



**AMANDA  
CARPENEDO**

**A ELABORAÇÃO DE ARRANJOS PARA VIOLÃO  
SOLO UTILIZANDO RECURSOS PERCUSSIVOS**



**AMANDA  
CARPENEDO**

**A ELABORAÇÃO DE ARRANJOS PARA VIOLÃO  
SOLO UTILIZANDO RECURSOS PERCUSSIVOS**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Helena Paula Marinho da Silva Carvalho, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e coorientação de Doutor Pedro João Agostinho Figueiredo Rodrigues, professor Auxiliar Convidado da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha avó Neiva

## **o júri**

presidente

**Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho**  
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

vogais

**Doutor Samuel Peruzzolo Vieira**  
Professor, Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares – Instituto Piaget

**Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho**  
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

A Deus e ao universo pela minha vida e por me dar resiliência, sabedoria e força ao longo deste processo.

Aos meus pais, Ingrid e Valcir, pelo apoio e amor incondicional, pelas palavras de carinho, pelo companheirismo e por compreenderem minha necessidade de voar em busca dos meus sonhos.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Doutora Helena Marinho, pelos incentivos, conselhos e sua admirável competência.

Ao meu co-orientador, Prof<sup>o</sup> Doutor Pedro Rodrigues, pelos ensinamentos, conversas e inspiração como violonista e transcritor / arranjador.

Ao colega e amigo, Stanley Levi, pela ajuda fundamental, pela troca de conhecimentos e apoio.

Ao grande mestre, Hermeto Pascoal, pela inspiração e pela generosidade em liberar suas obras.

Aos violonistas que participaram do estudo de caso.

Ao luthier e amigo, José Ferreira, pela parceria e por acreditar no meu trabalho como violonista.

À irmã portuguesa que a vida me deu, Mónica Chambel, por todo o companheirismo e amizade.

Aos amigos José Daniel Telles, Tatiana Braz, Aline Souza e Laurício Terra, pelas risadas, incentivo e por serem minha família em Portugal, trazendo o Rio Grande do Sul para perto.

A todos os moradores que passaram pelo apartamento 8A, pela amizade e conversas no nosso “divã”.

A todos os meus amigos que sempre me deram suporte e palavras de incentivo.

Aos meus colegas da pós-graduação da Universidade de Aveiro pelas conversas que agregaram muito a este trabalho.

A todos que de alguma forma colaboraram para a realização desta pesquisa.

Gratidão.

**palavras-chave**

Arranjo, técnicas estendidas, percussão, notação percussiva.

**resumo**

O presente trabalho propõe uma discussão dos processos de criação de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos, bem como a compreensão do uso destes recursos aliados a um trabalho performático. Além disto, através de levantamento de materiais e análises, foram criadas bases para uma proposta de notação percussiva e sua utilização na escrita dos arranjos. A integração entre apropriação da técnica, composição e experimentação forneceram, para além dos arranjos escritos, uma proposta sólida para a sistematização de tais práticas, proporcionando novas ideias e abordagens a quem deseje incorporá-las em seus trabalhos.

**keywords**

arrangement, extended techniques, percussion, percussive notation.

**abstract**

The present dissertation discusses processes of creating arrangements for solo guitar using percussive resources, as well as the understanding of the use of these resources combined with performative work. Additionally, through the survey of materials and analysis, was created a proposal for the notation of percussive techniques and its use when writing arrangements. The integration of technical appropriation, composition, and experimentation provided, in addition to the written arrangements, a solid proposal for the systematization of such practices, providing new ideas and approaches to anyone wishing to incorporate them in their work.

## Índice de figuras

Figura 1. Tessitura do violão.....	17
Figura 2. Delimitação das regiões do violão.....	18
Figura 3. Exemplo de textura monofônica na escrita para violão solo.....	20
Figura 4. Exemplo de textura polifônica na escrita para violão solo.....	20
Figura 5. Exemplo de textura homofônica.....	21
Figura 6. Exemplo de textura homofônica na escrita para violão solo.....	21
Figura 7. Exemplo de textura homorrítmica na escrita para violão solo.....	22
Figura 8. Exemplo de harmonização coral.....	24
Figura 9. Exemplo de harmonização de melodia de canção popular com cifras.....	24
Figura 10. Exemplo de harmonização de melodia instrumental com cifras.....	24
Figura 11. Acompanhamento com <i>nota pedal</i> .....	25
Figura 12. Acompanhamento em <i>ostinato</i> .....	26
Figura 13. Acompanhamento em <i>estilo coral</i> .....	26
Figura 14. Acompanhamento em <i>bloco</i> .....	26
Figura 15. Acompanhamento <i>arpejado</i> .....	27
Figura 16. Acompanhamento <i>rítmico</i> (samba).....	27
Figura 17. Acompanhamento <i>sincopado</i> .....	27
Figura 18. Acompanhamento <i>complementar</i> .....	28
Figura 19. Acompanhamento <i>intermitente</i> .....	28
Figura 20. Acompanhamento com <i>baixo cantante</i> .....	28
Figura 21. Acompanhamento <i>semicontrapontístico</i> .....	29
Figura 22. Acompanhamento <i>contrapontístico</i> .....	29
Figura 23. Acompanhamento <i>heterofônico</i> .....	29
Figura 24. Combinação de diferentes tipos de acompanhamento.....	29
Figura 25. Diagrama da “rede” na qual se constitui a música popular instrumental brasileira.....	48
Figura 26. Carta de liberação para o uso das obras de Hermeto Pascoal.....	49
Figura 27. Bula da Sonata Op. 47 de Alberto Ginastera.....	58
Figura 28. Bula de <i>Estudo Percussivo</i> n.º 1 de Arthur Kampela.....	59
Figura 29. Bula de <i>Jongo</i> de Paulo Bellinati.....	60



Figura 30. Excerto de uma sessão percussiva em <i>Ritmata</i> de Edino Krieger.....	61
Figura 31. Bula de <i>Ritmata</i> de Edino Krieger.....	61
Figura 32. Bula de <i>La Toqueteada</i> de Thiago Colombo.....	62
Figura 33. Excerto de seção percussiva de <i>Cielo Abierto</i> de Quique Sinesi.....	63
Figura 34. Bula de <i>A Night in Tunisia</i> de Roland Dyens.....	64
Figura 35. Bula de <i>Ladies Night</i> de Preston Reed.....	65
Figura 36. Bula de <i>These Moments</i> de Antoine Dufour.....	66
Figura 37. Bula de <i>Passionflower</i> de Jon Gomm.....	67
Figura 38. Exemplos das nomenclaturas utilizadas no trabalho.....	71
Figura 39. Mapeamento das regiões do violão por Sousa e Fernandes (2018).....	72
Figura 40. Mapeamento das regiões do violão por Hans Werner (1976-1979).....	72
Figura 41. Mapeamento das regiões do violão por Josel e Tsao (2014).....	73
Figura 42. Mapeamento percussivo da música <i>Ladies Night</i> , transcrito e editado por Bruce Muckala.....	74
Figura 43. Mapeamento percussivo por Tobias Rauscher.....	74
Figura 44. Comparação tímbrica entre os recursos percussivos do violão e partes da bateria.....	74
Figura 45. Mapeamento das mãos por Josel e Tsao.....	76
Figura 46. Mapeamento das mãos por Sousa e Fernandes (2018).....	76
Figura 47. Orientações encontradas em <i>Fingerstyle Guitar Secrets</i> .....	78
Figura 48. Notação percussiva por Grupo Barbatuques.....	79
Figura 49. Proposta de sistema de notação percussiva por Carpenedo.....	80
Figura 50. Exemplo de definição das diferentes regiões por Carpenedo.....	80
Figura 51. Proposta de nomenclatura e abreviações das partes das mãos mapeadas por Carpenedo.....	81
Figura 52. Classe de Literatura e Técnica Instrumental (guitarra), em 26 de fevereiro de 2020.....	85
Figura 53. Dois exemplos de <i>frames</i> dos vídeos resultantes do estudo de caso.....	86
Figura 54. Célula rítmica variante em arpejos do samba.....	89
Figura 55. Excerto de <i>Mata Verde</i> (comp. 1-2).....	89
Figura 56. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 1-3).....	90
Figura 57. Excerto de <i>Mata Verde</i> (Comp. 1-4).....	90

Figura 58. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 1-5).....	90
Figura 59. Célula rítmica do samba-canção.....	91
Figura 60. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 6-8).....	91
Figura 61. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (Comp. 8). ....	91
Figura 62. Excerto de <i>Mata Verde</i> (comp. 9-12). ....	91
Figura 63. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 9-12).....	92
Figura 64. Reco-reco.....	92
Figura 65. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 13-15).....	93
Figura 66. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 16-17).....	93
Figura 67. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 18-19).....	93
Figura 68. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 19-21).....	94
Figura 69. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 26-27).....	94
Figura 70. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 33-36).....	95
Figura 71. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 37-40).....	95
Figura 72. Excerto do arranjo de <i>Mata Verde</i> (comp. 48-50).....	96
Figura 73. Leadsheet de <i>O Ovo</i> .....	99
Figura 74. Célula rítmica do baião.....	100
Figura 75. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 1-2). ....	100
Figura 76. Triângulo.....	100
Figura 77. Pandeiro. ....	101
Figura 78. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 1-2). ....	101
Figura 79. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 1-7). ....	101
Figura 80. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 8-13). ....	102
Figura 81. Zabumba. ....	102
Figura 82. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 8-17). ....	102
Figura 83. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 15-16). ....	103
Figura 84. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 14-16). ....	103
Figura 85. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 23-25). ....	104
Figura 86. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 26-36). ....	104
Figura 87. Excerto do arranjo de <i>O Ovo</i> (comp. 37-44). ....	105
Figura 88. Figura de São Jorge. ....	108
Figura 89. Introdução do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 1-9).....	109

Figura 90. Excerto da introdução de <i>São Jorge</i> (comp. 1-2). .....	109
Figura 91. Excerto do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 10). .....	109
Figura 92. Excerto do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 11). .....	110
Figura 93. Excerto do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 5-17). .....	111
Figura 94. Excerto do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 18-22). .....	111
Figura 95. Exemplos de relações intertextuais da cultura afro-brasileira. ....	112
Figura 96. Excerto do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 24-25). .....	112
Figura 97. Excerto do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 26). .....	113
Figura 98. Excerto do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 45). .....	113
Figura 99. Excerto do arranjo de <i>São Jorge</i> (comp. 66). .....	114
Figura 100. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 1-2). .....	119
Figura 101. Leadsheet de <i>Aquela Coisa</i> . .....	120
Figura 102. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 1-7). .....	120
Figura 103. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 7). .....	121
Figura 104. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 8-10). .....	121
Figura 105. Progressão de acordes na <i>leadsheet</i> de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 10). .....	121
Figura 106. Progressão de acordes no arranjo <i>Aquela Coisa</i> (comp. 10). .....	122
Figura 107. Cadências nas frases antecedentes e consequentes na <i>leadsheet</i> de <i>Aquela Coisa</i> (Comp. 11-18). .....	122
Figura 108. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 11-13). .....	123
Figura 109. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 14). .....	123
Figura 110. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 15-18). .....	123
Figura 111. Acordes em bloco na <i>leadsheet</i> de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 19-20). .....	124
Figura 112. Transferência rítmica entre vozes no excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 19-20). .....	124
Figura 113. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 22). .....	125
Figura 114. Acordes em bloco na <i>leadsheet</i> de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 23-28). .....	125
Figura 115. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 24). .....	125
Figura 116. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 23-29). .....	126
Figura 117. Excerto do arranjo de <i>Aquela Coisa</i> (comp. 30-37). .....	127
Figura 118. Introdução na <i>leadsheet</i> de <i>Bebê</i> (comp. 1-4). .....	131
Figura 119. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 1-2). .....	131

Figura 120. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 5-8).....	132
Figura 121. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 13-17).....	132
Figura 122. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 20). .....	133
Figura 123. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 45-47).....	133
Figura 124. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 56-58).....	133
Figura 125. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 65). .....	133
Figura 126. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 33-42).....	134
Figura 127. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 43-44).....	134
Figura 128. Excerto do arranjo de <i>Bebê</i> (comp. 76-83).....	135
Figura 129. Acessório para estabilizar o violão. ....	153
Figura 130. <i>Frame</i> do vídeo referente ao estudo de improvisação.....	155
Figura 131. Manuscritos do planejamento de improvisação em <i>Mata Verde</i> .....	156

## Índice de tabelas

Tabela 1. Tonalidades encontradas nos <i>Doze estudos para violão</i> , op. 6, de Fernando Sor. ....	15
Tabela 2. Tonalidades encontradas nos <i>Vinte e cinco estudos para violão</i> , op. 60, de Matteo Carcassi. ....	15
Tabela 3. Tonalidades encontradas nos <i>Doze estudos</i> de Heitor Villa-Lobos (1953). ...	16
Tabela 4. Análise comparativa de distintas formas de notação relacionadas ao recurso de golpe no tampo. ....	68
Tabela 5. Excerto da proposta de convenção notacional de Josel e Tsao (2014, p. 171-172). ....	69
Tabela 6. Recursos percussivos utilizados em <i>Mata Verde</i> . ....	96
Tabela 7. Recursos percussivos utilizados em <i>O Ovo</i> . ....	105
Tabela 8. Recursos percussivos utilizados em <i>São Jorge</i> . ....	114
Tabela 9. Recursos percussivos utilizados em <i>Aquela Coisa</i> . ....	127
Tabela 10. Recursos percussivos utilizados em <i>Bebê</i> . ....	135
Tabela 11. Recursos percussivos utilizados. ....	140
Tabela 12. Recursos técnicos mais recorrentes. ....	141

## Índice

Introdução .....	1
1. Revisão bibliográfica .....	6
1.1. Arranjo .....	6
1.1.1. Conceito de arranjo .....	6
1.1.2. Modalidades de arranjo .....	10
1.1.3. Violão e idiomatismo instrumental .....	11
1.2. Elementos para a elaboração de arranjos para violão solo.....	14
1.2.1. Tonalidade .....	14
1.2.2. Tessitura .....	17
1.2.3. Textura.....	18
1.2.4. Harmonização e reharmonização .....	22
1.2.4.1. Harmonização de melodia .....	23
1.2.4.2. Harmonia funcional .....	30
1.2.4.3. Rearmonização .....	31
1.3. Técnica instrumental .....	33
1.3.1. Conceito de técnica .....	34
1.3.2. Técnicas estendidas .....	35
1.3.3. Técnica estendida no violão .....	38
1.3.4. Recursos percussivos.....	40
1.3.4.1. O violão <i>fingerstyle</i> .....	42
2. Métodos .....	46
2.1. Levantamentos preliminares .....	46
2.1.1. Repertório .....	46
2.1.1.1. Escolha do compositor.....	46
2.1.1.2. Escolha das obras.....	50
2.1.2. Sistemas de notação percussiva disponíveis na literatura .....	53

2.2. Proposta de sistema de notação percussiva.....	54
2.2.1. Estudo de caso.....	55
2.3. Composição.....	56
2.4. Processo de preparação performativa .....	56
3. Resultados.....	57
3.1. Sistema de notação.....	57
3.1.1. Levantamento e análise de peças com recursos percussivos.....	57
3.1.2. Mapeamento do violão .....	70
3.1.3. Mapeamento das mãos .....	75
3.1.4. Proposta de sistema de notação percussiva .....	78
3.1.4.1. Estudo de caso .....	81
3.2. Processos de criação dos arranjos .....	87
3.2.1. <i>Mata Verde</i> .....	89
3.2.2. <i>O Ovo</i> .....	99
3.2.3. <i>São Jorge</i> .....	108
3.2.4. <i>Aquela Coisa</i> .....	119
3.2.5. <i>Bebê</i> .....	131
3.3. Recursos percussivos .....	140
3.3.1. Recursos técnicos recorrentes .....	141
3.3.2. Bula individual .....	142
3.4. Processo de preparação performativa .....	152
3.4.1. Estudos de improvisação .....	154
4. Considerações finais .....	158
Referências .....	165
Partituras .....	169
Discografia.....	170
Anexos .....	171

## Introdução

A partir de reflexões quanto as práticas do violão moderno, notou-se que estas são frequentemente relacionadas a determinadas técnicas de execução denominadas como *ponteio* e *rasgueado*, as quais estão associadas ao violão de concerto e ao violão popular, respectivamente, em função de suas características. Estas técnicas foram descritas por Taborda (2011), a qual distingue o toque do *ponteado* como sendo aquele onde “os dedos da mão direita articulam individualmente as diferentes cordas, respeitando a individualidade das vozes”. Já a técnica de *rasgueado*, frequentemente relacionada à harmonia e ritmo, foi descrita como “técnica de execução de mão direita, na qual os dedos, com movimento em bloco alternando os sentidos ascendente e descendente, atingem todas as cordas, metaforicamente rasgando-as” (Taborda, 2011, p. 25). Quanto à técnica relacionada ao violão de concerto, Oliveira (2020, p. 47) afirma que “alguns autores estabelecem o final do século XIX como encerramento de uma era em que a ‘técnica tradicional’ teve seu ápice”. Desta forma, o termo “não usual” acaba sendo eventualmente utilizado em oposição às práticas estabelecidas naquela época. Para além destes dois domínios técnicos-estilísticos, apresentados sob a perspectiva vaga de “técnica tradicional”, há correntes que, a partir das vanguardas da música de concerto, vêm consolidando novas possibilidades sonoras do violão e, conseqüentemente, o desenvolvimento de novas abordagens técnicas. Dentre este vasto campo de possibilidades, surge de forma consistente o violão como instrumento percussivo.

Embora ainda existam inconsistências documentais acerca da origem das suas práticas, o violão percussivo tem se apresentado como um assunto em franca expansão no meio acadêmico e violonístico. Muito de sua popularização se deve à ascensão do estilo de violão percussivo conhecido como *fingerstyle*, especialmente a partir da década de 1980, quando o uso de recursos percussivos passou a se tornar uma característica importante de sua prática. Outro ponto fundamental quanto à difusão destas novas possibilidades sonoras foi a hibridização entre a música de concerto, a música popular e as técnicas do violão *fingerstyle* (Jiménez, 2017; Vincens, 2009; Verbel, 2019). Esta hibridização partiu de violonistas que, por possuírem experiência na linguagem da música popular, souberam conectar estes conhecimentos às técnicas estruturadas de formação erudita e, conseqüentemente, as aplicarem em seus trabalhos. Atualmente, o uso de recursos percussivos no violão tem se mostrado frequente em diversos contextos como composições, performances e principalmente na ampla divulgação de



conteúdos com esta temática em plataformas *streaming*. Em contraste à crescente veiculação destes contextos há a escassez e inconstância de informações teóricas sobre este tema.

Quanto à difusão das obras para violão que utilizam técnicas percussivas é comum encontrar, na partitura, uma bula contendo explicações sobre a notação percussiva, explicando onde deve ser extraído o som e como deve ser feito. Nestes casos, fica ao critério do compositor como será feita essa notação e quão minuciosa será passada a informação ao intérprete. Esta falta de padronização relativa ao sistema de notação acaba promovendo uma grande variedade de bulas que pouco dialogam entre si, acarretando uma dificuldade ao violonista que tenciona tocar este tipo de repertório devido aos impasses quanto à associação entre elementos de uma peça percussiva a outra. Esta questão não só causa impacto no estudo individual do violonista, como acaba dificultando a consolidação do estilo nos cenários acadêmicos.

Outro problema ocorre a nível didático, quando nos deparamos com uma quase inexistência de manuais de violão em todos os níveis técnicos que expliquem, exemplifiquem e proponham exercícios com técnicas percussivas aliadas às técnicas de *ponteio* e *rasgueado*. Os poucos materiais encontrados (Woods, 2013; Rauscher, 2017) sobre esta temática estão vinculados à prática do violão *fingerstyle* e, até ao momento, só possuem edições na língua inglesa.

Por fim, embora as práticas do violão percussivo estejam em ascensão, não foram encontrados registros nos quais fosse abordado o uso destes recursos aliados a práticas composicionais. Constatadas lacunas no que concerne à prática do violão percussivo, surge a motivação de estudo e pesquisa quanto a esta temática.

Minha trajetória como violonista desde muito cedo foi ligada à performance de música de concerto. Desde 1997 estudei diversos métodos para violão, e todos eles, à sua maneira, guiavam-me para um caminho “tradicional” de tocar violão. Inserida na academia desde 2011, onde cursei Licenciatura e Bacharelado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tive a oportunidade de ter em meu currículo experiências como professora, pesquisadora e violonista. No campo da performance, trabalhei tanto com repertório solo como em formações camerísticas, proporcionando assim o contato com um amplo repertório. Minhas vivências ao longo dos anos foram me levando para um caminho onde artisticamente me interessava mesclar os meus estudos e técnicas adquiridas com a prática do violão erudito aos meus gostos pessoais, que sempre foram muito ligados à música e à cultura popular.

Apesar deste anseio, em diversos momentos senti dificuldade de inserção destes tipos de repertórios nos meios acadêmicos. Em meio a esta busca por uma identidade artística, a prática do violão *fingerstyle* despertou minha atenção. Ao me deparar com gravações de obras para violão solo pertencentes a esta corrente estética, pude perceber uma liberdade técnica e composicional que até então não tinha constatado em minhas práticas musicais e isto despertou minha curiosidade e, ao mesmo tempo, muito entusiasmo por esta forma de tocar. Tendo conhecimento acerca de algumas características do violão percussivo, passei a incorporá-las empiricamente em minhas práticas através de arranjos para violão solo baseado em canções e composições instrumentais com linguagem popular, sem abrir mão das minhas vivências e das técnicas já estabelecidas através da formação erudita.

A constatação quanto à relevância que este hibridismo técnico poderia oferecer às práticas violonísticas ocorreu por meio da escuta e da apreciação de uma performance ao vivo da peça *La Toqueteada*, do compositor e violonista Thiago Colombo. Através desta audição, compreendi a possibilidade de relacionar diversas abordagens técnicas, mesclando-as com elementos populares e recursos percussivos de forma consistente, utilizando o violão tradicional de cordas de nylon e transportando às práticas musicais um hibridismo com o “melhor dos dois mundos”. Foi através destas constatações e de uma busca por um repertório que exteriorizasse minha identidade artística que surgiu o tema deste trabalho.

A presente pesquisa se insere no contexto atualmente designado de pesquisa artística. Segundo López Cano, a pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática (López Cano, 2015, p. 71).

Assumindo os recursos percussivos como temática central da dissertação, o que se propõe nesta pesquisa artística é compreender como as técnicas percussivas podem ser utilizadas na criação de arranjos para violão solo de forma coesa e com uma identidade artística relevante para uma performance. Cabe salientar que a escolha pela escrita dos arranjos ocorreu devido às minhas práticas anteriores como arranjadora e a motivação em desenvolver estas habilidades de forma consciente e embasada em procedimentos teóricos.

Para alcançar o objetivo principal foi necessário apoiar a pesquisa em três pilares interrelacionados, sendo eles: a reelaboração musical a partir da prática de arranjo, a técnica estendida focada em recursos percussivos e a performance. Tais interrelações mostraram-se fundamentais para o embasamento teórico e desenvolvimento prático da pesquisa.

A partir destes três pilares organizei este documento em três partes: revisão bibliográfica, métodos e resultados. A revisão bibliográfica está dividida em três seções principais: *Arranjo*, *Elementos para a elaboração de arranjos para violão solo* e *Técnica instrumental*. No que se refere a *Arranjo*, são discutidos os conceitos, suas modalidades e reflexões acerca da escrita idiomática para violão. Em *Elementos para a elaboração de arranjos para violão solo* são abordados procedimentos passíveis de descrição com papéis importantes na tarefa de reelaboração musical através do arranjo. Neste caso, é dado enfoque às características particulares do violão, propondo ferramentas e procedimentos composicionais de acordo com o seu idiomatismo. A seção de *Técnica instrumental* aborda conceitos voltados à parte prática, caracterizando termos como técnica, técnica estendida, técnicas estendidas no violão e recursos percussivos. Este levantamento conceitual visa oferecer ao leitor um panorama amplo quanto às características de cada termo, seu desenvolvimento e abordagens dentro de diversos contextos musicais. Os levantamentos realizados propõem o estabelecimento de diretrizes teóricas acerca dos temas centrais desta pesquisa, fornecendo não só o estado atual dos conhecimentos desenvolvidos neste campo de estudo, como também reflexões, aplicabilidade prática e bases metodológicas.

Na seção de métodos apresento as estratégias e processos adotados para a realização deste trabalho, divididos em quatro partes. A primeira, denominada *Levantamentos preliminares*, inclui procedimentos importantes com relação às ferramentas que se constituíram em matéria-prima para a elaboração dos arranjos. Além disto, são descritas as justificativas quanto à escolha do compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal para integrar este trabalho, bem como a seleção de suas obras a serem arranjadas. Na segunda parte, constatada a necessidade de suprir uma lacuna existente na literatura com relação à notação percussiva para violão, foram desenvolvidas abordagens metodológicas para que, além da escrita dos arranjos, o presente trabalho pudesse também apresentar uma *Proposta de sistema de notação percussiva*. Em *Composição e Processo de preparação performativa* descrevemos as estratégias adotadas, bem como a correlação entre estas duas abordagens partindo do conceito de teoria aplicada à prática.

Por fim, em resultados, são apresentadas as decorrências da pesquisa através de quatro seções: *Sistema de notação*, *Processos de criação dos arranjos*, *Recursos percussivos* e *Processo de preparação performativa*.

Em *Sistema de notação* são descritos os levantamentos e análises acerca das notações percussivas existentes na literatura, o mapeamento das regiões percussivas do violão e o

mapeamento das mãos. Em função dos resultados obtidos nestes levantamentos, em *Proposta de sistema de notação percussiva* apresentam-se as justificativas, diretrizes e os elementos criados para esta proposição. Apesar de, inicialmente, o sistema de notação percussiva não estar vinculado ao tema principal desta dissertação, a investigação em busca de soluções quanto a esta problemática proporcionou resultados relevantes a serem discutidos.

Em *Processos de criação de arranjos* é feita a análise de cada arranjo, descrevendo como ocorre a integração dos recursos percussivos com os demais conteúdos musicais, as estratégias adotadas e as adequações técnicas realizadas.

Na seção *Recursos percussivos* apresenta-se um levantamento dos recursos utilizados nos arranjos e a organização dos mesmos em um inventário, indicando e descrevendo os recursos mais recorrentes.

Finalmente, em *Processos de preparação performativa*, são elencadas estratégias de estudo, materiais importantes para a aquisição de habilidades técnicas, desafios encontrados e algumas estratégias de improvisação dentro da linguagem musical de Hermeto Pascoal e de improvisação livre.

## 1. Revisão bibliográfica

### 1.1. Arranjo

Nos tópicos a seguir serão abordadas definições quanto ao termo “arranjo”, reflexões referentes ao papel do arranjador, modalidades de arranjos, e considerações acerca do violão e sua escrita idiomática.

#### 1.1.1. Conceito de arranjo

Sendo o arranjo um dos pilares para a realização deste trabalho, a seção a seguir apresenta algumas definições encontradas para este termo, largamente utilizado para definir a prática de reformulação de uma composição musical. Seus significados, por ora tão díspares, merecem atenção, principalmente na relação arranjo *versus* transcrição, e os desdobramentos ligados à relação compositor / arranjador.

De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa*<sup>1</sup>, a palavra “arranjo” (derivado regressivo do verbo “arranjar”) é “ato ou efeito de arranjar-se; boa ordem, arrumação, conveniência”. No item “Música” afirma-se que o arranjo é “adaptação de uma composição a vozes ou instrumentos para os quais não tinha sido originalmente escrita”.

Em dicionários e enciclopédias que tratam especificamente de temas ligados à música, como é o caso do *Grove Music Online*, a palavra “arranjo” (*arrangement*), no sentido comumente utilizado entre músicos, pode ser entendida como a transferência de uma composição de um meio para outro, ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio<sup>2</sup>. No *Harvard Dictionary of Music*, “arranjo” é a “adaptação de uma composição para um meio diferente do qual foi escrito<sup>3</sup>” (Apel, 1950, p. 54).

A palavra em questão ainda é frequentemente confundida com “transcrição”, embora esta tenha uma conotação de elaboração do original, enquanto que “arranjo” conota liberdade musical em elaboração ou simplificação. A liberdade em questão vai ao encontro com o que Flávia Pereira (2011) escreve em sua tese, como sendo o arranjo uma prática que consiste em maior liberdade de manipulação em relação ao original, em que aspectos estruturais, como

---

<sup>1</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, p. 156.

<sup>2</sup> “In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium”. Malcolm Boyd, "Arrangement". Grove Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (Acesso em: 08/07/2020). (todas as traduções foram realizadas pela autora deste trabalho)

<sup>3</sup> “The adaptation of a composition for instruments other than those for which it was originally written”.

ritmo, forma, harmonia ou melodia, poderão ser afetados, havendo ou não mudança de gênero, contexto ou meio instrumental.

Sobre a importância em definir as diferenças entre arranjo e transcrição, foram encontradas as seguintes definições no *Sourcebook for Research in Music* (2005)<sup>4</sup>:

**Arranjo:** Uma reformulação de uma composição musical de modo a que as forças performativas, o conteúdo musical ou a forma sejam substancialmente diferentes do original. **Transcrição:** (a) A transliteração de uma obra histórica para uma notação moderna; (b) o processo ou resultado de adaptação de uma composição musical (normalmente instrumental) para um outro meio diferente do original, que pode variar um pouco mais que a transferência de um meio a outro devido a modificação que o original necessita pela mudança de meio. (Crabtree & Foster, 2005, p. 2 e 7)

Sendo assim, cabe refletir que o ponto divergente entre esses dois termos esteja no fato de que a transcrição raras vezes acrescentará as marcas pessoais de seu transcritor, o qual buscará sempre traduzir fielmente as características da peça, como por exemplo melodias, harmonias e ritmos, em oposição ao arranjo, o qual terá práticas que carregam consigo a recriação. Segundo Pereira (2011), este maior ou menor grau de “fidelidade” com relação à obra é um critério de classificação que vem sendo adotado por diversos músicos e autores. Entretanto, as ambiguidades que cercam os termos demonstram a dificuldade na sua classificação, pois muitos dos limites que os cercam não são claros e se confundem.

Além disto, a questão da diferenciação entre esses termos pode ter outras implicações. De acordo com Pereira (2011, p. 3), “a discussão sobre a prática de reelaboração musical tangencia algumas questões como, por exemplo, o confronto do original *versus* o arranjo, ou transcrição, a funcionalidade destes e direitos do autor, além do conceito de obra e suas relações com essas práticas”.

Quanto a isto, o compositor e sociólogo Theodor Adorno ataca duramente as práticas do arranjo, dizendo que esta torna assimilável a “grande música”, ou seja, as pessoas conseguem “digerir” com mais facilidade os clássicos “arranjados”. Para ele, os arranjos não só precisam ser justificados, como os arranjadores inventam diversos motivos para os justificarem. Segundo

---

<sup>4</sup>**arrangement:** a reworking of a musical composition so that the performing forces, the musical content, or the form are substantially different from the original.

**Transcription:** a) the transliteration of an early work into modern musical notation; (b) the process or result of adapting a musical composition (usually instrumental) to a medium other than its original one, which may vary from little more than a transference from one medium to another to a modification of the original necessitated by the change of medium.

o autor, “depravação e redução à magia, irmãs inimigas coabitam nos ‘arranjos’ que passaram a dominar permanentemente vastos setores da música. A prática dos arranjos estendeu-se e amplia-se continuamente nas mais diversas dimensões” (Adorno, 1996 [1963], p. 82)

Pereira (2011) refere que, sem dúvida, podemos entender que exista um tipo específico de arranjo ao qual Adorno se refere, ligado à indústria cultural e utilizado como ferramenta de manipulação, mas não podemos deixar de mostrar que as práticas de reelaboração musical não se resumem somente a isso. Peter Szendy (2000) afirma que, assim como Brice Pauset sugere, o arranjo pode ser, em última análise, figura de escuta ativa. Ou seja, o arranjo é a escrita da escuta. A partir desta afirmação é possível entender que o arranjo é uma possibilidade de uma nova audição, a qual permite mostrar a amplitude da experiência musical, permitindo que as interpretações e experiências não sejam limitadas a apenas uma forma. A possibilidade de haver uma escuta diversificada e expandida entre a obra original e a obra reelaborada permite a percepção da multiplicidade da realidade e escuta musical. Desta forma, nota-se como uma obra pode ser flexível, sendo ela elaborada ou simplificada, para seus diversos fins.

Outra descrição interessante pode ser encontrada na primeira edição de *Grove* (1879) (citado em Rodrigues, 2011, p. 33), a qual realiza um paralelo entre o texto musical e o texto literário. O processo de arranjo é comparado ao de tradução e o objetivo do transcritor é tornar inteligível o texto musical após o processo de “idiomatização” ao novo instrumento.

A conceituação do termo “arranjo” é algo que necessita uma atenta diferenciação quando relacionado a contextos ligados à música clássica e a música popular. Para Aragão (2001), as diferenças mais marcantes entre os dois processos de reelaboração musical podem estar camuflados pela utilização de termos iguais para designar significados distintos em cada um dos dois universos musicais. O autor cita o caso do termo “original”, que, “de fato, exprime um significado particular em cada uma das definições” (Aragão, 2001, p. 98). Para o autor este é um ponto central e essencial para a efetiva compreensão do significado de arranjo na música clássica e popular. Aragão (2001, p. 98) afirma:

No universo da música clássica, é relativamente simples visualizar o “original” de uma obra. Indubitavelmente, esse original estaria representado, nesse caso, pela partitura. Esta, obviamente, não é um registro totalizante e absolutamente fiel do que acontecerá na execução de uma obra, mas tem na música clássica, por definição, a característica de apontar todas as notas a serem executadas [...]. Por isso, temos na partitura algo que poderíamos considerar como a “instância original” das composições clássicas, talvez o registro mais próximo das intenções do compositor. Pois bem, é a partir desse original

que poderá ser elaborado um arranjo, é nele que estará contido todo ou praticamente todo o material usado nesse último. Já na música popular, o reconhecimento de uma “instância original” é, certamente, bem mais difícil. O que seria o “original” em música popular? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução? A resposta certamente não poderia apontar uma solução fixa.

Sobre a manipulação do material original, Nascimento (2011) afirma que:

Em contextos diversos, ao se falar de arranjo, surgem as noções de orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, rearmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, cópia, tradução, transporte, reelaboração ou recomposição, nova roupagem, entre outras, associadas à atividade de arranjar. Um mesmo arranjo pode trazer rearmonização, variar temas ou fragmentos melódicos, adaptar a formação instrumental para uma outra (ampliada, reduzida, alternativa), incluir trechos transcritos, apresentar diferentes texturas, pode em certos casos até “recompôr” uma obra. [...] Essa considerável multiplicidade de sentidos frequentemente permite uma acomodação do uso aos interesses e motivações circunstanciais, por vezes sujeitos a uma filtragem firmemente arraigada na tradição musical europeia, sobretudo no que tange a esfera autoral. (Nascimento, 2011, p. 11)

Quanto à figura do arranjador, Domingos Vaz (2017, p. 14) afirma que esta “estaria ocultada entre o compositor e o intérprete, ou, melhor dizendo, entre a composição e a interpretação. Embora ofuscada na música popular e nem sempre reconhecida a sua importância, a tarefa do arranjador é fundamental na construção da obra popular”. Para defender seu ponto de vista, o autor realiza uma comparação entre música popular e música erudita:

Usando a música erudita para comparação, numa concepção romântica, o trabalho do compositor erudito engloba toda a criação da obra, concebendo-a com quase todas as especificações, definindo todos os elementos da composição e transportando para a partitura a maneira mais fiel da obra concebida em sua mente. Cabe ao intérprete buscar executá-la o mais próximo do que pedido. Já na música popular, não é na composição que o compositor irá definir todos os elementos para a execução de sua música. O compositor é o criador da ideia primeira, idealizando a melodia (com letra, caso seja uma canção – ou fica a cargo de um parceiro), a harmonia de sua música (que nem sempre será igual ao do arranjo inaugural) e, por vezes, alguns poucos elementos que deseja para sua obra. Tentando simplificar, é como se o compositor erudito respondesse



pela composição e o arranjo da obra, enquanto que, na música popular, essa tarefa é dividida entre duas pessoas - o compositor e o arranjador (Domingos Vaz, 2017, p. 18).

A descrição encontrada em Nascimento (2011) acerca das abordagens de Cyro Pereira sobre a peça *Fantasia Sinfônica* ilustra o que pode ser entendido como o processo de realização de um arranjo:

Nessas suítes Cyro Pereira aborda a música de um compositor, ou um gênero musical, praticando um tipo de criação fronteira em que dá um novo sentido aos temas utilizados, embora eles estejam ali para serem reconhecidos, em suas novas figurações. Desta forma o músico elege os pilares da arquitetura de sons que constitui a música de seu tempo-lugar, e os revê criticamente, apontando-lhes significados que transbordam os limites dessas próprias criações. (Nascimento, 2011, p. 2)

Sendo assim, cabe ao arranjador, em sua prática de reelaboração de uma obra original, refletir não apenas em relação às adequações e idiomatismos que a mudança instrumental provoca, mas também em como propor a coerência e a ideia inclusa na obra original, ao mesmo tempo que utiliza a sua própria identidade.

### **1.1.2. Modalidades de arranjo**

Conferidas as definições mais usuais para o termo arranjo, foi observado que há um grau variável de recomposição, que possibilitaria o resultado do arranjo variar de uma transcrição quase literal até uma paráfrase, remetendo ao arranjador um papel de protagonista quanto à obra. Estas definições apontam para algumas modalidades de arranjo, as quais, segundo Aragão (2001, p. 96), “seriam espécies de categorias informais (já que não se trata de uma caracterização rígida, havendo sobreposições e entrecruzamento entre os diversos tipos) que ajudariam a mapear as diversas formas de arranjo”. Para o autor teríamos, por exemplo, uma primeira categoria constituída por “arranjos comerciais”, a qual elaboraria partituras com o propósito de fazer uma composição alcançar um público consumidor sempre maior. Aragão (2001) ainda acrescenta: “também poderiam ser incluídos arranjos que não trazem mudança de meio, como simplificações de peças virtuosísticas visando atingir instrumentistas amadores” (Aragão, 2001, p. 96).

A segunda modalidade compreenderia o que Aragão (2001) chama de “arranjos práticos”, que são representados pelas reduções de partes orquestrais ou corais para piano, entre outros. A terceira engloba arranjos elaborados com a intenção de ampliar o repertório dos instrumentos que, por algum motivo, tenham um número de peças originais limitado. Por fim,

há ainda uma quarta modalidade de arranjos representada pelas reorquestrações motivadas pela necessidade de melhor aproveitamento de instrumentos modernos (como é o caso das partes de metais da 3ª sinfonia de Beethoven, raramente tocada como estão escritas) ou por uma suposta deficiência nas orquestrações originais (como nas Sinfonias de Schumann reorquestradas por Mahler. (Aragão, 2001, p. 96)

Quanto aos graus de variabilidade de uma recomposição, Pereira (2011) cita em sua tese alguns aspectos estruturais e ferramentais que podem ser modificados e posteriormente comparados nos arranjos em relação à obra original:

**aspectos estruturais** (estrutura melódica, harmônica, rítmica, formal) aqueles que se tirados, acrescentados ou modificados numa reelaboração acabam provocando uma transformação mais imediata, apresentando diferenças mais claras, em relação ao original. Estes aspectos respondem pelo maior ou menor grau de fidelidade nas reelaborações, pois quanto mais estes aspectos vêm modificados, mais a reelaboração se distancia do original. Assim, as reelaborações que possuem um maior grau de fidelidade terão em geral, as estruturas melódicas, harmônica, rítmica e formal, preservadas, enquanto as obras que tem os aspectos estruturais manipulados terão um menor grau de fidelidade em relação ao original.

**aspectos ferramentais** (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica), aquele que ao passarem por modificações, embora estas possam provocar mudanças, as obras reelaboradas podem ainda manter-se próximas ao original. Por mais que se manipule um aspecto ferramental a obra ainda poderá guardar fidelidade em relação ao original se os aspectos estruturais estiverem preservados. (Pereira, 2011, p. 45 e 46)

### 1.1.3. Violão e idiomatismo instrumental

O violão é, de acordo com Manuel de Falla (1933):

Esse instrumento admirável, sóbrio e suntuoso, apreende a alma, às vezes grosseiramente, às vezes com doçura, absorvendo os valores essenciais de instrumentos nobres que sua herança se refugia - sem perda de caráter individual - no próprio povo. Como se pode negar que o violão, entre todos os instrumentos de corda dedilhadas, é o mais rico e mais completo em suas possibilidades harmônicas e polifônicas?<sup>5</sup> Manuel

---

<sup>5</sup> “This admirable instrument, both sober and sumptuous, seizes the soul sometimes roughly yet sometimes sweetly, having absorbed the essential values of noble bygone instruments whose heritage takes shelter - with no

de Falla, prefácio para *Escuela Razonada de la Guitarra* de Emilio Pujol. (citado em Josel & Tsao, 2014, p. 13)

Conhecer o “idioma” instrumental é um aspecto importante para a realização de um arranjo. Tal conhecimento irá fornecer os parâmetros de escolha das ferramentas necessárias para que o arranjador use de forma consciente e mais rica possível os recursos fornecidos pelo instrumento que será utilizado como meio. O uso destes recursos já caracteriza a alteração em relação à obra original. De acordo com Guest, “o domínio técnico do arranjador começa com o domínio de seu próprio instrumento. O instrumento, ou grupo instrumental para o qual ele escreve, traduzirá o seu talento” (Guest, 1996, p. 8).

Quanto ao idiomatismo instrumental, Kreutz (2014) afirma que este compreende características de escrita típicas de um instrumento. “Dentre os assuntos que o termo engloba destacamos: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; procedimentos típicos da escrita/maneirismos; nível de exequibilidade/dificuldade; conhecimento de obras relevantes para o instrumento; recursos expressivos; técnicas estendidas, etc” (Kreutz, 2014, p. 105). Tais técnicas vão de encontro a afirmação de Battistuzzo (2009, p. 75) que, quanto mais uma obra explora aspectos que são particulares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna.

Quanto às possibilidades do violão, diversos músicos e compositores vêm, ao longo dos séculos, explorando este instrumento com grande potencial tímbrico. Dionisio Aguado, por exemplo, dedicou um capítulo inteiro de seu *Nuevo método para guitarra* de 1837 para o que chamou de “a riqueza do violão”. Neste capítulo, Aguado expõe algumas possibilidades tímbricas do instrumento, como: harmônicos naturais e artificiais, sons produzidos apenas pela mão esquerda, sons abafados, sons imitando um *ensemble* de violino, viola e baixo (escrita a três vozes), diferença de timbres nas diferentes cordas (tocando com ou sem unha), e até sons análogos a pequenos sinos.

Para além das diversas possibilidades sonoras do violão, Battistuzzo (2009) apresenta uma das características mais intrínsecas deste instrumento, que é a possibilidade de tocar uma mesma frase de maneiras distintas.

---

loss of individual character- in the people itself. How can one deny that the guitar, among all plucked-fretted stringed instruments, is the richest and most complete in its harmonic and polyphonic possibilities?”

Às vezes de uma maneira mais fácil, por exemplo, usando cordas soltas, ou de uma forma mais controlada e sonora, usando pestanas, o que pode, por sua vez, ocasionar uma maior dificuldade mecânica. Pode-se escolher em qual corda a mesma nota será tocada, em qual posição da mão esquerda, ou até a digitação da mão direita, como por exemplo, se será usado o toque com apoio ou sem apoio, ângulo do ataque da unha (perpendicular ou diagonal), ângulo do polegar em relação aos baixos, utilização ou não da unha, gerando diferenças timbrísticas, distância em relação ao cavalete, direção dos rasgueados e respectivos dedos, fórmulas de arpejos padronizadas ou não, trêmolo direto ou invertido, e mais uma série sem fim de outras variações possíveis e plausíveis. Apenas o bom senso pode ser muito pouco para uma séria tomada de decisões. (Battistuzzo, 2009, p. 78)

Outra característica a ser levada em consideração é quanto aos limites materiais e mecânicos que o violão oferece. Schroeder (2006) afirma que:

No caso particular do violão temos um agravante musical, além do instrumental/escriturístico, por assim dizer: os limites bastante restritos de execução harmônica (que comparado aos do piano, por exemplo, é muito menor), desde que observado na situação de solista, sem acompanhamento de quaisquer outros instrumentos. Existem, por exemplo, passagens harmônicas, ou mesmo tonalidades inteiras que, quando escolhidas para estruturarem a música, dificultam sobremaneira a sua execução se não forem devidamente adaptadas para o violão. Chegam a ponto de não serem sequer executáveis. (Schroeder, 2006, p. 78)

Para além de todas as características acima destacadas, ressalta-se que tais aspectos idiomáticos são percebidos pelo compositor / arranjador através da prática e experimentação direta com o instrumento, pelas vivências de composições prévias ou até pela aproximação com instrumentistas.

Quanto a escrita idiomática, Hector Berlioz (citado em MacDonald, 2002, p. 80), em seu reconhecido *Tratado de Instrumentação e Orquestração*, referia-se ao violão como:

Um instrumento adequado para acompanhar a voz e participar de peças instrumentais menos barulhentas, e também para tocar peças solo de variados níveis de complexidade e em várias partes independentes. Nas mãos de um verdadeiro virtuoso estas peças podem oferecer um real deleite. É quase impossível escrever bem para o violão sem ser um violonista. No entanto, compositores que o fazem estão longe de terem familiaridade

com o instrumento e escrevem coisas com dificuldade desnecessária, sem sonoridade ou efeito<sup>6</sup>.

Apesar de atualmente já estar superada esta ideia de que compositores não violonistas não poderiam compor para o instrumento, Fábio Zanon afirmou (2006, citado em Battistuzo 2009, p. 78): “O violão exige certo sacrifício por parte do compositor. Ele o obriga a estudá-lo”.

## **1.2. Elementos para a elaboração de arranjos para violão solo**

Para além das características já citadas, antes de compor, arranjar ou realizar uma reelaboração musical para violão solo, devemos levar em conta outros aspectos que podem favorecer o idiomatismo musical. A seguir serão abordados alguns assuntos que possuem papéis determinantes para o bom resultado do arranjo:

### **1.2.1. Tonalidade**

Quanto à importância da escolha das tonalidades para a realização de arranjos, Lima Júnior (2003) afirma:

A escolha da tonalidade para a realização do arranjo encerra em si dois problemas básicos: um de ordem estética e o segundo de natureza técnica. O problema de ordem estética está relacionado ao *ethos*<sup>7</sup> inerente a cada região tonal, de acordo com seu conjunto de características e o colorido estabelecido pela região utilizada. As questões de ordem técnica estão relacionadas aos recursos que cada região ou tonalidade oferece e também à maneira como estes recursos são explorados. (Lima Júnior, 2003, p. 41)

Segundo a perspectiva de Lima Júnior (2003, p. 43), “no caso do violão, a escolha da tonalidade está relacionada diretamente com o grau de dificuldade técnica que cada uma impõe ao instrumentista”. Este autor faz um levantamento sobre as tonalidades mais utilizadas no repertório tradicional, transcrições e arranjos para violão solo. Sua análise evidencia que, devido à incidência de determinadas tonalidades por parte dos compositores, isto demonstra

---

<sup>6</sup> “This is an instrument suitable for accompanying the voice and for participating in less noisy instrumental pieces, and also for playing solo pieces of varying levels of complexity and in several independent parts. In the hands of a true virtuoso such pieces can give real delight. [...] It is almost impossible to write well for the guitar unless one is a player oneself. Yet most composers who use it are far from any familiarity with it and write things of unnecessary difficulty with no sonority or effect.”

<sup>7</sup> Para Portugal e Corrêa (2017, 207), “Ethos, assim, implicava na utilização da música para a educação da alma ou formação da conduta ética”. “Os filósofos, a partir do século V a.e.c., como Pitágoras, Platão, Aristóteles, acreditavam que a música tinha influência na alma e o poder de moldar o caráter humano por meio da identificação que o indivíduo tinha com o ethos de dada música, (Mathiesen como citado em Portugal e Corrêa, 2017, p. 207).

uma preocupação digna de atenção. Observa-se que há uma preferência por tonalidades nas quais as funções harmônicas principais utilizam o maior número possível de cordas soltas, o que vai diretamente de encontro ao exemplo já citado em Schroeder (2006). Com base nestes levantamentos, elaborou-se três tabelas elencando séries de estudos originalmente compostas para violão, as quais são consideradas *standards*, amplamente difundidas no repertório violonístico devido às suas características pedagógicas. Destaca-se que estes levantamentos estão focados em um determinado tipo de repertório, sem pretensões de representar o completo panorama composicional para violão solo, mas que, no entanto, possuem um grande impacto na formação de violonistas.

O objetivo destas tabelas (Tabela 1, 2 e 3) é facilitar a comparação entre as tonalidades utilizadas por estes compositores, constatando assim quais são as mais recorrentes.

Tabela 1. Tonalidades encontradas nos *Doze estudos para violão*, op. 6, de Fernando Sor.<sup>8</sup>

<b>Estudos</b>	<b>Tonalidade</b>
<b>I, VII</b>	Ré maior
<b>II, VI</b>	Lá maior
<b>III, XI</b>	Mi maior/ Mi menor
<b>IV</b>	Sol maior
<b>V, VIII, X</b>	Dó maior
<b>IX</b>	Ré menor
<b>XII</b>	Lá maior/ Lá menor

Tabela 2. Tonalidades encontradas nos *Vinte e cinco estudos para violão*, op. 60, de Matteo Carcassi.<sup>9</sup>

<b>Estudos</b>	<b>Tonalidade</b>
<b>I, VI, XV e XXII</b>	Dó maior
<b>II, VII e XVII</b>	Lá menor
<b>III, IX, XIII, XVIII, XX, XXI, XXIII e XV</b>	Lá maior
<b>IV, XX, XII, XIV,</b>	Ré maior

<sup>8</sup> Edição André Segovia (1945).

<sup>9</sup> Edição Ricordi (1973)

<b>V</b>	Sol maior
<b>VIII, XXIV</b>	Mi maior
<b>XI</b>	Ré menor
<b>XVI</b>	Fá maior
<b>XIX</b>	Mi menor

Tabela 3. Tonalidades encontradas nos *Doze estudos* de Heitor Villa-Lobos (1953).

<b>Estudos</b>	<b>Tonalidade</b>
<b>I, VI e XI</b>	Mi menor
<b>II</b>	Lá maior
<b>III</b>	Ré maior
<b>IV</b>	Sol maior
<b>V</b>	Dó maior
<b>VII</b>	Mi maior
<b>VIII</b>	Dó # menor
<b>IX</b>	Fá# menor
<b>X</b>	Si menor
<b>XII</b>	Lá menor

O que se percebe nestas tabelas é que as tonalidades preferenciais dos compositores são as maiores naturais (com exceção de Si maior) e suas relativas.

As tonalidades mais utilizadas foram Dó maior, Ré maior, Mi maior, e Lá maior. Este fato chama a atenção, pois pode-se afirmar que há preferência por tonalidades nas quais as funções harmônicas principais utilizem o maior número de notas soltas possíveis. É importante lembrar que uma prática muito recorrente é a afinação da 6.<sup>a</sup> corda em Ré, o que permite maior liberdade no uso dos bordões nas tonalidades de Ré maior e menor, por exemplo.

Lima Júnior (2003, p. 45) ressalta:

1) aquelas tonalidades nas quais se têm um grande número de acordes utilizando-se pestanas, oferecem maior dificuldade de execução pois, além de exigirem muita resistência física do instrumentista, o resultado geral em termos da realização do arranjo é de menos fluência digital; 2) tonalidades nas quais se têm um grande número de

acordes utilizando-se de pestanas encerram em si limitações de natureza textural, não permitindo ao arranjador a mesma liberdade em termos da tessitura geral explorada na realização do arranjo e 3) tonalidades com um maior número de sinais de alteração (acidentes) na armadura de clave, dificultam a própria leitura musical para o instrumento, característica esta de natureza idiomática do violão.

As colocações acima promovem alguns questionamentos, como por exemplo a relação dos acordes que necessitam de pestana. Neste caso, pode-se entender que o autor faz referência a acordes “completos”, nos quais o violonista toque a maior quantidade de vozes possíveis. Entretanto, nota-se que a pestana nem sempre é necessária em acordes simples, de menor densidade. Com relação ao terceiro tópico sobre a dificuldade dos violonistas em lerem partituras com um número elevado de sinais de alteração, este não é em si um problema da tonalidade e sim de reflexão acerca da formação dos violonistas (assunto que não será abordado dado o escopo deste trabalho).

Com isso, conclui-se que a escolha da tonalidade é bastante relevante para uma escrita eficaz tanto para a parte técnica do instrumento, quanto para o resultado sonoro.

### 1.2.2. Tessitura

O violão é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, lê-se nesses instrumentos uma oitava acima do seu som real. Sua tessitura, levando-se em conta a afinação *standard*, é de três oitavas e uma quinta, partindo do Mi 1 (som real) até ao Si 4 (som real), considerando Lá 4 = 440Hz (Figura 1)



Figura 1. Tessitura do violão.

É possível dividir a tessitura do violão em três partes (Figura 2), que podem ser definidas como a região dos graves, médios e agudos. Segundo Lima Júnior (2003, p. 47), “podemos situar a região grave do Mi 1 da sexta corda até o Sol 2 da terceira corda solta; a região média estaria compreendida entre o Sol 2 da terceira corda solta e o Lá 3, da primeira corda na quinta casa; a região aguda começaria no Lá 3 e terminaria no Si 4”.



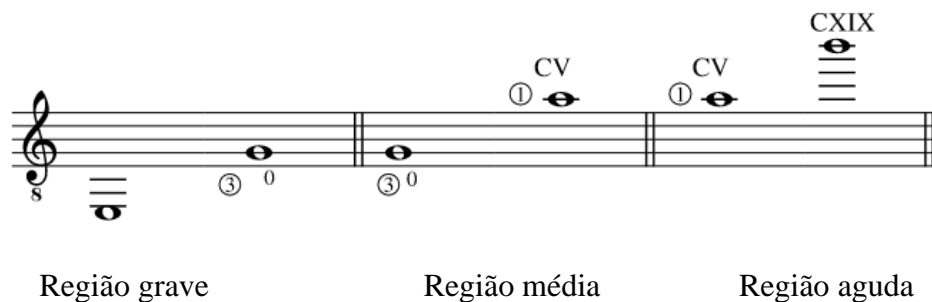


Figura 2. Delimitação das regiões do violão.

Ao realizar um determinado arranjo para violão solo, é importante levar em consideração algumas características quanto à tessitura do instrumento, como a região de maior brilho e projeção determinada pela riqueza de harmônicos, exequibilidade da região (por exemplo, levando-se em conta a dificuldade de acesso das casas mais agudas) e o uso das notas graves ao sobrepor às demais vozes (por exemplo, cuidados que se devem tomar para o som não ficar sobreposto).

### 1.2.3. Textura

Segundo Benward e Saker (2009, p. 145), “a sonoridade da música é resultado direto de como o compositor emprega os instrumentos e vozes e a forma que eles são combinados. Instrumentos e vozes são como cores primárias misturadas para criar muitos matizes que concedem beleza à música”<sup>10</sup>.

No dicionário *Grove Music Online*, “textura” é definida como:

Um termo utilizado quando se refere aos aspectos sonoros de uma estrutura musical. Isto pode ser aplicado aos aspectos verticais de uma obra ou passagem, por exemplo, a maneira pela qual partes ou vozes individuais são organizadas, ou a atributos como colorido tonal ou ritmo, ou características de performance como articulação e nível de dinâmica. Sobre textura, geralmente ocorre distinção entre homofonia, na qual todas as partes são ritmicamente dependentes umas das outras ou existe uma clara distinção entre a parte melódica e as partes que acompanham a progressão harmônica (por exemplo, as músicas solo com acompanhamento de piano) e o tratamento polifônico (contraponto),

<sup>10</sup> “The sound of music is the direct result of the instruments and voices the composer employs and the way they are combined. Instruments and voices are likely primary colors blended together to create the many hues that gives music its beautiful surface.”

no qual várias partes se movem de forma independente ou imitam uma à outra (ex. fuga, cânone)<sup>11</sup>.

Para Senna (2007), a textura de uma peça de música é a sua realização espacial, tal como o ritmo é sua expressão temporal. Segundo o autor, “para que possamos perceber a textura de um trecho musical é necessário que os sons progridam no tempo” (Senna, 2007, p. 96). Em função disto, Senna (2007) caracteriza essas alterações espaciais da música, grandes ou pequenas, em sua progressão no tempo, chamando-as de ritmo textural. A textura, neste caso, é caracterizada como a maneira com que as alturas constituintes de uma peça se relacionam. Logo, diz-se que um trecho de música é homofônico, polifônico, heterofônico ou monódico (Senna, 2007).

Por fim, Benward e Saker (2019, p. 145) explicam que o termo textura “refere-se à forma como os materiais melódicos, rítmicos e harmônicos se entrelaçam em uma composição”. Segundos os autores, a textura é também frequentemente descrita em termos como densidade e alcance. Tais eventos podem ser descritos como “densos (grossos)” se possuem muitas vozes ou partes, ou “rarefeita (finos)” quando são compostos por poucas vozes<sup>12</sup>. Sendo assim, podemos avaliar a densidade como um aspecto quantitativo da textura, que podemos comparar, de forma análoga, à espessura de um tecido.

A escolha do “tecido sonoro” é importante, visto dele depender o caráter, a definição de gênero da obra escolhida e a maneira como serão utilizados os recursos técnicos e sonoros do instrumento.

Para uma maior compreensão, descreveremos cada uma dessas texturas, com base em *Music Theory and Practice*, de Benward e Saker (2009).

Definições e exemplos dos tipos de textura:

**Textura monofônica:** “A textura monofônica (Figura 3) é a textura mais simples na música, consiste em uma única linha melódica”<sup>13</sup> (Benward & Saker, 2009, p. 147).

---

<sup>11</sup> “A term used when referring to the sound aspects of a musical structure. This may apply either to the vertical aspects of a work or passage, for example the way in which individual parts or voices are put together, or to attributes such as tone colour or rhythm, or to characteristics of performance such as articulation and dynamic level. In discussions of texture a distinction is generally made between homophony, in which all the parts are rhythmically dependent on one another or there is a clearcut distinction between the melodic part and the accompanying parts carrying the harmonic progression (e.g. most solo song with piano accompaniment), and polyphonic (or contrapuntal) treatment, in which several parts move independently or in imitation of one another (e.g. fugue, canon)

<sup>12</sup> “The density of texture is often described as ‘thick’, consisting of many voices or parts, and ‘thin’, consisting of few voices.

<sup>13</sup> “Monophonic texture is the simplest texture type in music, consisting of a single melodic line”.



Figura 3. Exemplo de textura monofônica na escrita para violão solo.  
 Fonte: Leo Brouwer, *Danza del altiplano* (2006) (comp. 1-6).

Observa-se que este tipo de textura é comumente utilizado para o canto ou instrumentos solistas monofônicos (flauta doce, saxofone, oboé, etc.), ou o piano, nos casos de dobramento. Entretanto, o uso de uma textura monofônica pode ocorrer em momentos em que o compositor ou arranjador pretenda concentrar a atenção em uma única linha.

**Textura polifônica:** “A textura polifônica (Figura 4) consiste em duas ou mais linhas movimentando-se de forma independente ou em imitação uma em relação a outra”<sup>14</sup> (Benward & Saker, 2009, p. 148).

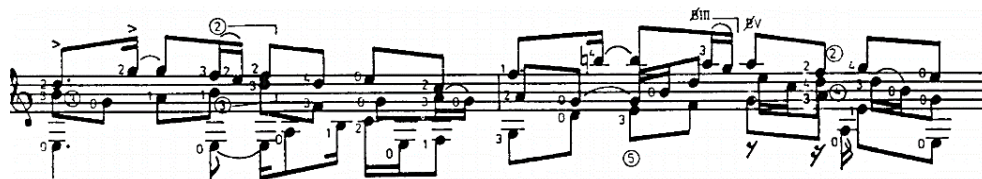


Figura 4. Exemplo de textura polifônica na escrita para violão solo.  
 Fonte: Leo Brouwer, *Fuga n.º 1* (2006) (comp. 9-10).

Para Lima Júnior (2003, p. 101):

Essa relação de independência entre as vozes ou partes, refere-se tanto ao movimento das vozes (os movimentos oblíquo e contrário são mais eficazes para a independência entre as partes que o paralelo), quanto ao parâmetro duração. Um trecho com partes que soam simultaneamente com a mesma duração provoca menos a ideia de independência e, portanto, de textura polifônica, que aquele constituído por partes com diferentes durações.

<sup>14</sup> “Polyphonic textures consist of two or more lines moving independently or in imitation with each other”.



hino’, ‘homofonia cordal’ ou ‘textura cordal’, dependendo da presença ou ausência do material melódico”<sup>17</sup> (Benward & Saker, 2009, p. 150).

A Figura 7 exemplifica a homorritmia na escrita para violão solo.



Figura 7. Exemplo de textura homorítmica na escrita para violão solo.  
Fonte: Leo Brouwer, *Estudo Sencillo XV* (1972) (comp. 1-5).

A homorritmia pode ser em alguns casos confundida com homofonia, por ambas poderem ser encontradas escritas em bloco, como é o caso da prática do *chord melody* em arranjos para guitarra e violão.

A partir deste breve levantamento quanto aos tipos de textura, é possível ter em mente quais são preferencialmente utilizados para a realização de arranjos para violão solo. Cada textura possui intenções de estilo e gênero que devem ser observadas. O arranjador precisa estar atento aos efeitos desejados, utilizando os procedimentos corretos de movimentação e entrelaçamento das linhas melódicas (no caso da polifonia). Quanto à relação entre as texturas, muitos autores afirmam que nem toda a peça musical irá se enquadrar estritamente nesta divisão, podendo o compositor / arranjador mover-se de um tipo para outro de acordo com a sua intenção.

#### 1.2.4. Harmonização e reharmonização

Na área da música, “harmonia” designa o resultado sonoro do encadeamento de sons simultâneos. De um modo elementar, enquanto a melodia implica aspectos lineares ou horizontais da música, a harmonia se refere ao resultado vertical.

Para o dicionário *Grove Music Online*, a palavra “Harmonia” significa:

a combinação de notas simultaneamente, para produzir acordes, e sucessivamente, para produzir uma progressão de acordes. O termo é usado descritivamente para expressar

<sup>17</sup> “Homorhythmic texture is a texture with similar rhythmic material in all parts. This texture is often referred to as “hymn style,” “chordal homophony,” or “chordal texture,” depending on the presence or absence of melodic material”.

notas e acordes combinados, e também prescritivamente para denotar um sistema de princípios estruturais que governam sua combinação<sup>18</sup> (Cohn, Hyer, et al. 2001).

Pereira (2011, p. 7) define Harmonia como “o estudo das relações entre dois aspectos técnicos mais relevantes da prática musical: o vertical, definido pelos acordes, e o horizontal, regido pelas escalas”. Para o autor, partindo do ponto de vista histórico, a harmonia pertence a um período que vai desde a homofonia do canto gregoriano até ao início do século XX, com a implantação do dodecafonismo e o desenvolvimento da linguagem jazzística.

Flo Menezes, no prefácio do livro *Harmonia* de Arnold Schoenberg (1999), escreve:

Na medida em que trata a rigor, das *relações intervalares* e das *proporções* entre notas (frequências) distintas, a harmonia traduz-se como a ciência-mãe da música, pois que em nenhum outro parâmetro relativamente autônomo do som, tal como a intensidade ou a duração [...], tem-se um tal grau de articulação possível como o que se tem no domínio das alturas. (Menezes, 1999, p. 17)

#### 1.2.4.1. Harmonização de melodia

Segundo De Mattos (n.d., p. 1)<sup>19</sup>: “Uma das diferenças mais importantes entre o sistema tonal do século XVIII e a canção popular contemporânea é o vocábulo harmônico”. Para o autor, além do vocabulário harmônico, outros fatores também são determinantes para a diferenciação entre as técnicas de harmonização de melodia coral e os métodos de harmonização de melodia de canção ou instrumental. De Mattos (n.d) afirma que estes fatores são: *ritmo harmônico* e *os tipos de acompanhamento*.

**Ritmo harmônico:** “Em geral, o movimento harmônico na música coral (do século XVIII) é mais intenso do que na canção contemporânea, pois, se nesta a harmonia é mais ampla, naquela se movimenta mais rapidamente” (De Mattos, n.d, p. 2). No exemplo da figura 8 há um ritmo harmônico rápido, em que a mudança de acorde se estabelece em cada tempo fazendo com que cada nota da melodia pertença a um acorde distinto.

---

<sup>18</sup> “The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions. The term is used descriptively to denote notes and chords so combined, and also prescriptively to denote a system of structural principles governing their combination”. Cohn, R., Hyer, B., Dahlhaus, C., Anderson, J., & Wilson, C. (2001). *Harmony*. Grove Music Online. Retrieved 17 Jul. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050818>.

<sup>19</sup> Apostila nomeada “Harmonização de melodia de canção” escrita para a disciplina de Harmonia do curso de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Não foi possível a identificação do ano de sua escrita.



Figura 8. Exemplo de harmonização coral.  
 Fonte: J. S. Bach, *Herzliche lieb hab ich dich, o Herr*, BWV 245 (comp 1-4).

Já a harmonização de melodia de canção popular contemporânea apresenta um ritmo harmônico mais lento, em que o mesmo acorde permanece durante um ou mais compassos. Assim, várias notas melódicas são sustentadas por um único acorde (Figura 9).



Figura 9. Exemplo de harmonização de melodia de canção popular com cifras.  
 Fonte: Gilberto Gil, *Aquele abraço* (2004) (comp. 1-4).

De Mattos (n.d, p. 3) refere que “a razão para a existência dessa diferença de ritmo harmônico entre os dois processos de harmonização está em que a melodia de canção é geralmente construída com base na ressonância de determinada fundamental ao passo que a melodia coral é predominantemente em graus conjuntos”.

A harmonização de melodia instrumental (Figura 10) segue os mesmos princípios da harmonização de melodia de canção. O que difere é que:

melodias escritas para grande parte dos instrumentos têm maior liberdade na distribuição dos intervalos, na extensão e no contorno melódico, pois a preocupação com a afinação se torna menos importante à medida que as notas dependem de dedilhados e posições preestabelecidas, especialmente nos instrumentos temperados. (De Mattos, n.d, p. 5)



Figura 10. Exemplo de harmonização de melodia instrumental com cifras.  
 Fonte: Hermeto Pascoal, *Floresta* (2001) (comp. 1-3).

De acordo com De Mattos (n.d, p. 6) “Na harmonização de melodia instrumental o maior cuidado deve ser tomado quando se escreve para um único instrumento ou para um conjunto de instrumentos com o mesmo timbre”. A razão disto é que, conforme foi mencionado no tópico *textura*, ao escrever para violão solo, o compositor / arranjador necessita diferenciar a parte principal em relação ao acompanhamento através do registro de alturas (grave, médio e agudo), sendo mais comum a melodia aparecer na região aguda e o acompanhamento na região grave.

Quanto ao registro de alturas, Rocha (2005, p. 5) menciona que:

As notas melódicas se dividem entre notas do acorde e notas que não pertencem ao acorde. As notas do acorde geralmente são as notas que delineiam o contorno melódico, nas quais ocorre o repouso melódico. Para harmonizá-las, devemos utilizar uma abertura do acorde na qual a nota mais aguda seja a nota da melodia. As notas que não pertencem ao acorde geralmente são notas de passagem melódica, ou seja, notas cuja função é conectar as notas principais da melodia.

Apesar do registro das alturas ser o método mais usual de diferenciação entre a linha melódica e a de acompanhamento, Mattos (n.d, p. 8) cita outros recursos que podem ser empregados para diferenciar as partes. Tais recursos são: utilização de articulações diferentes (*legato*, *staccato*, etc.), diferentes intensidades (*forte*, *mezzo-forte*, *piano*) ou diferenciação rítmica pelo emprego de figuras contrastantes, como notas longas no acompanhamento contra melodias rápidas na parte principal.

A segunda parte a ser levada em conta no momento da harmonização é qual será o processo de estruturação do acompanhamento. Assim como a escolha da harmonia, o tipo de acompanhamento pode revelar muito sobre questões estilísticas e as intenções do compositor / arranjador.

Mattos (n.d) lista os 15 padrões mais empregados para a realização de acompanhamento instrumental (Figuras 11-24), sendo eles:

- 1) acompanhamento com *nota pedal* (figura 11);



Figura 11. Acompanhamento com *nota pedal*.  
Fonte: Fernando de Mattos. (n.d, p. 11)



2) em *ostinato* (figura 12);



A musical score for piano accompaniment in 2/4 time. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The lyrics are: "O meu boi mor-reu, que será de mim? Manda buscar outro, morena, lá no Piauí." The accompaniment consists of a repeating eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Figura 12. Acompanhamento em *ostinato*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 15)

3) em *estilo coral* (figura 13);



A musical score for piano accompaniment in 2/4 time, featuring a soloist and a chorus. The soloist part is in the treble clef, and the chorus part is in the bass clef. The lyrics are: "O meu boi mor-reu, que será de mim? Manda buscar outro, morena, lá no Piauí." The accompaniment is characterized by a slow, steady harmonic progression with a simple bass line.

Figura 13. Acompanhamento em *estilo coral*.  
Fonte: De Mattos F.L. (n.d, p. 17)

4) em *bloco* (figura 14);



A musical score for piano accompaniment in 2/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: "O meu boi mor-reu, que se-rá de mim? Man-da bus-car ou-tro, mo-re-na, lá no Piauí." The accompaniment is a simple, steady harmonic progression with a simple bass line.

Figura 14. Acompanhamento em *bloco*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 18)

5) *arpejado* (figura 15);



The image shows a musical score for a 2/4 time signature. The top staff is a vocal line with the lyrics: "O meu boi mor-reu, que se-rá de mim? Man-da bus-car ou-tro, mo-re-na, lá no Pi-au-i." The bottom staff is a piano accompaniment consisting of a series of arpeggiated chords, where each chord is played by strumming the notes of the chord in sequence.

Figura 15. Acompanhamento *arpejado*.  
Fonte: De Mattos, F.L. (n.d, p. 21)

6) *rítmico* (figura 16);



The image shows a musical score for a 2/4 time signature, marked "Allegro moderato (♩ = c. 112)". The top staff is a vocal line with the lyrics: "O meu boi mor-reu, que se-rá de mim? Man-da bus-car ou-tro, mo-re-na, lá no Pi-au-i." The bottom staff is a piano accompaniment featuring a complex rhythmic pattern with syncopation and accents, characteristic of samba.

Figura 16. Acompanhamento *rítmico* (samba).  
Fonte: De Mattos, F.L. (n.d, p. 34)

7) *sincopado* (figura 17);



The image shows a musical score for a 2/4 time signature. The top staff is a vocal line with the lyrics: "O meu boi mor-reu, que se-rá de mim? Man-da bus-car ou-tro, mo-re-na, lá no Pi-au-i." The bottom staff is a piano accompaniment featuring a complex rhythmic pattern with syncopation and accents, characteristic of samba.

Figura 17. Acompanhamento *sincopado*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 47)

8) *complementar* (figura 18);

O meu boi mor-reu, que será de mim? Manda buscar outro, morena, lá no Pi-au-i.

Figura 18. Acompanhamento *complementar*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 47)

9) *intermitente* (figura 19);

O meu boi mor-reu, que será de mim? Manda buscar outro, morena, lá no Pi-au-i.

Figura 19. Acompanhamento *intermitente*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 49)

10) *com baixo cantante* (figura 20);

O meu boi mor-reu, que será de mim? Manda buscar outro, morena, lá no Pi-au-i.

Figura 20. Acompanhamento com *baixo cantante*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 51)

11) *semicontrapontístico* (figura 21);



Figura 21. Acompanhamento *semicontrapontístico*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 52)

12) *contrapontístico* (figura 22);



Figura 22. Acompanhamento *contrapontístico*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 54)

13) *heterofônico* (figura 23);



Figura 23. Acompanhamento *heterofônico*.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 58)

14) combinação de diferentes tipos de acompanhamento (figura 24);



Figura 24. Combinação de diferentes tipos de acompanhamento.  
Fonte: De Mattos, F. L. (n.d, p. 61)

15) combinação de texturas.

“Quando o resultado da sobreposição de elementos ultrapassa a simples categoria de ‘acompanhamento’, pode-se considerar que se trata da combinação de diferentes texturas. Esse caso é comum apenas em grandes formações vocais e / ou instrumentais, pois são necessários muitos recursos para se produzir uma *polifonia de texturas*” (De Mattos, n.d, p. 68).

#### **1.2.4.2. Harmonia funcional**

Para uma harmonização adequada da melodia, é indispensável que o compositor / arranjador faça uma análise funcional do discurso.

De acordo com Lima Júnior (2003, p. 64), “independentemente de época ou estilo, a função da harmonia na música, de um ponto de vista mais poético, é criar uma ambiência apropriada, em termos de clima, para descrever ou narrar adequadamente os elementos expressivos contidos no discurso musical”. É nessa descrição ou narrativa que cada acorde empregado ganha protagonismo, pois é através do jogo de tensões, afastamentos e repousos que a música assumirá suas características e levará os acontecimentos sonoros a alguma direção.

Almada (2012, p. 60) menciona:

o estudo da Harmonia Funcional trata da hierarquia, da correlação das forças harmônicas (poderíamos também dizer “acústicas”, pois é o que são, em essência) existentes no núcleo que define uma determinada tonalidade – a tônica e o grupo dos acordes diatônicos a ela diretamente subordinados-, ao qual são acrescentadas pouco a pouco outras classes de acordes, quase todas oriundas de ‘empréstimos’ feitos por tonalidades próximas à tonalidade central.

Estabelecidas as escolhas harmônicas de determinada peça, o arranjador tem a possibilidade (e liberdade), se assim desejar, de alterar a harmonia original, mantendo as suas funções, a partir da rearmonização. Cabe destacar que a “liberdade” concedida ao arranjador depende de diversos contextos. De acordo com Aragão (2001), o arranjo no universo popular apresenta uma perspectiva menos rigorosa, um comprometimento mais flexível com a composição original. Sendo assim, o arranjador tem a possibilidade de tratar dos elementos originais segundo seus próprios critérios.

### 1.2.4.3. Rearmonização

Para Almada (2012, p. 70) “a rearmonização é um dos recursos mais eficazes para obter a *variação* de uma textura musical”. Segundo o autor, “o real valor da rearmonização é, por certo, fornecer um outro caminho, alternativo ao original” (Almada, 2012, p. 70).

Rocha (2005, p. 12) afirma que “rearmonizar significa modificar, através de adição, supressão ou substituição harmônicas, a progressão original de uma canção”. O autor levanta a questão da melodia, considerada o principal elemento ao se elaborar um arranjo, e entende que todos os outros elementos devem atuar de forma a permitir que o conteúdo melódico seja transmitido de maneira clara. Desta forma, tendo em mente que a melodia deve ser algo a ser mantido e respeitado, as formas de variação da harmonia podem ocorrer de diversas maneiras, de acordo com a intenção de quem a reelabora.

Rocha (2005) sintetiza e descreve diversas técnicas de rearmonização que podem fornecer subsídios ao arranjador. Os aspectos práticos ligados à estas técnicas remetem à harmonia funcional. Esta, segundo Almada (2009), tem relação com a realidade de um gênero em especial: o jazz. Sabendo-se da grande influência que o jazz teve em outros gêneros musicais, a aplicabilidade da harmonia funcional acaba muitas vezes por ser atribuída a práticas ligadas à música popular, influenciando também na caracterização estilística das mesmas. Ressalta-se que, embora estas técnicas estejam ligadas a uma determinada tradição, estas não são as únicas abordagens possíveis para a rearmonização.

**1- Embelezamento harmônico:** “Adição de extensões e alterações ao acorde original, sem que isso modifique o tipo (maior, menor, diminuto, meio-diminuto, dominante) e a função do acorde” (Rocha, 2005, p. 12).

**2- Uso de dominante secundário:** “Todo acorde pode vir precedido de seu dominante. Se o acorde a ser preparado por seu dominante não for o do I grau<sup>20</sup> a tonalidade, este dominante é chamado de dominante secundário. Este acorde pode ser adicionado à progressão ou substituir o acorde original” (Rocha, 2005, p. 13).

**3- Uso do ciclo de quintas descendentes:** “Pode-se utilizar o ciclo para se progredir de um acorde para o outro. [...] Os tipos de acordes geralmente são dominantes (formando ciclos

---

<sup>20</sup> Para este trabalho utilizaremos os sistemas de cifragens descritos por Mattor (n.d), nos quais utilizam-se as letras para *cifra cordal* (comumente encontradas na música popular, ex: C7), numerais romanos para *cifra gradual* (ex: V7) e iniciais como: T (tônica), S (subdominante), D (dominante), para a *cifra funcional*. Letras e numerais romanos em maiúsculas indicam acordes com a terça maior. Numerais romanos ou letras minúsculas indicam acordes com a terça menor. Se a quinta não for indicada, deve ser considerada justa.

de dominantes), que podem ser frequentemente precedidos de acordes menores (formando cadências IIm7-V7)” (Rocha, 2005, p. 13). Visto que a cadência IIm7-V7 é comumente utilizada, chamamos a atenção para a nomenclatura mais usual, conforme cita Chediak (1986, p. 100): “sempre que se tem um acorde menor no tempo forte do compasso e separado do dominante por intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, dizemos que este acorde é um *II cadencial*” (Rocha, 2005, p. 13).

**4- Substituição por trítono:** “O acorde pode ser substituído por outro a um trítono de sua nota fundamental. Isto geralmente ocorre com acordes de tipo dominante, mas também pode ocorrer com outros tipos de acordes” (Rocha, 2005, p. 13).

**5- Uso de téttrade de sétima diminuta para substituir acorde dominante:** “Qualquer acorde dominante pode ser substituído por téttrade diminuta cuja fundamental se encontra sobre sua terça, quinta, sétima ou segunda menor. O que ocorre é uma abertura de téttrade dominante com nona menor onde a nona substitui a fundamental” (Rocha, 2005, p. 14). Almada (2012, p. 138) cita: “Segundo a teoria de Rameau (corroborada por autores mais recentes, como Schoenberg), o acorde diminuto pode ser encarado como uma forma variada de um dominante com *nona menor*, no qual sua fundamental é omitida do *voicing*”.

**6- Substituições diatônicas:** a) por função harmônica: a partir dos conceitos tradicionais de Tônica, Subdominante e Dominante, substitui-se um acorde por outro de mesma função; b) por acordes relativos: qualquer acorde maior pode ser substituído por seu relativo menor, que se encontra um tom e meio abaixo, ou por seu anti-relativo menor, que se encontra dois tons acima. Qualquer acorde menor pode ser substituído por seu relativo maior, encontrado um tom e meio acima; c) substituições por tétrades e tétrades com extensões: variando a fundamental de determinada téttrade, os acordes com notas enarmônicas e suas extensões ditarão outras possibilidades que esta abertura pode formar.

**7- Progressões de meio tom:** “Qualquer acorde pode resolver meio tom acima ou abaixo” (Rocha, 2005, p. 15). As justificativas para tais resoluções residem em: a) a resolução meio tom abaixo ocorre em função do acorde ser dominante do anti-relativo da tônica (V7/iii); b) a resolução meio tom acima é mais comum, conhecida por SubV. Tal resolução ocorre devido ao fato do trítono ser o único intervalo que permanece idêntico à sua inversão. Sendo assim, enarmonicamente extraímos dois acordes dominantes à distância de um trítono um do outro (por exemplo, G7-Db7). “Na resolução convencional do trítono (V7-I), observam-se os movimentos 3-1 e 7-3. Na resolução SubV-I, as vozes do mesmo trítono fazem o movimento

7-1 e 3-3” (Almada, 2012, p. 126). Visto isto, é importante ressaltar que todo grau diatônico possui dois tipos possíveis de preparação, construídos sobre acordes X7.

**8- Substituição por acordes de empréstimo modal:** “Neste tipo de substituição, ocorre a utilização de acordes pertencentes à tonalidade homônima ou campo harmônico modal homônimo” (Rocha, 2005, p. 17).

**9- Modulações:** “A modulação acontece no momento em que a tônica, que até então imperava num determinado trecho de uma peça musical, deixa de ser percebida como centro de influências: seu poder é, então, imediatamente transferido para outra nota” (Almada, 2012, p. 181). A modulação possui basicamente dois objetivos, sendo estes: a) obter um contraste tonal; b) promover uma melhor articulação formal. As modulações podem ocorrer através de tons vizinhos, acordes “pivô” ou marcha harmônica modulante. Aqui é interessante ressaltar o que afirma Almir Chediak (1986), nomeadamente que a modulação ocorre quando não podemos analisar um ou mais acordes dentro da tonalidade primitiva, e caracteriza os acordes não analisáveis em: a) empréstimo modal; b) dominante secundário; c) auxiliar; d) estendido; e) dominante substituto (SubV7); f) diminutos em geral; ou até mesmo um acorde diatônico.

**10- Princípio da nota comum:** “Segundo um processo limítrofe de substituição de acordes, postula-se que determinado acorde pode ser substituído por qualquer outro acorde que possui pelo menos uma de suas notas” (Mattos n.d, p. 29). Tal técnica de encadeamento de acordes afastados por meio de nota comum permite modulações diretas, sem preparação, para tonalidades afastadas. Além disto, Mattos (n.d, p. 31) explica que, “quando esses processos expandidos de encadeamento ou substituição de acordes são empregados sistematicamente podem ocasionar poliacordes (em que a melodia está composta com base em determinado acorde e a harmonia em outro) ou, mesmo, relações de politonalidade (melodia em uma tonalidade e harmonia em outra)”.

### **1.3. Técnica instrumental**

Expostos os diversos parâmetros necessários para uma escrita consciente e idiomática de arranjos para violão solo, a etapa seguinte encaminha ao levantamento de conceitos relativos à prática do *performer*, nomeadamente em relação à técnica e suas ramificações.



### 1.3.1. Conceito de técnica

Quanto ao conceito de técnica, Iazzetta (2012) afirma que:

Embora se possa traçar uma proximidade entre arte e técnica desde a origem destes termos, a relação entre eles não é estável e tende a acompanhar o próprio desenvolvimento das concepções de arte. Enquanto meio, a técnica é aquilo que permite concretizar uma ideia, um conceito ou mesmo um desejo artístico numa obra ou num processo criativo. (Iazzetta, 2012, p. 225)

O conceito de técnica deve ser entendido como algo não inerente ao ser humano, não obstante todos nascermos com potencialidades para sua aquisição e desenvolvimento. A técnica em si deve estar a serviço do músico para transformar suas ideias em ações.

A partir dos cinco aspectos do conceito corrente de “técnica” desenvolvido por Martin Heidegger (1995), Romão (2012) apresenta os âmbitos em que este conceito pode ser empregado na música:

A visão heideggeriana de ‘técnica moderna’ parece associar-se pouco àquela utilizado na música. Se conjecturarmos uma possível relação entre a atividade musical e a visão heideggeriana de ‘técnica’, esta estaria mais associada aos processos de confecção dos instrumentos, aos meios de fabricação, à qualidade da ressonância, à adequação dos materiais, enfim, a tudo aquilo que as ciências naturais possam quantificar e manipular. A técnica requerida à execução de um instrumento, entretanto, parece pertencer a outro âmbito, que escapa aos fins industriais; necessariamente, ela é necessária para a criação de algo sem finalidade prática imediata, a arte. Esta distinção parece fundamental, e ressalta o caráter estético da técnica instrumental: aperfeiçoar-se tanto quanto possível na execução de um instrumento é *instrumentum*, ou seja, é um meio, um utensílio, uma via através da qual se pode executar uma obra de arte. (Romão, 2012, p. 1295)

Murray (2013) afirma que “a técnica deve ser fluente, transitória e adaptável a diferentes contextos: contínuos ou descontínuos, repetitivos ou diversificados. Uma técnica específica não deve se restringir exclusivamente à sua aplicação original, podendo também ser empregada em outros contextos e de diversas formas” (Murray, 2013, p. 9).

Cabe ressaltar que, quanto maior o leque de opções técnicas e maior desenvolvimento das habilidades de um *performer*, mais naturais serão seus gestos, evidenciando no produto sonoro um material coeso e orgânico. No que se refere à interpretação musical, Murray (2013, p. 13) ressalta que:

a técnica deve ser pensada e constantemente repensada, revisada e recriada, de maneira a resistir e ter suficiente plasticidade para se adaptar a diferentes situações. Por sua vez, os gestos musicais - físicos e mentais - englobam todas as modificações propostas pelo intérprete e pelo compositor. Essas modificações são fruto da busca pela expressividade na *performance* ou na composição de uma obra. Essa conjunção expressiva suscita uma acomodação técnica e estética que acaba se cristalizando numa maneira de tocar.

Esta “maneira de tocar”, após a apropriação de técnicas específicas para um determinado resultado sonoro, acaba, por repetição e aprovação de resultados, se fixando como técnicas estabelecidas, sendo incorporada às chamadas “escolas” e “técnicas tradicionais”. Apesar de fundamentais para o aperfeiçoamento interpretativo e expressivo do *performer*, as técnicas tradicionais vêm dividindo espaço com outros recursos experimentais. Para Iazzetta (2012, p. 225): “Desde os *readymade* de Marcel Duchamp, a dimensão artesanal da técnica deixou de ser evidente ou mesmo necessária em parte da produção artística. Novas abordagens passaram a ser cultivadas dentro de um círculo experimental em que as fronteiras entre criação e recepção, artista e público, conhecimento técnico e intuição foram deslocadas”. O autor complementa seu ponto de vista afirmando que “a ideia de técnica como conjunto de habilidades individuais constituídas em algum tipo de estabilidade e que se projetam na forma de uma obra dá lugar a um processo de experimentação” (Iazzetta, 2012, p. 225).

### **1.3.2. Técnicas estendidas**

É através das experimentações sonoras vinculadas a materiais composicionais ainda não explorados que surgem novas formas de tocar. Quanto às nomenclaturas designadas para essas novas formas de tocar, Oliveira (2020, p. 17) afirma que, “de um modo geral, os procedimentos que exploram possibilidades sonoras inovadoras em instrumentos tradicionais vêm sendo genericamente catalogados pela expressão ‘técnica expandida’ ou ‘técnica estendida’”.

Quanto a estas classificações, Luc Vaes (2009, p. 5) aponta que há duas perspectivas desenvolvidas sobre o objeto. Por um lado, há a noção de técnica na performance prática utilizada para produzir sons específicos. Por outro, há um conceito mais amplo do instrumento sendo estendido. Para o autor, apesar dessas nuances, não há um conceito claro da forma como o tópico é tratado e a terminologia em questão é bastante deficiente quanto ao significado geral e à descrição de detalhes. À vista disto, o autor parte da seguinte premissa: “apesar do caos que governa as referências sobre o assunto, uma característica é comum a todas as descrições de

técnicas e sons: todos eles são impróprios para o instrumento sob consideração - eles não pertencem a ele de forma verdadeira ou estrita”<sup>21</sup> (Vaes, 2009, p. 8).

A partir das perspectivas mencionadas por Vaes, e dado o propósito deste trabalho, o qual se debruça sob a noção de técnica na perspectiva prática aplicada ao instrumento e não na extensão física do mesmo, foi utilizada para a escolha da nomenclatura a definição de Padovani e Ferraz:

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnicas estendidas se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos *modos de tocar um instrumento* ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a *técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar* que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (Padovani & Ferraz, 2011, p. 11, grifo nosso).

Desta forma, utilizarei nesta investigação o conceito de “técnica estendida” relativa à *maneira de tocar*, e “técnica expandida” para me referir à manipulação e ou transformação do instrumento.

Matthew Burtner<sup>22</sup> (2005) afirma:

Técnicas estendidas, como pode ser inferido, exigem que o *performer* use um instrumento de maneira fora das normas tradicionalmente estabelecidas. Essas normas tendem a mudar conforme as necessidades da música mudam e os instrumentos se desenvolvem. [...] Essas técnicas podem ser idiomáticas para o instrumento, entretanto elas não fazem parte do treinamento *standard*. Porque? A resposta talvez esteja no

---

<sup>21</sup> “Despite the chaos that governs references to the subject, one characteristic is common to all descriptions of techniques and sounds: they are all improper to the instrument under consideration—they don’t truly or strictly belong to it”.

<sup>22</sup> “Extended techniques, as may be inferred, require the performer to use an instrument in a manner outside of traditionally established norms. These norms are apt to change as the needs of music changes and as instruments develop. [...] These techniques may be idiomatic for the instrument, but they are not part of standard training. Why? The answer may lie in the concept of unity in Western classical music performance, and the ideal of uniformity in the areas of pitch and dynamics. [...] Extended techniques are messy by design, exploring the chaotic aspects of instruments.” Burtner, M. (2005). Making Noise: Extended Techniques after experimentalism. Disponível em: <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> (acesso em 28/05/2020).

conceito de unidade na performance da música clássica ocidental, e no ideal de uniformidade nas áreas de afinação e dinâmica (Burter, 2005).

Murray (2013), através da análise de diversos autores, observa que:

As constantes experimentações em torno dos instrumentos, sua construção e sua utilização no processo histórico como um todo chegam até a atualidade, momento em que também estão incluídos os recursos eletrônicos e computacionais, que consideramos parte do domínio das técnicas estendidas. Contudo, cada vez que uma técnica estendida é retomada para outras aplicações, exige-se uma nova experimentação para a sua adequação. Portanto as experimentações, além de estarem presentes na origem de uma técnica estendida, também ressurgem na sua reaplicada para ajustá-la expressivamente ao novo contexto. Isso tem permitido que novos elementos sejam aos poucos integrados à *performance* e ao mesmo tempo adaptados e articulados à técnica tradicional. (Murray, 2013, p. 19)

É importante ressaltar que as técnicas estendidas aparecem ao lado de técnicas tradicionais em diversos contextos. Para Murray (2013, p. 20), “ambas coexistem, se reforçam e se completam”. Para o autor, isto acaba promovendo a assimilação das técnicas estendidas às técnicas tradicionais ou a hibridização de diferentes componentes técnicos. Tais técnicas podem surgir de mescla, junção, integração ou hibridização. Quanto a isto, Ribeiro (2019) propõe quatro modelos de classificação de técnicas estendidas:

**1- Hibridização:** “processo de transformação na evolução das técnicas instrumentais, caracterizando-se pela mistura de duas técnicas distintas, resultando numa única técnica que guarda características daquelas que a originaram” (Murray, 2013, p. 41). Exemplos: *tambora/pizzicato*, *tremolo / rasgueado*, harmônicos / *martellatos*, arpejos / notas mudas.

**2- Transformação:** transformação, modificação e/ou ampliação do instrumento musical com o uso ou anexação de objetos variados. Isto é caracterizado como técnica expandida na medida em que há alteração na cadeia física deste instrumento, em seu resultado sonoro e, por vezes, no modo de execução do instrumentista<sup>23</sup>. Exemplo: surdinas de vários materiais são colocadas entre as cordas das teclas do piano, palito de madeira entre as cordas do violão, etc.

---

<sup>23</sup> Tal manipulação do instrumento, conforme referido anteriormente, será tratado neste trabalho sob o conceito de “técnica expandida”.

**3- Ampliação:** ampliação e/ou extensão de uma técnica instrumental. Seus objetivos visam tanto a obtenção de novas sonoridades como também a ampliação de recursos técnicos e ergonômicos do instrumentista (Ribeiro, 2019, p. 4). Exemplo: *pizzicato* Bartók, respiração circular, *glissando* de três cordas (instrumento de cordas friccionadas).

**4- Invenção:** técnica estendida inédita, não catalogada em nenhuma obra anterior.

Toda essa manipulação e extensão sonora corrobora um uso do instrumento musical em sua maior capacidade, conseguindo-se extrair uma gama de sons mais ampla que as produzidas pelas técnicas tradicionais.

Quanto a isto, Burtner (2005) afirma que, quando nos aproximamos dos limites das técnicas estendidas, encontramos recursos que personalizam ainda mais o instrumento, realçando qualidades únicas. Além disto, o autor esclarece que, como os efeitos existem no limiar da execução dos instrumentos, tendem a ser extremamente subjetivos, dependendo do artista e do instrumento.

### 1.3.3. Técnica estendida no violão

Segundo Sabadell (2018, p. 100):

esse desejo de ampliar as possibilidades sonoras sempre foi um objetivo para compositores e intérpretes. Desde o período barroco começaram a ser encontradas obras em que essa busca era realizada: desde os *rasgueos* com que se acompanhava a voz ou se mudava de ritmo na execução de uma obra, até chegar ao modelo Torres do violão moderno, têm aparecido técnicas estendidas durante a evolução do violão<sup>24</sup>.

Sabadell (2018) descreve a expansão do repertório violonístico e o uso das técnicas estendidas:

O repertório para violão foi enriquecido desde meados do século XX e não parou de crescer desde então. Dentro deste panorama, há um feito de especial interesse, sobre tudo para os intérpretes: as técnicas estendidas, em constante expansão. A experimentação neste campo foi, sem dúvidas, um dos motivos por que muitos compositores não-violonistas decidiram compor para este instrumento na década de setenta do século XX. De fato, o repertório existente indica que muitos compositores

---

<sup>24</sup> “Este deseo de ampliar las posibilidades sonoras siempre ha sido un objetivo para compositores e intérpretes. Desde el Barroco se empiezan a encontrar obras en las que se lleva a cabo esa búsqueda: desde los rasgueos con que se acompañaba la voz o se cambiaba de ritmo en la ejecución de una obra, hasta llegar al modelo Torres de la guitarra moderna, han ido apareciendo técnicas extendidas durante la evolución de la guitarra”.

que escreveram pela primeira vez para este instrumento buscaram experimentar novos caminhos sonoros com o violão embora não estivessem familiarizados com a técnica do instrumento, o que dificultou a execução de suas peças. (Sabadell, 2018, p. 100)

Quanto à escrita do repertório contemporâneo para violão, Schneider (2015) aponta:

1963 pode ser considerado o Ano Zero da EC do violão solo (era contemporânea), uma data marcante que marca a composição de três obras indispensáveis no repertório: *Nocturnal de Briten*, *Si le jour Parait de Ohana* e *Las Seis Cuerdas de Company*. Certamente houve outras importantes modernidades que antecederam 1963 (Antonio José, Frank Martin e Lou Harrison abriram caminhos, que se tornariam trilhas, estradas e finalmente rodovias), mas os trabalhos de Britten, Company e Ohana formaram uma visão diferenciada do que estava por vir. (Schneider, 2015, p. 3)<sup>25</sup>

Quanto às técnicas estendidas dentro destas composições, Oliveira (2020) realiza um levantamento de trechos representativos a partir das citações feitas por Schneider (2015). Em *Si le jour parait de Ohana*, por exemplo, são encontradas indicações para a realização de *rasgueados* e sons com alturas indeterminadas com o auxílio de uma barra de madeira (neste caso é classificado por técnica expandida). Em *Las Seis Cuerdas de Company*, para além da “quebra de convenções de ordem técnica e estilística” (Oliveira, 2020, p. 43), facilmente percebida visto a utilização de seis pentagramas (um para cada corda do violão), o compositor é pioneiro, dentro do violão de concerto, a explorar de modo pensado e consistente as diferentes sonoridades percussivas do violão fora do âmbito das cordas, chamadas por ele de “percussão com sons indeterminados” (Oliveira, 2020, p. 44). Company também utiliza variações da técnica de *tambora*, citadas por Aguado (1825, 1843), e da técnica *tamburo*, utilizada primeiramente por Julián Arcas (e arranjada por Tárrega) na peça *Gran Jota* (Oliveira, 2020, p. 45).

Com o passar do tempo e após a aceitação da comunidade violonística, muitos dos elementos que surgiram como novidade e foram classificados como técnica estendida hoje já são considerados como técnica tradicional. Como exemplos dessas técnicas temos os já estabelecidos *pizzicato* Bartók, *tambora*, *rasgueados*, harmônicos, etc.

---

<sup>25</sup> “1963 can be considered Year Zero of the solo guitar’s C.E (contemporary era), a landmark date that marks the composition of three indispensable works in the repertoire: Briten’s *Nocturnal*, Ohana’s *Si le jour Parait...*, and Company’s *Las Seis Cuerdas*. There were certainly other seminal modernities that preceded 1963 (Antonio José, Frank Martin, and Lou Harrison blazed paths with would become trails, road, and finally highways), but the works by Britten, Company, and Ohana formed a uncanny vision of things to come – remarkable signposts, pointing in three distinct directions that defined the remaining decade soft he century with a repertoire of increasing quality and quantity”.

Desta forma, cabe reiterar a extrema versatilidade que o violão oferece, pois é um instrumento que assimila com facilidade técnicas procedentes de outros instrumentos, assim como imitação de timbres e sonoridades. Toda esta mescla de linguagens forneceu aos violonistas os recursos para a execução do instrumento em suas diversas facetas, propondo uma constante transformação em termos de interpretação e performance.

#### 1.3.4. Recursos percussivos

A origem do uso de recursos percussivos no violão é, atualmente, um assunto ainda pouco explorado nos meios acadêmicos.

O registro mais antigo identificado foi encontrado em Itália, por volta do século XV (com as características finais desenvolvidas em meados do séc. XVI) a partir da *chitarra battente*, cujo nome remete às práticas percussivas e que foi muito utilizado em práticas populares, diferenciando-se do violão barroco em função de suas cordas (cinco pares de cordas de latão). Segundo Tyler e Sparks (2007, p. 199) “[este instrumento] era tocado com uma palheta, geralmente de forma rasgueada, e era capaz de produzir um acompanhamento alto e forte”<sup>26</sup>. De acordo com o site *Fraulini Guitar Company*<sup>27</sup> (lutheria especializada em instrumentos tradicionais), a *chitarra battente* “é tocada de forma bastante rítmica, com os músicos frequentemente batendo no topo do violão e tocando o *rasgueado* de maneira percussiva”<sup>28</sup>. Apesar das descrições encontradas e do nome bastante sugestivo, não foram encontrados registros que confirmassem o uso de técnica percussiva de maneira efetiva. Desta forma, presume-se que o nome *battente* tenha mais relação com a forma com que o *rasgueado* é produzido do que a incorporação dos recursos percussivos em si.

Por outro lado, há autores que atribuem a origem do uso dos recursos percussivos ao violão flamenco. Verbel (2019) afirma:

O uso de efeitos percussivos no violão remete ao século XIX, por exemplo, na música popular, mais especificamente o flamenco andaluz ou espanhol que, por meio de técnicas como o *rasgueo* e golpes na caixa de ressonância, trazem à luz a possibilidade de simular instrumentos de percussão obtendo um acompanhamento completo e ousado. Tal uso se pode encontrar também na música erudita através do maior expoente do

---

<sup>26</sup> “It was played with a plectrum, usually in a strumming style, and was capable of producing a loud and forceful accompaniment”.

<sup>27</sup> Em: <http://fraulini.com/chitarra-battente-italian-folk-guitar/>. Acesso em 23 de Junho de 2020.

<sup>28</sup> “it’s played in a very rhythmic way, with the player often beating on the top of the guitar and playing the strings in a percussive way”.

violão romântico: Francisco Tárrega, violonista e compositor, que proporcionou um avanço acentuado no que concerne a técnica e a inovação no instrumento. Obras como “La gran jota de concierto<sup>29</sup>” apresentam a técnica de *tambora* e *tamborcillo*, dois efeitos de percussão que geraram e geram admiração por parte do público.<sup>30</sup> (Verbel, 2019, n.p)

Reforçando a narrativa quanto ao surgimento dos recursos percussivos através da música flamenca, Zanin (2005) afirma que, devido ao fato de possuírem maior liberdade técnica e improvisatória, os violonistas flamencos, além de dominarem o *rasgueado* (elemento central do violão flamenco), utilizam também os golpes sobre a caixa de ressonância do violão para reforçar o forte sentido rítmico que caracteriza o flamenco.

Já na escola erudita, além do violonista e compositor Francisco Tárrega citado por Verbel (2019), há outros compositores que também passaram a utilizar os recursos percussivos na escrita de suas obras. Autores como Abel Carlevaro, muito conhecido por seus livros de técnica para violonistas, experimentou o uso dos efeitos percussivos em sua obra *Tamboriles*, baseada em ritmos afro-americanos, que definitivamente tomam a percussão como parte fundamental de sua música (Verbel, 2019). Como citado no tópico anterior, o compositor Alvaro Company foi o pioneiro a explorar de forma consistente, dentro da estética do violão de concerto, a percussão fora do âmbito das cordas. Isto ocorreu em 1963, na obra *La Seis Cuerdas*. Atualmente encontramos na literatura exemplos como Pavel Steidl, Alberto Ginastera, Reginald Smith Brindle, Leo Brouwer, Edino Krieger, Paulo Bellinati, Andrew York, Arthur Kampela, entre outros.

Em sua obra *Percussion Studies (Danças Percussivas em português)*, Arthur Kampela compôs o que talvez seja um dos principais marcos do uso da extensão total do instrumento (técnica sonora e cênica).

Quanto à obra, o compositor descreve:

Essa série das Danças Percussivas ou *Percussion Studies*, como o nome indica, é um caminho para estender a gama de sons encontrados no instrumento, incorporando sons

---

<sup>29</sup> A obra original é de autoria de Julián Arcas arranjada por Tárrega.

<sup>30</sup> “El uso de efectos percutidos en la guitarra se puede remontar al siglo XIX, por ejemplo, en la música popular, más específicamente el flamenco andaluz o español que, mediante técnicas como el rasgueo y golpes en la caja de resonancia, trae a la luz la posibilidad de emular instrumentos de percusión obteniendo un acompañamiento completo y audaz (Rodríguez Castillo, 2015). Tal uso se puede encontrar también en la música erudita a través del mayor exponente de la guitarra romántica: Francisco Tárrega, guitarrista y compositor, que aportó un marcado avance en lo concerniente a la técnica y la innovación en el instrumento. Obras como “La gran jota de concierto” muestra la técnica de la *tambora* y *tamborcillo*, dos efectos de percusión que generaron y generan aún admiración por parte del público”.



percussivos e efeitos ruidosos idiomáticos. Essa ideia normalmente incomoda os puristas, que consideram essa inserção inaceitável e indesejável, pois explora radicalmente limites do que é considerado, via de regra, uma maneira de tocar aceita e compatível com o instrumento em questão e sua própria construção, referindo à luteria tradicional. (Kampela citado em Murray, 2013, p. 24)

Sobre os tipos de sonoridades, Verbel (2019, n.p) aponta que “os efeitos percussivos podem ser de altura indefinida (tambor, golpes na caixa ou sobre as cordas abafadas) ou altura definida (*slap*, *pizzicato* Bartók, *hammer on*) que geram variedade e interesse rítmico, tímbrico e melódico”<sup>31</sup>.

Para Lunn há três tipos de sons percussivos:

O primeiro é percussão nas cordas. Isto envolve bater nas cordas em vários pontos diferentes, para conseguir diferentes sons. A corda pode estar presa no braço para adicionar som, ou uma qualidade especial pode ser alcançada batendo as cordas sem estas baterem no braço. O segundo é chamado efeito tambora. O último som percussivo envolve bater no corpo de madeira da guitarra, chamado *body percussion*.<sup>32</sup> (Lunn, 2010, p. 31)

Retomando o que Kampela diz a respeito da inserção de sons percussivos e efeitos ruidosos idiomáticos nas composições para violão, e o quanto isto eventualmente incomoda os puristas, cabe aqui uma reflexão acerca do uso de tais recursos. Enquanto utilizados no violão erudito, ainda são vistos como técnicas estendidas e experimentações tímbricas que fogem dos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Há nos dias atuais, entretanto, uma expansão destes recursos dentro de repertórios populares e do chamado violão *fingerstyle*. Ou seja, isto já é, na técnica de *fingerstyle*, incorporado como sendo um dos pilares fundamentais para sua execução.

#### 1.3.4.1. O violão *fingerstyle*

Para Verbel (2019):

---

<sup>31</sup> “Los efectos percutidos pueden ser de tono indefinido (tambor, tambora, golpes en la caja o sobre las cuerdas muteadas) o de tono definido (*slap*, *pizzicato* bartok, *hammer on*) que generan variedad e interés rítmico, tímbrico y melódico”.

<sup>32</sup> “The first is string percussion. This involves hitting the strings at various points to get different sounds. The string can be struck on the fretboard to get the added sound, or a special quality can be achieved by hitting the strings without the string hitting the fretboard. The later is called the tambora effect. The final Percussive sound involves hitting the wood of the guitar, called body percussion”.

As contribuições feitas através da simulação de instrumentos de percussão permitiram avanços e evolução da técnica levando à criação de novos gêneros como o *fingerstyle*, que consta da recriação de uma banda de música popular, implementando percussão, *tapping*, ligados de mão esquerda, *slap*, harmônicos artificiais, etc. As técnicas de percussão utilizadas no *fingerstyle* tiveram uma evolução importante, de fato são partes fundamentais no desenvolvimento e execução do acompanhamento das peças por sua função de simular instrumentos percussivos utilizados nos gêneros que denominamos música popular<sup>33</sup>. (Verbel, 2019, n.p.)

Para Jiménez (2017, p. 1) “o termo *fingerstyle* é algo confuso e pouco preciso. Em princípio não faz referência à um gênero musical ou estilo, nem a uma forma, e sim uma maneira de tocar”. A Associação de Guitarra *Fingerstyle* de Toronto (TGFA) define de um ponto de vista técnico o *fingerstyle* como “o uso independente de cada um dos dedos da mão direita com o propósito de tocar múltiplas partes de uma peça musical que normalmente tocariam os distintos membros de um grupo. Baixo, acompanhamento harmônico, melodia e percussão, podem ser tocados simultaneamente quando se toca *fingerstyle*” (Stang & Purse citados em Jiménez, 2017, p. 3). Sendo assim, um dos fatores que é importante destacar, é que dentro deste conjunto de técnicas um dos aspectos mais importantes e característicos foi justamente o acréscimo da percussão.

Observado que a origem do *fingerstyle* ocorreu por volta de 1900 com afro-americanos imitando os sons do piano *ragtime* no violão, seu desenvolvimento e transformações acarretaram o aparecimento da percussão no início da década de 1970 a partir de dois nomes importantes: Michael Hedges e Preston Reed. Ambos desenvolveram um tipo de sonoridade e técnicas particulares que até então não eram muito utilizadas. Segundo De Grassi (citado em Ferreira, 2007, n.p), Hedges empregava acordes cheios com ligados (*hammer on*), utilizava harmônicos artificiais, técnicas de tocar com as duas mãos sobre o braço do violão, além de outras afinações não ortodoxas, resultando numa sonoridade lírica e percussiva. Reed, segundo Federsoni (2015, p. 11):

---

<sup>33</sup> “Los aportes tomados mediante la emulación de instrumentos de percusión han permitido avances y evolución de la técnica llevando a la creación de nuevos géneros como el *fingerstyle*, que consta de recrear toda una banda de música popular, implementado percusión, *tapping*, ligados de mano izquierda, *slap*, armónicos artificiales, etc. (Reig Jiménez, 2017). Las técnicas de percusión utilizadas en el *fingerstyle* han tenido una evolución importante de hecho son partes fundamentales en el desarrollo y ejecución del acompañamiento de las piezas por su función de emular los instrumentos de percusión utilizados en los géneros que denominamos música popular”.

amplia as fronteiras das peças solo destinadas ao violão, quando utiliza de maneira estrutural, elementos percussivos, produzidos em diversas partes do instrumento, de forma a se contraporem com fragmentos melódicos/harmônicos; o resultado dessa combinação foge mais ainda do convencional quando, os sons percussivos não são percebidos como simples acompanhamentos rítmicos, e sim como verdadeiras estruturas de motivos composicionais, que tendem a se desenvolver, proporcionando um inusitado discurso musical.

Um fato importante a ser frisado quanto a estes dois violonistas é que, embora ambos tenham optado por se dedicar ao violão *fingerstyle*, eles também tiveram formação na escola erudita. Jiménez (2017, p. 1) afirma que “suas explorações [Micheal Hedges e Preston Reed] com o instrumento se devem ao conhecimento prévio do mesmo e sua técnica, além das outras influências musicais obtidas com o jazz e outros gêneros”<sup>34</sup>. Quanto à influência da escola erudita no violão *fingerstyle*, destaca-se que, por exemplo, a utilização de harmônicos artificiais já era realizada no século XIX na obra *La alborada* escrita por Francisco Tárrega.

Para Jiménez (2019, p. 11), o caminho contrário também ocorre, visto que, até à década de 1970, o violão erudito se manteve a uma certa distância do mundo popular e do jazz. Porém, na década de 1980, começaram a surgir composições que aproximavam a música ou influências populares ao instrumento.

Compositores como Nikita Koshkin, Francis Kleynjans, Leo Brouwer, Stepan Rak, Toru Takemitsu, Roland Dyens e Carlo Domeniconi tem caracterizado um novo capítulo na ampliação do repertório violonístico, mesclando características do violão erudito com popular e *fingerstyle*, explorando cada vez mais as possibilidades idiomáticas do instrumento. Obras como *Sunburst* de Andrew York, *Tuhu (Homenagem a Villa-Lobos)* de Roland Dyens, *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi e *Hora* de Stepan Rak são alguns exemplos de obras que ilustram este hibridismo composicional. As características encontradas nestas peças como diferentes *scordaturas*, rítmicas irregulares, harmonias *jazzísticas*, séries de ligados de mão esquerda, entre outros, favorecem a aproximação entre estas diferentes linguagens.

O violonista brasileiro Thiago Colombo (2017) apresenta, em sua tese de doutorado, a composição intitulada *La toqueteada*, a qual, como foi relacionado acima, realiza o encontro

---

<sup>34</sup> “por lo que sus exploraciones con el instrumento han sido ya a raíz del conocimiento previo del mismo y de su técnica, además de influir en ellas otras experiencias musicales obtenidas con el jazz u otros géneros”.

entre o *fingerstyle* e o violão clássico. Segundo o autor, o que podemos considerar como elos entre essas duas linguagens são os seguintes motivos:

1) [a peça] foi concebida para ser tocada no violão tradicional, sem recursos eletroacústicos, sem uso de pedais, com cordas de nylon e construído com madeira, tão somente; 2) a peça faz uso de técnicas do violão tradicional mais do que é comum no gênero referido; 3) a estética geral da peça remete ao Pop e ao Rock, mas, principalmente, a um estilo caribenho genérico (tendo sido, muitas vezes, comparada às músicas do artista Carlos Santana); 4) as técnicas percussivas usadas na peça, na sua maioria, não são típicas do *Fingerstyle*. Mas o uso de técnicas percussivas sobrepostas à melodia e à harmonia, por si, remete a esse estilo. (Colombo, 2017, p. 127)

Observadas as características do violão *fingerstyle* e sua influência ao hibridismo composicional junto ao violão de concerto, é possível reconhecer a riqueza técnica e sonora que ambas as escolas apresentam de acordo com as suas finalidades. Esta integração estilística oferece novas direções para a ampliação de ambos os repertórios e oferece a uma nova geração de violonistas a busca por estilos e sonoridades próprias, sem se limitarem a apenas um tipo de formação.

## 2. Métodos

Com o intuito de compreender como ocorrem os processos de criação de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos foi necessário separar a pesquisa em dois blocos metodológicos, sendo o primeiro denominado *Levantamentos Preliminares*, no qual estão descritas as abordagens realizadas antes da escrita dos arranjos. Este bloco, além de fornecer as ferramentas necessárias para o procedimento central deste trabalho, proporcionou relevantes informações acerca da temática do violão percussivo. Destacamos que, neste processo, a estratégia de pesquisa utilizada focou o levantamento de dados e análises.

O segundo bloco metodológico refere-se a procedimentos como a proposta de sistematização da notação de recursos percussivos, criação, composição e o processo de preparação performativa. Tais estratégias, apesar de possuírem uma certa ordem sequencial, por demandarem aquisição, prática e desenvolvimento de técnicas e linguagens sofreram alterações, interligando diferentes processos e métodos até chegarem ao produto final.

### 2.1. Levantamentos preliminares

Este tópico descreve os processos para a escolha dos conteúdos a serem utilizados para a realização dos arranjos, nomeadamente: *Repertório (escolha do compositor e escolha das obras)* e *sistemas de notação percussiva disponíveis na literatura*.

#### 2.1.1. Repertório

##### 2.1.1.1. Escolha do compositor

Os critérios para a escolha do compositor foram os seguintes:

**a) Motivação / identidade artística:** visto ser objetivo final deste trabalho a criação de um repertório com fins artísticos, o que se buscou foi uma sonoridade que me remetesse familiaridade e pertencimento do discurso musical (ver Green, 2012). De acordo com Vargas (2005, p. 75), “toda a pessoa que opta por tornar-se artista já possui uma bagagem cultural que é resultado de suas relações sociais, de sua história de vida”. Desta forma, optei por trabalhar com um material que tivesse similaridade com os trabalhos já realizados em minha vivência artística, fortalecendo minha identidade no meio violonístico.

**b) Aspecto rítmico:** o segundo critério foi a escolha de compositores que tivessem peças que evidenciassem um aspecto rítmico característico de um gênero / subgênero que sustentasse a obra e lhe trouxesse movimento.

**c) Direitos autorais:** devido ao fato de o presente trabalho ter como objetivos a apresentação pública e a divulgação dos arranjos realizados, fez-se necessária a requisição de liberação dos direitos autorais.

**d) Disponibilidade de registro escrito das obras:** levou-se em consideração quais os compositores que possuíam registros escritos de suas obras e sua disponibilidade de acesso (partituras difundidas ou disponíveis para compra pela internet).

**e) Transcrições / arranjos para violão:** o último ponto analisado foi a quantidade de transcrições e trabalhos publicados e/ou gravados com a obra destes compositores para o violão (consideramos aqui todas as formações, por exemplo solo, duo, trio, etc.). Este ponto se tornou relevante em função de que um dos objetivos da pesquisa era o de reinventar, criar algo novo. Além disto, o papel do arranjador é também ampliar o repertório, ofertando peças diferentes para o estudo e prática do instrumento.

Observados estes critérios, decidi realizar esta busca em etapas. Para o primeiro critério, *motivação / identidade artística*, privilegiei gêneros e estilos musicais que me fossem familiares. As características buscadas nestes gêneros foram de peças que mesclassem a música instrumental com elementos que remetessem à cultura popular, podendo estes serem elementos rítmicos, melódicos e/ou harmônicos. Quanto à cultura popular, cabe aqui frisar que neste trabalho realizei um recorte referindo apenas a cultura popular brasileira. Após a audição e análise de diversos gêneros, escolhi trabalhar com a Música Instrumental Brasileira (também designada por alguns autores de Música Popular Instrumental Brasileira<sup>35</sup>). Devido ao fato desta nomenclatura ser pouco precisa, por conter diversos elementos e subgêneros em suas composições, cabe aqui definir melhor quais são suas características. Silva (2009) aponta que:

A MPIB propicia uma relação muito peculiar entre as mais diferentes matrizes culturais, formando uma espécie de ‘rede’ (Figura 25) na qual o músico (instrumentista) é o verdadeiro ‘protagonista da recriação’. E justamente por propiciar essa maior liberdade de expressão, a MPIB coloca em “xeque” as fronteiras tradicionalmente difundidas como o brasileiro e o estrangeiro; o popular e o erudito; o tradicional e o moderno. Assim, mais do que simplesmente um gênero musical, a MPIB deve ser entendida como a expressão de algumas relações ainda não resolvidas da identidade musical nacional, pois representa um ‘espaço’ na qual a diversidade e a liberdade parecem não encontrar limites. (Silva, 2009, p. 90)

---

<sup>35</sup> Ver em: Piedade (s/d), Cirino (2005), Silva (2009), Gomes (2012), Ruiz (2017)

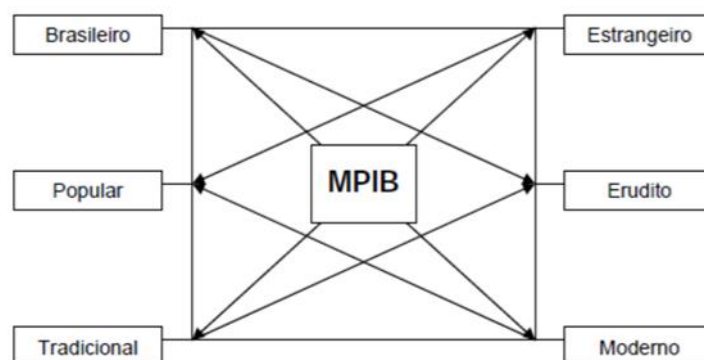


Figura 25. Diagrama da “rede” na qual se constitui a música popular instrumental brasileira.

Fonte: Giovanni Cirino, 2009, p. 42.

Em função da Música Popular Instrumental Brasileira ser composta de tantos elementos e possuir um número extenso de representantes, escolhi listar quatro nomes com os quais tivesse mais familiaridade, além de certificada sua representatividade no cenário musical brasileiro e internacional por diversos autores e críticos. Os nomes escolhidos foram: Renato Borghetti, César Camargo Mariano, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal.

Considerados todos os critérios metodológicos, escolhi para integrar este trabalho o compositor alagoano Hermeto Pascoal.

O fator “motivação e identidade artística” se deu em função de que “Hermeto é o tipo de criador que não se deixa facilmente classificar, nem tão pouco permite que com poucas palavras encontremos algum tipo de definição quanto a seu estilo” (Arrais, 2006, p. 5). Com isto, acredito que a liberdade composicional e a sonoridade híbrida de Hermeto oferecem suporte para que haja experimentação na reescrita de suas músicas. Acerca das obras de Hermeto, Arrais (2006, p. 5) afirma que: “Essa possibilidade de múltiplas associações não tem muito limite. A música de Hermeto Pascoal é popular brasileira, instrumental, folclórica e regional. É também clássica, contemporânea, experimental, jazzística, improvisada. O fato é que qualquer enquadramento redutor não consegue se aproximar da originalidade dessa música”. Os aspectos rítmicos encontrados na sua escrita são um dos fatores principais desta fusão de linguagens. É observado que, com frequência, Hermeto usa ritmos característicos da música folclórica e regional brasileira para compor suas músicas.

Com relação aos direitos autorais, foi enviado um pedido por *email* para a produção de Hermeto Pascoal pedindo a liberação dos direitos do compositor, visto este trabalho ter como

objetivos a apresentação pública e a divulgação dos arranjos realizados. Em resposta recebemos a seguinte carta (Figura 26), assinada por Hermeto Pascoal e Aline Morena:

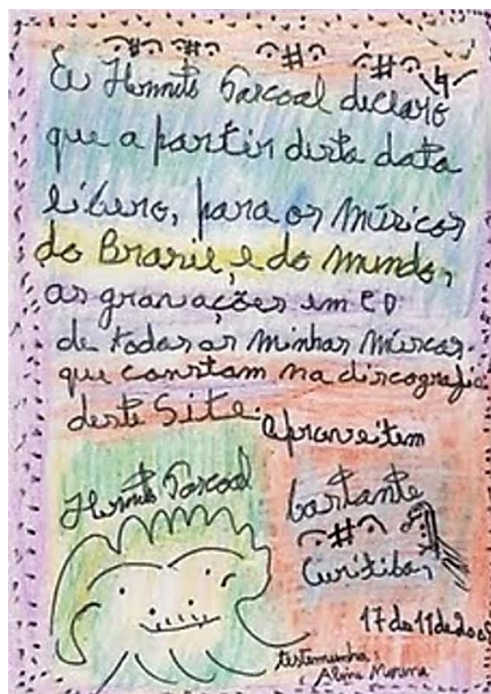


Figura 26. Carta de liberação para o uso das obras de Hermeto Pascoal<sup>36</sup>.

Um dos critérios de escolha que mais chamou a atenção foi que, apesar da enorme relevância que a obra de Hermeto Pascoal tem para a música brasileira e internacional, sua ampla produção entra em contraste com a escassez de transcrições de sua obra para violão, limitando-se a alguns arranjos para duo, como por exemplo a gravação da música *Bebê* pelo Duo Assad e Duo Siqueira Lima.

É fundamental ressaltar que, apesar das mais variadas motivações para a realização deste trabalho, o que se propõe é compreender e ilustrar os processos de criação de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos escritos para este trabalho. À vista disso, fica claro que tal proposta é ampla e pode ser realizada com diferentes tipos de obras, compositores e gêneros musicais.

<sup>36</sup> “Eu Hermeto Pascoal declaro que a partir desta data libero, para os músicos do Brasil e do mundo, as gravações em CD de todas as minhas músicas que constam na discografia deste site. Aproveitem bastante. Curitiba, 17 de novembro de 2008. Testemunha: Aline Morena”.



### 2.1.1.2. Escolha das obras

Quanto aos critérios de escolha das obras, primeiramente elenquei quais possuíam o já citado *Aspecto rítmico* característico de gêneros populares, considerado sob a ótica de dois fatores: primeiro, o movimento (aqui entendido como algo que impulsiona, que fornece energia à peça); segundo, por variedade de gêneros, como por exemplo: samba, forró, baião, entre outros. O outro ponto foi a *Disponibilidade de registro escrito das obras*. Para isto foram consultados livros e *songbooks* que pudessem conter os temas cifrados e escritos em partitura ou *leadsheets*. Como último parâmetro, observei a *Existência e acessibilidade do registro sonoro e audiovisual*, priorizando a escuta de gravações originais.

Compreendido que o espaço de tempo para a realização de um trabalho de dissertação é relativamente curto, optei em arranjar o total de cinco peças.

Observada a extensa produção de Hermeto Pascoal (até então são 37 álbuns contabilizados), foram buscados, através do critério de *Disponibilidade de registro escrito*, livros e *songbooks* com os temas de Hermeto cifrados e escritos em partitura. Os registros encontrados foram<sup>37</sup>: *Tudo é som – The music of Hermeto Pascoal*, de Jovino Santos Neto, *Brazilian Jazz Real Book* de autor desconhecido, e *Calendário do Som* escrito pelo próprio Hermeto Pascoal.

As peças selecionadas são descritas abaixo, juntamente com a justificativa de sua escolha:

**a) *Aquela Coisa*:** este samba foi escolhido a partir da audição da gravação original de Hermeto. A seguir foram encontrados em *streaming* alguns vídeos com diferentes interpretações, das quais se destacam bandas de jazz realizando releituras do tema. Devido ao baixo sincopado e melodia facilmente reconhecível, a música traz uma sonoridade *fusion* entre samba e jazz. Além disso, chamaram a atenção os breves solos de bateria durante a peça, que favoreciam a livre exploração do violão percussivo.

Seu registro escrito foi encontrado no *songbook Tudo é Som – The music of Hermeto Pascoal*, com a seguinte descrição de Jovino Santos (2001):

Gravado por HP&G em Lagoa da Canoa. Município de Arapiraca (Som da Gente, 1984). Esse samba enérgico foi composto em 1980 mas não ganhou vida até 1981,

---

<sup>37</sup> Salientamos que até a presente data o site de Hermeto Pascoal ainda não estava disponibilizando suas obras escritas em partitura; há, entretanto, um aviso em seu site oficial quanto à criação de um grande acervo online em breve. Em <https://www.hermetopascoal.com.br/partituras> (acessado em 23/05/2020).

quando virou um importante item nos concertos do *Grupo*. Nós gravamos isto em uma sessão tarde da noite após uma intensa performance em São Paulo. As mudanças de solo são simples, mas oferecem incontáveis possibilidades de expansão. O pequeno interlúdio na página 2 é desafiador para piano e baixo, mas certamente vale a pena a prática<sup>38</sup>. (Santos, 2001, p. 10)

**b) *Bebê***: sendo esta uma das músicas mais conhecidas de Hermeto Pascoal (observada uma quantidade significativa de regravações por artistas consagrados e também pelo vasto número de performances gravadas em plataformas *streaming*), *Bebê* remete ao critério de familiaridade acima citado. Esta peça foi a porta de entrada para eu conhecesse o compositor e o restante de suas obras. Além disso, esta é uma das raras composições em que são encontrados arranjos gravados com importantes intérpretes do meio violonístico, como os irmãos Assad (no álbum *Latin American Music for Two Guitars*, 1985) e Duo Siqueira Lima (no álbum *The Art of Duo Siqueira Lima*, 2016). A partir da audição destas gravações foi possível analisar aspectos como textura, rearmonização, tipos de acompanhamento, entre outros fatores importantes para a reelaboração musical transportadas para o violão, dimensionando assim as possibilidades sonoras para o arranjo a ser desenvolvido.

O registro escrito encontra-se no *songbook Tudo é som – The music of Hermeto Pascoal* e contém a seguinte descrição:

Gravado por Airto Moreira em *Natural Feeling* (Skye Records, 1970) e por Hermeto em 1973 em *A música Livre*, (lançada nos Estados Unidos como *The Free Music of Hermeto Pascoal*, em 1991). Esse baião é uma das peças mais conhecidas de Hermeto, a qual foi gravada por diversos artistas (Eumir Deodato, Irmãos Assad, entre outros). Hermeto escreveu a peça no violão, inspirado pelo seu filho caçula Flávio, em sua primeira tentativa em falar. Daí surge a ideia das repetidas notas “gaguejantes” da melodia. Solistas podem improvisar no acorde de Lá menor nos primeiros 4 compassos, ou sobre toda a forma da música<sup>39</sup>. (Santos, 2001, p. 10)

---

<sup>38</sup> “Recorded by HP&G on *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984). This energetic samba was composed in 1980, but did not come to life until 1981, when it became a staple item in the *Grupo*’s concerts. We recorded it on a late night session following an intense performance in São Paulo. The solos changes are simple, but they offer countless possibilities for expansion. The short interlude on page 2 is challenging for piano and bass, but it is certainly worth the practice”.

<sup>39</sup> “Recorded by Airto Moreira on *Natural Feelings* (Skye Records, 1970) and by Hermeto in 1973 on *A Música Livre*, (released in the US as *The Free Music of Hermeto Pascoal*, Verve 1991) this baião is one of the best known of Hermeto’s compositions, having been covered by many artists (Eumir Deodato, Assad Brothers, and more). Hermeto wrote it on the guitar, inspired by his youngest son Flavio’s first attempts to speak, hence the repeated, stutter like notes in the melody. Soloists may improvise on the A minor chord of the first 4 measures, or over the entire form of the tune”.

c) *O Ovo*: as motivações para a escolha desta peça foram, primeiramente, devido à sua forte característica regional, sendo de fácil apropriação e reconhecimento por parte dos ouvintes. Além disto, sua célula rítmica, mantendo-se regular ao longo de toda a peça, sugere uma interessante abordagem dentro do arranjo.

*O Ovo* foi a primeira composição de Hermeto Pascoal gravada com o Quarteto Novo (pelo selo Odeon em 1967). Assim como *Bebê*, esta é uma peça conhecida, interpretada pelos mais diversos artistas. Confirmando sua importância dentro das produções de Hermeto, Silva (2009, p. 12) afirma: “Neste disco [Quarteto Novo], além de atuar como arranjador, pianista e flautista, Hermeto compõe duas músicas que serão um importante marco de sua carreira: *O Ovo* e *Canto Geral*.”

d) *São Jorge*: esta peça difere das demais devido ao seu caráter mais lento e melódico, mas não menos rítmico. Assim como *Aquela Coisa*, *São Jorge* foi escolhido primeiramente através da audição da gravação original e posteriormente por gravações/vídeos em *streaming*. Curiosamente, foram encontradas diversas versões em vídeo desta peça, tanto interpretada por violão solo, como é o caso do arranjo feito por Cristina Azuma<sup>40</sup>, como também acompanhada de percussão por Caio Marcio Santos e Diego Zangado<sup>41</sup>, e Kabé Pinheiro e Gabriel Selvage<sup>42</sup>. Diante da proposta deste trabalho, compreendi que esse tipo de formação (violão e percussão) poderia inspirar ideias a serem utilizadas nos arranjos.

*São Jorge* é uma peça com forte apelo emocional, dedicada ao pai de Hermeto, que faz menção a um santo “militar” (pelo sincretismo popular, o orixá guerreiro Ogum). Foi gravada em 1979 no álbum *Zambumbê-bum-á*. O fato de utilizar a imagem de um santo de personalidade forte, segundo Neto (2009, p. 169), “está na esfera pública, na qual Hermeto Pascoal se apresenta como uma pessoa aguerrida, polêmica e dionisíaca”. Esta peça carrega, além da dedicatória, a gravação da voz do pai, conhecido por “Seu Pascoal”, que Hermeto incluiu na faixa do disco.

Segundo Arrais (2006, p. 8), “talvez *São Jorge* tenha se fixado [como uma das gravações mais conhecidas], não somente por se tratar de um belíssimo tema, mas também por se tratar de um tema mais apreensível e previsível”. Esta afirmação de Arrais (2006) vai novamente de encontro ao que já foi dito quanto à questão de familiaridade.

---

<sup>40</sup> < <https://www.youtube.com/watch?v=RJ8r4OuNk-0> > (último acesso em 9 de julho de 2020).

<sup>41</sup> < <https://www.youtube.com/watch?v=s8VoHd1nSSY> > (último acesso em 9 de julho de 2020).

<sup>42</sup> < <https://www.youtube.com/watch?v=PUzfKrLNO6g> > (último acesso em 9 de julho de 2020).

e) *Mata Verde*: entre todas as obras escolhidas, esta é, certamente, a menos conhecida do público em geral. Foi a partir da observação dos diversos temas encontrados no *songbook Tudo é som, the music of Hermeto Pascoal* que encontrei esta composição. Este samba possui uma construção bastante simples e, em função disso, se mostrou relevante para trabalhar com peças de diferentes níveis de complexidade, seja técnica, rítmica, melódica e/ou harmônica, visto que desta forma poderia ser ampliado o leque de opções quanto ao uso da percussão. A partir da simplicidade de sua escrita, surgiu a oportunidade de explorar diferentes elementos percussivos que não seriam possíveis nas demais obras.

Segundo Santos (2001, p. 12), “*Mata Verde* é outra composição ‘indígena’ de Hermeto. Isto reflete o quanto sua música é inspirada pela natureza. A forte linha melódica coloca os outros elementos juntos e a batida sincopada na parte B prepara o caminho para um sólido pocket samba”<sup>43</sup>.

Os aspectos transversais que perpassam todas estas peças estão no fato de que todas foram escritas pelo mesmo compositor e que todas contêm ritmos brasileiros, como samba, baião, forró e toada. Conferidas as justificativas individuais de escolha de cada obra, o que certamente prevalece quanto à escolha do conjunto é o que consideramos como “familiaridade”. O termo “familiaridade” abre espaço para interpretações bastante subjetivas; no entanto, para este trabalho, tive como base a descrição do dicionário *Michaelis Online*<sup>44</sup> para definir tal conceito. Segundo o site, “familiaridade” é: “qualidade ou característica do que é familiar; profundo conhecimento, domínio (conquistado pelo convívio constante) sobre certo assunto; intimidade”. De acordo com esses fatos, e somada as pretensões de futuramente publicitar o presente trabalho (em recitais, publicação de *songbook* e/ou gravação em CD), foi levado em consideração reelaborar algumas das obras mais conhecidas do grande público.

### **2.1.2. Sistemas de notação percussiva disponíveis na literatura**

Ao me deparar com a falta de sistemas de notação percussiva consistentes e ausência de uma terminologia padrão (relativa à definição de cada recurso percussivo), foi necessário, antes de iniciar a criação dos arranjos e decidir como executar a escrita das percussões, a realização de um levantamento sobre o que já havia sido publicado quanto a esta temática. Para isto, dividi

---

<sup>43</sup> “Another “indigenous” composition of Hermeto’s. It reflects how much his music is inspired by nature. The strong melodic line pulls all the other elements together, and the syncopated hits on the B section prepare the way for a solid samba pocket”.

<sup>44</sup> < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/familiaridade/> > (último acesso em 09 de julho de 2020).

os processos metodológico em três partes, sendo elas: a) *Levantamento e análise de peças com recursos percussivos*; b) *Mapeamento do violão*; e c) *Mapeamento das mãos*.

Para o levantamento das composições que utilizam recursos percussivos, os requisitos a serem atendidos foram: 1) serem peças escritas para violão solo de seis cordas; 2) serem executadas diretamente pelas mãos do violonista, sem a necessidade de outros objetos ou acessórios.

Como esta literatura é extensa, optei por selecionar obras de acordo com os critérios descrito por Fernandes (2016), como: “legitimidade”, “disponibilidade” e “uso consistente”.

As sondagens e análises preliminares foram feitas através de áudios, vídeos e análises de partituras. No que se refere à adequação do volume de dados à finalidade do trabalho, elegei dez peças, as quais tiveram como foco de análise os seguintes pontos: recursos utilizados, o uso ou não de bulas e descrições, caracteres especiais, e o uso ou não de pauta auxiliar.

Referente ao mapeamento do violão, primeiramente foi necessário, para fins comparativos, um levantamento do que já havia sido feito na literatura. Sendo assim, realizou-se uma pesquisa bibliográfica em sites de busca como Google Acadêmico e JSTOR, além de livros, partituras, manuais e métodos de violão, *songbooks* e vídeos em plataforma *streaming*. A segunda fase foi feita através da experimentação e catalogação dos timbres e possibilidades sonoras percussivas do instrumento.

## **2.2. Proposta de sistema de notação percussiva**

Após o levantamento e análise das peças com recursos percussivos disponíveis na literatura optei por desenvolver uma proposta de sistema de notação percussiva para o violão, a qual atendesse não apenas as necessidades da escrita dos arranjos aqui propostos, mas que pudesse ser sistematizada e futuramente difundida na comunidade violonística. A partir de uma triagem dos elementos que considerei mais interessantes dentro dos materiais pré-existent na literatura de violão percussivo, foi também realizada uma pesquisa quanto à notação de instrumentos percussivos de mão como pandeiro e *cajón*, chegando até à percussão corporal. Com esse levantamento, objetivou-se a compreensão de como os instrumentos de percussão eram notados e o grau de detalhamento utilizado em suas partituras, manuais e métodos.

À vista deste conjunto de informações preliminares, ocorreu a criação de um sistema notacional percussivo para violão. Para o mapeamento do violão e da mão foram utilizadas como base bibliográfica as categorizações propostas por Sousa e Fernandes (2018). A escolha da nomenclatura da mão foi feita a partir de informações já estabelecidas pela técnica de

*ponteio*, tradução de manuais e livros estrangeiros, e utilizando como requisito a não ocorrência de nomes cujas iniciais fossem iguais ao escrever as partes da mão de forma abreviada.

### **2.2.1. Estudo de caso**

Não sendo a criação de um sistema notacional uma tarefa simples, tal procedimento demandou testes, validação e adequação para promover o melhor de sua funcionalidade. Sendo assim, foi desenvolvido um estudo de caso baseado na pesquisa qualitativa (Bogdan & Biklen, 1994).

Os pontos analisados neste estudo foram: viabilidade, objetividade, compreensão, e fluidez na interpretação da proposta de notação. Para a escolha dos participantes, optei por formar três grupos: a) estudantes e violonistas profissionais sem experiência com o repertório percussivo (n = 3); b) estudantes e violonistas profissionais com experiência com o repertório percussivo (n = 3); c) violonistas compositores que utilizam o recurso percussivo em suas obras (n = 3). Para a realização deste estudo de caso, foi pedido a cada participante que lesse e executasse seis exercícios percussivos com o auxílio de uma bula. Esses exercícios foram desenvolvidos por mim especialmente para esta pesquisa e continham dificuldade progressiva de execução. Para a confecção da bula, procurei condensar toda a informação em uma folha A4, visando a facilidade para impressão e consulta. Foram inseridos os gráficos relativos às regiões do instrumento (bem como sua localização na pauta e seu caractere) e o mapeamento da técnica (nomenclatura das partes das mãos e suas abreviações).

Buscando-se a menor interferência possível na interpretação dos dados, foi colocada apenas uma nota explicativa sobre alguns parâmetros para apresentar o material a ser trabalhado.

Após a entrega destes materiais, foi pedido a cada participante que gravasse em vídeo os resultados obtidos com o estudo dos exercícios e respondesse a um questionário *online* com as seguintes perguntas:

1- “Tens experiência com este tipo de técnica abordada? Se sim, quais peças contendo recursos percussivos já tocaste?”

2- “Em sua opinião, se a notação dos recursos percussivos puder ser sistematizada isto facilitará a difusão de obras que utilizam tais recursos?”

3- “Quais desafios encontraste durante a leitura dos exercícios?”

4- “O que achaste da notação em termos de objetividade e compreensão?”

## 5- “Sugestões”

A análise das respostas do formulário e dos vídeos foram determinantes para a discussão dos pontos abordados.

### **2.3. Composição**

No que concerne o registro e escrita dos arranjos, foi utilizado o *software* de edição de partituras *Musescore 3*. Quanto ao processo de criação de arranjos, este foi amparado por livros e manuais como Guest (1996), Almada (2006) e Chediak (1986), bem como a audição das obras originais e regravações, encontradas em plataformas como *Spotify* e *YouTube*.

A primeira etapa envolveu transcrever as melodias encontradas em *songbooks* para o *software*. Neste ponto foi fundamental o diálogo entre a escrita e a performance, visto que, ao criar o arranjo, os pontos idiomáticos do violão como escolha de tonalidade, tessitura, textura, entre outros, deveriam ser cuidadosamente avaliados. Após a transcrição da melodia e escolha dos parâmetros que melhor se adequavam ao idiomatismo do instrumento, o segundo ponto foi a escrita dos sons percussivos. Para esta escrita, novamente foi estipulado um diálogo com a performance, visto que esta criação partiu de experimentação, conhecimento empírico, validação e desenvolvimento de técnicas percussivas até que seu uso fosse consistente e tivesse condições de integrar a escrita do arranjo.

### **2.4. Processo de preparação performativa**

No que diz respeito ao processo performático, utilizei como base a metodologia descrita por Findeli (2008), na qual a pesquisa-projeto teria por característica a conciliação entre teoria e prática, de forma distinta da tradicional ideia de teoria “aplicada” à prática. Sendo assim, o conhecer e agir fazem parte da mesma operação interpretativa. Devido ao fato de que, neste trabalho, sem o conhecimento não se gera a ação e sem a ação não é possível validar e gerar novos conhecimentos, o processo de preparação performativa dos arranjos ocorreu em simultâneo com a elaboração e notação dos mesmos. Neste sentido, os processos ocorreram da seguinte forma: 1) estudo prático das ideias previamente escritas nos arranjos; 2) experimentação sonora; 3) incorporação de novas técnicas e sonoridades; 4) estudos de peças e exercícios percussivos disponíveis em partituras, manuais e métodos e videoaulas; 5) gravação.

### 3. Resultados

#### 3.1. Sistema de notação

A análise e criação de um sistema notacional para o registro dos recursos percussivos originou, a partir dos processos metodológicos já descritos, os resultados abaixo:

##### 3.1.1. Levantamento e análise de peças com recursos percussivos

Com o objetivo de definir uma notação percussiva a ser utilizada de forma consistente e estruturada nos arranjos escritos para este trabalho, foi observada a necessidade de um levantamento prévio dos materiais existentes na literatura violonística, a fim de compará-los entre si. Para abordar diferentes propostas, as obras escolhidas englobam desde várias diretrizes da música de concerto contemporânea até obras consideradas expoentes da corrente *fingerstyle*.

Apoiada na metodologia desenvolvida por Fernandes (2016), realizei as análises observando pontos como: recursos percussivos utilizados, o uso ou não de bulas e descrições, caracteres especiais, e o uso ou não de pauta auxiliar. Atendidos os requisitos descritos em métodos e a adequação do volume de dados a serem coletados para esta investigação, as obras escolhidas foram:

- a) Sonata Op. 47- Alberto Ginastera (1978);
- b) *Estudo Percussivo* n.º 1- Arthur Kampela (1995);
- c) *Jongo*- Paulo Bellinati (1993);
- d) *Ritmata*- Edino Krieger (1975);
- e) *La Toqueteada*- Thiago Colombo (2017);
- f) *Cielo Abierto*- Quique Sinesi (1994);
- g) *A Night in Tunisia*- Roland Dyens (2005).
- h) *Ladies Night*- Preston Reed (1995);
- i) *These Moments*- Antoine Dufour (2011);
- j) *Passionflower*- Jon Gomm (2011);

Para fins de padronização das nomenclaturas, as palavras encontradas como *slap* e *strike* serão traduzidas para “golpe” em português. Ainda, procurando tornar a leitura mais objetiva, utilizaremos as abreviações dos dedos da mão esquerda com suas respectivas numerações (1, 2, 3, 4) e da mão direita com as suas iniciais (polegar (p), indicador (i), médio (m), anular (a).



a) Sonata Op. 47- Alberto Ginastera (1978)

**Recursos percussivos utilizados:** a) golpe da corda contra a escala; b) *tambora* (com variações referentes ao modo de tocar, podendo ser com a palma da mão, dedo “p” da mão direita, e com o punho cerrado); c) golpe no tampo com o nó dos dedos; d) tocar as cordas na cabeça do violão, antes da pestana; e) *son sifflé*.<sup>45</sup>

**Notação:** Pauta convencional utilizando caracteres específicos para os recursos percussivos. Uso de uma linha auxiliar quando há golpes no tampo. O compositor fornece explicações quanto a realização das ações ao longo da partitura.

**Bula** (figura 27): sim (2 págs.)



Means *pizzicato ribattente sulla tastiera* “snap the string against the finger-board”, *sforzatissimo*.

*Tambora*, “beating on the strings”:



with the palm



with the thumb



with the clenched fist  
(See note page 11)



*Golpe*, “tap”, on the sound box with the knuckles.



Means play on the strings at the head (see note page 3).



*Son sifflé*, “whistling sound”, means slide upward as fast as possible on the string indicated, using the thumb and middle fingers.

Figura 27. Bula da Sonata Op. 47 de Alberto Ginastera.

<sup>45</sup> *Son sifflé*, “som de assobio”, significa deslizar para cima o mais rápido possível na corda indicada usando o polegar e o dedo médio.

## b) *Estudo Percussivo n.º 1* – Arthur Kampela (1995)

**Recursos percussivos utilizados:** a) golpe no tampo com polegar direito sobre a boca, idem no “tampo inferior”; b) golpe no “tampo inferior” com a mão esticada; c) golpe das cordas contra os trastes com o polegar ou demais dedos, entre o fim do espelho e o limite da boca; d) tapa no tampo abaixo do espelho; e) toque com unhas dos dedos i, m, a na lateral; f) toque com unha do polegar direito no tampo inferior próximo à borda mais proeminente; g) *tapping*; h) esticar a corda para fora do braço e pulsá-la com a mão direita; i) *pizzicato* Bartók com polegar direito.

**Notação:** Pauta simples e uma linha auxiliar para os efeitos com altura indefinida. Uso de diferentes caracteres para a descrição tanto de resultados sonoros quanto para a execução da ação.

**Bula** (Figura 28): Sim (15 pág. c/ foto)

**DANÇAS PERCUSSIVAS\* (for solo guitar) by Arthur Kampela**  
Winner of the First International Guitar Composition Competition "Rodrigo Riera", Caracas, Venezuela, 1995

**Symbols / explanation: "The Tapping technique": an invention**

**1- (Right Hand Thumb), Figure 1**  
Strike the soundboard above the soundhole with the side (bone) of the thumb. This action should be generally done above the soundhole. There is not a specific point to hit, just an indicated area at the upper part of the soundboard. The thumb may hit and bounce off the guitar immediately or stay put against the soundboard, depending on the next gesture. Notice that this action implies an outstretched hand functioning as a counterbalance for the thumb and ready to strike the lower part of the soundboard.

**2. (Right Hand Thumb lower soundboard), Figure 2**  
Strike the soundboard with the thumb in its lower part. Again, there is not a specific point to hit, just an indicated area at the lower part of the soundboard. The thumb could go either from below the soundhole towards the guitars' side or from the side towards the end of the neck, according to the next gesture.

**3. (outstretched Right hand), Figure 3a and 3b** Strike the soundboard with the right hand in its lower part, between the soundhole and bridge. Notice that to improve the fast speed of this gesture, it is recommended to slap the guitar using basically the *m* and *a* fingers of the outstretched hand (3rd and 4th fingers counting from the thumb.) Always slap using part of the tip and the middle range of the *m* and *a* fingers. (Avoid the nails touching the board!). Bounce your hand off the guitar immediately after hitting it. There is not a specific point to hit, just an indicated area at the lower part of the soundboard. This action is generally done after striking the strings or the upper soundboard with the thumb (see figure above).

Figura 28. Bula de *Estudo Percussivo n.º 1* de Arthur Kampela.

c) *Jongo* – Paulo Bellinati (1993)

**Recursos percussivos utilizados:** a) golpe de mão esquerda contra a lateral; b) golpe da corda contra o espelho usando os dedos 2, 3 e 4 da mão esquerda (mantendo a pestana); c) golpe da mão direita contra o tampo; d) golpe da corda contra o espelho com os dedos da mão esquerda (mantendo a pestana); e) golpe da mão direita contra as cordas perto da ponte.

**Notação:** Pauta simples. Para os recursos percussivos há uma seção separada usando a escrita convencional. Os recursos são definidos pela altura das notas, pré-estabelecidos na bula.

**Bula** (Figura 29): Sim (1 pág.)

**PERCUSSION SECTION**

*barre 2, 3, and 4 fingers - only to mute  
(do not depress or fret the strings)*

CIX-----

left hand

right hand

Slap left palm against the guitar's side (wood sound).

Slap the strings against the fingerboard with left hand fingers 2, 3, & 4 (keep the barre).

Slap the right hand against the guitar's top (wood sound).

Slap the strings against the fingerboard with left hand fingers (keep the barre).

Slap the right hand against the strings near the bridge (bass sound) (keep the barre).

A (CIX) 4X B (CIX) 4X

C (CIX) 4X D (CIX) E (CIX)

(CIX) 3X (CIX)

(CIX) -----

- 1) Patterns A, B, C, D, & E can be played in different orders or combinations.
- 2) The number of repeats for each pattern can be also improvised.
- 3) The player can also improvise new patterns keeping the "Jongo" style.

Figura 29. Bula de *Jongo* de Paulo Bellinati.

**d) Ritmata – Edino Krieger (1975)**

**Recursos percussivos utilizados:** a) golpe no tampo harmônico; b) golpe de mão esquerda sobre as cordas; c) golpe de mão direita sobre as cordas.

**Notação:** Pauta simples com caracteres específicos para os recursos percussivos. Há explicações ao longo da partitura.

**Bula (Figura 30):** sim (ao final da pág. 5)

The musical score consists of four staves. The first staff is labeled 'harm. m.d.' and contains rhythmic patterns with circled numbers 1-5. The second staff is labeled '234\_ima m.g. m.d.' and includes a circled '1'. The third staff is labeled 'm.d. m.g.' and contains rhythmic patterns with circled numbers 1-5. The fourth staff is labeled 'II' and contains a series of circled 'X' marks with the text 'a m i a m i a m i' below it. Various annotations in French and Portuguese provide instructions for the percussive techniques used.

Annotations in the score include:  
 - *frappez contre les cordes – la main droite et la main gauche*  
 - *la main droite doit se déplacer vers la gauche, sur la table d'harmonie d'abord et après jusqu'au manche*  
 - *la main droite se déplace vers la droite, frappant sur les trois premières cordes*  
 - *rit.*  
 - *accél.*  
 - *répéter ad lib.*  
 - *très vite ad lib*

Figura 30. Excerto de uma sessão percussiva em *Ritmata* de Edino Krieger.

SIGNES:

- ⊙ percussion sur la table d'harmonie
- × percussion M.G. sur les cordes de la guitare
- ⊗ percussion M.D. sur les cordes de la guitare

:accél.    :répéter ad lib.    : très vite ad lib

Figura 31. Bula de *Ritmata* de Edino Krieger.

e) *La Toqueteada* – Thiago Colombo (2017)

**Recursos percussivos utilizados:** a) golpe no braço com a mão esquerda; b) golpe no tampo alternando i.m.a, i.m.a; c) *tapping* de mão esquerda; d) *tapping* de mão direita + golpe de polegar no tampo; e) golpe de polegar sobre as cordas com a mão direita; f) golpe na lateral com i.m.a; g) golpe de polegar no tampo; h) *tambora*.

**Notação:** Pauta simples com caracteres específicos para os recursos percussivos.

**Bula** (Figura 32): sim (1 pág.)

**SIMBOLOS**




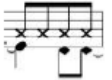
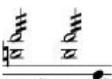





	Golpe en el mango con mano izquierda.
	Golpe en la tapa alternando i, ma, ima.
	Tapping de mano izquierda.
	Tapping de mano derecha y golpe de pulgar em la tapa.
	Rasgueo con i+m y bajos con pulgar.
	Rasgueo con i+m y bajos con pulgar de mano izquierda.
	Golpe de pulgar sobre las cuerdas (mano derecha).
	Golpe en la borda con ima.
	Corchea golpe de pulgar em la tapa y negra golpe en la borda con ima.
	Tambora

Figura 32. Bula de *La Toqueteada* de Thiago Colombo.

**h) *Cielo Abierto* – Quique Sinesi (1994)**

**Recursos percussivos utilizados:** a) batida na lateral utilizando os dedos da mão direita; b) *tapping* de mão esquerda.

**Notação:** Pauta simples. Uso de caracteres específicos para a notação dos recursos percussivos. Há explicações ao longo da partitura.

**Bula (Figura 33):** não.

The image displays a musical score for a guitar piece. The top system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a 'C.2' marking above the staff. The notation uses 'x' marks on the staff to indicate percussive sounds, with a specific instruction: 'Beat on the side with the right finger'. The bottom system continues the piece, featuring a 'Left hand only' instruction and 'Arm.7' marking. It includes dynamic markings such as 'f', 'ff', 'dim.', and 'ff'. The notation uses 'x' marks and numbers (1, 2, 3) to indicate specific percussive techniques and fingerings.

Figura 33. Excerto de seção percussiva de *Cielo Abierto* de Quique Sinesi.

### i) *A Night in Tunisia* - Roland Dyens (2005)

**Recursos percussivos utilizados:** a) percussão grave obtida colocando a base do pulso na parte superior do tampo; b) efeito de percussão leve produzido com o dedo “a” na parte inferior do tampo; c) efeito de percussão leve produzido com o dedo “m” ou “i” da mão esquerda (friso do autor) na parte inferior do tampo; d) batida regular dos dedos “p” e “a” no tampo; e) imitação de claves (pequenos pedaços de madeira batendo um contra o outro), feito a partir da batida da unha do polegar na parte inferior da lateral do violão; f) *tapping* e ligados; g) golpe com a polpa do polegar, ao mesmo tempo em levemente se golpeie a parte inferior do tampo com o dedo “a”.

**Notação:** Pauta simples quando há só percussão ou só *ponteio* e o uso de dois pentagramas quando são tocadas em simultâneo. Uso de caracteres específicos para a notação dos recursos percussivos, variando apenas a altura.

**Bula** (Figura 34): sim (4 págs.)

#### A NIGHT IN TUNISIA

Les techniques de percussion ci-dessous sont récurrentes tout au long de l'arrangement et donc valables hors introduction.

1) a) Percussion grave obtenue avec la partie inférieure du poignet sur la partie supérieure de la table d'harmonie.

**N.B.** Simultanément au jeu de cette percussion grave, effleurer de façon constante les trois basses de sorte à éliminer toute espèce de résonance par sympathie au cours des 14 premières mesures.



b) Percussion légère avec l'annulaire sur la partie inférieure de la table d'harmonie.



c) Percussion légère avec le majeur ou l'index de la main gauche sur la partie inférieure de la table d'harmonie.



#### A NIGHT IN TUNISIA

The percussion techniques described below recur throughout the arrangement and not only in the introduction.

1) a) Low percussion effect obtained by placing the underside of the wrist on the upper bout of the soundboard.

**Note:** while playing this low percussion effect, keep brushing across the three bass strings in order to avoid any sympathetic resonance during the first fourteen measures.

b) Light percussion effect made with the ring finger on the lower bout of the fingerboard.

c) Light percussion effect made with the middle or index finger of the left hand on the lower bout of the fingerboard.

Figura 34. Bula de *A Night in Tunisia* de Roland Dyens.

**f) Ladies Night – Preston Reed (1995)**

**Recursos percussivos utilizados:** a) golpe com a mão direita nas cordas acima da boca; b) golpe com a palma da mão direita nas no tampo e cordas do baixo; c) golpe com os dedos médio e anular na parte inferior da lateral; d) golpe com a mão aberta na parte inferior, abaixo da ponte; e) ataque com os dedos da mão esquerda na parte superior do tampo; f) ataque com a parte lateral do polegar direito na parte superior do tampo, acima da escala; g) golpe com a mão em concha na lateral perto do braço; h) ataque com os dedos da mão esquerda no tampo acima a boca; i) golpe para extrair harmônicos; j) golpe com a mão esquerda aberta em todas as cordas do braço.

**Notação:** Pauta simples e tablatura. Os recursos percussivos são representados na tablatura, salvo exceções como golpe nas cordas e golpes harmônicos, em que tais técnicas são representadas em ambas notações. Há caracteres específicos.

**Bula (Figura 35):** sim (6 pág.)

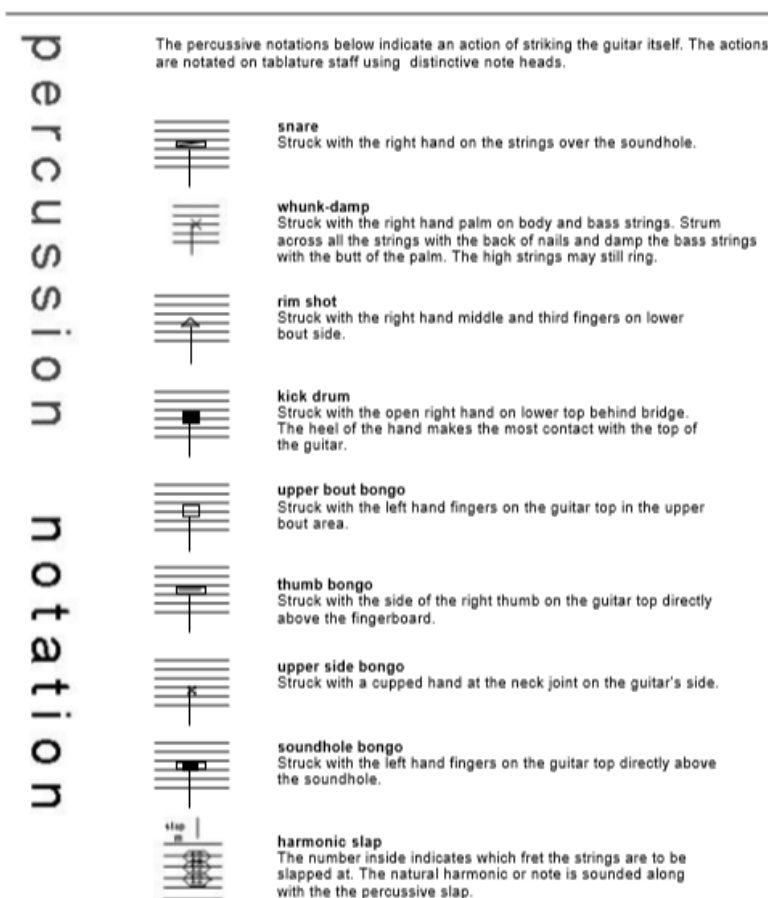


Figura 35. Bula de *Ladies Night* de Preston Reed.



**g) *These Moments* – Antoine Dufour (2011)**

**Recursos percussivos utilizados:** a) golpe da mão direita no tampo; b) golpe com a parte externa da unha do dedo i da mão direita na lateral mais alta; c) golpe da mão direita na lateral mais baixa; d) golpes rápidos dos dedos da mão direita i.m.a na lateral; e) golpes rápidos dos dedos da mão direita i.m.a no tampo; f) golpe do dedo i da mão direita no tampo, perto da lateral mais alta.

**Notação:** Pauta simples, tablatura e pauta auxiliar para os recursos percussivos. Para os recursos há uma mistura de caracteres específicos e figuras da notação convencional alterando as alturas ou diferenciando-se com o uso ou não do ponto de *staccato*. Há explicações ao longo da partitura.

**Bula (Figura 36):** sim (1 pág.)

Figura 36. Bula de *These Moments* de Antoine Dufour.

**h) *Passionflower* – Jon Gomm (2011)**

**Recursos percussivos utilizados:** a) *tapping*; b) golpe dos dedos em qualquer lugar perto da ponte; b) arraste das unhas no tampo; c) polegar ou ponta dos dedos na lateral; d) golpe na lateral; e) golpe de polegar ou ponta dos dedos no tampo; f) golpe do punho no tampo perto da ponte; g) *rasgueado* (percutir a ponta dos dedos ou gentilmente as unhas no tampo).

**Notação:** Pauta convencional e tablatura. Uso de caracteres específicos para a notação dos recursos percussivos, variando apenas a altura.

**Bula** (Figura 37): sim (1 pág.)

www.jongomm.com

*Passionflower* - performance notes

**Percussion Notation**

**TUNING (low to high) :**  
 Eb, G, Bb, F, G/A , Bb/C  
 The 2nd string starts the song on G, and is retuned between G and A  
 The 1st string starts the song on Bb, and is retuned between Bb and C  
 Banjo pegs / detuners needed for best results.

N.B.- this transcription swaps between a single staff - just like normal guitar TAB, and a PAIR of staves, like you'd normally see for piano music. The pair can either be for left and right hand parts, OR for guitar and percussion parts. This seems complex but it is always done to make things clearer to read (usually it's the only possible way to write this stuff out!) And it's always makred in the TAB.

**Note 1**

Perform a Trill, alternating between two bass drum sounds (I hit the bridge with my thumb and the soundboard below & to the right with my fingertips), by quickly twitching the wrist. An approaching storm is the desired effect.

**Note 2**

These are "classical harmonics" or "touch harmonics" - touch the node with the index fingertip, and pluck the same string with the thumb. The bends are performed with the tuning pegs. You don't perform the retuning "by ear", there's no time for that. You do it by muscle memory - knowing exactly how far to turn the peg. Practice practice practice, I'm afraid. Locking pegs make it far easier, but even the best ones can't be 100% relied upon.

Figura 37. Bula de *Passionflower* de Jon Gomm.



Após o levantamento e a análise dos pontos de investigação, foi possível verificar que cada uma das obras contém uma notação própria, com ou sem o uso de bulas específicas, indicações, caracteres diferentes, com o uso ou não de uma pauta auxiliar. Desta forma, ficou em evidência que o sistema de notação dos recursos percussivos fica limitado a cada obra em particular, objetivando apenas a execução individual da mesma.

Nota-se que as bulas analisadas buscam descrever o uso do local de ação (relativo às mãos do intérprete) em um determinado local do instrumento. Um dos problemas verificados é que há uma diversidade de critérios sobre o que é e como é notado, pois encontramos correspondências ambíguas entre o local de ação, local do instrumento e o resultado sonoro desejado.

Outro inconveniente decorre do fato que os caracteres não são coerentes ao se escolher um ou outro parâmetro. Fernandes (2016, n.p) afirma que “esse efeito deriva em parte do fato de que variar a técnica mantendo a região do instrumento pode produzir resultados sonoros idênticos, ao passo que manter a técnica variando a região do violão dificilmente produzirá sons equivalentes”. Posto isso, a forma como têm sido realizadas as notações, uma vez priorizando a técnica, e em outra o resultado sonoro, é, segundo Fernandes (2016, n.p), “um proceder assistemático que inviabiliza alcançar a desejável previsibilidade que um sistema pode oferecer”. O autor ainda observa que as obras tendem a descrever apenas aproximadamente ou a técnica de produção do som ou o resultado esperado. Desta forma, essa imprecisão de conceitos pode apontar para uma indeterminação de um ou vários aspectos dos recursos percussivos.

A Tabela 4 registra exemplos da variedade de descrições.



Tabela 4. Análise comparativa de distintas formas de notação relacionadas ao recurso de golpe no tampo.


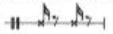
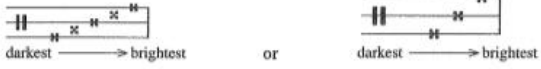
Notação	Obra / Compositor
 <p data-bbox="438 1771 837 1798"><i>Golpe, "tap", on the sound box with the knuckles.</i></p>	<p data-bbox="1010 1733 1321 1798">Sonata Op. 47 - Alberto Ginastera</p>
 <p data-bbox="630 1883 906 1928">Slap the right hand against the guitar's top (wood sound).</p>	<p data-bbox="1010 1890 1310 1924"><i>Jongo</i> – Paulo Bellinati</p>

	<p><b>Golpe en la tapa alternando i, ma, ima.</b></p>	<p><i>La Toqueteada</i> – Thiago Colombo</p>
	<p><b>thumb bongo</b> Struck with the side of the right thumb on the guitar top directly above the fingerboard.</p>	<p><i>Ladies Night</i> – Preston Reed</p>
	<p>Bongo - fingertip or thumb on soundboard</p>	<p><i>Passionflower</i> – Jon Gomm</p>
	<p>Kick effect with right hand palm on soundboard</p>	<p><i>These Moments</i> – Antoine Dufour</p>

Apesar da falta de sistematização apontada por Fernandes (2016), foi encontrada uma proposta de convenção notacional percussiva no livro *The Techniques of Guitar Playing* de Josel e Tsao (2014), no qual podemos perceber a realização de vários recortes de notações presentes na literatura (mencionadas no rodapé da tabela), sem entretanto haver explicações que justifiquem a sua escolha.

Tabela 5. Excerto da proposta de convenção notacional de Josel e Tsao (2014, p. 171-172).

Recommended notation for percussive techniques on the guitar <sup>123</sup>	
<b>LH Tapping</b>	<p>× = Tonerzeugung durch Fingerkuppenschlag</p> 
<b>Auxiliary tone</b> (plucking a string between the nut and the stopped note).	<p>The square notehead indicates the LH stopped position and not the sounding result. The sounding result occurs upon plucking the string between the stopped position and the nut.</p> <p>■ = Saite zwischen gegriffenem Ton und Sattel anzi</p> 
<b>RH Tapping</b>	<p>↓ = RH Tapping</p> <p>If the composer wishes to elicit certain bi-tones from RH and LH tapping, notating the auxiliary tones in an upper staff can prompt the guitarist to draw them out as much as possible. If bi-tones are unwanted, then a dampening sign can be indicated for the LH.</p>
<b>Battuto</b> (with plectrum or nails)	<p>Indicate the string number and relative position in which to execute the <i>battuto</i>: if the <i>battuto</i> is to be executed past the fretboard, it is advisable to indicate the locus with an action clef representing the instrument from the edge of the fretboard to the bridge; if the <i>battuto</i> is to be executed on the fretboard, it is best to specify the position with notated pitches. A smaller staff indicating the precise sounding pitches resulting from the <i>battuto</i> action may also be helpful.</p>

<b>Tambour</b>	<p>“T” with chord in brackets [ ]</p> 
<b>Golpé</b>	Notate the rhythm with x-noteheads on a percussion staff below the guitar staff.
<b>Extended percussive actions 1</b>	<p>a) Notate the rhythm of the action with x-noteheads on a percussion staff below the guitar staff.</p>  <p>b) Either include general areas for executing the action (e.g., on the bridge, soundboard, side, etc.) or draw more specific positional notations (e.g., precise locations on the front, back, etc.) under the corresponding noteheads. Also indicate if one is to strike with the fingertips, flat of the finger, fingernail, back of the nails, or knuckle. (See Figure 3.13)</p>
<b>Extended percussive actions 2</b>	<p>a) Indicate a scale of brightness on a staff below the guitar staff, but with no locational notations. The number of lines on the staff will depend on the extent of the scale—i.e., use a three-line staff if only three degrees of brightness are needed. Map the degrees of brightness from darkest to brightest, starting on the lowest line. The guitarist is then free to choose the area(s) on their specific instrument to accommodate the given scale</p> 

123 Sources for the notational exemplars in Table 3.2 are as follows: LH tapping and auxiliary tones, Hübler's *Reißwerck*, measure 5; auxiliary tone, Hübler's *Reißwerck*, measure 3;

Tambour, Berio's *Sequenza XI*, system 1; Tamburo, Maderna's *Aulodia per Lothar*, legend,

Fonte: Josel & Tsao, 2014, p. 171.

Estes exemplos evidenciam a carência de convenções terminológicas que não possibilitam uma sistematização da notação percussiva baseada em critérios para suas escolhas. Este fator, além dos problemas já citados anteriormente, também dificulta e limita a leitura, a compreensão e, conseqüentemente, a realização da ação pelo intérprete, pois para cada nova obra a ser estudada deve-se decifrar um novo código contendo informações ora precisas e minuciosas, ora subjetivas e incompletas.

### 3.1.2. Mapeamento do violão

Dada a análise, foi observado que o ponto comum entre a maioria dos sistemas de notação foi a busca pela descrição quanto ao tipo de uso do local de ação (relativo às mãos do intérprete) em um determinado local do instrumento. Sendo assim, torna-se fundamental a compreensão de quais são estes locais.

Objetivando facilitar o estudo dos recursos percussivos e padronizar nomenclaturas, a partir da proposta de Fernandes (2016), seguiremos as seguintes convenções terminológicas: a palavra *técnica* será empregada para se referir à contribuição do intérprete, isto é, a parte do corpo que executará uma ação; *região* é referente ao local do instrumento, e *resultado sonoro* representa o efeito acústico produzido a partir da interação *técnica + região* (Figura 38).

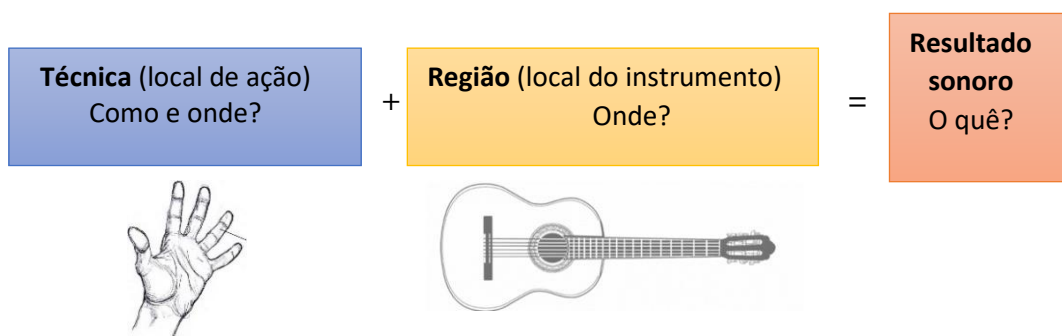


Figura 38. Exemplos das nomenclaturas utilizadas no trabalho.

Embora ainda sejam limitados os materiais de apoio referentes ao violão percussivo, encontramos em estudos, manuais e diagramas em partituras algumas sugestões de mapeamento dos timbres percussivos do violão, descritos a seguir.

De acordo com a pesquisa de Sousa e Fernandes (2018) as grandes regiões percussivas são: o cavalete (ponte), o tampo, o fundo, as laterais, o braço, as cordas, e a mão (Figura 39).



Figura 1: Região 1 – Cavalete

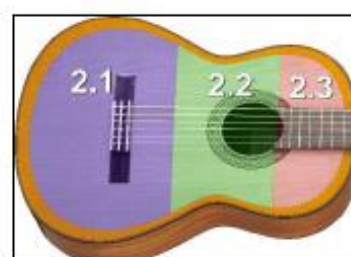


Figura 2: Região 2 – Tampo

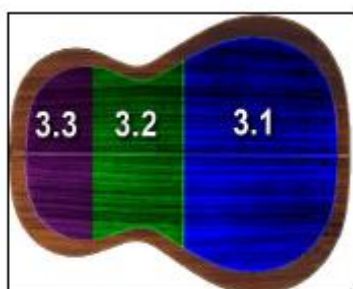


Figura 3: Região 3 – Fundo

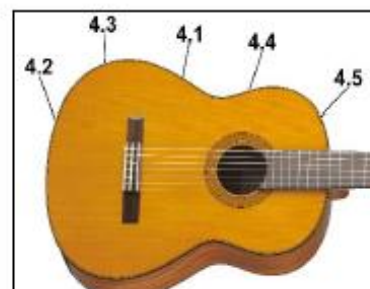


Figura 4: Região 4 – Laterais

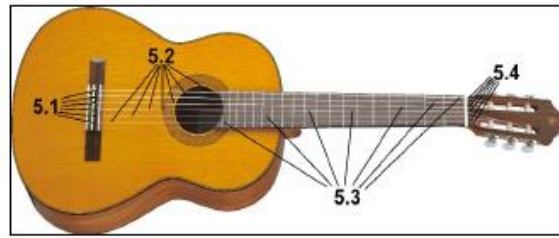


Figura 5: Região 5 – Cordas

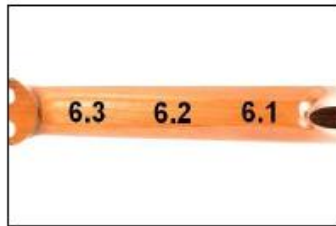


Figura 6: Região 6 – Braço

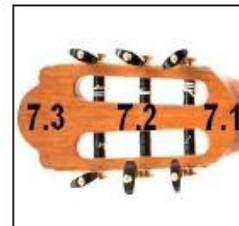


Figura 7: Região 7 – Mão/Cabeça

Figura 39. Mapeamento das regiões do violão por Sousa e Fernandes (2018)  
 Fonte: Sousa & Fernandes, 2018, p. 61.

Em Lunn (2010) encontramos sua observação acerca do mapeamento realizado por Hans Werner Henze para a composição intitulada *Royal Winter Music*. Segundo Lunn, Henze anota a percussão em diferentes áreas e as define em três partes do violão nomeadas em A, B e C (Figura 40).

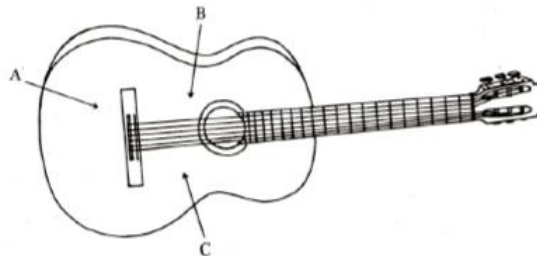


Figura 40. Mapeamento das regiões do violão por Hans Werner (1976-1979).  
 Fonte: Lunn, 2010, p. 42.

Josel e Tsao (2014) apresentam no livro *The Techniques of Guitar Playing* uma interessante série de diagramas indicando as áreas onde podem ser executados os recursos percussivos, bem como as diferenças de timbre com relação a uma articulação específica (Figura 41).

As regiões mapeadas foram: tampo (contando as bordas), lateral, costas e braço. O que mais chama a atenção nestes diagramas é a criação de uma escala tímbrica de alturas, indo do “escuro” (grave) para o “brilhante” (agudo).

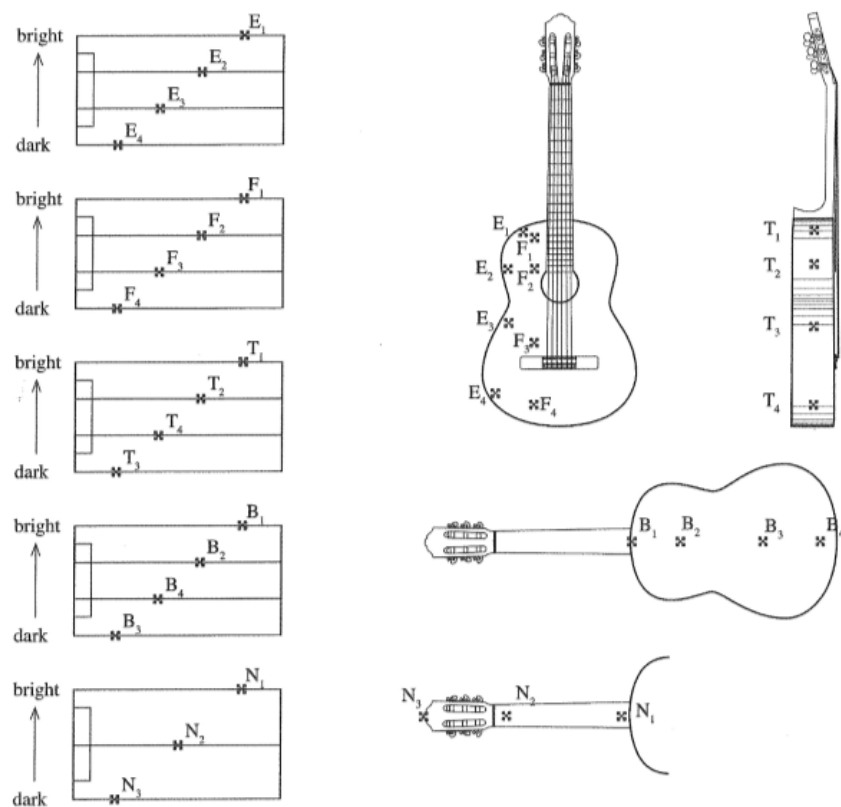


Figura 41. Mapeamento das regiões do violão por Josel e Tsao (2014).  
 Fonte: Josel & Tsao, 2014, p. 162.

Na linha do violão *fingerstyle* foram encontrados dois diagramas indicando algumas regiões do violão (Figura 42 e 43). Estes mapeamentos se diferem dos demais em dois pontos: o primeiro é que em ambos a região do violão é categorizada a partir do som desejado, e o recurso percussivo é referido de forma análoga a partes da bateria (Figura 44) ou outro instrumento percussivo (por exemplo, som de caixa, som de bumbo). Além disto, estes mapeamentos estão ligados diretamente com a notação na partitura, o que nos sugere que a cada ação ou mudança de técnica realizada, deva ser alterado também a altura e caractere.



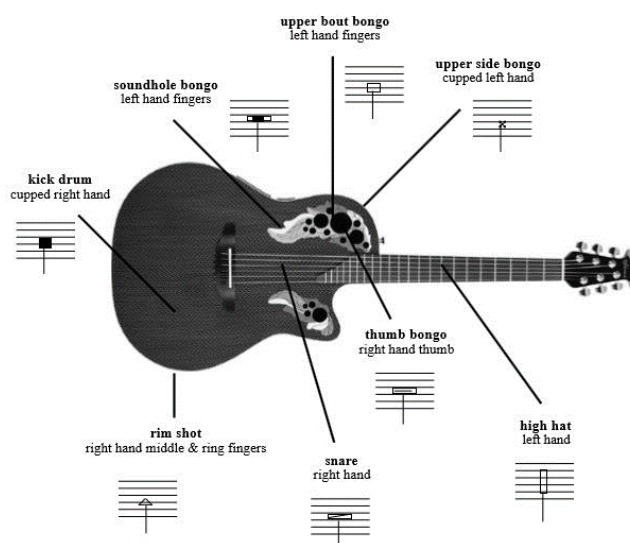


Figura 42. Mapeamento percussivo da música *Ladies Night*, transcrito e editado por Bruce Muckala.  
 Fonte: Reed, 1995, n.p.

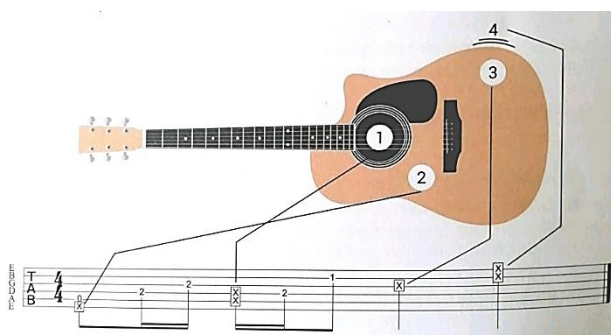


Figura 43. Mapeamento percussivo por Tobias Rauscher.  
 Fonte: Rauscher, 2017, p. 8.



Figura 44. Comparação tímbrica entre os recursos percussivos do violão e partes da bateria.  
 Fonte: Rauscher, 2017, p. 9.

Além das figuras acima, outra consideração acerca das possibilidades percussivas se faz relevante. In da (1984) afirma: “Todo instrumento desde sua caixa, até seu último ponto da cabeça, passando pela cravelha está apto para esta maneira [percussiva] de soar” (1984, p. 31).

O autor sugere uma organização das regiões percussivas em: a) tampo do violão, cordas e cavalete; b) fundo do violão; c) lateral maior, som grave e indeterminado; d) lateral menor, som agudo indeterminado; e) parte côncava das laterais, som médio e indeterminado. Posto que sua organização das regiões se assemelha às demais já referenciadas, cabe destacar que a descrição feita pelo autor quanto à sonoridade das regiões é feita de forma subjetiva, sem revelar características tímbricas específicas de cada região.

### **3.1.3. Mapeamento das mãos**

Constatado que a forma como será tocado (referente à técnica) e a parte da mão utilizada terá igual ou até maior relevância sobre o timbre do que a própria região a ser percutida, foi investigado na literatura os materiais que atentem para a catalogação dos locais de ação responsáveis pelo resultado sonoro.

Na primeira parte do levantamento, foram encontrados em livros, manuais e métodos apenas informações padronizadas de notação numérica e alfabética da mão esquerda e da mão direita. A proposta ao uso do dedo mínimo da mão direita apareceu pela primeira vez na edição de 1910 de *La Nueva Técnica de la Guitarra, arpeggios, acorde y modulaciones para la práctica de los cinco dedos de la mano derecha* de Domingo Prat. Segundo Oliveira (2020, p. 30) “Prat cita que Aguado teria proposto o uso do mínimo em seus dois métodos”. Entretanto, “a única referência encontrada foi uma em que o autor diz que este dedo poderia ser usado raramente, fato que comprova que Aguado não descartava a possibilidade” (Oliveira, 2020, p. 30). Atualmente o dedo mínimo já é referenciado em manuais, métodos e publicações acadêmicas (figura 45) e pode ter as letras “e”, “u” e “c” utilizadas como abreviação. Para esta pesquisa optamos em utilizar a mais recorrente, “c”, relativo à nomenclatura *chico* em espanhol.

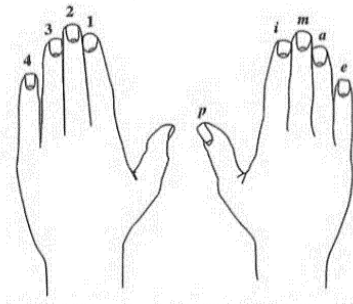


Figura 45. Mapeamento das mãos por Josel e Tsao.  
 Fonte: Josel & Tsao, 2014, p. 28.

Após o levantamento bibliográfico em manuais, métodos e livros didáticos, o presente trabalho utilizou como base para o mapeamento da técnica a categorização proposta por Sousa e Fernandes (2018). Os autores optaram por dividir as partes das mãos em sete categorias (Figura 46): dedos, suas articulações, unhas, palma e “almofada” (região da palma próximo ao pulso), lateral da mão e cotovelo. Esta última, por ter sido encontrado o uso em apenas uma peça dentre a literatura analisada pelos autores, não foi considerada em sua proposta. Ademais, os autores explicam: “para uma descrição satisfatória desse operador, relacionamos as partes do corpo (do performer), designando-as com as letras de A a F, e criamos “descritores secundários” para os vários tipos de ações possíveis, com estas partes do corpo, sobre o violão” (Sousa & Fernandes, 2018, p. 61).

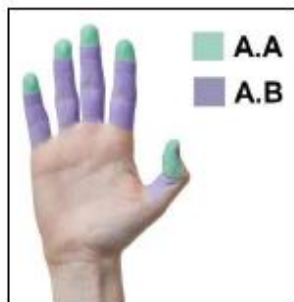


Figura 8: Parte A – Dedos

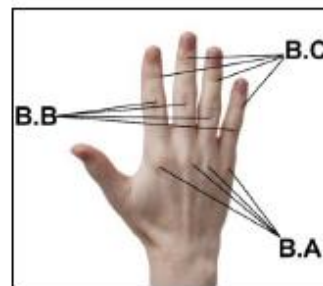


Figura 9: Parte B - Articulações

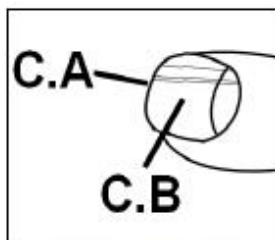


Figura 10: Parte C – Unhas

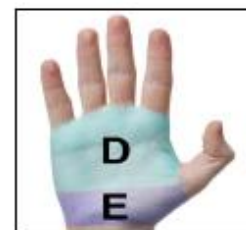


Figura 11: Partes D e E – Palma e “almofada”

Figura 46. Mapeamento das mãos por Sousa e Fernandes (2018).  
 Fonte: Sousa & Fernandes, 2018, p. 63.

A análise comparativa dos mapeamentos encontrados na literatura, tanto da região quanto da técnica, novamente evidenciou a falta de catalogação, classificação e sistematização no que tange à utilização dos recursos percussivos no violão. Constatou-se que os critérios escolhidos em livros e pesquisas acadêmicas buscam catalogar os timbres percussivos de acordo com as partes do violão, ou até mesmo de acordo com as alturas, como foi visto em Josel e Tsao (2014). Apesar de interessante, esta abordagem demonstra fragilidade em termos de precisão, visto que a mesma região, ao ser tocada com diferentes técnicas, pode apresentar timbres bastante variados (por exemplo, tocar o tampo com a ponta da unha *versus* tocar o tampo com a palma da mão).

Por outro lado, ao nos depararmos com a proposta de mapeamento em partituras e manuais de violão *fingerstyle*, estes evidenciaram uma abordagem mais prática, induzindo o intérprete à procura de timbres que remetam para sonoridades de instrumentos percussivos, como por exemplo a bateria ou o bongo. Esta visão, embora proporcione uma prática mais intuitiva, é bastante limitada caso o intérprete entenda que deva se enquadrar em estilos ou gêneros nos quais o uso da bateria prevaleça. Neste caso, poderíamos correr o risco de abdicar de diversas influências percussivas não pertencentes à cultura ocidental. O outro problema é a relação notação / som, visto que, para cada efeito desejado, as partituras apresentavam um caractere diferente em alturas pouco sistemáticas. Isso torna impossível a catalogação ou notação de todas as possibilidades tímbricas uma vez que demandaria uma extensa escolha de caracteres e designação de suas alturas.

Finalmente, quanto ao mapeamento encontrado em relação ao agente de execução de uma ação, descrito aqui como técnica, foi constatada a lacuna existente no que concerne a classificação e nomenclatura das partes da mão utilizadas na execução de recursos percussivos.

Não raras vezes foi possível observar que livros, manuais e partituras indicavam a necessidade de o intérprete utilizar o recurso audiovisual para um melhor entendimento quanto às informações sobre a forma correta de execução. Isto foi observado em materiais de referência como *Percussive Acoustic Guitar* de Chris Woods, *Fingerstyle Guitar Secrets* de Tobias Raucher, e *Essential Percussive Guitar Riffs - Vol. I, II e III* de Jon Gomm, que integram DVDs ou códigos para vídeos *online*, em que os autores indicam o uso do recurso de vídeo como uma ferramenta essencial para a compreensão exata das ações percussivas que o violonista pode realizar (figura 47).

To get the best learning experience possible, I highly recommend to watching the respective play-along video tutorials for each exercise in this book.

Practicing along with the videos is the best way to help you learn these techniques.

Each video comes with a play-along section at regular speed as well as a part that's slowed down so that you can play along with me slowly, step-by-step.

Figura 47. Orientações encontradas em *Fingerstyle Guitar Secrets*.  
Fonte: Raucher, 2017, n.p<sup>46</sup>.

### 3.1.4. Proposta de sistema de notação percussiva

Posto os resultados dos levantamentos e análises dos dados, além da criação e escrita dos arranjos, para este presente trabalho também foram aplicados esforços para elaborar um sistema de notação que fosse simples e preciso, buscando não apenas ferramentas para este conjunto de arranjos em específico, como também fornecer parâmetros notacionais que possam futuramente serem organizados e utilizados para a consolidação da técnica, para a ampliação de composições e arranjos percussivos, além de fornecer novas perspectivas para a pedagogia do instrumento.

Para o mapeamento das regiões do instrumento, achei relevante delimitar seis seções, sendo elas: a) tampo; b) cavalete; c) cordas; d) laterais; e) costas; f) braço/cabeça. Ademais, com base na série de diagramas de Josel e Tsao (2014), as quais apontam para uma escala tímbrica baseada nas alturas, classifiquei as regiões do violão em “grave”, “média” e “aguda”, não sendo aqui consideradas suas inúmeras gradações. Como visto anteriormente, essas alturas podem ser bastante inconstantes, dependendo da técnica aplicada. Sendo assim, tais divisões ocorrem de forma aproximativa, privilegiando os resultados sonoros mais recorrentes (dadas as observações na literatura).

Para melhor visualizar onde cada altura é localizada no violão utilizei as cores primárias vermelho para a sub-região grave, amarelo para a sub-região média, e azul para a sub-região aguda.

Após a definição das regiões e sub-regiões, se deu o início do processo de escolha de caracteres específicos para as suas representações. Observado que as notações percussivas para

---

<sup>46</sup> “Para obter a melhor experiência de aprendizagem possível, eu altamente recomendo a assistir o respectivo vídeo tutorial *play-along* de cada exercício deste livro. Praticar junto com os vídeos é a melhor forma de ajudar você a aprender estas técnicas. Cada vídeo contém uma sessão *play-along* em uma velocidade regular bem como uma parte mais lenta para você conseguir tocar junto comigo lentamente, passo-a-passo”.

o violão não seguiam qualquer critério de escolha, decidi realizar um breve levantamento de notações existente no campo da percussão. Para delimitar a pesquisa consultei as notações para percussões de mão, como pandeiro, *cajón*, entre outros. Constatado que em muitos materiais o caractere com a tradicional cabeça de nota redonda era mantido e que o mesmo não fornecia a diferenciação ambicionada para esta proposta, decidi consultar sistemas notacionais menos convencionais. Após uma triagem, foi encontrado o sistema de notação percussiva proposto pelo grupo de percussão corporal Barbatuques (2013). Este grupo, além da notoriedade de seus trabalhos artísticos, tornou-se referência nesta modalidade percussiva, apresentando projetos com grande aceitação acadêmica. O sistema notacional proposto sugere os seguintes caracteres para cada parte do corpo (Figura 48):

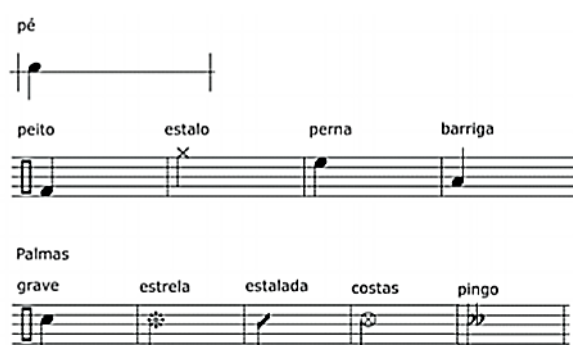


Figura 48. Notação percussiva por Grupo Barbatuques.  
 Fonte: Fernando Barba, 2013, p. 44.

Além de apresentar um sistema notacional com caracteres bastante diversos e funcionais, alguns destes símbolos apresentaram-se disponíveis em softwares gratuitos de edição de partituras, como o *Musescore 3* utilizado neste trabalho. Esta justificativa torna-se importante a partir do pressuposto que este *software* pode ser facilmente manipulado e permite que a proposta de notação para o violão percussivo seja de fácil alcance a quem deseje o adotar.

Outro ponto importante foi a utilização de uma pauta auxiliar com duas linhas para descongestionar a leitura e fornecer contraste visual entre as seções. Ao estudar diferentes peças percussivas com e sem o uso de pauta auxiliar, percebi que, quando separada a notação dos recursos percussivos da notação convencional, esta se mostrou mais compreensível, fornecendo uma visão mais nítida de quando e onde devem ser abordadas as diferentes técnicas dentro da obra, facilitando também o estudo o qual pode se destinar ora a técnica de *ponteio*, ora a técnica percussiva.

Observados todos estes critérios chegou-se à seguinte proposta (Figura 49):

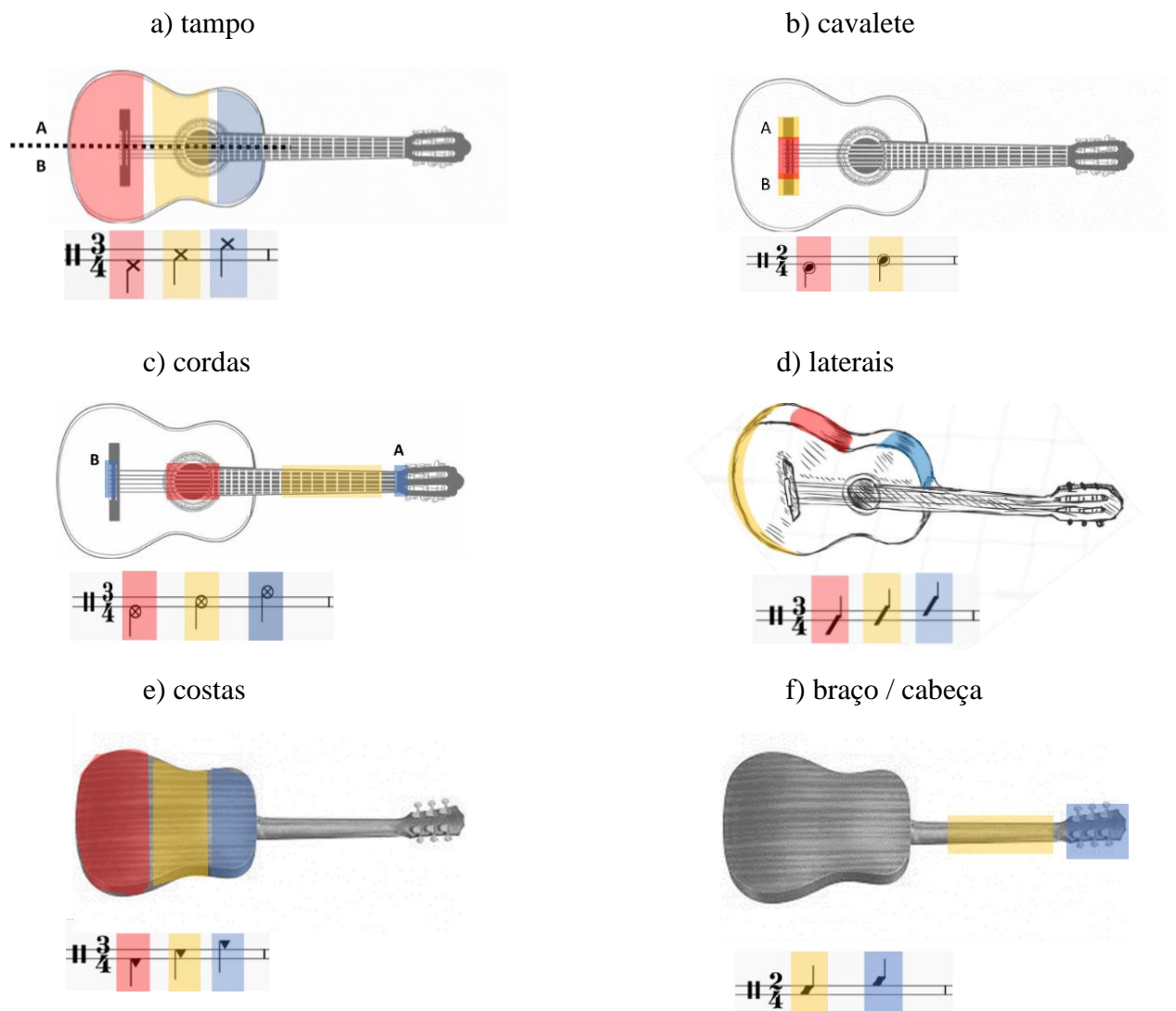


Figura 49. Proposta de sistema de notação percussiva por Carpenedo.

As letras “A” e “B” foram utilizadas para definir algumas regiões que, apesar de terem o mesmo timbre, estão localizadas em lugares diferentes do instrumento. O exemplo mais claro é a relação horizontal do tampo, o qual pode ser dividido como “A” parte de cima, e “B” parte de baixo (Figura 50).

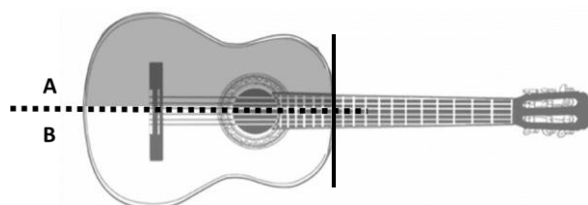


Figura 50. Exemplo de definição das diferentes regiões por Carpenedo.

A partir da categorização das partes das mãos realizada por Souza e Fernandes (2018), propomos a utilização das seguintes nomenclaturas e abreviações (Figura 51):

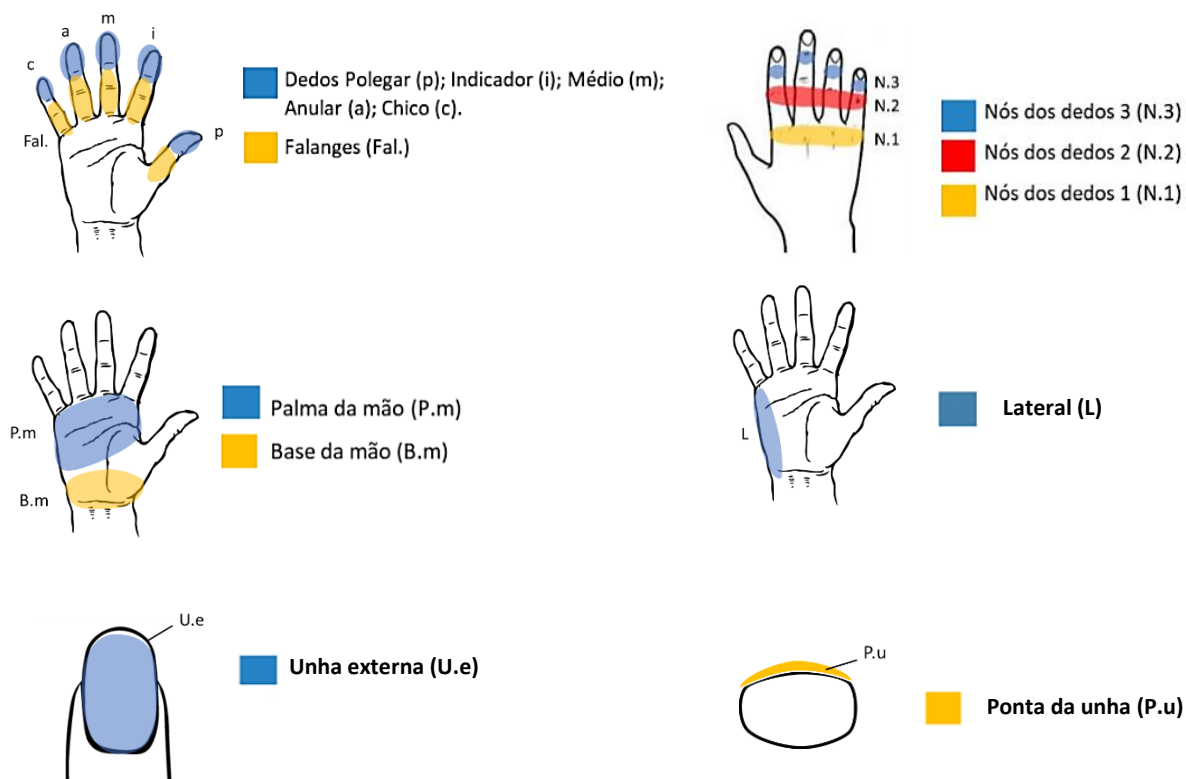


Figura 51. Proposta de nomenclatura e abreviações das partes das mãos mapeadas por Carpenedo.

No que tange às ações<sup>47</sup>, ou seja, como uma determinada técnica irá atuar na produção do som, as mesmas serão descritas em uma bula (notas de performance), pois demasiadas siglas e informações na partitura poderiam causar poluição visual e, conseqüentemente, atrapalhar a fluidez da leitura.

### 3.1.4.1. Estudo de caso

A fim de confirmar a viabilidade da proposta do sistema notacional, conferido o prazo e o cronograma previsto, o estudo de caso foi realizado na fase inicial do processo de escrita dos arranjos. Conforme descrito nos processos metodológicos, para este estudo foram separados

<sup>47</sup> Segundo Souza e Fernandes (2018), as ações catalogadas foram: arraste, golpe, pinçado, abafado/encostar, *rasgueado*.

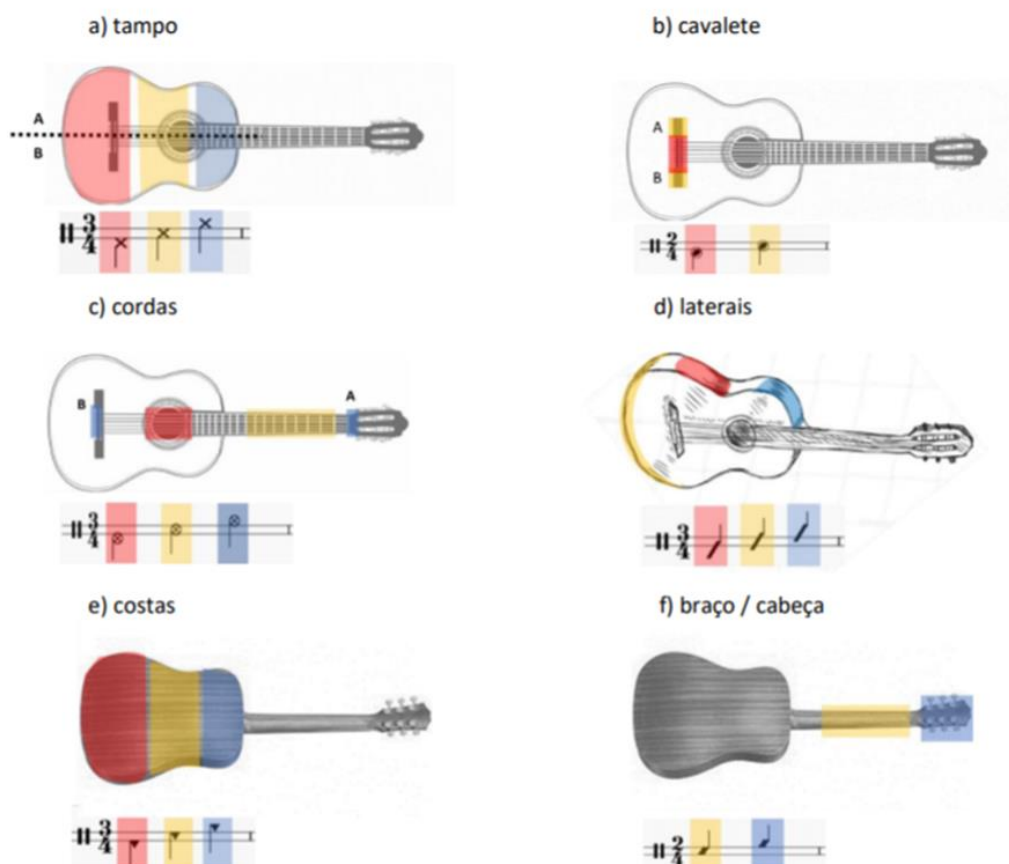


os participantes em três categorias com o objetivo de examinar se haveria diferenças quanto às respostas e a compreensão da escrita.

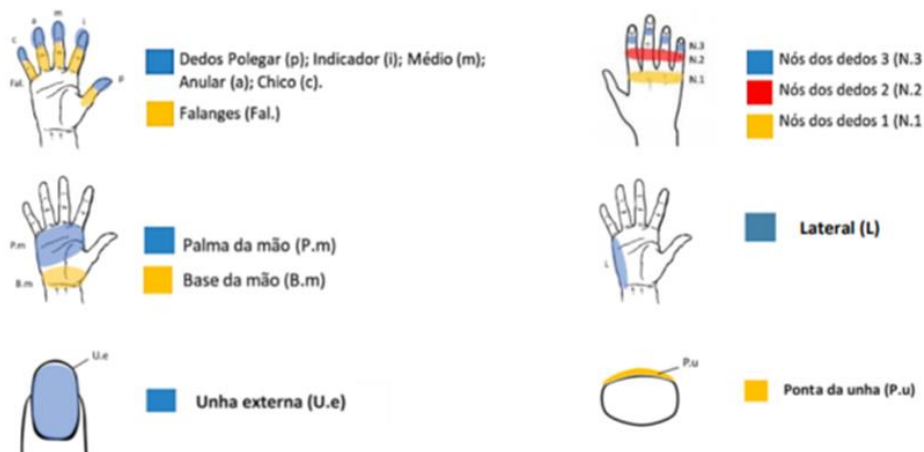
Em dezembro de 2019 foram enviados os materiais do estudo de caso via *e-mail* para os nove participantes que concordaram em participar da pesquisa (na ocasião foram escolhidos três participantes para cada categoria). Os materiais foram:

- a) Bula com os mapeamentos, caracteres e nomenclaturas / abreviações.

### Regiões do violão



### Abreviação para as regiões da técnica:



b) Exercícios percussivos:

Nº1

1  
5

Nº2

9  
13

Nº3

1  
5  
9

Nº4

Musical score for N°4, measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2. The bass line includes dynamic markings 'p' and 'A', and a '2' indicating a second ending.

Musical score for N°4, measures 7-10. The melody continues in the treble clef. The bass line includes dynamic markings 'p' and 'A', and a 'B' indicating a second ending. A '2' is also present in the bass line.

Nº5

Musical score for N°5, measures 11-14. The melody is written in the treble clef. The bass line includes dynamic markings 'p' and 'A', and a 'B' indicating a second ending. A '2' is also present in the bass line.

Musical score for N°5, measures 15-18. The melody is written in the treble clef. The bass line includes dynamic markings 'p' and 'A', and a 'B' indicating a second ending. A '2' is also present in the bass line.

Musical score for N°5, measures 19-22. The melody is written in the treble clef. The bass line includes dynamic markings 'p' and 'A', and a 'B' indicating a second ending. A '2' is also present in the bass line.

Nº6

Musical score for N°6, measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line includes dynamic markings 'p' and 'A', and a 'Fal.' marking.

Musical score for N°6, measures 6-10. The melody continues in the treble clef. The bass line includes dynamic markings 'p' and 'A', and a 'B' indicating a second ending. A '2' is also present in the bass line.

Apesar de ter sido estipulado o prazo de uma semana para a leitura e gravação dos resultados, houve casos em que a data limite não foi cumprida, o que ocasionou a prorrogação do tempo de entrega dos materiais. Diante disto, procurei uma forma mais eficaz e com uma amostra razoável para a realização do estudo. Em fevereiro de 2020, com a autorização do coorientador, a proposta foi apresentada na disciplina Literatura e Técnica Instrumental (guitarra), vinculada à Licenciatura em Música da Universidade de Aveiro. Apliquei o estudo de caso em uma das aulas, com o tempo total de uma hora, e pedi aos alunos que quisessem participar voluntariamente que assinassem um formulário (vide anexo) para autorizarem o registro e eventual uso de sua imagem (Figura 54). Nesta ocasião houve um número total de nove participantes, os quais se encaixavam em diferentes categorias em relação às suas experiências com os recursos percussivos.

Ao observar os registros audiovisuais desta sessão foi possível confirmar a ligeira apropriação da linguagem percussiva, bem como a rápida associação dos caracteres com relação às regiões do violão somadas às ações da técnica dentro dos exercícios, o que resultou num resultado sonoro bastante satisfatório.



Figura 52. Classe de Literatura e Técnica Instrumental (guitarra), em 26 de fevereiro de 2020.

Somando-se a esta experiência, foram recolhidos os resultados obtidos com quatro violonistas profissionais, dentre os quais um compositor que utiliza recursos percussivos em suas obras. Diferente da situação anterior, neste caso não foi possível verificar o processo de apropriação e entendimento da escrita, mas sim o resultado final performativo a partir dos vídeos por eles enviados (Figura 55). A análise dos cinco vídeos (quatro individuais e um em

grupo) confirmou que todos os participantes do estudo tiveram entendimento dos recursos percussivos, das ações, associações entre caracteres, regiões e sub-regiões, bem como conseguiram executar todos os exercícios.



Figura 53. Dois exemplos de *frames* dos vídeos resultantes do estudo de caso.

A fim de observar individualmente a opinião dos treze participantes, foi elaborado um questionário *online* via plataforma *Google Forms* (vide métodos), o qual garantia o anonimato das respostas. Os retornos obtidos (vide anexos) mostraram que dez dos treze participantes já haviam tocado ao menos uma obra que continha recursos percussivos. Doze participantes afirmaram que, caso a notação dos recursos percussivos pudesse ser sistematizada, isso facilitaria a difusão das obras que utilizam tais recursos. Quanto aos desafios encontrados durante o estudo dos exercícios, onze pessoas destacaram que tiveram dificuldade na memorização dos símbolos e seus significados e quatro relataram dificuldade na coordenação da mão direita. Em relação à objetividade e compreensão desta proposta de notação, doze participantes alegaram que foi fácil de entender. O participante que declarou a notação demasiado complexa afirmou que, caso as peças a serem trabalhadas fossem mais difíceis, talvez fosse necessário ter um diagrama ao lado durante todo o tempo de estudo; entretanto, o mesmo afirmou que tal impressão seja por não estar ainda habituado a este sistema notacional. Além deste integrante, outros três reiteraram que, apesar de terem tido facilidade no entendimento da notação, havia a necessidade de estudo para se acostumarem a esta escrita. Referente às sugestões, elencamos abaixo as que consideramos mais relevantes para o aperfeiçoamento do sistema notacional percussivo:

a) “Explicar o movimento da mão, como por exemplo o movimento que se utiliza quando usamos a base da mão para tocar (movimento de pulso)” (Participante n ° 1).

b) “Seria legal um livro com estudos e peças maiores percussivas todo embasado nesta notação. Só assim com o tempo irá ocorrer uma padronização natural. Poderia haver transcrições com essa notação do trabalho de violonistas que utilizam técnicas percussivas em suas músicas (exemplo: Andy McKee e similares)” (Participante n.º 2).

c) “Aumentar o tamanho das abreviações da mão direita para percussão” (Participante n.º 3).

d) “Simplificar mais nos termos quando aparecem na partitura” (Participante n.º 4).

### **3.2. Processos de criação dos arranjos**

Visando atingir os objetivos centrais desta pesquisa, a escrita dos arranjos ocorreu entre novembro de 2019 a abril de 2020. Este processo de criação efetuou-se em simultâneo com a própria prática, visto que os elementos, antes de serem incorporados aos arranjos, primeiramente foram experimentados e validados quanto às suas possibilidades sonoras. Tal ação, como citado anteriormente, caracteriza-se como *pesquisa artística*, como a definem López-Cano e San Cristóbal (2014), visto que aliar a pesquisa acadêmica sistemática a um fazer artístico, numa rede de influências contínuas e recíprocas, se tornou essencial para a realização deste trabalho.

O primeiro passo para a escrita dos arranjos sucedeu através da transcrição das melodias encontradas em *leadsheets* e a análise da viabilidade das tonalidades originais para o idiomatismo do violão. Cabe destacar que a *leadsheet* é um formato de partitura comum na música popular, geralmente encontrados em *songbooks*, nos quais são registrados apenas a melodia e os acordes na forma de cifra e, algumas vezes, detalhes rítmicos (convenções) ou de instrumentação (Fabris & Borém, 2006). Observado seu caráter exploratório, visto que a *leadsheet* atua como um guia para a execução (Thomas & Scarduelli, 2013), procurei em um primeiro momento atender aos parâmetros identificados na escrita original para depois alterá-los conforme os objetivos propostos.

O próximo passo foi a localização dos acordes conforme a disposição das notas da melodia no braço do instrumento. Depois iniciei a inclusão dos recursos percussivos como acompanhamento, objetivando seu uso de forma sobreposta à melodia e à harmonia, não limitado apenas a intervenções pontuais e solos percussivos. Neste ponto há uma aproximação direta à linguagem do violão *fingerstyle*, não em função dos timbres e técnicas utilizadas, mas com relação à simultaneidade dos elementos. As decisões quanto à integração de tais recursos

foram tomadas seguindo alguns critérios, numa espécie de “plano geral”, objetivando coerência para o uso das ideias. Alguns fatores que foram listados neste plano foram: emulação de instrumentos característicos dos gêneros abordados, preservação / inserção dos ritmos característicos, e diálogos entre percussão e elementos harmônicos e melódicos.

Relativo à emulação de instrumentos característicos, a analogia é inspirada a partir do papel que determinados instrumentos cumprem nos gêneros musicais. É importante frisar que o presente trabalho não pretende relacionar a sonoridade percussiva do violão aos sons reais dos instrumentos descritos, bem como limitar o uso de recursos percussivos a instrumentos e gêneros específicos.

A fim de compreender as sonoridades percussivas utilizadas em cada arranjo, foi elaborada, ao final de cada análise, uma tabela organizacional elencando a região e sub-região percutida, técnica, ação utilizada e instrumento simulado (se houver).

Cabe destacar que o processo de criação dos arranjos teve relação direta ao desenvolvimento das técnicas percussivas e procedimentos composicionais. Quanto maior for o leque de capacidades performativas, maior será o leque de complexidade e criatividade.

### 3.2.1. *Mata Verde*

*Mata Verde* foi a única música arranjada neste trabalho com a qual não tive contato com a gravação original. Por não se tratar de um *standard* dentro do vasto repertório de Hermeto Pascoal, encontrei apenas algumas versões de performances ao vivo postadas em *streaming* com grupos de jazz e um arranjo para duo de violões. Apesar da falta de referência quanto à gravação original, *Mata Verde* se mostrou um ótimo material para ser trabalhado e transportado para a sonoridade do violão solo.

No *leadsheet* original foi encontrado, no primeiro motivo melódico da parte A, a célula rítmica do samba interposta entre a melodia do baixo e a melodia da região aguda. Neste caso, utilizei como modelo de célula rítmica o segundo motivo rítmico apresentado por Pereira (2007, p. 20) no qual o autor exibe a variante do samba em arpejos (Figura 56). O motivo escrito por Pereira (2007) é acéfalo<sup>48</sup>, porém o ritmo resultante é similar ao escrito por Hermeto (Figura 57).



Figura 54. Célula rítmica variante em arpejos do samba.  
Fonte: Pereira, 2007, p. 20.



Figura 55. Excerto de *Mata Verde* (comp. 1-2).  
Fonte: Santos Neto, 2001, p. 35.

Para o arranjo transcrevi este primeiro motivo melódico realizando um arpejo sobre o acorde de Mi menor, completando o restante da melodia com notas pertencentes à harmonia e seus respectivos baixos. A seguir, substituí a exposição da célula rítmica através da variação por diminuição, subdividindo as figuras da semicolcheia, e executando-as na voz percussiva. Nesta seção ocorre um jogo de ritmos resultantes entre a voz percussiva e a voz melódica, visto

<sup>48</sup> “Acéfalo é o nome que se dá à frase musical iniciada com uma *elevação* ou *pausa*” (Reinato, 2014, p. 49). Grifos do autor.



que a figura das duas colcheias está dividida entre som indefinido na região grave do tampo e *tambora* na sexta corda solta, Mi 2 (Figura 58).



Figura 56. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 1-3).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Esta transformação da célula rítmica acarretou o deslocamento dos tempos fortes e fracos. Neste caso, a percussão compensa a ausência do arpejo do acorde de Em7 sus4 que ocorre na versão original (Figuras 59 e 60).



Figura 57. Excerto de *Mata Verde* (Comp. 1-4).  
Fonte: Santos Neto, 2001, p. 35.

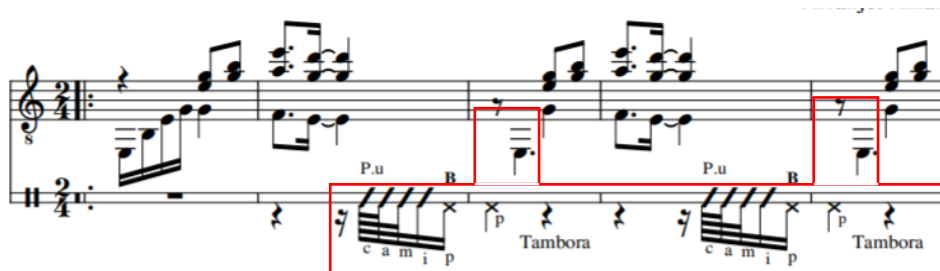


Figura 58. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 1-5).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na terceira frase (comp. 5-8), em que a melodia realiza um movimento descendente com ritmo de semínima, foram preenchidos os espaços melódicos com ritmos sincopados de colcheia, bem como tercinas acéfalas com as quais buscou-se referenciar o ritmo de acompanhamento do samba-canção (Figuras 61 e 62).



Figura 59. Célula rítmica do samba-canção.  
 Fonte: Pereira, 2007, p. 21.



Figura 60. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 6-8).  
 Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

No fim desta frase (comp. 8) foi utilizada a célula rítmica de duas tercinas consecutivas, as quais realizam um movimento tímbrico descendente, indo da região média para a grave, remetendo a uma prática bastante comum do pandeiro em solos ou acompanhamentos (Figura 63).

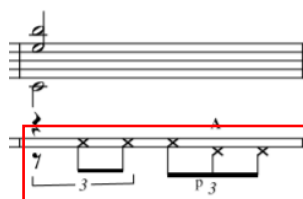


Figura 61. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (Comp. 8).  
 Fonte: Carpenedo, 2020.

No período seguinte, foi encontrado na *leadsheet* uma transposição melódica do tema, mantendo-se o padrão rítmico. Ademais há mudanças harmônicas e a retirada dos arpejos realizados pelo baixo, os quais tinham um importante papel de condução à melodia (Figura 64).

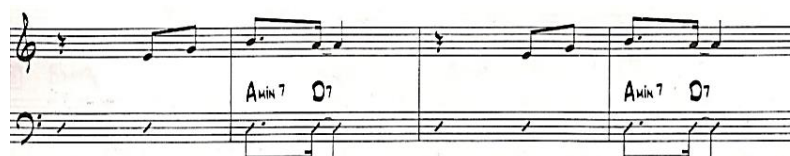


Figura 62. Excerto de *Mata Verde* (comp. 9-12).  
 Fonte: Santos Neto, 2001, p. 35.

Para esta seção utilizei novos recursos percussivos que podem ser comparados a instrumentos característicos do gênero do samba, visto que o motivo rítmico variado (resultante de quatro semicolcheias e duas colcheias) permaneceu no acompanhamento (Figura 65).

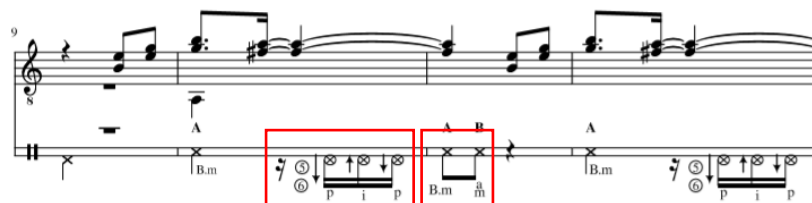


Figura 63. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 9-12).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na primeira célula rítmica há um efeito de cordas abafadas sendo tocadas em um padrão composto por três semicolcheias, sendo o primeiro tempo uma pausa (acéfalo) com movimentos rápidos ascendentes e descendentes, os quais fazem referência ao movimento da performance e a sonoridade de um reco-reco, instrumento percussivo característico do samba (Figura 66).

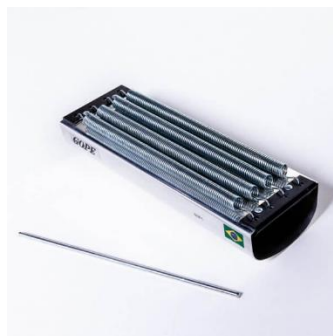


Figura 64. Reco-reco.

Fonte: <<https://www.kalango.com/en/reco-reco-aluminium-4-springs-gope>> Acesso em: 21 de Junho de 2020.

Na célula seguinte apresentam-se duas colcheias que possuem timbres semelhantes e são executadas em partes distintas do tampo. O movimento da mão utilizando ora a base da mão, ora a ponta dos dedos médio e anular, fazem referência à prática do pandeiro.

Nos compassos 14 e 15 há uma ruptura dos ritmos de samba com a incorporação de um ritmo de baião preenchendo o ritmo da melodia, a qual realiza o seu movimento por semínimas ascendentes e descendentes, variando o motivo exposto anteriormente (Figura 67).

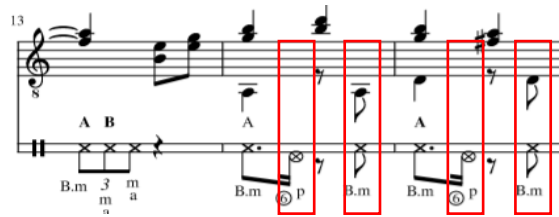


Figura 65. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 13-15).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Nos compassos 16 e 17 ocorre uma passagem na qual a mão direita realiza uma variação do ritmo percussivo de baião na lateral do violão utilizando a ponta das unhas, simultaneamente com a melodia, que ocorre através do translado da mão esquerda, promovendo uma sequência de *glissandi* (Figura 68). Tal passagem evidencia a independência rítmica e de produção sonora entre as duas mãos.



Figura 66. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 16-17).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na repetição do tema foi feita uma mudança rítmica no acompanhamento, trocando as semicolcheias nas cordas abafadas pelo ritmo característico do samba semicolcheia – colcheia – semicolcheia, tocado na região grave do tampo do violão, seguido de duas colcheias na lateral (Figura 69). Tal efeito faz referência ao timbre do pandeiro quando este executa a técnica denominada *slap*.

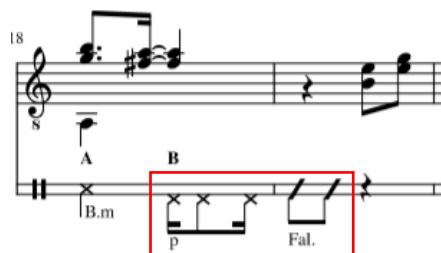


Figura 67. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 18-19).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na sequência o tema transposto é reapresentado, porém, ao final da frase, optei por não utilizar o efeito percussivo, mas incluir harmônicos naturais tocados através de *rasgueados* na

sétima e décima segunda casa, visando um efeito brusco de explosão sonora seguido de pausa para encaminhar a conclusão da parte A (Figura 70).

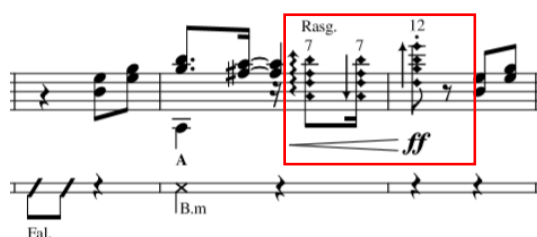


Figura 68. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 19-21).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

O primeiro período da parte B de *Mata Verde* traz elementos muito contrastantes em relação ao material apresentado na parte A. A melodia é composta por um motivo de curta tessitura, notas repetidas e figuras rítmicas mais rápidas e sincopadas. Para acompanhar essa movimentação foi utilizado um recurso percussivo feito com o polegar posicionado acima da sexta corda, percutindo a região de altura média do tampo. O ritmo ocorre tanto em simultâneo com a melodia quanto como preenchimento rítmico (Figura 71). Destaca-se que para a realização deste acompanhamento foi necessário experimentar e desenvolver uma técnica que, até o momento da escrita deste arranjo, ainda não havia sido encontrado na literatura e nos materiais previamente analisados.



Figura 69. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 26-27).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

O segundo período possui um movimento rítmico mais lento, composto por colcheias e semínimas. Na sua primeira exposição foram utilizados harmônicos naturais encontrados na quinta, sétima e décima segunda casa, a fim de incorporar diferentes timbres, referenciando outros instrumentos de forma análoga a uma roda de samba, na qual tradicionalmente a melodia é apresentada por diferentes instrumentos. O acompanhamento percussivo foi realizado através de células rítmicas sincopadas preenchendo os espaços melódicos (Figura 72).

Figura 70. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 33-36).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na segunda exposição tocam-se os mesmos intervalos (soando uma oitava abaixo em comparação a seção de harmônicos), realizando traslados semelhantes aos do compasso 16, nos quais a melodia é executada através de *glissandi* e ligados de mão esquerda, enquanto a mão direita executa o ritmo simultaneamente (Figura 73).

Figura 71. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 37-40).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Com relação ao arranjo é observado que o ritmo de samba é mantido ao longo de toda a peça, salvo breves intervenções, o que acarreta a preservação das características originais da obra. Além disto, é perceptível a busca pela variedade tímbrica percussiva, a qual faz alusões a diferentes tipos de instrumentos característicos do samba, como pandeiro, reco-reco, bumbo, entre outros.

A forma original indicada na partitura transcrita por Jovino Neto (2001) é AABBA, solo em A, BB, A e *D.C al fine*.

Para o arranjo definimos a seguinte forma: AABB, improviso, A, improviso em A, AA, *coda*.

Para a *coda* decidi utilizar uma cadência rápida composta por subdivisões da colcheia em fusas e quiáltera de seis notas, finalizando nos acordes característicos do tema principal iim7 – i7 (aqui substituídos por iim7(5b) – i7) (Figura 74).



Figura 72. Excerto do arranjo de *Mata Verde* (comp. 48-50).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Tabela 6. Recursos percussivos utilizados em *Mata Verde*.

Região	Sub-região	Técnica	Ação
<b>Tampo</b>	grave	Polegar (p)	Golpe
<b>Tampo</b>		Polegar (p)	Golpe
<b>Tampo</b>	média	Base da mão (B.m)	Golpe
<b>Tampo</b>		Médio (m) e anular (a)	Golpe
<b>Lateral</b>	aguda	Ponta da unha (P.u)	Golpe
<b>Lateral</b>	média	Ponta da unha (P.u)	Golpe
<b>Cordas abafadas</b>		Polegar (p) e indicador (i)	<i>Rasgueado</i>
<b>Corda abafada</b>	grave	Polegar (p)	Golpe
<b>Corda abafada</b>		Falanges (Fal.)	Golpe

As estratégias para a integração dos recursos percussivos em *Mata Verde* foram: a) preenchimento de notas longas; b) notas ligadas; c) *glissandi*; d) percussões intermitentes; e) percussões simultâneas com a melodia.

# Mata Verde

Hermeto Pascoal

Arranjo: Amanda Carpenedo

The musical score is written in 2/4 time and consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef). The lyrics are: *c a m i p Tambora*. The score includes various musical notations such as chords (A, B, B.m, P.u), dynamics (p, ff), articulation (Fal.), and performance techniques (Rasg., 7, 12). Measure numbers 6, 9, 14, and 18 are indicated at the start of their respective systems.



23 To Coda 1. 2.  $\frac{1}{2}C$

A B.m  $\textcircled{6}$  p B.m B.m B.m B.m A p

28  $\frac{1}{2}C$

32 12 7 5 7 12 12 12 5 12

Fal. A p

37

41 1. 2. Improviso D.C.

48 6 6

### 3.2.2. O Ovo

*O Ovo* é uma composição com caráter alegre e dançante, que traz em sua sonoridade melodias rápidas construídas sobre o modo mixolídio (escala muito utilizada na música do nordeste do Brasil) e o ritmo característico do baião. Transcrita originalmente para Si mixolídio, para o arranjo optei pela transposição para Lá mixolídio visando a utilização dos baixos em corda solta. Visto a presença frequente da progressão subdominante > tônica, foi adotada a afinção da sexta corda em Ré, favorecendo ainda mais o idiomatismo e preenchimento sonoro.

A introdução transcrita para o *leadsheet* do *songbook Brazilian Jazz Real Book* é a mesma contida na gravação original do grupo Quarteto Novo (1967). O material utilizado é composto de uma variação e uma citação literal de uma das frases encontradas no tema principal (Figura 75).

Figura 73. Leadsheet de *O Ovo*.  
Fonte: *Brazilian Jazz Real Book*, n.d.

Para o arranjo decidi iniciar a peça a partir de uma seção polirrítmica, com a mão esquerda realizando o ritmo do baião (Pereira, 2007) (Figura 76), e a mão direita o acompanhamento em semicolcheia. Há indicação para repetir *ad libitum*, permitindo ao intérprete explorar livremente as dinâmicas e acentos variados (Figura 77).

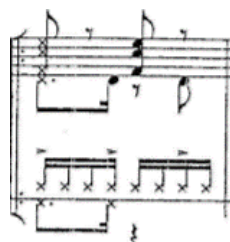


Figura 74. Célula rítmica do baião.  
 Fonte: Pereira, 2007, p. 63.

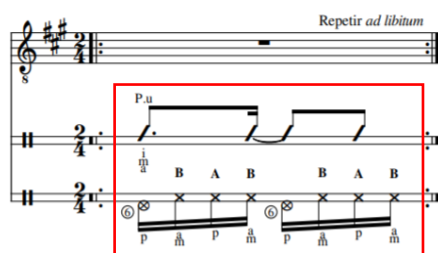


Figura 75. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 1-2).  
 Fonte: Carpenedo, 2020.

Os timbres utilizados nesta passagem percussiva fazem alusão aos instrumentos característicos do baião como o triângulo (timbre mais agudo e metálico, produzido aqui pela unha na lateral do violão) (Figura 78) e pandeiro (para além do gestual há a diferenciação de timbres entre a corda e o tampo para marcar os tempos fortes) (Figura 79).



Figura 76. Triângulo.

Fonte: < <https://www.salaomusical.com/ao/triangulos/1467-triangulo-lp-lpa122-aspire-8-20cm-com-batente-lpa122.html> > Acesso em: 21 de Junho de 2020.



Figura 77. Pandeiro.

Fonte: < <https://www.kalango.com/en/pandeiro-10-sweet-cherry-hp-percussion> >  
Acesso em: 21 de Junho de 2020.

No compasso seguinte o ritmo do baião é mantido pela mão esquerda enquanto a mão direita executa uma variação rítmica por diminuição dos valores das figuras nas cordas soltas (Figura 80).

Figura 78. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 1-2).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Observamos nos primeiros compassos da introdução um encaminhamento gradativo para a seção melódica. O efeito proposto foi a transição percussão > percussão + baixos > melodia + baixos como se pode verificar na Figura 64.

Figura 79. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 1-7).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Para a seção melódica foi utilizado um *ostinato* rítmico nos baixos, em contraponto com a voz superior. Ao encaminhar para o final da frase realizei a condução da voz intermédia em

sentido ascendente em graus conjuntos até alcançar uma das vozes do acorde cadencial (Figura 82).

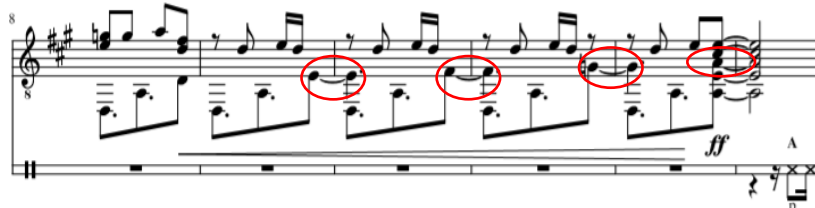


Figura 80. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 8-13).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Para a transição entre introdução e início do tema principal foi escrita uma intervenção percussiva que remete a uma prática comum no baião que é o toque da zabumba (instrumento característico deste ritmo) (Figura 83), combinando sons abertos e fechados (Figura 84).



Figura 81. Zabumba.

Fonte: <<https://odery.com.br/serie/baterias-inrock-series/zabumbas-in-rock/>> Acesso em: 21 de Junho de 2020.

Figura 82. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 8-17).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Embora tocada em regiões iguais, as diferentes sonoridades ocorrem através da mudança de técnica e intensidade percutida. Na primeira célula rítmica, executada no tampo superior do violão, é observado que a parte lateral do polegar atinge um timbre mais agudo devido à sobressalência do osso da falange e intensidade da ação. A segunda célula, executada no tampo inferior com os dedos médio e anular, possui, por sua vez, um som mais fechado devido ao pouco impacto que a ação exerce sobre o tampo e também por utilizar a polpa dos dedos, com uma textura mais macia.

Para o tema principal o acompanhamento rítmico foi dividido em duas seções. Na primeira utilizou-se uma célula variante do ritmo do baião, na qual, por diminuição, a segunda e terceira semicolcheia são executadas em simultâneo com a melodia. O mesmo ocorre no compasso seguinte; entretanto, neste caso, optei por executar na terceira e quarta semicolcheia (Figura 85). Os objetivos para a utilização deste recurso foram a variação dos ritmos em cada motivo e a viabilidade técnica de execução de mão esquerda.



Figura 83. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 15-16).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Devido ao fato de *O ovo* conter uma célula rítmica contínua baseada em semicolcheias, ou seja, com poucas notas longas para a utilização do recurso de percussão intermitente, foi necessária a aplicação de estratégias para a utilização dos recursos em simultâneo com as demais ações. Desta forma, recorri ao uso de ligados consecutivos e à aplicação da técnica de base de mão (B.m), em conjunto com o dedilhado de melodia e baixo (Figura 86).



Figura 84. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 14-16).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Foi utilizado, durante toda a extensão do segundo período, o ritmo padrão do baião, buscando uma sonoridade grave com a base da mão direita no tempo superior simulando o som de marcação da zabumba (Figura 87).

The image shows a musical score for a piece. The top staff is a melody in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down, characteristic of a baião. A red box highlights the bass line, which includes the label 'B.m'.

Figura 85. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 23-25).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Foi observada a ocorrência de pausas de semínima entre as transições de frases. Tal fato, apesar de esporádico, possibilitou o uso de percussão como elemento de “virada”<sup>49</sup>, ou seja, a percussão assume o protagonismo entre as mudanças de frase ou de período (Figura 88).

The image shows a musical score for a piece. The top staff is a melody in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down, characteristic of a baião. A red box highlights the bass line, which includes the label 'B.m'. The score also includes a 'To Coda' section and a first ending bracket labeled 'I.'.

Figura 86. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 26-36).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

A forma de *O Ovo* é bastante simples, sendo dividida originalmente em introdução e tema (o qual contém dois períodos que dialogam em um jogo de perguntas e respostas). Dado o rápido andamento da música e das figuras rítmicas da melodia, usou-se pouca variação tímbrica para a percussão, priorizando regiões de fácil movimentação e alcance da mão direita como a região média do tempo (abaixo e acima da boca) e golpes na sexta corda. Apesar da

<sup>49</sup> “Provocar uma mudança inesperada da subdivisão repetitiva que acompanha a música executada (geralmente música popular e comercial). Para a subdivisão introduzida é dado o nome de ‘virada’. É empregada na ‘bateria’ dos conjuntos e orquestras populares quando ocorre mudança de frase ou tema. Essa mudança é geralmente espontânea e sua execução depende da habilidade rítmico-musical do instrumentista” (Fruingillo, 2002, p. 383).

pouca exploração de timbres, foi observado nos recursos utilizados a busca pelas características sonoras de instrumentos vinculados ao gênero baião, como o triângulo, o pandeiro e a zabumba.

Na partitura há a indicação, após a repetição do tema, para um improviso livre. Como guia para a performance foi escrita uma sugestão para a realização de improvisos utilizando a escala de lá mixolídio. Após o improviso há um retorno ao tema e finaliza-se na *coda*, a qual contém um padrão rítmico variado da célula do baião tocado em *ostinato*. Esta sequência rítmica e melódica progride sequencialmente para a região aguda até à execução de efeitos sem sons definidos (utilizando as cordas 2, 3 e 4), ultrapassando o limite do braço do violão e indo até a proximidade do cavalete. Por fim ocorre um *glissando* na nota Lá 4 na segunda corda, seguido de *tapping* harmônico nos baixos da décima segunda casa (Figura 89).

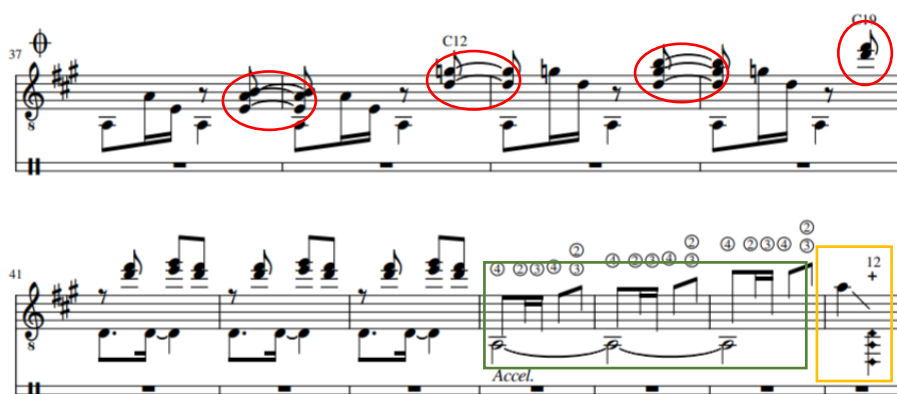


Figura 87. Excerto do arranjo de *O Ovo* (comp. 37-47).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Tabela 7. Recursos percussivos utilizados em *O Ovo*.

<i>O Ovo</i>			
Região	Sub-região	Técnica	Ação
Tampo		Polegar (p)	Golpe
Tampo	média	Base da mão (B.m)	Golpe
Tampo		Médio (m) e anular (a)	Golpe
Lateral	Aguda	Ponta da unha (P.u)	Golpe
Corda	grave	Polegar (p)	Golpe

As estratégias para a integração dos recursos percussivos em *O ovo* foram: a) preenchimento de notas longas; b) notas ligadas; c) percussões simultâneas com a melodia; e) seções percussivas; f) durante ataques de cordas soltas;



# O ovo

Hermeto Pascoal

Arranjo: Amanda Carpenedo

Repetir *ad libitum*

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

22

A A B.m ⑥ p B.m

26

A B A A A To Coda 1. p m a ⑥ B.m p

31

2. Improviso livre\* D.S. al Coda

37

C12 C19

41

Accel. 12+

### 3.2.3. São Jorge

Obra composta em homenagem ao seu pai, Hermeto Pascoal utilizou em *São Jorge* a mescla sensível do lirismo melódico com intervenções rítmicas que remetem ao gênero festivo do forró, de grande representatividade na terra natal do compositor. A gravação original, encontrada no álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979), consiste em camadas compostas de suaves timbres de flautas e bandolim combinadas a elementos que aludem a uma paisagem da vida sertaneja, sons análogos a cavalos (interpretado como uma referência ao cavalo de São Jorge (Figura 90), e frases de difícil compreensão, mas as quais se sabe que são ditas pela voz do pai de Hermeto.



Figura 88. Figura de São Jorge.

Fonte: <<https://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-sao-jorge/147/103/>>  
acesso em: 21 de Junho de 2020.

Mantidas as características originais como a harmonia modal e o pedal em acorde fixo, foi criado para este arranjo uma introdução com aspecto lírico ao mesmo tempo em que novas técnicas e gestos foram incorporados na sua execução. Uma das técnicas exploradas foi o uso de *tapping* e *glissando* entre as notas (Figura 91). Tal inspiração partiu de alguns exercícios de *tapping* encontrados em manuais para violão *fingerstyle*. Ao incorporar essa técnica ao violão de nylon foi observado que esta ofereceu bons resultados sonoros.



Figura 89. Introdução do arranjo de *São Jorge* (comp. 1-9).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Para o preenchimento harmônico foram utilizados acordes completos com cordas soltas para soar ao longo de todo o compasso. A melodia foi produzida através das técnicas de *tapping*, *glissandos*, ligados e harmônicos naturais (Figura 92).



Figura 90. Excerto da introdução de *São Jorge* (comp. 1-2).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Devido ao lirismo encontrado na parte A (compasso 10 com anacruse até o compasso 23), foi definido o uso moderado dos recursos percussivos privilegiando a sua utilização de forma intermitente para o preenchimento dos espaços melódicos (Figura 93). Os motivos rítmicos utilizados fazem referência ao trote do cavalo de *São Jorge*, tencionando manter esta referência originalmente trazida pela voz, transportada agora para o arranjo instrumental.



Figura 91. Excerto do arranjo de *São Jorge* (comp. 10).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

No compasso seguinte foram utilizados motivos rítmicos mais simples para o acompanhamento, responsáveis pela marcação dos tempos um e dois. No primeiro tempo optei por utilizar uma sonoridade grave (batida no tampo com a base da mão) e no segundo agudo (golpe na sexta corda contra o espelho com o polegar). Tais timbres fazem alusão ao toque da zabumba, instrumento que executa não só as células rítmicas características do baião, como também é responsável pela marcação dos tempos fortes com seus sons graves e o contratempo com sons mais agudos (este realizado com o auxílio de uma vareta popularmente conhecida como *bacalhau*).

Para a execução do golpe de polegar na sexta corda em sincronia com o ataque da nota da melodia, foi desenvolvida uma técnica com a parte externa da unha do dedo responsável pelo ataque da nota pela mão direita. O ataque é realizado de dentro para fora, um movimento de sentido inverso ao tradicionalmente utilizado. Com o objetivo de ajudar na leitura e interpretação do *performer* para quando tais fenômenos ocorrem, foi decidido utilizar ao lado da nota uma seta apontando para cima (Figura 94).

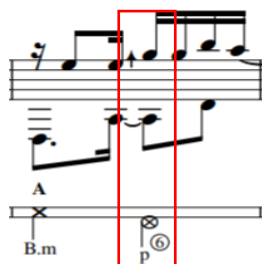


Figura 92. Excerto do arranjo de *São Jorge* (comp. 11).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Estes padrões rítmicos foram utilizados nas duas primeiras frases, vindo a ser modificados ao fim do período devido ao desenvolvimento rítmico e melódico, o qual, em razão de sua intensa movimentação, dificultou o uso da técnica e a execução idiomática destes recursos. Assim, ficou definido manter a marcação dos tempos um e dois com os mesmos materiais previamente expostos (Figura 95).

Figura 93. Excerto do arranjo de *São Jorge* (comp. 5-17).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Observado o diferente motivo melódico existente no terceiro período da parte A (compasso 18 ao 22), optei por variar também os padrões rítmicos utilizando a célula rítmica do baião de forma concomitante aos baixos (Figura 96).

Figura 94. Excerto do arranjo de *São Jorge* (comp. 18-22).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Para a transição entre as partes A e B (compassos 24 e 25) foi utilizado um *ostinato* rítmico nos bordões, executados com movimentos rápidos de polegar para cima e para baixo, fazendo uma alusão à sonoridade do berimbau. Nota-se que nesta referência sonora há intertextualidades ligadas à cultura afro-brasileira, como a figura de São Jorge, conhecido como Ogum, o orixá da guerra, pelo sincretismo popular, e a capoeira (expressão popular brasileira que utiliza o berimbau como seu instrumento característico) (Figura 97).



Figura 95. Exemplos de relações intertextuais da cultura afro-brasileira.

Fontes: < <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/capoeira-a-arte-renegada.phtml>> < <https://www.facebook.com/capoeiraangolanapoliogum/>> Acesso em: 21 de Junho de 2020.

Para ajudar na acentuação desta passagem foram utilizados dois diferentes recursos percussivos em simultâneo com as figuras 2 e 4 da primeira célula rítmica de semicolcheia e o uso de acordes sem a terça, conhecidos por *power chords*, realizados através de *tapping* na figura 3 da segunda célula rítmica de semicolcheia (Figura 98).

Figura 96. Excerto do arranjo de *São Jorge* (comp. 24-25). Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

No fim da segunda volta da transição foi executada uma “virada” para encaminhar a entrada da parte B (Figura 99). Esta “virada”, além do protagonismo percussivo, oferece também um diferente gesto performático na interpretação deste arranjo.

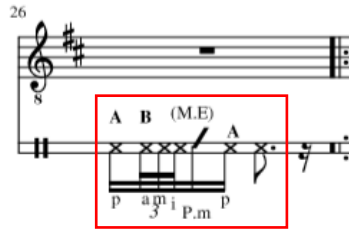


Figura 97. Excerto do arranjo de *São Jorge* (comp. 26).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Toda a parte B é executada através da técnica de *ponteio*, sem acompanhamento percussivo. Esta decisão foi tomada devido ao fato de a melodia ser executada em um andamento rápido, com passagens de difícil execução para ambas as mãos.

Para o retorno da parte A, e consequentemente ao andamento mais lento, foi utilizada a técnica de rufo com a dinâmica decrescente e *rallentando*. O rufo é executado com a mão direita fazendo uma sequência de movimentos na parte superior e inferior do tampo de forma contínua. Para um melhor resultado conclusivo foi também utilizada uma mudança tímbrica gradual, da região mais aguda para a mais grave (Figura 100).

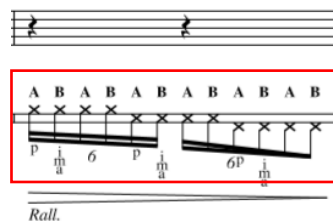


Figura 98. Excerto do arranjo de *São Jorge* (comp. 45).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

O último recurso percussivo empregado em *São Jorge* aparece na *coda*, composta de uma virada, que pode ser comparada a uma “virada” de rufo e prato de bateria seguido de um acorde conclusivo. O rufo é produzido com a parte externa da unha golpeando a região grave do tampo, nas proximidades da borda, seguido de um golpe na lateral de região média com as falanges da mão direita (Figura 101).



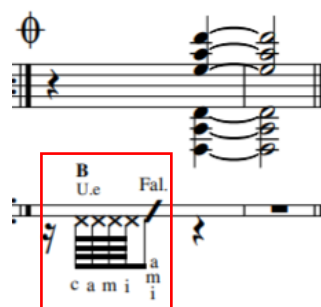


Figura 99. Excerto do arranjo de *São Jorge* (comp. 66).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

A forma utilizada para o arranjo de *São Jorge* foi: introdução, AA, transição, BB, A'A'', BB, *coda*

Tabela 8. Recursos percussivos utilizados em *São Jorge*.

<i>São Jorge</i>			
Região	Sub-região	Técnica	Ação
Tampo	Aguda	Polegar (p)	Golpe
Tampo		Indicador (i ), médio (m) e anular (a)	Golpe
Tampo	Média	Polegar (p)	Golpe
Tampo		Indicador (i ), médio (m) e anular (a)	Golpe
Tampo		Base de mão (B.m)	Golpe
Tampo	Grave	Unha externa (U.e)	Golpe
Lateral	Aguda	Palma da mão (P.m)	Golpe
Lateral	Média	Falanges (Fal.)	Golpe
Braço	Média	Nó dos dedos (N.2)	Golpe
Corda abafada	Grave	Polegar (p)	Golpe

As estratégias para a integração dos recursos percussivos em *São Jorge* foram: a) percussões intermitentes; b) percussões simultâneas com a melodia; c) seções percussivas; d) durante ataques de cordas soltas.

# São Jorge

Hermeto Pascoal

Arranjo: Amanda Carpenedo

Measures 1-4 of the guitar score. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note pattern. Measure 1 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 2 has an accent (+) over the first eighth note and a slur over the next two eighth notes. Measure 3 has a slur over the first two eighth notes, with a '7' above the first and a '12' above the second. Measure 4 has an accent (+) over the first eighth note.

Measures 5-8 of the guitar score. Measure 5 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 6 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 7 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 8 has an accent (+) over the first eighth note. The bass line continues with eighth notes, and there are some chordal textures in the higher register.

Measures 9-13 of the guitar score. Measure 9 is marked with a '5' and a 's' (sustain). The guitar part has a melodic line with slurs and accents, and a bass line with eighth notes. Measure 10 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 11 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 12 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 13 has an accent (+) over the first eighth note. Chord diagrams are provided below the bass line: A B (p a m i), (M.E) B (P.m m a), A (B.m), and p (6).

Measures 14-17 of the guitar score. Measure 14 is marked with a '5' and a 's'. Measure 15 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 16 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 17 has an accent (+) over the first eighth note. Chord diagrams are provided below the bass line: A B (p a m i), B.m m a, B.m, and p (6). A '6' is written above the final measure of this system.

Measures 18-21 of the guitar score. Measure 18 is marked with a '5' and a 's'. Measure 19 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 20 has an accent (+) over the first eighth note. Measure 21 has an accent (+) over the first eighth note. Chord diagrams are provided below the bass line: A (B.m).

22

1. | 2.

$\text{♩} = 100$

Cresc. N.2 P.m

25

A B (M.E) A

p a<sup>m</sup> i P.m p

29

33

37

41

1. 2. To Coda

A B A B A B A B A B

$P \begin{matrix} i \\ m \\ a \end{matrix} 6 P \begin{matrix} i \\ m \\ a \end{matrix} 6 P \begin{matrix} i \\ m \\ a \end{matrix}$

46

$\text{♩} = 60$

Rall.

A B (M.E) B A

$p \ a \ m \ i$   $P.m \ m \ a$  B.m  $p \ 6$

51

6

A B (M.E) B A

$p \ a \ m \ i$   $P.m \ m \ a$  B.m  $p \ 6$

55

1.

A

B.m

59

8

2.

63

D.S. al Coda

Accel.

B  
U.e Fal.  
c a m i a  
m  
i

8

7

7

### 3.2.4. *Aquela Coisa*

Samba enérgico, repleto de acentuações e síncopes, *Aquela Coisa* oferece elementos que provêm de uma mistura entre o samba e o jazz. A gravação original se encontra no álbum *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca*, de 1984, e sua interpretação ganhou muito espaço em *big bands*, grupos de sopros e bandas de jazz.

Certamente esta música se mostrou a mais desafiadora a ser arranjada. Em um primeiro momento, ao ser analisada a armadura no *sheetlead*, tive a impressão de que, por não haver acidentes no sistema, ela iria adaptar-se bem no idiomatismo do violão. Entretanto, os acordes utilizados por Hermeto, além de apresentarem uma harmonia flutuante, também são compostos de diversas expansões, as quais aumentaram o nível de dificuldade de execução devido às suas posições. As tentativas de adequação para tonalidades mais idiomáticas, com características como a exploração de um maior número de cordas soltas, por exemplo, não tiveram sucesso. Certas tonalidades, ao resolverem o problema harmônico, acarretaram problemas de tessitura melódica, ou até mesmo descaracterizaram o que denominamos *ethos* na música (ver tópico *tonalidade*). Por fim, optei em manter a tonalidade original, fazendo alterações como substituições de acordes, inversões nos baixos, omissão de notas do acorde, entre outros recursos de adequação harmônica visando a fluidez da performance.

Para o acompanhamento percussivo foi utilizado maioritariamente o recurso de percussão intermitente ou entre notas longas. Visto se tratar de uma melodia sincopada repleta de frases rápidas e jazzísticas, tais demandas de alto nível técnico na execução do *ponteio* impossibilitaram a utilização da percussão sincrônica à melodia.

O primeiro recurso percussivo ocorre entre um acorde sustentado por notas longas no compasso 2. Na sequência há um *glissando* de mão esquerda para a mudança de acorde e conseqüentemente de posição (Figura 102). Esta técnica possibilitou que a mão direita tivesse mais liberdade para que, após a realização da percussão, retornasse com precisão para a posição do próximo ataque.



Figura 100. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 1-2). Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

As três primeiras frases que compõem o primeiro período da música oferecem materiais melódicos bastante contrastantes entre si; entretanto cabe ressaltar que um dos pontos de similaridade que as une é a cadência em uma nota longa com duração de dois tempos (Figura 103). Sendo assim, procuramos utilizar diferentes motivos rítmicos como resposta a cada frase.

The image shows a lead sheet for a piece titled "Bright Samba" with a tempo marking of quarter note = 100. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system has a red box around the first phrase and a red circle around the final note. The second system has a yellow box around the second phrase and a yellow circle around the final note. The third system has a green box around the third phrase and a green circle around the final note. Chords are written below the bass staff, including C min7, C# min7, F#m7, F# min7, F# min/Eb, D min7(b9), D# m7, D min7(b9), G, G#m7, G7(b9), C7(b9), Eb m7, B7(b9), C7(b9), Bb7(b9), Ab7(b9), D7(b9), D# m7, C min7, E min7, A7, G7(b9).

Figura 101. Leadsheet de *Aquela Coisa*.  
 Fonte: Santos Neto, 2001, p. 13.

Em resposta à primeira frase (compassos 1 ao 3), escolhi incorporar ao acompanhamento percussivo alguns padrões que remetessem a “viradas” de bateria ligadas ao jazz. A seguir, foi utilizado o recurso de progressão do baixo por movimento ascendente e cromático, realizado através do *tapping* de mão esquerda (Figura 104).

The image shows an excerpt of a musical score for 'Aquela Coisa' in 2/4 time. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a percussive pattern. The percussive pattern is marked with 'p' and 'A' and 'B' above it. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the bass staff, with the text 'A..... B' and '(M.E)' above it, and 'Fal. p' below it. The melodic line has various ornaments and dynamics markings.

Figura 102. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 1-7).  
 Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Para a resposta da segunda frase (compassos 5 e 6) foi empregado um motivo rítmico composto por uma quiáltera acéfala e duas colcheias, realizando uma variação da célula rítmica tradicional do samba (Figura 105).

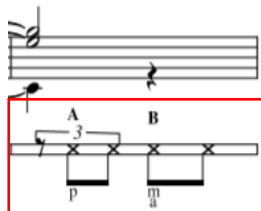


Figura 103. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 7).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na terceira frase é observada uma melodia sincopada a qual possibilitou a inclusão de percussão intermitente através do preenchimento de pausas, notas longas e ligados (Figura 106).

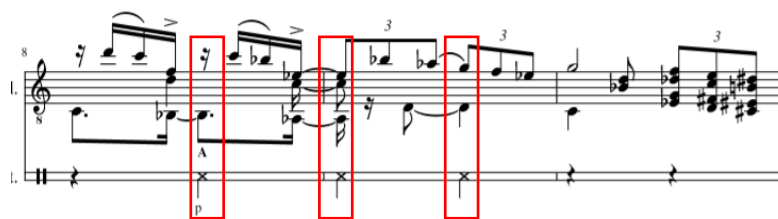


Figura 104. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 8-10).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Ao final da terceira frase foi encontrado na *leadsheet* original uma indicação para a execução de uma sequência de acordes em quiáltera de três colcheias (Figura 107). Devido à progressão original ser pouco idiomática, e a dificuldade imposta às mudanças de posições não surtirem o efeito transicional com a fluidez desejada, decidi utilizar a sonoridade de acordes maiores com sétima e nona, e fazer a condução no ritmo indicado de forma descendente e cromática (Figura 108).

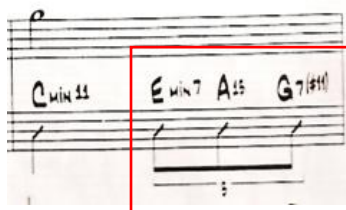


Figura 105. Progressão de acordes na *leadsheet* de *Aquela Coisa* (comp. 10).  
Fonte: Santos Neto, 2001, p. 13.





Figura 106. Progressão de acordes no arranjo *Aquela Coisa* (comp. 10).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

No material melódico do segundo período da parte A foi destacada a frase antecedente e a frase consequente, com diferentes conclusões. Na primeira ocorre a sensação de suspensão através de uma bordadura superior sobre o quinto grau do acorde de Cm7, equivalente a uma pergunta em um diálogo. A segunda promove a sensação de conclusão através da resolução descendente na tônica do acorde, homônimo ao seu antecessor, agora em C7M (Figura 109).



Figura 107. Cadências nas frases antecedentes e consequentes na leadsheet de *Aquela Coisa* (Comp. 11-18).  
Fonte: Santos Neto, 2001, p. 13.

Na primeira frase optei pela execução de uma nota pedal tocada em corda solta, objetivando um maior preenchimento sonoro (Figura 110). Tal decisão ocorreu através da constatação de que os traslados executados nesta passagem, mais o acréscimo da percussão, dificultavam o preenchimento harmônico, apresentando assim uma sonoridade bastante “árida”. O recurso percussivo, neste caso, acompanha a melodia através da execução simultânea a uma nota ligada, variando o padrão rítmico de acompanhamento apresentado no período anterior (comp. 8-10).

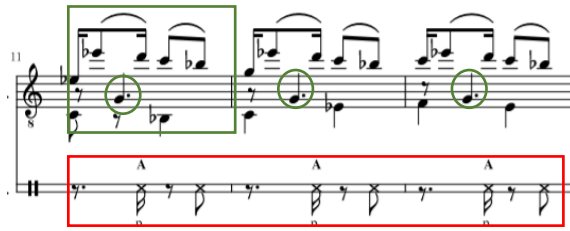


Figura 108. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 11-13).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Para a cadência foi utilizado um motivo rítmico intermitente entre a progressão de acordes e notas longas, alusivo a um padrão *standard* de “virada” de bateria (Figura 111).



Figura 109. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 14).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na frase seguinte foi apresentado novo material rítmico, executado como preenchimento das notas da melodia e ataques simultâneos através de notas ligadas pela mão esquerda. Em comparação com a frase anterior ocorre uma diminuição dos valores rítmicos, aumentando a densidade percussiva nesta reexposição (Figura 112). Almejando manter características percussivas comuns entre as duas frases do período, optei por utilizar o mesmo material rítmico em ambas as cadências.

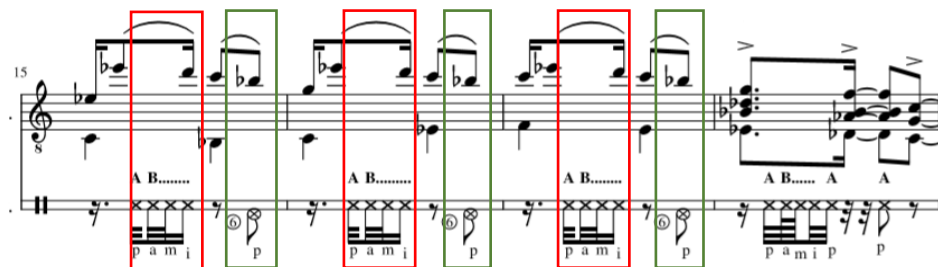


Figura 110. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 15-18).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Para a transição (compassos 19 ao 22) foi empregado o recurso de *tambora* para percutir os blocos de acordes e conseqüentemente as vozes da melodia. Já o recurso percussivo foi

produzido no tampo do violão com o intuito de interagir com as vozes melódicas repetidas, transferindo o ritmo melódico para a percussão.

Observa-se nas figuras 113 e 114 a comparação entre a melodia original, realizada por quatro semicolcheias, e sua reescrita no arranjo, no qual modificamos o segundo tempo de cada compasso, colocando as duas primeiras semicolcheias na melodia e as outras duas na percussão.



Figura 111. Acordes em bloco na *lead sheet* de *Aquela Coisa* (comp. 19-20).  
Fonte: Santos Neto, 2001, p. 13.



Figura 112. Transferência rítmica entre vozes no excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 19-20).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na cadência da seção de transição foi utilizada novamente a referência de “viradas” de bateria, caracterizada aqui como um rufo simples de 8 notas mais um ataque na cabeça do tempo. Para a acentuação dos tempos um e dois foi utilizado um recurso percussivo produzido pela mão esquerda na lateral do violão, buscando uma sonoridade mais metálica em contraste com o timbre mais escuro produzido pela mão direita. Este efeito de rufo conduz para um acorde completo, com efeito explosivo realizado através de um ataque rápido de mão direita seguido de um *glissando* descendente pela mão esquerda (Figura 115).

Figura 113. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 22).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

A parte B é composta de duas seções contrastantes. A primeira foi organizada em duas frases, as quais começam com *drum fill*, ou seja, um intervalo designado a ser preenchido percussivamente (Figura 116).

Figura 114. Acordes em bloco na *leadsheet* de *Aquela Coisa* (comp. 23-28).  
Fonte: Santos Neto, 2001, p. 13.

Neste caso cada *drum fill* foi abordado de forma diferente. Na primeira ocorrência deixei o acorde anterior soando durante todo o compasso com o objetivo de não haver um corte abrupto entre a transição e a parte B. O motivo rítmico utilizado neste caso foi muito semelhante à “virada” do compasso 4 (Figura 117).

Figura 115. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 24).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

No *drum fill* seguinte optei em promover um contraste através de uma pausa abrupta, em que a percussão assume o protagonismo proposto na *leadsheet* original e explora uma “virada” mais densa, desenvolvida com maior variação tímbrica e ataques rápidos (Figura 118).

The image shows a musical score for measures 23-29 of 'Aquela Coisa'. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part features a complex rhythmic pattern with various articulations and dynamics. Red boxes highlight specific sections: one in the vocal line at measure 28 and another in the piano accompaniment at measure 28. The piano part includes a sequence of notes 'A B A B A B A B A' and 'Fal. c a m i Fal. Fal.'.

Figura 116. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 23-29).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na seção que segue (compassos 28 ao 37) há um pequeno interlúdio que encaminha para o improviso. Neste ponto ocorre um *ostinato* de acordes com ritmos sincopados, executados originalmente pela mão esquerda do pianista enquanto a mão direita e o baixista executam a linha melódica de forma homorrítmica. Com o objetivo de manter a ideia de ostinatos servindo de base para a melodia da voz inferior, e verificada a inviabilidade de execução de acordes completos neste processo, optei pela escolha de uma nota pertencente ao acorde que pudesse fornecer liberdade técnica satisfatória para a execução de ambas as vozes. Na primeira exposição a síncope é feita através de harmônicos artificiais obtidos por meio da execução da nota Fá 4 na casa um da primeira corda. Na reexposição há, além do contraste tímbrico em função da execução da nota real, um intervalo de quarta entre a nota Dó 4 e a nota Fá 4, executadas nas cordas dois e um da primeira casa, respectivamente (Figura 119).



Figura 117. Excerto do arranjo de *Aquela Coisa* (comp. 30-37).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

A forma utilizada para o arranjo de *Aquela Coisa* foi: A, transição, B, interlúdio, improviso, A, transição e *coda*.

Tabela 9. Recursos percussivos utilizados em *Aquela Coisa*.

<i>Aquela Coisa</i>			
Região	Sub-região	Técnica	Ação
<b>Tampo</b>	Aguda	Indicador (i), médio (m) e anular (a)	Golpe
<b>Tampo</b>		Falange (Fal.)	Golpe
<b>Tampo</b>	Média	Polegar (p)	Golpe
<b>Tampo</b>		Indicador (i), médio (m), anular (a) e <i>chico</i> (c)	Golpe
<b>Tampo</b>	Grave	Médio (m) e anular (a)	Golpe
<b>Lateral</b>	Aguda	Falange (Fal.)	Golpe
<b>Lateral</b>		Unha externa (U.e)	Golpe
<b>Lateral</b>		Palma da mão (P.m)	Golpe
<b>Lateral</b>	Média	Polegar (p)	Golpe
<b>Lateral</b>		Unha externa (U.e)	Golpe
<b>Cordas abafadas</b>	Grave	Falange (Fal.)	Golpe
<b>Corda abafada</b>		Polegar (p)	Golpe

As estratégias para a integração dos recursos percussivos em *Aquela coisa* foram: a) preenchimento de notas longas; b) seções percussivas; c) percussões intermitentes; d) notas ligadas; e) seções percussivas; f) *tambora*; g) *glissando*.

# Aquela coisa

Hermeto Pascoal

Arranjo: Amanda Carpenedo

1 2/4

A

A..... B  
(M.E)  
a mi Fal. p

5

A 3 B

p m

8

A 3 3 3

n

11

A A A A B..... A A

p p p p a mi p p

15

A B..... A B..... A B..... A B..... A A

p a mi p p a mi p p a mi p p a mi p p

19

Tambora.....

B (M.E) (M.E)

Fal. Fal.

A B A B A B A B A

p

23

(M.E) (M.E)

Fal. Fal.

A B A B A B A B A

U.e.....

a m i p p

B..... (M.E)

Fal. c a m i Fal. Fal.

*mf*

27

(M.E) (M.D) (M.E) (M.D) (M.E)

U.e U.e.....

i m a c a m i Fal. Fal.

P.m

*ff*

30

13

*p subito*

34

*mf*



38 Fm7 Em7

Musical notation for measures 38-45. Treble clef with a 's' below it. Bass clef. Chords Fm7 and Em7 are indicated above the staff. The staff contains rhythmic slashes and bar lines.

46 Bb7sus4 D7M

Musical notation for measures 46-53. Treble clef with a 's' below it. Bass clef. Chords Bb7sus4 and D7M are indicated above the staff. The staff contains rhythmic slashes and bar lines.

54 C7sus4 Bb7sus4 D.C. al Fine

Musical notation for measures 54-61. Treble clef with a 's' below it. Bass clef. Chords C7sus4, Bb7sus4, and D.C. al Fine are indicated above the staff. The staff contains rhythmic slashes and bar lines.

### 3.2.5. *Bebê*

A composição *Bebê* foi gravada no álbum *A Música Livre de Hermeto Pascoal* de 1973. Esse baião carrega a influência da música regional nordestina, bem como elementos que nos soam familiares devido à sua continuidade rítmica e melódica.

De acordo com Santos Neto (2001), a obra foi inspirada pelo balbucio de Flávio Pascoal, filho mais novo de Hermeto, ao tentar reproduzir as primeiras palavras. É possível encontrar a referência desta ideia através de uma melodia “gaguejante” (notas repetidas) e recorrente.

Para o arranjo de *Bebê* foram mantidas muitas das características originais apresentadas na *leadsheet* como tonalidade, forma e / ou altura das melodias. Foi observado que a sua transposição para o violão apresentava coerência técnica, fluidez entre os acordes, tessitura adequada para uma execução idiomática, facilidade de incorporação dos recursos percussivos, além do recurso de cordas soltas.

Para a introdução foi escrita uma variação do original (Figura 120) em que é tocado o acorde no contratempo do tempo dois enquanto a percussão faz o acompanhamento de forma discreta, apenas marcando os tempos com variação tímbrica associada à marcação de bumbo e chimbau (*hi-hat*) de bateria (Figuras 121).



Figura 118. Introdução na *leadsheet* de *Bebê* (comp. 1-4).  
Fonte: Santos Neto, 2001, p. 16.

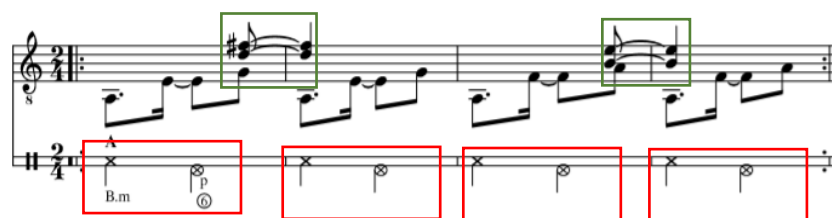


Figura 119. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 1-2).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Na sequência de bordaduras<sup>50</sup> que ocorrem nas duas primeiras frases da parte A (compassos 5 ao 12), foram realizados ligados consecutivos com os dedos um e dois da mão esquerda, enquanto a mão direita dispõe de independência para realizar simultaneamente a percussão ao ritmo do baião. Os timbres utilizados buscam variedade e performance gestual, visto que envolvem a movimentação da mão direita indo da lateral inferior até à boca do violão, preparando-a para a frase consequente. Para a melhor integração da melodia com as células percussivas, há, além dos ligados de mão esquerda, um *glissando* entre as últimas notas da frase, permitindo assim a execução completa do padrão rítmico pela mão direita (Figura 122).

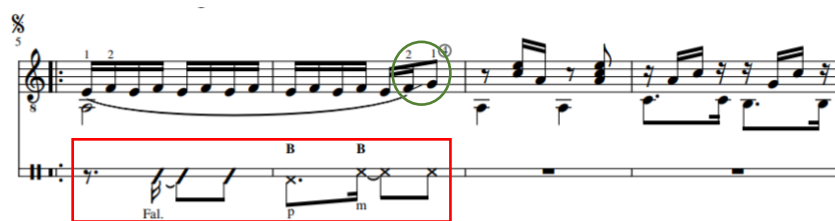


Figura 120. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 5-8).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

No segundo período, composto por três frases variadas por transposição (compassos 13 ao 20), foi utilizado um recurso percussivo simples de golpe na sexta corda, remetendo novamente à marcação de tempo pelo chimbau da bateria. Devido às exigências técnicas de mão direita que esta seção apresentou, foi decidido fazer a marcação percussiva apenas no segundo tempo, permitindo a execução do padrão rítmico característico no primeiro tempo através do baixo (Figura 123).

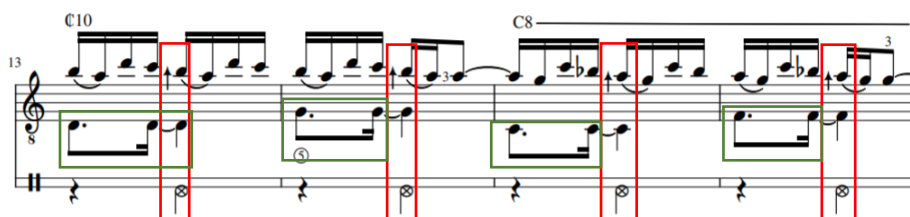


Figura 121. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 13-17).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

<sup>50</sup> “Bordadura: é alcançada por grau conjunto e deixada por grau conjunto também, sendo que a ida e a vinda possuem direções opostas” (Drehmer, 2012, p. 85). Em:  
<[https://books.google.pt/books?id=ZNdxDwAAQBAJ&pg=PA85&lpg=PA85&dq=teoria+musical+bordaduras+em+m%C3%BAAsica&source=bl&ots=7EWZnOEv2C&sig=ACfU3U11IG4iEfXIL4oBbLBKUUpvw-h9bw&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjHy-  
vp88zqAhWn3OAKHXZZAbwQ6AEwD3oECAkQAQ#v=onepage&q=teoria%20musical%20bordaduras%20em%20m%C3%BAAsica&f=false](https://books.google.pt/books?id=ZNdxDwAAQBAJ&pg=PA85&lpg=PA85&dq=teoria+musical+bordaduras+em+m%C3%BAAsica&source=bl&ots=7EWZnOEv2C&sig=ACfU3U11IG4iEfXIL4oBbLBKUUpvw-h9bw&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjHy-<br/>vp88zqAhWn3OAKHXZZAbwQ6AEwD3oECAkQAQ#v=onepage&q=teoria%20musical%20bordaduras%20em%20m%C3%BAAsica&f=false)> (último acesso em 14 de julho de 2020).

Este termo é conhecido em Portugal como *trilo superior*.

Devido às diversas influências que Hermeto demonstra em suas composições, procurei, durante a escrita das seções percussivas deste arranjo, aplicar parâmetros que mesclassem o ritmo regional nordestino a algumas referências de “viradas” de bateria do jazz. Tais seções são apresentadas normalmente em finais de frases com notas longas ou pausas, encaminhando para repetição do período ou mudanças de partes (Figuras 125-127).

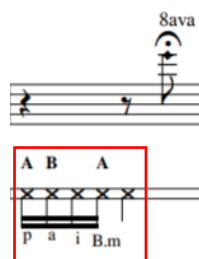


Figura 122. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 20). Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

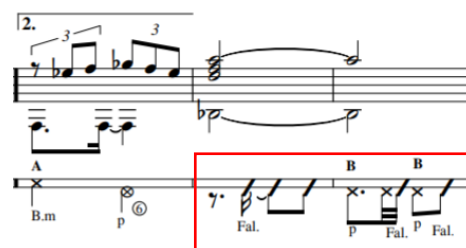


Figura 123. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 45-47). Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

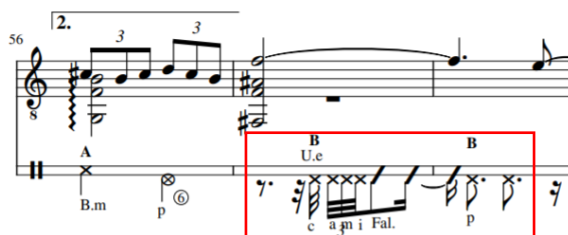


Figura 124. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 56-58). Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).



Figura 125. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 65). Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Conforme observado nos exemplos acima, as “viradas” não apresentam similaridade nem variações motívicas entre si. Isto ocorre devido ao fato de que, na música de Hermeto Pascoal, a não-linearidade é uma característica importante tanto quanto a liberdade de invenção sonora. Sendo assim, escolhi apresentar nos espaçamentos melódicos um material percussivo variado, ora mais denso com recursos técnicos mais complexos, ora minimalista de fácil execução.

Na parte B foi utilizado novamente o material percussivo apresentado na introdução, o qual marca os tempos um e dois em paralelo com a melodia e baixos (Figura 128).

Figura 126. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 33-42).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Para a sequência de acordes com sétima maior (compassos 43-44; 54-55) foi utilizado o recurso de percussão intermitente. Os ritmos foram incorporados de acordo com a viabilidade e fluidez dos movimentos perante a dificuldade técnica imposta pela progressão (Figura 129).

Figura 127. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 43-44).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

Cabe ressaltar que para esta passagem foi utilizada a técnica de *glissando* para a execução do segundo acorde da sequência. Isto ocorre para facilitar a execução da percussão pela mão direita, tal como seu retorno para a posição tradicional.

Para finalizar o arranjo, optei por escrever uma *coda* variando a harmonia apresentada na introdução, seguida da reexposição do tema uma oitava acima e uma escala irregular descendente até ao acorde de tônica (Figura 130).



Figura 128. Excerto do arranjo de *Bebê* (comp. 76-83).  
Arranjo desenvolvido para este trabalho (Carpenedo, 2020).

A forma utilizada para o arranjo de *Bebê* foi: introdução, AA, BB, CC, DD, improviso, AA, *coda*.

Tabela 10. Recursos percussivos utilizados em *Bebê*.

<i>Bebê</i>			
Região	Sub-região	Técnica	Ação
Tampo	Média	Base da mão (B.m)	Golpe
Tampo		Polegar (p), Indicador (i), médio (m) e anular (a)	Golpe
Tampo	Grave	Polegar (p)	Golpe
Tampo		Unha externa (U.e)	Golpe
Lateral	Média	Falange (Fal.)	Golpe
Corda abafada	Grave	Polegar (p)	Golpe

As estratégias para a integração dos recursos percussivos em *Bebê* foram: a) percussões simultâneas com a melodia; b) preenchimento de notas longas; c) notas ligadas; d) seções percussivas; e) percussões intermitentes.

# Bebê

Hermeto Pascoal  
Arranjo: Amanda Carpenedo

8

2/4

A

B.m

6

5

1 2

2 1 4

B B

Fal.

p m

9

4 2

C8 C7

B B

Fal.

p m p

6

13

C10 C8

3

5

17

C6

Sava

A B A

p a i B.m

21

C5 C9 C7

Fal. B B p m

25

B B C8 C7

Fal. p m p

29

C10 C8

5

33

C6 To Coda A A

p B.m p

38

p



43

1. 2.

A A A B B

p p B.m p Fal. p Fal. Fal.

48

A

B.m p

52

1.

A A

p p

56

2.

A B B A

B.m p U.e p B.m p

c a n i Fal. p

61

A B.m p

65

A B

*p* *am*

*Rall.*

*L.v.....*

68

Improvise

D.S. al Coda

75

### 3.3. Recursos percussivos

A tabela abaixo mostra todos os recursos percussivos utilizados no conjunto de arranjos para este trabalho. Embora alguns resultados sonoros sejam semelhantes, considere relevante elencar todas as possibilidades exploradas a fim de fornecer um panorama geral do trabalho desenvolvido.

Tabela 11. Recursos percussivos utilizados.

<b>Inventário</b>			
<b>Região</b>	<b>Sub-região</b>	<b>Técnica</b>	<b>Ação</b>
<b>Tampo</b>		Polegar (p)	Golpe
<b>Tampo</b>	grave	Médio (m) e anular (a)	Golpe
<b>Tampo</b>		Unha externa (U.e)	Golpe
<b>Tampo</b>		Polegar (p)	Golpe
<b>Tampo</b>	média	Base da mão (B.m)	Golpe
<b>Tampo</b>		Indicador (i), médio (m), anular (a) e <i>chico</i> (c)	Golpe
<b>Tampo</b>		Unha externa (U.e)	Golpe
<b>Tampo</b>		Polegar (p)	Golpe
<b>Tampo</b>	aguda	Indicador (i), médio (m) e anular (a)	Golpe
<b>Tampo</b>		Falange (Fal.)	Golpe
<b>Lateral</b>		Ponta da unha (P.u)	Golpe
<b>Lateral</b>	média	Falanges (Fal.)	Golpe
<b>Lateral</b>		Polegar (p)	Golpe
<b>Lateral</b>		Unha externa (U.e)	Golpe
<b>Lateral</b>		Unha externa (U.e)	Golpe
<b>Lateral</b>	aguda	Palma da mão (P.m)	Golpe
<b>Lateral</b>		Falange (Fal.)	Golpe
<b>Lateral</b>		Ponta da unha (P.u)	Golpe
<b>Cordas abafadas</b>		Polegar (p) e indicador (i)	<i>Rasgueado</i>
<b>Corda abafada</b>	grave	Polegar (p)	Golpe
<b>Corda abafada</b>		Falanges (Fal.)	Golpe
<b>Braço</b>	média	Nó dos dedos (N.2)	Golpe

### 3.3.1. Recursos técnicos recorrentes

A partir das tabelas relacionadas aos recursos percussivos utilizados em cada arranjo foi possível constatar três técnicas que tiveram uso recorrente. Os recursos de maior incidência foram:

Tabela 12. Recursos técnicos mais recorrentes.

Região	Sub-região	Técnica	Ação
<b>Tampo</b>	média	Polegar (p), indicador (i), médio (m) e anular (a)	Golpe
<b>Tampo</b>	média	Base da mão (B.m)	Golpe
<b>Corda abafada</b>	grave	Polegar (p)	Golpe

O uso recorrente de tais recursos é justificado em função de que estas ações são realizadas em regiões próximas das cordas, favorecendo a mobilidade da mão direita para o ataque percussivo em sincronia com o *ponteio*. Além da questão da exequibilidade, existem as possibilidades sonoras. Dentre os recursos citados há hipóteses de exploração de um largo espectro sonoro a partir da simples mudança de técnica. Elencamos abaixo os três resultados que consideramos mais usuais para a utilização em um arranjo:

1- Golpe no tampo com os dedos: devido a sua acessibilidade, facilidade de interação com *ponteios* e *rasgueados*, e efetividade dos resultados, o tampo do violão é um dos locais mais comuns para a execução dos recursos percussivos. Entretanto, segundo Fernandes (2016), a sua sonoridade, principalmente pela sensibilidade desta parte do instrumento, varia muito conforme a região e a técnica empregada. Quanto a isto foi observado, por exemplo, a existência de diferença tímbrica entre o ataque do dedo do polegar e o ataque dos demais dedos quando estes golpeavam a região de mesma altura. Tal diferença ocorre em função de que, para o golpe de polegar, se utiliza a lateral do dedo na qual o osso da falange é sobressalente, resultando em um som mais acentuado partindo do contato de um material mais rígido com o tampo. Já os demais dedos golpeiam a superfície com a polpa devido ao fato de que o uso da unha comprida impede o ataque com a ponta dos dedos. Isto acaba por resultar em uma sonoridade mais abafada devido ao contato do tampo com um material mais macio.

2- Golpe no tampo com a base de mão: esta técnica possui um resultado muito eficiente quando exigida a sincronicidade entre os recursos percussivos e o *ponteio*. Apesar do movimento com o pulso, denominado neste trabalho como “base de mão”, acarretar o deslocamento da posição ideal de ataque dos dedos da mão direita sobre as cordas, este não impede os dedos de as pinçarem para a execução do *ponteio*. O resultado sonoro é variado, mas

resulta em um timbre mais grave do que o produzido com o ataque de polegar na mesma região. Assim como o osso da falange do polegar, o golpe com a base de mão também é provocado por um material rígido por intermédio do osso do pulso.

3- Golpe nas cordas: também conhecido como *chasquido*, este recurso percussivo das cordas contra o espelho da escala produz um efeito metálico muito utilizado para a marcação dos tempos. É eficaz apenas quando tocado nos baixos.

### **3.3.2. Bula individual**

Posto que a realização desta pesquisa detectou uma problemática quanto à notação percussiva, isto ocasionou uma extensão dentro do quadro de resultados, que foi a criação de um sistema de notação. Foi percebido que esta foi capaz de fornecer diretrizes eficientes para uma leitura objetiva e eficaz quanto à utilização dos recursos percussivos de uma obra. Além disto, foi criado um mapeamento das regiões do instrumento, suas sub-regiões e o mapeamento da técnica (partes das mãos responsáveis por uma determinada ação).

Como observado nos capítulos anteriores, esta proposta de notação passou por uma fase experimental e teve sua validade comprovada a partir de um estudo de caso. No entanto, como em qualquer proposta inédita, os seus conceitos, nomenclaturas, símbolos, entre outros elementos importantes para sua compreensão, devem ser estudados e aprendidos. Acredito que futuramente este sistema notacional não necessitará do uso de bulas individuais, embora tal ocorrência dependa da familiaridade que o *performer* tiver com os mapeamentos e nomenclaturas propostas. Dada a finalidade deste trabalho, não serão aqui aprofundadas as questões didáticas, mas faz-se necessário justificar as razões pelas quais foi decidida a criação de uma bula individual.

É proposto, através do uso de bula individual, uma maior objetividade na leitura e a aprendizagem gestual de forma pontual por parte do intérprete. Cada bula contém um recorte da notação (de acordo como a mesma aparece em cada arranjo), região do instrumento, técnica (local da mão), QR Code e um link. O QR Code e o link possibilitam ao violonista acessar um vídeo disponível na página *Educast*, no qual a ação para a execução de um recurso percussivo é exemplificada, permitindo-o também escutar o seu resultado sonoro. Quanto ao QRcode, esta acessibilidade prevê o acesso do violonista aos vídeos em situações em que a bula se encontra impressa em papel. O link por sua vez, facilita o direcionamento para os vídeos em contextos de leitura em PDF.

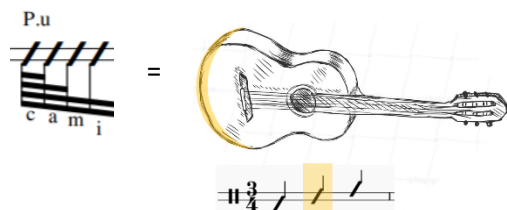
## Bula do arranjo *Mata Verde*

Amostra da  
Notação

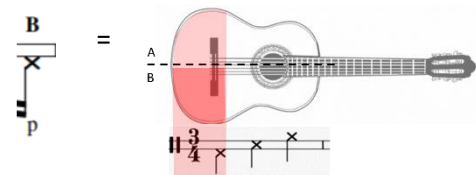
Região do instrumento

Local de ação

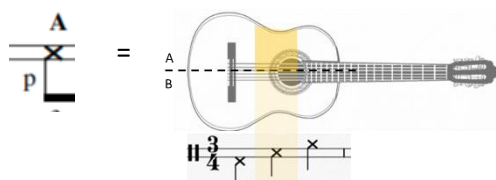
Vídeo



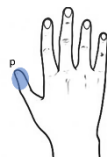
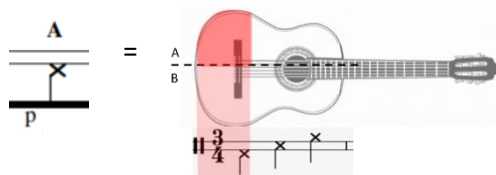
Link



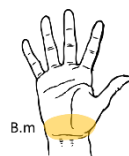
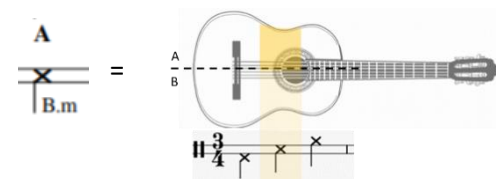
Link



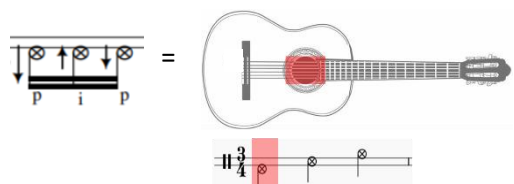
Link



Link



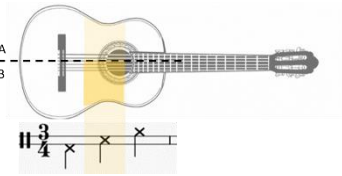
Link



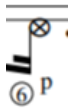
Link



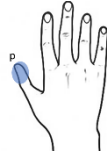
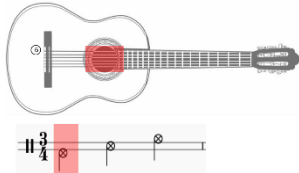
=



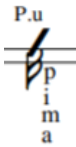
Link



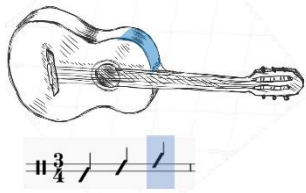
=



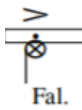
Link



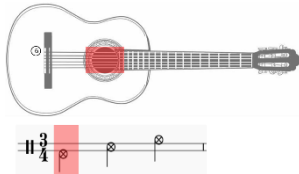
=



Link



=



Link

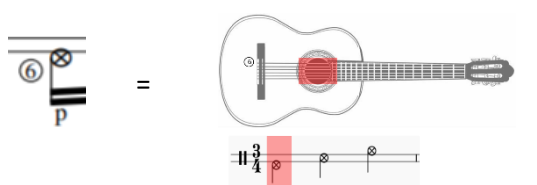
## Bula do arranjo *O ovo*

Amostra da  
Notação

Região do instrumento

Local de ação

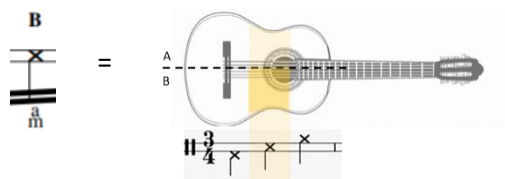
Vídeo



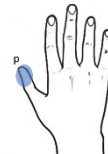
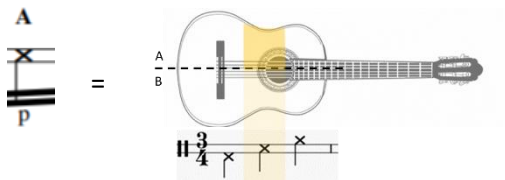
Link



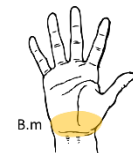
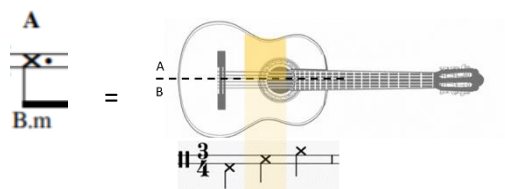
Link



Link



Link



Link



**Bula do arranjo *São Jorge***

**Amostra da  
Notação**

**posição do instrumento**

**Local de ação**

**Vídeo**

				<p>Link</p>
				<p>Link</p>
				<p>Link</p>
				<p>Link</p>
				<p>Link</p>
				<p>Link</p>

(M.E)  
N.2



[Link](#)

A  
P



[Link](#)

B



[Link](#)

A  
P



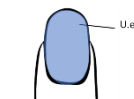
[Link](#)

B  
i  
m  
a



[Link](#)

B  
U.E  
c  
a  
m  
i



[Link](#)

Fal.  
a  
m  
i



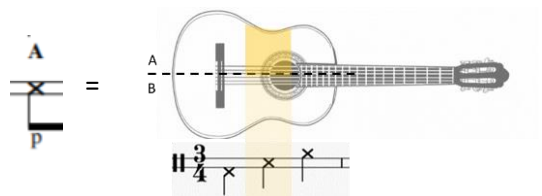
[Link](#)

## Bula do arranjo *Aquela Coisa*

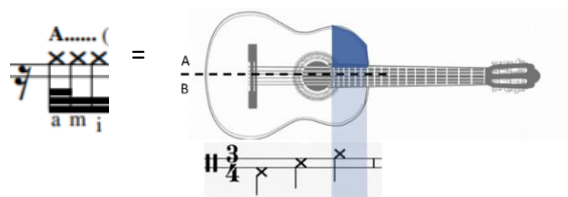
Amostra da Notação      Região do instrumento

Local de ação

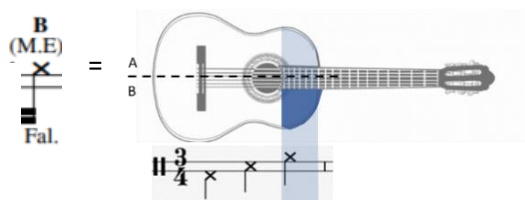
Vídeo



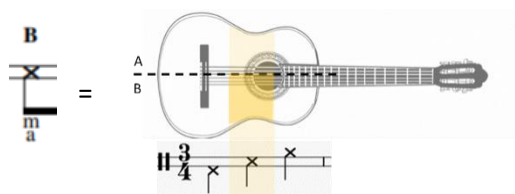
Link



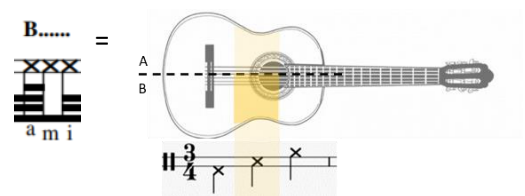
Link



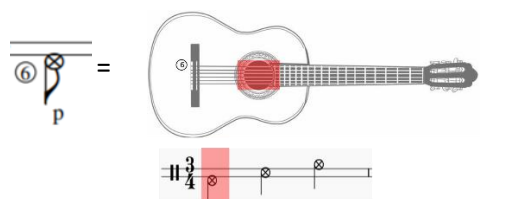
Link



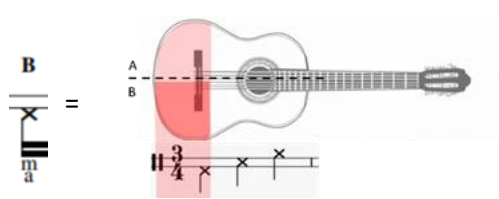
Link



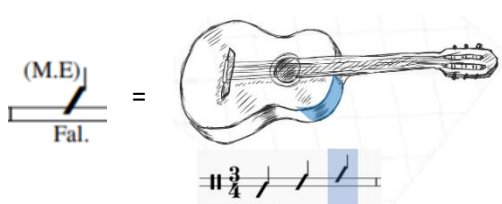
Link



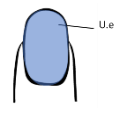
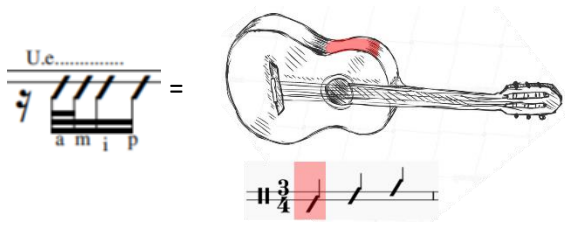
Link



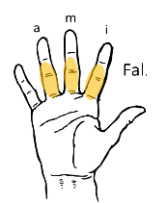
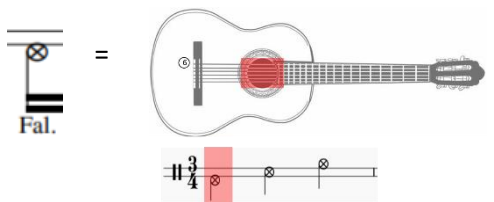
Link



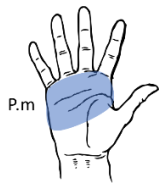
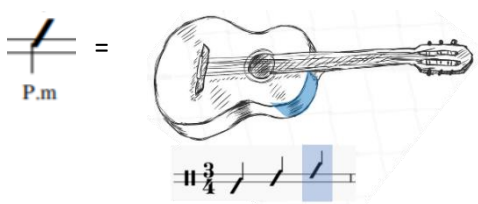
Link



Link



Link



Link

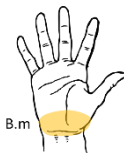
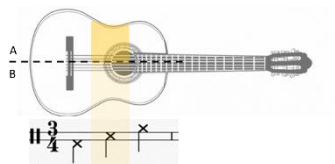
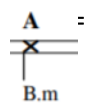
## Bula do arranjo *Bebê*

Amostra da  
Notação

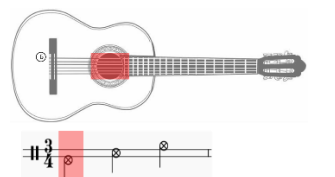
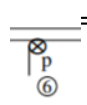
Região do instrumento

Local de ação

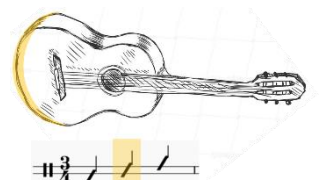
Vídeo



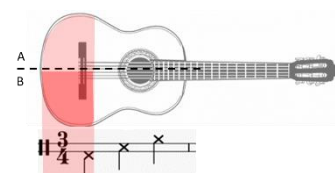
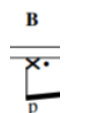
Link



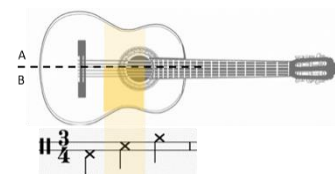
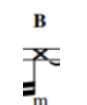
Link



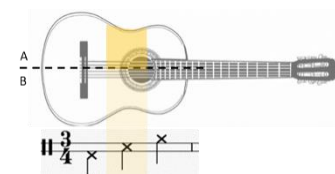
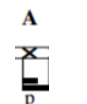
Link



Link



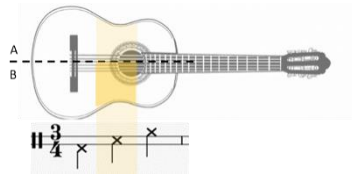
Link



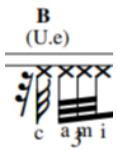
Link



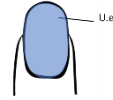
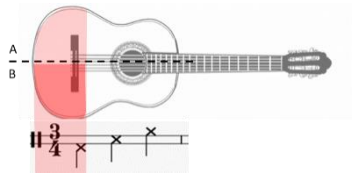
=



Link



=



Link

### 3.4. Processo de preparação performativa

A preparação performática teve início antes da escrita dos arranjos. Em função das técnicas percussivas ainda não terem sido estudadas durante minha formação musical, antes de decidir quais os recursos percussivos seriam inseridos nos arranjos, se fez necessário estudar tais técnicas desde o seu princípio básico. Para este estudo foram adquiridos dois manuais de *fingerstyle* (Rauscher, 2017; Woods, 2013), os quais forneceram importantes subsídios para o entendimento dos movimentos percussivos, bem como exercícios de sincronização com os elementos melódicos e harmônicos.

Juntamente ao estudo dos manuais comecei a ler e executar peças que continham recursos percussivos em sua escrita. Peças como *Parazula* de Celso Machado e *La Toqueteada* de Thiago Colombo serviram como exemplos de como a percussão poderia ser integrada musicalmente às ideias melódicas dos compositores. Analisar os procedimentos composicionais que os autores utilizaram em suas obras forneceu informações importantes no momento de escolher timbres e posições idiomáticas para a execução de determinadas passagens. Ademais, as videoaulas encontradas em plataformas *streaming* foram importantes fontes de informação. Em contraste com o número escasso de publicações acerca deste tema, sites como *YouTube* contam com uma grande diversidade de materiais disponíveis sobre a prática do violão percussivo. Com estes materiais foi possível adquirir e aprimorar habilidades básicas, permitindo o encaminhamento para o próximo passo que foi o de experimentação sonora.

A experimentação ocorreu simultaneamente com a escrita dos arranjos. Observado que as músicas a serem arranjadas não possuíam muitos pontos em comum com as obras previamente estudadas, foi necessária a exploração de recursos e sonoridades que se adequassem aos contextos apresentados. A partir desta experimentação ocorreu a escrita de algumas ideias nos arranjos, em paralelo com o estudo dos mesmos. Com o amadurecimento das técnicas, alguns arranjos passaram por modificações visando obter melhores resultados composicionais e performáticos.

Ao final do processo de criação dos arranjos decidi gravar as performances em vídeo para obter um *feedback* do trabalho realizado, analisando o arranjo como um todo e também passagens que necessitavam mais atenção. Quanto à performance, foram realizadas exposições dos arranjos em sala de aula para o professor da disciplina de violão, divulgação de vídeos para amigos violonistas e não-violonistas visando obter as suas impressões, bem como realizadas

performances ao vivo por meio de *lives*<sup>51</sup> na rede social *instagram* entre os meses de abril e junho de 2020. É importante destacar que, devido à pandemia mundial desencadeada pelo vírus do Covid-19 e, conseqüentemente, com as medidas de quarentena, foi inviável a realização de performances perante o público entre março e junho de 2020 (período de finalização deste trabalho).

Um ponto importante relacionado à performance dos arranjos e adequação da técnica percussiva foi a criação e utilização de um acessório para promover estabilidade ao violão, deixando-o firme junto ao corpo. Durante os estudos de técnica percussiva notei que, ao retirar o ponto de apoio do braço direito ou realizar alguns movimentos com ambas as mãos, isto acarretava em uma desestabilização do violão, prejudicando a fluência dos movimentos e conseqüentemente o resultado sonoro. Para solucionar esta questão construí artesanalmente um acessório simples e eficaz o qual é composto por uma faixa / corda amarrada à uma ventosa. A ventosa é posicionada na lateral do violão, logo abaixo a posição de contato do braço com a borda do violão. Posicionada a ventosa, senta-se na faixa de pano buscando uma posição confortável e de estabilidade do instrumento junto ao corpo (Figura 131).



Figura 129. Acessório para estabilizar o violão.

---

<sup>51</sup>A saber: *Concerto na Toca* com Amanda Carpenedo, Thaís Nascimento, Ana Giollo e Gabriele Leite; duas entrevistas para a página *Academia livre de violão* com Ravi Sawaya; entrevista para *Live du Balaio* com Felipe Azevedo.



### 3.4.1. Estudos de improvisação

Durante as performances dos arranjos houve a necessidade do estudo e da prática de improviso. Segundo Arrais (2006, p. 149), “A improvisação é uma marca muito importante no estilo da música de Hermeto Pascoal, cuja função é transformar os sentidos da tensão, tanto melódica e harmônica, quanto rítmica”. Objetivando manter os padrões estilísticos da obra de Hermeto, optei pela inclusão de seções de improviso em quase todos os arranjos (com exceção do arranjo de *São Jorge*). Este estudo teve início em abril de 2020 sem prazo limite para seu desenvolvimento.

O primeiro passo foi compreender quais são os processos composicionais de Hermeto Pascoal em suas improvisações. Para isto fiz um levantamento bibliográfico de pesquisas sobre essa temática de autores como Prandini (1996) e Arrais (2006). Os procedimentos composicionais referidos por estes autores foram *repetição*, *desenvolvimento*, *variação* e *novos materiais*. A seguir analisei como estes são utilizados por Hermeto através da audição de suas gravações bem como a apreciação de vídeos em plataformas *streaming* de suas performances ao vivo. Características como a frequência do uso de sínopes, notas longas para finalizar frases, padrões diatônicos, escalas modais, sobreposição de acordes, padrões rítmicos característicos de gêneros populares e a pouca referência melódica do tema (criação de materiais novos) estão bastante presentes em suas improvisações. A partir destas características foi possível desenvolver diretrizes a serem usadas como base para a prática de improviso.

Além de elencar particularidades quanto ao estilo de improvisação de Hermeto Pascoal, foi também desenvolvida uma pesquisa-ação (Tripp, 2005) para a ampliação de recursos nesta modalidade. Para isso, relatei procedimentos com diferentes temáticas como: a) *improvisação dentro da harmonia*; b) *variação dissonante*; c) *incorporação da percussão*, e c) *quebra da estrutura* (só percussão). O que se tencionou com a prática de cada temática foi a apropriação de diferentes linguagens até ao alcance da capacidade de desconstrução através de um improviso livre. Cada temática foi registrada em vídeo para análise e observação dos resultados adquiridos a partir de *feedback* (Figura 132).



Figura 130. *Frame do vídeo referente ao estudo de improvisação.*

Após o levantamento das possibilidades e a criação de uma espécie de “banco de dados” para servir como base para o improviso, optei por adotar estratégias específicas para cada arranjo com o propósito de diversificar os materiais entre eles.

As estratégias adotadas foram:

a) *Mata Verde* (figura 133)

Parte I:

*Tapping e percussão*

- Pergunta e resposta;
- Desenvolvimento com os acordes F#m – Em;
- Melodia da sexta corda à região aguda;
- Ritmo de samba.

*Acordes da parte A*

-Utilização de ritmos polimétricos (arpejo pré-definido);

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

- Cromatismo.

Parte II:

- Melodia e baixo rítmico;

- Cadência em uma escala com dinâmica crescente.

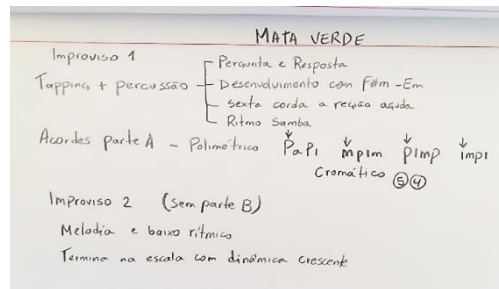


Figura 131. Manuscritos do planejamento de improvisação em *Mata Verde*.

#### b) *O Ovo*

- Percussão em ritmo de baião;
- *Tapping* e harmônicos naturais;
- Bordões cruzados (toque de caixa<sup>52</sup>);
- *Glissandi*;
- Escala de Lá mixolídio;
- Melodias com características ligadas à música regional<sup>53</sup>;
- Variação do tema;
- Desconstrução do ritmo base;
- Improvisação livre.

#### c) *Aquela coisa*

- Progressão e substituição de acordes;
- Recursos percussivos em simultâneo com a progressão de acorde e levada do samba;

<sup>52</sup> Também chamado de *tabalet*, este efeito é realizado através do cruzamento da 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> corda presas firmemente pela mão esquerda e tocadas pela mão direita. Ver em Rocha Filho (1974, p. 90) disponível em: < <https://books.google.pt/books?id=tHqV0994BHwC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=caixa+rufo+viol%C3%A3o&source=bl&ots=uGra8xCtCX&sig=ACfU3U24fOKbDJtYNbspqtQG2-db-jRyGw&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwiVgK7s8sTqAhUB4OAKHTR-DP0Q6AEwFHoEAgQAQ#v=onepage&q=caixa%20rufo%20viol%C3%A3o&f=false> > (acesso em 11 de julho de 2020).

<sup>53</sup> Ouvir referências como *Mini Suíte Nordestina* de Antônio Guedes, 1.<sup>o</sup> *Ciclo Nordestino* Op.5 de Marlos Nobre e *Ponteadinho Nordestino*, Prelúdio n.º 5 de Guerra Peixe.

- Seção percussiva;
- *Tapping* e percussão.

d) *Bebê*

- Variação do tema da parte A;
- Criação de novos materiais melódicos;
- Substituição de acordes;
- Harmônicos artificiais.

Para além das estratégias específicas escolhidas para cada arranjo, foi observado o uso consistente das técnicas de reharmonização baseadas em Rocha (2005), citadas no tópico *reharmonização* (página 29). *Progressões em meio tom, substituições diatônicas e dominantes secundários* foram algumas das técnicas mais recorrentes e que ajudaram na apresentação de novos materiais. Todas estas estratégias de estudo e planejamento foram tomadas tendo em vista que o campo do improviso musical é composto de inúmeras abordagens, impossíveis de aprofundar neste trabalho dado seu propósito principal. A partir destes processos performativos pude notar o quão necessárias se tornam as referências e apropriação de ferramentas a serem utilizadas durante um improviso. Também, foi possível constatar a lacuna existente em relação à improvisação voltada ao violão solo, tanto no meio acadêmico quanto em abordagens informais via *streaming*. Acredito que este fato proporciona um valioso espaço de pesquisa para futuros investigadores.

#### 4. Considerações finais

A partir da perspectiva da pesquisa artística, na qual o objeto de pesquisa é parte do próprio processo artístico, este trabalho reuniu esforços para desenvolver, de forma integrada, diferentes práticas que colaboraram para compreensão de como ocorre a elaboração de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos. Observada a interrelação entre as práticas e os resultados obtidos individualmente em cada processo, fez-se necessário dividir este capítulo em tópicos, os quais serão discutidos abaixo:

##### **Arranjo:**

Para compreender como ocorrem os processos de escrita de arranjos foi necessário primeiramente conceituar esta prática e assimilar suas características. Tal conceituação mostrou-se um desafio visto que, embora o termo *arranjo* venha sendo bastante explorado em trabalhos acadêmicos, é ainda observada a dificuldade em definir as distintas elaborações que a realização de um arranjo pode implicar, bem como a delicada relação entre reelaboração *versus* original. Quanto a isto, autores como Nascimento (2011), Aragão (2001) e Pereira (2011) abordam em seus trabalhos as características da reelaboração musical através do arranjo nos contextos da música erudita e da música popular. Partindo destas definições, e tendo em vista as pretensões deste trabalho, foi utilizado como conceito norteador a abordagem de Cyro Pereira descrita por Nascimento (2011), a qual se refere a um tipo de criação com novos sentidos aos temas utilizados, embora estes permaneçam ali para serem reconhecidos em sua nova ótica. Considero que o papel do arranjador, neste caso, é o de definir as bases nas quais a reelaboração será sustentada, analisando-as criticamente e apontando aos arranjos “significados que ultrapassam os limites das próprias criações” (Nascimento, 2011). Sendo assim, os arranjos presentes neste trabalho podem ser compreendidos dentro do universo musical popular, no qual o arranjador tem participação efetiva no processo criativo musical.

Consoante o instrumento central deste trabalho de investigação, foram elencados elementos básicos para a elaboração de arranjos focados nas características idiomáticas do violão. Procedimentos como planejamento formal, tratamento textural, uso de técnicas de variação, padrões de acompanhamento, harmonização e rearmonização foram abordados a fim de fornecer informações relevantes na fase de preparação de cada arranjo, a qual implica o conhecimento e domínio de técnicas composicionais. A partir da assimilação de tais procedimentos foi possível aplicar o uso deliberado de ferramentas composicionais na elaboração de cinco arranjos inéditos para violão solo a partir de obras de Hermeto Pascoal. Observado que a elaboração de um arranjo acaba por ser subordinada a um material prévio e

que a incorporação de recursos percussivos junto a outras técnicas ocasionou, neste contexto, um espaço limitado de atuação em relação a elementos como *textura* e *padrões de acompanhamento*, aproveitou-se a liberdade promovida pelas seções de improviso para ampliar a utilização dos procedimentos composicionais, elencados nesta pesquisa, de forma variada e embasada.

### **Recursos percussivos:**

Considerado o cerne deste trabalho, os recursos percussivos se relacionam com os demais contextos através dos aspectos de escrita e performance. Para a conceituação sobre o que são estas técnicas no âmbito do violão foram realizados levantamentos, desde termos mais abrangentes (conceitos de técnica e técnicas estendidas) aos mais específicos (técnicas estendidas no violão e recursos percussivos). A análise destes dados resultou num entendimento do estado da arte destas temáticas e permitiu compreender melhor as características que definem os recursos percussivos como uma ramificação dentro das técnicas estendidas para violão. As informações encontradas nesta pesquisa mostram que, a partir do século XIX, os recursos percussivos começaram a ser explorados no violão moderno tanto no universo da música erudita quanto da música flamenca. Autores como Oliveira (2020) apontam que *Las Seis Cuerdas*, composta por Alvaro Company em 1963, foi a primeira composição a explorar os recursos percussivos de forma consistente, com diferentes sonoridades percussivas do violão fora do âmbito das cordas. Entretanto, apesar do contínuo desenvolvimento e utilização de recursos percussivos dentro destes contextos musicais, considero, apoiada em Sousa e Fernandes (2018), que foi a partir da década de 1980, através da prática do violão *fingerstyle*, que ocorreu a consolidação e ampliação do uso das técnicas percussivas dentro das práticas violonísticas.

Referente a esta prática, foram abordadas neste trabalho questões quanto às suas características, o surgimento da percussão, e a troca de influências que vem ocorrendo entre o violão *fingerstyle* e o violão erudito. Constatou-se que esta integração tem promovido a consolidação de uma corrente estética híbrida tanto composicional quanto performática. Foi nesta estética híbrida que o presente trabalho se apoiou, levando em conta minha formação dentro do contexto considerado “violão erudito”, meu interesse na linguagem e na abordagem (liberdade) técnica ligada ao *fingerstyle*, com foco ao uso dos recursos percussivos, e a escolha pela reelaboração de obras escritas por Hermeto Pascoal, cuja linguagem musical demonstra múltiplos enquadramentos. Considera-se que, através deste “caleidoscópio” de influências, foi possível alcançar um trabalho com relevante identidade artística do ponto de vista da arranjadora e violonista.

### **Sistema de notação:**

No que concerne à integração dos recursos percussivos à escrita dos arranjos, foi observada a ausência de uma sistematização da notação percussiva na literatura do violão. Esta constatação ocorreu através da análise de dez partituras com obras escritas para violão solo de seis cordas em que a percussão fosse utilizada de forma consistente. Foi percebido que as partituras apresentavam informações distintas quanto à notação percussiva, em aspectos como: os tipos de caracteres utilizados, o uso ou não de pauta auxiliar e descrições em bulas. À vista disto, foi notado que, para a escrita percussiva nos arranjos, deveria ser feito um planejamento / sistematização referente à notação percussiva. Para isto, o presente trabalho desenvolveu um sistema notacional percussivo alicerçado em materiais teóricos e em experimentação.

Apesar de parecer ambiciosa, a proposta de notação percussiva teve sua viabilidade e eficácia comprovada através de um estudo de caso realizado com treze violonistas de diversos níveis. Esta comprovação a habilita a tornar-se um sistema, ou seja, um conjunto de elementos organizados metodicamente que possibilitam o entendimento de notação percussiva para violão, tanto para a leitura dos instrumentistas quanto para compositores e arranjadores que a quiserem incorporar em seus trabalhos. Isto pode ser verificado através da utilização deste sistema nos exercícios criados para o estudo de caso e nos arranjos descritos neste trabalho de dissertação.

Como o violão percussivo é um assunto ainda em amadurecimento no meio acadêmico e violonístico, este sistema notacional também se constitui em subsídio para estudos e pesquisas e é apenas o primeiro passo para muitas vertentes a serem exploradas por futuros investigadores.

### **A integração dos recursos percussivos na escrita dos arranjos:**

A criação de um sistema de notação percussiva tornou possível estruturar a escrita dos recursos percussivos nos arranjos. Para a parte prática, objetivando o uso dos recursos percussivos de forma consistente, simultânea à melodia e a harmonia (não sendo limitado a apenas intervenções pontuais), foram traçadas estratégias de integração destes recursos de acordo com critérios como emulação de instrumentos característicos dos gêneros abordados, preservação / inserção dos ritmos característicos, e diálogos entre percussão e elementos harmônicos e melódicos. Constatou-se que, através deste plano geral, foi possível incorporar os recursos percussivos de forma coesa e relevante dentro das obras. Inspirada nestas estratégias, e adequando o acompanhamento percussivo aos materiais sonoros pré-definidos nas obras originais, os recursos percussivos foram incorporados aos arranjos através de: percussões

simultâneas com a melodia; preenchimento de notas longas; percussões simultâneas a notas ligadas; seções percussivas; percussões intermitentes; *tambora*; percussões simultâneas e intermitentes ao *glissando* e simultâneas a ataques em cordas soltas. Admite-se que estas estratégias são resultados encontrados nesta situação específica de pesquisa, podendo ser ampliados e adaptados em outros contextos. Através destes procedimentos foi possível incorporar os recursos percussivos de forma coesa, de modo a que as características fundamentais de cada obra fossem preservadas, assim como o idiomatismo técnico do violão e a qualidade sonora.

Conforme observado na seção *recursos percussivos* (página 140), para este conjunto de cinco arranjos foram utilizados um total de 22 recursos diferentes. Embora alguns resultados sonoros sejam semelhantes, as possibilidades exploradas tiveram como objetivos o idiomatismo instrumental, a fluência dos movimentos e adequação da técnica com a intenção musical. Constatou-se que três destes 22 recursos percussivos, notadamente *golpe no tampo com os dedos* (sub-região média), *golpe no tampo com a base de mão* (sub-região média) e *corda abafada com o polegar* foram utilizados de forma consistente nos arranjos. Conclui-se que as suas recorrências se devem ao fato de que os três sejam realizados em regiões muito próximas à posição habitual de ataque da mão direita às cordas, o que acaba favorecendo a integração da percussão com as técnicas de *ponteio* e *rasgueado*. Seguindo esta lógica, foi possível observar que o aparecimento de pausas ou notas longas na melodia permitiram o uso de percussões em regiões mais extremas do violão como laterais e região grave do tampo, bem como sequências mais longas de motivos rítmicos com recursos percussivos variados.

Objetivando a difusão destes arranjos para outros músicos e conseqüentemente a apropriação do sistema notacional de forma didática, através de diagramas e exemplos práticos de como é executado cada recurso percussivo, foi realizada uma bula individual contendo a amostra do caractere percussivo utilizado no arranjo, diagramas dos mapeamentos da região / técnica e QR code / link. Estes últimos, buscando promover o maior entendimento possível acerca da execução dos recursos percussivos, direcionam o leitor para um vídeo em plataforma *streaming*, no qual é possível verificar como e onde ocorre a ação e o seu resultado sonoro. Concluiu-se que este formato de bula, construído através de diagramas relativos aos mapeamentos do violão e mão associados aos vídeos com acesso através do QRcode / link, permite a fácil apropriação do sistema notacional proposto e oferece acesso a vídeos demonstrativos, tanto através da leitura do QRcode na bula impressa, por meio do aparelho celular, quanto através dos links dos vídeos quando esta se encontra em formato PDF.



Considera-se que estes materiais, somando-se a propostas pedagógicas, podem servir de subsídio a instrumentistas, compositores / arranjadores e futuros investigadores que pretendam abordar tais técnicas em seus trabalhos. Visto a grande quantidade de recursos e suas variantes dentro do campo de violão percussivo, considero também que, dado o escopo deste trabalho, foi abordada aqui apenas uma parcela das múltiplas possibilidades relativas à catalogação destes recursos.

### **Performance:**

Referente à incorporação das técnicas percussivas na performance, foi necessário um longo processo de preparação e autodescoberta enquanto violonista. Tendo em vista que antes de serem aplicados esforços na realização desta pesquisa minha técnica estava maioritariamente fundamentada na escola erudita, tendo como foco a prática e o aperfeiçoamento da técnica de *ponteio*, este projeto artístico acabou provocando, em um espaço relativamente curto de tempo, inúmeras quebras de paradigma. Entre estas quebras está o desenvolvimento de novas técnicas instrumentais baseadas em manuais de violão percussivo como Rauscher (2017) e Woods (2013), o estudo de peças para violão solo com uso de recursos percussivos como *La Toqueteada* de Thiago Colombo e *Parazula* de Celso Machado, a desconstrução de técnicas “tradicionais” já estabelecidas em prol de resultados mais eficazes e a experimentação do instrumento em suas diversas potencialidades. Ao longo do processo foi constatado que o desenvolvimento de novas habilidades técnicas esteve intimamente ligado ao amadurecimento da escrita dos arranjos, tornando-os cada vez mais coerentes e com identidade artística relevante para uma performance. Além do desenvolvimento das habilidades motoras, foi comprovada a relevância da criação e utilização de um acessório que, através de uma ventosa presa à lateral do violão e a corda amarrada a ela, posicionada entre o instrumentista e a cadeira, forneceu estabilidade ao violão e permitiu uma maior liberdade gestual para efetuar os recursos percussivos, atingindo assim um melhor resultado performático.

Quanto ao processo performativo como um todo, compreendida a estética híbrida de Hermeto Pascoal através da audição de suas gravações e apreciação de suas performances ao vivo disponíveis em vídeos em sites *streaming*, foi sentida a necessidade de realizar seções de improviso em cada arranjo (com exceção da obra *São Jorge*). Para isto, antes da parte prática, foi necessário compreender como ocorrem tais improvisações dentro do universo musical de Hermeto Pascoal. Baseada em trabalhos como os de Prandini (1996) e Arrais (2006), e análises pessoais através da audição de algumas de gravações, foram elencadas algumas das

características que Hermeto utiliza em suas improvisações. Após a compreensão das estratégias utilizadas pelo compositor e multi-instrumentista, desenvolvi, através de pesquisa-ação, outras abordagens, com diferentes temáticas, que serviram como subsídios para a prática de improviso em paralelo à linguagem inspirada por Hermeto. A improvisação para violão solo é por si só um assunto denso e bastante complexo de ser abordado. Apesar dos muitos caminhos que podem ser tomados, estes nem sempre podem oferecer um bom resultado sonoro e fluidez interpretativa que se almeja. Visto a improvisação não ser uma linguagem com a qual eu estava habituada, estas ferramentas foram organizadas numa espécie de “banco de dados” e, para cada arranjo, foram elencadas estratégias específicas visando abordar materiais diversificados. Conclui-se, que com a adoção destas práticas, as ideias utilizadas nas improvisações se mostraram mais organizadas e forneceram mais segurança durante as execuções das mesmas.

Em suma, motivada pela busca de uma identidade artística no meio violonístico, aceitei o desafio de criar, através de um projeto artístico, cinco arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos com o objetivo inicial de expandir meu repertório e vivências como violonista, imprimindo também minhas características enquanto arranjadora. Entretanto, este trabalho acabou proporcionando não apenas a materialização dos arranjos e as discussões acerca deste processo, como também suscitou levantamentos importantes acerca de uma temática ainda pouco explorada no meio acadêmico referente ao violão percussivo. Estes levantamentos promoveram questionamentos sobre a ausência de padronização da escrita percussiva em obras, manuais e métodos para violão, bem como a escassez de materiais didáticos voltados a esta prática. Alcançado o objetivo principal desta investigação quanto à compreensão dos processos de criação dos arranjos, este trabalho promoveu ainda resultados significativos na ampliação de repertório e, conseqüentemente, a difusão da obra de Hermeto Pascoal para o repertório de violão solo, uma proposta de sistema notacional validado através de um estudo de caso e sua aplicação prática na escrita dos arranjos, um inventário com uma satisfatória amostragem de recursos percussivos, uma bula com proposta didática e com acesso a vídeos demonstrativos, assim como a realização de uma proposta artística e sua integração com o gesto instrumental e a exploração de diferentes técnicas.

Para chegar aos resultados apresentados nesta dissertação, foi necessário o diálogo entre contextos como: a inter-relação da performance com as processos composicionais; o estudo de materiais teóricos aplicados em contextos práticos, servindo também de subsídio para a

experimentação; a contextualização do uso dos recursos percussivos dentro das práticas violonísticas, sua experimentação, desenvolvimento de habilidades técnicas, percepção sonora, mapeamento tímbrico, notação musical e a sua aplicabilidade de forma coesa em um contexto de arranjo. Esta pesquisa, através da escrita de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos oportunizou não só a compreensão do processo, fornecendo subsídios a futuros arranjadores, como trouxe a público ideias promissoras as quais espera-se que se constituam em uma contribuição significativa para composições, arranjos e práticas performativas vinculadas ao violão percussivo, bem como em material para futuras investigações.

## Referências

- Adorno, T. W. (1996). *Textos Escolhidos*. Nova Cultural.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Almada, C. (2012). *Harmonia Funcional* (2.<sup>a</sup> ed.). Editora da Unicamp.
- Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press.
- Aragão, P. (2001). Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *Cadernos do Colóquio*, 3(1), 94–107.
- Arrais, M. A. G. (2006). *A música de Hermeto Pascoal: Uma abordagem semiótica*. Universidade de São Paulo.
- Barba, F., & Barbatuques, N. E. (2013). O corpo do som: experiências do Barbatuques. *Música na educação básica*, 5(5), 39–49.
- Battistuzzo, S. A. C. (2009). *Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. Universidade Estadual de Campinas.
- Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in Theory and Practice* (8.<sup>a</sup> ed.). McGraw-Hill.
- Bogdan, R., & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação: Uma introdução à teoria e aos métodos* (M. J. Alvarez, S. B. Santos & T. M. Baptista, Trans.). Porto Editora.
- Chediak, A. (1986). *Harmonia & improvisação I* (7.<sup>a</sup> ed.). Lumiar.
- Colombo, T. (2017). *Latin guitar connections: Sobre um processo criativo autobiográfico*. Universidade Federal da Bahia.
- Copland, A. (1974). *Como ouvir e entender música* (L. P. Horta, Trans.). Art Nova.
- Crabtree, P. D., & Foster, D. H. (2005). *Sourcebook for research in music* (2.<sup>a</sup> ed.). Indiana University Press.
- De Mattos, F. L. (n.d.). *Harmonização de melodia de canção*. Edição do autor.
- Domingos Vaz, C. G. (2017). *Arranjos para violão solo de Marco Pereira: Análise de procedimentos*. Universidade Federal de Uberlândia.
- Fabris, B., & Borém, F. (2006). Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz. *Per Musi*, 13, 5–28.
- Federsoni, Y. C. (2015). *A Técnica Integrada de Violão Percussivo de Preston Reed*.

Faculdade Santa Marcelina.

- Fernandes, S. (2016). *Analysis of percussive resources in 5 reference works of the contemporary solo concert guitar literature*. Manuscrito do autor.
- Ferreira, J. T. (2007). *Limites aéreos: o violão inovador de Michael Hedges*. Universidade de Passo Fundo.
- Findeli, A. (2008). Research through design and transdisciplinarity: a tentative contribution to the methodology of design research. *Swiss Design Network Symposium, 4*, 67–91.
- Green, L. (2012). Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista da ABEM, 20(28)*, 61–80.
- Guest, I. (1996). *Arranjo - Método prático*. Lumiar.
- Iazzetta, F. (2012). Técnica como meio, processo como fim. Em M. A. Volpe (Org.), *Teoria, crítica e música na atualidade* (pp. 225–230). UFRJ.
- Inda, A. R. (1984). *Varias posibilidades sonoras de la guitarra en la musica contemporanea*. Efecé.
- Jiménez, A. R. (2017). Aproximación del fingerstyle a la guitarra clásica. *Notas de Paso, 4*, 1–20.
- Josel, S. F., & Tsao, M. (2014). *The techniques of guitar playing*. Bärenreiter.
- Kreutz, T. D. E. C. (2014). *A música para violão solo de Edino Krieger: Um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. Universidade Federal de Goiás.
- Lima Júnior, F. M. (2003). *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Universidade Estadual de Campinas.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* (1.ª ed.). ESMUC.
- López Cano, R. (2015). Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal, 2(1)*, 69–94.
- Lunn, R. A. (2010). *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composer*. Ohio State University.
- MacDonald, H. (2002). *Berlioz's orchestration treatise: A translation and commentary*. Cambridge University Press.

- Menezes, F. (1999). Apresentação: As coisas, seus nomes e seus lugares. Em A. Schoenberg, *Harmonia* (M. Maluf, Trans.) (p. 9–18). UNESP.
- Murray, D. M. S. (2013). *Técnicas estendidas para violão: Hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Universidade Estadual de Campinas.
- Nascimento, H. G. do. (2011). *Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na música popular*. Universidade Estadual de Campinas.
- Neto, L. C. L. (2009). O calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: Emboladas, polifonias e fusões paradoxais. *Revista USP*, 82, 164–188.
- Oliveira, C. B. de. (2020). *A técnica violonística em expansão: Revisão histórica e uma proposta de categorização*. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Padovani, J. H., & Ferraz, S. (2011). Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Musica Hodie*, 11(2), 11–35.  
<https://doi.org/10.5216/mh.v11i2.21752>
- Pereira, F. V. (2011). *As práticas de reelaboração musical*. Universidade de São Paulo.
- Pereira, M. (2007). *Ritmos brasileiros*. Garbolights.
- Prandini, J. C. (1996). *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: Transcrições e análises de solos improvisados*. Universidade Estadual de Campinas.
- Rauscher, T. (2017). *Fingerstyle Guitar Secrets*. Edição do autor.
- Ribeiro, G. (2019). Os quatro modelos da técnica instrumental estendida. *Congresso da Anppom*, 29, 6.
- Rocha, M. E. L. (2005). *Elaboração de arranjo para guitarra solo*. Universidade Estadual de Campinas.
- Rodrigues, P. J. A. F. (2011). *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. Universidade de Aveiro.
- Romão, P. C. V. (2012). Técnicas estendidas: Reflexões e aplicações ao violão. *Anais do SIMPOM*, 2(2), 1293–1302.
- Sabadell, D. M. (2018). Nuevos lenguajes en el repertorio guitarrístico. *Cuadernos de Investigación Musical*, 5, 99–117. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i5.1911>
- Santos, N. J. (2001). *Tudo é Som (All is Sound), the music of Hermeto Pascoal*. Universal Edition.

- Schneider, J. (2015). *The contemporary guitar*. Rowman & Littlefield.
- Schroeder, J. L. (2006). *Corporalidade musical: As marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. Universidade Estadual de Campinas.
- Senna, C. (2007). Textura musical: Forma e metáfora. *Debates: Cadernos do programa de pós-graduação em música, 10*, 95–127.
- Silva, C. P. da. (2009). *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural*. Universidade Federal de São Carlos.
- Sousa, K. H. de, & Fernandes, S. L. N. (2018). O violão percussivo: Levantamento, catalogação, classificação e sistematização de recursos instrumentais. *Anais do 1º Simpósio Internacional de Violão: O violão na América Latina: Diálogos, tendências, perspectivas, 1*, 55–69.
- Szendy, P. (2000). *Arrangements, dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Editions L'Harmattan.
- Taborda, M. (2011). *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Civilização Brasileira.
- Thomas, R., & Scarduelli, F. (2013). O arranjo de Marco Pereira para *My Funny Valentine*: Da leadsheet à peça. *Opus, 19*(1), 141–162.
- Tripp, D. (2005). Pesquisa-ação: Uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa, 31*(3), 443–466. <https://doi.org/10.1590/s1517-97022005000300009>
- Tyler, J., & Sparks, P. (2007). *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical era*. Oxford University Press.
- Vaes, L. P. F. (2009). *Extended piano techniques: In theory, history and performance practice*. Leiden University.
- Vargas, A. C. (2005). Apontamentos para o estudo da identidade artística. *Urdimento, 1*(7), 75–82. <https://doi.org/10.5965/1414573101072005075>
- Verbel, M. A. (2019). *Técnicas para el uso de efectos percutidos en la guitarra acústica aplicados a 3 ritmos de la música tradicional del litoral atlántico colombiano (fandango, chalupa y bullerengue) evidenciados en tres composiciones para dúo de guitarras*. Universidad EAFIT.
- Vincens, G. C. L. (2009). *The arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in adapting jazz standards and jazz-influenced popular works to the solo Classical*

*guitar*. University of Arizona.

Woods, C. (2013). *Percussive acoustic guitar*. Hal Leonard.

Zanin, F. C. (2005). *Aspectos gerais da música flamenca*. Universidade de São Paulo.

## **Partituras**

Bellinati, P. (1993). *Jongo* [partitura]. GSP.

Brouwer, L. (1972). *Études simples* [partitura]. Éditions Max Eschig.

Brouwer, L., & Laurent, F. (2006). *Oeuvres pour guitare*. [partituras]. Éditions Max Eschig.

Carcassi, M. (1973). *Melodic and progressive Studies, Op. 60*. [partiture]. Ricordi

Dufour, A. (2011). *These moments* [partitura]. Edição do autor.

Dyens, R. (2005). *Night & day: 10 jazz arrangements for solo guitar* [partitura]. GSP.

Colombo, T (2017). *La toqueteada* [partitura]. Edição do autor.

Gil, G. (2004) Aquele abraço [partitura]. Em A. Chediak (transcr.), *As 101 Melhores Canções Do Século XX* (Vol. 1) (pp. 43-47). Irmãos Vitale.

Ginastera, A. (1978). *Sonata for guitar* [partitura]. Boosey & Hawkes.

Gnattali, R. (1988). *Dez estudos para violão, Estudo nº1*. [partitura]. Chanterelle.

Gomm, J. (2011). *Passionflower* [partitura]. Edição do autor

Kampela, A. (1995). *Danças percussivas* [partitura]. Edição do autor.

Krieger, E. (1975). *Ritmata* [partitura]. Éditions Max Eschig.

Pascoal, H. (2001). *Floresta*. [partitura]. Em J. Santos Neto (transc.) Tudo é Som (All is Sound), the music of Hermeto Pascoal. \_\_\_\_\_. *Tudo é Som*. Universal Edition

Reed, P. (1995) *Ladies night*. [partitura]. (B, Muckala, Transc.). B. Suite Hoodeet Music (ASCAP).

Sinesi, Q. (1994). *Cielo abierto*. [partitura] (V. Villandangos, edição e arranjo). Edition Gendai Guitar.

Segovia, A. (Ed.). (1945). *Les études pour guitare de Fernando Sor*. [partitura]. Éditions Musicales Transatlantiques.

Villa-Lobos, H. (1953). *Douze études pour guitare*. [partitura]. Éditions Max Eschig.



## **Discografia**

Duo Siqueira Lima. (2016). *The art of duo Siqueira Lima*. GuitarCoop.

Irmãos Assad. (1985, re-released 1993). *Latin american music for two guitars*. Elektra/Asylum/Nonesuch.

Pascoal, H. (1979). *Zambumbê-bum-á*. WEA.

\_\_\_\_\_. (1973). *A música livre de Hermeto Pascoal*. Sinter/ Phonogram.

\_\_\_\_\_. (1984). *Lagoa do município de Arapiraca*. Som da Gente.

Quarteto Novo. (1967). *Quarteto novo*. Odeon.

## Anexos

Anexo A. Formulário de consentimento informado (estudo de caso)



### **Formulário de consentimento informado**

#### **Utilização de recursos percussivos em arranjos para violão solo**

O presente projeto visa investigar como ocorre a realização de arranjos para violão solo de maneira idiomática, incorporando recursos percussivos de forma concisa e com identidade artística relevante para uma performance. Sendo assim, para a escrita de tais arranjos, é proposta uma notação que, além de auxiliar nesta pesquisa, venha também a ser sistematizada e futuramente difundida entre a comunidade violonística.

Este estudo de caso pretende analisar pontos como: viabilidade, objetividade, compreensão e fluidez na interpretação da notação. Para registro e futura análise de como ocorreu o processo, será feita uma gravação de som e imagem que será utilizada apenas para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento científico.

#### **Autorização**

Eu, \_\_\_\_\_ (legível),  
autorizo a gravar em vídeo e veicular minha imagem e voz em qualquer meio de comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento científico sem quaisquer ônus e restrições, no âmbito do projeto "Utilização de recursos percussivos em arranjos para violão solo" da aluna de mestrado Amanda Carpenedo e no qual participei voluntariamente.

Declaro que me foi dada a oportunidade de leitura desta autorização, bem como me foi informado o direito a colocar questões que considerasse pertinentes.

Aveiro, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2020.

\_\_\_\_\_

Anexo B. Questionário (estudo de caso).

**Respostas do questionário sobre o Estudo de Caso: Utilização de recursos percussivos em arranjos para violão solo**

O presente projeto visa investigar como ocorre a realização de arranjos para violão solo de maneira idiomática, incorporando recursos percussivos de forma concisa e com identidade artística relevante para uma performance. Sendo assim, para a escrita de tais arranjos, é proposta uma notação que além de auxiliar nesta pesquisa, venha também a ser sistematizada e futuramente difundida entre a comunidade violonística. Este estudo de caso pretende analisar pontos como: viabilidade, objetividade, compreensão e fluidez na interpretação da notação.

**1. Você tem experiência com este tipo de técnica abordada? Se sim, quais peças contendo recursos percussivos já tocaste?**

-Não.

-Sim. Prelúdio, Coral e Fuga de Alexandre Eisenberg, Parazula de Celso Machado

Pouca experiência. Faço arranjos próprios baseados no trabalho do Leandro Kasan, Marcos Kaiser (por exemplo, fiz arranjos para "Don't Stop Me Now", "Jhonny B. Goode", "Let It Be" entre outras). Toquei também "Canticum" e "La Espiral Eterna" do Leo Brouwer, ambas com técnica expandida.

-Usando partitura como base já toquei La toqueteada - Thiago Colombo e Ritmata - Edino Krieger. Também toco música popular, sem auxílio de partitura, como Drifting - Andy Mckee, Sunflower - Paddy Sun, e utilizo a técnica em arranjos próprios.

-"Percussion Study I" de Arthur Kampela

"Apontamentos sobre as folhas" de Fernando Lobo

"Libra Sonatine" de Roland Dyens

"Saudade n3" de Roland Dyens

"Danza Característica" de Leo Brower

-Boulevard san Jorge de Narciso Saúl, Hommage a Villa -Lobos de Roland Dyens e Boogie Shred de Mike Dawes.

-Noche caribe.

-Roland Dyens Saudade n3 e Tango In Skai.

-Sim já, ja toquei o the tenho impressions do Marek Pasieczny.

-Não.

-Saudade nº3.

-Jongo e Ternura.

-Não.

**2-Em sua opinião, se a notação dos recursos percussivos puder ser sistematizada isto facilitará a difusão de obras que utilizam tais recursos?**

-Sim (8x)

-Facilitaria muito, pois cada obra precisa da própria 'bula'. Se fosse sistematizado (como o resto da notação de partitura) seria muito mais fácil e rápido de ler.

-Facilitará o aprendizado delas, sim, com certeza.

-Sem dúvidas, ajudará muito.

-Sim, ficaria mais objetivo

-Não.

**3- Quais desafios encontraste durante a leitura dos exercícios?**

-Leitura da parte de percussão ao mesmo tempo que melodia; decorar as zonas da guitarra onde tocar.

-Memorizar cada símbolo.

-Não é uma linguagem na qual estou habituado a realizar, por isso eu demorei um pouco em ler a página com a notação para os exercícios.

-Achei um pouco difícil perceber a diferença entre as percussões na hora da leitura. Por exemplo, no 'exercício percussivo com melodia' eu não havia reparado inicialmente que a batida de plegar do compasso 2 era diferente da batida do compasso 5.

-A primeira abordagem a tantas variantes de locais e formas de percussão.

-Adaptação a uma notação completamente diferente, distinção entre os diferentes tipos de ataque.

-Reter o significado dos diferentes símbolos.

-Coordenação da mão direita entre as notas tocadas e percutidas.

-Foi só uma questão de no início procurar onde fica cada parte, mas depois é fácil.

-Coordenação da mão direita.

-Ao início foi um pouco confuso de perceber a escrita.

-Senti falta de abordagem sobre unhas no que refere aos dedos i-m-a, se usar elas ou não, isso interfere no som e na região do violão para bater.

-Coordenar e situar a batida, mais precisamente.

#### **4-O que achaste da notação em termos de objetividade e compreensão?**

-É fácil de perceber, após decorar as zonas da guitarra será muito mais fácil.

-Bastante abrangente e precisa.

-Achei ótima, mas mesmo assim requer estudo do violonista para se acostumar com essa notação.

-Achei na teoria bastante claro, mas na hora da leitura fica um pouco difícil de associar as coisas rapidamente. No segundo sistema do exercício 2, por exemplo, achei difícil simultaneamente ler o símbolo escrito, ver em qual linha da pauta ele está, ler se a região do tampo é A ou B e se a região da mão é Bm ou am.

-Bastante fácil de compreender e bem explícita.

-Talvez demasiado complexa, sinto que se as peças tivessem sido um pouco mais complexas, teria que ter tido um diagrama à mão durante o tempo todo, senão não entenderia o que estava escrito. Pode ser apenas porque não estou habituado.

-Simples e eficaz.

-Fácil, mas que exige concentração.

-Muito bem conseguido e compreende se muito bem.

-Ótimo.

-Depois de um treino com ela é muito boa.

-Muito boa.

-Muito clara e objetiva.

### **5- Sugestões:**

- Explicar o movimento da mão, como por exemplo o movimento que se utiliza quando usamos a base da mão para tocar (movimento de pulso).

-Seria legal um livro com estudos e peças maiores percussivos todo embasado nesta notação. Só assim com o tempo irá ocorrer uma padronização natural. Poderia haver transcrições com essa notação do trabalho de violonistas que utilizam técnicas percussivas em suas músicas (exemplo: Andy McKee e similares).

-A sugestão é manter a leitura simples como está.

-A percussão das cordas podia estar por ordem. Neste caso a "nota" de baixo corresponde a zona do meio da guitarra e a nota do meio corresponde as zonas extremas da guitarra. A mesma situação se passa com a percussão lateral onde a nota de baixo corresponde a zona central superior e a nota do meio à extremidade inferior.

-Simplificar mais nos termos quando aparecem na partitura.

-Aumentar o tamanho das abreviações da mão direita para percussão.

-Nenhuma, porque o sistema pareceu me bastante completo.