações) direcionadas para o processo seletivo da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), durante as quais passaríamos a trabalhar a peça de confronto e os excertos orquestrais. Começamos com o primeiro movimento do concerto para violino e orquestra de Wolfgang Amadeus Mozart número 5 em Lá Maior.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 8 horas.

21 de Junho, sala 211.

Toquei o primeiro movimento do concerto de Mozart número 5 e demonstrei, a pedido do orientador, minha construção do processo de preparação para afinação e condução das frases. O professor recomendou solfejo do trechos a serem executados e o estudo do segundo movimento do concerto.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 20 horas.

28 de Junho, Sala 211.

Execução do primeiro e segundo movimento do concerto de Mozart e dos principais excertos orquestrais.

Carga Horária da Orientação: 1 Hora.

Carga Horária da Prática Individual: 18 horas.

5 de Julho, sala 211.

Execução dos três movimentos do concerto de Mozart, com acompanhamento do piano. Maior ênfase no segundo e terceiro movimentos.

Carga Horária de Orientação: 1:30 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 28 horas.

10 de Julho, sala 211.

Execução dos três movimentos do concerto de Mozart acompanhados do piano. Execução dos

principais trechos de orquestra.

Carga Horária de Orientação: 1:30 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 20 horas.

26 de Julho, sala 211.

Demonstração do estudo de sextas e oitavas dedilhadas do Flesch. O orientador recomendou o estudo da página 18 do livro (método) “The Artist’s Technique of violin Playing” de Demetrius Constantine Dounis e os estudos de número 6 e número 8 do Schradieck.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 20 horas.

16 de Agosto, sala 211.

Executei sextas e oitavas dedilhadas do Flesch, fui aconselhado a reestudá-las e a praticar as páginas 20, 21 e 22 do Dounis.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 36 horas.

Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Estudo e entendimento da técnica básica do violino bem como investigação dos processos de aprendizagem da mesma. Estudo e prática do repertório avançado do violino. Preparação para concurso para ingresso em orquestra sinfônica.

Possíveis produtos Resultantes da Prática:

Melhor sistematização do estudo da técnica básica do violino. Melhor compreensão dos processos de aprendizagem no estudo do repertório avançado.

Orientação:

Carga Horária da Orientação:

Em média 1 hora por semana, totalizou-se no semestre descrito 11 semanas, ou seja, 11 horas.

Formato da orientação:

Presencial.

Cronograma das orientações- Encontros Presenciais:

11 encontros.

2017.2

Orientador da Prática: *Alexandre Casado.*

Descrição da Prática

Título da Prática: *Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.*

Carga Horária Total: 147,6 horas.

Locais de Realização: Sala 211 da Escola de Música da UFBA, sala de estudos da Escola de Música da UFBA, minha residência.

Período de Realização: 11 de Outubro a 5 de Fevereiro.

Detalhamento das Atividades (Incluindo cronograma):

As atividades se consistiram em: Estudo individual do instrumento, encontros presenciais com o orientador, estudo e análise de partituras e gravações, preparação para concurso e análise de processos de aprendizagem.

11 de Outubro, sala 211.

Execução das cinco primeiras páginas do primeiro movimento concerto de Tchaikovsky.

Carga Horária de Orientação: 1 hora

Carga Horária de Prática Individual: 15 horas.

18 de Outubro, sala 211.

Execução da página 3 e 4 do primeiro movimento do concerto de Tchaikovsky.

Carga Horária de Orientação: 1 hora

Carga Horária de Prática Individual: 20 horas.

25 de Outubro, Sala 211.

Execução do primeiro movimento do concerto de Tchaikovsky até quase a cadência, preparação para o concurso da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia (OSUFBA). Demonstração de oitavas do Flesch.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga Horária de Prática Individual: 21 horas.

1 de Novembro, sala 211.

Execução do primeiro movimento do concerto de Tchaikovsky e de excertos orquestrais para o concurso da OSUFBA.

Carga Horária de Orientação: 1:30 hora.

Carga Horária de Estudo Individual: 28 horas.

7 de Novembro, sala 201.

Execução do primeiro movimento do concerto de Tchaikovsky, do primeiro movimento do concerto para violino e orquestra de Mozart e dos principais excertos orquestrais para o concurso da OSUFBA.

Carga Horária de Orientação: 1:30 hora.

Carga Horária de Estudo Individual: 20 horas.

29 de Novembro, sala 201.

Demonstração de estudo das páginas 19 e 20 do Dounis.

Carga horária de Orientação: 1 hora.

Carga horária de Estudo: 10 horas.

13 de Dezembro, sala 201.

Reestudo e execução das duas primeiras páginas do primeiro movimento do concerto de Tchaikovsky. Demonstração de estudo e execução de terças do Flesch.

Carga Horária de Orientação: 1 hora.

Carga horária de Prática Individual: 10 horas.

5 de Fevereiro, sala 211.

Execução de oitavas simples e dedilhadas do Flesch bem como redirecionamento do estudo das mesmas.

Carga Horária de Orientação: 1 Hora.

Carga Horária de Prática Individual: 6 horas.

Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Otimização e reflexão no estudo individual do instrumento, controle emocional durante a performance numa prova de orquestra, desenvolvimento de técnica para repertório avançado.

Possíveis produtos resultantes da prática.

Gravação da prova realizada, Plano de estudo mais organizado e otimizado.

Orientação:

Carga Horária da Orientação:

9 horas.

Formato de Orientação:

Presencial.

Cronograma das Orientações: - Encontros presenciais:

Em média 1 hora e um encontro por resultado de estudo apresentado, totalizando 9 horas de orientação e 8 encontros presenciais.

2018.1

Orientador da prática: Alexandre Casado

Título da prática: *Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.*

Carga Horária Total: 132 horas.

Locais de Realização: *Sala 211 da Escola de Música da UFBA, sala de estudos da Escola de Música da UFBA, minha residência.*

Período de Realização: 2 de Abril até 1 de Agosto de 2018.

Detalhamento das Atividades (Incluindo cronograma):

As atividades se consistiram em: *Estudo individual do instrumento, encontros presenciais com o orientador, estudo e análise de partituras e gravações, preparação para concurso e análise de processos de aprendizagem.*

18 de Abril, sala 211.

Execução das duas primeiras páginas do concerto de Tchaikovsky;

Carga horária de orientação: 1 hora.

Carga horária de prática individual: 10 horas.

25 de Abril, sala 211.

Execução da terceira e quarta páginas do concerto de Tchaikovsky com enfoque na interpretação.

Carga horária de orientação: 1 hora.

Carga horária de prática individual: 12 horas.

16 de Maio, sala 211.

Interpretação do Adagio da Sonata para violino solo número 2 de Bach. Enfoque na condução das vozes mais graves.

Carga horária de orientação: 1 hora.

Carga horária de prática individual: 15 horas.

30 de Maio, sala 211.

Execução da reexposição do concerto de Tchaikovsky.

Carga horária de orientação: 1 hora.

Carga horária de prática individual: 12 horas.

13 de Junho, sala 211.

Execução da cadência do Tchaikovsky.

Carga horária de orientação: 1 hora

Carga horária de prática individual: 12 horas.

20 de Junho, sala 211.

Interpretação do adagio da sonata de Bach. Enfoque nas articulações e inflexões com o arco.

Carga horária de orientação: 1 hora.

Carga horária de prática individual: 12 horas

4 de Julho, sala 211.

Execução de todo o primeiro movimento do concerto de Tchaikovsky.

Carga horária de orientação: 1 hora.

Carga horária de prática individual: 20 horas.

18 de Julho, sala 211.

Execução do adagio de Bach.

Carga horária de orientação: 1 hora.

Carga horária de prática individual: 15 horas.

25 de Julho, sala 211.

Execução e revisão das interpretações do concerto de Tchaikovsky e do adágio de Bach.

Carga horária de orientação: 1 hora.

Carga horária de prática individual: 15 horas.

Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Otimização e reflexão no estudo individual do instrumento, controle emocional durante a performance numa prova de orquestra, desenvolvimento de técnica para repertório avançado.

Possíveis produtos resultantes da prática.

Gravação da prova realizada, plano de estudo mais organizado e otimizado.

Orientação:

Carga Horária da Orientação:

9 horas.

Formato de Orientação:

Presencial.

Cronograma das Orientações: - Encontros presenciais:

Em média 1 hora e um encontro por resultado de estudo apresentado, totalizando 9 horas de orientação e 9 encontros presenciais.

2017.1

Orientador da Prática: Alexandre Casado

Descrição da Prática:

Título da Prática: *Prática Camerística.*

Carga Horária Total: *111,3 horas. Faltando horas de orientação.*

Locais de Realização: *Espaço Cultural Jazz na Avenida, Espaço Cultural D'venetta, Varanda do Teatro Sesi, Espaço Cultural Casa da Mãe, Passarela Gourmet de Itacaré, Teatro Casa do Comércio, Praça Maestro Clarindo Pacheco....*

Período de Realização: *De 23 de Maio a 13 de Agosto.*

Detalhamento das Atividades:

As atividades se consistiram em: *Estudo de gravações, estudo individual, estudo de partituras, transcrição de temas (obras) e solos, aprendizado de temas via tradição oral ou “de ouvido”, ensaios, formação de grupos de câmara.*

Estudo individual para cada programa: 4 horas.

9 de Junho, 18:30, Espaço Cultural Jazz Na Avenida, Mário Soares Quarteto.

Obras de Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, George Gershwin, Joseph Kosma, Sivuca, Waldir de Azevedo, Pixinguinha, Tom Jobim, Marcos Valle.

Carga Horária de Ensaios: 6 horas. Total: 24 horas.

Carga Horária de Apresentação: 1:30 hora.

18 de Junho, 14:30, Espaço Cultural D’Venetta, Mário Soares Quarteto.

Obras de Reinhardt, Grappelli, Gershwin, Sivuca, Waldir de Azevedo, Pixinguinha, Tom Jobim

Carga Horária de Ensaio: 6 horas.

Carga Horário De Apresentação: 2 horas.

23 de Junho, 14:00 horas, Praça Horácio de Matos, Lençóis, Grupo Curiscada.

Obras de Sivuca, Luís Gonzaga, Dominginhos.

Carga Horária de Ensaio: 5 horas

Carga Horária de Apresentação: 4 horas.

24 de Junho, 15 horas, Praça Horácio de Matos, Lençóis, Grupo Curiscada.

Obras de Sivuca, Luís Gonzaga, Dominginhos.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

15 de Julho, 17 horas e 22:30 horas, Festival Gastronômico Sabores de Itacaré, Orla da Cidade de Itacaré, Palco Principal do Festival, Laurent Rivemales Trio, Vanessa Melo Quarteto.

17 horas- Laurent Rivemales Trio

Obras de Tom Jobim, Marcos Valle, Sivuca, Joseph Kosma, Gerswin, Grappelli, Django Reinhardt, Waldir de Azevedo, Kenny Dorham.

Carga Horária de Ensaio: 4 horas

Carga Horária de Apresentação: 2 horas.

22:30 horas - Vanessa Melo Quarteto

Obras de Tom Jobim, Dizzy Gillespie, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Edu Lobo

Carga Horária de ensaios: 3 horas

Carga Horária de Apresentação: 2 horas

13 de Agosto, 14 horas, Espaço Cultural D’venetta, Mário Soares Quarteto.

Obras de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Sivuca, Luís Gonzaga, Gonzaguinha, Vivaldi, Tom Jobim, Baden Powell, Chico Buarque, Waldir de Azevedo, Jacó do Bandolim, Joseph Kosma, Gerswin, Pixinguinha

Carga Horária de Ensaios: 6 horas

Carga Horária de Apresentação: 4 horas.

Objetivos a serem alcançados com a Prática: *Desenvolver atividades de câmara no âmbito também da música popular (em sua maior parte) trabalhando a questão do ouvido harmônico, com pouco auxílio da leitura, e a improvisação em grupo.*

Possíveis produtos Resultantes da Prática: *Criação de um perfil artístico performático polivalente envolvendo estilos musicais variados, gravações, transcrições.*

Orientação:

Carga horária da Orientação:

6 horas

Formato da Orientação:

Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

Em média 1 hora aula de orientação por programa.

2017.2

Orientador da Prática: *Alexandre Casado.*

Descrição da Prática:

Título da Prática: *Prática Camerística*

Carga Horária Total: *149 horas.*

Período de Realização: *2 de Outubro a 10 de Março.*

Detalhamento das Atividades:

As atividades se consistiram em: *Estudo de gravações, transcrições, práticas individuais, ensaios e formação de grupos de câmara.*

6 de Outubro, Baile Pé de Maravilha com o cantor Saulo Fernandes, Palco principal da Flica (Cachoeira), 16:30

Obras de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Toquinho, Saulo Fernandes, Chico Buarque, Sivuca, Secos e Molhados, Canções infantis de domínio público, Neuza Teixeira, Jaime Silva, carequinha, Sergio Bardotti, Luis Enriquez Bacalov.

Carga Horária de Ensaio: 9 horas.

Carga Horária de Apresentação: 2 horas.

8 de Outubro, 11 horas, Igreja de São Francisco, Orquestra de Câmara de Salvador.

Regência: Ângelo Rafael

Obras de Francisco Mignone, Antônio Vivaldi, Edmundo Cortes, Alberto Nepomuceno, Gerônimo, Vevé Calazans.

Carga Horária de Ensaios: 6 horas.

Carga Horária de Concerto: 1:30 hora.

12 de Outubro, Baile Pé de Maravilha com o cantor Saulo Fernandes, Passeio Público do Teatro Villa Velha, 17 horas.

Obras de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Toquinho, Saulo Fernandes, Chico Buarque, Sivuca, Secos e Molhados, Canções infantis de domínio público, Neuza Teixeira, Jaime Silva, Carequinha, Sergio Bardotti, Luiz Enriquez Bacalov.

Carga Horária de Ensaio: 9 horas

Carga Horária de Apresentação: 1:30 hora.

22 de Outubro, 14 horas, Espaço Cultural D'venetta, Mário Soares Quarteto.

Obras de Gilberto Gil, Dominginhos, Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, Edu Lobo, Tom Jobim, Capinan, Luiz Melodia, Luiz Gonzaga, Gonzaguinha..

Carga Horária de Ensaios: 6 horas

Carga Horária de Apresentação: 3 horas

25 de Novembro, 18 horas, Praça principal do Shopping Itaigara, Mário Soares Quarteto.

Obras de Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sivuca, Django Reinhardt, Pixinguinha, Waldir de Azevedo, Chico Buarque.

Carga Horária de Ensaios: 8 horas

Carga Horária de Apresentação: 2 horas.

2 de Dezembro, 17 horas, Blue Praia Bar, Mário Soares e DJ Choky.

Obras de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Baiana System, Jorge Bem, Seu Jorge, Luiz Melodia, DJ Alok.

Carga Horária de Ensaios: 4 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

3 de Dezembro, 11 horas, Igreja de São Francisco, Orquestra de Câmara de Salvador.

Regência: Angelo Rafael

Obras de Alberto Nepomuceno, Vivaldi

Carga Horária de Ensaios: 9 horas

Carga Horária de Concerto: 1:30 hora

25 de Dezembro, 18 horas, Praça Principal do Shopping Itaigara, Mário Soares Quarteto.

Obras de Sivuca, Tom Jobim, Chico Buarque, Gerswin, Caetano Veloso, Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, Luiz Gonzaga, Florian Hermann, Erika Ender

Carga Horária de Ensaios: 8 horas

Carga Horária de Apresentação: 1:30 hora.

19 de Janeiro, 19 horas, Praça Maestro Clarindo Pacheco, Roda de choro de Lençóis.

Obras de Pixinguinha, Jacó do Bandolim, K-Ximbinho, Waldir de Azevedo, Zequinha de Abreu, Joaquim Calado

Carga Horária de Ensaios: 6 horas

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

20 de Janeiro, 17 horas, Cruzeiro de São Francico, OCSAL.

Regente: Angelo Rafael

Obras de Caetano Veloso, Alberto Nepomuceno, Tom Jobim, Gilberto Gil.

Carga Horária de Ensaio: 9 horas.

Carga Horária de Apresentação: 1:30 horas.

23 de Janeiro, 22 horas, Espaço Cultural Refúgio- Lençóis, Grupo Curiscada.

Obras de Luiz Gonzaga, Renato Teixeira, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Amelinha.

Carga Horária de Ensaios: 5 horas

Carga Horária de Apresentação: 3 horas

26 de Janeiro, 19 horas, Praça Maestro Clarindo Pacheco, Roda de choro de Lençóis.

Obras de Pixinguinha, Jacó do Bandolim, K-Ximbinho, Waldir de Azevedo, Zequinha de Abreu, Joaquim Calado

Carga Horária de Ensaios: 6 horas

Carga Horária de Apresentação: 2:30 horas.

9 de Fevereiro, 19 horas, Praça Maestro Clarindo Pacheco, Roda de choro de Lençóis.

Obras de Pixinguinha, Jacó do Bandolim, K-Ximbinho, Waldir de Azevedo, Zequinha de Abreu, Joaquim Calado, Erika Ender.

Carga Horária de Ensaios: 6 horas

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

10 de Fevereiro, 22 horas, Grupo Curiscada, Espaço Cultural e Bar Fuxico- Lençóis.

Obras de Gilberto Gil, Dominginhos, Raul Seixas, Amelinha, Caetano Veloso, Chiclete com Banana, Carlos Pita, Marchinhas de carnaval.

Carga Horária de Ensaio: 4 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

11 de Fevereiro, 21:30, Praça Horácio de Matos- Lençóis, Grupo Curiscada.

Obras de Gilberto Gil, Dominginhos, Raul Seixas, Amelinha, Caetano Veloso, Chiclete com Banana, Carlos Pita, Marchinhas de carnaval.

Carga Horária de Ensaio: 2 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

10 de Março, 17 horas, Cruzeiro de São Francisco, OCSAL.

Regente: Angelo Rafael

Obras de Jacó do Bandolim, Gilberto Gil. Alberto Nepomuceno, Vivaldi, Guerra Peixe.

Carga Horária de Ensaio: 6 horas

Carga Horária de Apresentação: 1:30 hora.

Objetivos a serem alcançados com a prática:

Desenvolvimento de repertório camerístico popular e de música de tradição erudita europeia via grupos de câmara, estudo individual. Estudo e aprimoramento da improvisação com o violino.

Possíveis produtos resultantes da prática:

Transcrições de partituras, gravações, formação de plateia e interação com a mesma em Salvador e cidade do interior.

Orientação

Carga Horária da Orientação:

1 hora por semana com apresentação, totalizando 11 horas.

Formato da Orientação:

Presencial.

Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

1 hora de encontro presencial por semana de apresentação.

2018.1

Orientador da Prática: *Alexandre Casado.*

Descrição da Prática:

Título da Prática: *Prática Camerística.*

Carga Horária Total: *120 horas.*

Locais de Realização: *Sítio da Mangueira (Praia do Forte), Projeto Tamar (Praia do Forte), Espaço Cultural D'venetta, Espaço Cultural A Boca, Espaço Cultural Oliveiras, Espaço Cultural Jazz na Avenida, Praça Horácio de Matos (Lençóis), Espaço Cultural Fuxico (Lençóis), Praça Maestro Clarindo Pacheco, Restaurante Mariposa do Itaigara,*

Período de Realização: 21 de Março a 27 de Julho.

Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

As atividades se consistiram em: *Estudo do repertório individual e de grupo (câmara), estudo individual, análise de partituras, transcrições de solos e temas, formação de grupos de câmara.*

24 de Março, 16 horas, Sítio da Mangueira, Michaela Harrison- Classic, Jazz e Blues.

Obras de Joseph Kosma, Gerswin, Minnie Riperton, Richard Rudolph, Paul McCartney, John Lennon, Irving Gordon, Joe Davis, Osvaldo Farrés.

Carga Horária de Ensaios: 6 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

24 de Março, 20 horas, Projeto Tamar, Michaela Harrison- Classic, Jazz e Blues.

Obras de Joseph Kosma, Gerswin, Minnie Riperton, Richard Rudolph, Paul McCartney, John Lennon, Irving Gordon, Joe Davis, Osvaldo Farrés.

Carga Horária de Apresentação: 2 horas.

8 de Abril, 14 horas, Espaço Cultural D'Venetta, Mário Soares Quarteto.

Obras de Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Gerswin, Joseph Kosma, Django Reinhardt, Pixinguinha< Sivuca< Chico Buarque, Caetano Veloso.

Carga Horária de Ensaios: 6 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

20 de Abril, 20 horas, Espaço Cultural Oliveiras, Duo Soteropolitango.

Obras de Carlos Gardel, Aníbal Troilo, Piazzola, Francisco Canaro.

Carga Horária de Ensaios: 4 horas.

Carga Horária de Apresentação: 2 horas.

4 de Maio, 19 horas, Espaço Cultural Jazz na Avenida, Mário Soares Quarteto.

Obras de Django Reinhardt, Sivuca, Jaco Pastorius, Gerswin, Waldir Azevedo, Pixinguinha.

Carga Horária de Ensaios: 6 Horas

Carga Horária de Apresentação: 2 horas

12 de Maio, 14 Horas, Espaço Cultural A Boca, Duo Soteropolitango.

Obras de Carlos Gardel, Aníbal Troilo, Piazzola, Francisco Canaro.

Carga Horária de Ensaios: 4 horas.

Carga Horária de Apresentação: 2 horas.

18 de Maio, 21 horas, Restaurante Mariposa do Itaigara, Duo Era um Dito Popular.

Obras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gonzaguinha, Luiz Gonzaga, João Bosco.

Carga Horária de Ensaios: 4 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

8 de Junho, 19 horas, Espaço Cultural Jazz na Avenida, Mário Soares Quarteto.

Obras de Django Reinhardt, Sivuca, Jaco Pastorius, Gerswin, Waldir Azevedo, Pixinguinha.

Carga Horária de Ensaios: 2 Horas

Carga Horária de Apresentação: 2 horas

22 de Junho, 19 horas, Praça Maestro Clarindo Pacheco, Roda de choro de Lençóis

Obras de Pixinguinha, Jacó do Bandolim, K-Ximbinho, Waldir de Azevedo, Zequinha de Abreu,

Joaquim Calado

Carga Horária de Ensaios: 6 horas

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

23 de Junho, 14 horas, Praça Horácio de Matos, Grupo Curiscada.

Obras de Luiz Gonzaga, Renato Teixeira, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Amelinha.

Carga Horária de Ensaios: 5 horas

Carga Horária de Apresentação: 3 horas

24 de Junho, 14 horas, Praça Horácio de Matos, Grupo Curiscada.

Obras de Luiz Gonzaga, Renato Teixeira, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Amelinha.

Carga Horária de Ensaios: 1 hora.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

26 de Junho, 19 horas, Espaço Cultural Fuxico- Lençóis, Grupo Curiscada.

Obras de Luiz Gonzaga, Renato Teixeira, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Amelinha.

Carga Horária de Ensaios: 4 horas

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

28 de Junho, 19 horas, Espaço Cultural Fuxico, Grupo Curiscada.

Obras de Luiz Gongaza, Sivuca, Dominginhos, Gilberto Gil , Amelinha.

Carga Horária de Ensaios: 4 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas

15 de Julho, 14 horas, Espaço Cultural D'Venetta, Mário Soares Quarteto.

Obras de Django Reinhardt, Sivuca, Jaco Pastorius, Gerswin, Waldir Azevedo, Pixinguinha.

Carga Horária de Ensaios: 2 Horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

18 de Julho, 20 horas, Restaurante Mariposa, Duo Era um Dito Popular.

Obras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gonzaguinha, Luiz Gonzaga, João Bosco.

Carga Horária de Ensaios: 2 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

20 de Julho, 19 horas, Espaço Cultural Oliveiras, Duo Soteropolitango.

Obras de Carlos Gardel, Aníbal Troilo, Piazzola, Francisco Canaro.

Carga Horária de Ensaios: 4 horas.

Carga Horária de Apresentação: 2 horas.

27 de Julho, 20 horas, Espaço Cultural D'Venetta, Mário Soares Quarteto.

Obras de Django Reinhardt, Gerswin, Joseph Kosma, Sivuca, Waldir de Azevedo, Pixinguinha, Zequinha de Abreu.

Carga Horária de Ensaios: 4 horas.

Carga Horária de Apresentação: 3 horas.

Objetivos a serem alcançados com a prática:

Entendimento da música de câmara na música popular, Inserir o violino em espaços culturais populares com públicos diversos, prática e estudo da improvisação.

Possíveis Produtos Resultantes da Prática:

Transcrições, formação de plateia na qual a inserção de um instrumento de música tradicional erudita europeia seja uma praxe, Formação de grupos de câmara voltados para a música popular, gravações.

Orientação:

Carga Horária da Orientação:

11 horas.

Formato da Orientação:

Presencial.

Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

1 encontro a cada semana de apresentação feita com exceção daquelas (apresentações) que se deram fora da cidade. Totalizando 11 encontros.

2017.1

Orientador da Prática: Alexandre Casado.

Descrição da Prática:

Título da prática: *Prática Orquestral*

Carga Horária Total: *166 horas*

Locais de realização: *Auditório da Escola de Música da UFBA, Reitoria da UFBA, Museu de Arte Sacra da UFBA, Sala de ensaios da OSBA, sala principal do Teatro Castro Alves, Igreja*

de São Francisco no Pelourinho, palco da Flipelô no Pelourinho, Igreja Matriz da cidade de Ipatú.

Período de Realização: 16 de Maio de 2017 a 14 de Setembro de 2017.

Detalhamento das Atividades:

As atividades se consistiram em: Análise de partituras, gravações, textos e informações que levassem à compreensão do repertório ensaiado e executado em cada programa.

Programas da OSUFBA:

2 de Junho de 2017, 20 horas. Salão Nobre da Reitoria da UFBA.

Georges Bizet – Suítes da Carmen.

Ludwig Van Beethoven- Sinfonia No. 3.

Regente: José Maurício Brandão.

Carga Horária de ensaios: 15 horas

Carga horária de concerto: 1:30 horas

11 de Julho de 2017, 20 horas. Salão Nobre da Reitoria da UFBA.

Antônio Carlos Gomes- Alvorada

Dimitri Schostakovich- Concerto No. 1 em do maior.

Johannes Brahms- Variações sobre um tema de Haydn

Regente: José Maurício Brandão.

Carga Horária de ensaios: 15 horas

Carga Horária de Concerto: 1:30 horas

Programas OSBA:

10 de Agosto, 18:30 e 20:30. Sala principal TCA.

Regência: Carlos Prazeres.

J. Ibert – Divertimento

F. Mendelssohn- Sonho de uma noite de verão.

Carga Horária de ensaios: 12 horas.

Carga Horária de concerto: 1:30 horas.

13 de Agosto- mesmo regente e programa do dia 10.

Carga Horária de Concerto: 1:30 horas.

25 de Agosto- 19 horas, Igreja de São Francisco.

Regente: Carlos Prazeres

Toru Takemitsu- Réquiem para cordas.

Brahms- Sinfonia 4 em mi menor.

Carga Horária de ensaios: 12 horas

Carga horária de concerto: 1:30 horas

26 de Agosto, Festival de Ipatú.

Regente: Carlos Prazeres

Igreja de São Sebastião

Vivaldi- As Quatro Estações.

Piazzola- As quatro estações portenhas

Carga Horária de Ensaio: 4 horas

Carga Horária de Concerto: 1:20 horas

14 de Setembro, 20 horas, Sala principal do TCA.

Regente: Carlos Prazeres

L. Cardoso- Ritual

F. Liszt- Sinfonia Fausto

Carga Horária de Ensaio: 15 horas

Carga Horária de Concerto: 1:40 horas.

Objetivos a serem alcançados pela prática:

Desenvolvimento e aprimoramento das partes individuais de orquestra como violinista e melhor integração em conjunto bem como aperfeiçoamento da técnica no campo orquestral.

Possíveis produtos Resultantes da Prática:

Gravações dos concertos

Relatório e memorial da Prática.

Orientação:

Carga horária da Orientação:

1 hora semanal por cada concerto, totalizando 6 horas de orientação.

Formato de Orientação:

Presencial.

Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

Um por semana, totalizando seis encontros.

2017.2

Orientador da Prática: Alexandre Alves Casado.

Descrição da prática:

Título da Prática: *Prática Orquestral.*

Carga Horária: 165 horas.

Locais de Realização: *Sala principal do TCA, Sala de Ensaios da OSBA, Igreja de São Francisco, Concha Acústica do TCA, Palacete da Artes.*

Período de Realização: *2 de Outubro de 2017 a 23 de Fevereiro de 2018.*

Detalhamento das Atividades:

As atividades se consistiram em: *Análise de partituras, gravações, textos e informações que levassem à compreensão do repertório ensaiado e executado em cada programa.*

Atividades com a OSBA:

5 de Outubro, 20 horas, Sala Principal do TCA.

Regente: Erick Vasconcelos

Beethoven- Sinfonia No. 5

Dvorak- Sinfonia No. 9

Carga Horária de Ensaios: 14 horas

Carga Horária de Concerto: 1:20 horas

15 de Outubro, 18 horas, Concha Acústica do TCA.

Regente: Carlos Prazeres

Cine Concerto- Temas de Filmes

Carga Horária de Ensaios: 12 horas

Carga Horária de Concerto: 3:00 horas

22 de Outubro, 17 horas, Igreja de São Francisco.

Regente: José Maurício Brandão

Villa-Lobos- Ciranda das Sete Notas

Brahms- Sinfonia No. 2

Carga Horária de Ensaios: 12 hora

Carga Horária de concerto: 1:00 hora

26 de Outubro, 20 horas, Sala Principal TCA.

Regente: Gustavo Fontana

W. Gomes- Concerto para clarinete

Brahms- Sinfonia No. 3

Carga Horária de Ensaios: 12 horas

Carga Horária de Concerto: 1:00 hora

12 de Novembro, 17 horas, Igreja de São Francisco.*Regente: Tiago Flores**Mendelssohn- Concerto para violino em mi menor**Mendelssohn- Sinfonia No. 4**Carga Horária de Ensaios: 12 horas**Carga Horária de Concerto: 1:00 hora***16 de Novembro, 20 horas, Sala Principal do TCA.***Regente: Enrique Diemecke**L. Cardoso- Suíte em dó**Brahms- Sinfonia No. 1**Carga Horária de Ensaios: 12 horas**Carga Horária de Concerto: 1:10 horas***7 de Dezembro, 20 horas, Sala Principal do TCA.***J. P. Rameau- Suíte Orqustral Índias Galantes (trechos)**Debussy- Prelude A Tarde de um Fauno**Ravel- Le Tombeau de Couperin**Messiaen- L'Ascension: Prière du Christ Montant Vers Son Père**Ma Merel'oye**Carga Horária de Ensaios: 15 horas**Carga Horária de Concerto: 1:30 horas***15 de Dezembro, 19 horas, Concha Acústica do TCA.***Shostakovick- Abertura Festiva**Rackmaninoff- Concerto para piano No. 2**Tchaikovsky- Suíte Quebra Nozes No. 1 (trechos)**Tchaikovsky- Suíte Bela Adormecida (trechos)**Tchaikovsky- Suíte Lago dos Cisnes (trechos)**Carga Horária de Ensaios: 12 horas**Carga Horário de Concerto: 2:20 horas***6 de Janeiro, 18 horas, Palacete das Artes.***Regente: Carlos Prazeres**Mascagni- Intermezzo da Cavaleria Rusticana**Vivaldi- Verão- As Quatro Estações**Luiz Gonzaga- O Xote das meninas**The Beatles- Wanna Hold Your Hand*

The Beatles- Let It Be

G. Peixe- Mourão

Carga Horária de Ensaios: 12 Horas

Carga Horária de Concerto: 1:00 hora.

12 de Janeiro, 20 horas, Sala Principal TCA.

Regente: Carlos Prazeres

Marchinhas de carnaval

Carga Horária de Ensaios: 12 horas

Carga Horária de Concerto: 1:30 horas

22 de Fevereiro, 20 horas, Sala Principal TCA.

Regente: Carlos Prazeres

V. Suppe- Cavalaria Ligeira: Abertura

C. Debussy- Prelúdio à tarde um Fauno

G. Verdi- Abertura da Ópera a Força do destino

M. De Falla- El amor brujo: Dança del ritual del fuego

R. Wgner- Cavalgada das Valquírias

L. Bernstein- West Side Story: Danças Sinfônicas (Mambo)

A. Ginastera- Estancia (Malambo-dança final)

Villa-Lobos- Bachianas Brasileiras No. 2 (Toccata: O trezinho do caipira)

F. Mignone- Dança da Rainha N'Ginga

L. Fernandez- Suíte Reisado de Pastoreio (Batuque)

Beyoncé- Crazy in Love

Major Lazer- Na sua Cara.

Carga Horária de Ensaios: 12 Horas

Carga Horária de Concerto: 1:30 horas.

23 de Fevereiro, 19 horas, Cidade do saber (Camaçari).

Regente: Carlos Prazeres

Mesmo programa do concerto de dia 22 de Fevereiro (dia anterior)

Carga Horária de Concerto: 1:30 hora.

Objetivos a serem alcançados com a prática:

Entendimento do repertório orquestral, estudo das partes individuais de orquestra e aprimoramento da prática de conjunto.

Possíveis produtos resultantes da prática:

Gravação audiovisual de alguns concertos e material para memorial e relatórios.

Orientação:**Carga horária da orientação:**

1 hora por programa ensaiado e executado.

11 programas, 11 horas.

Formato da orientação:

Aula presencial e consulta via telefonemas e WhatsApp.

Cronograma das orientações – Encontros presenciais:

1 encontro de uma hora por programa executado (cada semana de apresentação).

2018.1

Orientador da Prática: Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática:

Título da Prática: *Prática Orquestral*

Carga Horária Total: *155 horas.*

Locais de Realização: *Sala principal do TCA, Teatro Eva Herz, Igreja de São Francisco, Igreja do Convento do Carmo, Museu de Arte Sacra, Capela do Colégio Antônio Vieira*

Período de Realização: *de 9 de abril de 2018 a 29 de julho de 2018*

Detalhamento das atividades:

As atividades e consistiram em: *Análise e apreciação musical das obras ensaiadas e executadas, audição das gravações, estudo das partes de orquestra, interação na prática de conjunto, bem como entendimento do contexto histórico e estético das peças em questão a seguir.*

Atividades com a OSBA:

12/ABR, 20 horas, sala principal TCA.

Regente: José Maurício Brandão

Solista: Thomaz Rodrigues (violoncelo)

E. ELGAR – Concerto para violoncelo em Mi menor, Op.85 (30') 2 2 2 2 - 4 2 3 1 - tmp - cordas

P. I. TCHAIKOVSKY – Sinfonia nº 5 em Mi menor, Op. 64 (44') 3 2 2 2 - 4 2 3 1 - tmp – cordas

Carga Horária de Ensaios: 14 horas

Carga Horária de Concerto: 1:30 hora.

22/Abril, 17 horas, Igreja de São Francisco.

Horário: 17h

Local: Igreja de São Francisco

Regente: Eduardo Torres

Solista: Francisco Roa (violino)

C. DEBUSSY – Clair de Lune (5') 2 2 2 2 – 2 0 0 0 – hp – cordas (10/8/7/7/5)

E. CHAUSSON – Poema, Op.25 (16') 2 2 2 2 - 4 2 3 1 - tmp - hp – cordas (10/8/7/7/5)

M. RAVEL – Tzigane (10') 2 2 2 2 - 2 1 0 0 - lperc - hp - cel – cordas (10/8/7/7/5)

M. RAVEL – Le tombeau De Couperin (17') 2 2 2 2 - 2 1 0 0 - hp – cordas (10/8/7/7/5)

Carga Horária de Ensaaios: 12 horas

Carga Horária de Concerto: 1:00 hora.

27/ABR | SARAU MYRIAM FRAGA II – BACH ETERNO.

Horário: 18h e 20h

Local: A definir

Regente: Carlos Prazeres

Solista: Lucas Robatto (flauta)

PROGRAMA:

J. S. BACH – Suíte nº 2 em Si menor, BWV 1067 (20') flauta – continuo – cordas (6/5/4/3/2)

A. WEBERN – Ricercar a 6 1 2 0 1 – 1 1 1 0 – tmp – hp – cordas (6/5/4/3/2)

H. VILLA-LOBOS – Prelúdio da Bachianas Brasileiras nº 4 cordas (6/5/4/3/2)

A. PÄRT – Collage Uber Bach ob – cravo – piano – cordas (6/5/4/3/2)

P. COSTA LIMA – Iakissoba Flauta e Clarineta

J. S. BACH – “Allemande” da Partita em Lá menor para flauta solo, BWV 1013

MC FIOTTI – Bumbum Tamtam

Carga Horária de Ensaaios: 12 Horas

Carga Horária de Concerto: 3:00 horas (dois concertos)

10/MAIO | SÉRIE JORGE AMADO III

Horário: 20h

Local: Sala Principal TCA

Regente: Carlos Prazeres

Solista: Flávia Albano (soprano)

PROGRAMA:

*W. A. MOZART – A Flauta Mágica, K.620: Árias *„O zittre nicht, mein lieber Sohn“ e „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“* 2 2 2 2 - 2 2 3 0 - tmp+1 - cordas (12/10/8/8/6)*

W. A. MOZART – Exsultate, Jubilate, K.165 (17') 0 2 0 0 - 2 0 0 0 - org – cordas (12/10/8/8/6)

F. SCHUBERT - Sinfonia nº 9 em Dó maior, D.944 (48') 2 2 2 2 - 2 2 3 0 - tmp – cordas (12/10/8/8/6)

Carga Horária de Ensaios: 12 horas

Carga Horária de Concerto: 1:30 hora

24/MAI | SÉRIE JORGE AMADO IV – FUTURÍVEL.

Horário: 20h

Local: Sala Principal TCA

Regente: Carlos Prazeres

Participação: Olodum

PROGRAMA:

M. FERRARO – Abertura Brasília 2 2 2 2 - 2 2 3 0 - tmp+1 - cordas (14/12/10/10/6)

W. GOMES – Sonhos Percutidos (11') 2 2 2 2 - 4 2 2 1 - tmp+3 - pf - cordas (14/12/10/10/6)

W. LUTOSLAWSKI – Concerto para Orquestra (30') 3 3 3 3 - 4 4 4 1 - tmp+5 - 2hp - cel, pf - cordas (14/12/10/10/6)

Carga Horária de Ensaios: 16 horas

Carga Horária de Concerto: 1:30 hora

01/JUN | SÉRIE MANUEL INÁCIO DA COSTA II

Horário: 19h

Local: Igreja Nossa Senhora do Carmo

Regente: Stefan Geiger

Solista: Francisco Roa (violino)

PROGRAMA:

M. RAVEL – Ma Mère l'Oye: Suite (16') 2 2 2 2 - 2 0 0 0 - tmp+3 - hp - cel – cordas (10/8/8/6/5)

M. RAVEL – Tzigane (10') 2 2 2 2 - 2 1 0 0 - 1perc - hp - cel – cordas (10/8/7/7/5)

I. STRAVINSKY – Pulcinella: Suite (24') 2 2 0 2 - 2 1 1 0 – cordas (10/8/8/6/5)

Carga Horária de Ensaios: 12 horas

Carga Horária de Concerto: 1:00 hora

10/JUN | OSBA EM FAMÍLIA I

Horário: 17h

Local: Sala Principal TCA

Regente: Carlos Prazeres

Solista: Priscila Rato (violino)

PROGRAMA:

S. PROKOFIEV – Romeu e Julieta: Suíte nº 2 (30') 3 3 3 3 - 4 3 3 1 - tsx - tmp+2 - hp - pf/cel - cordas (14/12/10/10/6)

D. SHOSTAKOVICH – Concerto nº 1 para violino em Lá menor, Op.77 (39') 3 3 3 3 - 4 0 0 1 - tmp+2 - 2hp - cel - cordas (14/12/10/10/6)

P. I. TCHAIKOVSKY – Romeu e Julieta: Abertura fantasia (19') 3 3 2 2 - 4 2 3 1 - tmp+2 - hp - cordas (14/12/10/10/6)

Carga Horária de Ensaios: 15 horas

Carga Horária de Concerto: 1:40 hora

17/JUN | SÉRIE MANUEL INÁCIO DA COSTA III

Horário: 11h

Local: Santuário Nossa Senhora de Fátima (Igreja do Colégio Antônio Vieira)

Regente e solista: Ricardo Bologna (marimba)

PROGRAMA:

C. GUARNIERI – Abertura concertante 2 2 2 2 - 2 2 0 0 - tmp - cordas (10/8/8/6/5)

R. GNATALLI – Divertimento para marimba e orquestra de cordas perc - cordas (10/8/8/6/5)

P. COSTA LIMA – Cabinda, somos todos pretos 3 2 3 2 - 4 4 2 1 - pf - tmp+3 - cordas (10/8/8/6/5)

R. MIRANDA – Suíte Festiva 3 2 2 2 - 4 2 3 1 - tmp+4 - cel - hp - cordas (10/8/8/6/5)

Carga Horária de Ensaio: 12 horas

Carga Horária de Concerto: 1:20 hora

07/JUL | SÉRIE MANUEL INÁCIO DA COSTA V

Horário: 19h

Local: Museu de Arte Sacra

Regente: Edilson Venturelli

Solista: Pedro Robatto (clarineta)

PROGRAMA:

W. GOMES – Concerto para clarineta (20') 1 1 1 1 - 2 0 2 0 - tmp+2 - cordas (10/8/8/6/5)

R. GLIÈRE – Sinfonia nº 1 em Mi bemol maior, Op.8 (36') 3 2 2 2 - 4 2 3 1 - tmp+2 - cordas(10/8/8/6/5)

Carga Horária de Ensaios: 12 horas

Carga Horária de Concerto: 1:00 hora

12/JUL | SÉRIE JORGE AMADO V – ABERTURA CICLO SCHUMANN.

Horário: 20h

Local: Sala Principal TCA

Regente: Carlos Prazeres

Solista: Beatriz Alessio (piano)

PROGRAMA:

E. KRIEGER – Estro Armonico (8') 2 2 2 2 - 2 2 1 0 - pf – cordas (12/10/10/8/6)

S. PROKOFIEV – Concerto nº 1 para piano em Ré bemol maior, Op.10 (16') 3 2 2 3 - 4 2 3 1 - tmp+1 - cordas(12/10/10/8/6)

R. SCHUMANN – Sinfonia nº 4 em Ré menor, Op.120 (29') 2 2 2 2 - 4 2 3 0 - tmp - cordas(12/10/10/8/6)

Carga Horária de Ensaio: 14 horas

Carga Horária de Concerto: 1:00 hora.

Objetivos a serem alcançados com a prática:

Estudo e prática do repertório de orquestra sinfônica, aprimoramento da prática de conjunto.

Orientação

Carga horária da Orientação:

1 hora de orientação por programa executado, totalizando 11 horas.

Formato da Orientação:

Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

1 encontro presencial a cada programa.