



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

RAFAEL LIMA LÁZARO

ARPEJOS COM RITMOS BRASILEIROS PARA VIOLÃO

Salvador

2022

RAFAEL LIMA LÁZARO

ARPEJOS COM RITMOS BRASILEIROS PARA VIOLÃO

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contemplando o Memorial; o Artigo; os Relatórios Finais; o Produto Final; como requisitos para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Educação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Augusto Silva Dias

Salvador

2022

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

L431 Lázaro, Rafael Lima
Arpejos com ritmos brasileiros para violão. / Rafael Lima
Lázaro.- Salvador, 2022.
109 f.

Orientador: Pedro Augusto Silva Dias .
– Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2022.

1. Música – instrução e estudo . 2. Violão – instrução e estudo
. 3. Ritmo brasileiro . I. Dias, Pedro Augusto Silva. .Universidade
Federal da Bahia

CDD: 787.6

Bibliotecária : Tatiane Ribeiro CRB5/1594

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, pelo dom da vida, por tudo.

Ao meu filho Leonardo, por me apresentar o amor.

Aos meus amigos da música, por estarem sempre juntos nas batalhas de todos os dias.

Ao meu orientador Pedro Dias por ter embarcado no meu projeto.

Aos professores Marcos Bezerra, Robson Matos, Emanuel Nunes, Mario Ulloa e a todos os professores do PPGPROM-UFBA pelos ensinamentos que levarei para a vida.

Aos colegas do grupo de pesquisa NUEMUT.

Aos colegas Marcus Sampaio e Edu Ribeiro que tornaram a jornada de concluir o mestrado mais leve e mais musical durante a pandemia.

A todos os colegas, discentes do programa.

LÁZARO, Rafael Lima. **Arpejos com ritmos brasileiros para violão**. 2021. 110 f. Trabalho de conclusão final (Mestrado profissional) – Escola de música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão final (TCF) apresentando ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA, propõe o desenvolvimento da técnica de arpejos no violão utilizando rítmicas brasileiras. No memorial é apresentado as experiências musicais do autor até o momento de conclusão das disciplinas no PPGPROM e como cada uma das vivências descritas contribuíram para elaboração deste trabalho. No artigo, os processos de adaptação para dez arpejos do famoso “120 arpejos de Mauro Giuliani” para três ritmos brasileiros é mostrado. Na terceira parte os relatórios que descrevem as práticas profissionais realizadas são apresentados e, por fim, o produto – resultado dessa pesquisa – no formato apostila de exercícios é apresentado com setenta e seis exercícios contemplando nove ritmos.

Palavras-chave: Ritmos brasileiros; Violão, Arpejos; Técnica; Linhas-guia.

LÁZARO, Rafael Lima. **Arpejos com ritmos brasileiros para violão**. 2021. 110 f. Trabalho de conclusão final (Mestrado profissional) – Escola de música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This document presented to the Professional Postgraduate Program in Music of Federal University of Bahia, proposes the development of the arpeggio technique on the classical guitar using Brazilian rhythms. In the memorial, the musical experiences of the author until the moment of completion of the master's program are presented and how each of those experiences described contributed to this work. In the article, the adaptation processes for ten arpeggios from famous "120 arpeggios by Mauro Giuliani" for three Brazilian rhythms are shown. In the third part, the reports that describe the professional practices carried out are presented and, finally, the product – the result of this research – is presented with seventy-six exercises covering nine rhythms.

Keywords: Brazilian rhythms; Classical guitar, Arpeggios; Technique; Guideline

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Infográfico Abordagens vs Perfil	19
Figura 2: comparação entre equivalência e interpretação métrica	24
Figura 3: Linhas-guia e suas possíveis interpretações métricas	25
Figura 4: Tresillo.....	27
Figura 5: Linha convencional de zabumba no baião	28
Figura 6: Arpejo 1 de Giuliani	28
Figura 7: Célula rítmica da zabumba no baião tradicional.....	28
Figura 8: Arpejo 1 de Giuliani em Baião	28
Figura 9: Levada de Baião	29
Figura 10: Arpejo 2 de Giuliani	29
Figura 11: Arpejo 2 de Giuliani em Baião	29
Figura 12: Arpejo 3 de Giuliani	30
Figura 13: Arpejo 3 de Giuliani em Baião	30
Figura 14: Arpejo 4 de Giuliani.....	30
Figura 15: Arpejo 4 de Giuliani em Baião	30
Figura 16: Arpejo 7 de Giuliani	31
Figura 17: Arpejo 7 de Giuliani em Baião	31
Figura 18: padrões sonoros utilizados no gã, no ijexá.	33
Figura 19: Arpejo 5 de Giuliani	33
Figura 20: Levada de Ijexá	34
Figura 21: Arpejo 5 de Giuliani em ijexá.....	34
Figura 22: Arpejo 6 de Giuliani	34
Figura 23: <i>Arpejo 6 de Giuliani em ijexá</i>	35
Figura 24: Arpejo 8 de Giuliani	35
Figura 25: Arpejo 8 de Giuliani em ijexá.....	35
Figura 26: Baque Luanda, Nação Porto Rico: Gonguê e Alfaia	38
Figura 27: Levada de Maracatu.....	39
Figura 28: Arpejo 9 de Giuliani	39
Figura 29: Arpejo 9 de Giuliani em maracatu	39
Figura 30: Arpejo 10 de Giuliani	39
Figura 31: Arpejo 10 de Giuliani em maracatu	39
Figura 32: Arpejo 1 de Giuliani em baião – nova harmonia.....	40
Figura 33: Arpejo 2 de Giuliani em baião – nova harmonia.....	40
Figura 34: Arpejo 3 de Giuliani em baião – nova harmonia.....	40
Figura 35: Arpejo 4 de Giuliani em baião – nova harmonia.....	40
Figura 36: Arpejo 5 de Giuliani em ijexá – nova harmonia	41
Figura 37: Arpejo 6 de Giuliani em ijexá – nova harmonia	41
Figura 38: Arpejo 7 de Giuliani em baião – nova harmonia.....	41
Figura 39: Arpejo 8 de Giuliani em ijexá – nova harmonia	41
Figura 40: Arpejo 9 de Giuliani em maracatu – nova harmonia.....	42
Figura 41: Arpejo 9 de Giuliani em maracatu – nova harmonia.....	42

SUMÁRIO

1. MEMORIAL.....	9
1.1. Introdução.....	9
1.2. Um breve histórico.....	9
1.3. Mestrado Profissional	11
1.4. Disciplinas.....	12
1.5. Práticas Profissionais.....	14
1.6. Acerca da organização das práticas de ensino coletivo e individual	17
1.7. Além da academia	19
2. ARTIGO	21
2.1. Introdução.....	21
2.2. Demandas e diálogos entre o erudito e popular.	22
2.3. Linhas-guia.	23
2.4. 120 arpejos de Mauro Giuliani.	25
2.5. Baião, ijexá e maracatu.	26
2.6. Baião.....	26
2.6.1. Baião em arpejos	28
2.7. Ijexá	31
2.7.1. Ijexá em arpejos	33
2.8. Maracatu.....	35
2.8.1. Maracatu em arpejos.....	38
2.9. Propostas de exercícios com harmonias não tradicionais	40
2.10. Considerações finais	43
2.11. Referências	43
APÊNDICE A – RELATÓRIOS DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS	47
APÊNDICE B – APOSTILA: ARPEJOS COM 9 RITMOS BRASILEIROS PARA VIOLÃO.....	59

1. MEMORIAL

1.1. Introdução

A primeira seção deste trabalho é um breve resumo da minha história, com foco no período no qual fiz parte do programa de pós-graduação profissional em música da Universidade Federal da Bahia (PPGPROM-UFBA) no formato de relato de experiência. Meus estudos no PPGPROM-UFBA tiveram início no semestre letivo suplementar (SLS) de 2020.2, feito de maneira remota em função da pandemia do SARS-COV-2, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Augusto Silva Dias.

1.2. Um breve histórico

A minha história com música se inicia através da paixão pelas bandas de rock e pelo instrumento símbolo desse tipo de música: a guitarra. Sou guitarrista de formação, de alma. Para o leitor entender a minha relação com o violão e a técnica violonística, cerne deste trabalho, se faz necessário voltar à minha graduação e ao meu professor de instrumento.

Quando ingressei no curso de Música Popular da UFBA (MP-UFBA), com habilitação em execução, para aprofundar meus conhecimentos e capacidades na guitarra, foi quando tive o primeiro contato com o Prof. Alex Augusto Mesquita. Alex é conhecido por ser capaz de performar em alto nível guitarra e violão e, desde o primeiro contato com a minha turma, houve um estímulo para que todos tocassem esses dois instrumentos. O Prof. Alex Mesquita usava dois argumentos centrais: tocar mais de um instrumento significa ter maiores possibilidades de inserção no mercado de trabalho, seja como professor ou performer; o estudo do violão permitiria termos contato com as adaptações/traduições rítmicas dos elementos percussivos da música brasileira para o violão e nos ajudaria a ter uma visão mais ampla de música através do entendimento dessa “tradução”. A ideia era não sermos meros reprodutores de conteúdo, mas indivíduos capazes de elaborações próprias.

É importante dizer que quando decidi me aventurar em subsistir de música, antes do ingresso na faculdade, uma das prioridades para inserção no mercado dita por amigos profissionais da área e reafirmada pelo professor Alex Mesquita foi: “tem que tocar de tudo”. Essa informação somada ao fato de o violão brasileiro ser, de certa

forma, a tradição percussiva traduzida no violão, foi o meu início nesse instrumento em uma busca pelo “tocar de tudo”.

No primeiro momento, o meu foco no estudo do violão foi direcionado ao aprendizado de levadas de diversos estilos. Isso se deu em função do meu entendimento que a capacidade de executar um bom acompanhamento era o elemento principal para poder tocar em diversas bandas. Junto com colegas e sob orientação do professor Alex Mesquita comecei a pesquisar e adquirir uma bibliografia que tratava do assunto. “*The Brazilian Guitar Book*” (1995) de Nelson Faria, “*Ritmos Brasileiros para Violão*” (2007) de Marco Pereira, “*Levadas Brasileiras para Violão*” (2013) de Zé Paulo Becker, “*Brazilian Guitar*” (2013) e “*Brazilian Rhythms for Guitar*” (2013) de Carlos Arana são alguns dos vários livros que trazem propostas de acompanhamento para vários gêneros de música brasileira que adquiri ao longo da minha caminhada na faculdade. Além da literatura que tratava especificamente do violão acompanhador na música brasileira também busquei conhecer/pesquisar sobre as tradições percussivas nacionais para entender as origens, as fontes primárias, que inspiravam as conduções rítmicas.

Alguns podem se perguntar: “e as referências de gravação, discos?”. Elas existiram, elas existem até hoje, mas, nesse primeiro momento da minha jornada, ao escutar uma música como “Cerrado” de Djavan e o maravilhoso acompanhamento feito pelo compositor no violão, eu tinha dificuldades enormes de compreender o que era executado nos aspectos rítmicos e harmônicos. Como filho do rock, da guitarra, que estava saindo da zona de conforto em busca de novos conhecimentos, acabei por encontrar nos livros, citados no parágrafo anterior, algo que se mostrou funcional, simples de entender e reproduzir. A transcrição a partir de fontes primárias (gravações), muito estimulada pelos professores, se tornou um hábito posteriormente.

Apesar funcionalidade da literatura citada, eu sabia que o que estava escrito em partitura e gravado em áudio nos discos que acompanham esses livros, não correspondiam ao fazer musical dos artistas, dos músicos que admiro. As fórmulas rítmicas presentes nessa bibliografia correspondiam apenas a recortes, fotografias, de uma prática feita e construída por diversos indivíduos ao longo do tempo com uma história rica e com raízes profundas. Contudo, essas fórmulas foram uma excelente introdução, um norte para o entendimento da prática de acompanhamento em diversos ritmos brasileiros e que ajudaram a esclarecer muito do que eu ouvia.

Em um segundo momento, eu já estabelecido como profissional, tanto como performer, mas, principalmente como professor de violão para iniciantes, resolvi me aprofundar no estudo da técnica do violão para ser um melhor professor. Aqui é onde tenho os primeiros contatos com os 120 arpejos de Mauro Giuliani e o caderno nº 2, para a mão direita, da série didática de Abel Carlevaro. Estudei os 120 arpejos de Giuliani com afinco e os resultados na minha técnica e sonoridade foram expressivos, apesar de achar eles entediantes, pois são muito repetitivos na harmonia e na sua rítmica.

Esses trabalhos de Giuliani e Carlevaro, contudo, possuíam algo muito parecido com o que eu tinha visto nos livros de ritmos brasileiros para violão: fórmulas curtas e funcionais. O foco desses trabalhos, porém, é o desenvolvimento da técnica. Sei que as publicações de Giuliani e Carlevaro são muitos mais antigas que os livros de ritmos brasileiros para violão que citei, mas eu não os conheci na cronologia histórica de lançamentos. Mais importante, e que ficou evidente para mim, é que existe uma tendência em se trabalhar aspectos do desenvolvimento do instrumentista através de exercícios curtos, fáceis de compreender e que possuem aplicação prática direta.

A ideia de adaptar parte dos 120 arpejos de Giuliani para ritmos para brasileiros surgiu inicialmente como meu trabalho de conclusão de curso. Comecei a elaborar exercícios usando arpejos adaptados de Giuliani às fórmulas rítmicas usadas no acompanhamento da música brasileira no violão, com o objetivo de desenvolver a técnica no instrumento. Assim agregava o conhecimento rítmico ao desenvolvimento técnico além de, em nível pessoal, acreditar que esses exercícios seriam muito mais interessantes para muitos estudantes. Infelizmente não houve tempo hábil para um bom desenvolvimento deste projeto na graduação, essa ideia acabou virando meu anteprojeto de mestrado que felizmente foi aceita no PPGPROM-UFBA.

Neste trabalho final de conclusão mostrarei a evolução da minha proposta do parágrafo anterior, que ocorreu em grande medida através dos diálogos ocorridos nas disciplinas que cursei e estão relatadas a seguir.

1.3. Mestrado Profissional

Ingressei no PPGPPROM-UFBA no semestre letivo suplementar (SLS) de 2020.2 sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Augusto Silva Dias. Durante todo o meu

percurso no programa, tive como objetivo a criação de uma apostila para o **desenvolvimento da técnica de arpejos no violão usando ritmos brasileiros**. Vale ressaltar que o objetivo principal deste trabalho não é a apostila em si, mas o que ele se propõe: o estudo de arpejos com rítmicas brasileiras.

Em um primeiro momento pensei em elaborar essa apostila exclusivamente a partir de variações dos exercícios propostos por Mauro Giuliani na primeira parte de seu Op.1 – conhecidos popularmente como 120 arpejos de Giuliani – mas, através de diálogos com meu orientador e outros docentes, optei por ter duas outras abordagens: elaborações próprias a partir de diálogos com elementos percussivos e elaborações feitas a partir de padrões encontrados nas práticas musicais de violonistas da tradição brasileira.

Ao longo dos três semestres realizei aulas individuais e dois cursos coletivos onde, usando a apostila ainda em processo de construção, busquei desenvolver a técnica de arpejos dos meus alunos. Elaborei pequenas peças musicais utilizando os padrões elaborados, fiz o registro em audiovisual de vários desses exercícios, que foram postados na minha página pessoal do Instagram e, por fim, fiz um projeto de cultura – derivado fundamentalmente deste trabalho – submetido à Fundação Gregório de Matos (FGM) para o prêmio Riachão de iniciativas de pequeno porte.

1.4. Disciplinas

Além das práticas profissionais – das quais falarei na próxima seção –, cursei cinco disciplinas de caráter mais teórico ao longo dos três semestres no qual fui integrante do corpo discente do programa.

No primeiro semestre cursei duas disciplinas: “Estudos Especiais em Educação Musical” (MUSD46) ministrada pela Prof. Dra. Katharina Döring e, o primeiro módulo de “Seminários para Elaboração de Projetos de Pesquisas” (PPGPROM000000004) com a docente Dra. Flavia Albano. Na primeira, estudou-se conceitos básicos de etnomusicologia e das músicas da diáspora africana e foram feitas reflexões acerca de uma educação musical decolonial através de análises de artigos e capítulos de livros. Em um primeiro momento, a docente da disciplina se inteirou sobre os temas/projetos de cada aluno e, a partir dessa informação, selecionou para cada discente um texto para ser apresentado de maneira crítica. O texto que fiquei

responsável por analisar foi “Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora” de Tiago de Oliveira Pinto (2001), um dos artigos mais citados no campo da etnomusicologia e muito reivindicado na bibliografia deste trabalho. Esse texto é uma espécie de glossário das práticas, métodos e conceitos amplamente usados na etnomusicologia, trazendo de maneira clara, concisa e pragmática elementos fundamentais para quem busca, em qualquer nível, uma base teórica para análises dos fazeres musicais não europeus, como os da Afro-diáspora.

Vale ressaltar que nesta disciplina foi estimulado o compartilhamento de experiências, onde essas eram compreendidas não a partir da teoria, ao contrário, buscou-se entender teorias a partir das vivências, tendo sempre como ponto de partida a materialidade das experiências de cada um, sendo assim, possível entender com clareza as limitações e possibilidades das teorias estudadas.

Em “Seminários para Elaboração de Projetos de Pesquisas” tive a oportunidade de conhecer e entender os princípios da pesquisa científica. O método científico, metodologias e tipos de pesquisa, além disso pude conhecer o trabalho de todos os colegas. Com auxílio da professora, pude racionalizar e compreender de maneira mais assertiva qual era o meu tema – pensava eu, que era a construção de uma apostila a qual é a resposta a uma problemática –, a justificativa, os objetivos centrais, os objetivos secundários, entre outros. Houve um grande estímulo para se “gastar” um semestre em uma pesquisa bibliográfica com fontes fidedignas, algo que fiz. Considero, em nível pessoal, essa disciplina a mais importante do curso pois, a partir dela, pude traçar um “mapa” muito claro de como alcançar os objetivos do meu projeto.

No segundo semestre cursei mais duas disciplinas: “Fundamentos da Educação Musical I” (MUS539) ministrada pelos professores doutores Joel Luís da Silva Barbosa e Celso José Rodrigues Benedito e, o segundo módulo de “Seminários Para Elaboração de Projetos de Pesquisas” (PPGPROM000000004) também com a docente Dra. Flavia Albano. Na primeira, tive como trabalho final a apresentação de um artigo científico, onde pude pôr em prática os conhecimentos adquiridos nas duas disciplinas do primeiro semestre. Usei o método científico, pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e as maneiras de analisar as músicas da diáspora africana para elaborar o artigo “Dez Arpejos de Giuliani com Rítmica Brasileira: baião, ijexá e maracatu” – que se encontra no corpo deste trabalho –, onde busco descrever a parte mais científica do processo de criação dos exercícios.

Já no segundo módulo de “Seminários Para Elaboração de Projetos de Pesquisas”, fizemos apenas dezessete horas de aula que, em conjunto com primeiro módulo dessa disciplina, serviram para complementar a carga horária e se fazer a equivalência com a matéria obrigatória “Estudos Bibliográficos e Metodológicos” (MUS502). Estudamos os fundamentos da pesquisa social, as fases e as etapas da pesquisa e uma breve introdução à epistemologia. Por fim, tivemos que elaborar um texto onde apresentamos o tema, o problema, a hipótese, o objetivo geral, os objetivos específicos e a descrição dos métodos de pesquisa do artigo que iríamos propor no nosso trabalho de conclusão final (TCF).

No terceiro semestre, cursei a disciplina “Estudos Especiais em Interpretação” (MUSD45) sendo cada aula ministrada por um docente do PPGPROM-UFBA com diferentes temas em cada encontro. Algumas aulas, como a do Prof. Dr. Robson Barreto, dialogavam bastante com o meu projeto de pesquisa e outras, como a do Prof. Dr. Lucas Robatto, muito pouco. O aspecto mais interessante dessa disciplina foi o fato de podermos ter uma noção concreta de quão vasta a pesquisa em música é, e como o PPGPROM-UFBA possui um quadro docente extremamente capacitado e diversificado. O trabalho desta disciplina consistiu em fazer um resumo crítico de cada uma das aulas.

1.5. Práticas Profissionais

No primeiro semestre, me inscrevi em duas práticas profissionais: “Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal” (MUSF04) e “Prática em Criatividade Musical” (MUSF01), ambas sob a supervisão do meu orientador Prof. Dr. Pedro Augusto Silva Dias. Na primeira disciplina, as aulas foram ministradas para dois alunos, que não possuíam condições de arcar com aulas particulares de violão, e aproveitei para aplicar os exercícios que eu estava elaborando para o desenvolvimento da técnica de arpejos. Vale ressaltar que, nessas aulas, não trabalhei somente arpejos, o estudo desses era apenas um dos elementos das aulas.

Antes de começar o curso, havia criado cerca de 20 arpejos e optei por duas abordagens: usar somente os exercícios que eu estava elaborando (com ritmos brasileiros) e usar os exemplos com ritmos brasileiros em conjunto com a apostila de Giuliani, trabalhando primeiro o exemplo original de Giuliani e, depois, mostrando a

derivação desse para o ritmo brasileiro. É importante dizer que utilizei a mesma harmonia do original de Giuliani.

Ambos os alunos tinham 13 anos e eram iniciados no instrumento. O desenvolvimento deles foi satisfatório em minha avaliação, contudo, o estudante que trabalhou as duas apostilas em conjunto se mostrou mais engajado nas aulas e proficiente na técnica ao final do semestre, além de ter compreendido com mais clareza os aspectos constituintes e composicionais dos exercícios com ritmos brasileiros, por um exercício derivar do outro. Essa ideia está explicitamente mostrada no artigo presente neste trabalho.

Na disciplina “Prática em Criatividade Musical”, em conversas junto ao meu orientador e ao colega e baixista Marcus Sampaio, optamos por elaborar pequenas composições com ritmos brasileiros usando elementos dos nossos trabalhos para um futuro produto. No meu caso, compus quatro pequenos estudos com padrões de arpejos que já havia criado para o meu produto. Houve um estímulo para estudarmos polirritmia e incorporarmos esse elemento dentro das elaborações que fazia junto ao colega discente. Além disso, gravamos, editamos áudios e partituras das pequenas composições que fizemos – algo que consumi muito tempo pois não tinha muita prática com nenhum deles.

No segundo semestre, optei pelas mesmas disciplinas, “Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal” (MUSF04) e “Prática em Criatividade Musical” (MUSF01), e me matriculei também em “Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal” (MUSF03).

Em MUSF04 foquei meus esforços em trabalhar/criar exercícios a partir de variações dos arpejos de Giuliani, mas, elaborando novas harmonias para estes exemplos, dando um novo “ar” completamente diferente para os exemplos. Os meus discentes foram os mesmos do semestre anterior, mas desta vez só utilizei os arpejos com ritmos brasileiros. Com um aluno trabalhei exercícios com a harmonia V-I de Giuliani e o mesmo arpejo com harmonia de elaboração própria e, com o outro, somente exercícios com harmonias de elaboração própria. Desta vez, o engajamento e os resultados foram similares para ambos os alunos. Vale dizer que os exercícios com elaboração própria tornaram a leitura muito mais difícil, mas, não a execução mais complexa. Alguns exemplos, inclusive, tendo a execução mais simples que o original, particularmente na mão esquerda.

Em “Prática em Criatividade Musical” além de mim e de Marcus Sampaio, tivemos neste segundo semestre a adição do grande músico e baterista Edu Ribeiro. Junto ao nosso orientador, decidimos elaborar um pequeno método para os três instrumentos no qual trabalhamos ritmos brasileiros e africanos. Cada um de nós fez propostas para os outros colegas. Gravávamos e editávamos as partituras individualmente, além disso, fiquei responsável pela edição das grades. Ao fim do semestre tínhamos sete pequenas composições, as partituras individuais, grades, e quatro mixagens: uma sem violão; uma sem baixo; uma sem bateria; uma com todos os instrumentos, para a prática de estudantes de cada um dos instrumentos. O meu foco nas elaborações/composições foi utilizar arpejos objetivando ter mais material para o produto e/ou ter diálogos com o projeto no programa.

Optei, em “Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal”, por ministrar um curso virtual e síncrono em que abordaria somente arpejos. Nesse curso utilizei arpejos baseados em padrões encontrados em peças brasileiras, conduções de ritmos e algumas criações próprias, originais e, portanto, somando esses aos exemplos derivados dos arpejos de Giuliani.

Para fazer o chamamento de estudantes, fiz uma divulgação na minha página pessoal do Instagram (@rafafel212). Em menos de 24h já tinha conseguido o número máximo de alunos estipulado, vinte, dez alunos por turma. O perfil dos discentes foi extremamente diversificado: iniciados no violão, estudantes de graduação em música de diferentes habilitações, formados em música, mestrados em música e músicos profissionais sem formação acadêmica em música. Acredito que essa abrangência se deu em função da minha proposta atender as demandas técnicas de iniciantes/iniciados e o elemento da rítmica brasileira atrair muitos músicos que querem se aprofundar e/ou ter contato com abordagens diferentes sobre ambos os aspectos.

Decidi por trabalhar cada ritmo em separado, e não por ordem de dificuldade, pois o perfil das turmas, com muitos músicos com grande capacidade técnica, permitiu tal abordagem. Isso me foi útil, pois pude estudar cada ritmo de maneira individualizada, em determinado espaço de tempo e, assim, elaborar mais exercícios para o curso. Aumentando rapidamente o número de ritmos presente neste trabalho e um conjunto expressivo de referências bibliográficas, documentais e audiovisuais

para cada gênero – que disponibilizei para os alunos no curso –, algo que considero tão ou mais importante do que o produto em si.

Os resultados foram tão diversos quanto os perfis das turmas. O número de alunos que frequentou mais de 70% das aulas foi baixo, cerca de 50% em uma das turmas e 40% em outra. Em conversa ao final do curso com os alunos percebi que o desenvolvimento da técnica de arpejos não foi o elemento que mais os motivaram a estudar e sim, a aplicabilidade em contextos musicais e o conhecimento adquirido sobre ritmos brasileiros diversos. Associar a técnica aos ritmos foi só uma adição fortuita.

No terceiro semestre, a única prática profissional que fiz foi “Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal” (MUSF03). Defini com o meu orientador que o produto, a apostila de arpejos com ritmos brasileiros, teria 77 exercícios e foquei em fazer uma edição das partituras deste material. Tendo os arpejos definidos e com a experiência adquirida, segui passos semelhantes ao semestre anterior. A diferença fundamental foi que antes do início do semestre de 2021.2 comecei a publicar na minha página pessoal do Instagram vídeos instrucionais com alguns dos arpejos da apostila, sendo este um material de apoio.

Para o chamamento de estudantes optei pela mesma forma de divulgação da primeira edição do curso. Consegui o máximo de alunos estipulados por mim, vinte, dez alunos por turma. O perfil das turmas foi extremamente diversificado novamente, iniciados no violão, estudantes de cursos técnicos em música, estudantes de graduação em música de diversos cursos e músicos profissionais.

Dessa vez, optei por duas abordagens: trabalhar cada ritmo em separado e por ordem de dificuldade dos exercícios. Mais uma vez os resultados foram tão diversos quanto os perfis das turmas. O número de alunos que frequentou mais de 70% das aulas foi baixo novamente, cerca de 50% em uma das turmas e, apenas, 20% em outra. Os alunos avaliaram que associar a técnica aos ritmos brasileiros foi oportuno, sendo o estudo dos ritmos o elemento central de interesse pelo curso.

1.6. Acerca da organização das práticas de ensino coletivo e individual

Julguei, junto ao meu orientador e à banca do qualificativo, que se faz necessário alguns comentários acerca das práticas de ensino individual e coletivo. Aqui falarei de

como organizei alguns perfis de alunos, seus objetivos com o curso e quais escolhas das abordagens – descritas na seção 1.5 – foram locadas tentando acomodar essas expectativas. É importante dizer que a organização feita tem um acentuado grau de subjetividade pois, é baseada nas minhas percepções a partir das experiências das aulas e dos relatos dos alunos.

Os perfis básicos de alunos que apareceram nos cursos foram os seguintes:

1. Iniciante/Iniciado
2. Músico de outro instrumento
3. Violonista não profissional
4. Violonista Profissional sem estudos formais
5. Violonista Profissional em formação superior em música
6. Violonista Profissional com formação superior em música

Como o curso foi divulgado via página pessoal do Instagram, no qual as minhas conexões são quase todas de músicos, não foi estranha a inscrição de profissionais da área no curso. O que me chamou atenção foi o grande número deles e, por isso, defini uma separação das turmas por nível técnico¹ (limitada pelas possibilidades de alocação de horário dos estudantes) e abordei o assunto de maneiras diferentes. Decidi tratar o desenvolvimento da técnica de arpejos com ritmos brasileiros a partir de quatro apostilas diferentes, sendo três de minha autoria – nas que possuem ritmo brasileiro e harmonia de elaboração própria, havendo alteração apenas na ordem dos exercícios – e a primeira parte do Op.1 de Mauro Giuliani. Então temos:

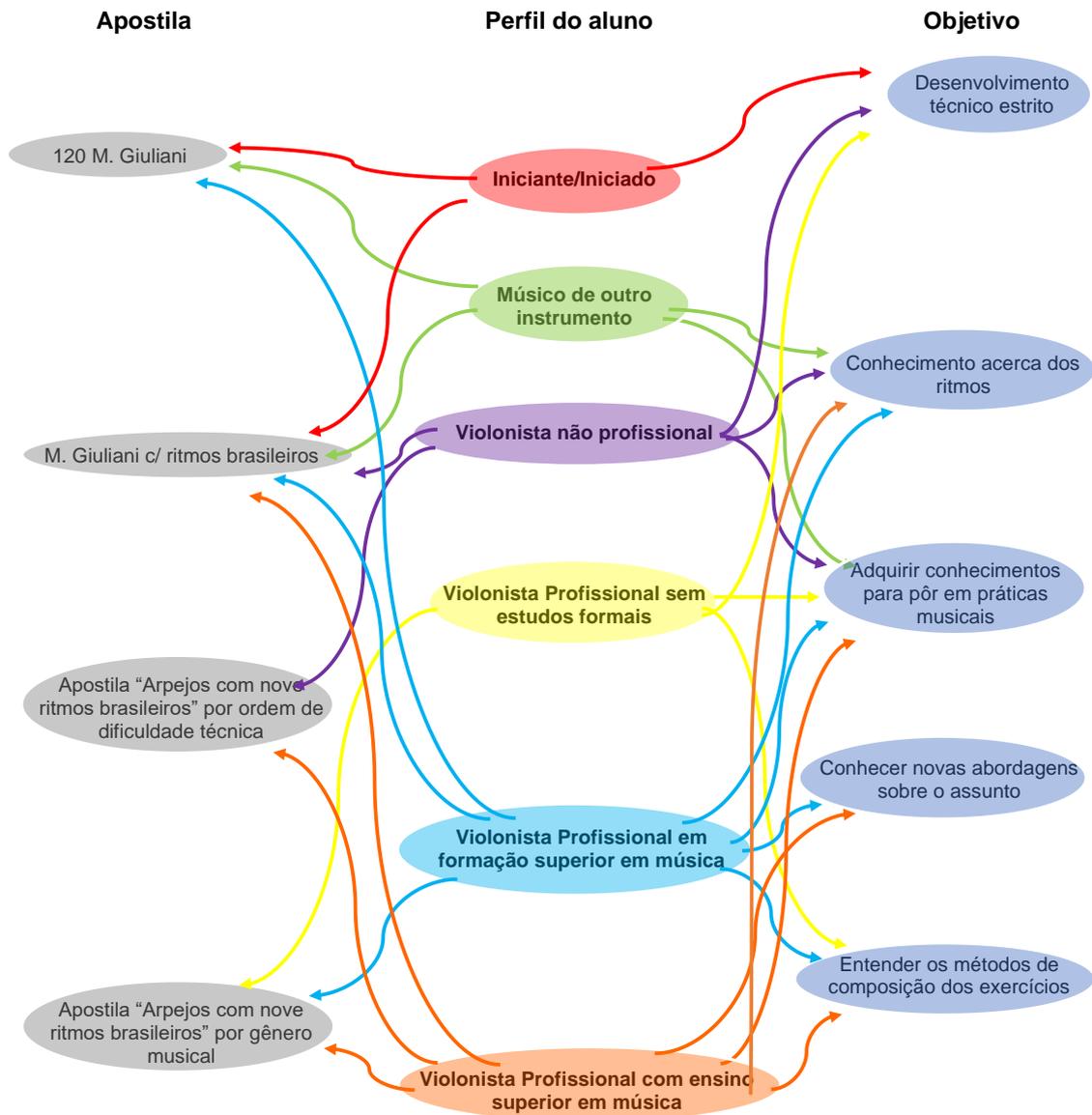
1. 120 de M. Giuliani
2. M. Giuliani com ritmos brasileiros
3. Apostila: “Arpejos com Nove Ritmos Brasileiros para Violão” por ordem de dificuldade técnica
4. Apostila “Arpejos com Nove Ritmos Brasileiros para Violão” por gênero musical

A partir dessas informações montei o infográfico adiante (Figura 1: Infográfico Abordagens vs Perfil) que mostra quais apostilas foram usadas para cada um dos

¹ As turmas foram heterogêneas, mas existiu uma turma onde se encontravam os discentes mais experientes no instrumento e outra, com os mais iniciantes.

perfis discentes, buscando alcançar os objetivos/interesses que me pareciam pertinentes para o nível de cada grupo.

Figura 1: Infográfico Abordagens vs Perfil



Fonte: Elaborado pelo autor

1.7. Além da academia

Ao longo do período em que fiz parte do PPGPROM-UFBA pude fazer diversas oficinas extracurriculares em que se abordavam ritmos brasileiros para violão ou que tratassem de ritmos em alguma dimensão que me interessasse. Devido a pandemia de COVID-19 pude fazer alguns cursos sem sair de casa, algo que outrora,

provavelmente não conseguiria em função dos custos de uma viagem. As oficinas que fiz foram: “Técnicas de Arranjo para Violão Solo” com Marco Pereira, “Elaboração de Arranjos para Violão Utilizando Recursos Percussivos” com Amanda Carpenedo e “Estudos para Violão Empregando Ritmos Brasileiros” com o Professor Emanuel Nunes – todos estes associados ao Festival de Violão de Teresina 2021 (virtual) –; “Oficina de Violão Popular” com Prof. Ezequias Lira no Festival de Música de Penedo 2021; “4º Congresso Nacional do Samba” como ouvinte.

Mais importante foram as aulas particulares que fiz durante quatro meses com o violonista Marcos Bezerra. Ele já atuou com grandes artistas do cenário local e nacional, e tem um profundo saber das práticas musicais baianas. Nessas aulas pude entender melhor os sambas da Bahia e os sambas de maneira geral, não só nos aspectos técnicos e rítmicos, mas, também, históricos. Estudei alguns ritmos do candomblé, do samba-reggae, entre outros praticados na Bahia e, as adaptações que Bezerra propõe desses para o violão. Muito do que estudei com ele vou levar para a vida, visto que não há dentro de um mestrado tempo hábil para incorporar os conhecimentos adquiridos ao longo do curtíssimo período em que fui seu aluno.

2. ARTIGO

Dez arpejos de Giuliani com rítmica brasileira: baião, ijexá e maracatu

2.1. Introdução

A preocupação com o desenvolvimento técnico da mão direita no violão é antiga. Segundo Wiese Filho (2010, p. 694) o primeiro método de que se tem conhecimento, voltado para o estudo específico da mão direita (no violão), foi publicado por Federico Moretti em Nápoles, Itália, em 1792.

Durante a primeira metade do século XIX, muitas obras basais no desenvolvimento da técnica moderna do violão foram lançadas: *Método Completo per Chitarra* (1810) de Ferdinando Carulli, *Método per Chitarra* (1812) de Mauro Giuliani, *Méthode Pour la Guitare* (1830) de Fernando Sor, *Méthode Complete pour la Guitare Op.59* (1836) de Matteo Carcassi e *Novo Método para Guitarra* (1843) de Dionísio Aguado. Essas publicações estão entre as mais importantes da história do instrumento. Nesses métodos são trabalhados “estudos específicos que servirão como campo técnico intermediário para as peças” (PINHEIRO JÚNIOR, 2017, p. 60, apud SANTOS, 2014, p. 141).

Neste trabalho, os dez primeiros arpejos apresentadas na primeira parte do Op.1 de Giuliani serão a base violonística utilizada no desenvolvimento dos exercícios que serão propostos. As 120 combinações de arpejos propostas neste método são utilizadas até os dias atuais e, ajudam/ajudaram estudantes a desenvolver a técnica necessária para tocar o repertório de violão da época de Giuliani.

Já no Brasil, no início do século XX, o violão se mostrou fundamental na construção da cultura musical do país. Parte fundamental da identidade do violão brasileiro, portanto da cultura nacional, é a utilização de padrões rítmicos assimétricos (linhas-guia), típicos da música da diáspora africana (PINTO, 2001, p. 239), na mão direita do instrumento. A existência de publicações que catalogam possibilidades de conduções de ritmo para violão em diversos gêneros da música brasileira atesta essa importância. Pereira (2007), Faria (2012) e Becker (2018) são alguns exemplos.

Como observado por Carvalho (2010, p. 788), é intrigante a falta de métodos que trabalhem a música brasileira de forma mais sistemática e, essa falta parece ser mais

acentuada no campo do desenvolvimento técnico instrumental. Os métodos utilizados por muitos professores de violão no ensino superior ainda utilizam os métodos europeus citados acima (MATOS, 2009, p. 12), mesmo sendo o violão um instrumento tão importante na cultura brasileira. É no mínimo curioso que existam poucos cadernos de estudos/métodos, particularmente que abordem a técnica, em que a cultura musical e violonística brasileira, considerada mundialmente relevante, seja contemplada.

Um dos poucos trabalhos que se propõem a desenvolver a técnica no violão através de um repertório brasileiro, particularmente o choro, foi feito na tese de doutoramento de Matos (2009), com resultados que estimulam a criação de materiais como o proposto neste artigo.

O objetivo central deste trabalho é propor o estudo da técnica de arpejos no violão utilizando rítmicas brasileiras, especificamente as do baião, ijexá e maracatu, partindo de linhas-guia que orientam a sua estruturação rítmica, e dos exercícios da primeira parte da Op.1 de Mauro Giuliani. Neste trabalho é trazida a possibilidade de diálogo entre esses dois universos, onde exercícios para o desenvolvimento de mecanismos são elaborados incorporando a rítmica brasileira.

Com gradação limitada busca-se, também através deste artigo, trazer um pouco do histórico de cada ritmo, esses arpejos podem servir como introdução às músicas propostas e que, inevitavelmente, carregam em si uma história ainda pouco contada, principalmente nos métodos que buscam desenvolver a técnica no violão. Apresenta-se como os exercícios foram elaborados indicando a relação direta com as linhas-guia. Por fim, são apresentados dez exercícios com harmonias não tradicionais baseados nos exemplos elaborados.

2.2. Demandas e diálogos entre o erudito e popular.

Entre 2011 e 2013, foi desenvolvida uma pesquisa de iniciação científica feita na UNICAMP, com o título “Métodos técnicos criados para violão erudito aplicados em alunos de violão popular: acompanhamento e análise de resultados”. Esta pesquisa foi idealizada a partir da motivação relatada:

O projeto teve origem em diálogos com alunos desses cursos, que relataram a falta da aplicação rigorosa do estudo dos mecanismos, devido ao fato de que há outras prioridades no violão popular, relacionadas à improvisação e outras frentes, que inviabilizam o direcionamento ao estudo do mecanismo. Entretanto, os alunos manifestaram esta necessidade, o que nos inspirou a realizarmos o projeto (SCARDUELLI; SILVA, 2013, p. 18).

Diante do exposto, é razoável pensar que há uma demanda para o estudo estrito da técnica não só para o desenvolvimento de iniciantes e iniciados, mas também para músicos profissionais e/ou universitários.

O professor de violão precisa atender as demandas da época em que vive, e a contínua criação de material didático é necessária. Esse “é um desafio atual, pois, no século XXI, também, os professores estão buscando repensar os modelos de educação a fim de formar um aluno que saiba dialogar melhor com o mundo em que vive” (SANTOS, 2014, p. 14). Este trabalho busca o diálogo entre a tradição de desenvolvimento da técnica europeu e cultura rítmica brasileira. Atendendo o músico popular que possui diversas demandas, inclusa a de mecanismos, ao tornar este tipo de estudo mais atrativo à medida que traz elementos que podem ser usados dentro das suas práticas laborais e, trazendo um outro universo de música para os adeptos da escola tradicional.

Diante do exposto, podemos afirmar que há uma constante necessidade de produção de novos materiais didáticos e que a ideia proposta por este estudo pode atender as demandas de violonistas populares e eruditos.

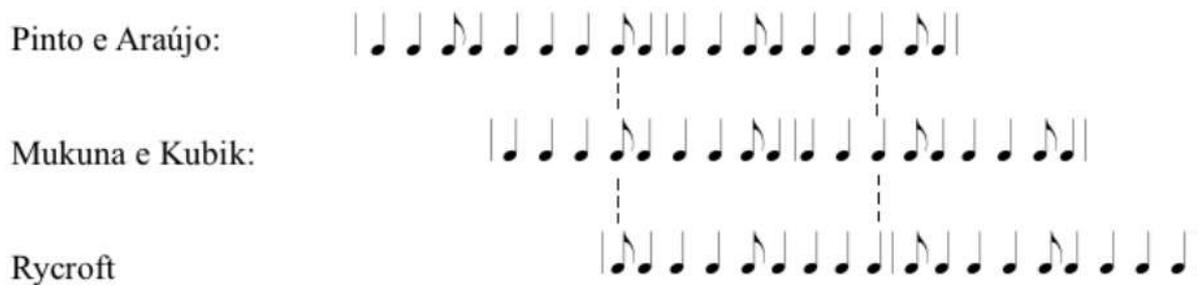
2.3. Linhas-guia.

O termo *time-line* (equivalente a linhas-guia), estabelecido por Nketia, é um dos elementos centrais nas análises do fazer musical africano e nas músicas da sua diáspora como a brasileira. Este elemento é caracterizado pela presença de padrões rítmicos estruturantes que se repetem em ciclo e, em geral, é tocado por instrumentos percussivos de espectro sonoro agudo e servem de “orientação sonora primária para a coordenação geral de sobreposições rítmicas” (COSTA, 2019, p. 248) que criam a textura sonora. “As linhas-guia favorecem a aproximação dos paradigmas rítmicos partilhados entre aqueles envolvidos com a sua prática” (COSTA *et al.*, 2020, p. 3) e,

portanto, torna-se fundamental o seu entendimento para o estudo em qualquer dimensão que envolva ritmos brasileiros, incluindo, neste caso, a técnica de arpejos.

Vale destacar que vários pesquisadores da música africana se valem do complexo conceito de aditividade rítmica para fazer uma equivalência de padrões rítmicos encontrados na África que possuem estruturas internas idênticas aos observados em países da diáspora. Menezes (2018, p. 86) ao falar do *standard pattern* de 16 pulsos do samba carioca afirma que, mesmo havendo uma estrutura interna idêntica nos padrões apresentados (Figura 2) por diferentes estudiosos, “o ponto de referência para todos os participantes do evento (músicos, dançarinos, ouvintes) – a sensibilidade métrica, em suma – pode ser diferente para uma mesma linha-guia” e que isto, sim, caracteriza diferentes padrões e mais importante: o entorno musical que, por sua vez, influencia danças e percepções dos que presenciam a paisagem sonora.

Figura 2: comparação entre equivalência e interpretação métrica



Fonte: Menezes (2018, p. 88)

Para Menezes (2018, p. 86) as “linhas-guia que têm a mesma estrutura interna, mas posições métricas diferentes, dão origem a diferenciações entre estilos”. Dessa forma, ele acaba se distanciando da concepção da aditividade rítmica e a substitui por um referencial métrico, isócrono – que divide a duração de 16 pulsos em 4 tempos – e abstrato (Figura 3). A tendência das análises feitas, a partir dos princípios da aditividade rítmica, é encarar os “padrões rítmicos africanos como imutáveis e estáticos, ainda que busquemos identificar pistas da multissecular presença africana na música brasileira” (MENEZES, 2018, p. 89), pois nesse processo de interpretação matematizado, desconsidera-se completamente as danças, o bater de palma, o sacudir da cabeça, o bater de pés etc. e as implicações que uma interpretação métrica tem onde a música acontece.

Figura 3: Linhas-guia e suas possíveis interpretações métricas

Linha-guia segundo Mukuna/Kubik	x . x . x . xx . x . x . xx .
Referencial métrico	x . . . x . . . x . . . x . . .
Linha-guia segundo Pinto/Araújo	x . x . xx . x . x . x . xx .
Referencial métrico	x . . . x . . . x . . . x . . .
Linha-guia segundo Rycroft	xx . x . x . xx . x . x . x .
Referencial métrico	x . . . x . . . x . . . x . . .
Linha-guia segundo Bolão	. x . x . xx . x . x . x . xx
Referencial métrico	x . . . x . . . x . . . x . . .

Fonte: Menezes (2018, p. 97)

Neste trabalho a escrita tradicional é utilizada, pois o seu uso, naturalmente, corrobora com a interpretação métrica e, no caso do violão, com informações importantes como: posição da mão esquerda, dedilhado da mão direita e o ritmo, ainda que apenas a estrutura basilar desse último elemento. Nesse caso, não foi levado em conta elementos oriundos do conceito de microritmos que fogem ao escopo deste trabalho, visto que essa proposta tem como cerne o desenvolvimento técnico.

2.4. 120 arpejos de Mauro Giuliani.

Mauro Giuliani, em seu *Método per Chitarra Op.1* (1812), apresenta na primeira parte, de quatro no total, 120 combinações de arpejos, dos quais os dez primeiros serão utilizados no desenvolvimento deste estudo. As diversas permutações apresentadas buscam “não somente enfatizar os recursos idiomáticos do instrumento, mas proporcionar recursos técnicos direcionados à execução da textura musical predominante no período clássico e trabalhar o domínio das distâncias entre as cordas” (CARDOSO, 2015, p. 40-41). Matos (2009, p. 112), em sua tese de doutorado, mostrou que uma parcela significativa de professores de violão nas instituições de ensino superior no Brasil adota especificamente estas 120 fórmulas de arpejos para a preparação técnica de seus estudantes. Nesta pesquisa, Giuliani foi o segundo autor mais citado na escolha de métodos para o desenvolvimento de mecanismos e a sua obra mais utilizada é a primeira parte de seu Op.1.

Apesar do método de Giuliani trabalhar recursos idiomáticos do instrumento e o controle sobre o distanciamento entre as cordas no violão, ele é voltado para uma

estética clássica europeia. Baseado nestes fatos e no desenvolvimento motor que os exemplos propostos por Giuliani propiciam, este trabalho visa utilizar-se das linhas-guia para adequar esses exercícios a uma estética brasileira.

2.5. Baião, ijexá e maracatu.

A escolha dos gêneros musicais – baião, ijexá e maracatu – se dá em função das dimensões políticas, todos os ritmos são nordestinos, e representativas (popularidade dos gêneros).

A existência de uma bibliografia com profundas análises musicais dos elementos constitutivos da execução musical e da história que circunda as origens dos gêneros permite que se possa analisar os gêneros de uma forma mais local e temporal. Desta forma torna-se possível a não utilização de termos “guarda-chuva” como forró, samba, samba-reggae etc., explicando ou evitando generalizações que se distanciam dos eventos musicais nos quais os exercícios propostos tentam dialogar. A relevância de agentes culturalmente legitimados é um dos critérios utilizados para o desenvolvimento deste trabalho, através de materiais audiovisuais e áudios que são reafirmados pela bibliografia consultada. Outro critério foi a possibilidade de adequação prática do arpejo proposto por Giuliani, à alguma fórmula rítmica.

2.6. Baião

No começo do século XX, na região sudeste, se falava em “canções nortistas” ao se referir a gêneros musicais originários do nordeste brasileiro. Com a ascensão de Luiz Gonzaga, no meio da década de quarentena do século passado, passa-se a rotular todas essas músicas de “baião” até chegarmos na década de 1960, onde um grupo de músicas com características em comum começa a ser chamado simplesmente de “forró” (IKEDA, 2010, p. 125).

Segundo Ikeda (2010, p. 123) a provável origem do nome “forró” vem da corruptela de forrobodó. A teoria apresentada por ele se baseia na “prática popular de simplificação das palavras (pelo menor esforço) tão comum no Brasil” (Ibid). Assim como em outros gêneros de música popular, samba por exemplo, o forró primeiramente se referia a festas/bailes, em determinado local, onde música e dança ocorriam e, posteriormente, viria a caracterizar um gênero de música, além de ser o

termo guarda-chuva para um grupo de músicas nordestinas, sendo o baião um dos subgêneros tocados nestas festas, nos forrós.

É importante dizer que em meados da década de 1940, o baião, e o próprio termo em si, se tornam muito populares no país, gozando de grande espaço nas rádios e tendo expressiva venda de discos (BONILLA, 2013, p. 113). Este sucesso em nível nacional, se deu através do fluxo migratório de nordestinos em busca de empregos, inclusos os futuros grandes nomes do gênero, para a região sudeste, onde os veículos midiáticos responsáveis pela divulgação da música em massa no Brasil se localizavam. Dentre esses migrantes destaca-se Luiz Gonzaga: O rei do baião, e Humberto Teixeira, responsáveis diretos, através de suas composições, pela popularização do nome e do gênero baião.

No que tange a análise musical, o baião tem em sua formação instrumental tradicional, estabelecida por Gonzaga, o trio nordestino: sanfona, zabumba e triângulo. Neste trabalho iremos dar especial destaque a zabumba que é o instrumento onde se encontra a linha-guia do gênero. “É facilmente perceptível a existência de algumas orientações rítmicas básicas e circulares” (COSTA, 2019, p. 248) neste instrumento, não só no baião, mas em alguns outros subgêneros do forró.

O que se observa a partir da análise de conduções rítmicas da zabumba no baião, é um diálogo direto com o *tresillo*² (Figura 4). Este último pode ser representado em escrita tradicional da seguinte forma:



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Sandroni (2002, p. 104)

Ao defrontar este paradigma com uma linha convencional de zabumba no baião (Figura 5) podemos observar a presença do *tresillo*. Esse então será, portanto, a linha-guia escolhida para os arpejos dialogarem. Vale ressaltar que, na figura abaixo, os toques graves tocados na zabumba, utilizando uma baqueta de ponta de feltro, a maceta, na sua pele superior, estão na linha inferior, e os toques agudos tocados na sua pele inferior, o “bacalhau”, estão na linha superior da pauta. Cabe ainda dizer que

² Para mais informações consultar Sandroni (2002)

o símbolo “_” representa um toque fechado com a maceta e o “O’ representa um toque aberto.

Figura 5: Linha convencional de zabumba no baião

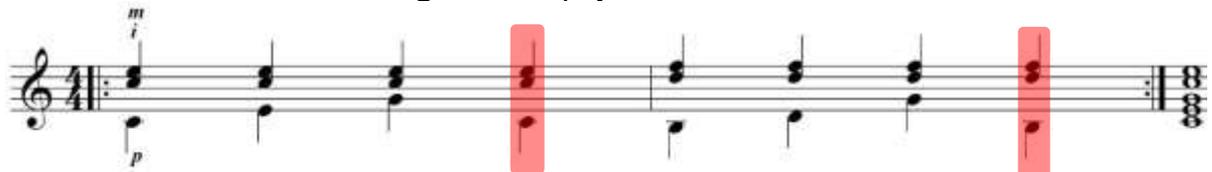


Fonte: Costa (2019, p. 248)

2.6.1. Baião em arpejos

Tendo o princípio norteador a linha-guia apresentada, ao olhar o primeiro padrão de arpejo de Giuliani (Figura 6), é possível criar um exercício com a rítmica da zabumba no baião tradicional mostrada na variação 2 da Figura 7. Para tal é necessário a mudança de compasso e a supressão do último tempo (destacado em vermelho). É interessante que o exercício seja feito com a repetição do padrão em cada um dos acordes resultando na Figura 8.

Figura 6: Arpejo 1 de Giuliani



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Giuliani (1812)

Figura 7: Célula rítmica da zabumba no baião tradicional



Fonte: Santos (2013, p. 88)

Figura 8: Arpejo 1 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

Os exemplos adaptados do restante desta secção se fundamentam na ideia de Becker (2018), onde ele afirma ser “importante firmar o conceito com os baixos (N.A: através da presença do *tresillo* nas notas tocadas pelo polegar) e depois preencher o resto com arpejos ou com acordes” e no uso da fórmula rítmica apresentada por Marques (2018) na Figura 9.

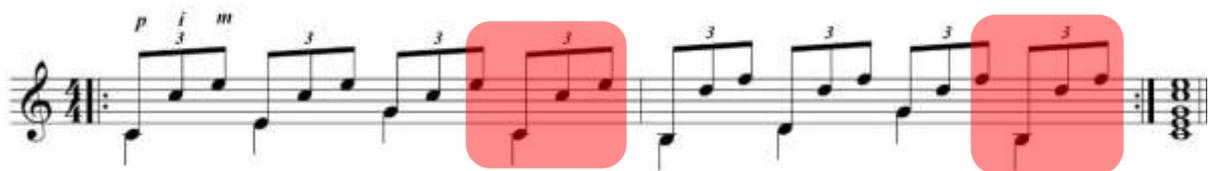
O segundo exemplo apresentado por Giuliani (Figura 10) foi adaptado para a fórmula rítmica apresentada na Figura 9 com a supressão de quatro notas (destacadas em vermelho) chegando-se ao resultado apresentado na Figura 11

Figura 9: Levada de Baião



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Marques (2018, p. 45)

Figura 10: Arpejo 2 de Giuliani



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Giuliani (1812)

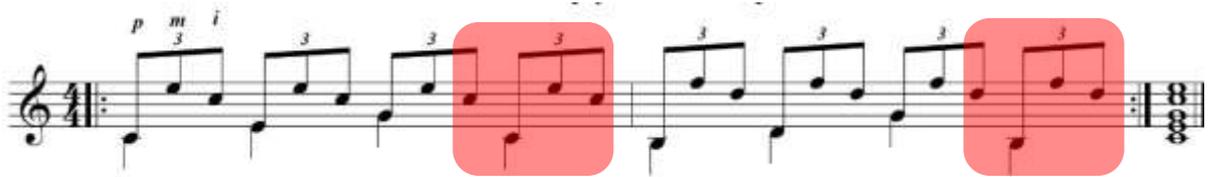
Figura 11: Arpejo 2 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

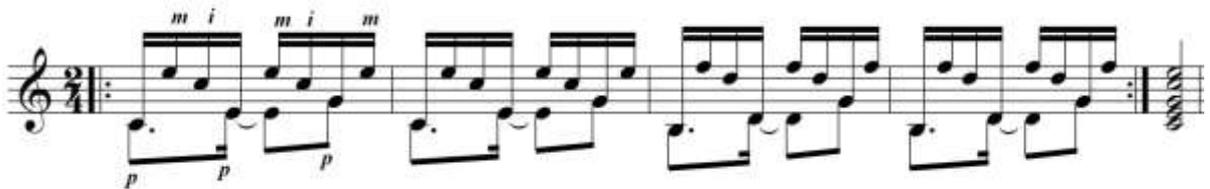
De maneira análoga a este último exemplo, o arpejo 3 de Giuliani (Figura 12) foi adaptado ao ritmo de baião com a supressão, também, das quatro últimas notas, destacadas em vermelho, tendo como resultante a Figura 13.

Figura 12: Arpejo 3 de Giuliani



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Giuliani (1812)

Figura 13: Arpejo 3 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

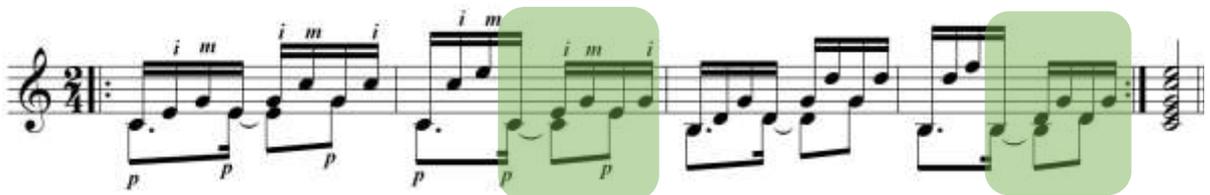
O quarto arpejo apresentado por Giuliani (Figura 14: Arpejo 4 de Giuliani.) vai ter sua adaptação ocorrendo de forma diferente dos demais. A supressão da última nota do terceiro tempo (destacada em vermelho) e a adição de cinco notas (destacadas em verde na Figura 15) a fim de se preservar o salto dado pelos dedos *i* e *m*, característicos do exercício na mudança de compasso, no original de Giuliani.

Figura 14: Arpejo 4 de Giuliani.



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Giuliani (1812)

Figura 15: Arpejo 4 de Giuliani em Baião

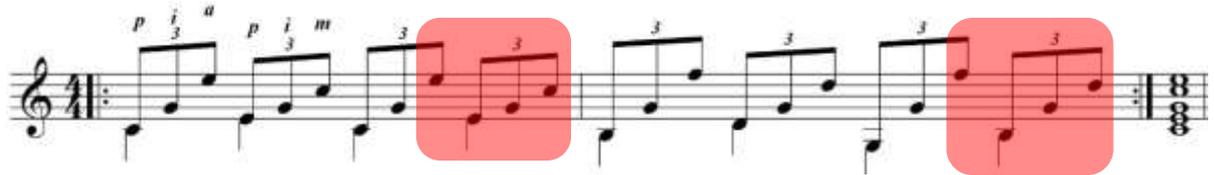


Fonte: Elaborado pelo autor

De maneira análoga aos arpejos 2 e 3 de Giuliani (Figura 10 e 12) o sétimo arpejo proposto pelo violonista italiano (Figura 16) em sua primeira obra foi adaptado ao ritmo

de baião com a supressão das quatro últimas notas resultando no exemplo da Figura 17.

Figura 16: Arpejo 7 de Giuliani



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Giuliani (1812)

Figura 17: Arpejo 7 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

2.7. Ijexá

A provável origem do nome, do ritmo, ijexá remonta a um período pré-diaspórico a cidade estado de Ilexá, sendo ijexá o termo utilizado para denominar o povo dessa região (localizada no atual estado de Osum, Nigéria). Segundo Amim, *et al*, (2016, p. 25) Ilexá é uma importante cidade na tradição iorubá e integra parte da história e mitos deste povo.

Sabe-se que em Salvador/BA existem, ainda nos dias de hoje, herdeiros desta ancestralidade materializados nos terreiros de candomblé da nação³ Ijexá. Nos terreiros mais antigos desta nação, em Salvador, “o toque⁴”, quase que exclusivo, era o ijexá. Com esse toque se homenageava todas as divindades” (CARDOSO, 2006, p. 351) algo que, ainda segundo Cardoso, parece diferir com as práticas, pelo menos nas festas públicas, dos atuais terreiros desta nação. O toque do ijexá, contudo, foi

³ O termo nação passou por diversas ressignificações ao longo da história no Brasil, primeiro ele foi utilizado por mercadores para identificar a origem dos escravizados chegados no Brasil. Em outro momento o termo foi utilizado em congregações que agregassem negros de uma mesma origem étnica. Na Bahia o termo nação se associou a religiões de matriz africana onde nações possuíam cantos e locais específicos de encontros na cidade. O termo é utilizado também por grupos de maracatus e a utilização deste termo, no entender de muitos membros destas manifestações culturais, confere a propriedade de ser tradicional. Para mais informações consultar Tsezanas (2010).

⁴ Toque, neste caso, se refere aos padrões rítmicos executados pelos músicos da orquestra percussiva presente nos rituais do candomblé.

adotado pelas três principais nações de candomblé no Brasil, Kêto, Jejê e Angola/Congo e, pode ser ouvido nas cerimônias abertas ao público em diversas festas de vários terreiros (VATIN, 2001, p. 12).

O ritmo do ijexá assim como outras expressões musicais afro-brasileiras como o samba, coco, maracatu, que hoje são parte fundamental da identidade musical nacional, advém dos processos internos das comunidades negras. Este “ritmo esteve nucleado nos rituais religiosos de parcela da população negra, não se expandindo para além dessas comunidades” (IKEDA, 2016, p. 25) durante muito tempo. O início dessa mudança ocorreu quando adeptos do candomblé começaram a realizar cortejos no fim do século XIX, utilizando o ijexá como base rítmica para estas festas de rua, estes grupos negros se denominaram afoxés.

A ideia de que, no século XX, o afoxé Filhos de Gandhy foi um dos principais, se não o principal responsável pela presença deste ritmo na música popular brasileira, é bem difundida entre vários autores. Aos poucos, segundo Ikeda (2016, p. 23):

O ritmo foi sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos compositores populares, [...] Josué de Castro (188-1959), quando radicado no Rio de Janeiro, e depois Dorival Caymmi (1914-2008), e bem mais tarde por nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan e outros.

Este processo, de incorporação do ijexá na música popular, aconteceu de forma progressiva com a presença deste toque (ou de elementos dele) em diversas canções de grandes artistas com apelo midiático/mercadológico, como “Sina” de Djavan, “Patuscada do Gandhi” de Gilberto Gil, “Beleza Pura” de Caetano Veloso, entre outras, fazendo com que ao longo de anos, este ritmo fizesse parte do cancioneiro popular brasileiro da segunda metade do século XX.

O ijexá tem em sua formação instrumental tradicional no candomblé o que Cardoso (2006, p. 39) chamou de quarteto instrumental. Formado por três atabaques, Rum, Rumpi e Lé e um instrumento de campânula sendo o gã o de uma e o agogô de duas (uma mais grave e outra mais aguda). É possível encontramos o nome gonguê ao se referir a este instrumento de campânula em outras regiões do nordeste, como no Recife. Ainda segundo Cardoso, dentro do candomblé a maioria dos adeptos ao se referirem a este instrumento usam estes três nomes (gã, agogô ou gonguê) de maneira intercambiável e que isso não faz muita diferença, visto que com uma ou duas

campânulas este instrumento, quase sempre, é percutido em apenas uma delas, a exceção é o toque do ijexá.

Os atabaques no ojexá são tocados somente com as mãos e “quando se tem o gã de duas campânulas, o músico costuma variar as alturas [...]” (CARDOSO, 2006, p. 351), como na Figura 18. Quando o gã tem somente uma campânula o desenho rítmico da figura abaixo é mantido mas, sem variação na altura do som.

Figura 18: padrões sonoros utilizados no gã, no ijexá.



Fonte: Cardoso (2006, p. 351)

O gã é o instrumento onde se encontra a linha-guia do gênero, onde temos um padrão rítmico que se repete e orienta o seu entorno musical.

2.7.1. Ijexá em arpejos

O quinto arpejo apresentado por Giuliani (Figura 19) foi adaptado utilizando o desenho rítmico proposto por Oliveira (2018, p. 1), apresentado na Figura 20, com a retirada de duas notas, destacadas em vermelho na Figura 19. O deslocamento da célula rítmica destacada em azul na Figura 20 para a voz mais aguda, também foi necessário.

Figura 19: Arpejo 5 de Giuliani



Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Giuliani (1812)

Por fim, para se chegar ao padrão desejado, foi feita a adição de duas notas, destacadas em verde na Figura 21 e, inicia-se o exercício na segunda semicolcheia do primeiro compasso chegando-se, assim, a forma final do arpejo. Todos os exemplos adaptados desta secção se baseiam no padrão rítmico e de Oliveira, que

assim como o proposto neste trabalho, tem o princípio norteador da linha-guia na elaboração da sua “levada” /condução rítmica.

Figura 20: Levada de Ijexá

The musical score for 'Levada de Ijexá' consists of four staves. The top staff is for 'Gã' (guitar), the second for 'Levada' (percussion), and the third for 'Violão' (acoustic guitar). The bottom staff shows the guitar's fretboard with fingerings. The 'Levada' part features a rhythmic pattern with accents and dynamics like 'p'. The 'Violão' part includes melodic lines with notes labeled 'a' and 'm', and dynamics like 'p'. A blue highlight is placed on a specific note in the Violão part.

Fonte: Oliveira (2018, p. 1)

Figura 21: Arpejo 5 de Giuliani em ijexá

The musical score for 'Arpejo 5 de Giuliani em ijexá' is a single staff in 4/4 time. It features a series of arpeggiated chords. The notes are labeled with 'm' and 'i'. Dynamics like 'p' are indicated. Two specific notes are highlighted with green boxes.

Fonte: Elaborado pelo autor

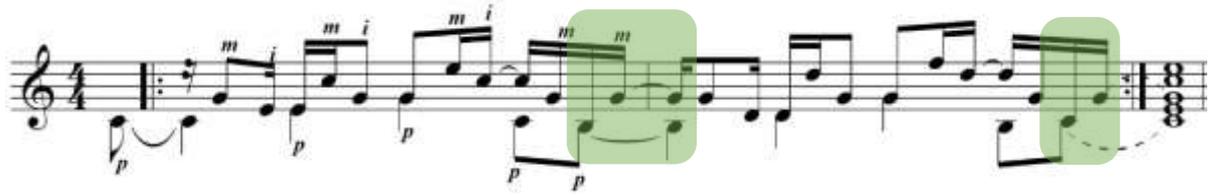
O sexto padrão de Giuliani (Figura 22), foi adaptado utilizando quase o mesmo padrão rítmico elaborado na Figura 21 contudo, começando o padrão em anacruse e com a retirada de apenas uma nota, destacadas em vermelho na Figura 22. A adição de duas notas (destacadas em verde na Figura 23) nas duas últimas semicolcheias do primeiro compasso antecipando o acorde de G7/B, como ocorreu na adaptação do arpejo 5 (Figura 21) para o ijexá, se manteve.

Figura 22: Arpejo 6 de Giuliani

The musical score for 'Arpejo 6 de Giuliani' is a single staff in 4/4 time. It features a series of arpeggiated chords. The notes are labeled with 'p', 'm', and 'i'. Dynamics like 'p' are indicated. Two notes are highlighted with red boxes.

Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Giuliani (1812)

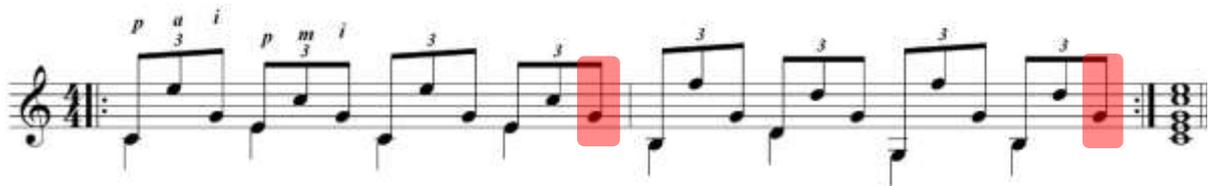
Figura 23: Arpejo 6 de Giuliani em ijexá



Fonte: Elaborado pelo autor

De maneira análoga a este último exemplo, o oitavo arpejo de Giuliani (Figura 24) foi adaptado ao ritmo de ijexá seguindo os mesmos procedimentos (notas suprimidas em vermelho na Figura 24 e acrescentadas em verde tendo como resultado a Figura 25).

Figura 24: Arpejo 8 de Giuliani



Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Giuliani (1812)

Figura 25: Arpejo 8 de Giuliani em ijexá



Fonte: Elaborado pelo autor

2.8. Maracatu

Segundo Silva (2002, p. 364) a palavra “maracatu” era utilizada para descrever manifestações da população negra ligadas a batuques e danças até o fim do século XIX em Pernambuco e, somente nas últimas décadas desse século “maracatu” começou a se atrelar a manifestações específicas. Atualmente há dois tipos de

manifestações que são chamadas de “maracatu”, os maracatus nação ou de baque virado⁵ e, os maracatus de orquestra ou maracatus rurais.

Estas manifestações culturais, apesar de partilharem o mesmo nome, são bem distintas entre si. A começar pelas diferentes localidades nas quais os maracatus de orquestra e nação existem. Os rurais, quase que em sua totalidade, existem no interior do estado de Pernambuco, enquanto os maracatus nação são todos localizados na região metropolitana do Recife. Os maracatus rurais têm uma secção rítmica bem diferente da secção dos maracatus nação, formados por um “terno” composto de “poica” (espécie de cuíca), tambor, gonguê de duas campânulas, caixa e instrumentos de sopro, que podem ser o pistão ou trombone de vara” (LIMA, 2014, p. 310). Já os maracatus nação tem em sua formação instrumental alfaias, caixas, taróis, mineiro (espécie de ganzá) e gonguê de uma campânula. Vale ressaltar que o enfoque deste trabalho será no maracatu de baque virado, pois é dele a origem da fórmula rítmica que será utilizada para os arpejos 9 e 10 de Giuliani.

O maracatu de baque virado tem suas origens na região metropolitana do Recife e os desfiles, realizados em momentos festivos, particularmente no carnaval, são caracterizados pela presença de um cortejo real, com a presença de reis, rainhas (os homenageados no cortejo) e outras figuras da corte:

príncipes e princesas, vassalos, damas da corte, damas do paço com suas calungas (ou bonecas) e porta pálio (que carrega um grande sombreiro sobre a realeza). Acompanham a corte outros elementos simbólico-religiosos, como orixás, caboclos, ciganas, com seus turbantes, guias ou colares e calungas. (FERREIRA, 2016, p. 1).

Além disso há a orquestra percussiva, formada por batuqueiros e seus instrumentos (já descritos), que executam a música do maracatu.

É importante aqui destacar a diferença que existe entre o maracatu nação e os grupos de maracatu que se espalharam pelo Brasil e mundo afora. O maracatu nação deve ser entendido como um “fenômeno sócio-histórico-cultural exclusivo de Pernambuco” (LIMA, 2014, p. 326), em particular das cidades de Recife, Olinda,

⁵ A palavra baque se refere aos padrões rítmicos executados pelos batuqueiros/percussionistas do maracatu. Já a palavra ‘virado’ se refere a palavra dobrado, “virar o baque é dobrar as batidas de vários instrumentos tocando simultaneamente” (SANTOS; RESENDE, 2005, p. 29)

Joboatão e Igarassu, lugares da ocorrência dessa manifestação. Ainda segundo Lima, os maracatus nação são grupos com caráter comunitário, quase sempre localizados em bairros de baixa renda, formados majoritariamente por negros e negras (mas não exclusivamente) e:

A extrema maioria dos integrantes dos maracatus nação reside na comunidade, ou próximo de onde o maracatu está sediado. E é por morarem próximos uns dos outros que estão mais dispostos a compartilharem práticas diversas, conferindo o caráter de nação para estes grupos. Estes trazem consigo certa propensão a fazerem o maracatu de modo “coletivo”, sem que exista um coreógrafo ou alguém que dite a forma de dançar, ou imponha o modo de costurar, bordar ou fazer qualquer tipo de coisa. Não são grupos dispostos de uma lógica de espetáculo para vender, em que prevaleça uma espécie de “fazer para ser consumido”. (LIMA, 2014, p. 321)

Os maracatus são “nações”, não por serem grupos étnicos, mas por disporem de práticas e costumes em comum, além de seus integrantes residirem próximos uns aos outros, fator que propicia práticas coletivas, algo que não acontece com os grupos de maracatu. Em geral esses últimos são formados somente por músicos percussionistas com encontros que se dão, quase que exclusivamente, em função de ensaios musicais, onde é tocado o maracatu de baque virado e suas apresentações quase nunca contam com cortejo real.

O grande número de grupos percussivos existentes na atualidade é resultado direto do sucesso do movimento mangue beat, sendo os maiores representantes desse movimento as bandas Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Ainda segundo Lima (2014, p. 324) a “maior liderança deste movimento, Chico Science, pode ser vista como decisiva para que os “toques” e os sons das “afaias” (sic) dos maracatus ganhassem o Brasil e o mundo” devido à grande popularidade que o grupo Nação Zumbi, do qual Chico Science fazia parte, teve no Brasil no final da última década do século XX.

O baque que vamos analisar é o baque luanda, também conhecido como de marcação ou normal. Neste baque, é interessante notar que o instrumento mais marcante é a alfaia, assim como em todos os baques virados. Apesar disso, a clave está no gonguê. Estes dois instrumentos serão referência para o diálogo com os dois últimos arpejos propostos neste trabalho. Segue abaixo a transcrição do baque luanda (Figura 26) da nação Porto Rico feita por Resende e Santos (2005, p. 58).

Figura 26: Baque Luanda, Nação Porto Rico: Gonguê e Alfaia

The figure shows two staves of music in 4/4 time. The top staff is labeled 'Gonguê' and the bottom staff is labeled 'Alfaia'. Both staves start with a treble clef and a 4/4 time signature. The Gonguê staff contains a sequence of notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter. The Alfaia staff contains a sequence of notes: quarter (D), eighth (E), eighth (D), quarter (E), eighth (D), eighth (E), quarter (D), eighth (E), eighth (D), quarter (E). The notes are written on a five-line staff with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Resende e Santos (2005, p. 58)

Vale ressaltar que este baque, segundo Carvalho (2007, p. 52-55), é resultado de um processo de homogeneização do maracatu de baque virado. Estes toques são “compreendidos como verdadeiras fórmulas rítmicas” que foram difundidas com advento da era da “oficina” estabelecida, fundamentalmente pela nação Estrela Brilhante. Nestas oficinas se ensinam alguns desses baques, incluindo o luanda, de forma sistematizada e “higienizada” para os participantes e neste processo “maracatu” passa a ser identificado como um gênero de música e não como uma manifestação complexa com suas especificidades. Carvalho (2007, p. 57) ainda afirma que este toque é uma novidade que se estabeleceu de forma muito rápida, não só nas oficinas para o público em geral, mas também por diversas nações. Este fato é corroborado por Lima (2014, p. 311) que afirma, categoricamente, que boa parte dos baques atuais são influenciados pela nação Estrela Brilhante e, a transcrição da figura 25 mostra essa influência sofrida pela nação Porto Rico.

Apesar desta ressalva é importante dizer que este baque faz parte dos “produtos” culturais produzidos pelas nações de maracatu e que esses toques, ensinados atualmente nas oficinas, são parte do que constitui as nações e do imaginário de muitos ao pensarem em maracatu como gênero.

2.8.1. Maracatu em arpejos

Os exemplos desta seção se baseiam no padrão rítmico elaborado por Becker (2018, p. 34), abaixo (Figura 27). É interessante observar abaixo que, quando comparamos a fórmula rítmica proposta por Becker com a composição criada pela alfaia e gonguê (Figura 26), temos quase a mesma célula.

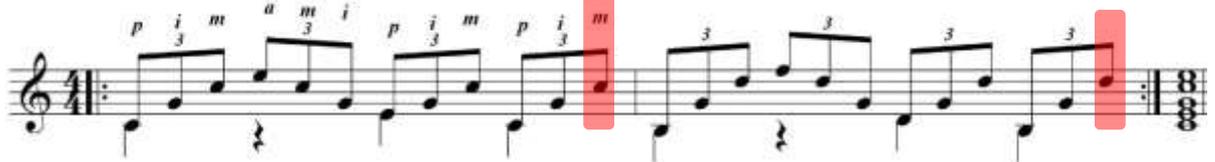
Figura 27: Levada de Maracatu



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Becker (2018, p. 34)

Para adaptarmos os arpejos 9 e 10 de Giuliani (Figura 28 e Figura 30) para a fórmula rítmica proposta por Becker, basta suprimirmos a última nota, destacadas em vermelho, dos exercícios.

Figura 28: Arpejo 9 de Giuliani



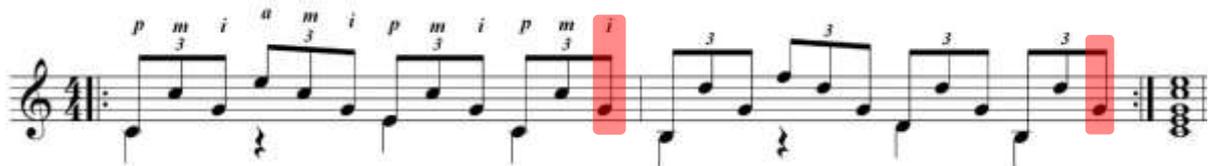
Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Giuliani (1812)

Figura 29: Arpejo 9 de Giuliani em maracatu



Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 30: Arpejo 10 de Giuliani



Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Giuliani (1812)

Figura 31: Arpejo 10 de Giuliani em maracatu



Fonte: Elaborado pelo autor

2.9. Propostas de exercícios com harmonias não tradicionais

Nessa secção são apresentadas apenas as adaptações dos arpejos com novas harmonias, não tradicionais e de elaboração própria.

Figura 32: Arpejo 1 de Giuliani em baião – nova harmonia

Musical notation for Arpejo 1 de Giuliani em baião – nova harmonia. The piece is in 2/4 time, key of D major. The notation shows a sequence of chords and arpeggiated figures. Fingerings are indicated by 'i' (index), 'm' (middle), and '0' (open). Dynamics include 'p' (piano).

Figura 33: Arpejo 2 de Giuliani em baião – nova harmonia

Musical notation for Arpejo 2 de Giuliani em baião – nova harmonia. The piece is in 2/4 time, key of D major. The notation shows a sequence of chords and arpeggiated figures. Fingerings are indicated by 'i' (index) and 'm' (middle). Dynamics include 'p' (piano).

Figura 34: Arpejo 3 de Giuliani em baião – nova harmonia

Musical notation for Arpejo 3 de Giuliani em baião – nova harmonia. The piece is in 2/4 time, key of D major. The notation shows a sequence of chords and arpeggiated figures. Fingerings are indicated by 'm' (middle) and 'i' (index). Dynamics include 'p' (piano).

Figura 35: Arpejo 4 de Giuliani em baião – nova harmonia

Musical notation for Arpejo 4 de Giuliani em baião – nova harmonia. The piece is in 2/4 time, key of D major. The notation is split into two staves. The first staff shows a sequence of chords and arpeggiated figures with fingerings 'i' (index) and 'm' (middle). The second staff continues the sequence. Dynamics include 'p' (piano).

Figura 36: Arpejo 5 de Giuliani em ijexá – nova harmonia

Figura 37: Arpejo 6 de Giuliani em ijexá – nova harmonia

Figura 38: Arpejo 7 de Giuliani em baião – nova harmonia

Figura 39: Arpejo 8 de Giuliani em ijexá – nova harmonia

Figura 40: Arpejo 9 de Giuliani em maracatu – nova harmonia

♩7

The musical score for Arpejo 9 de Giuliani in maracatu with new harmony is presented in three staves. The first staff shows the main melodic line in 4/4 time, starting with a quarter rest followed by eighth notes. Fingerings are indicated as *i*, *m*, *a*, *m*, *i*, *m*, *i*. Dynamics include *p* and *5*. The second and third staves show the harmonic accompaniment, featuring chords and fingerings such as *4*, *5*, and *6*.

Figura 41: Arpejo 9 de Giuliani em maracatu – nova harmonia

♩7

The musical score for Arpejo 9 de Giuliani in maracatu with new harmony is presented in three staves. The first staff shows the main melodic line in 4/4 time, starting with a quarter rest followed by eighth notes. Fingerings are indicated as *i*, *m*, *a*, *m*, *i*, *m*, *i*. Dynamics include *p* and *5*. The second and third staves show the harmonic accompaniment, featuring chords and fingerings such as *4*, *5*, and *6*.

2.10. Considerações finais

A principal motivação deste artigo é a possibilidade de diálogo entre as escolas tradicional e popular de violão, mostrando a possibilidade de integrar a técnica tradicional a alguns ritmos brasileiros objetivando o desenvolvimento motor com riqueza cultural. Não há necessidade de excluir, no ensino do instrumento, duas tradições consagradas de aprendizado, algo muito comum em escolas, faculdades de música e conservatórios, onde o ensino é claramente dividido entre clássico e popular. Até certo ponto, essa divisão é natural, mas, busca-se aqui, aproximar essas escolas através dos elementos compartilhados da técnica violonística. Sugere-se, também, neste texto, não uni lateralizar a ideia de linha-guia e a escrita tradicional, que são vistos com antagônicos em muitos trabalhos, mas que podem sim, ser trabalhados de maneira congruente, até confluyente, trazendo diversidade a prática de aprendizado.

Este estudo, sugere integrar essas diferentes visões buscando trazer os elementos notadamente positivos/consagrados de cada uma das escolas, através sistematização do estudo tradicional associado aos ricos, complexos ritmos brasileiros, além de trazer elementos históricos e geopolíticos para a prática de ensino instrumental, visto que é comum se ensinar os elementos técnicos da música sem nenhum contexto sócio-histórico, político, fazendo parecer que as expressões culturais e música contida nessas acontecem desconectadas de uma realidade material.

2.11. Referências

AMIM, Valéria; RODRIGUES, Donizete; VENÂNCIO, José Carlos. Rotas e raízes da Nação Ijexá. **Comunicação, Culturas e Estratégias: IV Jornadas Doutorais Comunicação e Estudos Culturais**, Braga, p. 10-33, 2016.

BECKER, Zé Paulo. **Levadas Brasileiras para violão: samba, choro, bossa nova...** 2. ed. Rio de Janeiro: Independente, 2018. 60 p.

BONILLA, Marcus Fachin. **Três Estilos do Violão Brasileiro: choro, jongo e baião**. 2013. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos Tambores**. Tese (Doutorado em Música). - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARDOSO, João Henrique Correa. **A técnica violonística: Um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão.** 2015. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

CARVALHO, Ernesto Ignacio de. **Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado.** 2007. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Cap. 3.

CARVALHO, José Alexandre. A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira. In: **SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, 1., UNIRIO, 15., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010. p. 787-793.

COSTA, Rodrigo Heringer. A partir da time-line: possibilidades dialógicas para o uso do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento na performance do baião e frevo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO, 2., 2019, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2019. p. 247-256

COSTA, Rodrigo Heringer; DRUMOND, João Paulo; MITRE, Natália; SACRAMENTO, Aquim. Propostas dialógicas de acompanhamento dos gêneros baião, forró e xaxado aplicados ao vibrafone. **Música Popular em Revista: Música Instrumental e Improvisação**, Campinas, v. 7, p. 1-29, 26 ago. 2020.

FARIA, Nelson. **O Livro do Violão Brasileiro: samba, bossa nova, choro e outros estilos.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2012. 132 p.

FERREIRA, Cleison Leite. Expansão geográfica nacional e internacional dos elementos do Maracatu-Nação e a formação de grupos de maracatu no Brasil e no mundo. Encontro Nacional de Geógrafos, XVIII, 2016, São Luiz. **Anais.**

GIULIANI, Mauro. **Studio per la Chitarra: Opera 1ª.** Pacini. Paris, 1812. Reimpressão Vienna: Artaria, n.d. Plate 2246, 1924. Disponível em: https://imslp.org/images/a/a0/PMLP58675-Giuliani_Studio_Op1.pdf. Acesso em 24 abr. 2021.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife.** 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980. 170 p.

IKEDA, Alberto. **Forró: dança e música do povo.** D.O. Leitura, São Paulo, 9 out. 1990.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista Usp**, [S.L.], n. 111, p. 21, 16 dez. 2016. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatu nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e Histórias.** História: Questões & Debates, Curitiba, n. 61, p. 303-328, jul./dez. 2014.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista Usp**, [S.L.], n. 7, p. 115, 30 nov. 1990. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).

MATOS, Robson Barreto. **Choro: uma proposta de ensino da técnica violonística.** 2009. 248 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Ppgmus, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MARQUES, André. **Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: baião, jongo e maracatu.** Sorocaba: Edição do Autor, 2018. 185 p.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centroafricanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S.L.], n. 70, p. 78-103, 30 ago. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA)

OLIVEIRA, Luth. **Ritmos do candomblé Ketu para Violão.** TCF (Mestrado) – Curso de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros para Violão.** Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007. 96 p.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música: questões de uma antropologia sonora.** Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

RESENDE, Tarcísio Soares; SANTOS, Climério de Oliveira. **Maracatu: baque virado e baque solto.** Recife: Edição do Autor, 2005. 156 p. (Batuque Book).

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. **OPUS**, [s.l.], v. 8, p. 102-113, fev. 2002. ISSN 15177017

SANTOS, Bruno Vilela dos. **Materiais didáticos para o ensino do violão: um estudo com um professor em uma escola livre de música de Governador Valadares - mg.** 2014. 38 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Música A Distância, Universidade de Brasília, Governador Valadares, 2014.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró: a codificação de Luiz Gonzaga.** Recife: Cepe, 2013. 152 p. (Batuque Book). Volume 3.

SCARDUELLI, Fabio; SILVA, Camila dos Santos. **Os resultados do estudo de técnica relacionada ao violão de concerto na performance do músico popular: relato de profissionais.** In: Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, 7., 2013, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: EMBAP, 2013. p. 18-25.

SCARDUELLI, Fabio; THOMAZ, Rafael. O Violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG p. 1-18, 2017.

SILVA, Leonardo Dantas. **A corte dos reis do congo e os maracatus do Recife**. Notícia bibliográfica e histórica, Campinas, PUC, n. 184, p. 363-384, 2002.

VATIN, Xavier. Música e transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. **Ictus**, Salvador, n. 3, p. 7-17, 2001.

TSEZANAS, Julia Pittier. **O Maracatu de Baque Virado**: história e dinâmica cultural. 2010. 127 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Cap. 1.

WIESE FILHO, Bartolomeu. Radamés Gnattali: o concertino n. 2 para violão e orquestra e a utilização do dedo mínimo da mão direita. In: **SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 693-701.

APÊNDICE A – RELATÓRIOS DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Rafael Lima Lázaro **Matrícula:** 2020127673
Área: Educação Musical **Ingresso:** 2020.1 (SLS)

Código	Nome da Prática
MUS F04	Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Pedro Augusto Silva Dias

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Arpejos com Ritmos Brasileiros para Violão.

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*

4) Período de Realização: 08/09 a 18/12 de 2020

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) Criação de um curso com aulas semanais de 1h, para 2 alunos iniciantes, às segundas-feiras (17:00) e às quartas-feiras (14:00) - C.H.: 28h.
- b) Criação de exercícios para o desenvolvimento da técnica de arpejos no Violão utilizando ritmos brasileiros a partir de alguns dos 120 arpejos da primeira parte do Op.1 de Mauro Giuliani – C.H.: 20h.
- c) Levantamento bibliográfico e documental focado em métodos, estudos, exercícios, repertório, entre outros, que trouxessem exemplos de arpejos e/ou transcrições de ritmos brasileiros – C.H.: 22h.
- d) Edição das partituras com tablatura dos exercícios a serem incorporados nos planos de cada uma das quatorze aulas de cada aluno - C.H.: 10h (20 minutos para cada aula de cada aluno).
- e) Edição da apostila contendo todos os exercícios elaborados – C.H.: 12h.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Elaboração e escrita de exercícios baseados nos arpejos da primeira parte do Op.1 de Mauro Giuliani, utilizando a mesma harmonia desses e adaptados a ritmos brasileiros.
- b) Aplicação dos exercícios criados em aulas objetivando ter uma perspectiva mais clara das possibilidades e dos resultados da proposta do trabalho.
- c) Análise comparativa da eficiência no desenvolvimento técnico de duas propostas usadas em sala de aula:
 1. Exercícios originais M. Giuliani + Exercícios de M. Giuliani adaptados, com ritmos brasileiros, utilizando a mesma harmonia.
 2. Exercícios somente com ritmos brasileiros e mesma harmonia, do original, de Giuliani.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Apostila de exercícios de arpejos com ritmos brasileiros para violão com harmonias tradicionais.
- b) Planos de aula contendo partituras e referências bibliográficas e documentais para aplicação desses exercícios em práticas de ensino individual.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação:

Conversas via o aplicativo WhatsApp, uso de correio eletrônico e encontros virtuais síncronos via *Google Meet*. O desenvolvimento do trabalho era apresentado e sugestão de edições e acréscimos, possibilidades e limitações da proposta eram apreciados.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros virtuais síncronos:

Em um primeiro momento, as mediações entre orientando-orientador foram feitas através de conversas via e-mail e o aplicativo WhatsApp. Os encontros virtuais síncronos foram marcados de acordo com a disponibilidade de ambos nas seguintes datas:

23/11, 24/11, 26/11, 07/12 e 10/12 com duração de 2 horas cada encontro.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Rafael Lima Lázaro **Matrícula:** 2020127673
Área: Educação Musical **Ingresso:** 2020.1 (SLS)

Código	Nome da Prática
MUS F01	Prática em Criatividade Musical

Orientador da Prática: Pedro Augusto Silva Dias

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Ritmos Brasileiros para Violão e Baixo

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*

4) Período de Realização: 08/09 a 18/12 de 2020

5) Detalhamento das Atividades:

- a) Criação de pequenas composições utilizando arpejos com ritmos brasileiros para o desenvolvimento da técnica, de elementos estilísticos e estéticos de diferentes gêneros nacionais – para violão, no caso do discente em questão - a partir de parâmetros determinados pelo orientador – C.H.: 40h.
- b) Registro em áudio de cada uma das 4 propostas elaboradas – C.H.: 6h (1,5h para cada proposta).
- c) Edição dos áudios gravados – C.H.: 16h (4h para cada proposta)
- d) Edição das partituras, para violão, de cada uma das 4 propostas elaboradas – C.H.: 20h (5h para cada proposta).
- e) Estudos orientados de polirritmia para incorporação desses nos exemplos criados – C.H.: 10h.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Elaboração, gravação e escrita das pequenas composições elaboradas.
- b) Desenvolvimento da técnica de arpejos com elementos estilísticos e estéticos dos ritmos estudados.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Caderno contendo as partituras individuais e grades das composições. Possibilidade destes pequenos estudos serem incorporados ao projeto/produto do orientando.
- b) Material em áudio de cada exercício.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação:

Conversas via o aplicativo WhatsApp, uso de correio eletrônico e encontros virtuais síncronos via *Google Meet*. O desenvolvimento das composições era apresentado e sugestões eram discutidas para serem implementadas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros virtuais síncronos:

Em um primeiro momento as mediações entre orientando-orientador foram feitas através de conversas via e-mail e o aplicativo WhatsApp. Os encontros virtuais síncronos foram marcados de acordo com a disponibilidade de ambos nas seguintes datas:

23/11, 24/11, 26/11, 07/12 e 10/12 com duração de 2 horas cada encontro.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Rafael Lima Lázaro **Matrícula:** 2020127673
Área: Educação Musical **Ingresso:** 2020.1 (SLS)

Código	Nome da Prática
MUS F04	Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Pedro Augusto Silva Dias

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Arpejos com Ritmos Brasileiros para Violão.

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*

4) Período de Realização: 22/02 a 12/06 de 2021

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) Criação de um curso com aulas semanais de 1h, para 2 alunos iniciantes, às terças e quartas-feiras, às 19:00 - C.H.: 28h.
- b) Criação de exercícios para o desenvolvimento da técnica de arpejos no Violão utilizando ritmos brasileiros, a partir de alguns dos 120 arpejos da primeira parte do Op.1 de Mauro Giuliani, com harmonias de elaboração própria – C.H.: 29h.
- c) Edição das partituras para cada uma das quatorze aulas de cada aluno - C.H.: 28h (1h para cada aula de cada aluno).
- d) Criação de documento contendo as referências bibliográficas e documentais de cada aula separadamente - C.H.: 7h (30 min para cada aula).

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Elaboração e escrita de exercícios baseados nos arpejos da primeira parte do Op.1 de Mauro Giuliani, com harmonias de elaboração própria e adaptados a ritmos brasileiros.
- b) Aplicação dos exercícios criados em aulas objetivando ter uma perspectiva mais clara das possibilidades e dos resultados da proposta do trabalho.
- c) Análise comparativa da eficiência no desenvolvimento técnico de duas propostas usadas em sala de aula:

1. Exercícios com harmonia tradicional + Exercícios com harmonias de elaboração própria.
2. Exercícios com harmonia tradicional somente.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Duas apostilas de arpejos com ritmos brasileiros para violão, sendo uma com harmonias tradicionais e outra com harmonias de elaboração própria.
- b) Planos de aula contendo partituras e referências bibliográficas e documentais para aplicação destes exercícios em práticas de ensino individual, abordando o estudo da técnica de arpejos com ritmos brasileiros e com abordagem mista, utilizando a apostila desenvolvida e os tradicionais cadernos de exercícios.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação:

Conversas via o aplicativo WhatsApp, uso de correio eletrônico e encontros virtuais síncronos via *Google Meet*. O desenvolvimento do trabalho era apresentado e sugestão de edições e acréscimos, possibilidades e limitações da proposta eram apreciados.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros virtuais síncronos:

Os encontros foram marcados de acordo com a disponibilidade de ambos nas seguintes datas:
03/03, 29/04, 10/05, 31/05 e 06/06 com duração de 2 horas cada encontro.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Rafael Lima Lázaro **Matrícula:** 2020127673
Área: Educação Musical **Ingresso:** 2020.1 (SLS)

Código	Nome da Prática
MUS F01	Prática em Criatividade Musical

Orientador da Prática: Pedro Augusto Silva Dias

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Ritmos Brasileiros e Africanos para Violão, Baixo e Bateria

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*

4) Período de Realização: 22/02 a 12/06 de 2021

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) Criação de exercícios utilizando ritmos brasileiros e africanos, para o desenvolvimento da técnica, de elementos estilísticos e estéticos dos diferentes ritmos propostos, a partir de ideias apresentadas por cada um dos três discentes inscritos na disciplina – C.H.: 28h
- b) Registro em áudio de cada uma das 7 propostas elaboradas – C.H.: 7h (1h para cada proposta).
- c) Edição dos áudios gravados – C.H.: 7h (1h para cada proposta)
- d) Edição das partituras, do violão, de cada uma das 7 propostas elaboradas – C.H.: 14h (2h para cada proposta).
- e) Edição das grades contendo Violão, Baixo e Bateria de cada uma das 7 propostas elaboradas - C.H.: 14h (2h para cada proposta).
- f) Encontros semanais às quintas-feiras das 9:00 às 11:00, via *Google Meet*.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Elaboração, gravação e escrita dos exercícios elaborados a serem editados em um método para Violão, Baixo e Bateria.
- b) Desenvolvimento da técnica de arpejos com elementos estilísticos e estéticos dos ritmos estudados.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Caderno contendo as grades e partituras individuais de cada instrumento.
- b) Material em áudio contendo 4 mixagens de cada exercício. Uma com todas os instrumentos, uma sem Violão, uma sem Baixo e uma sem bateria visando uma prática mais contextualizada/musical.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 32h

8.2) Formato da Orientação:

Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*, onde era monitorado o desenvolvimento das atividades dos três discentes envolvidos (elaboração, registro de áudio e edição de partituras) no decorrer do semestre.

8.3) Cronograma das Orientações – Encontros virtuais síncronos:

Dia/Horário: quinta-feira das 9:00 às 11:00

Local: *Google Meet*

Datas: 01/03 (aula para combinar horários e metas iniciais), 04/03, 10/03, 17/03, 24/03, 31/03, 07/04, 14/04, 28/04, 05/05, 12/05, 19/05, 27/05, 02/06, 09/06 (reposta no dia 16/06)

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Rafael Lima Lázaro **Matrícula:** 2020127673
Área: Educação Musical **Ingresso:** 2020.1 (SLS)

Código	Nome da Prática
MUS F03	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Pedro Augusto Silva Dias

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Arpejos com Ritmos Brasileiros para Violão

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*

4) Período de Realização: 22/02 a 12/06 de 2021

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) Criação de um curso com aulas semanais de 1h para duas turmas, cada uma com dez alunos de diversos níveis – de iniciados, graduados em música e profissionais –, nas terça e quartas às 20:00 - C.H.: 28h.
- b) Criação e divulgação de panfleto para a captação de alunos antes do início do semestre - C.H.: 1h.
- c) Criação de exercícios, para o desenvolvimento da técnica de arpejos no violão: Elaboração de novos exemplos baseados em peças brasileiras e criações próprias – C.H.: 36h.
- d) Edição das partituras para cada uma das quatorze aulas - C.H.: 7h (30 minutos para cada aula).
- e) Criação de documento contendo as referências bibliográficas e documentais de cada aula separadamente - C.H.: 7h (30 min para cada aula).
- f) Edição da apostila contendo todos os exercícios elaborados – C.H.: 13h.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Elaboração e escrita dos exercícios a serem compilados em um caderno para o desenvolvimento da técnica de arpejos no violão com o uso de ritmos brasileiros.
- b) Aplicação dos exercícios criados em aulas objetivando ter uma perspectiva mais clara das possibilidades e dos resultados da proposta do trabalho elaborado.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Apostila de exercícios: Arpejos com ritmos brasileiros para violão, com harmonias de elaboração própria.
- b) Planos de aula contendo partituras e referências bibliográficas e documentais para aplicação destes exercícios em práticas de ensino coletivo, abordando o estudo da técnica de arpejos por ritmo.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação:

Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*, onde o desenvolvimento do trabalho era apresentado. Sugestão de edições, acréscimos, possibilidades e limitações da proposta eram apreciados.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros virtuais síncronos:

Os encontros foram marcados de acordo com a disponibilidade de ambos nas seguintes datas:

03/03, 29/04, 10/05, 31/05 e 06/06 com duração de 2 horas cada encontro.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Rafael Lima Lázaro **Matrícula:** 2020127673
Área: Educação Musical **Ingresso:** 2020.1 (SLS)

Código	Nome da Prática
MUS F03	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Pedro Augusto Silva Dias

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Arpejos com Ritmos Brasileiros para Violão

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*

4) Período de Realização: 17/08 a 06/12 de 2021

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) Criação de um curso com aulas semanais de 1h para duas turmas, cada uma com dez alunos de diversos níveis – de iniciados, graduados em música e profissionais –, nas terça e quartas às 20:00 - C.H.: 28h.
- b) Criação e divulgação de panfleto para a captação de alunos antes do início do semestre - C.H.: 1h.
- c) Aplicação de dois modelos de apostilas para o desenvolvimento da técnica de arpejos no violão: Elaboração de novos exemplos baseados em peças brasileiras e criações próprias; teste das possíveis ordens para a versão final – C.H.: 26h.
- d) Edição das partituras para cada uma das quatorze aulas - C.H.: 14h (1h para cada aula).
- e) Criação de documento contendo as referências bibliográficas e documentais de cada aula separadamente - C.H.: 7h (30 min para cada aula).
- f) Edição final da apostila contendo todos os exercícios elaborados – C.H.: 16h.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Editoração final com a ordem escolhida dos exercícios para o caderno de estudo da técnica de arpejos no violão com o uso de ritmos brasileiros.
- b) Aplicação dos exercícios criados em aulas objetivando ter uma perspectiva mais clara das possibilidades e dos resultados da proposta do trabalho elaborado.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Apostila de exercícios: Arpejos com ritmos brasileiros para violão, com harmonias de elaboração própria.
- b) Planos de aula contendo partituras e referências bibliográficas e documentais para aplicação destes exercícios em práticas de ensino coletivo, abordando o estudo da técnica de arpejos por ritmo.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação:

Encontros virtuais síncronos via *Google Meet*, onde o desenvolvimento do trabalho era apresentado. Sugestão de edições, acréscimos, possibilidades e limitações da proposta eram apreciados.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros virtuais síncronos:

Os encontros foram marcados de acordo com a disponibilidade de ambos nas seguintes datas:

09/08, 27/09, 21/10, 30/05 e 03/12 com duração de 2 horas cada encontro.

**APÊNDICE B – APOSTILA: ARPEJOS COM 9 RITMOS BRASILEIROS
PARA VIOLÃO**

**ARPEJOS COM NOVE RITMOS
BRASILEIROS PARA VIOLÃO**

RAFAEL LÁZARO

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pequena apostila é estimular o estudante de violão a ter um contato cada vez maior com ritmos brasileiros, enquanto ele se desenvolve no instrumento. Apesar de existir uma grande quantidade de materiais que abordem os ritmos brasileiros no violão, eu acredito que poucos deles tem uma estrutura que propicie o desenvolvimento técnico de maneira mais organizada como os métodos da escola dita clássica/erudita do instrumento. A ideia é aliar neste trabalho a organização tradicional do ensino com ritmos brasileiros, nove especificamente, buscando um diálogo entre a tradição de desenvolvimento da técnica europeia e a cultura rítmica brasileira. Desta forma, atendendo, na minha opinião, o músico popular que possui diversas demandas, inclusa a de mecanismos, tornando este tipo de estudo mais atrativo à medida que traz elementos que podem ser usados dentro das suas práticas laborais e um outro universo de música para os adeptos da escola tradicional.

LINHAS-GUIA

Antes de começar a estudar essa apostila, acredito ser fundamental entender um pouco da história de cada ritmo e com qual elemento rítmico o arpejo proposto dialoga. Para isto, é fundamental entendermos o termo linha-guia.

O termo *time-line* (equivalente a linhas-guia) é um dos elementos centrais nas análises do fazer musical africano e nas músicas da sua diáspora, como a brasileira. Esta é caracterizada pela presença de padrões rítmicos estruturantes que se repetem em ciclo e, em geral, é tocado por instrumentos percussivos de espectro sonoro agudo servindo de “orientação sonora primária para a coordenação geral de sobreposições rítmicas” (COSTA, 2019, p. 248) que criam a textura sonora. “As linhas-guia favorecem a aproximação dos paradigmas rítmicos partilhados entre aqueles envolvidos com a sua prática” (COSTA *et al.*, 2020, p. 3) e, portanto, torna-se fundamental o seu entendimento para o estudo em qualquer dimensão que envolva ritmos brasileiros, incluindo, neste caso, a técnica de arpejos.

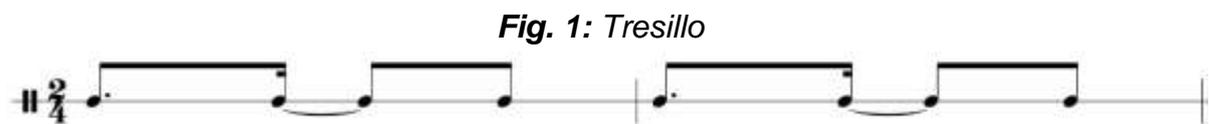
Cabe dizer que nem sempre o arpejo limitará seu diálogo à linha-guia, podendo ter outros elementos, em geral percussivos. Por vezes, foi difícil determinar uma linha-guia então, preferi nessas situações utilizar o termo paradigma rítmico. Baseado nestes fatos, essa apostila visa utilizar-se das linhas-guia e/ou paradigmas rítmicos objetivando um diálogo mais estreito possível com as tradições musicais apresentadas.

OS NOVE RITMOS

1. Baião

A consolidação do baião como gênero musical se deu através do fluxo migratório de nordestinos em busca de empregos na região sudeste do Brasil. Dentre esses migrantes, em busca de uma vida melhor, destacam-se: Luiz Gonzaga, o rei do baião, e Humberto Teixeira, responsáveis diretos pela popularização do nome e do gênero baião. Com a ascensão de Luiz Gonzaga, na década de 1940, passou-se a rotular todas as músicas, antes chamadas de nortistas, de “baião”. Gonzaga também consagrou a formação instrumental tradicional do gênero: o trio nordestino formado por sanfona, zabumba e triângulo.

Todos os arpejos propostos desse gênero, dialogam com o paradigma do *tresillo* (Fig.1).

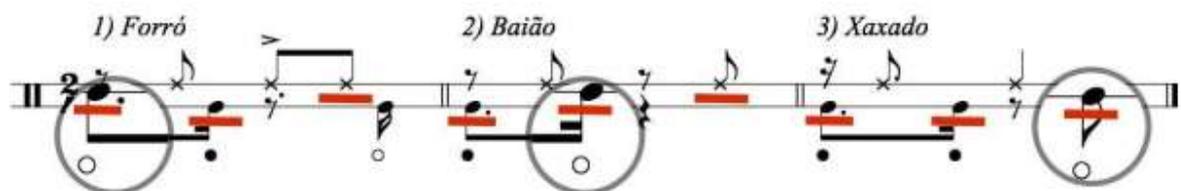


Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Sandroni (2002, p. 104)

Alguns arpejos, como nº 1, fazem a mímica deste paradigma, enquanto a grande maioria dos exemplos desta apostila apresentam o *tresillo* no polegar.

Como mostrado por Costa *et al.* (2020, p. 6), baião, forró e xaxado apresentam o *tresillo* como elemento norteador rítmico – ou seja, a linha-guia – se diferenciando, de maneira fundamental, no andamento e no acento dado na zabumba, conforme figura abaixo.

Fig. 2: Padrões do zabumba. 1) Executado pelo instrumentista Quartinha; 2) Padrão consolidado como característico ao gênero e; 3) Executado pelo instrumentista Quartinha



Fonte: Costa *et al.* (2020, p. 6)

Diante desta observação, sugestiona-se que nos exercícios em ritmo de baião, com a fórmula rítmica abaixo (Fig. 3), sejam praticados com os acentos propostos na mesma figura. Esses exercícios podem ser feitos: sem o uso de toques apoiados;

usando exclusivamente toques apoiados no polegar; alternando toques com apoio – nos acentos indicados – e sem apoio, multiplicando-se as possibilidades desses exemplos.

Fig 3: Sugestões para práticas de acentos característicos.



Fonte: Elaborada pelo autor

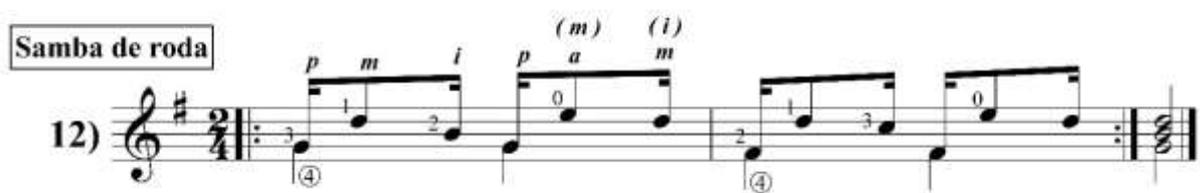
2. Samba de roda

O samba de roda do Recôncavo baiano tem, segundo Graeff (2015, p. 49), três estilos mais comuns: samba corrido, samba chula e samba de barravento. Uma das principais características, se não a mais marcante, da chula e do barravento é a presença da viola⁶ que Nobre (2009, p. 1) afirma ter a função de “dialogar em conjunto com as células rítmicas expressas nos passos e requebros das sambadeiras, dando mais intensidade à dança e à música como um todo.”

O instrumental dos sambas de roda é muito variável, dependente da situação. As rodas de samba no Recôncavo acontecem quase sempre de maneira espontânea e, empregam-se os instrumentos, incluindo objetos, acessíveis no momento do evento: palmas, pandeiro, tabuinhas, prato e faca, ganzá, viola paulista, cavaquinho, viola machete, entre outros (GRAEFF, 2015, p. 38).

Segundo o violonista Marcos Bezerra⁷, o arpejo abaixo (Fig. 4) é muito utilizado por violonistas nas rodas de samba em Salvador e no Recôncavo baiano. Os arpejos de 9 a 14 seguem exatamente a fórmula rítmica apresentada na figura abaixo e são variações elaboradas a partir do exemplo – presente na apostila – apresentado na figura 4.

Fig. 4: Exemplo 12 da apostila.



Fonte: Elaborado pelo autor

Na pesquisa feita para o desenvolvimento deste trabalho, a célula rítmica presente nesses arpejos foi identificada por Menezes (2018, 2018, p. 99-100), em um dos três tamborins transcritos por Bolão, e é “aquela que Mário de Andrade (1987, p. 382) já chamou de a ‘característica mais positiva da rítmica brasileira’ e que Mukuna

⁶ As violas tradicionais são: a viola machete e a viola três quartos (viola que possui entre 10 e 14 trastes) que estão cada vez mais em desuso, sendo substituídas por violas paulistas industrializadas, pois essas, entre outras razões, estão mais disponíveis comercialmente.

⁷ Marcos Bezerra é violonista, guitarrista, arranjador e já tocou com grandes nomes do samba da Bahia como Roberto Mendes, Raimundo Sodré, Mariene de Castro, Juliana Ribeiro, entre outros.

(2000, p. 18) também identificou uma origem centro-africana”. Barsalini (2014, p. 31-32) considera que essa figura é uma das *matrizes rítmicas* do samba.

Dentro do guarda-chuva do samba de roda do Recôncavo, essa célula rítmica é encontrada em algumas introduções dos sambas de barravento. Na capoeira e no candomblé, barravento identifica toques⁸ específicos. No samba de roda, refere-se ao fraseado de introdução e/ou de ponte de ligação instrumental para repetição da música ou para um novo samba e, por isso, samba de barravento (NOBRE, 2021, p. 76; ZAMITH, 1995, p. 63). Isto é o que distingue fundamentalmente o samba de barravento dos outros estilos de samba de roda. Essa parte instrumental é feita de uma forma muito específica, sobre essa, Nobre diz que:

No Recôncavo Baiano, é comum os violeiros tocarem a viola melodicamente, utilizando simultaneamente duas ordens de cordas, com predominância da utilização de linhas melódicas em intervalos de terças ou sextas paralelas, que podem ser executados pelas duplas viola/violão ou viola/cavaquinho. Isto nos remete à música tocada com a viola em outras regiões do Brasil, como as modas de viola ou as cantorias de repentistas, onde formas semelhantes são bastante comuns, talvez em função de uma mesma herança ibérica (NOBRE, 2021, p. 155-156).

Fig. 5: Exemplo de barravento.



Fonte: Nobre (2021, p. 142)

É extremamente difícil definir a razão do ritmo presente nos exemplos de 9 a 14 ser tão utilizado nos sambas de roda mais modernos. Aqui apenas se expõe a presença desse em diferentes sambas – conectando, de alguma forma, o ritmo a uma matriz tradicional -, visto que ele é uma das *matrizes rítmicas* dos sambas presentes em todo o Brasil.

⁸ Toque na capoeira e no candomblé refere-se a música tocada nos instrumentos de suas respectivas orquestras percussivas. Existem diversos toques e cada um deles é composto de padrões sonoros repetidos e específicos (linhas-guia) que norteiam frases musicais, danças, entre outros elementos.

4. Maracatu

Atualmente há dois tipos de manifestações que são chamadas de “maracatu”, os maracatus nação ou de baque virado⁹ e os maracatus de orquestra ou maracatus rurais. Aqui só abordaremos os baques associados aos maracatus nação.

O maracatu de baque virado é uma manifestação urbana que tem suas origens na região metropolitana do Recife e, como diversas manifestações das agremiações negras no Brasil, seus desfiles são realizados em momentos festivos, particularmente no carnaval. São caracterizados pela presença de um cortejo real, com a presença de reis, rainhas – os homenageados no cortejo – e outras figuras da corte. Além disso, há a orquestra percussiva, formada por batuqueiros e seus instrumentos: alfaias, caixas, taróis, mineiro (espécie de ganzá) e gonguê (instrumento de metal de uma campânula) que executam a música do maracatu. Segundo Lima (2014, p. 324), Chico Science foi decisivo para que os “toques’ e os sons das ‘alfaia’ (sic) dos maracatus ganhassem o Brasil e o mundo”. A grande popularidade que o grupo Nação Zumbi, do qual Chico Science fazia parte, tinha no final da última década do século XX, atraiu os olhos de muitos interessados aos grupos dos quais a Nação Zumbi extraia suas levadas marcantes.

Os arpejos 18, 19, 36, 37, 48, 49, 50, 51, 52 e 53 dialogam com a composição do gonguê e da alfaia do toque conhecido como baque luanda (fig 7). Os exercícios 18, 19, 36 e 37 são mímicas rítmicas do exemplo 89 de Becker (2018, p. 34). Os exercícios 48 e 49 são baseados no compasso 13 da peça “Embaixador” de Bellinati (1997, p. 4) e os exemplos 50, 51, 52 e 53 são de elaboração própria.

Fig 7: Baque luanda, Nação Porto Rico: gonguê e alfaia

The figure shows two staves of music in 4/4 time. The top staff is labeled 'Gonguê' and contains a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter. The bottom staff is labeled 'Alfaia' and contains chords: D, E D, E D, D, E D, E D. The chords E D and D have accents (>) under the notes. The time signature 4/4 is indicated at the beginning of each staff.

Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Santos e Resende (2005, p. 58)

⁹ A palavra baque se refere aos padrões rítmicos executados pelos batuqueiros/percussionistas do maracatu. Já a palavra ‘virado’ se referencia a palavra dobrado, “virar o baque é dobrar as batidas de vários instrumentos tocando simultaneamente” (SANTOS; RESENDE, 2005, p. 29)

Já os arpejos 54, 55, 56 e 57 dialogam com a composição do gonguê e da alfaia do toque conhecido como baque malê mostrado na figura abaixo.

Fig 8: Baque malê, Nação Estrela Brilhante: gonguê e alfaia

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Gonguê' and the bottom staff is labeled 'Alfaia'. Both are in 4/4 time. The Gonguê staff shows a sequence of rhythmic patterns: a quarter note with an accent and 'x' above it, followed by an eighth note with an accent and 'x' above it, then a quarter note with an accent and 'x' above it, and finally a quarter note with an accent and 'x' above it. The Alfaia staff shows a sequence of chords: a quarter note D with an accent and 'x' below it, followed by an eighth note E with an accent and 'x' below it, then a quarter note D with an accent and 'x' below it, and finally a quarter note D with an accent and 'x' below it.

Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Kettner, Shafer-Haiss e Nascimento (2013, p. 66)

Mesmo que conceitualmente fique evidente que as linhas-guia nesses dois baques sejam expressas pelos toques do gonguê, é interessante notar que o instrumento mais marcante nesses toques é a alfaia, assim como em todos os baques virados. Portanto, é fundamental que, na execução dos arpejos, os acentos indicados para o polegar sejam respeitados, pois esses mimetizam o ritmo das alfaias. Mais uma vez, sugere-se o uso exclusivo de toques sem apoio, somente toques apoiados no polegar e, por fim, alternando toques com apoio – nos acentos indicados – e sem apoio.

5. Frevo

A consolidação do frevo como gênero musical com seu conjunto de práticas partilhadas foi, e é na realidade, um processo complexo. O frevo pode ser associado fundamentalmente ao carnaval de Recife e tem suas origens na segunda metade do século XIX. A música dessa manifestação tem sua gênese no repertório de tradição europeia, executado pelas bandas marciais e fanfarras, com marchas, polcas, dobrados, galopes, tangos, quadrilhas e o brasileiro maxixe (AGUIAR, 2009, p. 14).

Na década de 1920, as primeiras orquestras dos blocos de frevo se constituíram. Nessa época, possuíam uma formação similar ao que se conhece como orquestra de pau e corda, com constituição instrumental diversificada e sempre contando com instrumentos de corda. Alguns grupos, já contavam com uma seção percussiva formada por surdo, pandeiros, ganzá, reco-reco e instrumentos de sopro. O frevo se modernizou com o uso da bateria – que por vezes atua como o único instrumento percussivo – guitarra e contrabaixo elétrico que também se fazem presentes. Um bom exemplo de uma orquestra moderna, e bem conhecida entre músicos, é a Spok Frevo Orquestra.

Hoje são reconhecidos três grandes estilos de frevo: frevo-de-rua, frevo-de-bloco e frevo-canção. O frevo-de-rua ainda se divide em outros subgêneros. Apesar de toda a diversidade, os três estilos de frevo “utilizam a mesma base rítmica percussiva” (SANTOS; MENDES, 2019, p. 108) mostrada na figura abaixo.

Fig 9: Base rítmica dos frevos

The figure shows three staves of musical notation for the rhythmic base of frevo in 2/4 time. The top staff is labeled 'Pandeiro' and contains a sequence of eighth notes followed by rests. The middle staff is labeled 'Caixa' and contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a double bar line and a '2' above a double bar line. The bottom staff is labeled 'Surdo' and contains a sequence of eighth notes followed by rests.

Fonte: Santos e Mendes (2019, p. 108)

A linha-guia deste gênero é identificada, dentre outros autores, por Costa (2019, p. 252), nas linhas da caixa a partir dos seus acentos. Os arpejos dos exemplos

27 ao 35 dialogam com essa linha-guia, norteadas no acompanhamento também proposto por Costa, para vibrafone, mostrado na figura abaixo.

Fig 10: Proposta para acompanhamento do frevo no vibrafone – 4 baquetas.



Fonte: Costa (2019, p. 254)

As fórmulas dos arpejos propostas, apesar de não mostrarem as acentuações na escrita, possuem naturalmente o desenho desses acentos em sua estrutura e, por essa razão, não há indicação desses na escrita. Se o professor e/ou o estudante achar necessário, segue na figura abaixo o exemplo 27 com os acentos escritos (todos os arpejos no ritmo de frevo possuem a mesma fórmula rítmica e, portanto, esse exemplo serve como base para os outros).

Fig 11: Frevo arpejado com acentos indicados

Fonte: Elaborado pelo autor

6. Bossa Nova

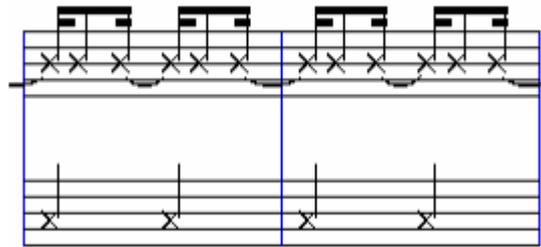
A bossa nova tem sua gênese em um contexto em que diversas outras áreas passam por renovações como arquitetura, pintura, literatura e moda. A bossa nova é uma expressão musical desse período de grandes mudanças no Brasil: industrialização, explosão econômica e a chegada das mídias de massa. O crescimento da rádio e da televisão no fim da década de 50 e começo da década de 60 do século XX, ajudam a alavancar esse movimento feito por jovens, fundamentalmente de classe média/alta, que residiam no Rio de Janeiro (BARBOSA, 2008, p. 19).

Essa expressão musical toma como base a valorização da canção, a sofisticação harmônica e a suavidade – em relação à música brasileira de rádio da época –, elementos esses influenciados pelo jazz somados à uma maneira própria de interpretar a rítmica dos sambas. O disco *Chega de Saudade* de 1958 é considerado por muitos o marco fundamental da bossa nova pois, nesse álbum há a síntese desses elementos citados, expresso nas canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim através do violão e da suave voz de João Gilberto (BARBOSA, 2008, p. 32-33).

O instrumental da bossa nova varia muito e é uma expressão do momento histórico e dos instrumentos mais populares de cada época. Um dos formatos mais comuns até hoje é o “voz e violão”. No samba-jazz instrumental, altamente influenciado pela bossa nova, temos o formato trio, similar às formações de jazz, com bateria, baixo acústico e um dos seguintes: piano, violão ou guitarra. Baixo elétrico, percussão, vibrafones, instrumentos de orquestras, entre outros, estão presentes nas gravações vinculadas à bossa nova.

A rítmica da bossa nova é associada ao que muitos chamam de “a batida” de João Gilberto, referindo-se às conduções de ritmo tocadas por ele ao violão. Nesse gênero temos, portanto, sua expressão rítmica dada pelo próprio violão. Um dos padrões rítmicos usados por João Gilberto foi descrito por Dahia (2004, p. 53) como um padrão utilizado, dentro da bossa nova, quando há um ritmo harmônico mais intenso com dois acordes acontecendo em cada compasso.

Fig 12: Padrão rítmico especial usado em momentos de ritmo harmônico alto



Fonte: Dahia (2004, p. 53)

Os arpejos em bossa nova (58, 59 e 60) da apostila são cópias rítmicas da fig. 12 e esse padrão também foi encontrado sendo tocado em forma de arpejo pelo saudoso Alexandre Carvalho (2020) no vídeo *Levada bossa nova em 1 minuto | Falando de Música*¹⁰ do canal *Fica a dica Premium* no YouTube. Segue a transcrição do arpejo, tocado por ele, usando somente cordas soltas.

Fig 13: Transcrição do exemplo do vídeo *levada bossa nova em 1 minuto*



Fonte: Elaborado pelo autor

Contudo, tanto no vídeo citado acima, como na versão de *Tempo de Amor* do disco *Afro-sambas* de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso (1996) encontra-se esse padrão rítmico, executado pelo violão dos compassos 91 ao 117 (BELLINATI, 2021, p. 4-5), sem mudanças harmônicas mais intensas, como nos arpejos da apostila.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm697xarEvc>

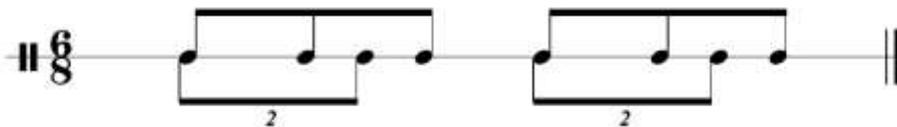
7. Boi do Maranhão

Bumba-meu-boi é o termo pelo qual diversas manifestações que tem o boi como centro cênico e coreográfico são chamadas no Brasil (IPHAN, 2011, p. 17). Acredita-se que “a partir de seu caráter utilitário - boi trabalho / boi alimento / boi fertilizante / boi reprodutor, esse animal tenha sido elevado, por um processo de atribuição de valores simbólicos, ao status de ícone sagrado” (IPHAN, 2011, p. 14) e, por isso, no mundo inteiro é comum a figura do boi ser celebrada.

Uma das manifestações onde este animal é o cerne das celebrações é o boi do Maranhão. Esse é o folguedo mais popular desse estado, sua música, dança e coreografia são praticadas em quase todo o estado no período junino. Apesar de não haver consenso sobre as origens dessa manifestação, as influências das culturas africanas, indígenas e europeias são evidentes na dança, encenação e música (CARPIN, BARSALINI, 2018, p. 574). Os principais sotaques¹¹ desse gênero são: sotaques de matraca ou ilha, baixada (Capital), pandeirões ou pindaré, zabumba, costa de mão, baixada interior e orquestra (AMARAL, 2018, p. 7).

O instrumental varia de sotaque para sotaque, mas, em geral, possuem pandeirões (instrumento similar ao pandeiro de couro, mas sem platinelas), matracas (duas placas de madeira que são percutidas uma contra a outra), o maracá (chocalho de tamanho mediano) e o tambor-onça, que é “semelhante a uma cuíca, mas possui um ronco mais grave, possui uma haste de madeira presa no centro da membrana de couro pelo lado interno, o som é obtido friccionando-se a haste com um pedaço de tecido molhado” (CARPIN, BARSALINI, 2018, p. 576). A particularidade de quase todos os sotaques é a presença da polirritmia de 3 contra 2 – considerado por muitos um dos elementos rítmicos centrais – como na figura abaixo.

Fig 14: Polirritmia presente no boi do Maranhão



Fonte: Elaborada pelo autor

¹¹ Sotaque: maneira pela qual os grupos denominam suas especificidades musicais, instrumentais, de dança e figurino.

Os arpejos 61, 62 e 63 são imitações dessa polirritmia. Esses podem ser bons exemplos para apresentar o conceito de polirritmia na prática, visto que, além do 3 contra 2 ser um dos exemplos mais simples de um polirritmo, este costuma ser muito mal compreendido por estudantes/músicos dos mais variados níveis.

8. Partido-Alto

A cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, por ser a capital da colônia, acabou sendo o destino preferido de diversos migrantes negros escravizados que voltavam da guerra do Paraguai (1865-1870), fugiam da grande seca no nordeste ocorrida entre 1877 e 1879 e, por fim, a abolição da escravidão que levou escravos de todo o país a se dirigirem à capital em busca de trabalhos melhores a partir de 1888.

O samba de partido-alto é fruto desse processo, pois, com o fluxo migratório intenso no final do século XIX, houve uma convergência de diferentes povos e culturas na cidade. Conseqüentemente, no início do século XX, diversas práticas musicais e de dança aconteciam na então capital do Brasil. Segundo o dossiê “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”:

Entre essas práticas, destacam-se as chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango, gênero de grande força principalmente no interior da região Sudeste, que também apresenta características de improviso e disputa entre os versadores. Todas essas misturas processadas em solo carioca moldaram o perfil e as características do partido desde suas primeiras ocorrências (IPHAN, 2014, p. 41).

O partido-alto é um samba cantado em forma de desafio e, em geral, é dividido em duas partes, o refrão – chamado de “primeira” pelos seus agentes culturais – e os versos, que são improvisados ou tirados do repertório tradicional. Nessa segunda parte é onde de fato acontece o “desafio” entre os cantores – partideiros – que improvisam os versos. Os partideiros que mostram habilidade ao improvisar criando “soluções poéticas convincentes respeitando a métrica da canção, as rimas baseadas no refrão e, muitas vezes, mas nem sempre, a sua temática” (IPHAN, 2014, p. 43) acabam por ganhar respeito e admiração no âmbito social das rodas de partido-alto pela sua capacidade criativa e de raciocínio rápido.

O instrumental do partido-alto, assim como no samba de roda do Recôncavo baiano, tende a variar, pois as rodas de partido acontecem de maneira espontânea. É importante destacar que no partido há uma tendência de formações instrumentais reduzidas, pois o destaque sempre deve ser para o improviso do solista (IPHAN, 2014, p. 41). Ferraz (2018, p. 123) em seu trabalho, por exemplo, transcreve apenas tamborim, reco-reco, cuíca, repique de anel, surdo e cavaquinho. Não é incomum a

presença do violão de seis ou sete cordas, banjo, outros instrumentos de percussão típicos dos sambas, madeiras e metais.

Os exercícios 64 e 65 são baseados na condução de ritmo presente nos compassos 118 a 120 do arranjo para violão que Bellinati (2021, p. 5-6) fez para a música “Tempo de Amor”, e essa dialoga diretamente com a levada do pandeiro no partido-alto, inclusive respeitando as alturas dos ataques.

Fig 15: Levada típica do pandeiro no samba de partido-alto



Fonte: Leppaus (2018, p. 107)

Os exemplos do 66 ao 70 tem imitações, na voz mais aguda do violão, quase perfeitas (mudando apenas uma nota) da célula rítmica orientadora que Ferraz (2018, p. 150) encontrou nos Lps *Partido em 5 Vols I e II* (Fig. 16), tocada pela cuíca, cavaquinho e, por vezes, no tamborim. O exemplo 71 tem essa mesma rítmica orientadora, contudo preenchida com mais notas dentro do arpejo.

Fig 16: Linha rítmica orientadora dos Lps *Partido em 5 Vols I e II*, tocada por cuíca, cavaquinho e tamborim



Fonte: Ferraz (2018, p. 150)

9. Chula

O samba chula¹² do Recôncavo baiano tem sua origem na dança portuguesa de mesmo nome que, chegando ao Brasil, foi absorvida, modificada e expressa de diversas formas pelos negros escravizados. Na Bahia, o gênero se caracteriza pela forma específica do seu canto e do seu texto (GRAEFF, 2015, p. 51). Este samba é cantado por uma dupla vocal – chamada pelos seus agentes de “parelha” – onde eles cantam entre dois e quatro versos e, em geral, a chula é seguida de uma estrofe mais curta, conhecida como “relativo”, cantado por outra “parelha” (DÖRING, 2010, p. 8).

Sobre a poética e construção de texto, Costa e Mendes (2011, p. 19) afirmam que os versos heptassílabos (redondilhas maiores) e pentassílabos (redondilhas menores) são os mais comuns nos sambas do Recôncavo, assim como nos “versos mais populares das literaturas de língua portuguesa”, sendo essa, uma clara herança da cultura dos colonizadores do Brasil.

Nobre (2009, p. 1) chama atenção para esses processos transculturais ocorridos “durante séculos de convivência, [entre] africanos e brasileiros [que] fizeram nascer novos estilos musicais”. A viola trazida pelos portugueses ao Brasil, por exemplo, foi:

[...] assimilada também pelos africanos trazidos como escravos para a região do Recôncavo Baiano, e acabou sendo ali incorporada às suas tradições musicais de modo tão peculiar que é possível dizer que estes criaram uma forma africanizada de expressar a antiga maneira portuguesa de tocar este instrumento. (Nobre, 2009, p. 1)

A viola, especificamente a tradicional viola machete¹³, é muito importante nessa expressão cultural, não a toa que o samba chula muitas vezes é chamado de samba de viola. A presença desse instrumento nas manifestações é uma característica central para seus agentes (GRAEFF, 2015, p. 54) e, a forma como a viola é tocada, incorporando as rítmicas e articulações que podem ser comparadas às expressões musicais dos povos bantus, é o cerne dessa modalidade de samba.

¹² “Aqui também pode ter havido equívocos terminológicos. “Chulo” é sinônimo de grosseiro, baixo, obscuro e pode ter sido um termo, assim como batuque, para denominar diversas danças populares”. (GRAEFF, 2015, p. 51)

¹³ A viola machete ou simplesmente machete, foi trazida por portugueses oriundos da Ilha da Madeira e é uma viola de dez cordas com cinco duplas de cordas, como a maioria dos tipos de violas presentes no Brasil (NOBRE, 2021).

A chula tem uma grande variedade na sua formação instrumental, como comentado anteriormente na secção sobre o samba de roda do Recôncavo. O samba de roda acontece de maneira espontânea e, emprega-se os instrumentos acessíveis no momento do evento.

Atualmente, o maior representante e divulgador da chula é o violonista, cantor e compositor santamarense Roberto Mendes que expressa, a sua maneira, os toques de machete no violão clássico/de cordas de nylon. Uma das formas de tocar chula de Mendes foi largamente divulgada pelo violonista, compositor e arranjador Marco Pereira, em seu livro *Ritmos Brasileiros para Violão* (2007).

Fig 17: Chula

The image shows a musical score for a piece titled 'Chula'. It is written in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 116. The score consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a guitar staff below it. The guitar staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating fretted notes. Above the treble staff, four guitar chords are indicated: G, D/F#, G, and Am7. Below the guitar staff, four chords are indicated: G7, C, G7, and C. The rhythmic pattern in the guitar staff is a 16-pulse standard pattern, which is a common rhythm in Brazilian samba.

Fonte: Pereira (2007, p. 43)

A linha-guia do exemplo acima se encontra na figura rítmica tocada pelo polegar. Essa célula remete ao “Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern” na sua versão com sete batidas descrito por Kubik (1979, p. 110). Esse padrão, como será mostrado, possui a mesma estrutura interna do ritmo tocado pelo polegar. Esse ciclo de 16 pulsações elementares (quatro semicolcheias) é muito presente nos sambas do Recôncavo baiano (Döring, 2004; Graeff, 2015; Kubik, 1979; Nobre, 2021).

Conjectura-se que essas linhas-guia, que chegaram ao Brasil no processo da diáspora africana, transformaram-se em diversos paradigmas rítmicos de diferentes sambas. Em termos musicais, essas transformações se materializaram através da transposição métrica dessas linhas-guia. Nesse caso, o referencial métrico isócrono que divide a duração de 16 pulsos em quatro tempos, começa no sexto pulso (em relação a transcrição original de Kubik), conforme figura comparativa abaixo.

Fig 18: Interpretação métrica do “Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern” no samba chula no violão

The figure shows two musical staves in 2/4 time, illustrating a 16-pulse pattern. The first staff starts at pulse 1, and the second staff starts at pulse 6. 'X' marks indicate the presence of a note on a given pulse.

Staff 1 (Pulses 1-16):

X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Staff 2 (Pulses 6-16):

.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X
6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	1	2	3	4	5

Fonte: Elaborado pelo autor

Os arpejos 75, 76 e 77 usam exatamente a mesma formulação rítmica apresentada por Pereira (2007, p. 43) que, por sua vez, tem como referência Roberto Mendes.

ARPEJOS

Baião

1)

Baião

2)

Baião

3)

Balão

4)

Balão

5)

Balão

6)

Baião

7)

p a i p m i p a

Baião

8)

p p a m i

Samba de roda

9)

p i m p i m

Samba de roda

10)

Samba de roda

11)

Samba de roda

12)

Samba de roda

13)

Samba de roda

14)

Ijexá

15)

16) **Ijexá**

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

17) **Ijexá**

p p i p p i p p i

18) **Maracatu**

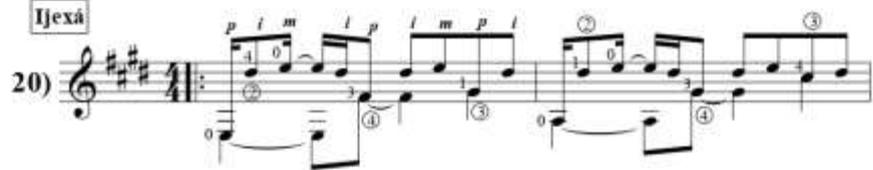
Maracatu

19) 





Цеха

20) 



Ijexá

21) *p m i m p m i p m*

Ijexá

22) *p a m i p a m p i*

Ijexá

23) *p i m a p i m p a*

24) **Ijexá**

25) **Ijexá**

26) **Ijexá**

Frevo

27)

Frevo

28)

Frevo

29)

30) **Frevo**

30) **Frevo**

31) **Frevo**

31) **Frevo**

31) **Frevo**

31) **Frevo**

32) **Frevo**

32) **Frevo**

33) **Frevo**

Musical score for exercise 33, Frevo. The piece is in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings (2, 0, 0) and a circled 3. The second staff continues the piece with similar notation, including slurs, accents, and fingerings (0, 2, 2, 0, 6).

34) **Frevo**

Musical score for exercise 34, Frevo. The piece is in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings (2, 0, 0) and a circled 3. The second staff continues the piece with similar notation, including slurs, accents, and fingerings (0, 2, 2, 0, 6).

35) **Frevo**

Musical score for exercise 35, Frevo. The piece is in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings (2, 0, 0) and a circled 3. The second staff continues the piece with similar notation, including slurs, accents, and fingerings (0, 2, 2, 0, 6).

Maracatu

36)

Maracatu

37)

Sexta em Ré

Baião

38)

Sexta em Ré

Baião

39)

Sexta em Ré

Baião

40)

Baião

44)

Baião

45)

Baião

46)

Samba de roda

47) 

48) 

49) 

50) 

51) 

Maracatu

52) 

Maracatu

53) 

Maracatu

54) 

Maracatu

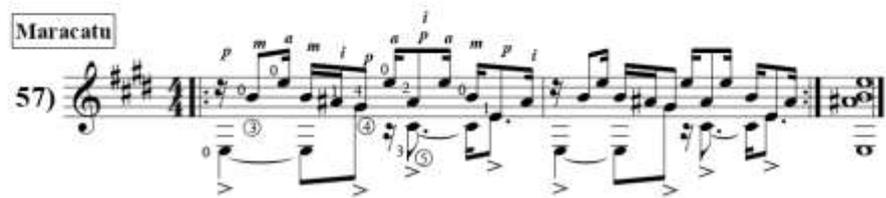
55) 

Maracatu

56) 

Maracatu

57)



Bossa Nova

58)



Bossa Nova

59)

59) Musical score for exercise 59, Bossa Nova style. The score is written in G major (one sharp) and consists of three staves of music. The first staff includes dynamic markings: *m*, *p*, *f*, *m*, *p*, *a*, *m*. The second and third staves contain various fingering numbers (0, 1, 2, 3) and circled numbers (1, 2, 3) indicating specific techniques or patterns.

Bossa Nova

60)

60) Musical score for exercise 60, Bossa Nova style. The score is written in G major (one sharp) and consists of three staves of music. The first staff includes dynamic markings: *p*, *m*, *a*, *p*, *i*, *i*. The second and third staves contain various fingering numbers (0, 1, 2, 3) and circled numbers (1, 2, 3) indicating specific techniques or patterns.

Boi do Maranhão

61) *a m p a m p*
i i

Boi do Maranhão

62) *a p i a i*
p p

Boi do Maranhão

63) *a p i m i*
p p

Partido Alto *p* *a* *m* *i* *p* *p* *p* *i* *p* *p*

64) 

Partido Alto *p* *a* *m* *i* *p* *p* *i* *p* *p*

65) 

Partido Alto *a* *p* *m* *i* *a* *m* *a* *p* *m* *i* *p* *a* *a* *(m)*

66) 



Partido Alto *i* *p* *a* *i* *p* *i* *m* *p* *a* *i* *p* *m* *i*

67) 



Partido Alto

68)

Partido Alto

69)

Partido Alto

70)

Partido Alto

71)

Ijexá

72)

Ijexá

73)

Ijexá

74) *p* *a* *i* *p* *m* *i* *p* *a* *i* *p* *m* *p* *i*

Chula

75) *p* *i* *m* *p* *i* *p* *i* *p* *i* *m* *i* *p* *i* *p*

Chula

76) *p* *i* *m* *p* *i* *p* *i* *p* *i* *m* *p* *i* *p* *i* *p*

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Daniel Marques de. **O Violão no Frevo**: uma linguagem em construção. 2009. 184 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- AMARAL, Renata Pompêo do. **A música do bumba boi do maranhão e suas possibilidades de performance no contrabaixo**. 2018. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.
- BARBOSA, Camila Cornutti. **A bossa nova, seus documentos e articulações**: um movimento para além da música. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, UNISINOS, Caxias do Sul, 2008.
- BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. 264 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.
- BECKER, Zé Paulo. **Levadas Brasileiras para violão**: samba, choro, bossa nova.... 2. ed. Rio de Janeiro: Independente, 2018.
- BELLINATI, Paulo. **Embaixador** (Maracatu): from the Lira Brasileira collection. São Paulo: Gsp, 1997. 1 partitura (13 p.). Violão.
- BELLINATI, Paulo. **Tempo de Amor**: Arranjo. São Paulo: Independente, 2021. 1 partitura (7 p.). Voz e Violão. Música de Baden Powell e Vinícius de Moraes.
- BELLINATI, Paulo; SALMASO, Mônica. **Afro-sambas**. São Paulo: Eldorado, 1996.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos Tambores**. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2006.
- CARPIN, Tamiris Duarte; BARSALINI, Leandro. **Bumba-meu-boi do Maranhão no Morro do Querosene**: uma proposta de estudo do sotaque da ilha no contrabaixo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 572-583
- CARVALHO, Alexandre. **Levada bossa nova em 1 minuto** | Falando de Música. YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm697xarEvc>. Acesso em: 09 dez. 2021
- COSTA, Nizaldo; MENDES, Roberto. **Sotaque em Pauta**: chula: o canto do recôncavo baiano. Salvador: Independente, 2011. 76 p.
- COSTA, Rodrigo Heringer. A partir da time-line: possibilidades dialógicas para o uso do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento na performance do baião e frevo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO, 2., 2019, Belo

Horizonte. **Anais [...]** . Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2019. p. 247-256.

COSTA, Rodrigo Heringer *et al.* Propostas dialógicas de acompanhamento dos gêneros baião, forró e xaxado aplicados ao vibrafone. **Música Popular em Revista: Música Instrumental e Improvisação**, Campinas, v. 7, p. 1-29, 26 ago. 2020.

DAHIA, Marcio Leal de Melo. **Gerando acompanhamento rítmico automático para violão**: estudo de caso do Cyber-João. 2004. 109 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Computação, Centro de Informática, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

DÖRING, Katharina. O samba da Bahia: tradição pouco conhecida. **Ictus**: Periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA, Salvador, v. 5, p. 69-92, dez. 2004.

DÖRING, Katharina. Samba Chula do Recôncavo Baiano - Tanz, Musik, Spiel und Lebensfreude! Popscripum 11 – **The Groove issue**, 2010.

FERRAZ, Igor de Bruyn. **Um samba sem poluição**: o partido-alto de Candeia em Partido em 5, Vols. I e II. 2018. 258 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015. 164 p.

IKEDA, Alberto. **Forró**: dança e música do povo. D.O. Leitura, São Paulo, 9 out. 1990.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista Usp**, [S.L.], n. 111, p. 21, 16 dez. 2016. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).

IPHAN. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**: dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil. São Luís, 2011.

IPHAN. **Matrizes do Samba no Rio de Janeiro** (Dossiê Iphan: 10). Brasília, DF: Iphan, 2014.

IPHAN. **Frevo** (Dossiê Iphan: 14). Brasília, DF: Iphan, 2016.

KETTNER, Scott; SHAFER-HAISS, Aaron; NASCIMENTO, Michele. **Maracatu for Drumset and Percussion**. Milwaukee: Hal Leonard, 2013. 128 p.

KUBIK, Gerhard. Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 22, p. 107-112, 28 dez. 1979.

LEPPAUS, Arthur Teles. **A Performance do Samba Batucado**: sua adaptação para bateria. 2018. 172 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatu nação e grupos percussivos**: diferenças, conceitos e Histórias. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 303-328, jul./dez. 2014.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centroafricanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S.L.], n. 70, p. 78-103, 30 ago. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA)

NOBRE, Cássio. Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano. **Pacific Review Of Ethnomusicology**, Los Angeles, v. 14, p. 1-12, 2009. Anual.

NOBRE, Cassio. **Viola meu bem**: violas e violeiros nos sambas do recôncavo. Salvador: Couraça, 2021. 237 f. E-Book.

OLIVEIRA, Luth. **Ritmos do candomblé Ketu para Violão**. TCF (Mestrado) – Curso de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

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

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Maracatu**: baque virado e baque solto. Recife: Edição do Autor, 2005. 156 p. (Batuque Book).

SANTOS, Climério de Oliveira; MENDES, Marcos Ferreira. **Frevo**: transformações ao longo do passo. Recife: Cepe, 2019. 384 p. (Batuque Book).

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. **OPUS**, [s.l.], v. 8, p. 102-113, fev. 2002. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>>. Acesso em: 25 fev. 2021

ZAMITH, Rosa Maria. O Samba-de-roda baiano em tempo e espaço. **Interfaces**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 53-66, 1995. Semestral.