

ALEX AMARAL DE SOUZA

# **JOÃO PERNAMBUCO:**

**Uma análise mecânica de três obras para violão  
solo.**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020



ALEX AMARAL DE SOUZA

## **JOÃO PERNAMBUCO:**

**Uma análise mecânica de três obras para violão solo.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharelado em Violão.

Orientador: Profº. Drº. Edelton Gloeden.

São Paulo

2020

## FICHA CATALOGRÁFICA

Souza, Alex Amaral de

João Pernambuco: Uma análise mecânica de três obras para violão solo. / Alex Amaral de Souza ; orientador, Edelton Gloeden. -- São Paulo, 2020.

74 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. João Pernambuco 2. Análise Mecânica 3. Edição e Revisão  
4. Performance I. Gloeden, Edelton II. Título.

CDD 21.ed. - 780

*“A educação tem raízes amargas, mas os seus frutos são doces.”*

Aristóteles

## AGRADECIMENTOS

À minha família que sempre me deu grande suporte e, em especial a minha irmã, Alessandra Amaral, por todo o apoio durante toda a jornada musical e no desafio que foi ingressar na Universidade de São Paulo.

Agradeço o sempre solícito e muito paciente Prof. Dr. Edelson Gloeden, por todos os conhecimentos compartilhados e pelo tempo em mim investido, um grande exemplo de musicista e artista.

Aos membros da minha banca, cuidadosamente escolhidos, pela disponibilidade e pela solicitude no acompanhamento deste trabalho.

A todos os professores do Departamento de Música da ECA dos quais direta ou indiretamente participaram desta parte de minha formação musical, sempre os lembrarei por todos os ensinamentos e serei grato.

Aos professores de violão que fizeram parte de toda minha formação e puderam me auxiliar nesta caminhada desde o princípio, sem eles este sonho não seria possível.

Ao Thomaz Sampaio, exímio violonista e grande amigo pela enorme quantidade de ensinamentos e pelo incentivo musical e profissional.

Ao Diego Blanco, grande amigo e professor que sempre me incentivou e se tornou referência por sua força de vontade e competência em seu trabalho.

Ao longo da graduação, fiz grandes amigos dentro e fora da ECA, em meio ao curso, redescobri no esporte uma grande paixão e fiz as melhores companhias, por isso, deixo aqui minha lembrança a Família Futsal.

Por fim, agradeço a todos aqueles que me apoiaram direta ou indiretamente e participaram em maior ou menor escala deste trabalho e de minha formação. A todos que me incentivam, acompanham e torcem por mim.

## RESUMO

SOUZA, Alex Amaral de. João Pernambuco: Uma Análise Mecânica de três obras para violão solo. 2020, 72p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

**Resumo:** O presente trabalho tem como intuito aplicar conceitos técnicos para a interpretação de três obras para violão solo (*Dengoso*, *Interrogando e Sonho de Magia*) de João Teixeira Guimarães (1883 - 1943), compositor e violonista conhecido como João Pernambuco. Visando uma execução mais consciente, a aplicação de conceitos sobre mecanismos e nomenclaturas, apropriam as peças a serem aplicadas no ensino do instrumento e no processo de desenvolvimento de estudantes e violonistas. A seleção de obras aqui trabalhadas é de estilo contrastante dentre as composições do autor, além de terem sido também, obras que marcaram o seu trabalho e lhe propiciaram colocar seu nome como referência no repertório do violão popular brasileiro. O principal objetivo é tentar trazer ao estudante de violão um repertório de caráter popular onde haja a aplicação de procedimentos técnicos encontrados em autores sobre mecanismo instrumental, destacando Abel Carlevaro (1916- 2001). Foram elaboradas propostas de digitação e análise mecânica das três obras de João Pernambuco com a busca de uma melhor relação entre efetividade técnica, com suas demandas no instrumento, e uma melhor performance.

**Palavras-chave:** João Pernambuco. Análise Mecânica. Performance. Música Popular, Violão.

## ABSTRACT

**Abstract:** This project aims to apply technical concepts for the interpretation of three pieces for solo guitar (*Dengoso, Interrogando e Sonho de Magia*) by João Teixeira Guimarães (1883 - 1943), composer and guitarist known as João Pernambuco. Putting forward a percipient execution, the employment of concepts about mechanisms and nomenclatures make the pieces auspicious to be applied in the teaching of the instrument along the development process of students and guitarists. The selected pieces presented here are of contrasting composition styles among themselves, in addition to also being the pieces that gave prominence to his work and allowed him to become a reference in the repertoire of Brazilian popular guitar. The main objective of this research is attempting to offer a repertoire of popular disposition to guitar students, which implements technical procedures described by authors in the field of instrumental mechanism, giving emphasis to Abel Carlevaro (1916 - 2001). Typing and mechanical analysis proposals were prepared for the three pieces by João Pernambuco in search of a better relationship between technical effectiveness, with the instrument's demands, and better performance.

**Key-words:** Joao Pernambuco. Mechanical analysis. Performance. Popular Music, Guitar.



# SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas.....	p. 10
Lista de figuras.....	p. 11
Lista de tabelas.....	p. 13
Introdução.....	p. 14
Capítulo 1: João Teixeira Guimarães: Compositor e violonista.....	p. 16
1.1 Obra para violão solo.....	p. 18
1.2 Estilos Propostos.....	p. 19
2.2.1 Choro.....	p. 19
2.2.2 Jongo.....	p. 20
2.2.3 Maxixe.....	p. 21
2.2.4 Valsa.....	p. 22
Capítulo 2: Apontamentos mecânicos nas três obras.....	p. 24
2.1 Mão Esquerda.....	p. 26
2.1.1 Horizontal.....	p. 26
2.1.2 Vertical.....	p. 32
2.2 Mão Direita.....	p. 35
2.2.1 Horizontal.....	p. 35
2.2.2 Vertical.....	p. 36
2.2.3 Recursos de Polegar.....	p. 39
Capítulo 3: Aplicação mecânica nas três partituras revisadas e editadas.....	p. 41
Conclusão.....	p. 43
Referências bibliográficas.....	p. 45
Apêndices.....	p. 48
Anexos.....	p. 49

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

0	corda solta
1	indicador de mão esquerda
2	médio de mão esquerda
3	anelar de mão esquerda
4	mínimo de mão esquerda
a	anelar de mão direita.
c	compasso.
i	indicador de mão direita.
m	médio de mão direita.
p	polegar de mão direita.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Passagem cromática entre o c.13 e o c.17 de <i>Interrogando</i> , utilizando do mesmo desenho da mão esquerda com algumas pequenas mudanças harmônicas.....p.	17
Fig. 2 - Posição definida de acordo com a posição do dedo 1 em função da casa no braço do violão. <i>Dengoso</i> c.36. ....p.	26
Fig. 3 - Apresentação Longitudinal. <i>Interrogando</i> c.31. ....p.	27
Fig. 4 - Apresentação Transversal 1. <i>Dengoso</i> c. 76. ....p.	27
Fig. 5 - Apresentação Transversal 2. <i>Interrogando</i> c. 5. ....p.	28
Fig. 6 - Apresentação Transversal 3. <i>Dengoso</i> c. 40. ....p.	28
Fig. 7 - Abertura de mão esquerda localizada entre os dedos 1(pestana) e 2 (Mi#). <i>Sonho de Magia</i> c.20. ....p.	29
Fig. 8 - Exemplo sobreposição inversa entre os dedos 2 e 3. (CANILHA, 2017. p. 48). ....p.	29
Fig. 9 - Contração entre os dedos 3(?Fá#) e 4(Si) presentes na mesma casa. <i>Interrogando</i> c. 18. ....p.	29
Fig. 10 - O dedo 3 é utilizado como guia para o movimento do braço entre as posições I (Dó#) e VII (Sol#). <i>Dengoso</i> c.18. ....p.	30
Fig. 11 - Dedo 1 utilizado como eixo (Lá), sendo mantido fixo atuando como pivô para a rotação da mão na sequência. <i>Sonho de Magia</i> c.17. ....p.	30
Fig. 12 - Exemplo de translado parcial do dedo 1 na posição III (sol). <i>Sonho de Magia</i> c.49 e 50. ....p.	31
Fig. 13 - Salto da posição X (dó#) para a posição VII (fá#). <i>Sonho de Magia</i> c.29. ....p.	31
Fig. 14 - Exemplo de notação sugerida por Fernández (2000) para translados transversais (TT). No caso, o dedo 1 salta da 2ª a 6ª corda (+4). (CANILHA, 2017, p.62)..p.	33
Fig. 15 - Pestana (posição V) e meia-pestana (posição VII). <i>Interrogando</i> c. 29 e 30. ....p.	33
Fig. 16 - Ponto de apoio (Fá#) permite o movimento do cotovelo para que o dedo 3 (Fá#) e 4 (Ré) sejam atacadas. <i>Sonho de Magia</i> c.29 e 30. ....p.	34
Fig. 17 - Pivô misto promove o movimento transversal e longitudinal. <i>Dengoso</i> c.18. ....p.	34
Fig. 18 - O ataque do dedo indicador (i) na 5ª corda e subsequentemente na 4ª corda determina sua localização vertical. <i>Dengoso</i> c.24. ....p.	36
Fig. 19 - Exemplo de disposição diagonal. <i>Interrogando</i> c. 62 e 63. ....p.	37
Fig. 20 - Exemplo de disposição linear proposta por Canilha (2017). ....p.	37
Fig. 21 - Exemplo de disposição intermediária. <i>Sonho de Magia</i> c.49 e 50. ....p.	37

- Fig. 22 - Abertura de mão direita entre os dedos médio (m) atacando a 3ª corda, e anelar (a) atacando a 1ª corda. *Sonho de Magia* c.38. ....p. 38
- Fig. 23 - Exemplo de cruzamentos de dedos da mão direita. ....p. 38
- Fig. 24 - Após atacar a nota sol (1ª corda), o dedo anelar (a) já repousa sobre e 2ª onde na sequência atacará a nota ré. *Sonho de Magia* c.19. ....p. 39
- Fig. 25 - Enquanto se executa o compasso anterior, o polegar já está repousando sobre a 5ª corda esperando o momento para atacar a nota Ré. *Dengoso* c.34 e 35. ....p. 40
- Fig. 26 - Evitando notas sobrepostas e neste caso, dissonâncias, antes de atacar a nota Ré, o polegar deve apagar a nota Lá. *Dengoso* c.66. ....p. 40

## LISTA DE TABELAS

Tab. 1	- Relação de obras para violão solo. ....	p. 18
Tab. 2	- Parâmetros, suas expansões com os recursos trabalhados e a simbologia aplicada .....	p. 25
Tab. 3	- Notação para mão esquerda - horizontal. ....	p. 32
Tab. 4	- Notação para mão esquerda - vertical. ....	p. 34
Tab. 5	- Notação para a mão direita - vertical. ....	p. 39
Tab. 6	- Notação para a mão direita - recurso de polegar. ....	p. 40

## INTRODUÇÃO

A obra para violão solo de João Pernambuco é produto de uma grande época da música popular brasileira. Seu aprendizado e convívio com grandes músicos e compositores como Alfredo da Rocha Viana (1897 - 1973), conhecido como *Pixinguinha*, e Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890 - 1974), com a alcunha de *Donga*; além de sua participação no conjunto Oito Batutas, do qual lhe deu grande visibilidade e conhecimento, chegando a ter seu talento reconhecido por Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959). Neste trabalho, pretendemos apresentar três obras deste repertório abordando aspectos técnicos e mecânicos, para o desenvolvimento do estudante e o contato com a obra deste compositor e violonista.

Tratando-se de uma estrutura musical usual dentro da prática da música popular, as peças de João Pernambuco abrem espaço para um olhar sobre as suas construções melódicas e as relações constituídas entre suas obras. A análise mecânica visa uma abordagem específica das mãos, buscando melhores condições de execução. As peças selecionadas, de estilos contrastantes são as seguintes: *Dengoso (choro)*, *Sonho de Magia (valsa)* e *Interrogando (jongo)*. Propomos além de uma análise mecânica, uma edição revisada e digitada com as indicações de mecanismos.

Retiramos da bibliografia utilizada no curso de graduação alguns conceitos mecânicos desenvolvidos, elaborados e aplicados por Abel Carlevaro (1916 - 2001) e, assim como são aplicados em alguns repertórios mais tradicionais no desenvolvimento dos estudantes, como, por exemplo, em parte da obra de Matteo Carcassi (1792 - 1853), decidimos produzir este trabalho com a ideia de aplicar esses conceitos mecânicos nas obras aqui já destacadas e notar se a aplicação dos mesmos responde bem ao repertório de um estudante e a resposta motora do intérprete.

Utilizando a proposta encontrada em: *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressivas Op.60 para violão, de Matteo Carcassi*, Cauã Canilha (2017), podemos realizar experimentos e aplicar ao longo da pesquisa estes conceitos buscando um desenvolvimento técnico e performático de maneira consciente, assim como em todo o repertório base do curso. Obtendo um retorno de maior absorção dos movimentos e maior entendimento do mecanismo das mãos esquerda e direita.

Este trabalho tem o objetivo de trazer uma proposta de análise mecânica, com o objetivo de uma interpretação mais consciente e um aprendizado motor para ser desenvolvida a técnica do instrumentista. Assim, com uma proposta de ordem de dificuldade da obra para

violão solo editada de João Pernambuco e, a busca de um espaço para este repertório dentro da academia. Por fim, buscando benefícios na performance e no entendimento motor, otimização do tempo de estudo e a diminuição das limitações mecânicas.

Por mais que João Teixeira Guimarães seja tão reconhecido e lembrado diversas vezes entre os violonistas, seu repertório não é tão abordado como método de ensino ou aprofundado em pesquisas, com isso, além de uma motivação para ter contato com o repertório citado, espero que um trabalho como o vigente, possa estimular estudantes do instrumento a conhecer e ter mais contato com o trabalho de João Pernambuco e, também com o de seus contemporâneos e de linguagem semelhante.

## CAPÍTULO 1:

### JOÃO TEIXEIRA GUIMARÃES: COMPOSITOR E VIOLONISTA

Nascido em 2 de novembro de 1883, o pernambucano João Teixeira Guimarães é uma das mais importantes figuras do violão brasileiro, principalmente pelos choros que compôs. Diante do seu aprendizado autodidata, unido a sua vivência com músicos como Alfredo da Rocha Viana (1897 - 1973), Pixinguinha, Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890 - 1974), Donga; e Sítiro Bilhar (1860 - 1926), participando do conjunto *Os Oito Batutas* e convivendo com importantes chorões da época, João Pernambuco desenvolveu seu conhecimento musical através de suas experiências e oportunidades que o colocaram em evidência.

Teve como um dos principais amigos e parceiros Catulo da Paixão Cearense (1863 - 1946), com o qual fez sucesso com obras como *Cabocla de Caxangá* e *Luar do Sertão* lhe concedendo uma maior visibilidade no cenário musical carioca.

Dentre os diversos choros escritos, a peça, mais lembrada, regravada e rearranjada por vários artistas ao longo do último século foi o maxixe *Sons de Carrilhões*, mundialmente conhecido. Por conta das dificuldades de registrar auditivamente suas músicas, existem poucas gravações de João Pernambuco, entretanto, pela qualidade de sua obra, muitas delas foram gravadas posteriormente por inúmeros artistas, entre arranjos para violão e voz e/ou outros instrumentos. João Pernambuco não chegou a receber prêmios por sua música ou algum tipo de cadeira ou condecoração, porém seu trabalho sempre foi enaltecido durante sua vida e postumamente.

Em seu livro *O Choro*<sup>1</sup>, Alexandre Gonçalves Pinto cita o valor histórico da obra de João Pernambuco:

[...] Dizer aqui nessa descrição o valor artístico, e pessoal de João Pernambuco, é uma tarefa difícil, tal é o imenso valor, tal o seu merecimento, no meio distinto de todos os chorões de sua época. João Pernambuco, é o violão nortista, primus inter pares, dos seus congeneres, por esses motivos Catullo Cearense, o distingue como um farol que brilha no mundo da harmonia, de suas poesias, sertanejas, pois João Pernambuco tem magia nos dedos, na formação dos tons e na dedilhação das cordas, que faz vibrar no seu glorioso violão independente disso é querido, e conquistado por todos os chorões, e numerosas famílias, a que elle com veneração e respeito priva, com a sua modestia, e fino trato. Eis aqui tudo quanto

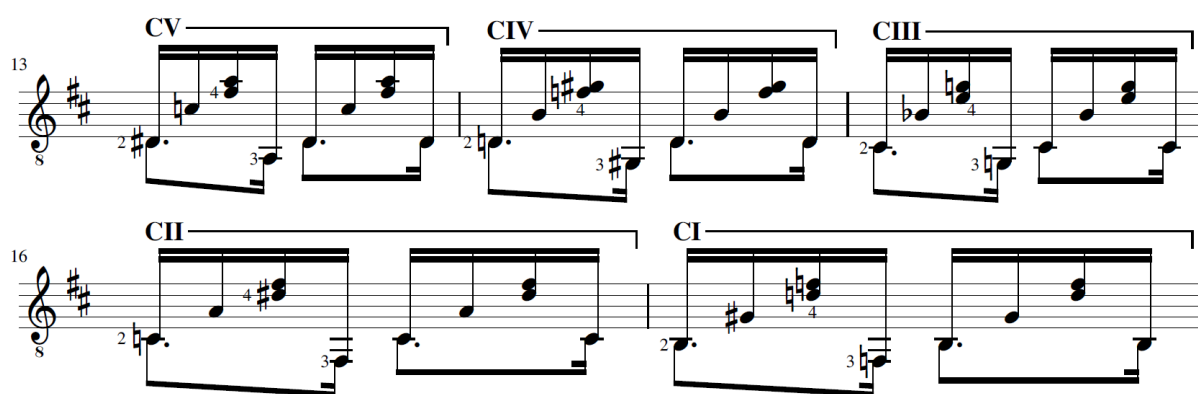
---

<sup>1</sup> Livro que lista pouco mais de 200 músicos das primeiras décadas do século XX que foram importantes para o desenvolvimento e prática do choro como amadores, principalmente na cidade do Rio de Janeiro.



pude dizer deste grande artista, amigo, e chorão, que arrebatava, e conquista todas as sympathias que elle sabe angariar. Queria dizer muito mais do que disse mas me é impossível, por falta de dados, e pobreza de minhas pennas, porque João Pernambuco muito mais merece. [...] (PINTO, 2009, p.124-5).

Sua autenticidade e as características de sua obra foram ficando claras conforme algumas pesquisas foram efetuadas sobre sua vida e sua obra. O violonista Turíbio Santos, que desenvolveu um trabalho editorial e fonográfico sobre a obra de João Pernambuco, relata a seguinte impressão: “A técnica de harmonização de João Pernambuco, a rigor, é uma harmonia clássica tradicional, mas ele tinha um elemento impressionante que apresentava no violão, que era o cromatismo [...]” (LEAL & BARBOSA, 1982, p.49), como podemos observar no exemplo abaixo.



**Figura 1** - Passagem cromática entre o c.13 e o c.17 de *Interrogando*, utilizando do mesmo desenho da mão esquerda com algumas mudanças harmônicas.

A importância crescente das composições de João Pernambuco serviu de referência para o desenvolvimento de um estilo próprio, conforme sua obra para violão solo foi evoluindo. Inspirou compositores, chegando a chamar a atenção de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que em seu *Prelúdio N°5* podemos admitir uma sutil citação do motivo inicial da valsa *Sonho de Magia*, aqui analisada. O trabalho de João Pernambuco proporcionou também, o reconhecimento maior por parte de violonistas e compositores como Agustín Barrios Mangoré (1885 - 1944) e Josefina Robledo (1897 – 1972) (CAZES, 1998, p.49), dois nomes conhecidos e referenciados do instrumento.

O talento de João Pernambuco como instrumentista foi, infelizmente, apreciado apenas por seus contemporâneos já que, por conta da falta de gravações e registros de suas

performances, esse conteúdo ficou limitado aos estudiosos das gerações seguintes. Porém, por conta de suas composições, podemos hoje, ter contato com seu trabalho e acesso a sua obra para lecionar, estudar e também, apreciar.

[...] “Os raros registros de Pernambuco, os maxixes “*Mimoso*” e “*Lágrimas*” e os choros “*Magoado*” e “*Sons de Carrilhões*” constam da série de número de 123.000, situada entre os anos de 1925 e 1927, último lançamento da Casa Edison pelo sistema mecânico de gravações. A obra de João Pernambuco dá início à formação do repertório de choros escritos para o violão no Brasil, compreendendo-se aqui por choros - valsas, maxixes, tangos e também choros - uma produção até então inexistente e que se destaca no campo instrumental pelo pioneirismo no casamento de soluções extremamente musical. Sua obra é lírica sem ser derramada, vibrante, virtuosística e explora com propriedade as peculiaridades do instrumento. [...]” (TABORDA, 2011, p.142).

### 1.1 Obra para violão solo

Embora a proposta desta pesquisa aborde apenas três peças para violão de João Pernambuco, seu repertório é numeroso. Muitas de suas composições não foram documentadas já que, por conta de sua escolaridade, temia que terceiros roubassem suas autorias ao escrevê-las para o devido fim de arquivá-las. (LEAL & BARBOSA, 1982, p.37)

A partir de registros de gravação realizados em 78 rpm foi possível o acesso às obras não só de João Pernambuco, mas também de outros compositores, desta forma foi possível divulgar estas obras com maior facilidade, como o caso de Turíbio Santos (1943), Jodacil Damaceno (1929), Henrique Pinto (1941 - 2010) e Roberto Paiva T. de Freitas que reeditaram as obras em 1978, através da coleta de manuscritos, de edições esgotadas e fora de catálogo. Apresentamos abaixo uma ordem de dificuldade com a proposta de auxiliar estudantes e adequá-las a um conjunto de repertório para violão brasileiro.

Tabela 1: Relação de obras para violão solo, com a proposta de ordem de dificuldade.

Ordem de dificuldade	João Pernambuco
01	<i>Choro nº. 1</i>
02	<i>Sonho de Magia</i> , valsa
03	<i>Choro nº. 2</i>
04	<i>Dengoso</i> , choro
05	<i>Brejeiro</i>

06	<i>Pó de Mico</i> , choro
07	<i>Gritos D'alma</i>
08	<i>Saudosa Viola</i>
09	<i>Graúna</i> , choro
10	<i>Recordando</i> , valsa
11	<i>Reboliço</i> , choro - maxixe
12	<i>Cecy</i> , valsa
13	<i>Sons de Carrilhões</i> , choro - maxixe
14	<i>Suspiro Apaixonado</i> , choro
15	<i>Mimoso</i> , choro
16	<i>Rosa Carioca</i>
17	<i>Interrogando</i> , jongo
18	<i>Recordando Minha Terra</i> , valsa
19	<i>Estudo n.º. 1</i>

## 1.2 Estilos Propostos

João Pernambuco trabalhou ao longo de sua vida em alguns estilos musicais dentro do vasto e miscigenado leque da música popular brasileira como: choro, jongo, maxixe e a valsa.

Abaixo teremos algumas definições de folcloristas, musicólogos e pesquisadores brasileiros contemporâneos de João Pernambuco como: Mário de Andrade (18963 - 1945), Luís da Câmara Cascudo (1898 - 1986), Luciano Gallet (1893 - 1931) e os portugueses: Tomás Borba (1867 - 1950) e Fernando Lopes-Graça (1906 - 1994) sobre as formas utilizadas pelo violonista pernambucano.

Ao apresentar essas definições, podemos ter um olhar mais analítico a essas peças comparando-as a obras de outros compositores de estilos iguais ou semelhantes, para que haja um aprofundamento nas obras de João Pernambuco.

### 1.2.1 Choro

*Dengoso*, se caracterizada por ser um choro por conta de sua estrutura e de seu aspecto melódico-harmônico, seu formato rondó (ABACA) unida à modulação entre sua tônica, em ré maior na parte A, contrasta com seu homônimo menor nas partes B e C. As citações abaixo falam especificamente sobre o choro e abrangem um pouco desta peça de João Pernambuco.

“[...] Como agrupamento, se percebe que dos primeiros agrupamentos instrumentais arrebanhados sem discriminação de instrumentos, sem intenção sinfônica nenhuma, apenas derivado da ocasião, dos instrumentistas que tinha à mão, se foi pouco a pouco fixando a noção de escolha, de preferência, de pesquisa, que se caracterizou especialmente pela procura de um ou dois instrumentos solistas com acompanhamento de outros em segundo plano meramente rítmico-harmônico. [...] Também a natureza conceitual das músicas “choronas” prova que o choro é um termo que designa agrupamento instrumental puro. Peças há, choronas, em que o movimento já não se coaduna mais com a dança, pelo menos com as danças brasileiras. A rapidez é cada vez maior, se percebendo que a peça é concebida exclusivamente pra execução musical (até virtuosística) sem que sirva para mais coisa nenhuma, nem para se cantar, nem para se dançar. [...] O conceito parece que mais inerente à palavra choro é esse pois: Um conjunto instrumental livre, de função puramente musical, composto de um pequeno grupo de instrumentos solistas, exercendo o resto do conjunto uma função acompanhante, antipolifônico, de caráter puramente rítmico-harmônico.” [...]” (ANDRADE, Mário de. 1989, p. 136-7)

“Choro é um nome genérico com várias aplicações. Pode designar um conjunto de instrumentos, em geral flauta, oficleide, bandolim, clarinete, violão, cavaquinho, pistão e trombone, com um deles solando. Por extensão, chamam-se choros também as músicas executadas por esses grupos de instrumentos, que acabaram tomando um aspecto próprio e característico. Por fim, o *choro* é a denominação de certos bailaricos populares, também conhecido como *assustados* e *arrasta-pés*. [...] A modulação do *choro* foi sempre curiosa, passando do modo maior para o menor e voltando ao maior, ou vice-versa, variando sempre o modo nas suas três partes.” (CASCUDO, 1993, p. 222)

### 1.2.2 Jongo

Por conta de sua origem e vivência, João Pernambuco teve contato com a cultura negra e conseqüentemente africana durante sua vida, desta forma, ela também ficou retratada em sua obra. Na música *Interrogando*, é possível notar alguns traços das informações contidas nas citações abaixo sobre o estilo trabalhado pelo compositor. Embora contenha suas semelhanças aos ritmos tidos como brasileiros, algo normal diante da miscigenação também dos ritmos.

“Dança de origem negra cultivada em várias partes do Brasil e descrita por alguns autores como uma variedade de samba. [...] “era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomavam parte, podendo prolongar-se indefinidamente, sem cansaço”. (GALLET, *Estudos de Folclore*, 1934, p.74). [...] Renato Almeida acrescenta:

“No centro da roda, exibem-se os dançarinos, individualmente, numa coreografia complicada de passos, contorções violentas e sapateado, no que revelam grande agilidade.” Segundo este autor, o jongo é cantado, com estrofe e refrão, “sustentado pelo ritmo dos surdos dos tambores, às vezes estranhamente combinados, e ajudados pelo batido de palmas.” (*História da Música Brasileira*, 1942, p.164). (DM - MA) [...]” (ANDRADE, Mário de. 1989, p. 273).

“Espécie de samba, em São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro. Sua coreografia difere duma localidade para outra. [...]O acompanhamento é feito é feito exclusivamente por instrumentos de percussão, pequenos tambores [...] O jongo é cantado por um ou mais solistas, e respondido o refrão pelo coro. [...]” (CASCUDO, 1993, p. 414-5)

### 1.2.3 Maxixe

Embora não seja um estilo aqui trabalhado especificamente, vale o destaque por conta de João Pernambuco ter escrito alguns maxixes durante sua vida e pela relevância que possuía o ritmo enquanto o mesmo estava em atividade. Vale o destaque para este ritmo por sua semelhança aos outros estilos trabalhados pelo compositor em questão, já que possui inúmeras semelhanças ao choro e ao jongo.

“Dança e canto populares em voga no Brasil a partir do século passado. “Foi da fusão da *habanera*, pela rítmica, e da *polca*, pela andadura, com a adaptação da síncopa afro-lusitana que originou-se o Maxixe” (Andrade, Mário de. Ernesto Nazareth, *Música, doce música*, 1976. p. 125). [...] Se o maxixe provém da habanera, da mesma forma que o tango através da evolução intermediária da milonga, é incontestável que no tango sob o ponto-de-vista do caráter rítmica e do andamento essa descendência é bem perceptível, ao passo que no maxixe, talvez por influência da polca, essa descendência está absolutamente ocultada. Não se percebe. O maxixe adquiriu maior expressão pessoal tanto sob o ponto-de-vista rítmico como de andamento. [...] O ritmo de acompanhamento das milongas clássicas, composto duma tercina de colcheias e mais duas colcheias binárias pro 2º tempo não é senão o ritmo acompanhante mais frequente do nosso maxixe e de que Tupinambá fez o uso quotidiano. Apenas a tercina inicial do compasso se evoluciona pra síncopa por influência negra aqui. A esta conclusão de que a nossa síncopa e semicolcheia-colcheia-semicolcheia não é mais do que uma transformação nega de tercina [...] Evolução do maxixe pro samba contemporâneo, parece mais uma reação do negrismo étnico do brasileiro contra o branquismo excessivo do maxixe. [...]” (ANDRADE, Mário de. 1989, p. 317-25)


“Foi por algum tempo expoente da nossa dança urbana, tendo cedido lugar ao *samba*, devido talvez à sua coreografia complicada, difícil e exagerada. Resultou da “fusão da *habanera* pela rítmica, e da *polca* pela andadura, com adaptação da síncopa africana”. Outros o fazem uma prolação do lundu, mesclado com a toada (Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, p. 189). Era dança de salão, do par unido, exigindo extrema agilidade pelos passos e figuras rápidas, mobilidade de quadris, tanto figuras da dança como invenções dos dançarinos.

O maxixe dançado por profissionais, nos cabarés, era quase uma dança artística. [...]” (CASCUDO, 1993, p. 486)

“Dança brasileira, de expressão voluptuosa, muito interessante como música instrumental, por seu ritmo esquisito, acentuadamente sincopado. É em binário e movimento moderado.” (BORBA & LOPES-GRAÇA, 1963, p. 200)

#### 1.2.4 Valsa

Por mais que não seja um ritmo genuinamente brasileiro, a valsa provém de uma difusão intensa e de muitos anos das danças medievais. Ao entrar em contato com nossa música, sofre uma espécie de adaptação aos ritmos nacionais, algo que pode ser notado em *Sonho de Magia* feito por João Pernambuco, uma valsa com caráter de choro, processo colocado abaixo por Mário de Andrade.

“Dança em compasso ternário e variado (rápido, moderado ou lento) de ritmo característico:  $\frac{3}{4}$   Renato Almeida admitiu a origem francesa da dança, no século XVI. [...] Amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrigou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero” (*História da Música Brasileira*, 1942, p.184). [...] Valsado, walsa, walsar. [...] Acho que por aqui as músicas não sendo ‘contra-danças’ (cateretê, recortado, cana-verde) ou não sendo quadrilha ou mazurca são sempre ‘valsas’, ‘Valsear’, ‘valseado’, nas explicações que me dão da coreografia dos recortados, quer dizer que os pares se abraçam, rodam ou fazem qualquer jeito de ‘balanceado’ com o corpo. E assim se dança tudo, desde que não seja contradança, quadrilha e mazurca...[...]” (ANDRADE, Mário de. 1989, p. 548-9).

“Os franceses dizem que a valsa veio da *Volta*, dança popular na Provença desde o séc. XII [...] onde foi muito dançada sob a dinastia dos Valois. Os alemães explicam que a *Waltzer* é produto legitimamente germânico [...] a valsa espalhou-se realmente de 1780 a 1830, dominando então Europa e América como dança de sala, leve, airosa, sentimental, aristocrática, no seu compasso fácil e ondulante de  $\frac{3}{4}$ . No Brasil, no primeiro Império e segundo, a valsa era dançadíssima, e o povo gostou do seu ritmo. Ainda continua viva e atual nas festas do interior.” (CASCUDO, 1993, p. 782).

“[...] A questão não está decidida, mas o certo é que a valsa, ou as danças que se lhe assemelham, já era conhecida no séc. XV, toda a música pré-clássica e a clássica havendo feito do seu ritmo largo uso. Na sua evolução moderna a valsa compreende três tipos mais ou menos

individualizados: *a)* a *valsa lenta*, de movimentos moderados; *b)* a *valsa vienense*, deslizada em movimentos rápidos; *c)* a chamada *valsa a dois tempos*, em movimento moderado. [...]” (BORBA & LOPES-GRAÇA, 1963, p.660).

## CAPÍTULO 2:

### APONTAMENTOS MECÂNICOS NAS TRÊS OBRAS

A partir da dissertação de mestrado de Canilha<sup>2</sup>, em 2017, surgiu o interesse em abordar obras escolhidas para este trabalho. Desta forma, aplicando conceitos técnicos e mecânicos, podemos notar uma melhor execução dos movimentos motores dos braços e mãos para um melhor som e sua projeção.

Para adotar esses conceitos na obra de João Pernambuco, utilizamos algumas referências citadas por Abel Carlevaro (1916- 2001) em seu livro<sup>3</sup>, além da dissertação de Canilha (2017).

Inicialmente, podemos abordar alguns conceitos técnicos colocados por Carlevaro sobre a mão esquerda.

“A localização correta de cada dedo deve ser consequência do movimento da mão; e esta, por sua vez, deve ter seu ponto de partida na ação do braço. Desta forma, os dedos não trabalham isoladamente senão que, pelo contrário, atuam formando uma unidade com a mão e o braço. Antes da atitude de movimento de um dedo *é imprescindible pensar na atitude do brazo*, porque dele depende quase sempre o movimento e a localização dos dedos. A atuação de um só dedo deve ser consequência da disposição de todo o complexo motor (mão - punho - braço). E mais ainda, o que comumente se atribui a um problema claramente digital, exclusivamente dos dedos, se torna algo muito mais complexo e equilibrado que parte diretamente da mente, fazendo participar todo o braço e a mão, para que, como consequência final, atue o dedo. Desta forma, além de possibilidades técnicas, se alcança um maior controle, se consegue um relaxamento muscular e se evita o cansaço prematuro. (CARLEVARO, 1979, p; 77, tradução de Cauã Canilha)<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Dissertação de Mestrado de Cauã Borges Canilha, produzida em e defendida em 2017 sob a orientação do Prof. Dr. Edelson Gloeden.

<sup>3</sup> Escuela de la guitarra. CARLEVARO, 1969.

<sup>4</sup> “La ubicación correcta de cada dedo debe ser consecuencia de la actitud de la mano; y esta, a su vez, debe tener su punto de partida en la acción del brazo. Es decir, que los dedos no trabajan aisladamente sino, por el contrario, actúan formando una unidad con la mano y el brazo. Antes de la actitud de movimiento de un dedo *es imprescindible pensar en la actitud del brazo*, porque de él depende casi siempre el movimiento y la ubicación de los dedos. La actuación de un solo dedo debe ser consecuencia de la disposición de todo el complejo motor (mano-muñeca-brazo). Es más aún, lo que comúnmente se atribuye a un problema netamente digital, exclusivamente de los dedos, se torna en algo mucho más complejo y equilibrado que parte directamente de la mente, haciendo participar todo el brazo y la mano, para que, como consecuencia final, actúe el dedo. En esta forma, además de las posibilidades técnicas, se logra un mayor control, se consigue el “relax” muscular y se evita el cansancio prematuro”.



A partir desta ideia proposta por Carlevaro, podemos introduzir a proposta de análise mecânica desenvolvida na pesquisa de Cauã Canilha sobre os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60*, de Matteo Carcassi. São utilizados parâmetros<sup>5</sup> e recursos<sup>6</sup> para abordar este tipo de análise colocando dentro da partitura.

Agregando os conhecimentos e parâmetros desenvolvidos nesta dissertação, a tabela a seguir apresenta os termos em tal proposta.

Tabela 2: Parâmetros, suas expansões com os recursos trabalhados e a simbologia aplicada

	Parâmetro(s)	Expansão(ões)	Recursos
<b>Mão esquerda - Horizontal</b>	Posição Apresentação	Abertura Sobreposição inversa Contração	Dedo-guia Eixo Translado Parcial Salto
<b>Mão esquerda - Vertical</b>	Localização transversal	Pestana e meia pestana	Ponto de apoio
<b>Mão direita - Horizontal</b>	Localização horizontal	-	-
<b>Mão direita - Vertical</b>	Localização vertical Disposição	Cruzamento Abertura	Repetição por deslizamento
<b>Recursos de polegar de mão direita</b>	-	-	Antecipação Apagamento

Fonte: CANILHA, 2017, p.25.

A partir destes dados, existem também as variações destes aspectos. Apresentaremos a seguir cada parâmetro, expansão, recurso de cada vertente de cada mão, colocando, a exemplo da tabela onde ela pode ser apresentada dentro das peças selecionadas para a análise, para que possamos identificá-las nas respectivas partituras.

Sua subdivisão será feita em partes pela mão esquerda e direita, com sua separação de formas horizontal e vertical nos tópicos subsequentes, respectivamente. Portanto, ao assumir esses aspectos, buscamos uma proposta de análise mecânica, onde possivelmente, possa se tornar um conceito padronizado para análises futuras.

<sup>5</sup> O termo *parâmetro* refere-se a um padrão de referência pelo qual estabelecemos relações, servindo de princípio para algum tipo de classificação (CANILHA, 2017, pág.25)

<sup>6</sup> O termo *recurso* remete a um artifício utilizado para superar um obstáculo dado. Ao realizar uma mudança entre diferentes graus de um parâmetro, alguns elementos auxiliares ou de referência para o movimento podem ser utilizados [...] (CANILHA, 2017, pág.26)

## 2.1 Mão Esquerda

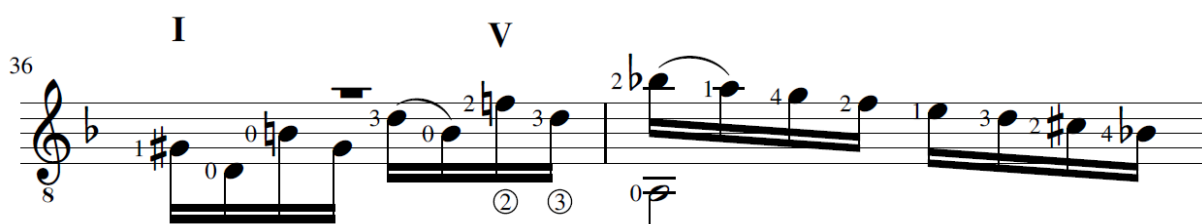
Os conceitos colocados na tabela 2 podem nos apresentar modos de visualização e encaixe da mão esquerda para a aplicação da proposta, com o objetivo de que cada movimento seja pensado previamente a sua execução para uma performance mais relaxada e com uma melhor execução. Para suas respectivas notações, utilizaremos a parte superior da partitura.

### 2.1.1 Horizontal

Dentre os parâmetros da mão esquerda, apontamos a posição e a apresentação. Junto com as expansões, que são abertura, sobreposição inversa e contração. Ainda horizontalmente, temos os recursos: dedo-guia, eixo, traslado parcial e salto.

- Posição: Podemos assimilar o termo a posição conforme coloca Abel Carlevaro:

“[...] se o dedo 1 está colocado na primeira casa, a mão se encontra no que denominamos primeira posição. Se o dedo 1 se encontra na terceira casa do braço, será então terceira posição. [...] A ordenação numérica de cada posição é ditada pela localização do *dedo 1 em respeito as divisões do braço*. Serão usados os números romanos para indicar as mudanças de posição da mão esquerda. É conveniente ressaltar que dedo que marca a posição é o dedo 1, ainda que ele não se encontre colocado no braço. [...]” (CARLEVARO, 1979, p. 94) <sup>7</sup>.



**Figura 2** - Posição definida de acordo com a posição do dedo 1 em função da casa no braço do violão. *Dengoso* c.36.

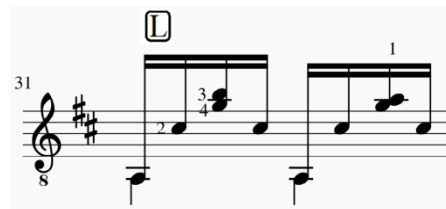
<sup>7</sup> “[...] Si el dedo 1 está colocado em el primer espacio, la mano se encontrará en ló que denominamos primera posición. Si el dedo 1 se encuentra em el terecer espacio del diapasón, será entonces tercera posición. [...] La ordenación numérica de cada posición está supeditada a la ubicación del *dedo 1 com respecto a las divisiones del diapasón*. Se usará los números romanos para indicar los cambios de posición de la mano izquierda. Es conveniente hacer resaltar que el dedo que marca la posición es el dedo 1, aunque no se encuentre colocado en el diapasón”.

- Apresentação: Assim como a apresentação é encontrada no livro de Carlevaro (1979):

“[...] Colocação da mão esquerda da forma como se dispõe os dedos em relação ao braço, como resultado de uma ação determinada do complexo motor da mão-braço. É necessário ressaltar que, aos efeitos da apresentação, os dedos não devem realizar nenhum esforço. (CARLEVARO, 1979, p.77-78)<sup>8</sup>.

Usando como referência a pesquisa de Canilha (2017), a apresentação pode ser dividida em dois tipos:

- a) Longitudinal: apresentação natural dos dedos onde cada um deles se dispõe em casas subsequentes, sendo assim, em quatro casas do instrumento.



**Figura 3** - Apresentação Longitudinal. *Interrogando* c. 31.

- b) Transversal: apresentação reduzida, onde dois dedos ou mais ocupam a mesma casa.

Contando com as opções a partir deste parâmetro, podemos abordar os graus de transversalidade, como é citado por Canilha.

- b1) **T1**: quando há a redução do alcance de uma casa, ou seja, dois dedos ocupam a mesma casa se sobrepondo.



**Figura 4** - Apresentação Transversal 1. *Dengoso* c. 76.

<sup>8</sup> “[...] Presentación de la mano izquierda a la forma como se disponen los dedos en relación al diapasón, como resultado de una acción determinada del complejo motor mano-brazo. Es necesario insistir en que , a los efectos de la presentación em si misma, los dedos no deben realizar esfuerzo alguno”.

b2) **T2**: quando há a redução do alcance de duas casas , ou seja, há uma sobreposição de três dedos na mesma casa.



**Figura 5** - Apresentação Transversal 2. *Interrogando c. 5*

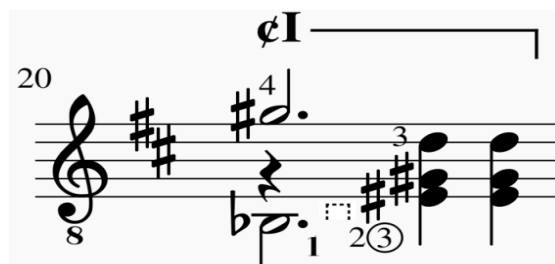
b3) **T3**: quando há a redução de alcance de três casa, ou seja, quando os quatro dedos ocupam a mesma casa. Entretanto, é uma situação rara de ocorrer, já que a mesma, pode ser substituída pela pestana ou meia-pestana na maioria das ocasiões.



**Figura 6 - Apresentação Transversal 3. *Dengoso* c. 40.**

- Abertura: Podemos adotar o conceito de qualquer separação de dois dedos que ultrapasse a abertura natural da mão esquerda, independente de qual dedo seja e se há sobreposições entre eles ou não. (CARLEVARO, 2006, p. 19). Ou como cita Barceló (1995). “[...] A abertura pode ser também uma *retroextensão*<sup>9</sup> quando ocorre entre os dedos 1 e 2.[...]” (BARCELÓ, 1995).

<sup>9</sup> Barceló (1995) retrata esta situação quando a abertura entre os dedos 1 - 2 onde o dedo 1 é estendido uma casa para trás.



**Figura 7** - Abertura de mão esquerda localizada entre os dedos 1(pestana) e 2 (Mi#). *Sonho de Magia* c.20.

- Sobreposição inversa<sup>10</sup>: Assumindo que a sobreposição dos dedos ocorre quando dois ou mais ocupam a mesma casa, sendo que os dedos de número maior tocam as cordas mais agudas, portanto, em sua inversão, os dedos de maior número tocam as cordas mais graves.



**Figura 8** - Exemplo sobreposição inversa entre os dedos 2 e 3. (CANILHA, 2017. p. 48)

- Contração: Por conta da sua semelhança com as sobreposições, a contração pode ter uma definição mais clara a partir da citação de Canilha:

“[...] O conceito de contração remete a uma situação de diminuição de alcance através de uma pressão forçada. [...]. Assim, utilizaremos o termo contração, por exemplo, quando o movimento é necessariamente o dedo, e não todo o braço (como nas sobreposições) é o responsável pelo movimento de sobreposição. [...]” (CANILHA, 2017, p. 46).

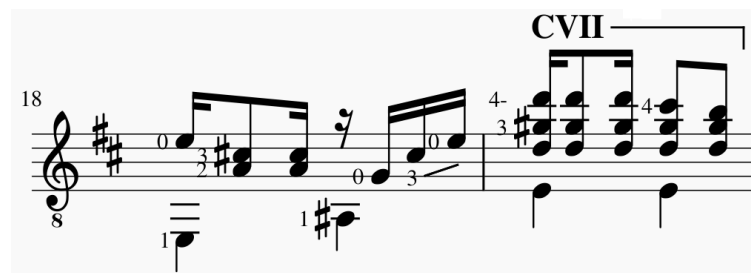


**Figura 9** - Contração entre os dedos 3(Fá#) e 4(Si) presentes na mesma casa. *Interrogando* c.

18.

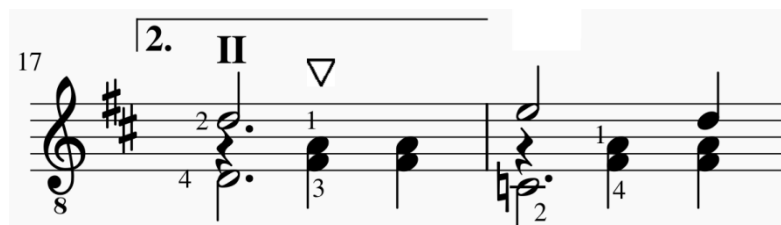
<sup>10</sup> Esta expansão não foi identificada em nenhum das três obras de João Pernambuco analisadas neste trabalho, entretanto, possui relevância dentre os parâmetros apresentados neste capítulo e vale ser ressaltado por conta de sua semelhança com outro recurso: a contração.

- Dedo-guia: O dedo-guia pode ser utilizado quando, em uma mudança de posição, um ou mais dedos se deslocam a outra casa através de uma mesma corda (CANILHA, 2017, p.48). Por vezes, o tal dedo pode ou não ser utilizado na nova posição do braço, estabelecendo como dedo-guia direto ou indireto. Este recurso é utilizado como uma maneira segura de transitar pelo braço do violão.



**Figura 10** - O dedo 3 é utilizado como guia para o movimento do braço entre as posições I (Dó#) e VII (Sol#). *Dengoso* c.18.

- Eixo: Podemos denominar o eixo a um mecanismo de mão esquerda que realiza um pequeno giro para facilitar as mudanças de apresentação de um dedo em comum. Desta forma, o dedo atua como pivô, facilitando o movimento do braço para que os novos dedos sejam posicionados na nova apresentação, sendo fundamental a ação do polegar para a execução deste recurso (CARLEVARO, 2006, p.18). Tendo como princípio que o eixo será um dedo fixo que promove o giro do braço, podemos notá-lo em três tipos: eixo, ponto de apoio e pivô misto.



**Figura 11** - Dedo 1 utilizado como eixo (Lá), sendo mantido fixo atuando como pivô para a rotação da mão. *Sonho de Magia* c.17.

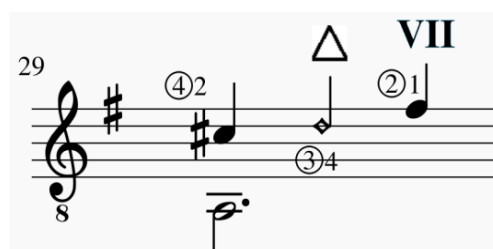
- Translado parcial: Diferentemente de como Carlevaro define o translado total, o parcial ocorre quando existe a mudança de posição por parte dos dedos sobre

a escala, porém, o polegar segue como uma base e mantém-se no lugar, é um recurso muito útil quando se utiliza uma mudança rápida e repetida muitas vezes com velocidade, já que, se o recurso de translado total for aplicado, pode haver perda de equilíbrio prejudicando a execução (BARCELÓ, 1995. p.23).



**Figura 12** - Exemplo de translado parcial do dedo 1 na posição III (sol). *Sonho de Magia* c.49 e 50.

- Salto<sup>11</sup>: “O salto ocorre quando não existem referências na realização de uma mudança de posição e supõe-se a liberação de todos os dedos do braço e escala do violão durante a mudança. Não há dedo-guia ou pivô neste caso.” (CANILHA, 2017, p. 58).




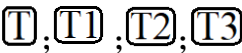





**Figura 13** - Salto da posição X (dó#) para a posição VII (fá#). *Sonho de Magia* c.29.

Com esses conceitos aqui pré-estabelecidos e colocados por Canilha (2017) com base de sugestões de Carlevaro (1979) e Barceló (1995), o quadro abaixo os apresenta localizando de acordo com sua respectiva nomenclatura e simbologia

Deste modo, sugerimos sua aplicação nas partituras com o intuito de propor uma padronização e identificação rápida assim como todas as outras linguagens convencionais utilizadas na literatura musical.

<sup>11</sup> A notação para o salto foi algo desenvolvido nesta pesquisa, portanto, não foi tirada de nenhuma outra bibliografia como as outras notações encontradas neste trabalho.

Tabela 3: Notação para mão esquerda - horizontal

Mão esquerda - horizontal	Mecanismo	Símbolo / Notação
Parâmetros	Posição	I; V; IX
	Apresentação	 (longitudinal)  (transversal)
Expansões	Abertura	
	Sobreposição inversa	
	Contração	
Recursos	Dedo-guia	2-
	Eixo	
	Translado parcial	-II-; -IX-
	Salto	

### 2.1.2 Vertical

Seguindo a ideia da parte horizontal, ainda falando de mão esquerda, podemos abordar todos os parâmetros, expansões e recursos propostos para a aplicação das ideias na execução das peças de João Pernambuco.

Como parâmetro, temos a localização vertical; como única expansão, a *pestana*<sup>12</sup>, assim como a variação da meia-pestana; e como recurso, temos o ponto de apoio.

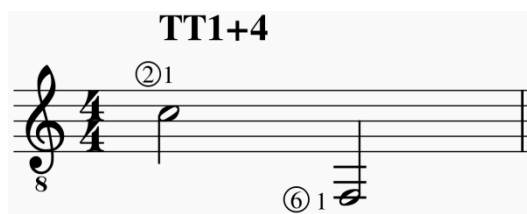
- Localização vertical: “se a localização longitudinal é definida no sentido das cordas (posição e apresentação), a localização transversal é a que está em sentido perpendicular a elas e assim, suas diferentes localizações se dão pela necessidade de pressionar diferentes cordas”. (CANILHA, 2017, p. 60). Ainda

<sup>12</sup> Os termos *capotasto*, *ceja*, *cejilla*, *barré* também podem ser utilizadas em vez de *pestana*, apesar de certa informalidade, *pestana*, em língua portuguesa, já é um termo consagrado e muito usual para especificar tal situação.



salientamos que este parâmetro mantém estática a posição do braço como um todo.

“Uma notação específica não se faz necessária, pois, a partir da digitação utilizada, a localização transversal é facilmente deduzível: a corda mais grave pressionada define a localização.” (CANILHA, 2017, p. 62-63).



**Figura 14** - Exemplo de notação sugerida por Fernández (2000) para translados transversais (TT). No caso, o dedo 1 salta da 2ª à 6ª corda (+4). (CANILHA, 2017, p.62)

- Pestana: A pestana, embora tenha diferentes conceitos por alguns autores, se baseia na distensão vertical do dedo 1, fazendo com que o mesmo, pressione todas as cordas dentro de uma mesma casa, já a meia-pestana pode ser considerada quando o dedo 1 pressiona duas ou mais cordas (sem abranger todas) dentro de um mesmo traste (CARLEVARO, 2006, p.14). Podem ocorrer meias-pestanas pelos outros dedos da mão esquerda.

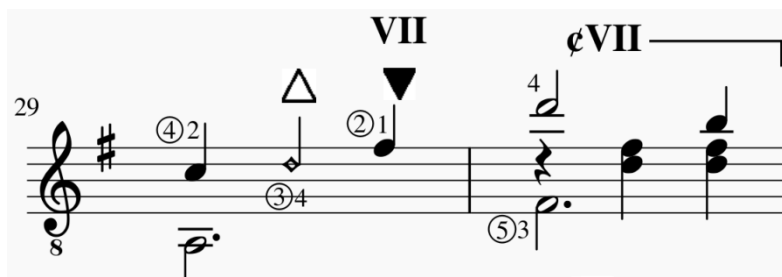


**Figura 15** - Pestana (posição V) e meia-pestana (posição VII). *Interrogando* c. 29 e 30.

- Ponto de Apoio: Relacionamos o ponto de apoio aos dedos 1, 2, 3 e 4, já que o polegar pode ser considerado um ponto de apoio constante enquanto ele não é todo solto da parte posterior do braço do violão.

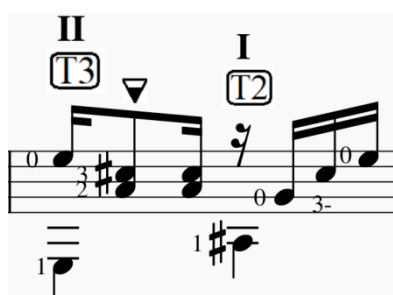
“O ponto de apoio, assim como o eixo, é um tipo de pivô que ocorre quando um ou mais dedos da mão esquerda se mantêm em contato com a escala do instrumento, ocasionando no movimento

transversal do cotovelo (para trás e para frente), proporcionando suporte para o reposicionamento dos demais. [...]” (CANILHA, 2017, p. 67).



**Figura 16** - Ponto de apoio (Fá#) permite o movimento do cotovelo para que o dedo 3 (Fá#) e 4 (Ré) sejam atacadas. *Sonho de Magia* c.29 e 30.

- Pivô Misto: Conceito elaborado por Canilha (2017) com o fim de compreender situações na qual o pivô auxilia um movimento, simultaneamente, transversal e longitudinal. Fazendo a função tanto de ponto de apoio como de eixo, podemos obter uma notação com a mistura das notações dos respectivos recursos.



**Figura 17** - Pivô misto auxilia o movimento transversal e longitudinal. *Dengoso* c.18.

A partir dos conceitos apresentados acima, apresentamos a proposta de notação e símbolo, como podemos analisar no quadro abaixo.

Tabela 4: Notação para mão esquerda - vertical

Mão esquerda - vertical	Mecanismo	Símbolo / Notação
Parâmetros	Localização Vertical	-
Expansões	Pestana Meia-pestana	CII- cVIII-

<b>Recursos</b>	Ponto de Apoio Pivô Misto	▼ ▼
-----------------	------------------------------	--------

## 2.2 Mão Direita

Assim como foi proposto para todos os parâmetros, expansões e recursos apresentados na tabela 2, separar os respectivos conceitos para a mão direita é uma forma de deixar mais clara a explicação destes conceitos, para então, serem aplicadas nas obras de João Pernambuco trabalhadas.

Como é levantada na dissertação de Canilha (2017), a literatura é bastante distinta neste campo, portanto, por conta da falta de referências claras e, somado a um desenvolvimento característico de cada violonista, pois por conta da fisionomia das mãos alheias, os ângulos de ataque às cordas, punho e ataque de polegar, além da localização do antebraço e a anatomia dos dedos (indicador, médio e anelar), acaba ficando mais a critério de cada intérprete.

Outro fator recorrente dentro de diversas análises de mão direita é a separação do polegar em relação aos demais dedos (*i-m-a*), por conta da sua independência, não só física como em relação ao sentido do movimento. Os dedos *i-m-a* atuam em sentido oposto ao do polegar. (CANILHA, 2017, p. 69-70).

Diferentemente das notações para a mão esquerda, utilizaremos a parte inferior de cada sistema para notar os símbolos utilizados para a mão direita.

### 2.2.1 Horizontal

Aqui, o único parâmetro que aparece é a localização horizontal, após isso, todos os outros apontamentos se referem a questão vertical da mão direita.

- Localização Horizontal: Refere-se ao posicionamento da mão direita em que a corda será atacada, podendo ser, por exemplo, mais próxima ao cavalete, da boca ou do *tasto* (espelho ou escala), com o propósito e objetivo da alteração do timbre da nota pressionada.

Classificar este parâmetro é algo bastante pontual e pessoal, por conta de que sua aplicação se define na busca de um timbre específico, produção de harmônicos artificiais ou efeitos específicos de mão direita, algo que, se não for indicado pelo autor da peça em

questão, acaba ficando a caráter do intérprete (CANILHA, 2017, p. 72-73) Portanto, não utilizaremos nenhum tipo de símbolo para grafar este parâmetro.

### 2.2.2 Vertical

Diferentemente da sua disposição horizontal, a mão direita possui alguns artifícios a mais para a sua orientação vertical. Como parâmetros, são propostas sua localização e sua disposição. Entre suas expansões ocorre a abertura e o cruzamento e, por fim, dentre os seus recursos, a proposta se volta para a repetição por deslizamento.

- Localização Vertical: Este parâmetro se refere a “altura” da colocação da mão perante as cordas, onde adotaremos o dedo *i* (indicador) como referência para tal posicionamento, seguindo a proposta de adaptação e notação de Canilha. Pode-se ocorrer uma mudança de localização, quando o dedo que é nossa referência promove um salto gerando um grande movimento vertical de mão direita.



**Figura 18** - O ataque do dedo indicador (*i*) na 5ª corda e subsequentemente na 4ª corda determina sua localização vertical. *Dengoso* c.24.

- Disposição: É a maneira como os dedos *i-m-a* estão dispostos entre as cordas, podendo ser dividida em três tipos:
  - **Diagonal**: ocorre quando os dedos *i-m-a* se encontram em cordas adjacentes no sentido das primas, tida normalmente como um *alcance natural* da mão e por conta disso, é bastante usada nos arpejos (CANILHA, 2017, p. 77).



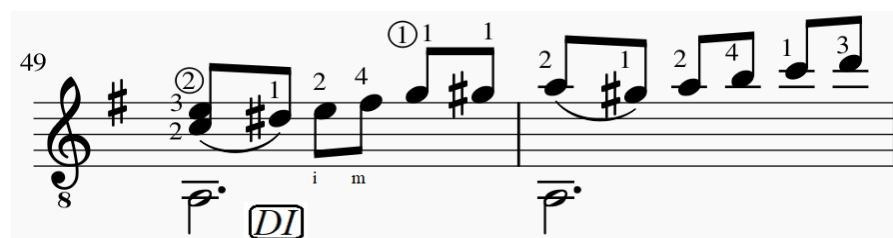
**Figura 19** - Exemplo de disposição diagonal. *Interrogando* c. 62 e 63.

- **Linear:** quando os dedos *i-m-a* estão alinhados em uma mesma corda. Esta disposição costuma ser encontrada em *tremolos* usualmente e certas escalas com dedilhado *i-a* (CANILHA, 2017, p.77).



**Figura 20** - Exemplo de disposição linear proposta por Canilha (2017).

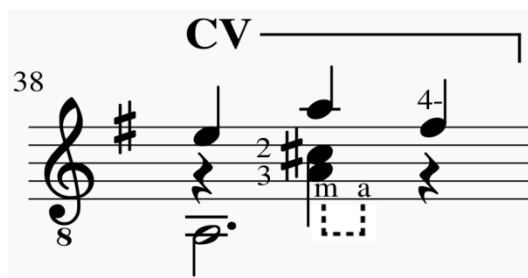
- **Intermediária:** leva este nome por se justamente o intermédio entre as duas primeiras situações propostas, pois, acontece quando os dedos *i-m-a* se encontram distribuídos em apenas duas cordas. Desta forma, pode ser encontrada em escalas com a disposição *i-m* ou *m-a* (CANILHA, 2017, p. 78).



**Figura 21** - Exemplo de disposição intermediária. *Sonho de Magia* c.49 e 50.

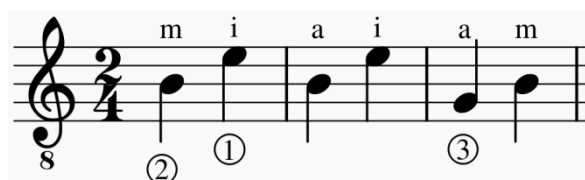
- **Abertura:** As aberturas dos dedos *i-m-a* de mão direita são consideradas quando temos uma ou mais cordas entre os dedos adjacentes, quebrando a disposição diagonal, vista como uma “posição natural” da mão sobre as cordas. Entretanto, vale destacar que, por conta da

independência de movimentos, as aberturas entre o polegar e os demais dedos, não são consideradas.



**Figura 22** - Abertura de mão direita entre os dedos médio (m) atacando a 3ª corda, e anelar (a) atacando a 1ª corda. *Sonho de Magia* c.38.

- Cruzamento<sup>13</sup>: Se para a execução ou o repouso, naturalmente os dedos se posicionam de maneira decrescente nas cordas adjacentes, o cruzamento ocorre quando esta disposição é invertida (ALÍPIO, 2014, p.81-82). O mesmo autor ainda define o cruzamento como “disposição invertida” (ALÍPIO, 2014, p.82). Define-se cruzamento então, quando o dedo *indicador* ataca cordas mais agudas que o *médio* ou *anelar* ou quando o *médio* ataca uma corda mais aguda que o *anelar*, independente da ordem.

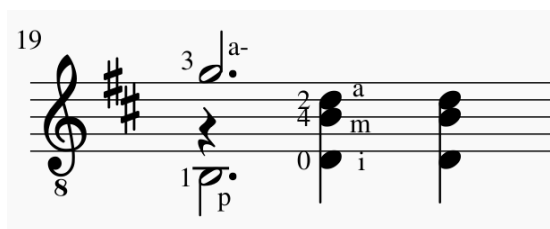


**Figura 23** - Exemplo de cruzamentos de dedos da mão direita.

- Repetição por Deslizamento: O deslizamento ocorre quando o respectivo dedo ataca a nota de maneira apoiada para que, conseqüentemente possa repousar na corda inferior, que será executada na sequência. Deste modo, a repetição por deslizamento ocorre de maneira consciente e natural e, pode auxiliar o intérprete a evitar

<sup>13</sup> A expansão cruzamento não é identificada em nenhuma das três obras de João Pernambuco analisadas neste trabalho.

cruzamentos dos dedos *i-m-a*. Este recurso muito bem aceito entre os professores e pesquisadores do instrumento.



**Figura 24** - Após atacar a nota sol (1ª corda) com apoio, o dedo anelar (a) já repousa sobre e 2ª onde na sequência atacará a nota ré. *Sonho de Magia* c.19.

Como utilizamos em todo o trabalho, abaixo encontra-se a tabela com a notação e simbologia aplicada nas obras analisadas.

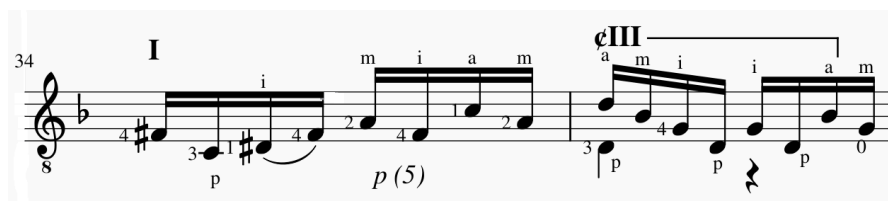
Tabela 5: Notação para a mão direita - vertical

Mão direita - vertical	Mecanismo	Símbolo / Notação
Parâmetros	Localização Vertical	<b>5</b>
	Disposição: Diagonal; Linear; Intermediária	<b>DD</b> ; <b>DI</b> ; <b>DL</b>
Expansões	Abertura	<b>...</b>
	Cruzamento	<b>m-</b>
Recurso	Repetição por Deslizamento	<b>i-i</b>

### 2.2.3 Recursos do polegar

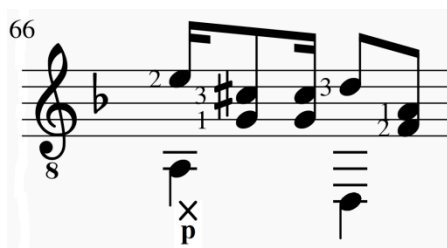
Como é abordado previamente, existe a necessidade física e mecânica da separação do polegar da mão direita por conta do antagonismo de seu movimento em relação aos demais dedos. Portanto, suas aplicações se encaixam na utilização de recursos de antecipação e apagamento.

- Antecipação: É a ação de posicionar ou apoiar o polegar sobre a próxima corda (normalmente um dos bordões) a ser tocada, aguardando o momento exato de sua execução. (CANILHA, 2017, p.86).



**Figura 25** - Enquanto se executa o compasso 34, o polegar já está repousando sobre a 5ª corda esperando o momento para atacar a nota Ré no compasso seguinte. *Dengoso* c.34 e 35.

- Apagamento: Como define Canilha (2017), este mecanismo é indispensável em grande parte do repertório, pois sugere que o polegar da mão direita abafe uma corda que esteja soando, interrompendo seu som. O movimento procede na utilização da polpa do dedo em contato com a corda, cessando sua vibração, apagando até mesmo possíveis notas harmônicas.



**Figura 26** - Evitando notas sobrepostas e neste caso, interferência na harmonia, antes de atacar a nota Ré, o polegar deve apagar a nota Lá. *Dengoso* c.66.

Abaixo, apresentamos a tabela com a notação requerida para os recursos de polegar de mão direita.

Tabela 6: Notação para a mão direita - recurso de polegar

Mão direita - polegar	Mecanismo	Símbolo / Notação
Recursos	Antecipação	<i>p(6)</i>
	Apagamento	

Dados todos esses parâmetros, expansões e recursos mecânicos para as mãos esquerda e direita, seguimos com o trabalho no capítulo seguinte com a aplicação dos mesmos nas peças selecionadas.



## CAPÍTULO 3:

### APLICAÇÃO MECÂNICA NAS TRÊS OBRAS REVISADAS E EDITADAS

A partir de todos os conceitos levantados no capítulo anterior, aplicaremos os mesmos sobre as três obras selecionadas para o devido trabalho. Para isso, seguiremos a mesma ordem em que foram apresentadas, partindo da mão esquerda, onde as notações se encontrarão acima do pentagrama, para a mão direita, onde sua notação estará na parte inferior de cada sistema.

Vale destacar que nas três peças selecionadas, apenas dois aspectos não foram encontrados dentro delas: disposição linear e cruzamento de mão direita. Sendo dois aspectos de fácil dedução, o primeiro por conta de ser mais utilizada em técnicas que usufruem em sua maioria do *tremolo*, algo não encontrado na discografia de João Pernambuco. Já o segundo aspecto, implica por um “desconforto” maior para a mão direita e normalmente feito propositalmente já que foge da posição “natural” da mão direita.

O desenvolvimento dos mecanismos trabalhados, para Fernández (2000) passa por um processo de aprendizagem da aquisição de reflexos neuromotores. Desta forma, quebrando os métodos tradicionais baseados em repetição e mimesis exteriores, o ganho desses novos movimentos de maneira consciente, promove a evolução após uma experiência seguida de um refinamento técnico do instrumentista. O mesmo autor propõe, que esta aquisição consciente se dê na seguinte ordem:

- Adquire conscientemente a sensação neuromotora que acompanha o movimento desejado. [...] Trata-se de localizar o músculo ou grupo de músculos que leva(m) a carga principal do movimento, que são o centro de ação do mesmo.
- Esta se trata de uma percepção sinestésica, mental, da sensação de esforço muscular que se percebe “ali”.
- Após repetições, esta fica arquivada na memória neuromotora, e está disponível para ser convocada a vontade (FERNÁNDEZ, 2000, p.12, tradução de Cauã Canilha)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> “(En una primera fase, el estudiante) adquiere conscientemente la sensación neuromotora que acompaña el movimiento deseado. (Con esto queremos decir que generalmente) se tratará de localizar el músculo o grupo de músculos que lleva(n) la carga principal del movimiento, que son el centro de acción del mismo. (...) Se trata en cambio de una percepción cenestésica, mental, de la sensación de esfuerzo muscular que se percibe ‘allí’. Luego de algunas repeticiones, esa sensación queda archivada en la memoria neuromotora, y está disponible para ser convocada a voluntad.”

Seguindo a mesma direção de ideias só que com outra abordagem, Iznola (2000) propõe que o estudante identifique e detecte o problema, compreendendo, através de uma causa e solução, para, posteriormente, assimilar a questão, tornando-a orgânica através da repetição guiada.

Como é destacado no trabalho de Canilha (2017), o processo de aprendizagem mecânica, a depender do repertório, pode não possuir uma relação direta com as questões musicais, como dinâmicas e fraseados particulares de cada intérprete a princípio. Porém, neste caso da obra de João Pernambuco, suas peças se apresentam de tal forma onde as dinâmicas e fraseados tem relevância e deve ser considerada pelo estudante.

Embora o trabalho parta para um lado totalmente técnico e teórico sobre as peças analisadas, vale reiterar que esse processo neuromotor tem o intuito de levar a busca a uma melhor performance através da repetição dos movimentos mecânicos facilitando o desenvolvimento de uma execução de melhor qualidade.

A seguir, temos as partituras com suas devidas análises mecânicas das peças: *Dengoso*, *Interrogando* e *Sonho de Magia*, de João Pernambuco, ressaltando que utilizamos como base as revisões e edições de Jodacil Damaceno, para *Sonho de Magia*, e de Turíbio Santos, para *Dengoso* e *Interrogando*<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> A numeração das páginas do trabalho seguirá normalmente após as partituras.

(Choro)

João Pernambuco

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is shown. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score is marked with a forte 'f' dynamic. The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The bass line consists of a whole note G3. The system concludes with a double bar line. Above the staff, the Roman numeral 'II' is written, and below the staff, the letter 'L' is written. The piece is identified as 'The Little Boat' by 'D. L.' (Domenico L.).

39

III

L

III

T3

II

L

8

3

4

1

3

2

1

2

3

#

[illegible]

71

V (T1) L eIII 3- eV V 2 4 1 4

8

4

X p

3

76

(T1) L (T1) V (T1) CV 4- 4- 4-

8

4

p (6)

3

X p

2

81

eII I (T2) II (T3) I (T2)

8

4

p

3

5

4

3

3

1

3

85

L CVII IX (T1) V CV eII

8

4

p (6)

4

2

3

2

3

4

3

p

3

X p

90

eII III L 1- 2- II

8

4

5

4

2

3

2

3

3

7

3

DI

93

(T1) eVII

8

4

DD

# Interrogando

*Análise Mecânica por  
Alex Amaral*

(Jongo)

João Pernambuco

[illegible]

21

II  
T1

CII

8

0 0 1 3 4 3 4 3 0 1 3 4 3

5

24

CII

I  
T2

II  
T3

8

4 3 1 3 4 2 3 4 2 3 4 3 2

27

III  
T2

L

CIV

CV

8

1 3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 2 1

4

p (5)

30

εVII

X  
T1

②

1

1.

2. εVII

8

3 2 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

3

0

34

L

εVII

a m i

II

▽

T1

L

CII

8

4 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2

p (5)

p (6)

3

5

38

I  
T2

T3

εII

V  
T2

8

1 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2



41

CV

$\epsilon$ VII

8

$\Gamma$ 3

$\times$ 6

$p(6)$

$\Gamma$ 4

45

CII

$\epsilon$ V

$\epsilon$ IV

8

$\Gamma$ 5

$\Gamma$ 3

48

$\epsilon$ III

$\epsilon$ II

$\epsilon$ I

8

51

II

CII

$\epsilon$ III

$\epsilon$ II

8

$\Gamma$ 5

$\Gamma$ 4

54

$\epsilon$ III

$\epsilon$ II

$\epsilon$ III

$\epsilon$ II

8

$\Gamma$ 3

$\Gamma$ 4

$\Gamma$ 3

$\Gamma$ 4

58

$\epsilon$ VII

TI

$\epsilon$ VII

8

$\Gamma$ 3

$\Gamma$ 4

$\Gamma$ 3

$\Gamma$ 4

61

**(T1)**

**(L)**

**CVI**

**CV**

8

3 2 4 2 1 4 2 0

*p* (6)

**(DD)**

**Γ5**

64

**(T1)**

**CIV**

**(L)**

**CIII**

**CII**

8

2 3 2 1 2 1 2 1

67

**(T1)**

**1.CIII**

**(L)**

**ε3**

8

1 2 1 2 1 2 1 2

*p* 7 0

**Γ3**

71

**(L)**

**εVII**

**II**

**(T1)**

**(L)**

**CII**

8

4 3 2 1 2 1 2 1

*p* (5) *p* (6)

**(DD)**

**Γ3**

**Γ4**

**Γ5**

75

**I**

**(T2)**

**(T3)**

**εII**

**V**

**(T2)**

8

1 3 2 1 2 1 2 1

1 2 1 2 1 2 1 2

78

**(L)**

**CV**

**(L)**

**εVII**

**II**

**(T1)**

**(L)**

8

3 2 1 2 1 2 1 2

*p* (6)

**Γ3**

**Γ4**

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, marked with a Roman numeral 'II' and measure number 88, begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff with notes and rests, including fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking 'p (6)'. Below the staff, a box labeled 'DI' is shown. The second system, marked with a Roman numeral 'CII', continues the melody with similar notation and fingerings. Below this staff, a box labeled 'DD' is shown. The third system, marked with a Roman numeral 'VII', shows the final measures of the piece, including a double bar line and a final chord. Below this staff, a box labeled 'L3' is shown.

# Sonho de Magia

Análise Mecânica por  
Alex Amaral

(Valsa)

João Pernambuco

The musical score for "Sonho de Magia" is presented in a system of five staves, each containing a guitar melody and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, intervals, and fingering numbers (1-4) for both hands. Harmonic analysis is provided above the guitar staff, with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) and symbols (L, T1, T2, T3, T4, T5, T6, T7, T8, T9, T10, T11, T12) indicating the underlying harmonic structure. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 11, 15, and 21 marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a "Fine" marking and a final chord.

Measures 1-5: Guitar staff starts with a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Piano staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Harmonic analysis shows  $\epsilon VII$  and CII.

Measures 6-10: Guitar staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Piano staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Harmonic analysis shows I, V, I, VII, and II.

Measures 11-14: Guitar staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Piano staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Harmonic analysis shows  $\epsilon V$ , CVI,  $\epsilon VII$ , and V.

Measures 15-19: Guitar staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Piano staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Harmonic analysis shows VII,  $\epsilon V$ , II, and  $\epsilon I$ .

Measures 20-24: Guitar staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Piano staff has a whole note chord (F#4, C#3) and a half note chord (F#4, C#3). Harmonic analysis shows II, V, II,  $\epsilon VII$ , IX, and II.

The score ends with a "Fine" marking and a final chord.

27 **X** **(T1)** **(L)** **IX** **VII** **εVII** **(T1)** **CIII** **I**

8 **DD** **Γ4** **Γ3**

p (5)

33 **II** **εII** **CVII** **V** **(T1)**

8 **DI** **Γ4** **DD**

p (5)

38 **CV** **(L)** **CII** **I** **II** **(T1)**

8 **Γ3** **Γ4** **Γ3**

**X** **6**

44 **(L)** **εII** **VII** **(T2)** **V** **(T1)** **(L)** **CIV**

8 **Γ4**

49 **IV** **(T1)** **-III-** **IV** **(L)** **VIII** **X** **XI**

8 **DI**

52 **I** **II** **X** **(T1)** **CIII** **εV** **εVII** **XII**

8 **Γ4** **DD** **Γ3** **DI**

D.C. al Fine

## CONCLUSÃO

O contato com os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op. 60* de Matteo Carcassi (1792 - 1853) no início do curso e, assim, consequentemente com o trabalho do violonista e pesquisador Cauã Canilha, companheiro de classe, alinhado a vontade de ter um contato maior com as obras de compositores e violonistas brasileiros dentro do conteúdo abordado na graduação, me despertou o interesse e a tentativa de unir os dois assuntos dentro deste trabalho. Após as ideias iniciais serem apresentadas, baseada na dissertação de mestrado de Canilha (2017), propusemos identificar as problemáticas iniciais dentro das três peças e aplicar os devidos conceitos apresentados no capítulo *Apontamentos Mecânicos nas Três Obras* como soluções possíveis para tais dificuldades e desconfortos encontrados para as mãos esquerda e direita.

Muito reconhecido e bastante interpretado pelos violonistas, a obra de João Pernambuco é pouco explorada de maneira prática e principalmente acadêmica. Desta forma, o processo de revisão, edição, e digitação (Anexo 1), além das análises mecânicas, possa ser um avanço para que, não só as peças de Pernambuco, mas as de seus semelhantes recebam mais atenção e ganhem mais espaço no repertório dos violonistas com um olhar mais didático e voltado para a pesquisa acadêmica.

As obras, conceitos e apontamentos mecânicos citados neste trabalho, proporcionaram uma execução com maior consciência dos movimentos das mãos e braços, (no caso das peças de João Pernambuco, principalmente da mão esquerda). Portanto, podemos concluir que a utilização desta proposta de conceitos mecânicos nestas obras é bastante relevante e auxilia a todos que se propuserem executá-la, facilitando o entendimento do mecanismo e da coordenação motora do intérprete, que por sua vez, pode fazer apontamentos sobre a digitação e construção das frases. Ainda sim, podem-se colocar os conceitos mecânicos nos trechos que possuírem mais de uma resolução possível.

A obra de João Pernambuco se remete essencialmente a ritmos brasileiros, assim como outros compositores para o violão. Por conta disso, a imersão em seu repertório pode ser acompanhada com o repertório de alguns compositores e/ou violonistas: César Guerra-Peixe (1914 - 1993), Américo Jacomino (*Canhoto*) (1889 - 1928), Aníbal Augusto Sardinha (*Garoto*) (1915 - 1955), Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), e outros.

Devido ao caráter didático, pode servir como introdução ao violão brasileiro, algo que pode ser enriquecedor por conta da grande variedade rítmica proposta dentro deste conteúdo.

Lapidando este quesito, além de agregar ao repertório do aspirante, propõe outro tipo de repertório para trabalhar os desafios e o desenvolvimento técnico-interpretativo durante a graduação. Logo, todo este repertório pode ser trabalhado paralelamente a outros estudos e, com o apoio de um trabalho mecânico, pode ser desenvolvido de maneira mais fluida e consciente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALÍPIO, Alisson. Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de uma cenário digital ao violão. 2014. 184 f, Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. IEB/Edusp. 1989.

AZEVEDO, M. A. de (NIREZ) et al. Discografia brasileira em 78 rpm. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística: recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical, 1995.

BORBA, Tomás & LOPES-GRAÇA, Fernando. *Dicionário de Música (A-H)*. São Paulo: Livraria Luso-Espanhola e Brasileira, 1962.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Música (I-Z)*. São Paulo: Livraria Luso-Espanhola e Brasileira, 1963.

CANILHA, Cauã Borges. *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

\_\_\_\_\_. *Serie didactica para guitarra. Cuadernos I, II, III e IV*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.

CARLEVARO, Abel. ESCANDE, Alfredo (Org.) *Diccionario de la escuela de Abel Carlevaro*. Nomenclatura alfabética: definiciones y explicaciones. Buenos Aires: Barry Editorial, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 7ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada. 1993.

CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje*. Una investigación sobre llegar ser guitarrista. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

GUIMARÃES, João Teixeira. *Brasileirinho*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;

\_\_\_\_\_. *Brejeiro*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;

\_\_\_\_\_. *Cecy*, (ed. Henrique Pinto) São Paulo, Ricordi, 1978;

\_\_\_\_\_. *Chôro nº. 1*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;



- \_\_\_\_\_. *Chôro n.º 2*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Dengoso*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Estudo n.º 1*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Graúna*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Gritos d'Alma*, (ed. Jodacil Damasceno), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Interrogando*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Lágrima*, (ed. Henrique Pinto), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Mimoso*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Pó de Mico*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Reboliço*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Rosa Carioca*, (ed. Roberto Paiva T. de Freitas), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Recordando*, (ed. Roberto Paiva T. de Freitas), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Recordando Minha Terra*, (ed. Jodacil Damasceno), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Saudosa viola*, (ed. Jodacil Damasceno), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Sentindo*, (ed. Henrique Pinto), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Sonho de Magia*, (ed. Jodacil Damasceno), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Sons de Carrilhões*, (ed. Turíbio Santos), São Paulo, Ricordi, 1978;
- \_\_\_\_\_. *Suspiro Apaixonado*, (ed. Roberto Paiva T. de Freitas),

São Paulo, Ricordi, 1978;

IZNAOLA, Ricardo. *On Practicing: A manual for students of guitar performance*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2000.

LEAL, José de Souza & BARBOSA, Artur Luís. *João Pernambuco: Arte de um povo*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1982.

MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: Reminiscências dos chorões antigos*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro, 1830 - 1930*. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

## APÊNDICES

### PARTITURAS EDITADAS E REVISADAS DAS TRÊS OBRAS

Um dos processos antes de se aplicar a análise mecânica, é o desenvolvimento de uma boa resolução da digitação e colocação dos dedos e das notas encontradas em cada peça, para se ter uma melhor sonoridade e facilidade de interpretação. Abaixo temos a nossa sugestão de digitação e revisão das peças aqui trabalhadas.

# Dengoso

*Edição e Digitação  
por Alex Amaral*

(Choro)

João Pernambuco

6ª em Ré

This musical score is for a Choro piece titled "Dengoso" by João Pernambuco, arranged for guitar in 6ª em Ré (6th fret in D major). The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The piece consists of 32 measures, divided into four systems of eight measures each. The notation includes various guitar-specific techniques such as natural harmonics (marked with 'h'), palm mutes (marked with 'p-'), and fingerings (indicated by numbers 1-4). Rhythmic patterns are often indicated by flags and beams. The score includes several first and second endings, marked with '1.' and '2.' and repeat signs. Specific sections are labeled with 'CV' (Coda) and 'CVII' (Coda VII). The piece concludes with a final cadence in the 32nd measure.

33  $\epsilon$ III

36

39

42

45 1. 2. CX CV

49  $\epsilon$ II  $\epsilon$ II

53 CVII CV

57  $\epsilon$ II  $\epsilon$ II 1-2-

61  $\epsilon$ VII

66 CV

70  $\epsilon V$   $\epsilon III$   $\epsilon V$

75

80  $CV$   $\epsilon II$   $\epsilon II$

84  $CVII$  ②

88  $CV$   $\epsilon II$   $\epsilon II$

92  $\epsilon VII$

# Interrogando

Edição e Digitação  
por Alex Amaral

(Jongo)

João Pernambuco

6ª em Ré

eVII

CII

CV

eII

eVII

CII

CV (\*)

CIV

CIII

CII

CI

CII

CII

CIV

eVII

CV

②

1.

2. eVII

34  $\epsilon$ VII CII

39  $\epsilon$ II CV  $\epsilon$ VII

44 CII CV (\*) CII CIII CII CI

48 CII

51  $\epsilon$ III  $\epsilon$ II  $\epsilon$ III  $\epsilon$ II

54  $\epsilon$ VII

58  $\epsilon$ VII

61 CVI CV CIV

65 CIII CII



69 1. C3 2.  $\epsilon$ 3  $\epsilon$ VII

74 CII  $\epsilon$ II

78 CV  $\epsilon$ VII CII

83 (\*) CV CIV CIII

86 CII CI

89 CII  $\epsilon$ VII

(\*) c.13 -17 / c.46 - 50 / c. 83 - 87. Relaxar toda a extensão do braço para fazer o portamento evitando o chiado dos bordões.  
 Utilize o dedo 4 como guia.

# Sonho de Magia

Edição e Digitação  
por Alex Amaral

(Valsa)

João Pernambuco

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece is a waltz, indicated by the '(Valsa)' label. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 12, 15, 19, 23, 28, and 33 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various chords, often with fingerings (1-4) and articulations (accents, slurs). Chord symbols are placed above the staves:  $\epsilon$ VII, CII,  $\epsilon$ V, CVI,  $\epsilon$ I,  $\epsilon$ VII, CIII, and  $\epsilon$ II. The score includes first and second endings, with the second ending starting at measure 20 and ending at measure 27. A 'Fine' marking is present at measure 27. The piece concludes with a final chord in measure 34. The notation is clean and professional, typical of a published musical score.

36 **CVII** **CV** **CII**

Staff 36-39: Treble clef, key of D major. Staff 36 starts with a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 37 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 38 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 39 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3).

40

Staff 40-43: Treble clef, key of D major. Staff 40 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 41 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 42 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 43 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3).

44 **eII**

Staff 44-47: Treble clef, key of D major. Staff 44 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 45 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 46 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 47 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3).

48 **CIV**

Staff 48-50: Treble clef, key of D major. Staff 48 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 49 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 50 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3).

51

Staff 51-53: Treble clef, key of D major. Staff 51 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 52 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 53 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3).

54 **eV** **CIII** **eVII**

Staff 54-56: Treble clef, key of D major. Staff 54 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 55 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3). Staff 56 has a whole note chord (D4, F#4, A4) and a bass line (D3, F#3, A3).

D.C. al Fine

## ANEXOS

### TERCEIRA EDIÇÃO DE SONS DE CARRILHÕES

Abaixo se encontra a terceira edição da música *Sons de Carrilhões*, produzida pela *Casa Bevilacqua*<sup>16</sup>, onde a revisão e digitação foram feita pelo próprio João Pernambuco, contendo sua assinatura.

### PROGRAMA DO RECITAL DE FORMATURA

Repertório do concerto realizado no dia 04 de dezembro de 2020, via plataforma digital online devido à pandemia da covid-19.

---

<sup>16</sup> Sem nenhum levantamento, acredita-se que seja a loja de instrumentos mais antiga do Brasil. Atualmente sua sede se localiza no Itaim Bibi, bairro nobre de São Paulo, muito diferente de quando foi inaugurada no Rio de Janeiro por Isidoro Bevilacqua (1878 - 1967) e na época do lançamento da peça de João Pernambuco aqui exposta, era sediada na Rua Direita, tratada como a “Esquina Sonora”, no centro de São Paulo, onde ainda funciona uma loja de instrumentos musicais, porém, com outro proprietário.



DEA CASTEX MALAGUTI

# Sons de carrilhões

(CHORO PARA VIOLÃO)

MAXIXE

— DE —

João Teixeira Guimarães

(JOÃO PERNAMBUCO)



EDIÇÕES MUSICAES BEVILACQUA  
R. DIREITA, 115 - TEL. 2-4491 - S. PAULO  
A ESQUINA SONORA

Preço 3\$000



**DO MESMO AUTOR**

**Estudo N. 1**

**Ceci** — VALSA

**Interrogando** — CHORO

**Reboliço** — CHORO

**Brasileirinho** — CHORO

**Magoado** — CHORO

**Sonho de Magia** — VALSA

**Meu sonho** — VALSA

**Pó de mico** — CHORO

**Graúna** — CHORO

**Estudo N. 2**

**Sentindo** — TANGO



# Sons de carrilhões

3ª EDIÇÃO.

(CHORO PARA VIOLÃO)

MAXIXE

Musica de  
João Teixeira Guimarães  
(João Pernambuco)

VIOLÃO

6ª em RE

C. 7

C. 5

C. 5

C. 7

C. 5

C. 5

FINE.

C. 7

C. 5

C. 5

C. 3

1. 3

2.

D.S. al Fine.

Propriedade e revisão do autor.

João Pernambuco



# Moderno Repertorio para Violão

<b>Gustavo Ribeiro</b>	— Annency - VALSA.....	3\$000
“ “	— Sonho Gaucho - TANGÔ.....	3\$000
<b>Otho Silveira</b>	— Dansa Infantil.....	} 3\$000
	Caixinha de Musica.....	
<b>José A. Freitas</b>	— Marlene - VALSA .....	3\$000
“ “	— Soluços - VALSA.....	3\$000
<b>A. Baltar</b>	— Bon Jour, Papa .....	3\$000
<b>A. Lyra</b>	— Chorinho ... ..	} 3\$000
	Sonhando - VALSA (FACIL) .....	
“ “	— Estreia - VALSA.....	} 3\$000
	Tempo de Gavota - (MUITO FACIL).....	
<b>Juan Rodriguez</b>	— La Despedida - CHILENA-ESTILISADA .....	3\$000

## C O R D A S

Um sortimento Novo e Selecionado das Melhores Marcas de Cordas para Violão

C o r d a s    P i r a s t r o —————  
                     P i r a n i t o  
 C o r d a s    S e g o v i a —————  
 de            — O r q u e s t r a  
 tripa: E l l i g a t o r —————

C o r d a s    E l i t e —————  
                     V a n d o r e n  
 de            C e g o n h a —————  
 aço: — P a s s a r i n h o



**Universidade de São Paulo**

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

**Escola de Comunicações e Artes**

Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

**Departamento de Música**

Chefe: Prof. Dr. Luís Antônio Eugênio Afonso (Montanha)

**Realização**

Departamento de Música da ECA/USP

PPGMUS através do Grupo de Estudos:

Violão: ensino, transcrição e abordagens interpretativas –

Séculos XIX a XXI.



Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Música



# **Recital de Formatura**

**Alex Amaral**

**04 de dezembro de 2020**

**14h**

**Orientação:** Prof. Dr. Edelton Gloeden

## Alex Amaral

Paulistano nascido em 1996, iniciou os estudos de violão erudito aos nove anos através do projeto social Guri Santa Marcelina com o qual durante o aprendizado, estudou com os professores Rodolfo Alexandre e Thomaz Sampaio. Posteriormente, ingressou na EMESP Tom Jobim, tendo como professor o violonista Everton Gloeden e atualmente, realiza o Bacharelado em Violão no curso de Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, sob a tutela do professor Edelson Gloeden, com o qual, sob sua orientação, desenvolveu o trabalho de iniciação científica sobre parte da obra de João Teixeira Guimarães durante sua graduação. Já realizou apresentações junto a importantes nomes do violão brasileiro como Thiago Abdalla e Paulo Porto Alegre. Ligado a grupos de música de câmara, já se apresentou também em diversos teatros, auditórios e outros espaços culturais da cidade de São Paulo. Atua também realizando gravações junto a artistas e projetos residentes na cidade de São Paulo.



## Programa

<b>João Pernambuco (1883 - 1947)</b>	Sonho de Magia (arr. Jodacil Damaceno) Dengoso (arr. Turíbio Santos) Interrogando (arr. Turíbio Santos) Sons de Carrilhões (arr. Turíbio Santos)
<b>Johann Sebastian Bach (1685-1750)</b>	Prelúdio BWV 998
<b>Francisco Tárrega (1852-1909)</b>	Capricho Árabe
<b>Agustín Barrios Mangoré (1885-1944)</b>	Julia Florida Valsa Op.8 Nº 4 Una Limosna por el Amor de Dios
<b>Almeida Prado (1943 - 2010)</b>	Poesilíudio Nº1
<b>Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) (1895-1968)</b>	Jorge do Fusa
<b>Heitor Villa-Lobos (1887-1959)</b>	Choros Nº 1 Prelúdio Nº 1 Prelúdio Nº 2