



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LEONARDO JOSÉ AGUIAR DA SILVA

**VIOLÃO PERCUSSIVO NO BRASIL: presenças da percussão violonística  
na canção e no violão solo**

Recife

2024

LEONARDO JOSÉ AGUIAR DA SILVA

**VIOLÃO PERCUSSIVO NO BRASIL: presenças da percussão violonística  
na canção e no violão solo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade e Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof.º Dr. Eduardo de Lima Visconti

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Silva, Leonardo Jose Aguiar da.

Violão percussivo no Brasil: presenças da percussão violonística na canção e no violão solo / Leonardo Jose Aguiar da Silva. - Recife, 2024.

179f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Pós-Graduação em Música, 2024.

Orientação: Eduardo de Lima Visconti.

Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Violão percussivo; 2. Percussão; 3. Performance musical; 4. Violão solo; 5. Canção. I. Visconti, Eduardo de Lima. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

LEONARDO JOSÉ AGUIAR DA SILVA

**VIOLÃO PERCUSSIVO NO BRASIL: presenças da percussão violonística  
na canção e no violão solo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade e Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade.

Aprovado em: 13/12/2024

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof. Dr. Almir Côrtes Barreto (Examinador Externo)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

---

Prof. Dr. Carlos Sandroni (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Dedico este trabalho à minha esposa, Claudia Aguiar e ao meu filho, Leonardo Ponciano, grandes incentivadores dos meus estudos. Também dedico este trabalho ao meu pai e à minha mãe, José Carlos e Kátia Regina, pela liberdade e respeito pela minha dedicação aos estudos em Música.

## **AGRADECIMENTOS**

Com imensa gratidão, escrevo estas palavras para reconhecer e agradecer a todos que, de alguma forma, fizeram parte desta conquista. Este trabalho é resultado de um esforço coletivo, e sou profundamente grato por isso.

Ao meu grande amigo, Prof. Dr. André Sonoda, por diversas madrugadas me ajudando e orientando a elaborar o pré-projeto que me possibilitou ser selecionado para este mestrado.

Aos familiares por entenderem que o estudo é um investimento em tempo e isso significa a abstenção de participação em determinados momentos especiais ou comemorativos.

Ao meu orientador, Dr. Eduardo de Lima Visconti, por sua paciência e eficiência em mostrar os caminhos para a melhor execução de um projeto de pesquisa e redação da dissertação.

Ao meu grande incentivador no ingresso neste mestrado, Dr. Carlos Sandroni, pelas inúmeras conversas, orientações e palavras de incentivo.

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo compreender a presença da percussão com o violão acústico de seis cordas, no âmbito da canção e do violão solo no Brasil. São abordadas quatro perspectivas artísticas: Olga Prager (canção folclórica), Jorge Ben Jor (canção moderna), Antônio Madureira (violão solo) e a experiência autoetnográfica do próprio pesquisador, envolvendo tanto o violão solo quanto a canção. A justificativa para a investigação reside nas lacunas observadas em pesquisas acadêmicas acerca dos contextos mencionados, bem como na necessidade de ampliar o debate sobre a percussão com o violão no âmbito da música popular brasileira. A abordagem qualitativa adotada contempla procedimentos bibliográficos, documentais e autoetnográficos, valendo-se de registros audiovisuais, áudios, partituras e convenções de escrita percussiva para violão. A análise contextual e musicológica das performances com percussão violonística, registradas em vídeo, estrutura-se a partir de uma reflexão sobre o violão percussivo enquanto experiência múltipla, abrangendo as quatro perspectivas artísticas elencadas. Os resultados indicam que a heterogeneidade dos modos de tocar violão no Brasil relaciona-se de maneira significativa à presença da percussão, contribuindo para a compreensão das tensões existentes entre discursos violonísticos e estéticos hegemônicos e os diversos lugares de performance com o violão, marcados por relações dialógicas com a pluralidade cultural do país. A percussão violonística delinea uma trajetória específica da percussão no Brasil, não se restringindo à imitação de outros instrumentos tradicionalmente considerados percussivos, mas constituindo relações dialógicas que abrem possibilidades para múltiplas abordagens percussivas com o violão, seja na canção ou no violão solo.

**Palavras-chave:** violão percussivo; percussão; performance musical; violão solo; canção.

## ABSTRACT

This research aims to understand the presence of percussion on the six-string acoustic guitar within both song and solo guitar contexts in Brazil. Four artistic perspectives are addressed: Olga Prager (folk song), Jorge Ben Jor (modern song), Antônio Madureira (solo guitar), and the researcher's own autoethnographic experience, involving both solo guitar and song. The rationale for this investigation stems from the gaps observed in academic studies related to these contexts, as well as from the need to expand the discussion about percussion on the guitar in the field of Brazilian popular music. The qualitative approach adopts bibliographic, documentary, and autoethnographic procedures, making use of audiovisual recordings, audio files, scores, and percussive notation conventions for guitar. The contextual and musicological analysis of guitar-percussion performances, recorded on video, is structured around reflections on the percussive guitar as a multifaceted experience, encompassing the four artistic perspectives mentioned. The findings indicate that the heterogeneity of guitar playing in Brazil is closely linked to the presence of percussion, thus contributing to the understanding of tensions between dominant guitar and aesthetic discourses and the varied contexts in which the guitar is performed. These contexts are marked by dialogical relations with the country's cultural diversity. The "guitar-percussion" concept outlines a distinct trajectory of percussion in Brazil, going beyond the mere imitation of instruments traditionally deemed percussive. Instead, it establishes dialogical relationships that open up possibilities for multiple percussive approaches with the guitar, whether in song or in solo performance.

**Keywords:** percussive guitar; percussion; musical performance; solo guitar; song.

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1-	Toque do cateretê na viola.....	50
Figura 2 -	MaPA - Mapa da Performance Audiovisual de <i>Xangô</i> com Olga Pragner (1953).....	55
Figura 3 -	Edição da Performance Audiovisual de <i>Xangô</i> com Olga Pragner (1953).....	57
Figura 4 -	Possibilidade de toques involuntários na performance de <i>Xangô</i> com Olga Pragner.....	58
Figura 5 -	Função rítmica de condução no samba .....	71
Figura 6 -	Função rítmica da marcação no samba .....	71
Figura 7-	Função rítmica de fraseado no samba .....	71
Figura 8 -	EdiPA - Edição da Performance Audiovisual da percussão violonística de <i>Domingas</i> com Jorge Ben.....	72
Figura 9-	EdiPA - Edição da Performance Audiovisual da percussão violonística de <i>Domingas</i> com Jorge Ben.....	73
Figura 10 -	EdiPA - Edição da Performance Audiovisual para análise da percussão violonística do <i>Maracatu</i> de Antonio Madureira do compasso 8 ao 19. ....	89
Figura 11 -	Notação de escrita percussiva para tocar no violão no <i>Maracatu</i> de Antonio Madureira .....	89
Figura 12 -	Trecho final do <i>Maracatu</i> de Antonio Madureira com percussão violonística com ritmo do maracatu .....	90
Figura 13 -	Mapeamento com o tampo do violão considerando toques com o dedos .....	99
Figura 14 -	Mapeamento considerando os toques com o punho e os dedos no contexto do fingerstyle percussivo.....	100
Figura 15 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Campo das cordas – Introdução – 00:07s A 00:36s .....	102
Figura 16 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Introdução (Comp. 12-16) - 00:37s A 01:22s .....	102
Figura 17 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção A (Comp. 16-29) - 00:50s A 01:22s .....	103

Figura 18 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Campo das cordas - Seção A (Comp. 29-33) - 01:23s A 01:33s .....	103
Figura 19 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção A (Comp. 34-37) - 01:34s A 01:33s .....	104
Figura 20 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Campo das cordas - Seção A (Comp. 38-41) - 01:43s A 01:51s .....	104
Figura 21 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção A (Comp. 42-45) - 01:52s A 02:00s .....	105
Figura 22 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção A (comp. 46-49) - 02:01s a 02:10s.....	105
Figura 23 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção A (comp. 50-53) - 02:11s a 02:17s.....	106
Figura 24 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção A (comp. 54-58) - 02:18s a 02:28s.....	106
Figura 25 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Campo das cordas - Seção A (comp. 58-71) - 02:29s a 03:00s.....	107
Figura 26 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Campo das cordas - Seção B (comp. 72-77) - 03:01s a 03:14s.....	107
Figura 27 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção B (comp. 78-87) - 03:15s a 03:37s.....	108
Figura 28 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção B (comp. 88-95) - 03:38s a 03:54s.....	108
Figura 29 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção C (comp. 96-113) - 03:55s a 04:43s .....	109
Figura 30 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção D (comp. 113-125) - 04:44s a 05:20s .....	110
Figura 31 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção D (comp. 126-129) - 05:21s a 05:28s .....	110
Figura 32 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção D (comp. 130-142) - 05:29s a 05:58s .....	111
Figura 33 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Campo das cordas - Seção E (comp. 143-146) - 05:59s a 06:08s.....	111

Figura 34 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística - Seção E (comp. 146-166) - 06:09s a 07:00s .....	112
Figura 35 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Campo das cordas - Seção F (comp. 167-171) - 07:01s a 07:16s.....	113
Figura 36 -	<i>Maracatu Sagrado</i> - Percussão violonística – Seção F - (comp. 172- 177) - 07:17s a 07:32s .....	113
Figura 37-	EdiPA - Edição da Performance Audiovisual da percussão violonística de <i>Vacila no Passo</i> com Leo Aguiar .....	119
Figura 38 -	Estrutura rítmica-percussiva do frevo comum ao frevo de rua, canção e de bloco .....	120
Figura 39 -	Rasgueado com uma mão só pela toque do dedo mindinho .....	121
Figura 40 -	Acompanhamento rítmico-harmônico do frevo no âmbito das cordas .	121

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Tríplice perspectiva da presença da percussão com o violão .....	40
Quadro 2 -	Violão como experiências múltiplas.....	46
Quadro 3 -	Mapa da performance audiovisual de <i>Domingas</i> com Jorge Ben.....	69
Quadro 4 -	Outras performances de Jorge Ben com toques no tampo do violão.....	74
Quadro 5 -	Toque de tambora próximo ao cavalete no <i>Maracatu</i> de Antonio Madureira.....	90
Quadro 6 –	MaPA - Mapa da performance audiovisual de <i>Vacila no Passo</i> com Leo Aguiar em 2021 no Atelier Arte da Terra .....	117
Quadro 7 –	Cotidianidade com a presença da percussão com o violão na experiência de Leo Aguiar .....	129

## **LISTA DE SIGLAS**

CMS	Curso de Música Sonata
CPM	Conservatório Pernambucano de Música
DEMI	Departamento de Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba
EdiPA	Edição da performance Audiovisual
IBrVP	Instituto Brasileiro de Violão Percussivo
MaPA	Mapa da Performance Audiovisual
UFPB	Universidade Federal de Pernambuco
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E UNIVERSO DA PESQUISA .....</b>	<b>17</b>
<b>3</b>	<b>PRESENCAS DA PERCUSSÃO COM AS GUITARRAS E O VIOLÃO MODERNO NO BRASIL .....</b>	<b>21</b>
3.1	UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL.....	22
3.2	PERCUSSÃO COM O VIOLÃO EM ESTUDOS ACADÊMICOS .....	25
3.3	PERSPECTIVAS DA PERCUSSÃO COM O VIOLÃO NA MÚSICA POPULAR NO BRASIL .....	28
<b>4.</b>	<b>VIOLÃO PERCUSSIVO COMO EXPERIÊNCIA MÚLTIPLA .....</b>	<b>35</b>
4.1	PERCUSSÃO COM O VIOLÃO NA CANÇÃO E NO VIOLÃO SOLO.....	37
4.2	VIOLÃO PERCUSSIVO E CAMPOS DE POSSIBILIDADES.....	42
4.2.1	Campo de possibilidades.....	43
4.2.2	Violão percussivo .....	44
4.2.3	Percussão violonística .....	45
<b>5.</b>	<b>TRÊS PERSPECTIVAS DA PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA NO BRASIL.....</b>	<b>47</b>
5.1	PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA E A CANÇÃO “FOLCLÓRICA”.....	48
5.1.1	Canção <i>Xangô</i> com Olga Prager .....	54
5.1.2	Percussão violonística na canção <i>Xangô</i> com Olga Prager.....	57
5.2	PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA E A CANÇÃO “MODERNA” .....	61
5.2.1	Canção <i>Domingas</i> com Jorge Ben .....	69
5.2.2	Percussão violonística na canção <i>Domingas</i> com Jorge Ben.....	72
5.3	PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA COM O VIOLÃO SOLO.....	77
5.3.1	<i>Maracatu</i> de Antonio Madureira e as relação com a percussão com o violão..	84
5.3.2	Percussão violonística na composição <i>Maracatu</i> de Antonio Madureira .....	88
<b>6.</b>	<b>AUTOETNOGRAFIA DA EXPERIÊNCIA COM A PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA.....</b>	<b>91</b>
6.1	AS CONVENÇÕES DE NOTAÇÃO PERCUSSIVA PARA O CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO.....	95

6.2	PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA NA COMPOSIÇÃO <i>MARACATU SAGRADO</i> COM LEO AGUIAR.....	100
6.3	PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA NA CANÇÃO <i>VACILA NO PASSO</i> COM LEO AGUIAR.....	117
6.4	COTIDIANIDADE COM A PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA .....	129
7.	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>132</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>135</b>
	<b>APÊNDICE A –CONVENÇÕES DE NOTAÇÃO PARA PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA DE LEO AGUIAR .....</b>	<b>152</b>
	<b>APENDICE B –PARTITURAS DA SUÍTE-ZABUMBA.....</b>	<b>158</b>
	<b>ANEXO A - NOTAÇÃO PERCUSSIVA PARA VIOLÃO SOLO DE PAULO BELLINATI E EDVALDO CABRAL .....</b>	<b>174</b>
	<b>ANEXO B – MENSAGEM DE E-MAIL SOBRE CONVENÇÕES DE NOTAÇÃO PERCUSSIVA .....</b>	<b>176</b>
	<b>ANEXO C – DIVULGAÇÃO DA PERFORMANCE DE EZEQUIAS LIRA EM 2007.....</b>	<b>177</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa compreender a presença da percussão com o corpo do violão de seis cordas, no contexto da canção e do violão solo no Brasil, sob quatro perspectivas: a de Olga Prager, no contexto da canção folclórica; a de Jorge Ben Jor, na canção moderna; a de Antonio Madureira, no violão solo; e, por fim, a minha própria experiência com o violão solo e a canção, amparada em uma reflexão crítica autoetnográfica acerca das possibilidades abrangentes de percussão com o violão, denominadas de violão percussivo e percussão violonística.

A motivação para esta pesquisa vem das minhas relações com as possibilidades de percussão com o corpo do violão em diferentes situações de performance. À luz de inquietações pessoais, oriundas dessas experiências, iniciadas em 2002, e tendo em vista as lacunas nos estudos acadêmicos sobre o tema no contexto da canção e do violão solo no Brasil, surgiu a necessidade de realizar esta investigação.

Nessa perspectiva, destaca-se o seguinte problema de pesquisa: como compreender as relações envolvidas nos modos de lidar e tocar, considerando as possibilidades da percussão no corpo do violão de seis cordas em experiências artísticas individuais, no âmbito da canção com violão e voz ou do violão solo instrumental, e suas interseções?

A justificativa desta pesquisa consiste em ampliar o debate e a análise sobre a percussão com o violão no âmbito da música popular brasileira, considerando sua multiplicidade de expressões tanto na canção quanto na música instrumental para violão solo, bem como seus aspectos contextuais e musicológicos. As discussões acadêmicas têm priorizado relações específicas da música instrumental para violão clássico contemporâneo de concerto<sup>1</sup> e do *fingerstyle* moderno<sup>2</sup>, com ênfase em obras, procedimentos conceituais artísticos, aspectos técnicos instrumentais e convenções de escrita percussiva para violão.

---

<sup>1</sup> Fernandes (2020, p. 27–28) destaca a música de concerto – também chamada de música clássica –, comumente privilegiada em universidades e conservatórios, como uma prática acústica centrada na notação escrita (partituras ou tablaturas). O autor ressalta a alta especialização de compositores e intérpretes no processo de criação, mas observa que outras tradições musicais ligadas ao violão e a seus antecessores – vihuelas, alaúdes, guitarras medievais e alaúdes árabes –, associadas à dança e à oralidade, não admitem simplificações; ademais, oferecem critérios que permitem uma perspectiva crítica sobre as técnicas modernas do violão clássico. Ainda segundo Fernandes (2020), dois elementos fundamentais caracterizam o violão clássico moderno do ponto de vista técnico-musical: (1) a adoção das cordas de náilon, a partir da segunda metade do século XX, que possibilitou sonoridades específicas; e (2) as possibilidades do punteado (*plucking*) como modos de tocar recorrente.

<sup>2</sup> Fernandes (2020) aponta que, ao longo do tempo, os diferentes significados atribuídos ao termo *fingerstyle*, na música para violão nos Estados Unidos, referem-se ao uso dos dedos em detrimento do uso da palheta. O *fingerstyle* moderno popularizou-se em meados dos anos 2000, impulsionado pelo YouTube, incorporando possibilidades percussivas com diferentes partes do corpo do violão, além das possibilidades oferecidas pelas cordas. Consolidou-se, ainda, em estreita relação com o blues, o jazz e a música pop (Fernandes, 2020, p. 31–32). Segundo Fernandes (2020), grande parte dos estudos sobre violão *fingerstyle* concentra-se em instrumentos com cordas de aço; assim, essas experiências raramente encontram respaldo quando transpostas para

Observam-se lacunas no que se refere às diversas relações possíveis nos contextos de performance da canção e do violão solo, aproximando-se de questões e relações dialógicas que transcendem a concepção de obra, concentrando-se nas experiências com a percussão com o violão. Tais lacunas dizem respeito aos modos de fazer e saber fazer percussão com o corpo as partes do violão, examinados por perspectivas sociológicas, históricas, culturais, musicológicas e artísticas de outros contextos.

O objetivo geral desta pesquisa busca compreender a percussão com o corpo do violão no contexto da canção e do violão solo no Brasil, propondo uma reflexão acerca do violão percussivo enquanto experiência múltipla. Para tanto, adota-se como ponto de partida as quatro perspectivas artísticas mencionadas, localizadas em seus respectivos contextos, que englobam a canção e o violão solo em relações dialógicas com diversas referências culturais.

Diante da pluralidade da percussão com o violão, como objetivos específicos, pretende-se: (1) contextualizar e apresentar diferentes percepções acerca da percussão com o violão, tanto no contexto da canção quanto do violão solo; (2) propor uma reflexão sobre o violão percussivo como possibilidade de experiências múltiplas com o instrumento, entendendo-o como uma coexistência de saberes e práticas percussivas e violonísticas em vivências artísticas.; (3) compreender as relações com a percussão com o corpo do violão como modos de lidar e tocar, situados em um panorama de três perspectivas, entre o contexto da canção e o do violão instrumental; (4) desenvolver uma reflexão crítica autoetnográfica das minhas próprias experiências artísticas, analisando as relações entre as possibilidades percussivas no corpo do violão e os saberes violonísticos, no âmbito da canção e do violão solo; (5) Articular de forma crítica a minha experiência com as questões discutidas e analisadas, relacionando-as a uma perspectiva ampliada, baseada nas demais experiências abordadas ao longo do estudo; (6) Apontar para a presença da percussão no violão também como fator de interação social, especialmente no que se refere à improvisação e às diversas situações de performance musical.

A pesquisa caracteriza-se por uma abordagem qualitativa de natureza básica pura, com objetivos exploratórios, descritivos e explicativos. A estratégia de coleta de dados inclui procedimentos bibliográficos, documentais e autoetnográficos, embasados em registros audiovisuais, áudio, partituras e convenções de escrita percussiva.

Nas discussões e análises da percussão com o violão, buscou-se compreender as tensões entre discursos violonísticos e a variedade de sistemas, estilos e gêneros musicais por meio da análise contextual (Blacking, 2007). Para a análise musicológica, utilizou-se ferramentas como

---

o universo do violão de concerto, cujas possibilidades sonoras e modos de tocar se alicerçam em cordas de náilon (Fernandes, 2020, p. 36).

o Mapa de Performance Audiovisual e a Edição de Performance Audiovisual (Borém, 2016), que permitem mapear e organizar os gestos e movimentos do artista, articulando-os ou não com trechos ou partituras completas, proporcionando uma compreensão da percussão no conjunto da performance audiovisual. Assim, propõe-se a ideia de violão percussivo e percussão violonística como campos de possibilidades com o violão, contextualmente situados nas culturas das guitarras<sup>3</sup> na construção musical do eu, do outro e da comunidade (Dawe; Bennett, 2001), onde a presença múltipla da percussão (Abrahão, 2015) possibilita relações dialógicas com outras obras e com o contexto sociocultural (Schroeder; Schroeder, 2011) nessas construções.

Após este capítulo introdutório, no capítulo 2 são apresentados os procedimentos metodológicos da pesquisa que adota uma abordagem qualitativa e exploratória e o universo da pesquisa. São utilizados métodos bibliográficos, documentais e autoetnográficos para analisar a presença da percussão com o corpo do violão. A investigação considera tanto registros históricos quanto experiências do pesquisador, articulando contextos socioculturais e musicais.

O capítulo 3 aborda a presença da percussão com as guitarras e o violão moderno no Brasil, destacando perspectivas históricas e socioculturais. Como a percussão com o violão foi historicamente tensionada por discursos musicais e culturais, abordando tanto sua presença nas cordas quanto no corpo do instrumento. Além disso, são discutidas as influências da tradição ibérica, afro-brasileira e latino-americana. As perspectivas e desafios dos estudos acadêmicos sobre a percussão com o violão e sua presença na música popular no Brasil no violão solo e na canção.

O capítulo 4 propõe a reflexão de violão como experiência múltipla e os referenciais teóricos. As considerações analíticas para abordar as presenças da percussão com o violão no contexto da canção e do violão solo. E as proposições de violão percussivo e percussão violonística para o desenvolvimento das discussões e análises das experiências artísticas abordadas.

O capítulo 5 apresenta três perspectivas da percussão com o corpo do violão em experiências artísticas solo: percussão violonística na canção folclórica, a partir da experiência de Olga Prager; percussão violonística na canção moderna, a partir da experiência de Jorge Ben Jor; e percussão violonística no violão solo, com a experiência de Antonio Madureira.

---

<sup>3</sup> A expressão "cultura das guitarras" abrange a tradição dos instrumentos de corda que precederam o violão moderno como a guitarra barroca e guitarra romântica, por exemplo, incluindo o próprio termo violão, que em muitos contextos é denominado "guitarra". No Brasil, entretanto, há uma distinção particular: o termo "violão" refere-se ao instrumento acústico, enquanto "guitarra" é usado exclusivamente para a guitarra elétrica.

O capítulo 6 apresenta uma reflexão crítica autoetnográfica sobre as minhas experiências artísticas com a percussão com o corpo do violão. São reflexões de alguém que lida cotidianamente e de forma recorrente com a percussão no contexto do violão solo instrumental e com violão e voz. E no capítulo 7 são apresentadas as considerações finais da pesquisa.

A pesquisa aponta para a presença da percussão com o violão na canção e no violão solo como espaços de possibilidades para as diferenças, tensionados por diferentes discursos violonísticos contextualmente situados. A presença da percussão com o violão mostra-se como parte da trajetória da percussão no Brasil, e não como simples imitação, efeito ou emulação de outros instrumentos de percussão, mas sim como resultado de relações dialógicas e contextualmente tensionadas que abrem possibilidades para uma multiplicidade de violões percussivos.

## **2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E UNIVERSO DA PESQUISA**

O universo desta pesquisa abrange quatro perspectivas urbanas de relações socioculturais, permeadas pelas experiências artísticas de músicos que projetam suas obras em nível nacional e internacional. O ambiente urbano propicia relações entre violonistas que interagem com saberes globais hegemônicos do violão de concerto, com práticas heterogêneas em relação às possibilidades com o violão e com fazeres e saberes locais, em um processo dinâmico de modos de tocar e lidar com o instrumento, o que contribui para as discussões e análises propostas por este estudo.

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa e exploratória. O objetivo é examinar os dados coletados de maneira flexível, priorizando a compreensão inicial da presença da percussão com o corpo do violão, a identificação de seus indícios históricos e o estabelecimento de bases para futuras discussões e análises no contexto da expressão artística, relacionando as dimensões socioculturais, simbólicas e os modos de tocar ao objeto abordado.

Consideram-se tanto o ambiente quanto a vivência do pesquisador como fontes de dados, assim como outras experiências cronológica, geográfica, contextual e cientificamente distintas, em virtude da diversidade de conteúdo presente em registros documentais e bibliográficos. Embora pontuais, algumas experiências artísticas instigam uma reflexão ainda pouco explorada acerca do objeto de estudo desta pesquisa, no contexto da canção e do violão solo no Brasil.

Os procedimentos adotados para a coleta de dados foram a pesquisa bibliográfica (Flick, 2008), documental (Kripka; Scheller; Bonotto, 2015) e autoetnográfica (Chang, 2016). A pesquisa bibliográfica contribuiu para a revisão de literatura e para a construção de uma perspectiva das percepções da percussão com o violão em um panorama histórico mais amplo.

A pesquisa documental e autoetnográfica contribuíram para a discussão e análise das percepções da presença da percussão, cujo foco é a percussão com partes do corpo do violão em relação a uma totalidade musical. O violão, como instrumento, assume diferentes funcionalidades, dependendo do contexto cultural em que está inserido. Segundo Kripka, Scheller e Bonotto (2015), na escolha do documento, é preciso considerar que:

O pesquisador não pode manter o foco apenas no conteúdo, mas deve considerar o contexto, a utilização e a função dos documentos, uma vez que são meios para compreender e decifrar um caso específico de uma história de vida ou de um processo. A escolha dos documentos consiste em delimitar o universo que será investigado. O documento a ser escolhido para a pesquisa dependerá do problema a que se busca uma resposta, portanto, não é aleatória a escolha. Ela se dá em função dos objetivos e/ou hipóteses, com apoio teórico. É importante lembrar que as perguntas que o pesquisador formula ao documento são tão importantes quanto o próprio documento, conferindo-lhes sentido (Kripka, Scheller, Bonotto, 2015, p. 245).

Embora fontes de documentação classificadas como “registros estatísticos” sejam consideradas em pesquisa documental, para o nosso objeto de pesquisa, com aparições esparsas, optamos pelo acesso a documentos públicos e pessoais. Isso não só amplia as possibilidades de interpretação do objeto estudado, como também permite uma abordagem mais aberta e flexível diante de registros audiovisuais, sonoros e partituras com convenções de escrita para as percussões com as partes do corpo do violão.

A organização e análise dos dados levantados possibilitaram a elaboração de um relatório parcial que identificou, na música popular brasileira, um cenário com presenças relevantes da percussão com o corpo do violão em diferentes contextos socioculturais. As relações estabelecidas entre artistas e as potencialidades percussivas do violão acústico de seis cordas têm sido esparsas e pontuais na música popular brasileira, principalmente na segunda metade do século XX, período que coincide com a consolidação de cânones sonoros para o violão, tanto na música popular quanto na música de concerto para violão clássico.

O recorte temporal da pesquisa mostra-se abrangente por contemplar experiências de artistas situados na primeira e segunda metade do século XX e no início do século XXI. Contudo, a escassez de registros documentais, principalmente audiovisuais, e de discussões sobre o tema nesse período abrangente, direciona as reflexões sobre a percussão com o violão para três perspectivas, situadas em experiências temporalmente espaçadas, a partir da análise dos documentos.

Assim, a pesquisa não poderia restringir o recorte temporal a um período tão delimitado, como é comum em pesquisas de mestrado, o que justifica a necessidade de um olhar mais amplo para abarcar as diferentes experiências da percussão com as partes do corpo do violão. Uma noção da totalidade das inter-relações dessas experiências, observadas sob a influência de forças locais e globais, contribui mais para a proposta de reflexão sobre o nosso objeto de pesquisa do que a análise de apenas uma experiência ou obra, em um recorte temporal mais delimitado. Dessa forma, no Brasil, as tensões de conjunturas socioculturais e as motivações pessoais contribuirão para a elucidação dos hiatos da presença da percussão em diferentes contextos, bem como para as discussões e análises sobre os modos de lidar e tocar, explorando esse tipo de presença percussiva específica com o violão.

A proposta de uma reflexão sobre o violão percussivo, a partir da pesquisa bibliográfica, documental e autoetnográfica, justifica-se pela ausência de uma recorrência prático-reflexiva, identificada em parte significativa das experiências artísticas investigadas, acerca do corpo do violão como possibilidade de presença percussiva no contexto da canção e do violão solo. Este método permitiu abordar discursos verbais e musicais dispersos que contribuem para a compreensão de experiências artísticas nos referidos contextos e suas respectivas conjunturas.

No âmbito da autoetnográfica (Chang, 2016), foram exploradas e analisadas, de forma reflexiva, crítica e contextualizada, minhas experiências atuando como músico, professor e estudioso do violão percussivo. Registros documentais como fonte de dados foram relevantes para relacionar minha trajetória com as possibilidades percussivas no violão sob perspectivas históricas e socioculturais mais amplas. Esse método mostrou-se necessário devido à experiência acumulada de mais de vinte anos com práticas percussivas no violão, a qual proporcionou uma vivência específica e singular sobre as questões investigadas na pesquisa.

Fundamentada na premissa da cultura como uma teia relacional simbiótica entre a(s) pessoa(s) e a(s) cultura(s) (Chang, 2016, p. 16-17), a autoetnografia investiga como a experiência individual, expressa por meio de memórias, histórias e reflexões (auto-narrativas), ilumina questões culturais e sociais mais amplas (Chang, 2016, p. 33). Diferentemente de gêneros como autobiografia ou memórias, que podem se voltar para o relato individual em si, a autoetnografia prioriza a interpretação cultural da experiência pessoal, utilizando teorias e conceitos das ciências sociais para analisar os dados narrativos e conectá-los a contextos socioculturais. O processo de pesquisa é cíclico e dinâmico, envolvendo a coleta, análise e escrita de forma inter-relacionada (Chang, 2016, p. 122, 123 e 124). Apesar da subjetividade inerente ao método, a autoetnografia preza pelo rigor, com estratégias sistemáticas para coleta, análise e interpretação de dados, além de forte ênfase na reflexividade do pesquisador. As

considerações éticas foram levadas em conta, incluindo a atenção na apresentação das experiências pessoais.

No que se refere à narrativa pessoal na pesquisa autoetnográfica, compartilho experiências e reflexões em narrativas escritas, além de discutir e analisar minhas reflexões e performances com o violão, registradas em documentos audiovisuais. A diversidade de contextos possibilitou a análise das influências históricas, musicais e socioculturais que se relacionaram com minhas experiências em diferentes momentos de compartilhamento da prática da percussão com o corpo do violão.

Para a realização das análises musicais propostas nesta pesquisa sobre a presença da percussão com o corpo do violão em registros audiovisuais, foram utilizados recursos digitais que auxiliaram tanto na organização quanto na representação dos dados. O software CapCut, de edição de vídeo, em sua versão para desktop, foi empregado para a elaboração de fotogramas e para a marcação dos trechos relevantes das performances nos vídeos. Os minutos, segundos e, em alguns trechos, os frames que correspondem à taxa de quadros por segundo (FPS) dos vídeos analisados permitiram uma análise mais precisa das performances musicais registradas em audiovisual, considerando sua dimensão temporal. O software Canva, de design gráfico online e versão para desktop, foi utilizado na elaboração de esquemas em figuras que organizaram visualmente os resultados das análises, integrando a visualização de fotogramas de vídeos, partituras, símbolos gráficos e musicais, assim como explicações textuais concisas sobre a relação texto–som–imagem. Já o software Finale, de notação musical, serviu como ferramenta para a transcrição de trechos musicais, facilitando a observação de aspectos rítmico-percussivos com o corpo do violão, em interação com elementos melódicos, harmônicos e vocais na estrutura geral das músicas das performances audiovisuais analisadas. O uso dessas ferramentas esteve integrado ao método qualitativo adotado, com foco na descrição e interpretação de performances musicais específicas.

### 3. PRESENCAS DA PERCUSSÃO COM AS GUITARRAS E O VIOLÃO MODERNO NO BRASIL

Uma parte considerável das práticas musicais com o violão no Brasil está, de alguma forma, relacionada à presença da percussão. Essas práticas heterogêneas, seja nas cordas ou no corpo do instrumento, atravessaram diferentes momentos históricos, tensionadas por discursos musicais e extramusicais no contexto da canção e do violão solo como música instrumental.

No âmbito da vocalidade, Travassos (2008) chama a atenção para a compreensão da heterogeneidade e idiosincrasias nos modos de lidar com a voz. Uma das maneiras de lidar com essa fragmentação, como aponta a autora, é colocar em diálogo as perspectivas de várias vertentes. Assim, Travassos traz à discussão o lugar da voz nos saberes sobre a música, especialmente aqueles relacionados à práxis musical, indo além da música erudita escrita. A autora destaca a performance e seus aspectos específicos, com contribuições da etnografia da fala e da música que, segundo ela, desenvolveram métodos e ações relevantes, tornando a voz um “objeto fugidio”<sup>4</sup>.

A percussão, assim como a voz, se mostra como objeto fugidio, possibilitando diferentes perspectivas quando a discussão é a sua presença no violão. Recebendo diferentes denominações e sentidos em contextos distintos, a percussão no violão se configura como um campo de investigação amplo e multifacetado.

No contexto da canção, segundo Saraiva (2018), o violão se destaca como o “principal instrumento de manuseio dos elementos musicais de quem faz canção no Brasil” (p. 33). O autor coloca em discussão dois caminhos principais de atuação com a música no Brasil, “violão que acompanha a voz a entoar uma canção e o do violão que executa uma música sozinho” (p. 27).

Saraiva (2018) aponta as diferentes maneiras pelas quais a síntese entre voz e violão se manifesta no Brasil, remetendo a práticas musicais variadas:

A síntese entre voz e violão acontece no Brasil de diferentes maneiras, remetendo a práticas musicais variadas. Assim, o violão ganha ares de sanfona ou viola caipira, ao lidar com o repertório nordestino ou do Centro-Oeste brasileiro; de cavaquinho ou sete cordas, ao tocar samba e choro; de guitarra elétrica, em interpretações jazzísticas;

---

<sup>4</sup> No texto de Travassos (2008), “objeto fugidio” refere-se à voz como um fenômeno que escapa às abordagens disciplinares fragmentadas e às tentativas de categorização convencional. A autora discute como a voz, sendo uma totalidade bio-psicossocial, não pode ser completamente compreendida ou analisada por disciplinas específicas, como fonética, fisiologia, acústica, ou musicologia, devido à sua complexidade e multifacetada natureza. Essa dificuldade em apreender a voz como um objeto completo torna-a “fugidia”, algo que desafia as delimitações teóricas e práticas das disciplinas tradicionais que tentam estudá-la.

ou de piano, ao se utilizar de recursos polifônicos próprios da música clássica (Saraiva, 2018, p. 36).

Abordando a relação entre voz e violão, Saraiva (2018) destaca:

Esse violão, que se funde com a voz, é flexível e constantemente reprocessado. Na grande maioria dos casos, o violão foi escrito nota a nota pelo autor, embora muitas vezes dialogue com recursos usuais nas “peças” de tradição escrita. Cada novo arranjo, transcrição, transposição ou até mesmo reprodução que pretende ser literal exige, em alguma medida, que o músico executante eleja o que ele considera essencial àquele violão (Saraiva, 2018, p. 37).

No entanto, apesar dessa diversidade, as relações com diferentes referências culturais, os modos hegemônicos de conceber a música e as maneiras de tocar utilizando apenas as cordas levaram, muitas vezes, a compreender a percussão com o corpo do violão como mero efeito percussivo ou imitação de um ou mais instrumentos de percussão. Ainda que essa abordagem se faça presente em diversos contextos, a percussão com o violão não pode ser reduzida a tal percepção. É fundamental discuti-la como possibilidade dialógica, capaz de estabelecer múltiplas conexões e evidenciar caminhos próprios com o instrumento.

### 3.1 UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL

A presença da percussão com o violão remonta a uma dicotomia secular entre práticas populares e eruditas em cordofones de mão. As presenças percussivas com cordofones dedilhados já são identificadas no século XVI, na chamada guitarra popular rasgueada, a guitarra renascentista de quatro cordas duplas, com uma cultura rítmica de práticas percussivas (Cortés, 2017). Considerada por Cortés como uma das fontes da guitarra flamenca, “o conceito de 'guitarra popular' surgiu praticamente desde que surgiram notícias sobre a guitarra em Espanha, e mais especificamente na Andaluzia, para diferenciar práticas de acompanhamento elementares e rudimentares de outras de natureza complexa e culta”<sup>5</sup> (Cortés, 2017, p. 94 – tradução nossa).

Essa dicotomia se perpetuou nos séculos seguintes, favorecendo uma perspectiva dominante eurocêntrica que desenvolve o conhecimento formal, escrito e acadêmico, consolidado em escolas de música e universidades mundo afora. A presença percussiva no violão em música popular lida com essas questões, e alguns dos contextos aqui abordados apontam para essas dicotomias.

---

<sup>5</sup> “El concepto de ‘guitarra popular’ aparece prácticamente desde que se tiene noticias sobre la guitarra en España, y más concretamente en Andalucía, para diferenciar unas prácticas de acompañamiento elementales y rudimentarias, frente a otras de índole complejas y cultas” (Cortés, 2017, p. 94).

Práticas percussivas com instrumentos de cordas dedilhadas se mostram presentes desde o século XVI na Europa, assim como na música afro-ibérica antiga de Portugal e Brasil no século XVII. Essa presença percussiva se manifesta tanto nas cordas quanto nas partes do corpo do instrumento. No entanto, segundo Budasz (2007, p. 14), tal presença sinaliza resistência e uma perceptível luta entre linguagens musicais europeias e africanas. A percussão sobre o tampo, registrada em escrita musical, já é encontrada na *Cumbé*<sup>6</sup> escrita no "Códice Saldivar"<sup>7</sup>. Vera (2008, p. 604) destaca que esta versão de dança do compositor Santiago de Murcia (1673-1739) é certamente uma captura de ritmos e sonoridades dos contextos africano e afro-americano, satirizados ou parodiados e já mediados pelo multiculturalismo e cosmopolitismo de Madrid, sem um contato direto do compositor espanhol com o contexto referido.

Segundo Budasz (2007, p. 5), a música secular ibérica, especialmente o repertório de viola, beneficiou-se de estruturas, ritmos e fórmulas melódicas das tradições musicais da África Central e Ocidental, tornando-se uma espécie de língua franca musical. Observa-se, nesse contexto, uma relação com a noção de idiomatismo instrumental, não apenas como transcrição de notas, mas como um tipo de intervenção para se obter linguagens musicais com sonoridades "menos percussivas".

Miller (2011), ao abordar o estudo do maxixe e do tango com o violão, aponta a relação que as tradições musicais africanas têm de substituir elementos musicais de um instrumento para outro. O autor destaca como, no Brasil, as potencialidades da viola proporcionaram múltiplas possibilidades de experiências percussivas com as cordas. Esses caminhos práticos fizeram com que o violão se destacasse como possibilidade rítmico-harmônica, trazendo consigo a referência das notas musicais, elemento valorizado na música ocidental do colonizador.

Simultaneamente, vestígios de práticas percussivas com o corpo de madeira dos cordofones de mão se apresentam em estudos como o de Budasz (2007), a respeito dos guitarristas negros e da música afro-ibérica, e em estudos como o de Cortés (2017), sobre os

---

<sup>6</sup> “No Brasil colonial, algumas fontes mencionam quicumbis e cucumbes, provavelmente variantes do cumbé, relacionadas com as procissões do Rei e Rainha do Congo que costumavam ser organizadas pelas irmandades católicas negras e mulatas. Em uma ocasião, o cumbé foi dançado em Lisboa por negros na festa de Nossa Senhora do Rosário, acompanhado de tambores, violas e violinos, causando uma ‘dissonância bem concertada’, como descrito em um panfleto de 1730. De acordo com o Dicionário de Autoridades de 1737, o cumbé era uma dança de negros, ‘ao som de uma alegre melodia do mesmo nome’, que consistia em ‘muitos balanços do corpo de um lado para o outro’. Ainda assim, existe alguma controvérsia quanto à origem da palavra, e as interpretações incluem rituais de passagem para a idade adulta (do Kimbundu kikumbi), bruxaria, coragem, habilidades físicas e rugidos (kumba), entre outros” (Budasz, 2007, p. 9 - tradução nossa).

<sup>7</sup> “As principais fontes hispano-americanas que contêm música de guitarra afro-ibérica são o códice Ms. M 811 na Biblioteca Nacional, Madri, e o chamado Codex Saldivar no.4, atribuído a Santiago de Murcia (coleção particular, Cidade do México)” (Budasz, 2007, p. 20 - tradução nossa).

pré-flamencos. Budasz (2007) chama a atenção para o fato de que os guitarristas que se acomodavam mais aos aspectos estéticos dos estilos musicais ibéricos eram mais valorizados socialmente. Uma forma de se adaptar, sem ser exatamente equivalente aos moldes estéticos, rítmicos e sonoros europeus, foi explorar a versatilidade no âmbito das cordas, com diferentes modos de tocar em diferentes situações socioculturais de performance.

Miller (2011, p. 8) aponta algumas possibilidades com a viola portuguesa<sup>8</sup>, como a combinação de qualidades harmônicas e percussivas, aliada à sua fácil portabilidade, como fatores que o consagraram como o instrumento mais importante na invenção e destilação de gêneros como o tango brasileiro e o maxixe. O autor destaca ainda sua relevância na preservação de padrões de acompanhamento transmitidos oralmente ao longo do século XIX. Essa relação com as possibilidades percussivas das cordas, dentro e fora do ambiente acadêmico, é comumente associada ao acompanhamento rítmico-harmônico.

Na experiência de Domingos Caldas Barbosa<sup>9</sup>, como ressalta Miller (2011), a viola foi utilizada como um substituto funcional para os instrumentos de percussão do lundu (p. 15), permitindo a transposição dessa música para um formato melódico e harmônico que podia ser tocado em contextos como salões no final do século XVIII e ao longo do século XIX.

No campo de interseção entre a canção popular e o violão solo, Saraiva (2018) argumenta ser necessário um olhar que integre diversas contribuições teóricas. Ele observa que a canção popular urbana brasileira, apesar de seu reconhecimento artístico global, ainda não foi completamente absorvida pelo meio científico-acadêmico. Segundo o autor, isso ocorre porque a etnomusicologia, que tradicionalmente aborda a música popular, concentra-se na música de culturas tradicionais ou folclóricas, o que, para ele, não se aplica completamente à canção brasileira nem à atuação dos artistas analisados em sua pesquisa sobre o que ele denomina "violão-canção" no Brasil. Em seu estudo, Saraiva (2018) analisa a obra de violonistas como Sergio Assad, Marco Pereira e Paulo Bellinati, relacionando-os com a tradição escrita, erudita ou de concerto; João Bosco, Paulo César Pinheiro e Luiz Tatit, no âmbito da música popular; e Guinga e Elomar, como cantores que atuam nos dois contextos investigados. Saraiva (2018)

---

<sup>8</sup> A viola portuguesa, é um instrumento musical de cordas de origem portuguesa que no Brasil se transformou e se disseminou como viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola cabocla, viola de arame, viola de folia viola nordestina, viola de festa, viola de feira, viola brasileira, etc. (Vilela, 2013, 31). Miller (2011, p. 14) destaca que as violas desempenharam um papel importante na música afro-brasileira, particularmente no contexto do lundu, uma dança e forma musical que se desenvolveu no Brasil influenciada pelas comunidades bantu da África Ocidental.

<sup>9</sup> Domingos Caldas Barbosa<sup>9</sup>, nasceu no Brasil e tornou-se famoso em Portugal por suas performances e composições de modinhas e lundus, utilizando a guitarra ou a viola portuguesa como acompanhamento. Sua obra poética foi preservada em dois volumes intitulados *Viola de Lerenó*, publicados em 1798 e, postumamente, em 1826.

aponta ainda que "a música, ao menos no Brasil, ainda absorve de maneira muito restrita estudos que contemplem recursos utilizados no âmbito da tradição não escrita" (p. 21).

Em sua pesquisa, Saraiva (2018) observou que, embora seja importante investigar separadamente a canção e o violão, ou a música conforme ensinada nas universidades, era crucial confrontar esses estudos com as perspectivas dos oito artistas entrevistados. Dessa forma, Saraiva (2018) destaca que essa abordagem "permite interconexões significativas, próprias da dinâmica cultural, que enriquecem o campo que se estende do violão solo à canção popular no Brasil" (p. 21).

### 3.2 PERCUSSÃO COM O VIOLÃO EM ESTUDOS ACADÊMICOS

No que se refere à presença percussiva no corpo do violão, os estudos acadêmicos no Brasil, ainda escassos diante da heterogeneidade de práticas, concentram-se em experiências com convenções de escrita. As lacunas de pesquisa são grandes, visto que a experiência com a percussão no violão e sua contextualização não são estudadas a partir de critérios pré-estabelecidos pelo contexto, como o lugar de performance. Assim, as pesquisas refletem as especificidades dos lugares de quem pesquisa, e, no Brasil, isso ainda está restrito aos interesses da música contemporânea de concerto.

No Brasil, apenas duas teses abordam as possibilidades percussivas com o corpo do violão (Silva Junior, 2013; Fernandes, 2020), lidando com experiências específicas, se considerarmos uma discussão mais ampla da percussão no violão, além de análises técnicas instrumentais e dos contextos abordados nesses estudos. Há apenas um mestrado voltado para as possibilidades percussivas no corpo do violão que se aproxima da música popular instrumental (Carpenedo, 2020).

A pesquisa de Silva Junior (2013), *Violão Expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*, investiga a técnica expandida no violão, com foco na produção brasileira entre 1974 e 1994. O trabalho analisa as obras *Ritmata*, de Edino Krieger; *Do Lado do Dedo e Dança*, de Chico Mello; e *Percussion Study I*, de Arthur Kampela. A pesquisa argumenta que a música popular brasileira, especialmente suas características rítmicas e percussivas, influenciou significativamente a música contemporânea de concerto para violão, proporcionando um terreno fértil para a experimentação e o desenvolvimento de novas sonoridades. O trabalho discute ainda a relação corpo-instrumento na performance da música contemporânea, destacando como o corpo do músico se torna um agente expressivo na produção de sons expandidos. O resultado é um guia de interpretação com

tabelas e quadros que sistematizam as informações sobre as técnicas expandidas, além de reflexões sobre o conceito de técnica e a liberdade criativa na música contemporânea.

Segundo Silva Júnior (2013), a marginalização do violão no cenário erudito brasileiro, considerado "inferiorizado", paradoxalmente abriu caminho para a experimentação e a inovação (p. 95). Essa liberdade permitiu aos violonistas explorar livremente as sonoridades do instrumento, muitas vezes inspiradas na música popular, sem as amarras e os preconceitos do academicismo. Para o autor, essas experimentações foram cruciais para o desenvolvimento do que ele chama de técnica expandida, posteriormente assimilada pela música contemporânea de concerto.

A tese de doutorado *Percussive resources of the classical guitar*, de Fernandes (2020), aborda a prática do "violão percussivo", um campo em expansão que carece de sistematização teórica e metodológica. O autor argumenta que, apesar da crescente utilização da percussão no violão, tanto na música contemporânea quanto no gênero Fingerstyle, ainda faltam ferramentas conceituais e analíticas para compreender a diversidade de técnicas e recursos existentes, bem como sua aplicação musical. A pesquisa busca preencher essa lacuna por meio da elaboração de um modelo teórico-analítico e um código de identificação e classificação, embasados na análise de um corpus significativo de obras representativas de ambos os contextos musicais. A investigação combina a análise de repertório com a prática artística do próprio autor, que se engaja na performance, composição, improvisação e colaboração para a compreensão do "violão percussivo" em seus aspectos técnicos, musicais e performáticos, com o objetivo de contribuir para a organização, expansão e difusão dos recursos técnicos.

A pesquisa de mestrado de Carpenedo (2020), intitulada *A elaboração de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos*, se insere no campo da pesquisa artística e investiga os processos de criação de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos, com foco na obra do compositor brasileiro Hermeto Pascoal. A partir da análise de dez partituras de referência na literatura do violão percussivo, a autora constata a ausência de um sistema de notação padronizado para esses recursos. Diante dessa problemática, a pesquisa propõe um sistema notacional baseado em mapeamentos das regiões do violão e das mãos do violonista, por meio de um estudo de caso com treze participantes. Carpenedo (2020) elabora cinco arranjos inéditos para violão solo a partir de obras de Hermeto Pascoal, nos quais os recursos percussivos são integrados à melodia e à harmonia, buscando preservar as características rítmicas e estilísticas do compositor. A pesquisa também explora a improvisação dentro da linguagem musical de Hermeto Pascoal, utilizando estratégias específicas para cada arranjo. Os resultados demonstram a viabilidade do sistema notacional proposto e a sua aplicabilidade na

criação de arranjos para violão solo. A pesquisa busca a ampliação do repertório violonístico, para a difusão da obra de Hermeto Pascoal e para o desenvolvimento de caminhos percussivos com o violão.

Todas essas pesquisas estão voltadas para as expectativas do violão solo e convenções para lidar com repertório musical escrito que demanda preparação para a performance. Apesar de oferecerem espaço para a improvisação, como apontam principalmente Fernandes (2020) e Carpenedo (2020), as pesquisas se mostram como iniciativas no âmbito da prática individual, com performances guiadas pelas convenções da escrita. As canções também não são contempladas nesses estudos.

O estudo de Silva Júnior (2013) é o que mais se aproxima da relação entre música contemporânea de concerto e música popular, mas sem grandes esclarecimentos a respeito das dinâmicas de forças envolvidas nos discursos que tensionam a presença da percussão na música popular.

Outras pesquisas relacionadas à presença da percussão no corpo do violão estão voltadas também para a música instrumental de concerto contemporânea, entre elas, podem ser citados artigos (Fernandes, 2019; Foschiera & Barbeitas, 2020; Oliveira & Barbeitas, 2017; Sousa & Fernandes, 2018), três livros (Antunes, 2002; Josel & Tsao, 2014; Schneider, 1985), dissertações (Lunn, 2010; Maciel, 2010; Oliveira, 2020; Verbel, 2019) e uma tese (Freitas, 2018).

Não foram encontrados estudos que apontassem algum tipo de discussão específica das práticas percussivas com o corpo do violão no âmbito da canção na música popular no Brasil nos séculos XX e XXI. A produção artística com violão e voz que utiliza a percussão no corpo do violão é pouco discutida em trabalhos acadêmicos, como o de Pereira (2007), que reinterpreta a história do violão carioca entre os anos de 1900 e 1930. A autora aponta, de forma pontual, alguns aspectos da presença da percussão no corpo do violão a partir da observação da escuta, visto que os dados coletados são provenientes apenas de arquivos de áudio.

Quanto à música instrumental que se aproxima do âmbito da canção na perspectiva proposta por Saraiva (2018), temos a experiência musical de violonistas como Paulo Bellinati e Antonio Madureira sendo abordados em pesquisas com perspectivas específicas. Bellinati é analisado pelas perspectivas da música de concerto contemporânea, na contribuição das discussões de aspectos da escrita percussiva alternativa (Silva Júnior, 2013), ou pela ideia de recursos percussivos, com breve citação como exemplo de espontaneidade musical da música popular (Fernandes, 2020). Madureira, por sua vez, teve sua composição Maracatu com percussão no corpo do violão analisada por Bolis (2017), que buscou realizar um levantamento

biográfico do compositor e uma contextualização da sua obra para violão solo a partir do Movimento Armorial e do violão brasileiro.

### 3.3 PERSPECTIVAS DA PERCUSSÃO COM O VIOLÃO NA MÚSICA POPULAR NO BRASIL

Apontamos três perspectivas principais que podem tornar tortuoso o percurso das discussões sobre a percussão no violão na música popular. A primeira perspectiva reside no fato de que, no âmbito das possibilidades com as cordas, a presença da percussão se mostra uma matéria ainda mais fugidia, sendo referenciada de múltiplas formas. Assim, as possibilidades de toques percussivos com as cordas acabam sendo interpretadas e percebidas, juntamente com outras possibilidades, como aponta Llanos (2018, p. 1) ao destacar que "ocorrências performáticas não se reduzem, felizmente, a grafias representadas numa partitura e, portanto, não expressam apenas o que se ouve delas. Tais características tímbricas e melódicas se tornam arquétipos musicais, traços de determinada cultura". Podem ser experiências que, em muitos contextos, extrapolam a perspectiva simplesmente rítmico-harmônica e se colocam como presença percussiva, indo além das possibilidades harmônicas, melódicas ou rítmicas, mas também relacionadas às sonoridades das cordas que não envolvem explicitamente as notas musicais.

A segunda perspectiva é que a presença da percussão com as cordas e com o corpo do violão está, de alguma forma, relacionada a uma ideia de imitação, "efeito" ou "caráter percussivo" das possibilidades dos instrumentos de percussão. Isso torna a discussão menos centrada nas possibilidades percussivas do violão como dinâmicas dialógicas entre referências culturais, que, embora possam partir de uma ideia de "imitação", não diminuem o seu protagonismo, modos de tocar próprios e heterogêneos em uma diversidade de experiências e seus múltiplos significados.

Diferentes discursos sobre a percussão no violão podem ser identificados no âmbito das cordas. No estudo de Delneri (2009, p. 39), por exemplo, a percussão no violão de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, é chamada de "percussão orquestral no violão solo" quando o autor se refere à música *Lamentos do Morro*. Delneri (2009) aponta que essa composição de Garoto “‘inventa’ o desenho da *orquestração* de uma ‘escola de samba’ para violão solo, o qual será aperfeiçoado pelos violonistas que seguiram essa tendência do *moderno violão brasileiro*” (p. 93).

Analisando a música *A Caminho dos Estados Unidos*, também de Garoto, Delneri (2009) aponta que "os arpejos, os jogos rítmicos e polifônicos em 3 planos (baixo, acorde e melodia) e as síncopas que têm função de antecipar acentos, participando de uma 'percussão', apenas sugerida (como um pandeiro subjacente)" (p. 44). Vemos como o violão é relacionado a um instrumento de percussão para justificar sua presença "subjacente" e "sugerida" no entendimento do autor como presença da percussão com as cordas do violão.

O violonista Yamandu Costa, em depoimento, demonstra algumas das possibilidades percussivas com as cordas em violão de 7 cordas, que também podem ser consideradas em violões de 6 cordas:

[...] toda esta grande diferença é uma riqueza muito interessante posso mostrar aqui um pouco é **um efeito, só de mão direita que dá toda esta sensação que tem uma melodia na ponta e o resto todo em volta preenchendo este espaço como se fossem... como se fossem, tumbadoras** aquela coisa **bem africana** que ele cristalizou o violão brasileiro foi cristalizado, eternamente pelo grande mestre Baden e esse efeito, se notarmos ele é muito simples, e **se repete muito dentro da linguagem do choro e do samba essa inteligência de indicador do médio e do anular juntos o indicador fazendo sempre o repique** temos também chegando na Bahia uma maneira diferente de tocar o violão a gente chama de "**Teleco-Teco**" que é **um efeito do polegar com o indicador tocando na mesma corda**, fazendo... repare na **mão esquerda parece que não está fazendo grande coisa mas está fazendo tudo abafado ela complementa o swing da mão direita**. Podemos pensar em um **acompanhamento de choro mais tradicional** A gente chega na escola da **música argentina**, do nordeste argentino o chamamé por exemplo é outra coisa totalmente diferente é uma maneira de tocar o violão com "**rasqueados**" **são sem dúvidas heranças espanholas que chegaram no continente toda esta escola do violão latino fora da música brasileira ela tem esta herança dos rasqueados**. São cinco movimentos primeiro o "rasgueio" cordas graves segundo, as cordas agudas volta com o polegar novamente nas cordas agudas e depois nas cordas graves claro que isso é um motor que tem que ir fazendo devagar, passo a passo seria... tem um **abafadinho** aqui nessa região do punho que dá um "sabor" muito legal a "chacarera" também é um ritmo muito tocado tem um outro tipo de...Que tenta reproduzir o "**bombo leguero**" que é um tambor de couro, com a pele de cordeiro um tambor grande tocado com baquetas e o **violão também procura reproduzir um pouco deste sentimento** que este instrumento tem e assim, percorremos a América Latina inteira e se surpreende cada vez mais com a... a beleza rítmica onde foi chegando o violão com a herança dos espanhóis e foi se adaptando foi se criando formas de tocar estes diferentes estilos de música (Costa, 2021, [43:00] - transcrição e grifo nosso).

Yamandu Costa relaciona as possibilidades percussivas com a expressão "efeito", comparando a sonoridade percussiva das cordas do violão com o timbre de tumbadoras. Destaca a influência das percussões africanas no violão brasileiro, na experiência de Baden Powell, e menciona a presença marcante do repique<sup>10</sup>, característico do samba e do choro. O violonista

<sup>10</sup> Dentre vários significados para repique o dicionário de percussão define como "série de *toques* na caixa, tambor ou no *repinique* (cujo termo pode ser assumido como o nome do instrumento), feitos em alta velocidade, podendo estar incluídos o *rulo* e apoja-turas como o *flam* e o *drag*" (Frunghillo, 2003, p. 275).

também aborda a maneira de tocar chamada "teleco-teco"<sup>11</sup> e da relação com o bombo leguero<sup>12</sup> com violão. No seu depoimento, Yamandu Costa traça um panorama da diversidade do violão na América Latina, demonstrando como o instrumento se adaptou e incorporou elementos de diferentes culturas, resultando em uma variedade de estilos e abordagens.

Roberto Mendes, por exemplo, concebe o violão como um “tambor de cordas feridas”. Em depoimento sobre suas experiências no âmbito da oralidade, o músico apresenta sua perspectiva em relação ao tambor, que posteriormente será associada ao violão:

Aí que vem o lance da música que a oralidade é perfeita né? O tambor, ele afina nos harmônicos e o harmônico não tá na razão, tá no sensitivo, tá na alma. O harmônico não tem forma, ele se encontra para justificar a frequência dada pelo impacto. Se você analisar bem a frequência é uma maneira, olha bem, de extirpar a dor (Mendes, 2020 [10:54] - transcrição nossa).

Apesar de ter sido professor de matemática<sup>13</sup>, Roberto Mendes oferece uma visão poética e subjetiva da música na oralidade, apontando como a percepção da percussão com o violão pode absorver contradições e perspectivas que se aproximam das dicotomias entre elementos físicos do som e o sensitivo. Desse modo, ele evita uma explicação estritamente racional. Ao afirmar que “a oralidade é perfeita”, Mendes sugere uma completude intrínseca na transmissão musical por meio da oralidade, ressaltando sua riqueza simbólica e cultural.

Quando declara que “o tambor afina nos harmônicos” e que “o harmônico não está na razão, está no sensitivo, está na alma”, Roberto Mendes desloca a discussão para o campo da experiência e da percepção sensível, transcendendo explicações de natureza meramente técnica ou racional. Embora harmônicos sejam fenômenos físicos mensuráveis, ele os descreve como elementos que emergem do impacto e adquirem significado no âmbito do sensitivo e do emocional. Essa perspectiva poética contrasta com a visão dos harmônicos como objetos explicáveis pelas leis acústicas, mas ilustra como a vivência sensorial e subjetiva do som pode influenciar modos de tocar e de refletir sobre as presenças percussivas com o violão.

Além disso, ao sugerir que “a frequência é uma maneira de extirpar a dor”, Mendes reafirma a relação entre música e terapia, concebendo as vibrações como elementos curativos. Sob esse ponto de vista, a perspectiva do artista enfatiza as relações entre o sensível e o racional,

---

<sup>11</sup> Como aponta Bertazzoli o “teleco-teco é uma figura rítmica comum no universo do samba e que funciona como elemento estruturante, similar a uma clave” (Bertazzoli, 2016, p. 5).

<sup>12</sup> O bombo legüero é um instrumento de percussão argentino, frequentemente associado a gêneros como a chacarera, a zamba, o gato, entre outros. Ele desempenha um papel central no acompanhamento rítmico, destacando-se por sua liberdade de execução em relação ao padrão rítmico característico (Madoery; Mola, 2014-2015).

<sup>13</sup> Roberto Mendes em depoimento sobre sua relação com a matemática: “[...] eu fui...professor de matemática há muitos anos. Fui refém da razão por muitos anos” (ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA, 2022, [19:03]).

entre o físico e o emocional, as quais não apenas permeiam a compreensão da música, mas também moldam as práticas e os pensamentos relacionados às presenças percussivas, enriquecendo as possibilidades expressivas e simbólicas com o violão.

"É como se cada corda fosse um tambor e você tocasse com várias pessoas" (Saraiva, 2022, p. 282), explica Roberto Mendes sobre a sua percepção do seu fazer e saber tocar com o violão. Mais adiante, continua falando a respeito da relação do tambor com o violão, por meio dos ensinamentos de seu mestre Tuni:

Outra coisa [é] a dúvida do tempo. Olha quanta coisa a oralidade lhe explica! As pessoas contam o um a partir do impacto. Muito antes do impacto já existia o um. Porque saiu do vazio, a pedra não sai de nada. Então, o um, na realidade, é o trajeto, é a transferência, ou permissão, do vazio ao impacto. [...] o tambor provoca isso, e o violão está muito ligado ao tambor. O violão é um instrumento de percussão ferida. E tudo isso eu vim ver no Tuni. Conheci vários violeiros, mas o Tuni foi a primeira escola. Em certa ocasião, eu perguntei para ele: "Ô, Tuni, pô, eu não estou tocando igual ao senhor, não consigo tocar, deixa eu ver o que o senhor está tocando...". Ele me respondeu: "Você não sou eu, toque do seu jeito!". Olha que beleza! E tocando do meu jeito, engraçado, hoje os filhos dele, que são meus amigos, se emocionam e dizem que eu lembro "o papai". Dizem assim, o Jurandir diz: "Você lembra o papai". Engraçado, com os olhos cheios de água, emocionado. E o pai dele dizia que eu tocasse do meu jeito. Então, a prova de que a igualdade só existe na diferença. Foi necessário que eu fosse eu, para parecer ele (Mendes, 2020, [12:20] - transcrição nossa).

Para Roberto Mendes, cada corda é um tambor, fazendo uso de uma espacialidade física que não remete ao gestual percussivo mais amplo de um rasgueado ou algum tipo de toque dedilhado com as cordas mais perceptível. Pelo contrário, a mão de Roberto Mendes nem se movimentava direito<sup>14</sup>, pois, segundo ele, de tanto tentar imitar seu mestre, ficou com a mão defeituosa:

Eu passei a vida inteira tocando e imitando ele. Porque ele tocava com a mão fechada. E era porque tinha um problema na mão. E eu comecei a imitar ele e fiquei também aleijado. Fui ficando aleijado de tanto imitar ele. Fui ficando aleijado. Não consigo mais tocar normalmente porque viciiei no Tuni. Tuni me prejudicou, mas, de qualquer jeito, me salvou. Me deu um violão, que é um violão de percussão ferida (Saraiva, 2022, p. 76).

As reflexões, na presente pesquisa, sobre as idiosincrasias sociais com a presença da percussão no violão também apontam para as restrições percussivas no contexto do idiomatismo canônico do violão clássico no âmbito das possibilidades das cordas. A busca de "perfeição técnica" ou outros discursos e demandas que levam às práticas excessivas com o instrumento serão consideradas aqui também como uma idiosincrasia social, que, mesmo com o discurso

---

<sup>14</sup> Em depoimento o violonista Marco Pereira explica sobre os movimentos imperceptíveis dos dedos e da mão de Roberto Mendes: "Quem me ensinou a chula foi o Roberto Mendes, que foi muito generoso comigo. Eu filmei a mão dele, que quase não se mexe. Ele não articula e é difícil identificar o dedo que está tocando. Depois passei seis meses assistindo àqueles vídeos; tentava me aproximar também do som que saía do violão dele. Foi um trabalho duro" (SARAIVA, 2018, p. 167).

de menos esforço para um melhor resultado técnico, não garantem, por si só, nem perfeição, nem saúde psicológica e física do violonista no contexto do violão clássico<sup>15</sup>.

A terceira perspectiva é que a percussão com o corpo do violão, até o início do século XXI, ainda se manteve como algo raro e pouco discutido na canção e no violão solo da música popular no Brasil. Os registros audiovisuais apresentados por esta pesquisa contribuem para trazer à discussão um panorama mais abrangente de perspectivas que problematizam contextos pouco debatidos no meio acadêmico.

Os primeiros registros em áudio no Brasil a respeito de práticas percussivas com as partes de madeira do corpo do violão datam dos anos de 1929 e 1930, na discografia brasileira, como na gravação do choro *Curropaco, papacos*<sup>16</sup>, com Mozar Bicalho. Na pesquisa de Pereira (2007, p. 89), podemos perceber que diferentes termos são usados para se referir às possibilidades percussivas com o violão na geração de violonistas como Américo Jacomino, Mozar Bicalho e Rogério Guimarães.

As possibilidades sonoras no âmbito das cordas são chamadas por Pereira (2007) de "aspectos violonísticos específicos" (p. 89). Comentando sobre a *Marcha Columbia*<sup>17</sup>, de Benedito Chaves, gravada em 1929, a autora, em outro momento, chama de "efeito sonoro de imitação de uma caixa clara e de um trompete" (p. 89). Em seguida, Pereira (2007) aponta que:

A característica de imitar timbres de outros instrumentos com o violão, ou de “descobrir” novos timbres do próprio violão é um recurso que pode ser verificado até os dias de hoje em peças compostas para violão. Este recurso, hoje em dia, tanto é ouvido no universo da música de “concerto”, quanto da música “popular” (Pereira 2007, p.89 - grifo nosso).

Mais adiante, a autora, comentando agora a presença da percussão sobre o corpo do violão na música *Curropaco, papacos*, afirma ser "uma outra característica técnica e estética" por meio da "inserção de elementos percussivos entre elementos harmônicos e melódicos" (p. 89-90). Pereira (2007) também chama atenção para o fato de que "a peça não sofre uma

---

<sup>15</sup> No estudo sobre distonia focal em violonistas, Vieira (2023) discute o conceito de modelo de opressão de (Chiles, 2022). Esse modelo, internalizado por muitos músicos, reforça a ideia de que a perfeição é o único caminho para o sucesso e contribui para a formação de uma "mentalidade distônica", na qual o músico se torna hipercrítico em relação à sua própria performance. (Vieira, 2023, p. 52, 59, 106) Vieira destaca que “a distonia focal do músico pode ser definida como uma desordem de movimento que se apresenta por meio de uma descoordenação motora, intensa contração dos músculos afetados e diminuição do controle motor voluntário dos gestos técnicos intensamente treinados, incorporados e automatizados ao longo de uma extensa prática no instrumento” (Vieira, 2023, p. 44).

<sup>16</sup> *Curropaco, papacos* com Mozar Bicalho - 1930 (Odeon) - <https://www.youtube.com/watch?v=HzFoXjn5qO4>

<sup>17</sup> *Marcha Columbia* Marcha de Benedito Chaves - (1929) - <https://youtu.be/R9iEIMZwiaU?t=109>

interrupção para a demonstração do efeito sonoro, como no caso citado anteriormente, mas o efeito percussivo faz parte do fluxo sonoro e musical" (p. 90).

No Brasil, diferentes tensões sociais dizem muito sobre a presença da percussão no violão. De acordo com Travassos (2003, p. 7), a compreensão da música no Brasil é tensionada por duas linhas de força que se projetam nas publicações, principalmente em livros que contam sua história. A primeira linha envolve a alternância entre a reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio, enquanto a segunda linha trata da dicotomia entre o erudito e o popular.

Travassos (2003) reforça que essas linhas de força têm alimentado a consciência dos artistas, críticos e ouvintes desde o século XIX, sendo mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas e influenciando outros domínios da cultura. Momentos históricos como o Romantismo, o Modernismo, a vanguarda dodecafônica, a bossa nova, o Tropicalismo e a canção de protesto foram marcados pela manifestação dessas linhas de força.

A presença da percussão com o violão em ambiente urbano cosmopolita, que repercute nacional e internacionalmente, é o que mobiliza a presente pesquisa na busca da dinâmica das relações socioculturais locais e globais que influenciam as musicalidades e os modos de lidar e tocar com a percussão no corpo do violão.

A flexibilidade da canção, que se modifica constantemente, permitindo versões, novas interpretações e modos de presença diferentes, contribui para o que consideramos aqui a experiência mais importante entre a percussão, a canção e o violão solo. É a abertura da percussão para possibilidades em contextos favoráveis ou desafiadores, onde as diferentes relações tensionam os modos de lidar com a presença da percussão no corpo do violão em contextos musicais diversos.

A escassez de pesquisas acadêmicas que apresentem uma perspectiva sociocultural mais ampla sobre a percussão com o violão direciona a atenção para as experiências do violão clássico contemporâneo de concerto e do fingerstyle moderno. Esses dois contextos, historicamente localizados, representam parte significativa da trajetória da percussão no violão solo ao longo dos séculos XX e XXI. Contudo, foi somente no século XXI que pesquisas acadêmicas passaram a tratar o tema com maior profundidade.

Nesta pesquisa, consideramos as presenças da percussão no violão como relações complexas, envolvendo dinâmicas dialógicas entre as possibilidades e potencialidades do instrumento e as múltiplas referências da percussão em diversos contextos culturais. Tanto o violão clássico contemporâneo de concerto quanto o fingerstyle moderno podem ser analisados sob essa perspectiva dialógica com referências culturais. O primeiro, segundo Schroeder e

Schroeder (2011, p. 136), se caracteriza por uma relação dialógica que frequentemente se posiciona por negação a referências culturais identificáveis como gêneros, estilos, formas, ritmos e instrumentos musicais, por exemplo:

“Mesmo nas poéticas que aspiram a uma invenção total (pensamos particularmente nas vanguardas contemporâneas), as relações dialógicas sempre existem, mesmo que por negação. (Schroeder e Schroeder, 2011, p. 136).

A música experimental de vanguarda não se limita a uma interpretação pautada exclusivamente pela relação dialógica por negação. Trata-se de um campo que envolve perspectivas políticas, estéticas, filosóficas e históricas-socioculturais, particularmente associadas ao período do pós-guerra na segunda metade do século XX, quando a música passou a não mais lidar com melodia, harmonia e ritmo, mas com parâmetros como altura, duração, timbre e intensidade. Além disso, considera-se o papel contracultural<sup>18</sup> que a presença da percussão desempenhou na produção artística relacionada à ideia de modernidade e versatilidade na música de vanguarda experimental. Silva Junior (2013), abordando o contexto da música experimental para violão no Brasil, aponta:

**O repertório de multiplicidade sonora e rítmica é implícito em sua linguagem de acompanhamento.** Sua autonomia aconteceu quando da **colocação desses potenciais em primeiro plano.** Quando essas **sonoridades** começaram a ser empregadas, invertendo, colocando **em segundo plano a memória sonora do estilo clássico, do flamenco e da canção popular,** o **processo de autonomia foi se consolidando** (Silva Júnior, 2013, p. 71 - grifo nosso).

Para Silva Júnior (2013) compositores como Arthur Kampela e Chico de Mello apresentam a mistura da herança musical europeia com a música brasileira, que o autor entende como uma abordagem que coloca em primeiro plano elementos da sonoridade e da rítmica, apontando que “a legitimação que Kampela busca são as sonoridades espontâneas para que não se chegue a comparação” (Silva Júnior, 2013, p. 179-180) em detrimento da memória sonora do estilo que é colocado em segundo plano em busca de uma autonomia estética.

Já o *fingerstyle* percussivo moderno, segundo Martelloni, McPherson e Barthet (2020), ainda não possui uma definição acadêmica consolidada, mas é descrito como um estilo que busca reproduzir a presença rítmica e a complexidade musical de uma banda completa no violão.

O *fingerstyle* se desenvolveu a partir da música popular nos Estados Unidos, especialmente entre músicos afro-americanos como Bukka White, por exemplo. Esse processo se consolidou com a adoção do violão de cordas de aço, idealizado por Christopher Frederick

---

<sup>18</sup> Conferência que reflete sobre a relação entre percussão e contracultura, partindo da experiência dos toques de sentido, por Paraguassú Abrahão <https://www.youtube.com/watch?v=1PpUadCMKBM>

Martin em 1833, cuja estrutura foi modificada para suportar a tensão das cordas, resultando em uma construção mais resistente e em características sonoras que influenciaram o desenvolvimento do fingerstyle (Carpenedo, 2017, p. 3).

O aperfeiçoamento dessa abordagem levou à criação de estilos específicos, como o fingerpicking e o Travis picking, difundidos por músicos como Merle Travis e Chet Atkins, que estruturaram um modo de tocar baseado na alternância de baixos e na independência dos dedos da mão direita (Carpenedo, 2017, p. 3). Ao longo do século XX, o fingerstyle incorporou novas técnicas, incluindo o uso de afinações alternativas e a introdução da percussão no corpo do violão, uma prática que ganhou força com músicos como Michael Hedges e Preston Reed, que exploraram toques no tampo do instrumento para enriquecer a performance solo (Carpenedo, 2017, p. 4 e 5).

O fingerstyle percussivo moderno se popularizou com o surgimento da internet em 2005 com gêneros musicais da música pop e rock e se expandindo para outros gêneros musicais com destaque para influências de Andy McKee e Antoine Dufour, buscando tocar o violão como um instrumento melódico, harmônico e percussivo com as cordas e com o corpo do instrumento.

#### **4. VIOLÃO PERCUSSIVO COMO EXPERIÊNCIA MÚLTIPLA**

A ideia do violão enquanto possibilidade de experiência múltipla surge da diversidade e da pluralidade de relações heterogêneas que se estabelecem com o instrumento. Os discursos musicais e extramusicais, violonísticos e não violonísticos, situados em contextos socioculturais específicos, tensionam relações dialógicas com múltiplas referências culturais, influenciando diretamente as formas de lidar e de tocar o violão.

A pluralidade de percepções e interações com o violão, enquanto instrumento dotado de inúmeras configurações e versatilidade, abre espaço para infinitos modos de tocar. Ela possibilita: Apresentar possibilidades melódicas, harmônicas, polifônicas e percussivas, seja de forma isolada ou conjunta; dar vazão a contradições, haja vista a percepção de que, pelo “senso comum”, o violão é muitas vezes considerado “não percussivo”<sup>19</sup>, ao mesmo tempo em que pode assumir funções de percussão tanto na canção quanto no violão solo; empregar objetos

---

<sup>19</sup> Coelho (2007), em sua análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira, inicialmente classifica o violão como um instrumento não-melódico, juntamente com o piano, baseando-se em um quadro semiótico de Denis Bertrand. Posteriormente, o autor retifica essa classificação, considerando o violão como um instrumento não-percussivo. O autor busca justificar-se pela negação da natureza percussiva do violão em favor de sua autonomia melódica. O autor argumenta que o senso comum classificaria o violão como um instrumento melódico, evidenciando a percepção do violão como tal em determinados contextos (Coelho, 2007, p. 130-131). Nesta perspectiva o violão é colocado em um determinado lugar de funcionalidade no âmbito das cordas.

fixados às cordas ou a partes do violão (ou ainda tocados diretamente sobre cordas ou sobre o corpo do instrumento; promover alterações em alguma parte do corpo do violão ou na amarração das cordas, de modo a expandir possibilidades de tocabilidade.

A perspectiva de Travassos (2008) sobre a voz como objeto fugidio, como já mencionado no terceiro capítulo deste trabalho, se aproxima da percepção da percussão como fenômeno fugidio, onde, segundo Abrahão (2015), "a dimensão do fenômeno é o lugar no qual a percussão se encontra alojada, múltipla, diversa, imprecisa, fugidia, mas sempre se dando como mundo em um compartilhamento de toques" (p. 56). A abrangência que a presença da percussão com o violão possibilita, como abertura para diferentes modos de tocar, mostra-se como parte considerável da noção de experiências múltiplas com o violão.

Na presente pesquisa, as discussões e análises, a partir de diferentes perspectivas culturais com o violão, levaram em consideração as presenças da percussão com as partes do corpo do violão no contexto da canção e do violão solo. A análise contextual da música como cultura e experiência, proposta por Blacking (2007), aborda as tensões entre discursos violonísticos em relações dialógicas com uma variedade de sistemas, estilos e gêneros musicais. Essas relações foram situadas em seus contextos com as presenças da percussão com o corpo do violão, buscando aproximações das percepções e os seus sentidos atribuídos pelas performances musicais e pelas suas recepções.

Para a análise musicológica da presença da percussão com o corpo do violão, foi elaborado um mapa da performance audiovisual das experiências artísticas, aprofundando as análises dos aspectos audiovisuais das possibilidades percussivas com o corpo do violão com o unifotograma, que representa um momento específico da performance (o início de um trecho com toques percussivos com o corpo), ou multifotograma, para ilustrar uma sequência de toques percussivos em progressão temporal. Para tanto, utilizei as ferramentas MaPA (Mapa de Performance Audiovisual) e EdiPA (Edição de Performance Audiovisual), propostas por Borém (2016), que, por sua vez, cita Nicholas Cook (1998; 2013), que vê a análise da música gravada como central na musicologia do século XXI. Seguindo essa linha, o autor defende a análise de vídeos musicais como um processo que expande o escopo da pesquisa para além do áudio.

O MaPA auxilia na análise da interação entre a musicalidade do intérprete e as possibilidades do violão em performances registradas em vídeo, no contexto geral da performance. Já a EdiPA permite articular trechos específicos do vídeo a descrições textuais, elementos gráficos, notações percussivas ou partituras, possibilitando uma perspectiva mais focada na percussão com o corpo do violão dentro do mapa da performance audiovisual. Dessa

forma, também relaciona tais elementos às perspectivas socioculturais e simbólicas, que podem dialogar com o contexto abordado.

A ideia de violão percussivo e percussão violonística é proposta para as discussões e análises das performances artísticas abordadas, considerando a percussão como experiência ampla em diferentes modos de tocar. Assim, a presença da percussão enquanto experiência de toques de sentido (Abrahão, 2015) nunca está isolada, mas sempre em relação às múltiplas referências culturais, sendo reavaliada constantemente nos procedimentos e possibilidades técnicas, transcendendo a mera funcionalidade dos instrumentos musicais e voltando-se para a produção de sentido como forma de expressão emocional, comunicação musical e convenções artísticas. Abrahão reforça o caráter semovente e a abertura para o acolhimento das contradições e para as possibilidades da percussão enquanto experiência do tocar:

A percussão está em tudo, em todas as possibilidades de realização do real. Percussão é som-imagem-sensação, sonoridade em uma lógica de não-lógica em movimentos harmônicos, calculados, ocasionais, imprevisíveis, com instrumentos fabricados, mas também arranjados, substituídos, improvisados em uma apropriação do estranho no estranho do conhecido, no próprio do toque de poesis (Abrahão, 2015, p. 206).

A escolha, nesta pesquisa, pela expressão "presença da percussão com o violão", em vez de "presença da percussão no violão", fundamenta-se na proposta por Abrahão (2015, p. 180), que evidencia as relações entre instrumentista e instrumento. Para a autora, a presença não se dá de forma isolada, mas emerge como um jogo de referências instaurado pelo encontro com o outro. Nesse sentido, a percussão não é apenas um gesto ou som originado apenas pela intenção do instrumentista-percussionista, mas um fenômeno que se constitui na relação circular entre o instrumento e quem o toca. "Presença é essencialmente *ser-com*" (Abrahão, 2015, p. 180).

Abrahão (2015) discute como "os instrumentos não só produzem uma sonoridade própria como também respondem diferentemente às intenções dos instrumentistas" (p. 88). Cada violão, com suas propriedades físicas e sonoras únicas, possibilita múltiplos mapeamentos e percepções da presença da percussão, criando novas possibilidades interpretativas e sensoriais para o músico e para as múltiplas escutas.

#### 4.1 PERCUSSÃO COM O VIOLÃO NA CANÇÃO E NO VIOLÃO SOLO

A presença percussiva não se limita à definição de um instrumento físico de percussão, de um ritmo, de um som ou de toques proeminentemente percutidos, mas também se caracteriza como ação simbólica e linguagem, manifestando-se no tempo enquanto experiência de presença.

A percussão com o violão revela-se múltipla enquanto possibilidades em aberto, tanto nas musicalidades individuais quanto no próprio instrumento, manifestando-se em diversos rituais de recorrência, como se observa nas experiências discutidas nesta pesquisa. A concepção de Wisnik a respeito do “fluxo do sopro ritualizado de recorrência” (Wisnik, 1978, p. 12 apud Tatit, 2012, p. 15) ajuda-nos a pensar sobre a multiplicidade de relações que permeiam a experiência artística, sobretudo no contexto da canção, em que diferentes dimensões podem estar em jogo: canto e fala; música, com suas características melódicas, harmônicas, rítmicas e percussivas; e a própria performance, entendida aqui com base nas relações entre a canção e a oralidade como “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” (Zumthor, 1997, p. 33).

Para Blacking (2007), “toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema” (p. 204). Mais adiante, o autor salienta que “o problema é descobrir como as pessoas integram e utilizam diferentes tipos de experiência, especialmente a experiência musical, e como elas relacionam música à não música e um tipo de música a outro” (p. 204). Logo, no contexto da canção e do violão solo, a presença da percussão funciona como elo de integração entre práticas, saberes e linguagens musicais de diferentes contextos.

Desse modo, no contexto da canção associada à percussão com o violão, para lidar com a experiência de cantar e tocar, há a necessidade de considerar distintas formas de presença em rituais de recorrência. Seja na procura pela percussão no violão, na musicalidade de um violonista que produz música instrumental, direcionando-se a um fluxo em solo melódico-instrumental, seja na vocalidade de quem canta, o fenômeno envolve práticas e sentidos que se complementam. Uma busca por um fluxo temporal enquanto ato de tocar com o violão, como um corpo vivo de presença, aproximando-se da ideia de Wisnik mencionada por Tatit (2012):

O cantor apega-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independente da intimidação da voz que fala, a *fala* mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de *diferença*, mas de *presença*. E presença é o corpo vivo não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo das pulsações, as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência (Wisnik, 1978, p. 12 apud Tatit, 2012, p.15).

O violonista que faz música instrumental por meio de linhas melódicas, de certa forma, interage com essa “voz interior”, uma presença viva de musicalidade que vai além da concepção

das possibilidades sonoras enquanto unidades isoladas ou meros recursos técnicos. Analogamente ao que ocorre na canção, em que se superam as “distinções abstratas dos fonemas”, conforme aponta Wisnik, o violonista atua em um continuum do “jogo das pulsações”, no qual seu toque se insere em um fluxo ritualizado pela recorrência. Tais experiências, muitas vezes não mediadas pela escrita musical, são dinamizadas por múltiplas práticas e saberes em constante interação social.

Ao mesmo tempo, é possível lidar com a ideia de fluxo interrompido na demanda de compositores, arranjadores e intérpretes que lidam com convenções de escrita e “congelam” a música instrumental e a canção no tempo, como nos rituais de recorrência da música de concerto, que lida sempre, de alguma forma, com códigos semiográficos na produção de música mediada pela escrita detalhista, garantindo a ideia de obra ou arranjo fixos e um tipo específico de relação entre compositor e intérprete.

Consideramos que a presença da percussão com o violão no Brasil é resultado de uma complexa relação de tensões entre modos de tocar e expressões culturais que se influenciam mutuamente com seus respectivos instrumentos musicais, e o violão é um deles. Partimos da ideia de que o violão não é um instrumento de cordas que simplesmente imita outros instrumentos, mas que sua potencialidade para a abertura de possibilidades apresenta uma presença múltipla e não dual, no sentido de ser simplesmente, de forma dicotômica, um instrumento solista ou de acompanhamento.

Sobre essa questão de acompanhamento ou batida, Sandroni (2012) aponta:

Mas a batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom (Sandroni, 2012, p. 16).

Em alguns contextos, não se pode considerar a percussão com o violão isoladamente como técnica, sem a interação com as presenças idiossincráticas das múltiplas vocalidades (Travassos, 2008) como parte fundamental do sentido da presença da percussão com o violão, como discutiremos mais adiante na música de Jorge Ben; ou da influência dos discursos da oralidade, mesmo "ausente" na vocalidade, mas que pode influenciar a musicalidade instrumental nos modos de tocar com o violão solo, quando a interpretação instrumental literalmente "canta" ou se expressa na musicalidade da corporeidade na performance viva de um instrumentista.

As expressões utilizadas aqui para se referir aos modos de tocar o violão como experiência múltipla, por meio da ideia de violão percussivo, não têm o objetivo de se referir somente a técnicas específicas, mas a lugares de performance com o violão, na interação com os modos como o instrumento responde a diferentes perspectivas de configuração do corpo do violão (perspectivas físicas do instrumento); às relações que possibilitam modos de tocar em interação com o instrumento (campo de possibilidades); e às ações simbólicas (sentidos e afetos) na performance com o violão.

Uma tríplice perspectiva da presença da percussão no violão, que se aproxima da “tríplice visualização da percussão” proposta por Abrahão (2015) — ferramenta, técnica e poiesis (p. 62) —, possibilita abranger uma totalidade dessa presença percussiva, conforme exemplificado no quadro a seguir:

Quadro 1 - Tríplice perspectiva da presença da percussão com o violão

<b>VIOLÃO PERCUSSIVO: PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA</b> Tríplice perspectiva da presença da percussão com o violão		
PERFORMANCE COMO LUGAR (Contextualização - Interação social)	CAMPO DE POSSIBILIDADES (Modos de tocar com o violão)	SENTIDOS NA PERFORMANCE (Dimensão simbólica)
Cultura e contracultura das guitarras e do violão e as interações com as variedades de configurações físicas dos instrumentos.	Campo do corpo do violão (corpo de madeira como possibilidade com toques).	*Interação social e produção de sentido tensionados por discursos musicais, extramusicais e violonísticos.
Experiências individuais ou coletivas.	Campo das cordas (caixa acústica como possibilidade de ressonância dos toques com as cordas e interações percussivas entre cordas e corpo).	**Atividade cognitiva e afetiva do corpo mediadas ou não por convenções de escrita
Práticas e performances situadas contextualmente.	Percussão violonística (Interação entre campo do corpo e das cordas).	***Linguagens - músicas - fatos sociais (No contexto da presente pesquisa: canções e música instrumental para violão solo)

Fonte: Autor (2023).

\*Prática e saberes entre possibilidades no âmbito das cordas e das partes do corpo do violão, a partir de "capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar na comunicação e na produção de sentido do seu ambiente" (Blacking, 2007, p. 202).

\*\*Blacking (2007) critica a dicotomia entre razão e emoção e argumenta que a compreensão da música enquanto comunicação não pode se limitar a abordagens que a considerem apenas como uma linguagem das emoções. O autor considera que, embora metáforas e linguagens contemporâneas da emoção sejam culturalmente familiares, essas explicações não são suficientes para alcançar uma teoria coerente dos sistemas musicais (p. 215). Para o autor, a música deve ser entendida como uma capacidade cognitiva que envolve o corpo de maneira integral, conectando os aspectos afetivos e cognitivos em uma interação dinâmica.

\*\*\*Blacking (2007, p. 202) aponta que as músicas devem ser compreendidas como "fatos sociais". Ele ressalta que a análise das composições e performances musicais exige uma abordagem ampla, considerando tanto o trabalho crítico e interpretativo dos ouvintes quanto as contribuições criativas dos performers que recriam as

músicas. Além disso, destaca que o valor artístico de um objeto não é intrínseco, mas resulta das atitudes e sentimentos atribuídos a ele pelas pessoas. Nesse sentido, a arte só ganha vida na interação humana, sendo trazida ao público por meio de processos específicos que refletem essas interações.

A tríplice perspectiva da percussão com o violão, dependendo dos contextos, pode ser percebida em uma pluralidade de rituais de recorrência que demandam diferentes preparações e mediações para as performances. Consideramos que essas interações podem ser mediadas ou não por convenções escritas. Assim, diante das tensões e possibilidades dialógicas nas relações entre linguagens europeias e africanas em experiências musicais com os cordofones de mão e o violão nas Américas, consideramos a contribuição da ideia de uma retórica do movimento, da ação e da emoção, como apontada por Bokor (2014) ao abordar a linguagem dos tambores<sup>20</sup> nas sociedades africanas tradicionais, para enfatizar perspectivas de performances retóricas (p. 194) na contemporaneidade. “Conseqüentemente, os tambores africanos sugerem muito sobre a visão africana de vida. Sua música e seus ritmos não são apenas convites ao entretenimento, mas também são conhecidos por mobilizar milhares de pessoas e influenciar outros gêneros em populações de ascendência africana”<sup>21</sup> (Boko, 2014, p. 193 - tradução nossa). Segundo Bokor (2014), a qualidade artística da linguagem dos tambores deve ser reconhecida em qualquer discussão sobre a contribuição da África para o campo da retórica comparativa.

Essa linguagem dos tambores, comumente inibida nas Américas durante séculos de opressão pelo sistema escravocrata, é apontada como transferida para diferentes dimensões da vida social na diáspora. Citando Ortiz Walton<sup>22</sup>, Bokor (2014) aponta que, "conforme Ortiz afirma, essa proibição americana dos tambores, embora politicamente fundamentada, '[explica] o mais importante desenvolvimento da música afro-americana, [a transferência da função do tambor] para os pés, mãos e corpo, por meio dos spirituals'"<sup>23</sup> (p. 191, tradução nossa). Podemos

---

<sup>20</sup> Bokor (2014) argumenta que os tambores tradicionais africanos são muito mais do que instrumentos de entretenimento ou rituais. Destaca os tambores como profundamente enraizados nas sociedades africanas da África Subsaariana, expressando visões de mundo, valores e experiências. O autor aborda a linguagem dos tambores como uma retórica do movimento, da ação e da emoção, que vai além da oratória e escrita, e deve ser reconhecida no campo da retórica comparada. Ele argumenta implicitamente que a linguagem dos tambores compartilha elementos comuns com a retórica tradicional, como a importância da performance e do *pathos* (apelo emocional, como na definição clássica da retórica aristotélica e ciceroniana) como a capacidade da linguagem dos tambores e da dança de evocar respostas emocionais na audiência. Bokor argumenta que a linguagem dos tambores é um sistema complexo de comunicação, com suas próprias regras e estruturas, capaz de transmitir mensagens, evocar emoções e influenciar comportamentos, configurando, portanto, uma abrangente forma de retórica.

<sup>21</sup> “Consequently, African drums suggest much about the African vision of life. Its music and rhythms are not only calls for entertainment but are also known to manipulate thousands of people and to influence other genres where there is a population that is of African descent” (Boko, 2014, p. 193).

<sup>22</sup> Bokor refere-se a Ortiz Walton, autor de *Music: Black, White, and Blue: A Sociological Survey of the Use and Misuse of Afro-American Music* (New York: William Morrow, 1972).

<sup>23</sup> “As Ortiz says, this American prohibition of drums, although politically founded, ‘account[s] for the single most important development of Afro-American music transfer [of] the function of the drum to the feet, hands and body, by way of the Spirituals’” (Bokor, 2014, p. 191).

pensar em algo equivalente sobre as múltiplas formas de transferência dessa linguagem na trajetória dos cordofones e do violão nas Américas, observando no Brasil uma diversidade de experiências que refletem, em diferentes períodos e contextos socioculturais, as relações com os cordofones de mão e o violão moderno (Budasz, 2007; Miller, 2011; Sandroni, 2001) tensionadas por diferentes discursos nos contextos da canção e do violão solo nas experiências artísticas analisadas na presente pesquisa.

A presença da percussão com o violão envolve diferentes processos de preparação para fazer música, mas muitas das possibilidades na canção e na música instrumental para violão solo não se dão em uma preparação-para-o-desempenho nos moldes da música de concerto, e isso muda completamente a perspectiva do discurso técnico, como apontado por Sandroni (2000):

Superar dificuldades técnicas numa situação de desempenho pode ser muito mais eficiente do que tentar fazê-lo através de exercícios. Um dos problemas de aplicar esta ideia no caso da música Ocidental é que nas situações de desempenho que ela propõe, costuma existir uma exigência de “perfeição” que nos obriga a nos prepararmos-para-o-desempenho, ao invés de nos prepararmos-no-desempenho (Sandroni, 2000, p. 8).

Os lugares para o que Sandroni (2000) chama de preparação no desempenho estão relacionados às perspectivas do violão como instrumento de cordas, como no caso do contexto do choro ou da inserção do violão como instrumento de cordas em qualquer formação instrumental, coletiva ou individual. Nas discussões e análises sobre as presenças da percussão com o violão, nas experiências abordadas mais adiante, nesta pesquisa, incluem-se perspectivas de preparação para as performances e suas respectivas possibilidades e diferentes mediações no âmbito das cordas em interação com as partes do corpo do violão, considerando o que apontamos como campo de possibilidades com as cordas e o corpo do instrumento.

## 4.2 VIOLÃO PERCUSSIVO E CAMPOS DE POSSIBILIDADES

A proposta de utilizar determinadas expressões neste estudo não tem como objetivo restringir as possibilidades percussivas a termos que definam definitivamente modos específicos de tocar, nem limitar outras formas de nomear tais práticas. As denominações violão percussivo e percussão violonística buscam, sobretudo, aproximar-se da ideia de aglutinarem possibilidades expressivas associadas às presenças da percussão no ato de tocar. Assim, procuram abarcar diferentes maneiras de tocar e de se referir a essas possibilidades ao longo da história do violão.

A intenção é possibilitar que se exercitem diferentes perspectivas, facultando percepções e mapeamentos diversos das experiências percussivas com o violão, para além do uso de terminologias técnicas da música de concerto. Pretende-se superar essa ótica estritamente técnica, abrindo caminho para outras terminologias que conduzam a dimensões poéticas e simbólicas, extrapolando o discurso meramente técnico.

#### **4.2.1 Campo de possibilidades**

A versatilidade do corpo do violão, enquanto caixa acústica, amplia as possibilidades de toque nas cordas, esticadas e afinadas, ou mesmo frouxas. Além disso, o corpo do violão vibra em resposta a toques em diferentes regiões — tampo, lateral, fundo, ou quaisquer outras partes —, configurando uma gama de possibilidades que se moldam de acordo com as escolhas e experiências de cada contexto.

O campo de possibilidades de toque com o corpo do violão refere-se às relações entre as diferentes partes do instrumento, independentes das cordas. Permite, assim, o que denominamos “toques percussivos com o corpo do violão”, isto é, qualquer toque executado por partes do corpo humano (mãos, dedos etc.) ou mesmo por objetos sobre quaisquer regiões do corpo do violão.

O campo de possibilidades de toque com as cordas abrange as mais variadas formas de tocá-las, contemplando ajustes na afinação, no grau de tensão (incluindo cordas frouxas, por exemplo) ou mesmo a utilização de objetos acoplados às cordas ou ao corpo do violão, que interferem na sonoridade. Não se restringe, portanto, ao uso exclusivo das mãos e dos dedos. Alguns modos de dedilhado podem soar “não percussivos”, como as usualmente empregadas no violão clássico, ao passo que outras formas de tocar podem ser rítmicas-percussivas com notas afinadas ou com sons sem afinação definida (sons inarmônicos). No contexto do campo das cordas, a caixa acústica do violão tende, predominantemente, a exercer a “função” de amplificar as vibrações das cordas. Entretanto, é igualmente possível considerar um sistema de captação eletroacústica, responsável por captar as vibrações das cordas em um violão de corpo vazado (isto é, sem caixa acústica, por exemplo).

Os pontos de contato com o violão podem ser compreendidos como referências de localização, seja pelas casas e trastes ou pelos múltiplos mapeamentos do corpo do violão (tampo, fundo, lateral, braço, cabeça, escala etc.). Podem, ainda, ser percebidos como experiência tátil, incluindo interações com objetos como baquetas ou borrachas presas às cordas.

A própria construção e destinação do violão, concebido como instrumento de cordas, permite diferentes processos de “imitação” ou “emulação” de outros instrumentos, sejam de cordas ou de percussão, podendo gerar presenças percussivas múltiplas sem alterar a configuração “tradicional” do instrumento. Contudo, a versatilidade do corpo do violão possibilita um processo de desconstrução e reconfiguração de sua idealização como instrumento exclusivamente de cordas dedilhadas, abrindo caminhos para uma diversidade de modos de tocar. Tal desconstrução pode adquirir complexidade, inclusive no âmbito das cordas, em que os registros audiovisuais assumem relevância para as análises a partir do “ver fazendo”.

Acerca do “ver fazer”, Saraiva (2018, p. 178) destaca a importância de não apenas ouvir João Bosco em áudio, mas também de vê-lo em vídeo:

Os limites entre o universo escrito e o não escrito transparecem na complexidade dessa pretensa transcrição (Saraiva se referindo à sua transcrição da performance do João Bosco). Ver João Bosco “fazer” permite-nos acompanhar a relação entre a fluência rítmica e o gesto instrumental: tanto a mão direita quanto a mão esquerda “respiram” com a alternância entre momentos de descontração e contração (Saraiva, 2018, p. 179).

No contexto apontado por Saraiva (2018), refere-se apenas ao campo das cordas. Já nas experiências analisadas neste estudo, consideram-se dois campos de possibilidades — o das cordas e o do corpo. Por isso, registros audiovisuais se tornam ainda mais relevantes, funcionando como documentação para aprofundar as discussões e análises, devido à importância do “ver fazer” e das “releituras próprias à dinâmica da canção popular” (Saraiva, 2018, p. 178), e também da música instrumental sem mediação de uma escrita fixa. No entanto, o presente estudo aborda composições instrumentais escritas também.

#### 4.2.2 Violão percussivo

A noção de violão percussivo, neste trabalho, abrange as múltiplas presenças percussivas decorrentes de toques, enquanto fazeres, saberes e performances, dentro das possibilidades de lidar com gestos, sons, ritmos, músicas e sentidos, aproveitando a versatilidade das diferentes configurações do corpo do violão. Isso inclui violões com caixa acústica ou corpo vazado<sup>24</sup>; com ou sem cordas; toques exclusivamente nas cordas, no corpo do instrumento ou em ambos simultaneamente. Essa abordagem situa-se numa pluralidade de contextos, experiências coletivas ou individuais, tensionadas pelos discursos violonísticos e não violonísticos.

---

<sup>24</sup> Lenine tocando em um violão de corpo vazado - <https://www.youtube.com/watch?v=AUnZrFSHkC8&list=PLqUptnao-Fy8n8Zvat23FvaRpm3oPcv&index=18>.

Assim, essa perspectiva abrangente pode acolher diferentes percepções de presenças da percussão com o violão, como a do “violão-percussão” de Paulo Bellinati, que considera o toque no corpo do violão (abordado posteriormente, ao tratar da experiência de Antônio Madureira); o violão percussivo de Lenine<sup>25</sup>, voltado a uma perspectiva rítmico-harmônica no campo das cordas; ou o de Roberto Ricci<sup>26</sup>, com suas cordas percussivas que evocam matracas e pandeirões do bumba meu boi do Maranhão; e tantas outras experiências discutidas e analisadas ao longo deste estudo.

#### 4.2.3 Percussão violonística

Nesta pesquisa, a percussão violonística é entendida como a abrangência de tocar com o corpo do violão acústico (com caixa acústica) e cordas esticadas e afinadas, podendo, ou não, tocar diretamente nas cordas, a fim de produzir toques percussivos com o corpo do instrumento. Um gesto que abafa ou deixa as cordas ressoarem pela repercussão do toque percussivo em alguma região do corpo do violão, ou ainda a interação simultânea de toques nas cordas e no corpo do violão, compõem a simbiose entre esses dois campos de possibilidades, manifesto em diversas ações, movimentos e performances em diferentes contextos socioculturais com o violão.

É possível, portanto, considerar que o violão percussivo abrange a percussão violonística, mas não o inverso, pois esta última, conforme considerada aqui, envolve a simbiose entre as possibilidades com as cordas e com o corpo do violão, se dando no tempo. Por outro lado, a noção de violão percussivo, nesta pesquisa, amplia-se para todas as possibilidades previamente mencionadas e apresentadas no quadro 2 a seguir, seja exclusivamente com o campo das cordas, em um violão sem cordas, ou na simbiose entre ambos.

Diferentes relações com o corpo do violão permitem considerá-lo um corpo acústico que amplifica o som das cordas, mas que também pode ser tocado em todas as suas partes de madeira. Já no campo das cordas, há uma produção artística significativa no contexto da canção

---

<sup>25</sup> “A maneira como ele (se referindo a Marco Suzano) tocava harmonicamente o pandeiro, um instrumento de percussão, tinha o mesmo caminho diferente de como eu usava a percussão no instrumento harmônico, que é o violão. [...] Então ele, o pandeiro dele de alguma maneira cantava, e meu instrumento, o violão, percutia” (Lenine, 2023, [00:32s]).

<sup>26</sup> Roberto Ricci apresentando possibilidades dos ritmos dos bois do Maranhão no violão [https://youtu.be/\\_Edq4KboJGw?si=La6U-t1-jpi6BfMO&t=260](https://youtu.be/_Edq4KboJGw?si=La6U-t1-jpi6BfMO&t=260)

e do violão solo, fazendo com que a percussão violonística seja ainda pouco conhecida ou discutida em muitos meios.

A percussão violonística, conforme aqui delineada, refere-se a um tipo específico de abrangência: violão acústico com cordas esticadas e afinadas. Esse arranjo físico do instrumento, suas cordas e caixa acústica é a principal perspectiva da percussão violonística adotada nesta pesquisa, apontando uma “totalidade” dentro de tal condição. Nesse sentido, podemos falar em modos de tocar nessa totalidade, sem recorrer, necessariamente, a termos técnicos específicos que definam uma única forma de tocar. Privilegia-se, assim, um exercício de liberdade que garanta a individualidade de cada instrumentista e do próprio instrumento.

Por vezes, o discurso técnico incide sobre uma definição pré-determinada de como se quer, de como se deve fazer e de como se espera que soe. Entretanto, uma abordagem aberta permite vivenciar distintas possibilidades entre o músico e o instrumento.

Desse modo, ao falar de percussão violonística, podemos isolar parcelas desse todo: referir-nos, por exemplo, à percussão no campo das cordas, reconhecendo que a totalidade está em foco (a simbiose de cordas e corpo). Em outro momento, podemos mencionar apenas as interações com o tampo, a lateral, o braço, a cabeça ou a mão do violão como toques no corpo do violão, mas considerando e valendo-nos de expressões como ressonância ou abafamento das cordas, cordas percussivas, ou notas rítmicas-percussivas, por exemplo.

Quadro 2 - Violão como experiências múltiplas

CAMPO DE POSSIBILIDADES COM O CORPO Partes do corpo do violão: tampo, laterais, braço, escala, fundo, cabeça ou mão, quinas do violão, tarraças, etc.		CAMPO DE POSSIBILIDADES COM AS CORDAS Possibilidades com as cordas além da perspectiva de múltiplas afinções		
Movimento: bimanual / unimanual / intermanual				
Percussão com o violão deitado com o fundo para cima	Percussão com o violão sem cordas	Cordas percussivas esticadas e afinadas	Cordas em interação com objetos em contato com as cordas	Sobra das cordas no cavalete ou na cabeça do violão
<b>Badi Assad</b> <a href="https://youtu.be/1Vb67yhNdg4?si=vcRuBGsWGHF7a59G&amp;t=1235">Toques no fundo e lateral do violão aos 20:35s</a> sem considerar as cordas que estão instaladas e afinadas <a href="https://youtu.be/1Vb67yhNdg4?si=vcRuBGsWGHF7a59G&amp;t=1235">https://youtu.be/1Vb67yhNdg4?si=vcRuBGsWGHF7a59G&amp;t=1235</a>	<b>Leo Aguiar</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=0nvqJBKE">Toques com o violão sem cordas</a> com as mãos ou com objetos <a href="https://www.youtube.com/watch?v=0nvqJBKE">https://www.youtube.com/watch?v=0nvqJBKE</a> <b>Tzo</b> As possibilidades de toques com o corpo do violão sem cordas	<b>Luiz Bonfá</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qr12M8Ua_iA">cordas percussivas Batucada</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qr12M8Ua_iA">https://www.youtube.com/watch?v=qr12M8Ua_iA</a> <b>Yamandu Costa</b> <a href="https://youtu.be/SFQeS58">diferentes exemplos de possibilidades com as cordas</a> <a href="https://youtu.be/SFQeS58">https://youtu.be/SFQeS58</a>	<b>Badi Assad</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=IT049_n3jbM">toques nas cordas com objeto em contato as mesmas.</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=IT049_n3jbM">https://www.youtube.com/watch?v=IT049_n3jbM</a> <b>Edvaldo Cabral</b> com o <b>Glisson</b>	<b>Leo Aguiar</b> <a href="https://youtu.be/pPeT8zC7fzI">chocalho com a sobra das cordas no cavalete.</a> <a href="https://youtu.be/pPeT8zC7fzI">https://youtu.be/pPeT8zC7fzI</a>

	podem ser exploradas em performances individuais ou coletivas em contextos artísticos, de ensino ou de pesquisa.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=71FJY03Ncc4">Ilg?si=dCalblE86S6u-8-c&amp;t=2580.</a> <b>João Gilberto</b> <a href="#">toque rítmico harmônico percussivo</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=71FJY03Ncc4">https://www.youtube.com/watch?v=71FJY03Ncc4</a>  <b>Badi Assad</b> <a href="#">toque golpeando as cordas (23:16s do vídeo)</a> <a href="https://youtu.be/IVb67yhNdq4?si=JLoPwZa4e18oDR2b&amp;t=1396">https://youtu.be/IVb67yhNdq4?si=JLoPwZa4e18oDR2b&amp;t=1396</a>	(acessório inventado por Edvaldo Cabral que, acoplado ao violão prende linhas às cordas do violão e tocadas por fricção) <a href="https://youtu.be/CAY6sXT7O2o?si=rca6_PQS-2NqEHZs&amp;t=213">https://youtu.be/CAY6sXT7O2o?si=rca6_PQS-2NqEHZs&amp;t=213</a>	
<b>VIOLÃO PERCUSSIVO COMO PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA</b> Interação entre o campo das cordas e do corpo do violão				
<b>1953 - CANÇÃO VOZ E VIOLÃO- Olga Pragner - <i>Xangô</i></b> - Percussão violonística aos <a href="#">06:37s</a> <a href="https://youtu.be/ICZleyqQ8hE?si=WJwdnbgblYsbygAy&amp;t=267">https://youtu.be/ICZleyqQ8hE?si=WJwdnbgblYsbygAy&amp;t=267</a>				
<b>1971 - CANÇÃO - VOZ E VIOLÃO - Jorge Ben - <i>Domingas</i></b> - Percussão violonística aos <a href="#">01:47s</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=JZusBA9VT7E&amp;list=RDJZusBA9VT7E&amp;start_radio=1">https://www.youtube.com/watch?v=JZusBA9VT7E&amp;list=RDJZusBA9VT7E&amp;start_radio=1</a>				
<b>1995 - VIOLÃO SOLO - Antonio Madureira - <i>Maracatu</i></b> (Antônio Madureira), tocado por Cintia Galan - Percussão Violonística aos <a href="#">00:38s</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=iRKEVFsoBF4">https://www.youtube.com/watch?v=iRKEVFsoBF4</a>				
<b>1982 - VIOLÃO SOLO - Paulo Bellinati <i>Jongo</i></b> (Paulo Bellinati) percussão violonística dos <a href="#">03:16</a> ao <a href="#">03:54</a> <a href="https://youtu.be/EWcTCg1q2aI?t=195">https://youtu.be/EWcTCg1q2aI?t=195</a>				
<b>1994 VIOLÃO SOLO E VOZ - Badi Assad - <i>Vrap</i></b> (Marco Ferreira) Performance com percussão violonística dos <a href="#">02:15</a> aos <a href="#">03:05</a> . Esse arranjo foi gravado em 1993 e lançado em álbum em 1994 na performance de Badi Assad. <a href="https://youtu.be/7iv4Zc2vdaY?si=8t96kORuY2qpzJYG&amp;t=135">https://youtu.be/7iv4Zc2vdaY?si=8t96kORuY2qpzJYG&amp;t=135</a>				
<b>2006-2008 VIOLÃO SOLO - Leo Aguiar - <i>Coco - IV Dança</i></b> (Leo Aguiar) Composição iniciada em 2006. Composição que faz parte da <i>Suíte-Zabumba</i> , obra iniciada em 2002 com quatro danças: I- <i>Zabumbeiro</i> , II- <i>Maracatu Sagrado</i> , III - <i>Ciranda</i> e IV <i>Coco</i> que foram sendo compostas ao mesmo tempo em que convenções de escrita percussiva para o campo do corpo do violão iam sendo elaboradas. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=rR_23QomvNA">https://www.youtube.com/watch?v=rR_23QomvNA</a>				
<b>2011 - CANÇÃO VOZ E VIOLÃO - Gilberto Gil - <i>Não tenho medo da morte</i></b> A canção de Gilberto Gil surge primeiro para pandeiro e voz ao lado do filho Ben Gil e ganha diferentes versões para voz e percussão violonística do começo ao fim da canção. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=pWq13DkzxO4">https://www.youtube.com/watch?v=pWq13DkzxO4</a>				

Fonte: Organização do autor (2024)

## 5. TRÊS PERSPECTIVAS DA PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA NO BRASIL

A escolha das experiências abordadas colabora na contextualização das presenças da percussão violonística no âmbito da canção e do violão solo como música instrumental no Brasil. Assim, para lidar com a reflexão da presença da percussão violonística em experiências artísticas compreendidas nas dinâmicas de continuidade e descontinuidade, abordamos modos de presenças artísticas em processos de reavaliações entre os campos de possibilidades com o violão em períodos distanciados.

São perspectivas e experiências artísticas que praticamente se inter cruzam no tempo durante uma parte significativa do século XX, mas sem uma relação dialógica entre si. Os enquadramentos temporais específicos e espaçados, portanto, não são arbitrários, mas intencionalmente selecionados para apresentar um panorama da presença da percussão violonística em três perspectivas de continuidade e descontinuidade. Essa seleção revela a percussão com o corpo do violão não apenas como uma técnica instrumental, mas como um espaço de expressão artística que reflete e é influenciado por mudanças sociais, culturais e estéticas no tecido da música brasileira a partir de três experiências artísticas com a percussão violonística: na canção como "folclore", na conjuntura do nacionalismo-modernismo, na canção "moderna" a partir da bossa nova e no violão solo como música instrumental de concerto que dialoga com expressões da cultura popular.

### 5.1 PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA E A CANÇÃO “FOLCLÓRICA”

A próxima música é uma canção muito dramática. Eu fiz o arranjo. Villa-Lobos, o grande compositor brasileiro, me deu a **melodia**, ela é de **sua coleção de músicas folclóricas brasileiras**. Ela remonta aos **dias coloniais** e é chamada *Xangô*. *Xangô* é o nome de um **deus bárbaro** que os escravos negros costumavam adorar nos antigos tempos, em cerimônias religiosas no Brasil. Eles acreditavam no poder da música e do ritmo para invocar a energia do deus que eles invocavam. Eles começavam como uma oração e pouco a pouco, chegavam à dança mais frenética, até que uma das dançarinas desmaiasse abruptamente. O canto e a dança paravam e eles acreditavam que Deus responderia às suas preces. Espero que você não tenha medo, porque não espero que ninguém desmaie para parar a mim mesmo. (OMNIBUS WITH ALISTAIR COOKE. 2021[03:23] - Tradução e grifo nosso)<sup>27</sup>.

Essa fala é da violonista Olga Prager, em um registro audiovisual<sup>28</sup> de 1953, antes de tocar a sua versão da canção *Xangô*<sup>29</sup> para voz e violão para a série de televisão americana

---

<sup>27</sup> “The next song is a very dramatic song. I have done the arrangement. Vila Lobos, the great Brazilian composer, has given me the melody, it is from his collection of Brazilian folk songs. It comes from colonial days and it is called Xangô. Xangô is the name of a barbarian god that the Negro slaves in old days used to adore in the religious ceremonies in Brazil. They believed in the power of the music and the rhythm to call upon earth the spirit of the god that they invoked. They start like a prayer and little by little, they came to the most frantic dance until one of the dancing girls fainted. Abruptly, the singing and dancing stopped, and they believed that God would answer their prayers. I hope you will not be afraid because I don't expect anybody to faint to stop myself.” (OMNIBUS WITH ALISTAIR COOKE. 2021 [03:23] - Transcrição nossa).

<sup>28</sup> Registro audiovisual da apresentação de Olga Prager datada de 8 de março de 1953, na série de televisão *Omnibus* que foi transmitida ao vivo nos Estados Unidos de 1952 a 1961, com destaques sociais, políticos e culturais do meio do século XX. <https://youtu.be/ICZleyqQ8hE?si=WJwdnbgbySbygAy&t=267>

<sup>29</sup> Como aponta Santos (2022, p. 51-53), a canção *Xangô*, na versão de Heitor Villa-Lobos, traz em seu título e em parte do texto vocal uma referência direta ao orixá Xangô, “senhor do fogo oculto”, cultuado nas religiões afro-brasileiras por sua relação com a justiça, o trovão e o fogo. A exemplo de outras canções afro-brasileiras, *Xangô* apresenta termos em línguas de matriz africana que, quando transliterados ou mesclados ao português, sofrem transformações fonéticas e de sentido, dificultando traduções literais. Ainda assim, percebe-se que determinadas

Omnibus. Este registro talvez seja um dos primeiros em audiovisual de uma performance com percussão com o corpo do violão no contexto da canção no Brasil.

Embora situada em 1953, essa performance se relaciona com os modos de presença musical com o violão na primeira década do século XX, com a canção no Brasil. No entanto, a fala de Olga Prager carrega a perspectiva folclorizada, comum no período em que houve um esforço concentrado para resgatar e valorizar a "canção típica" brasileira, durante o Modernismo no Brasil, especialmente nas primeiras décadas do século XX.

A fala ainda reflete a percepção que considerava as culturas locais vivas como "primitivas e bárbaras" (Bittencourt-Sampaio, 2014, p. 177), relacionadas a um passado dos "dias coloniais" e não a uma presença viva contemporânea de resistência e devoção religiosa afro-brasileiras. As ambiguidades na sociedade brasileira são muitas quando se trata dos discursos e das relações sociais com as culturas, artes e religiosidades afro-brasileiras (Munanga, 2019, p. 20).

Olga Prager emerge como uma personalidade de destaque no panorama da música popular brasileira, cujo percurso artístico abrangeu todo o século XX. A cantora e violonista iniciou a carreira em 1926 e faleceu em 2008, aos 98 anos de idade. Sua carreira, porém, foi provavelmente eclipsada no início da década de 1960, com o passar do tempo, segundo seu filho, Miguel Coelho (Coelho, 2018, [03:38]).

A presença percussiva em seu violão pode ter relação direta com a influência de seu professor de violão, Patrício Teixeira, "o professor das meninas" (Dantas, 2020), moças bem-sucedidas da sociedade carioca, influenciadas pelo glamour que passou a ser tocar violão. Como aponta Afonso (2017, p. 35), a primeira-dama, Nair de Teffé, inspirada em Catulo da Paixão Cearense, desafiou as convenções ao tocar violão, cantar e promover recitais em locais como o Palácio do Catete, onde o violão acompanhava canções nacionais, uma novidade na época. Em 1916 e 1917, a violonista espanhola Josefina Robledo e o paraguaio Agustín Barrios, por meio de concertos de violão clássico (p. 41), também contribuíram para a aceitação do instrumento, que era associado aos "capadócios" e marginalizados. As canções em português passaram a ser interpretadas nos salões palacianos, onde raramente eram apresentadas, em detrimento de canções em idiomas como francês, italiano e alemão.

---

expressões podem evocar significados como "dono da terra" ou "dono da casa" (possíveis derivações de *onilé* - palavra de origem iorubá. A letra completa da canção será apresentada mais adiante, no mapa da performance audiovisual de Olga Prager a partir do estudo de Santos (2022). O álbum *Drums of Passion* gravado pelo músico nigeriano Babatunde Olatunji 1927-2003 (Olatunji, 2005), inclui o cântico *Shango* [https://www.youtube.com/watch?v=HMM\\_8MUcIyU](https://www.youtube.com/watch?v=HMM_8MUcIyU)

Como alunas de Patrício Teixeira, Olga Pragner e outras alunas de famílias bem-sucedidas não precisavam negociar sua circulação em ambientes como os salões do Instituto Nacional de Música e realizavam as percussões com o violão em suas interpretações de “canções típicas”. Patrício Teixeira, como artista negro, teve que negociar sua musicalidade afro-brasileira para se manter como um dos mais famosos cantores e violonistas da rádio e do disco na primeira metade do século XX (Vieira & Bahia, 2020), sendo mais raro encontrar a percussão com as partes do corpo do violão nas gravações do músico. Negociações antigas que remetem mais uma vez à viola como presença percussiva, em longos embates com a cultura europeia<sup>30</sup>.

Prando (2021, p. 228) descreve os elementos característicos do caterete<sup>31</sup> estilizado para violão solo, como o baixo em ostinatos, motivos melódicos recorrentes em ritmo constante, rasgueados em padrões rítmicos repetidos, a utilização de intervalos de terças ou sextas, típicos do canto das duplas caipiras, o emprego de portamentos para imitar o som da viola e a percussão no instrumento para simular o bate-pé da dança. Essas são algumas dentre várias referências da viola com suas diferentes afinações, toques e gêneros musicais.

Figura 1- Toque do cateretê na viola

Fonte: Corrêa, 2000, p. 173

<sup>30</sup> As peças instrumentais recompostas sobre padrões ou motivos de danças afro-brasileiros para o código Português de guitarra, segundo Budasz (2007), não podem ser consideradas transcrições exatas das danças no *calundus* ou *procissões católicas* realizadas por escravos e negros livres em Portugal e respectivas colônias, pois são transposição dos motivos destas danças elaboradas com procedimentos idiomáticos dos instrumentos com suas técnicas de dedilhados e progressões harmônicas tornavam as peças compreensíveis para os ouvidos europeus no início do século XVIII. Independente desta fusão ser realizada por negros ou brancos, Budasz ressalta que ela tinha o objetivo de domar, purificar característica “demoníacas”, “resgatar” da selvageria para ser inserido no repertório europeu (Budasz, 2007).

<sup>31</sup> “O Cateretê no que tange a dança, se faz sinônimo de Catira, antiga dança religiosa indígena, incorporada ao festeiro do interior, onde foram mantidos os traços originais tanto na forma de execução musical quanto na coreográfica, entremeada de palmas e sapateados. No que se refere ao toque de viola e suas composições, o cateretê foi o ritmo mais utilizado, principalmente em andamento mais lento, nas músicas de caráter romântico, já contendo traços da incipiente urbanização das cidades e dos costumes. As composições sobre temas caipiras ou rurais geralmente mantiveram o andamento mais acelerado” (Torneze, 2003 apud Vidal Jr., 2008, p. 232).

Os modos de presença com a percussão com o violão para toda uma geração de violonistas na primeira metade do século XX estavam referenciados na viola como uma espécie de ser "dotado de valor", equivalente ao que ressaltou Abrahão (2015, p. 65), ao apontar como um instrumento musical pode ser percebido como forma de ver o "mundo". O "fazer", ao se submeter às referências, segundo Abrahão (2015, p. 71), "ganha proximidade e traz a tiracolo um saber que leva em conta esta visão da/para as referências". Assim, o violão não é uma viola, mas, na conjuntura da premissa nacionalista de "valorização do que é nosso", com o interesse pelo resgate da "canção típica" brasileira (Taborda, 2018, p. 188), torna-se um instrumento de possibilidades múltiplas, inclusive percussivas.

Ao mesmo tempo, nesta conjuntura, a percussão enquanto instrumentos físicos na canção popular no Brasil, na primeira metade do século XX, se encontra em uma certa clandestinidade, por ser relacionada às religiosidades e à arte afro-brasileira (Munanga, 2019) do candomblé, xangô ou tambor de mina, por exemplo. Quando aparece, "brilha pela sua ausência" (Sandroni, 2012, p. 181), alimentando um recalque da presença dos tambores na cultura musical popular no Brasil ao longo do tempo, a partir das musicalidades das tradições iorubás<sup>32</sup> (Carvalho, 2006). Esta conjuntura percussiva, de alguma forma, reflete na estabilidade dos modos de presença com a percussão no violão.

Olga Pragner viajou o mundo interpretando, ao violão e voz, canções do "folclore" brasileiro e de outros países da América Latina, chegando a ser chamada de "Embaixatriz do Folclore Brasileiro" (Taborda, 2018). Segundo Taborda (2018, p. 207), a crítica estabelecida nas primeiras décadas do período republicano no Brasil desempenhou um papel crucial na definição do espaço social das expressões populares, estabelecendo restrições para sua prática nos locais associados à disseminação da arte erudita, como os salões do Instituto Nacional de Música. Taborda (2018) aponta que a música urbana, quase ausente nessas programações, tornou-se significativa ao dar voz e representatividade a artistas como Catulo Cearense, Ernesto Nazareth e Olga Pragner Coelho, que estavam envolvidos na discussão sobre a valorização de uma expressão artística "verdadeiramente" nacional. Esses músicos adotaram estratégias como a folclorização do popular, uma tática que foi abraçada por intelectuais da época.

---

<sup>32</sup> “Os indivíduos do grupo linguístico banto chegaram ao Brasil muito antes dos iorubás, fato histórico que favorece uma maior sedimentação na mistura de elementos da herança musical banta com as informações musicais de matriz indígena e europeia. Essas fusões foram primordiais para a música brasileira, as primeiras a apontar no sentido do ‘samba’, já mais miscigenadas que as mesclas com os elementos advindos da cultura iorubá. Foram os bantos também que criaram o samba e o amplo leque de manifestações que lhes são afins” (Lopes, 2007, p. 186 apud Saraiva, 2018, p. 50).

Naves (2015, pp. 112-113) discute a conjuntura social do modernismo musical brasileiro, destacando a abordagem inclusiva adotada por Mário de Andrade e outros modernistas em relação aos elementos populares. Em contraste com o projeto civilizador da República, que buscava uma europeização e o embranquecimento do Brasil, o modernismo valorizava as expressões culturais negras, indígenas e consideradas "bárbaras" pelo processo civilizador.

A autora aponta, no entanto, para uma certa continuidade com o processo civilizador nos aspectos em que os modernistas restringiam a "música interessada" ao domínio erudito, usando o popular apenas como matéria-prima para elaborações musicais de concerto. Além disso, Mário de Andrade e outros musicólogos modernistas recusavam os sons populares disseminados pelos meios de comunicação de massa, associando-os negativamente ao consumo, à descartabilidade das obras e à fruição fácil de produtos considerados inferiores.

Naves (2015) aponta que Mário de Andrade, em particular, estabeleceu categorias hierárquicas, distinguindo a "música popular", preservada da contaminação midiática, da "popularesca", considerada uma submúsica comercializada para rádio e discos. Essa divisão refletia uma visão hierarquizante que buscava preservar a autenticidade da música nacional. Compositores modernistas, como Villa-Lobos, compartilhavam com Mário de Andrade o apreço por uma musicalidade pura, não afetada pelo processo de industrialização, e rejeitavam os sons manipulados pela mídia. Essas perspectivas influenciaram Olga Prager a ser uma artista que perpassou todo o século XX interpretando "canções folclóricas", cantando canções também de outros países e não só do Brasil, como recitalista, e não se aproximando de gêneros urbanos como o samba, por exemplo.

Ao mesmo tempo, segundo o violonista espanhol Andrés Segovia, que estava engajado em transformar o violão definitivamente em um instrumento aceito nas salas de concerto da Europa, atingisse seu objetivo, era preciso afastar-se sistematicamente dos fazeres e saberes locais da Espanha, especificamente do flamenco e, conseqüentemente, das possibilidades percussivas com o violão. Em depoimento, Segovia (1970) afirma que:

[...] o violão, doce e persuasivo, mesmo nas mãos ásperas do povo, me atraiu e me cativou. Procurei a companhia dos melhores violonistas de flamenco e, pouco a pouco, tive que me impor a árdua tarefa de desaprender o que eles me ensinaram, à medida que a convicção crescia em meu espírito de que tal instrumento belo deve possuir certamente uma literatura tão vasta, nobre e respeitada quanto a de qualquer outro (Segóvia, 1970, [05:54] - tradução nossa)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> “[...]the guitar, sweet and persuasive even in the rough hands of the people, attracted and captivated me. I sought the company of the best flamenco players, and little by little, I had to impose on myself the severe task of unlearning what they had taught me. As the conviction grew in my spirit that such a beautiful instrument must surely possess a literature as vast, noble, and time honored as that of any other.” (Segovia, 1970, [05:54]).

A coexistência com os flamencos, para Segovia, deveria ser esquecida. É nessa perspectiva que se estabelece, na era do disco, o "cânone sonoro" do violão de concerto no século XX, que renega as práticas populares e, conseqüentemente, as possibilidades percussivas com o violão, influenciando o ensino do violão em diferentes ambientes institucionalizados, como conservatórios e universidades. John Williams, como aluno crítico<sup>34</sup> de Segovia, apresenta as diferenças entre um rasgueado flamenco e o idealizado por Segovia e sua iniciativa em buscar orientações com Paco Peña, violonista espanhol de flamenco, para tocar de forma mais rítmica. John Williams aponta ainda sua perspectiva como violonista de concerto:

A atividade contemporânea na música, com sua música comercial, música de filme, música popular, jazz, todas essas influências, agora o que é chamado de música mundial ou música étnica, etc., onde a guitarra é realmente uma parte crucial disso. Não é apenas algo extra que temos que adaptar um pouco de imitação de algo, sabe, tocar na guitarra, mas na verdade é uma parte integrante do que todas essas culturas estão fazendo e utilizando. Então, dessa forma, a guitarra é ilimitada. Quer dizer, minha frustração como guitarrista e, espero, como músico, é que eu gostaria de participar mais. Eu não consigo tocar jazz, eu gostaria de poder. (Guitar passion, 2020, [54:12] - tradução nossa)<sup>35</sup>.

A prioridade atribuída ao campo das cordas no âmbito do violão clássico de concerto, sob a liderança de Andrés Segovia, repercutiu mundialmente como modelo canônico do instrumento, relegando às obras consideradas de vanguarda as possibilidades de tocar com o corpo do violão.

Olga Prager passou a buscar os modos de tocar difundidos pelo violão clássico, chegando a se relacionar por vinte anos com Andrés Segovia, sendo apontada como uma das primeiras violonistas no mundo a usar cordas de nylon em concerto em Nova York em 1944 (Starling, 2012), mas sem deixar de lado seu repertório de canções "folclóricas" com voz e violão. Em entrevista, Olga Prager explica como se deu o encontro com a canção *Xangô* e como chegou à elaboração do arranjo:

[Entrevistador Lauro Gomes] Então vamos ouvir mais um pouco da sua arte, é *Xangô*, que eu queria que você falasse sobre essa peça que é do folclore, né?

---

<sup>34</sup> John Williams nutria reservas quanto à ética de Segovia, particularmente em relação à pela pressão exercida na promoção de jovens talentos; criticou a rigidez do ensino de Segovia, que, em sua opinião, inibia a expressão individual; assim como a desconsideração de Segovia pela música sul-americana também configurava, para Williams, uma perspectiva musical estreita e eurocêntrica (Starling, 2012).

<sup>35</sup> “The contemporary activity in music whether it's commercial music, film music, popular music, jazz, all these influences, now what's called world music or ethnic music, etc., where the guitar is a really a crucial part of it. It's not just an extra thing that we have to adapt a little bit of imitation of something, you know, and play it on guitar, but it actually is an integral part of what all these cultures are doing and using. So in that way the guitar's unlimited. I mean, my frustration as as a guitarist and hopefully a musician is I wish I could participate in more. I can't play jazz. I wish I could”. (Guitar passion, 2020, [54:12] - transcrição nossa)

[Olga Pragner] É, quando eu conheci o Villa-Lobos [...] Eu sei que conversamos muito e ele teve interesse pelo que eu pretendia fazer na minha carreira. E ele me deu, me ofereceu duas coisas que eu cantei sempre em toda minha carreira, que foram o *Xangô*, que é um canto de candomblé da Bahia, recolhido por um amigo de infância meu, por acaso era um amigo de infância meu, ele se dava com o Villa-Lobos e o Villa-Lobos pediu a ele. Ele tinha recolhido muita coisa folclórica da Bahia e chamava-se, eu acho que ele já faleceu, Sodré Viana, era um jornalista. E *Xangô* é um canto de candomblé e o Villa-Lobos fez para canto orfeônico e também fez para uma voz de soprano e orquestra. Eu vi conduzido por ele em Buenos Aires, no Teatro Colombo. Então, conversamos sobre como eu deveria fazer o arranjo e ele me disse que eu fizesse o que eu achava. Conversamos sobre como era o candomblé na Bahia, que ia ao paroxismo de ritmo quando uma das filhas de santo, finalmente, desmaia e então eu procurei fazer uma síntese de uma cena de candomblé. Ele me disse que se ele não gostasse, ele me diria francamente. Se houvesse alguma modificação a fazer ele também me diria. E eu fui tremendo de medo, mas graças a Deus ele aprovou. E então eu cantei sempre (PRAGUER, 2018, [09:01] - transcrição nossa).

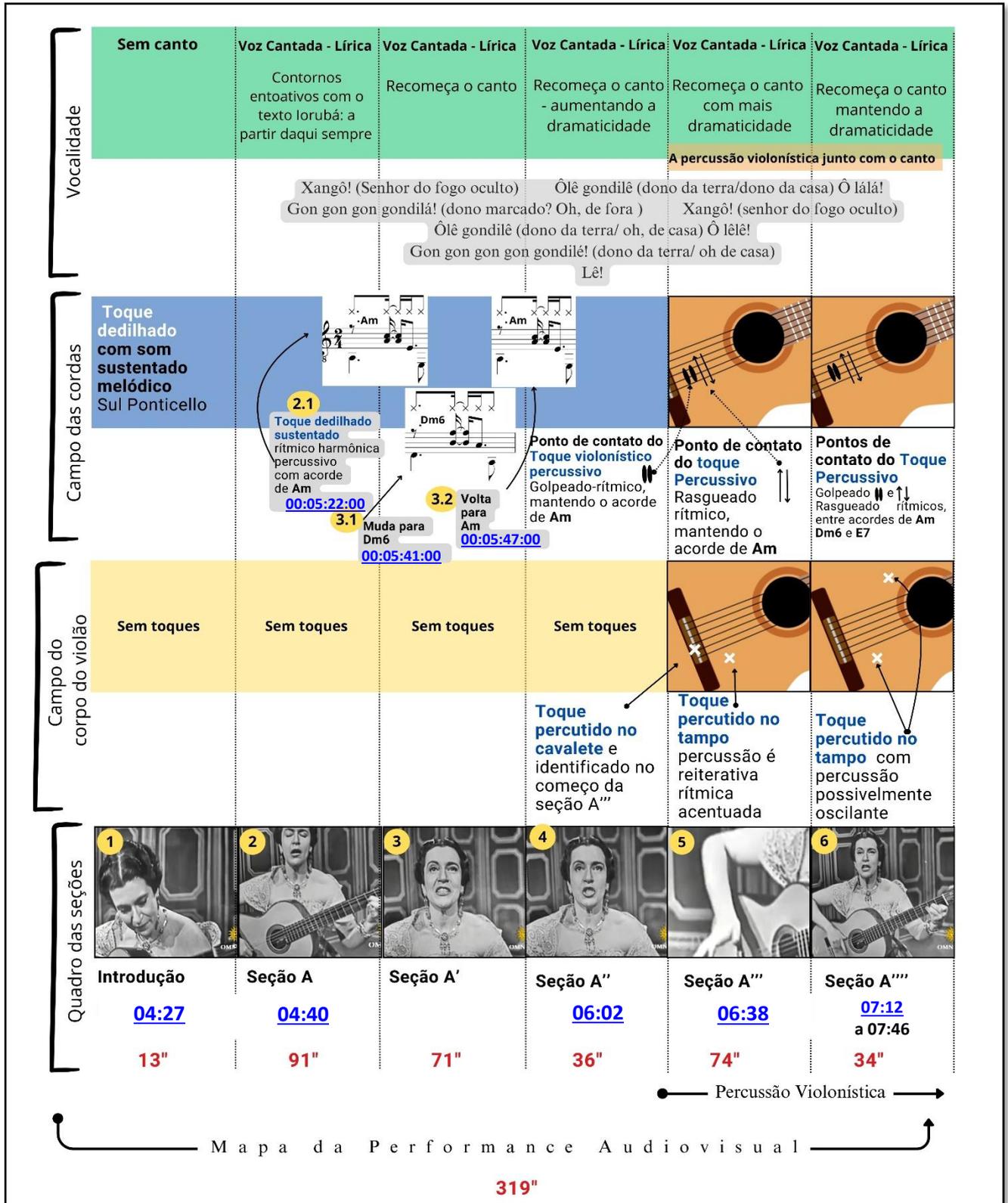
A partir dessas perspectivas de relações com a canção e da ideia de serem resgatadas, vamos discutir e analisar os modos de presença da percussão violonística em *Xangô*.

### 5.1.1 Canção *Xangô* com Olga Pragner

A ideia de uma perspectiva geral da performance da canção *Xangô* com Olga Pragner considera três campos de possibilidades: o campo das cordas; o campo do corpo do violão, com toques percussivos no tampo e no cavalete; e o campo da vocalidade, com o canto lírico. A percussão violonística na performance de Olga Pragner se manifesta nesse cenário de três campos de possibilidades, que podem ser acompanhados na indicação da minutagem e dos frames do vídeo.

A ideia de fazer uma síntese de uma cena de candomblé com voz e violão teve como ponto de partida a perspectiva de Villa-Lobos e sua aprovação, o que levou Olga Pragner a elaborar uma versão que deveria se manter em uma organização formal e interpretativa sempre que fosse tocada, demandando o que consideramos como uma preparação-para-o-desempenho. Independentemente de termos encontrado informações sobre se sua versão de *Xangô* teve um registro em partitura com algum tipo de convenção de escrita para a percussão, a aprovação de Villa-Lobos significou que aquela deveria ser a versão para a interpretação de Olga Pragner.

Figura 2 - MaPA - Mapa da Performance Audiovisual de Xangô com Olga Prager (1953)



A falta de discussões explícitas sobre a presença da percussão com o corpo do violão no contexto da "canção típica", de uma forma geral, nos direciona para o próprio discurso da performance e das relações com os modos de tocar da viola, que se transformou, praticamente, em um "estilo de presença percussiva típica". Elementos como a manutenção de traços de "autenticidade" e "perenidade" com toques violonísticos dedilhados, melódicos e rítmico-harmônicos, bem como um sentimento lírico de um canto de pretensão "universal", contribuíram para essa construção.

A valorização social e os interesses artísticos apontavam, desde sempre, para a perspectiva do violão como instrumento de cordas dedilhadas, e isso orientava os modos de presença da percussão violonística como "típica" na canção, com abertura de possibilidades restritas.

O sentido de um paroxismo rítmico, discutido entre Villa-Lobos e Olga Prager, será concebido como arranjo explorado pela intérprete-arranjadora, criando um crescendo de intensidade que junta os toques percussivos com golpes e rasgueados nas cordas aos toques com o corpo do violão no tampo e no cavalete, tendo como auge a percussão violonística a partir da seção A". Essa percussão violonística, com toques percussivos rasgueados e toques percussivos com o corpo do violão, recorrente na discografia brasileira em experiências artísticas na perspectiva da "canção típica", se mantém no arranjo de *Xangô* de Olga Prager.

As possibilidades com o campo das cordas, em toda a performance de *Xangô*, demandam, por um lado, a bimanualidade, ou seja, a sincronização dos movimentos de ambas as mãos, ocupadas em tarefas diferentes, mas que se completam para produzir notas e acordes dedilhados ou rasgueados. Essa relação entre bimanualidade, conciliada com a intermanualidade da percussão com o corpo do violão, proporciona uma abertura limitada em direção a espacialidades mais distantes do campo do corpo do violão, da forma como são tocadas nas seções A''' e A''''.

A seguir, apresenta-se uma síntese ilustrando como se pode conceber a ideia de totalidade da percussão violonística ao longo do tempo da performance, bem como a impossibilidade de se delimitar com exatidão a complexidade dos toques, voluntários e involuntários, que emergem de uma performance com elementos percussivos múltiplos, apesar das limitações impostas pelos padrões estéticos vigentes na conjuntura sociocultural.

### 5.1.2 Percussão violonística na canção *Xangô* com Olga Prager

Figura 3 - Edição da Performance Audiovisual de *Xangô* com Olga Prager (1953)

**PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA ENQUANTO MULTIPLICIDADE DE POSSIBILIDADES EM TEMPORALIDADE**

O diagrama ilustra a percussão violonística em três níveis:
 

- Percussão com as Cordas rítmica rasgueada:** Representado por um retângulo verde com setas para cima e para baixo, indicando o movimento da mão direita.
- Percussão com as Cordas rítmica Golpeada:** Representado por um círculo verde com o símbolo 'm a', indicando o contato com as cordas.
- Percussão com o corpo do violão no tempo rítmica:** Representado por um retângulo amarelo com o símbolo 'm a', indicando o contato com o corpo do instrumento.

 A performance de Olga Prager é mostrada no vídeo central, com o acorde de **Am** destacado em um círculo à direita. Abaixo, uma sequência de fotogramas (frames) é apresentada com timestamps: 00:06:40:22, 00:06:41:04, 00:06:41:10, 00:06:41:29, 00:06:42:12, 00:06:42:17, 00:06:43:04, 00:06:43:15, 00:06:43:20. Cada frame mostra a mão esquerda tocando o violão, com setas laranjas e azuis indicando pontos de contato e movimento. Símbolos 'x' e 'a' são usados para marcar pontos específicos de percussão.

Fonte: Organização do autor (2024)

Pelas setas laranjas nos fotogramas de III a Va que trazem os frames (quadros), pode-se observar a delimitação sutil entre os campos de possibilidades com as cordas e com o corpo do violão em um limiar de contato com o dedo mínimo, principalmente, e um pouco com o anular, que podem modificar sutilmente, ou consideravelmente, a sonoridade, movimentando-se mais para a área do cavalete ou para as cordas.

Na seta azul, as pontas dos dedos médio (m) e anular (a) podem, voluntária ou involuntariamente, percutir o tampo, adicionando mais um toque com o corpo do violão. Com o aumento do andamento e da intensidade do toque com a mão direita, a movimentação da mão em direção à sexta corda e à boca do violão possibilita outros pontos de contato entre o polegar e o tampo, onde os toques oscilam entre parecerem ser voluntários e involuntários, como na região do tampo apontado na seta vermelha:

Figura 4 - Possibilidade de toques involuntários na performance de Xangô com Olga Prager



Fonte: Organização do autor (2024).

Diferentes pontos de contato com o corpo do violão, especialmente com o tampo, podem ser experienciados de forma voluntária e involuntária em uma performance que demanda vigor e velocidade e que tem como sentido a representação de um transe. Seria necessário analisar outras performances de Olga Prager, por meio de registros audiovisuais, para verificar se esse tipo de presença percussiva, com a possibilidade de toques involuntários, foi recorrente em sua prática ou se surgiu especificamente como forma de representar o sentido percussivo relacionado à ideia de paroxismo rítmico.

Os toques rítmicos em ambos os campos de possibilidades com o violão se mostram imbricados na interdependência dos movimentos das mãos, o que torna a abertura para novas espacialidades com as partes do corpo do violão mais difícil ou impossível, dependendo da velocidade. A noção de que esses modos de lidar e tocar estão relacionados a um modo típico de tocar, herdado da viola, pela perspectiva da "canção típica", mostra-se como fator estabilizador e inibidor de novas possibilidades de espacialidade com outras áreas do tampo da caixa acústica do violão, por exemplo.

Observamos os elementos rítmicos encontrados na viola, presentes no violão na versão de *Xangô* com Olga Prager, e não os elementos rítmicos da percussão do candomblé. Da seção A para a A', na cena 2.1 do mapa da performance audiovisual, podemos identificar uma organização rítmica encontrada no gênero cateretê, até chegar à seção A'', onde começa o que se chama de batuque da viola, equivalente ao encontrado em diferentes gravações com outros violonistas e com a própria Olga Prager. Identificamos, na discografia brasileira, em *Balacobá*<sup>36</sup> (1929), com Patrício Teixeira; em *Batuque*<sup>37</sup> (1929), com Stefania de Macedo;

<sup>36</sup>*Balacobá*, de 1929 com Patrício Teixeira <https://www.youtube.com/watch?v=Sy07lh0wuX4>

<sup>37</sup>*Batuque* de 1929 com Stefania de Macedo <https://www.youtube.com/watch?v=JxqVDWcYnew>

*Bamba Lê Lê* sem data de gravação); *Canção de Caboclo*<sup>38</sup> (1959), de Heckel Tavares; ou *Embolada*, com Olga Prager.

Não podemos afirmar os pontos de contato com o corpo do violão que foram explorados nesses registros fonográficos, por falta de descrições, discussões, convenções escritas ou registros audiovisuais das performances. Mas, pela escuta, é possível considerar que os toques são equivalentes dentro de uma margem de possibilidades, na temporalidade em que se dão os toques com o campo das cordas e do corpo do violão, chegando à dedução de que estão dentro de uma margem específica de contato com o tampo para a realização da percussão violonística, equivalentes aos da versão de *Xangô* com Olga Prager.

São universos de sentidos diferentes com os mesmos toques percussivos com o corpo do violão. Isso se alinha com a perspectiva de Sandroni (2001, p. 33), que argumenta, em um nível de generalidade elevado, como o próprio autor reforça, que parte da cultura musical brasileira interpreta a "síncope característica" e o "ritmo de habanera" como variantes do tresillo. Ele sugere que, especialmente na música impressa carioca da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, esses ritmos são tratados como equivalentes culturalmente. Compositores, editores e público aceitam sua intercambialidade, demonstrada pela sua utilização variada em diferentes peças e partes das mesmas, como exemplificado por Sandroni (2001, p. 33) com o *Batuque*, para piano, de Ernesto Nazareth.

Sandroni atribui essa relativa indiferença ao uso das fórmulas ao que ele chama de "marca sintática na quarta semicolcheia do ciclo de oito", bem como à associação verbal entre essas fórmulas e imagens do afro-brasileiro, percebidas pela parcela da sociedade envolvida no comércio de partituras musicais:

Essas imagens também se expressam nos nomes de certos gêneros de música, que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento. Assim, veremos que lundu, polca-lundu, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música "sincopada", "tipicamente brasileira" e propícia aos "requebrados mestiços" (Sandroni, 2001, p. 33).

A presença da percussão violonística na "canção típica" se mostra como um modo percussivo típico herdado da viola e compartilhado entre gerações de violonistas na primeira metade do século XX. Olga Prager manteve percussão com o violão em toda sua trajetória artística, onde a perspectiva rítmica, os modos de presença e de busca de abertura para explorar

---

<sup>38</sup> *Canção de Caboclo*, de 1959, de Heckel Tavares <https://www.youtube.com/watch?v=zi11KUqyW9g>

outras partes do corpo do violão se mostram estáveis em práticas recorrentes com a canção em seu repertório.

A desestabilização dos modos de tocar como percussão violonística não se mostra em *Xangô* por uma busca de uma espacialidade que se afaste das cordas para percutir em outras partes do tampo ou da lateral, ou por independência entre os movimentos das mãos. A desestabilização provisória se dá pela própria diferença de ser uma outra canção e ter que considerar o estilo percussivo às buscas interpretativas e de sentido da nova canção. A melodia, sob a sonoridade do canto lírico de uma voz de soprano, é onde está o centro do discurso musical da ideia de "resgate" da canção folclórica.

Na experiência de Olga Prager, não foi identificado qualquer tipo de presença de percussão violonística em uma configuração como violão instrumental solo, sem a voz, como no *Estudo nº 5*, de Radamés Gnattali. Essa peça foi composta em 1967, inspirada nos modos de tocar da viola, também com o ritmo do cateretê e com a escordatura fazendo referência à afinação rio-abaixo<sup>39</sup>, comum na música caipira.

No compasso cinco do manuscrito da partitura do *Estudo nº 5*, onde aparece a percussão com o corpo do violão, que tem como notação percussiva a cabeça de nota com um X para indicar o toque no cavalete. Trata-se de uma experiência isolada enquanto composição escrita em partitura para violão, que demonstra o hiato na música para violão solo até a perspectiva que abordaremos com a presença da percussão violonística solo no Brasil que dialoga com diferentes referências culturais e musicais.

As mediações para se realizar toques com as partes do corpo violão na conjuntura sociocultural de Olga Prager, em sua totalidade, se dão por uma espécie de exemplaridade do toque, em uma perspectiva de manutenção de um “estilo tradicional” que se adapta a um estilo artístico pessoal. No caso de Olga Prager, o canto lírico tem um alto grau de aceitabilidade em ambientes e entre artistas da música de concerto, sem identificação de críticas específicas sobre a presença percussiva com o violão. Por outro lado, não há discussões, reflexões ou incentivos à abertura para os modos de tocar com o campo do corpo do violão, como sempre se mostrou com o campo das cordas, tanto na canção como no violão solo.

As convenções percussivas se manifestam no âmbito da oralidade pela circulação compartilhada de fazeres e saberes, em que a figura de Patrício Teixeira se destaca como um

---

<sup>39</sup> A escordatura do *Estudo Nº 5* de Radamés Gnattali, considerando da sexta para a primeira corda do violão é Ré, Sol, Ré, Sol, Si, Ré. Essa afinação está relacionada com a afinação chamada de rio abaixo na viola de cinco ordens de cordas duplas, que é a mesma ordem de afinação, mas a partir da nota Sol, onde os dois primeiros pares são uníssonos e os outros três, oitavados (Corrêa, 2000, p. 33).

dos principais transmissores para uma geração de violonistas mulheres sociedade abastada do Rio de Janeiro. A experiência de Olga Prager representou uma das maiores fontes vivas desse modo de presença percussiva que não se estabiliza em convenções de escrita, mas em um ritual de recorrência estilística que se adapta a cada possibilidade de versão da canção. Essa adaptação, na experiência de Olga Prager, demandou uma preparação-para-o-desempenho, sem um discurso técnico em evidência.

A continuidade da presença da percussão na experiência artística de Olga Prager se manifesta, até onde esta pesquisa alcançou, no discurso de sua performance ao vivo, em um modo de presença da percussão violonística como ferramenta percussiva que representou uma "tradição folclórica" passada da viola para o violão, documentada em áudio e audiovisual. As descontinuidades se mostram pela ausência de discussões, reflexões e destaques enquanto presença percussiva, visto que Olga Prager cruzou o século XX fazendo este tipo de percussão violonística do Brasil e de outras culturas violonísticas da América Latina.

Observamos que, no cenário do ensino de violão no Brasil, a atuação de Patrício Teixeira como professor de música popular, na primeira metade do século XX, foi determinante para que alunas como Olga Prager, beneficiadas por privilégios sociais, mantivessem a presença da percussão violonística em seu discurso musical. Os registros audiovisuais das performances de Olga Prager em contextos internacionais mostram como essa presença percussiva, então evidenciada no violão, possuía um potencial de continuidade enquanto experiência coletiva, indo além do rótulo de “canção típica”. Entretanto, essa prática foi progressivamente se tornando menos frequente nos discursos violonísticos do país.

## 5.2 PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA E A CANÇÃO “MODERNA”

A Bossa Nova, realmente, quando eu comecei, a Bossa Nova já não estava no cenário. Eu comecei, claro, eu comecei, eu posso dizer, eu ouvi muito Bossa Nova, mas uma pessoa só. João Gilberto. João Gilberto foi meu ídolo. Ainda é, pela maneira de tocar tão coloquial, da divisão de ele cantar e tocar o violão, ele já era... Bossa Nova, João Gilberto, nunca ninguém tocou igual a ele, da Bossa Nova, ninguém. João Gilberto é outro, ele é a Bossa Nova. Ele é totalmente diferente de todos da Bossa Nova. A Bossa Nova veio depois, naquele... Oba, oba em cima, mas a Bossa Nova é João Gilberto. E é o estilo que eu sempre gostei de João Gilberto. E também faz parte da minha mistura musical (Jorge Ben, Roda Viva, 2015).

Os primeiros indícios verificados por esta pesquisa, relativos à presença da percussão no corpo do violão dentro de uma experiência artística individual, no contexto da “canção moderna” surgida do paradigma de modernidade da bossa nova com João Gilberto, encontram-

se na trajetória de Jorge Ben. A performance de *Domingas*<sup>40</sup> em sua versão solo, ao vivo na Itália, em 1971, constitui um dos exemplos mais emblemáticos. No que concerne às suas experiências percussivas, não se identificou, em fontes bibliográficas, qualquer menção a tal presença da percussão violonística em Jorge Ben, restringindo-se às fontes documentais em áudio e audiovisual.

Jorge Ben compôs *Domingas* para aquela que viria a ser sua futura esposa, Domingas Terezinha. A versão solo registrada na Itália possivelmente constitui a segunda aparição internacional de uma performance que reúne voz e percussão violonística no contexto da canção brasileira, em um cenário distinto daquele de Olga Prager. No caso de Jorge Ben, o contexto de contracultura da música popular brasileira, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970, durante a ditadura militar (Dunn, 2001; Dunn, 2016), propiciou uma abordagem mais aberta, permitindo-lhe dialogar com o rock, o movimento da tropicália e gêneros musicais afro-americanos, como blues, rhythm and blues e soul.

A experiência Jorge Ben é emblemática para refletir sobre a presença da percussão violonística no contexto da canção brasileira, levando em consideração a conjuntura sociocultural da época e a influência do violão percussivo de João Gilberto.

No contexto da "canção moderna", desde o lançamento do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, em 1959, o músico influenciou toda uma geração de cantores, violonistas, compositores e intérpretes. A presença percussiva no violão de João Gilberto acontece no âmbito das cordas. Segundo Garcia (1999), o ritmo era uma das questões principais do violão de João Gilberto, mas o autor faz uma ressalva:

Ao final dos anos 50, é claro, esta não é a única novidade apresentada por João. De novo há o seu jeito balançado de cantar baixinho, as suas harmonias dissonantes, os arranjos despojados, o seu repertório que mescla uma jovem safra de compositores cariocas com velhos sambas já bastante esquecidos e também o seu **acompanhamento rítmico ao violão**, depois conhecido como a **batida da bossa-nova**. Mais propriamente, e perdão pela redundância, de novo há o seu **estilo bossa-nova** formado por **todas essas características**. Entretanto, o **ritmo do violão, a batida**, é o elemento que em **primeiro lugar** entusiasma músicos, cantores e compositores - quando da volta do baiano ao Rio de Janeiro, após ter passado dois anos recluso em Porto Alegre, Diamantina, Juazeiro e Salvador, criando esse seu **jeito original de interpretar** (Garcia, 1999, p. 18 - grifo nosso).

Garcia (1999) aponta aqui uma multiplicidade de referências que nos colocam diante do violão percussivo de João Gilberto, mas sem fazer referência explícita ao termo violão

---

<sup>40</sup>Performance de Jorge Ben ao vivo na Itália em 1971 com a canção autoral *Domingas* [https://www.youtube.com/watch?v=JZusBA9VT7E&list=RDJZusBA9VT7E&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=JZusBA9VT7E&list=RDJZusBA9VT7E&start_radio=1)

percussivo, pois a presença percussiva já está implícita em expressões como "acompanhamento rítmico ao violão", "batida da bossa nova", "ritmo do violão" e "batida".

Garcia explica o que, para ele, é a técnica moderna de João Gilberto, em contraste com o que se fazia no violão antes de João Gilberto:

A partir dessa **técnica moderna**, nos anos 50, o violão passa a **diferir radicalmente** do instrumento que tanto interessou nossos compositores eruditos nacionalistas, na primeira metade do século, pelos **contracantos de seu bordão no acompanhamento do choro**. Acontece que, **no âmbito da canção popular**, essa **baixaria do violão** já está em declínio desde a 'década de 30, quando os violonistas dos chamados conjuntos regionais da era do samba batucado adotam o acompanhamento de **ritmo de percussão**' (citando Tinhorão<sup>41</sup>). **Não é, portanto, exatamente contra o bordonejo do violão que a batida da Bossa-Nova reage**, e sim **contra esse modo percussivo de tocar com a mão solta**, sem a preocupação de **diferenciar o acento de baixo do ataque de acorde**, misturando-os sempre (Garcia, 1999, p. 46 - grifo nosso).

Podemos observar que esse "diferir radicalmente" de um modo de tocar, como diferença em relação a uma recorrência de modos de tocar, se dá no plano do que podemos considerar dedilhado percussivo rítmico-harmônico, e não se apresenta isoladamente como "batida do João", mas se relaciona com todas as outras referências possíveis – harmônicas, melódicas, vocais, sonoras, visuais etc. – na experiência do artista com a canção.

Em seguida, Garcia (1999) aponta a perspectiva de Baden Powell sobre essa questão, quando o violonista diz que "o dedo bate mais ou menos de qualquer maneira, à la brasileira, vamos dizer assim, a mão cai no violão à vontade. Você pega três cordas com três dedos, dá sempre o baixo, o João colocou ritmo com a técnica, por isso é que ficou mais simples e mais limpo para se ouvir" (p. 46). E, em seguida, Garcia complementa que "'a técnica', como Baden fala, refere-se obviamente à maneira de tocar seguida, desde o samba-canção moderno, não apenas por João Gilberto, mas também por Luiz Bonfá e Candinho" (p. 46).

Levar em consideração as respostas musicais a procedimentos recorrentes ou hegemônicos é uma possibilidade totalmente viável para o contexto de João Gilberto, com a tensão entre modos de tocar e cantar hegemônicos na qual o próprio João Gilberto estava envolvido. A experiência de Jorge Ben Jor aponta para uma coexistência de possibilidades percussivas violonísticas com o violão a partir de um repertório de ações acumuladas como saberes sensíveis (Lima & Barros, 2020) em suas experiências afetivas de vida com a música, sem diferir por descontentamento estético, mas por mistura, como diz o próprio artista.

Em 1960, João Gilberto explica sobre sua maneira de cantar:

Acho que os cantores devem sentir a música como estética, senti-la em termos de poesia e de naturalidade. Quem canta deveria ser como quem reza: o essencial é a sensibilidade. Música é som. E som é voz, instrumento. O cantor terá, por isso,

---

<sup>41</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. revista e aumentada. São Paulo: Atr Editora, 1991.

necessidade de saber quando e como deve alongar um agudo, um grave, de modo a transmitir a mensagem emocional (CAMPOS apud GARCIA, 1999, p. 127).

Aqui, João apontou os aspectos do canto, e em outro depoimento, em 1970, complementa:

Eu estava então [década de 50]  **muito descontente** com aqueles vibratos dos cantores Mariiina moreeeena Mariiina você se pintoouu - e **achava que não era nada disso**. (...) Uma das músicas que despertaram, que me mostraram que podia tentar uma coisa diferente foi Rosa More- na, do Caymmi. Sentia que aquele **prolongamento de som** que os cantores davam **prejudicava o balanço natural da música**. **Encurtando o som** das frases, a letra cabia certa dentro dos compassos e ficava fluuando. Eu **podia mexer com toda a estrutura da música**, sem precisar alterar nada Outra coisa com que **eu não concordava** era as mudanças que os cantores faziam em algumas palavras, fazendo o **acento do ritmo cair** em cima delas para **criar um balanço maior**. Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando, Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com seus versos. Outra vantagem dessa preocupação é que, às vezes, você pode adiantar um pouco a frase e fazer às vezes com que caibam duas ou mais num compasso fixo. Com isso, pode-se criar uma rima de ritmo. Uma frase musical rima com a outra sem que a música seja artificialmente alterada. (...) Geralmente, o cantor se preocupa com a voz emitida da garganta e sobe muito, **deixando o violão ou qualquer outro instrumento de acompanhamento - falando sozinho lá embaixo**. É preciso que a voz se encaixe no violão com a precisão de um golpe de caratê, e a letra não perca sua coerência poética (Souza e Andreato apud Garcia, 1999, p. 127-128 - grifo nosso).

Expressões como “balanço” evidenciam o interesse de João Gilberto na relação entre voz e instrumento, não exatamente no violão isolado tecnicamente, mas em sua conexão com o modo de cantar. É crucial compreender o violão de João como resposta rigorosa ao violão solista melódico, constituindo-se em um discurso musical de caráter percussivo, dedilhado rítmico-harmônico, alinhado às suas intenções vocais – distanciando-se de interpretações como *Quando Ela Sai e Meia Luz*<sup>42</sup>.

Nesses depoimentos, João Gilberto não enfatiza o violão isoladamente, ressaltando a observação de não deixar “qualquer instrumento de acompanhamento falando sozinho”. Isso revela sua preocupação em pensar além do instrumento, embora sua escolha recaísse sobre um violão executado de modo rigorosamente não melódico, predominantemente percussivo e rítmico-harmônico, com notas sustentadas (não curtas, no sentido staccato), consolidando um violão percussivo na canção brasileira, posteriormente denominada *bossa nova* como expressão da canção moderna.

A perspectiva da percussão integrada ao violão de João Gilberto, no âmbito das cordas, rompe com a estética do violão solista, tanto em sua vertente melódica quanto na sequência de acordes dedilhados. Seu álbum *João Gilberto 1973*, no qual a percussão é realizada com

<sup>42</sup> Gravação de João Gilberto das canções de *Quando ela sai e Meia luz* <https://www.youtube.com/watch?v=Kaiywv6HA4w>

vassourinhas em um cesto de lixo por Sonny Carr (Menezes, 2012, p. 118), dialoga com o seu violão percussivo. No disco, não apenas há músicas interpretadas, mas um baião autoral *Undiú*, além de um violão solo em que a melodia não se dissocia da presença percussiva, como em *Na Baixa do Sapateiro* – mantendo ritmo contramétrico em blocos harmônicos, com variações dos padrões rítmicos do tamborim executados pelos dedos indicador, médio e anelar da mão direita, destacando-se o indicador, que por vezes cria um canto interno pela movimentação harmônica, conforme exemplificado por Arthur Nestrovski<sup>43</sup>.

As progressões harmônicas tornam-se parâmetros de modernidade, aliadas à “batida” de João Gilberto. Contudo, a presença percussiva combinada a harmonias e melodias em tom menor modal redefine noções de modernidade na obra de Jorge Ben, que articula o samba com soul, blues, folk, rock, música etíope e canto gregoriano. Questionado sobre as origens de sua música e ritmo, o artista responde:

Desde os 13 anos, porque no 13, 14, eu fiz seminário menor. No seminário menor, cara, tinha aula de canto, tinha aula de teclado, órgão, né. Já sabia isso tudo, né, pra cantar, porque cantava-se muito no coral, gregoriano, né. E isso tudo misturou com o que eu ouvia fora, depois, quando eu passava as férias, eu ouvia desde samba, desde rock, e de música brasileira, que os meus pais tinham em casa, que gostavam, né. Isso tudo foi misturando, e até eu consegui, já com essa idade, eu tentava fazer, fazia minhas letras (...) Eu queria falar disso também, por parte da minha mãe, muito, muito, porque eu ouvi muito, muita música etíope [...] através da minha mãe, com batuques, dos parentes. Eu era menino, criança, e ouvi um som, ele falava numa língua que eu não entendia, e um batuque, e isso foi misturando tudo (Roda Viva, 1999 - 48:59).

Jorge Ben não se opõe a modelos prévios, mas sintetiza referências diversas – do legado de João Gilberto à Jovem Guarda e Tropicália, além da música afro-americana. Gilberto Gil destaca:

Logo no *Samba Esquema Novo*, eu fiquei completamente encantado e muito admirado com toda aquela personalidade, particularidade, uma individualidade muito definida, uma especialidade mesmo no modo de tratar a música, mas ao mesmo tempo um estuário, onde desembocava muita coisa, para além dele, para além da pessoa. Toda a coisa mesmo do Brasil, a coisa da música negra, a coisa do samba, a coisa dos batuques gerais do Brasil, e mais ainda a coisa da diáspora negra num sentido amplo, mundial, porque ele tinha os elementos propriamente africanos, originários, residualmente muito visíveis no que ele fazia, mas muito fortemente a coisa da música negra nas Américas, nos Estados Unidos, a coisa do blues, a coisa do rhythm and blues, e a coisa do caribe, tudo, tudo. Ele incorpora naturalmente, intuitivamente, diretamente, quase que inconscientemente todos esses elementos. É uma compreensão pertinente em entender o Jorge como um novo esquema, embora ele não seja esquemático, mas ele trouxe um outro esquema que junta todas essas coisas. E, sem dúvida alguma, tem uma importância muito grande nisso, essa atenção que ele prestou à música americana, ao rhythm and blues. Americano, aí eu digo das três Américas, no sentido tri-americano da palavra (RÁDIO BATUTA IMS, 2012 - Episódio 4 [00:30] – transcrição nossa).

<sup>43</sup> Arthur Nestrovski sobre o canto interno da harmonia na maneira de tocar de João Gilberto [https://youtu.be/SRzoXejbn5U?si=61SV9re-S\\_T\\_sco4&t=101](https://youtu.be/SRzoXejbn5U?si=61SV9re-S_T_sco4&t=101)

Embora influenciado pelo soul e rhythm and blues, Jorge Ben manteve vínculo com o repertório brasileiro, sobretudo o samba (Santos, 2014, p. 152). A soul music, originária da fusão entre gospel e rhythm and blues, remete aos Negros Spirituals, gênero que reinterpreta hinos evangélicos através de uma ótica coral afro-americana (Palomo apud Santos, 2014, p. 99). Caetano Veloso ressalta o papel de Jorge Ben para a Tropicália:

O que ele fazia agora era um uso da guitarra elétrica que ao mesmo tempo o aproximava dos blues e do rock e revelava melhor a essência do samba tal como ela podia manifestar-se nele. O que estivera latente na fase inicial se explicitava e aprofundava nessa fase de degredo na Jovem Guarda. (...) ... sua musicalidade deixando à mostra traços crus de samba de morro e blues numa composição de exterioridades nordestinas, era a encarnação dos nossos sonhos (Veloso, 2008, p. 193).

Como aponta Silva (2020, p. 15), ao iniciar sua carreira musical em 1962, com a participação no disco de Zé Maria e seu Orgão, Jorge Ben fez sucesso com a música *Mas que Nada*, que o levou à gravação de seu primeiro compacto e LP. Ele recebeu uma bolsa do Itamaraty para excursionar nos EUA, berço do blues, onde se apresentou com Sérgio Mendes em clubes, boates e universidades. Posteriormente, Sérgio Mendes transformou *Mas que Nada* em um sucesso global com o conjunto Brazil 66.

Jorge Ben, além do rock, absorvia o samba de Ataulfo Alves e o baião de Luiz Gonzaga, ouvidos com o pai, bem como o jazz de Miles Davis, por influência do irmão (Santos, 2014, p. 54). Sua relação com o violão restringiu-se ao período de 1962 a 1976, quando adotou definitivamente a guitarra. Entretanto, estudos acadêmicos – quatro dissertações (Santos, 2014; Oliveira, 2008; Rezende, 2012; Silva, 2020), duas teses (Nascimento, 2008; Amaral, 2020) e um livro (Viola, 2020) – e depoimentos de músicos destacam seu violão como elemento fundamental na construção de sua identidade musical, especialmente em sua relação com a presença da percussão com o violão.

Na experiência de Jorge Ben, a atuação do artista transita entre espaços que não configuram uma relação harmoniosa com o mercado musical nacional, conforme aponta Amaral:

A digressão feita até aqui dá indícios sobre o lugar da trajetória de Jorge Ben na conformação do espaço social da música popular no país, em que a figura do cantor aparecia como espécie de tradução de proposições artísticas aparentemente dissonantes, como o samba-enredo, a bossa nova e o rock. Figurando esse cruzamento de gêneros, a discussão que se levantou acerca dos atravessamentos espaciais entre o ‘popular-nacional’ e o ‘internacional popular’ — subsidiada por Ortiz e Certeau — aponta para a interface que há entre o processo de industrialização do simbólico e a própria rearticulação da identidade nacional, agora inevitavelmente conectada ao folclore aluvial das cidades (AMARAL, 2020, p.18).

Jorge Ben consolida-se como músico que aborda a presença da percussão com o violão no âmbito das cordas. Sua experiência revela abertura para possibilidades percussivas desde o

contato inicial com o instrumento na adolescência, por volta dos dezesseis anos, mesmo sob a influência dos pais, que tocavam violão de modo convencional:

Aí, por causa deles, meu pai já tocava, minha mãe já dedilhava. Mas, é, e aí comecei a ver. E aí eu tive uma experiência. Porque o meu violão, pra eles, era desafinado. Mas pra mim era afinado. Eu tocava do jeito que eu podia afinar, afinava pra mim, uma afinação minha. [...] Que era errado pra eles! Como é que? (os pais perguntando do seu jeito de tocar). Eu falei, mas eu sei assim! Até que eu tive que depois aprender [...] (Olivetto, 2022, [45:30]).

Mesmo sob a exemplaridade do dedilhado dos pais, observa-se em Jorge Ben uma busca por alternativas ao dedilhado tradicional. Ele também aponta o seu contato com o método de acordes de Patrício Teixeira, professor de Olga Prager: “Um método antigo demais, chamado Patrício Teixeira. E eu comecei sozinho com aquele método. Como gostava do instrumento, foi fácil e rápido aprender. Naquela época eu pensava: que bacana a gente cantar e se acompanhar” (Ele & Ela, janeiro de 1976 apud Amaral, 2020).

Rezende (2012) analisa aspectos do violão de Jorge Ben no âmbito das cordas, destacando sua oposição às práticas da bossa nova. Para o autor, o caráter percussivo do violão de Ben situa-se à margem das expectativas estéticas da canção moderna. Segundo Rezende (2012, p. 24), o músico adotava duas maneiras principais de tocar: uma com a mão direita pressionando o indicador contra o polegar, similar ao uso de palheta, e outra articulando polegar para baixo e indicador para cima, configurando um movimento de "pinça".

Possibilidades semelhantes à maneira como Jorge Ben Jor explora a percussão com o campo das cordas e do corpo do violão podem ser observadas nos modos de tocar de Bukka White, com a música *Aberdeen Mississippi Blues*<sup>44</sup>, em 1967.

A abertura de Jorge Ben para explorar possibilidades percussivas no violão é contínua e as nuances de sua musicalidade ao violão, relacionadas às possibilidades de sua vocalidade nas canções, estabelecem os sentidos das músicas e apontam para diferentes referências culturais. Embora sua prática artística apresente singularidade com a presença da percussão com o violão, o próprio artista expressou surpresa ao ser convidado como único representante sul-americano para o Festival da Juventude na Argélia, ao lado de nomes como Mory Kanté, King Sunny Adé, Touré Kunda, Alpha Blondy, Ray Lema, Fela Kuti (Viva, 2015, [51:37]).

Rezende (2012, p. 23) ressalta que a sonoridade distintiva de Jorge Ben deriva de sua "batida" de violão e de afinações alternativas. Embora sua forma de tocar violão tenha sido decisiva para sua contratação pelo produtor Armando Pittigliani (Viola, 2020, p. 40), suas

---

<sup>44</sup> Bukka White tocando *Aberdeen Mississippi Blues* (1967)  
<https://youtu.be/KbHtNMvAB7g?si=8DhGb9k7wiAaaCOG&t=54>

performances solo são raras, situando sua experiência percussiva sempre em contextos coletivos, seja ao vivo ou em gravações.

Rezende (2012, p. 11) enfatiza ainda o início precoce de Jorge Ben na música, marcado pela aquisição de um pandeiro aos 13 anos. Essa vivência teria influenciado características rítmicas posteriormente transpostas para o violão, conforme observado por Armando Pittigliani em 1963:

Seu inato talento musical proporcionou-lhe descobrir uma nova “puxada” para o nosso samba – fazendo do violão um instrumento, sobretudo, de ritmo. Na sua “batida” tanto se destaca o “baixo” como o “desenho rítmico” de sua pontuação na maneira toda sua de tocar. (...) Somente o violão de Jorge já dá a necessária marcação (...). O “balanço” do acompanhamento repousa quase sempre no seu violão (REZENDE, 2012, p.11).

Vemos aqui a presença da percussão sendo discutida pela perspectiva de uma transposição dos movimentos do pandeiro para as cordas do violão de Jorge Ben, no âmbito das cordas, algo também abordado na literatura acadêmica<sup>45</sup>. Compreendemos que essa observação contribui para a discussão e análise, mas sem reforçar apenas as possibilidades percussivas com o violão como imitação de instrumentos de percussão.

Jorge Ben demonstrou uma recorrente relação com o campo do corpo do violão em suas performances documentados em registros audiovisuais, demonstrando uma intenção de lidar com essas possibilidades percussivas em conciliação com seu modo de tocar violão no âmbito das cordas. No entanto, a presença da percussão com o corpo do violão na experiência de Jorge Ben passa despercebida em diferentes discursos, sejam nas discussões dos estudos acadêmicos, sejam nos depoimentos encontrados do próprio artista ou de quem fala sobre ele. Todos os dados encontrados dão foco à presença percussiva nas cordas.

Contextos que priorizam ou compreendem o violão apenas pelo âmbito das cordas não apresentam qualquer processo de reavaliação ou interação entre os campos de possibilidades das cordas e do corpo. O movimento em direção ao campo do corpo do violão pode significar a desestabilização de modos de tocar, tão caras àqueles que, como João Gilberto, se dedicaram à presença percussiva no âmbito das cordas. Isso se deve aos múltiplos referenciais e sentidos

---

<sup>45</sup> No estudo sobre choro, jongo e baião para violão solo Bonilla e Piedade destacam a ideia de pensamento espacial-motor de John Baily: “[...] transposição do movimento de um instrumento para outro na caracterização de um gênero. Pretendo aqui identificar alguns procedimentos no caso do violão, principalmente da mão direita, decorrentes da incorporação e adaptação para este instrumento de movimentos provenientes de outros, como o pandeiro, os tambores e o acordeão. Para tal, a principal ferramenta de análise é o pensamento-acústico-mocional de Baily (1985), conforme a tradução de Oliveira Pinto para spatial-motor-thinking (2001a). Com isso, busco entender como o movimento corporal pode estar relacionado com a consolidação de alguns gêneros que hoje se manifestam na música popular brasileira” (Bonilla e Piedade, 2013, p 348).

simbólicos que estão em jogo e que podem distanciar qualquer intenção de experiência com as partes do corpo do instrumento.

Na experiência de Jorge Ben, a relação de interação entre cordas e corpo do violão ocorre em um ritual de recorrência no qual ele não modifica o modo de tocar com o campo das cordas, abrindo espaço, como em um jogo de perguntas e respostas com o campo do corpo do violão apresentando toques percussivos na caixa acústica. Isso pode ser apontado em supostas aparições da percussão com o corpo do violão em álbuns de Jorge Ben ou em registros audiovisuais de suas performances que mostram explicitamente os toques percussivos, principalmente no tampo do violão.

### 5.2.1 Canção *Domingas* com Jorge Ben

Quadro 3 - Mapa da performance audiovisual de *Domingas* com Jorge Ben

SEÇÕES	VOCALIDADE	CAMPO DAS CORDAS	CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO
<a href="#">Introdução</a> 00:06 	Sem Voz	Pergunta e respostas entre acompanhamento rítmico-harmônico dos acordes <b>D6/F#</b> e <b>Em7</b> e a linha melódica com as notas Si La Si La Si La Si La (na 5ª corda) e Fa# (na 6ª corda); em seguida com Fa# (6ª) La Si (5ª) Mi (6ª).	Sem toques com o corpo do violão
<a href="#">Parte A</a> 00:22 	Canto nostálgico	Pergunta e respostas entre acompanhamento rítmico-harmônico dos acordes <b>D6/F#</b> e <b>Em</b> e a linha melódica com as notas Si La Si La Si La Si La (na 5ª corda) e Fa# (na 6ª corda).	Sem toques com o corpo do violão
<b>PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA</b>			
SEÇÕES	VOCALIDADE	CAMPO DAS CORDAS	CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO
<a href="#">Refrão 1</a> 00:54 	Sem canto no momento do toque no tampo do violão.	Toque da mão direita abafando a ressonância das cordas no mesmo momento do <b>toque duplo</b> com os dedos da mão direita no tampo do violão.	Duplo <b>ponto de contato</b> em um único movimento com toque no tampo com o polegar próximo da boca do violão acima da sexta corda e dedos indicador, médio, anelar e mínimo abaixo da primeira corda.
SEÇÕES	VOCALIDADE	CAMPO DAS CORDAS	CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO
<a href="#">Refrão 1</a> 00:54 	Após a percussão violonística o canto, como pergunta e resposta, inicia sem o violão e imediatamente entram os acordes rítmicos percussivos.	Aos <a href="#">00:56</a> levada rítmico-harmônica com dedos polegar e indicador com acordes de <b>D6/F#</b> e <b>Em</b> Aos <a href="#">00:56</a> acordes rítmicos percussivos ( <b>D6/F#</b> e <b>Em</b> ) por toques tangidos para baixo e para cima com o dedo indicador.	Após o toque duplo com o tampo, o campo do corpo sem mantém sem toques.
<a href="#">Parte B</a> 01:15 	Canto Romântico	[ 2x : <b>Em7</b> A7 <b>D6/F#</b> <b>F°(7M)</b> ] [ 1x: <b>Em7</b> A7 <b>D6/F#</b> <b>Em7</b> ]	Sem toques com o corpo do violão
<b>PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA</b>			
SEÇÕES	VOCALIDADE	CAMPO DAS CORDAS	CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO

<a href="#">Refrão 2</a> <a href="#">01:44</a> 	Canto como pergunta e resposta mantendo as vocalizações como respostas no final das frases enquanto toca a percussão violonística.	Os acordes de <b>D6/F#</b> e <b>Em7</b> se alternam em jogo de pergunta e resposta com a percussão no tempo. <b>D6/F#</b> e <b>Em7</b>	Toques no tampo como viradas percussivas com toques entre o cavalete e a boca do violão com toques do polegar da mão direita acima da sexta corda e os demais dedos simultaneamente abaixo da primeira corda.
<b>SEÇÕES</b>	<b>VOCALIDADE</b>	<b>CAMPO DAS CORDAS</b>	<b>CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO</b>
<a href="#">Parte C</a> <a href="#">02:04</a> 	Canto com intensidade	[ 2x - <b>Em7</b> / / / <b>A7</b> / / / ] <b>Em7</b> / <b>A7</b> / <b>D6/F#</b> / <b>F°(7M)</b> / <b>Em7</b> / <b>A7</b> / <b>D6/F#</b> / / /	Sem toques com o corpo do violão
<b>PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA</b>			
<b>SEÇÕES</b>	<b>VOCALIDADE</b>	<b>CAMPO DAS CORDAS</b>	<b>CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO</b>
<a href="#">Refrão 3</a> <a href="#">02:23</a> 	A primeira frase do canto já começa em contraposição com a percussão violonística.	Os acordes de <b>D6/F#</b> e <b>Em7</b> se alternam em jogo de pergunta e resposta com toques com o campo do corpo do violão.	Toques com os dedos no tampo; um toque com dedos e mão na lateral e um toque com o polegar no cavalete.
<b>SEÇÕES</b>	<b>VOCALIDADE</b>	<b>CAMPO DAS CORDAS</b>	<b>CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO</b>
<a href="#">Parte D</a> <a href="#">02:44</a> 	Canto como declaração de amor	Acordes <b>D6/F#</b> e <b>Em7</b>	Sem toques com o corpo do violão
<a href="#">Final</a> <a href="#">03:06</a> 	Canto - Grito apaixonado	Acordes de <b>D6/F#</b>	Sem toques com o corpo do violão

Fonte: Organização do autor (2024).

Nesta versão solo de *Domingas*, Jorge Ben apresenta diferentes formas de pensar as cordas como percussão. Na [introdução](#), dois toques percussivos com as cordas se apresentam: levada funkeada nas cordas, seguido de linhas melódicas curtas com a quinta corda, e um modo percussivo com toques do dedo polegar e do indicador, preparando a entrada do canto nostálgico na [parte A](#).

Nossa intenção aqui não é analisar a canção por completo, mas contextualizar um mapa da performance, em que as percussões com o corpo do violão estão articuladas nesse jogo de perguntas e respostas entre o campo violonístico e o canto na interpretação da canção, que, a cada parte, cria cenas diferentes de declaração de amor à sua esposa Domingas. As percussões com o corpo do violão aparecem sempre no final dos refrões como respostas ao canto acompanhado pelos acordes percussivos.

No samba, três funções rítmicas podem se entrelaçar (Barsalini, 2014, p. 22-27; Leppaus, 2020, p. 49-50) e na performance da percussão violonística de Jorge Ben na canção *Domingas* em 1971 é possível relacionar o entrelaçamento das funções de condução e fraseado como respostas rítmico-percussivas em relação aos acordes e ao canto na interpretação da

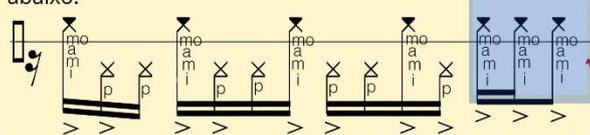


### 5.2.2 Percussão violonística na canção *Domingas* com Jorge Ben

Figura 8 - EdiPA - Edição da Performance Audiovisual da percussão violonística de *Domingas* com Jorge Ben.

**Transcrição da 1ª (trecho 2A) e 2ª (trecho 2B) respostas rítmico-percussivas no corpo (tampo) do violão no refrão 2**

Ambas as cenas **2A** e **2B** apresentam a mesma estrutura rítmica mostrada abaixo:



☐ Toques no tampo, afastando-se do cavalete à boca do violão.



Toque com o polegar

As acentuações dos toques no tampo nas cenas **2A** e **2B** com os dedos da mão direita **p** (polegar), **i** (indicador), **m** (médio), **a** (anelar) e **mo** (mínimo) podem ser equivalentes à ideia de combinação das funções rítmicas de condução e fraseado no contexto do samba em instrumentos como o pandeiro ou o tamborim (Leppaus, 2020, p. 49-50).

**2A** **2B**

00:01:48:00 00:01:52:21

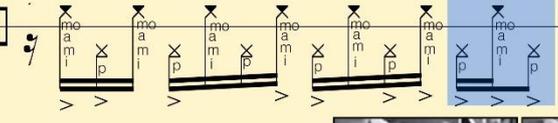
As acentuações dos toques no tampo nas cenas **2A** e **2B** sugerem duas camadas de sonoridades do fraseado nas respostas rítmico-percussivas:

☐ Fraseado com os dedos **i, m, a e mo** ☐ Fraseado com o dedo **p**

☐ Respostas rítmico-percussivas nas cenas **2A** e **2B** com dedos **p, i, m, a e mo** com estrutura rítmica equivalente à função rítmica de condução no samba, mas combinada com acentuações que destacam os fraseados.

**Transcrição da 3ª (cena 2C) e 4ª (cena 2D) respostas rítmico-percussivas no corpo (tampo) do violão**

Em ambas as cenas **2C** e **2D** observa-se a mesma estrutura rítmica transcrita abaixo:



☐ Toques no tampo, afastando-se do cavalete à boca do violão como nas cenas **2A** e **2B**.

**2C** **2D**

00:01:57:12 00:02:02:03

As acentuações das respostas rítmico-percussivas nas cenas **2C** e **2D** sugerem um fraseado equivalente aos trechos **2A** e **2B**:

☐ Fraseado com os dedos **p, i, m, a e mo**

☐ Resposta percussiva com dedos **p, i, m, a e mo** com estrutura rítmica equivalente à função rítmica de condução no samba.

**Toque com todos os dedos da mão direita no tampo do violão no refrão 1**

**1.2**



Toque simultâneo com os dedos da mão direita **p** (polegar), **i** (indicador), **m** (médio), **a** (anelar) e **mo** (mínimo)

**1** Refrão 1

00:00:54:04

**2** Refrão 2

00:01:44:00

Mapa da Percussão Violonística

Figura 9- EdiPA - Edição da Performance Audiovisual da percussão violonística de *Domingas* com Jorge Ben.

**Transcrição da 5ª resposta rítmico-percussiva no corpo (lateral, cavalete e tampo) do violão no refrão 3 e subdividido nas cenas 3A, 3B, 3C e 3D.**

As cenas **3A**, **3B**, **3C** e **3D** apresentam as variações dos toques em diferentes pontos de contato na caixa acústica do violão no fraseado da 5ª resposta rítmico-percussiva:

- Fraseado com os dedos **p, i, m, a** e **mo**
- A estrutura da 5ª resposta rítmico-percussiva tocada com os dedos **p, i, m, a** e **mo** equivale ao próprio fraseado.
- Toque simultâneo com os dedos **p, i, m, a** e **mo**

**3A** Toque percussivo na lateral

**3B** Toque percussivo no cavalete

**3C**

**3D**

**3A** 00:02:23:24

**3B** 00:02:24:03

**3C** 00:02:24:09

**3D** 00:02:25:10

**3** Refrão 3 00:02:44:00

Mapa da Percussão Violonística

Os toques de Jorge Ben com o corpo do violão, ao interpretar a canção *Domingas*, organiza-se em um jogo de pergunta e resposta entre os toques rítmico-harmônicos e os rítmico-percussivos na caixa acústica, sobretudo no tampo, com destaque para toques junto ao cavalete e na lateral do instrumento.

No início do refrão 1, conforme ilustrado nas imagens 1 e 1.2, que são recortes diferentes do vídeo de um mesmo instante, correspondente ao primeiro toque no tampo do violão. Trata-se de um toque duplo realizado na região entre o cavalete e a boca do violão, em que o polegar toca no tampo acima da sexta corda, enquanto os demais dedos tocam o tampo abaixo da primeira corda, ao mesmo tempo em que a palma da mão abafa a ressonância das cordas, no momento do posicionamento do acorde Em7 pela mão esquerda.

Já no refrão 2, os dois primeiros toques no tampo do violão, efetuados pelos dedos da mão direita, iniciam sempre na área abaixo da primeira corda, como ilustram as imagens 2A, 2B, 2C e 2D.

No refrão 3, busca-se uma nova espacialidade com o campo do corpo do violão, percutindo na lateral do instrumento, como na cena 3A, e, em seguida, no cavalete, como na cena 3B. Nas cenas 3C e 3D, a mão volta para a região do tampo do violão, como nos refrões 1 e 2, e finaliza a percussão com o tampo, como a última resposta do campo do corpo na interação com as cordas tocadas com os acordes da canção.

Em outras performances, Jorge Ben explora a percussão com o campo do corpo do violão, especialmente no tampo, como nos exemplos a seguir:

Quadro 4 - Outras performances de Jorge Ben com toques no tampo do violão

OUTRAS PERFORMANCES DE JORGE BEN COM A PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA					
<b>Jorge Ben e Trio Mocotó - 1970 - <a href="#">Link</a></b>					
					
<a href="#">00:11s</a>	<a href="#">03:03s</a>	<a href="#">13:02s</a>	<a href="#">14:10s</a>	<a href="#">15:46s</a>	<a href="#">17:53s</a>
<i>Mas que nada</i>		<i>Domingas</i>			
<b>Jorge Ben - <i>Domingas</i> 1970 - <a href="#">Link</a></b>			<b>Jorge Ben - <i>País Tropical</i> - 1972 <a href="#">Link</a></b>		
					
<a href="#">03:13s</a>			<a href="#">00:48s</a>		

Alguns registros fonográficos de Jorge Ben apoiam a hipótese de que toques com o corpo do violão foram gravados antes, concomitantemente e após sua performance ao vivo de *Domingas*, em 1971, na Itália. Essa hipótese justifica-se pela sonoridade; pela introdução de outro timbre de toque percussivo quando o violão de Jorge Ben suspende, precisamente, os toques de cordas rasgueadas e percutidas, podendo supostamente estar sendo tocado com o corpo do instrumento; e também pelos enunciados rítmicos que se assemelham àqueles identificados em performances audiovisuais, nas quais os toques com o corpo do violão podem ser ouvidos e visualizados.

Algumas gravações em disco de Jorge Ben apresentam características da presença da percussão com o corpo do violão, considerando as formas de tocar de Jorge Ben identificadas nos vídeos. No entanto, nenhuma fonte confirma essa hipótese, levantada a partir da escuta dessas gravações. Uma das características da presença dos toques com o corpo do violão está presente no disco Jorge Ben, de 1969, nas gravações de *Domingas*<sup>46</sup>, em dois momentos, aos [02:31s](#) e aos [03:02s](#), e *Barbarella*<sup>47</sup>, aos [02:25s](#) e [02:34s](#), e no disco *Negro É Lindo*, gravado em 1971, na faixa *Cassius Marcellus Clay*<sup>48</sup>, aos [02:30s](#). Se confirmada a percussão violonística nesse trecho da gravação, ela representa, com toda a energia, os socos e os passos em esquivas do boxeador Muhammad Ali.

Esses registros evidenciam a intenção de recorrência de toques no corpo do violão em diferentes situações de performance do artista, o que se pode interpretar como uma adaptação ao que Jorge Ben descreve como “seu estilo” e “sua forma de sentir a música”, conforme entrevista concedida à revista *Ele Ela* em 1976:

Antes de tudo, tenho que sentir. Não é como uma prova que se estuda para fazer tudo certinho. Eu sinto e faço um arranjo daquilo tudo, da melhor maneira possível que eu possa interpretar. Tenho o meu estilo e estou acostumado com ele. Quando estou compondo sei a minha linha de ritmo e melódica (Abreu, 1976, apud Pinheiro, 2017).

Na experiência de Jorge Ben em *Domingas*, na versão solo, observa-se que a percussão, enquanto toques com o corpo do violão, é colocada em relação às possibilidades do campo violonístico já exploradas pelo próprio músico. Não se percebe uma busca de abertura para possibilidades que desestabilizem as maneiras de tocar violonísticas, no intuito de se estabilizar em uma nova configuração de relações entre os campos de possibilidades.

---

<sup>46</sup> Música *Domingas* · com Jorge Ben no album *Jorge Ben* de 1969 <https://www.youtube.com/watch?v=3qet3W5kfXg>

<sup>47</sup>Música *Barbarella* · com Jorge Ben no album *Jorge Ben* de 1969 <https://www.youtube.com/watch?v=Ov1NBPC733E>

<sup>48</sup> Música *Cassius Marcelo Clay* com Jorge Ben no album *Negro É Lindo* de 1971 <https://www.youtube.com/watch?v=qqlmSS7N568>

As experiências com o violão parecem ser interrompidas, talvez pelo rumo que sua carreira tomou no ambiente de tantas novidades e imposições do mainstream musical, em que o violão acústico não se adequaria, e também por suas necessidades estético-musicais, como ele mesmo relata:

O próprio timbre do seu instrumento é muito característico da personalidade musical de Jorge Ben. Contudo, o som gravado do seu violão só era capaz de atingir a qualidade sonora pretendida pelo artista através de uma aparelhagem técnica que acabou saindo de linha em meados da década de 70. [...] perguntado se voltaria a gravar com violão: “O sensor de violão que a gente usava não existe mais. Hoje, o som sai limpo, sem aquela respiração. Para gravar, é difícil. Vou tentar fazer, mas sei que naquele som do Tábua de Esmeraldas não dá mais para chegar” (Rezende, 2012, p.23-24).

A experiência de Jorge Ben com a percussão violonística se mostra bastante particular ao ser considerada no contexto da canção no Brasil, passando despercebida nas discussões sobre o violão percussivo do artista, que é considerado um violão importante para a canção no Brasil.

O violão percussivo de João Gilberto foi analisado por Garcia (1999) pela ideia de “contradição sem conflitos”; já no caso de Jorge Ben, o debate e a análise pode situar-se em outro tipo de contradição, na qual a presença dinâmica dos aspectos fugidios da canção, da voz e da percussão possibilita um desafio analítico às experiências de um artista que, em determinados momentos, viu-se classificado como alguém que estaria “tocando errado” o violão.

O violão percussivo de Jorge Ben não pode ser analisado exclusivamente pela perspectiva idealizada do campo das cordas, como ocorreu na experiência de João Gilberto, nem sob a ótica de que o violão popular seria “mal tocado”. A abertura conferida pela presença percussiva, no âmbito do violão, instaura um processo constante de comparação, sobretudo em relação às experiências centradas nas cordas. Trata-se de contraposições entre o que já se considera conhecido e aquilo que sugere caminhos diversos, inclusive do ponto de vista contracultural, quando a presença da percussão se manifesta como uma reação às culturas dominantes em determinados contextos.

A experiência artística de Jorge Ben com a percussão violonística se mostrou dentro de um contexto hegemônico do violão no Brasil, visto que não foram encontrados registros tão expressivos e recorrentes com a percussão com o corpo acústico do instrumento na experiência de outros violonistas no contexto da canção e até mesmo do violão solo.

### 5.3 PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA COM O VIOLÃO SOLO

Os violonistas Antonio Madureira, Edvaldo Cabral e Paulo Bellinati pertencem a uma geração de músicos que exploram uma dimensão múltipla do violão solo, abrangendo diferentes gêneros musicais brasileiros e os rituais de recorrência com o chamado violão de concerto. O diálogo entre as experiências, reflexões e modos de presença percussiva desses três violonistas interage com nossas reflexões sobre o violão percussivo, no contexto do violão solo instrumental.

O tipo de experiência que esses violonistas desenvolvem com o violão solo no Brasil tem sido discutido em estudos como o de Llanos (2018), que aborda as identidades culturais nas experiências violonísticas. Em sua tese, a ideia central da análise é a noção de uma "identidade transitiva", que lida com as musicalidades e a adaptabilidade do violão na música brasileira em diferentes tipos de relações, como empírico-compositor, escolástico-concertista, empírico-acompanhador e transitivo. Para o autor, essa última identidade não está confinada às fronteiras rígidas do popular ou do erudito, mas existe em um estado de transição constante, permitindo que o instrumento se adapte e ressoe em uma ampla diversidade de contextos musicais e sociais. A tese argumenta que essa capacidade de transição não dilui a identidade cultural do violão brasileiro; ao contrário, enriquece-a, refletindo a complexidade e a heterogeneidade da própria cultura brasileira (Llanos, 2018).

Dentro dessa conjuntura de pluralidade do violão no Brasil, não há exemplos de recorrência consistente da presença da percussão violonística com repercussão nacional e internacional no contexto do violão solo instrumental. Para Saraiva (2018), dois estilos de violão se consolidaram no Brasil na canção popular, atingindo uma força hegemônica na segunda metade do século XX: o estilo cantabile para o violão instrumental e o estilo rítmico-harmônico para voz e violão. No entanto, observa-se um crescente interesse em modos de presença com toques múltiplos de uma percussão nas cordas, que dialoga com esses dois estilos, mas que, por sua presença percussiva, é simultaneamente estranhada<sup>49</sup> e celebrada. Esse é o

---

<sup>49</sup> Sergio Assad, em depoimento, mesmo sendo um músico que transitou entre a música popular e o violão clássico, declara a estranheza em relação à sonoridade de um violão como o tocado por Baden Powell: "**Para ser sincero, quando a primeira vez que eu ouvi, eu não gostei. [...] Eu fui só entender a importância daquilo mais tarde.** [...] O Baden foi influente a ponto de criar uma geração de músicos que não teriam existido, se não fosse a presença dele: Rafael Rabello, Yamandu Costa são exemplos que vieram daquela linha com a pegada firme, aquele swing impressionante. E sem muita preocupação realmente em fazer o mais limpo possível. Isso é discutível" (Saraiva, 2018, p.82 – grifo nosso)

caso do violão originário da “escola do Meira<sup>50</sup>”, cujo expoente é o violonista Baden Powell. Mais uma vez, o estranhamento não parece ser explicitado exatamente pela “presença percussiva”, mas pela “sujeira” do som, pela forma como o violão pode ser potencialmente “agressivo” e associado a uma limitação técnica de não alcançar os ideais de sonoridade do “violão erudito”. Sobre os modos de tocar de Baden Powell, Schroeder (2006) aponta:

Baden, ainda que numa situação bastante diferente daquela descrita por Bakhtin na Idade Média, se utiliza desse processo de deformação da regularidade das músicas (mais à frente veremos outros) para sujar a limpeza exigida pelas regras musicais tonais “oficiais” às quais ele está atrelado. A sonoridade de seu violão, na aceleração do andamento, se distorce com os ruídos de raspagem das unhas nas cordas e na própria madeira do braço do violão, indo muito além do limite de sonoridade consensualmente aceita para o instrumento (esses ruídos de excesso os violonistas chamam de trastejamento). Limite a partir do qual os sons se avolumam e quase se igualam numa espécie indistinta de **percussão violonística** em que o ataque das notas passa a valer mais do que sua ressonância. Assim temos a **inversão da regra**, o contrário da limpidez, o ruído; o contrário da linha melódica, a **percussão rítmica reiterativa**; o contrário da previsão, o inusitado. O tema do berimbau, instrumento meio melódico meio percussivo, vem bem a calhar como pretexto que justifica o excesso, que permite a “grosseria” e a **inversão da hierarquia tradicional**, que troca o alto (a sonoridade) pelo baixo (o barulho) (SCHROEDER, 2006, p.74 - grifo nosso)

Essa “inversão de regra”, entendida como “inversão da hierarquia tradicional” apontada por Schroeder (2006), pode relacionar-se à regra e à hierarquia que emerge de forma incisiva do contexto do violão clássico e que tem na postura de Andrés Segovia um sistemático difusor de um discurso estético-ideológico, registrado no texto do álbum *The Guitar and I*, no encarte escrito pelo próprio músico:

Existe uma lenda sobre a origem da guitarra que é **mais sugestiva do que os fatos históricos**: Apolo corria em busca de uma bela ninfa, galantemente repetindo para ela o tempo todo: “Não se canse, não se canse, prometo não alcançá-la”. Quando, finalmente, ele conseguiu tomá-la em seus braços, ela chamou seu pai semidivino, que instantaneamente a transformou em um loureiro. Apolo fez a primeira guitarra com a madeira desta árvore e deu-lhe a forma dos contornos graciosos e curvos que revelam para sempre sua origem feminina. É por isso que a guitarra tem uma natureza reservada e mutável, **até histórica** às vezes; mas também é por isso que é **doce e suave, harmoniosa e delicada**. Quando tocada com amor e habilidade, de seus sons melancólicos surge um êxtase que nos prende a ela para sempre.

[...] sonhei em **elegar a guitarra do triste nível artístico em que se encontrava**. [...] Desde então, dediquei minha vida a **quatro tarefas essenciais**. A primeira: **Separar a guitarra do entretenimento insensato do tipo folclórico. Ela nasceu para algo mais e algo melhor. Você consegue imaginar Pégaso puxando uma carroça carregada de verduras?**

---

<sup>50</sup> Como aponta Saraiva (2018), a expressão “escola do Meira” se refere à maneira de ensinar e de tocar violão no Brasil que teve origem com Jayme Florence, conhecido como Meira, um violonista que fez parte do conjunto regional do violonista-compositor Américo Jacomino, o Canhoto. Meira formou diversos violonistas de destaque, como Baden Powell, Raphael Rabello, João de Aquino, Maurício Carrilho, entre outros. Saraiva destaca que a escola do Meira influenciou o desenvolvimento de um estilo próprio de violão no Brasil, que combina elementos da “tradição erudita” do violão clássico com a espontaneidade e a riqueza rítmica da música popular.

Meu segundo item de trabalho: **Dotá-la de um repertório de alta qualidade**, composto por obras com **valor musical intrínseco**, da pena de compositores acostumados a escrever para orquestra, piano, violino, etc. **Os mestres**, de acordo com o uso, escreveram para ela com paixão, **mas com incompetência**, permitindo que **ela afundasse ainda mais do que quando os tocadores flamencos - alguns dos quais eram maravilhosos em seu campo - a dedilharam**. Três nomes se destacam na história moderna da guitarra: Sor, Giuliani e Tárrega, embora **as pequenas obras deste último não sejam de importância transcendental**. O primeiro compositor sinfônico a atender meu pedido, oferecendo-se para colaborar comigo, foi Federico Moreno Torroba; depois, Falla e Turina; mais tarde, Manuel Ponce, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Roussel, Cyril Scott, Rodrigo, Jolivet, Duarte e outros.

**Meu terceiro objetivo: Tornar a beleza do violão conhecida pelo público filarmônico do mundo inteiro.** [...] **Os críticos franceses elogiaram o violão como um instrumento expressivo para música séria**, e suas palavras de elogio me levaram a ser chamado de Londres, Berlim, Roma, Estocolmo, etc. [...] **Hoje, aos setenta e sete anos, continuo minhas atividades artísticas em todo o mundo civilizado**. Como o poeta, posso dizer: **"Senti a redondeza da Terra sob meus pés"**.

Ainda estou trabalhando na minha quarta e talvez última tarefa: convencer as autoridades e os conservatórios, academias e universidades a incluírem **o violão em seus currículos no mesmo nível que o violino, violoncelo, piano, etc.** Coloquei meus alunos como professores em quatro conservatórios na Suíça, além de cinco na Itália, dois na Espanha, um na Inglaterra, dois na Austrália, dois na Argentina, três nos Estados Unidos e outros na Alemanha, Holanda, França e nos países escandinavos.

**O futuro do violão está, portanto, assegurado. Rompi o círculo vicioso em que o destino o havia confinado. Guitarristas renomados não compunham para o violão porque ele não tinha virtuosos, e o instrumento não tinha virtuosos porque faltavam compositores talentosos.** Meus discípulos – muitos dos quais já são professores e artistas famosos – continuarão meu trabalho, acrescentando com fervor suas próprias contribuições artísticas à história deste magnífico instrumento (Segovia, 1970 - tradução nossa)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> “There exists a legend regarding the origin of the guitar that is more beautifully suggestive than historic fact: Apollo was running in pursuit of a beautiful nymph, gallantly repeating to her all the while: “Don’t tire yourself, don’t tire yourself, I promise not to catch up with you.” When, finally, he did succeed in taking her into his arms, she called out to her semidivine father, who instantly changed her into a laurel tree. Apollo made the first guitar from the wood of this tree and gave it as form the graceful, curved contours that forever reveal its feminine origin. That is why the guitar is of a reserved and changeable nature, even hysterical at times; but that is also why it is sweet and smooth, harmonious and delicate. When it is played with love and skill, there issues from its melancholy sounds a rapture that holds us fast to it forever. [...] I dreamed of raising the guitar from the sad artistic level in which it lay. [...] Since then, I have dedicated my life to four essential tasks. The first: To separate the guitar from mindless folklore-type entertainment. It was born for something more and something better. Can you imagine Pegasus drawing a cart laden with vegetable greens? My second item of labor: To endow it with a repertoire of high quality, made up of works possessing intrinsic musical value, from the pens of composers accustomed to writing for orchestra, piano, violin, etc. The masters, in accordance with usage, had written for it with passion, but with incompetence, allowing it to sink even lower than when Flamenco tocaores—some of whom were wonderful within their field—strummed it. Three names stand out in the technical history of the guitar: they are Sor, Giuliani and Tárrega, although the little works of this last are not of transcendental import. The first symphonic composer to heed my request, offering to collaborate with me, was Federico Moreno Torroba; then Falla and Turina; later, Manuel Ponce, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Roussel, Cyril Scott, Rodrigo, Jolivet, Duarte, and others. My third purpose: To make the beauty of the guitar known to the philharmonic public of the entire world. [...] The French critics praised the guitar as an expressive medium for serious music, and [...] began to call me from London, Berlin, Rome, Stockholm, etc. [...] Today, at seventy-seven, I continue my artistic activities throughout the civilized world. Like the poet, I can say: ‘I have felt the roundness of the world beneath my feet.’ I am still working on my fourth and perhaps last task: That of influencing the authorities at conservatories, academies and universities to include the guitar in their instruction programs on the same basis as the violin, cello, piano, etc. I have placed pupils of mine as teachers in four conservatories in Switzerland, as well as five in Italy, two in Spain, one in England, two in Australia, two in Argentina, three in the United States, and others in Germany, Holland, France and the Scandinavian countries. The future of the guitar is, therefore, assured.

Fica evidente a tensão entre os modos de tocar na perspectiva hierárquica de Andrés Segovia, com o “violão erudito”, e os modos individuais artísticos, como os de Baden Powell. Isso permitiu que Schroeder reunisse termos que remetem a essa tensão entre modos de presença com o violão e suas possibilidades percussivas. No entanto, faltou ao autor um discurso que abordasse a presença percussiva com o violão de forma mais ampla, indo além da perspectiva no âmbito das cordas, o que o levou a recorrer a expressões não recorrentes que pareciam atender melhor às suas percepções, tanto visuais quanto auditivas, das performances de Baden Powell.

É somente no estudo de Schroeder (2006), que a expressão percussão violonística aparece, provavelmente pela primeira vez, em uma pesquisa acadêmica. No entanto, essa expressão refere-se a um contexto que está no âmbito das cordas, sem considerar a percussão com o corpo do violão. Da mesma forma, é provavelmente a primeira vez que um estudo cita a expressão violão percussivo<sup>52</sup>, utilizada pelo autor para se referir ao trabalho musical de Michael Hedges com o violão na década de 1980. O uso da expressão relaciona-se ao trabalho, no âmbito das cordas, “ao desenvolvimento de recursos e técnicas violonísticas desenvolvidos, entre outros, por Michael Hedges” (p. 150), associado ao *fingerstyle*, que o autor menciona como uma classificação americana para o violão dedilhado. Nesse contexto, o *tapping* ou *hammer-on* fazem parte e ampliam as possibilidades sonoras do violão, proporcionando maior independência entre as mãos.

A busca por explorar as possibilidades do campo violonístico não se restringe ao contexto puramente artístico, mas também às práticas de ensino que formam violonistas. De acordo com Saraiva (2018, p. 130-131), a metodologia adotada por Meira em suas aulas servia como “referência natural” para o ensino de música e violão no Brasil, onde “técnica, leitura e repertório de solos” eram abordados por meio de métodos associados ao repertório de concerto. Saraiva ressalta que, em um segundo momento, o foco era a prática do acompanhamento em rodas de choro, destacando que “essa presença do violão erudito, em uma abordagem menos

---

I have broken the vicious circle in which adverse fate had held it enclosed. Guitarists of worth did not appear because great composers did not write for the guitar, and the latter did not write for the guitar because it lacked virtuosos of talent. My disciples—many of whom are already famous teachers and artists—will continue my work, fervently adding their own artistic contributions to the history of this most beautiful instrument.” (Segovia, 1970).

<sup>52</sup> “Estou chamando de ‘violão percussivo’ um conjunto de procedimentos técnicos de execução do violão inicialmente elaborados e difundidos por Michael Hedges – eu irei falar mais detalhadamente dessa técnica mais à frente. Inclui, entre outras, dentro da classificação americana do *fingerstyle* (violão dedilhado, numa tradução livre), o *tappin* ou *hammer on*, que são modos de tirar sons do violão com as duas mãos, e não só com a mão direita como é mais comum. As mãos percutem as cordas na altura do braço do violão, ao invés de dedilhá-las do modo tradicional” (Schroeder, 2006, p. 119)

comprometida com os rigorosos parâmetros do universo de concerto, servindo de base técnica para o ensino do violão popular no Brasil, é uma constante, tanto nessa escola quanto em outras ‘escolas’, como a da bossa nova, por exemplo” (Saraiva, 2018, p. 130-131).

A mesma questão surge ao discutir as formas de ensinar música popular com o violão, visando ao desenvolvimento da técnica instrumental e da musicalidade. Tais práticas buscam alcançar ideais de sonoridades sustentadas, leves ou tecnicamente bem resolvidas, especialmente no que diz respeito às possibilidades energéticas ou rítmicas, em contraste com um ensino de violão popular que parece apresentar lacunas metodológicas:

O trabalho do som, que foi metodificado ao longo dos séculos de sedimentação do violão erudito, é um aspecto pouco desenvolvido no âmbito do violão popular. Em geral, o violonista popular não lhe dá prioridade, efetivando-o intuitivamente e a partir de seu próprio senso de sonoridade para atender às múltiplas situações profissionais com as quais se depara. Esse processo se baseia mais na imitação de referências musicais do que no trabalho consciente e metodificado, o que gera, por um lado, uma rica pluralidade de soluções técnicas e, por outro, uma lacuna em termos de orientação pedagógica. (Saraiva, 2018, p.142).

A questão é que a vivência com uma “técnica erudita” envolve relações que, por si só, criam barreiras significativas, independentemente de um ambiente natural ou de soluções musicais individuais:

Embora muitas vezes os recursos metodificados pela escola erudita não proporcionem soluções eficazes às performances enfrentadas pelo violonista popular, a presença de métodos de violão de concerto como referência, ao menos complementar, para o trabalho técnico-mecânico do violão popular é uma realidade e uma iniciativa consistente de ensino musical (Saraiva, 2018, p.142).

Essa ideia de eficácia, mencionada por Saraiva, relaciona-se à abordagem de Meira, que lidava com a coexistência de fazeres e saberes em suas aulas com alunos como Baden Powell e Raphael Rabello. No entanto, como aponta Saraiva, o estímulo didático-musical fundamenta-se na percepção harmônica, em que o violão assume funções bem definidas, conforme a perspectiva de Meira:

[..] uma maneira de tocar como um modelo de harmonização que é a principal referência para a música e a canção brasileira. Esse modelo tem por traço um desenvolvimento centralizado no Rio de Janeiro que a Era do Rádio disseminou nacionalmente, o que reproduz, em certa medida, um olhar único, etnocêntrico (Saraiva, 2018, p. 131).

Esse olhar etnocêntrico, destacado por Saraiva, remete à perspectiva de Vilela (2013), segundo a qual a visão singular, centrada em uma cultura padronizada das classes dominantes, influencia os valores estéticos adotados universalmente. Tais valores raramente consideram manifestações culturais distintas, a menos que sejam legitimadas por outras autoridades igualmente influentes. Como consequência, a opinião sócio-histórica negativa direcionada ao

caipira e sua cultura acaba por limitar suas manifestações artísticas, como é o caso da música caipira, assim como de outras expressões culturais no violão brasileiro.

Paulo Bellinati, Antonio Madureira e Edvaldo Cabral são violonistas que exploraram diferentes gêneros musicais brasileiros, sem se restringir ao samba e ao choro. Os modos de presença percussiva no violão desses três artistas, no contexto do violão solo, situam-se entre o final da década de 1970 e os anos 1990. Bellinati iniciou sua experiência com a música *Jongo* em 1978, composta originalmente para um grupo instrumental na Suíça, mas que só ganhou uma versão solo para violão em 1982 e uma versão para dois violões em 1989 (Saraiva, 2018, p. 183-184). Edvaldo Cabral começou a compor *Toada e Xaxado* por volta de 1989, inicialmente como obras independentes para violão de seis cordas, que só foram combinadas em 2002 (Cabral, 2002). Já o *Maracatu* de Antonio Madureira foi publicado em 1995.

Esses modos de presença percussiva não dialogam diretamente com as experiências da canção folclórica, nem com as práticas de Jorge Ben ou do violão contemporâneo de concerto. Eles partem de múltiplas referências da cultura popular, onde as musicalidades artísticas e as potencialidades percussivas do violão se realizam dessa interação. A única peça para violão solo de Paulo Bellinati com percussão violonística é *Jongo*, que o projetou internacionalmente, especialmente pela interpretação do violonista John Williams. O *Jongo* não apresenta processos de reavaliação entre campos de possibilidades das cordas e do corpo, como demanda em *Maracatu* de Antonio Madureira e *Xaxado* Edvaldo Cabral, que integram melodias tocadas por uma mão em contraponto a toques por outra mão com o corpo do violão. Sobre seu processo criativo, Bellinati explica:

Eu até contei essa história de como foi feita a música. Aí, eu **gravei cinco minutos desse ritmo**, e aí **comecei a fazer a música em cima da rítmica**. Quer dizer, **eu não conseguia tocar as duas coisas juntas**, mas a **rítmica me inspirou a construir a música**. Então, tem uma coisa assim, de todo um trajeto de pesquisar o estilo, pesquisar o ritmo, reproduzir o ritmo, depois construir uma música em cima, instrumental, **demora alguns anos pra uma música dessa ficar pronta**, demora alguns anos pra ficar pronta, ela não fica pronta no dia seguinte, **é uma música de concerto**, tem mais de cinco minutos, é uma coisa especial assim, é uma coisa de concerto, só que **é uma música de concerto popular brasileira** (Fenova, 2021, [17:53])

Isso demonstra como a experiência do toque na temporalidade do fluxo de recorrência, apontada por Wisnik enquanto presença de um "cantar interno", é fundamental na experiência da canção, mesmo que em uma experiência da música instrumental. Como destacamos, trata-se de um fazer fazendo que não se reduz à improvisação ou à espontaneidade, mas envolve um canto interno, ou mesmo o ato de cantarolar do compositor em seu processo criativo, ainda que não se materialize em vocalizações na versão instrumental.

Antes do trabalho de Edvaldo Cabral e Antonio Madureira, não se conhece uma experiência artística do violão solo em que contornos melódicos e percussivos com o corpo do violão sejam apresentados em contraponto, seja em partituras com escrita alternativa para percussão, seja em performances solo independentes entre as mãos.

Paulo Bellinati vivenciou a percussão violonística em parceria com a voz de outro intérprete<sup>53</sup>, como em *Assum Branco*. Em outra canção explica: Sobre essa experiência, ele relata: “Eu tava fazendo o *Pedra Preta* e uma hora apareceu essa ideia de uma repetição ser só **violão-percussão** com a voz, sem o acompanhamento, daí na hora que volta, você tem outra uma textura” (Silva, 2014, p, 129 - grifo nosso). Nessa fala, Paulo Bellinati utiliza a expressão violão-percussão para se referir à presença do que chamamos de percussão violonística, explorando possibilidades percussivas tanto no corpo do violão quanto nas cordas. O termo "acompanhamento", por sua vez, Paulo Bellinati usa para referir-se aos dedilhados rítmicos-harmônicos em sua gravação de *Canto de Pedra Preta*<sup>54</sup>. Em outro momento da entrevista, Bellinati responde sobre o violão como instrumento percussivo:

**Samuel da Silva (Pesquisador):** Em determinados momentos, como no *Canto do Caboclo de Pedra Preta* e *Lamento de Exú*, você usa o efeito percussivo, como é isso? Teria como demonstrar. Tá escrito na partitura, né?

**Paulo Bellinati:** Tá escrito na partitura, eu uso muita percussão, o violão é um instrumento de percussão incrível. Qualquer lugar que você bate (demonstração). Desde quando eu fiz o *Jongo* (Silva, 2014, p. 126 e 127).

Outro exemplo é *Lamento de Exú*<sup>55</sup>, que incorpora percussão violonística em uma experiência artística em duo de violão e voz. Esses registros em áudio, mediados pela escrita, permitem uma relação direta entre compositor e intérprete, já que Paulo Bellinati escreve suas próprias versões gravadas. Contudo, ele não explora a percussão violonística em performances individuais que contrapõem contornos melódicos instrumentais, no âmbito das cordas com a percussão com as partes do corpo do violão. Em sua composição *Frevo e Fuga*<sup>56</sup> para quarteto de violões, a percussão violonística é distribuída entre os integrantes, sem concentrar

---

<sup>53</sup> A percussão é tão fugidia em sua abertura de possibilidades que na falta das informações a seguir, pode-se facilmente dizer que se percebe um instrumento físico de percussão qualquer, mas não um violão fazendo percussão: “Quanto à exploração variada de técnicas de execução instrumental aplicados em seus arranjos poderíamos exemplificar com o arranjo de *Assum Branco* (José Miguel Wisnik) onde a canto quase à capela do início da canção é acompanhado pela **percussão feita ao violão** por Bellinati juntamente com notas pedais e contracantos realizados pelo violoncelo e o contrabaixo acústico tocado com arco”. (Silva, 2014, p. 55-56 - **Grifo nosso**). *Assum Branco* no álbum *Moniaca Salmaso Iaiá* - <https://youtu.be/s30jE-twfl18?si=bFIJksMy3wT2LauZ&t=1269>.

<sup>54</sup> *Canto de Pedra Preta* de Baden Powell e Vinícius de Moraes com performance ao violão do próprio Paulo Bellinati e voz de Mônica Salmaso - [https://youtu.be/Y4E0-8GZkOE?si=8E3QfNWSMmE0zS\\_g&t=171](https://youtu.be/Y4E0-8GZkOE?si=8E3QfNWSMmE0zS_g&t=171)

<sup>55</sup> *Lamento de Exú* de Baden Powell e Vinícius de Moraes - <https://www.youtube.com/watch?v=GBnpamg7Odc>

<sup>56</sup> *Frevo e Fuga* - Paulo Bellinati - <https://youtu.be/UcOqsk3TOCY>

simultaneamente contornos melódicos e percussivos com as partes do corpo do violão em um único violonista.

Bellinati relata que iniciou sua experiência com o que chamou de violão-percussão em sua música *Jongo*<sup>57</sup>:

Então, o meu *Jongo* tem uma história legal; ele foi construído durante alguns encontros. Eu sempre gostei muito da Clementina de Jesus, que é a jogueira maior do nosso país. O jongo é uma **cerimônia religiosa**, uma **música de terreiro, né?** Que tem os atabaques, e a rítmica é muito rica. E a dança vai junto com os cantos, e vai meio tudo junto, né? E essa rítmica toda me fez criar a minha composição, baseado nessa rítmica. Inclusive, eu tenho uns três atabaques. Eu falei: "Nossa, esses atabaques, como é que é?" E esse ritmo dos tambores eu tentei **reproduzir batendo no meu violão**. O atabaque grave, que é aqui **nesse lado do violão**, o **aro** que bate aqui no braço, o atabaque mais fininho que **bato aqui**, e eu fui batendo no violão, quase quebrei o bicho, dar paulada nele, e acabei reproduzindo o mesmo ritmo que três atabaques batendo no violão. E essa rítmica está incorporada na música; tem uma sessão lá que é o trio de atabaques fazendo a rítmica, mas só que é o som, é o ritmo dos atabaques, mas é **o som das madeiras do violão batendo no instrumento**. Fui procurando sons, **bate na corda é um som, bate na madeira é um som, bate na madeira mais grossa é um som mais grave**, e tal. **Combinando esses sons**, aí reproduzi a rítmica do atabaque (Fenova, 2021, [17:53] - grifo nosso).

O discurso de Bellinati aponta para um processo de reavaliação das possibilidades com o corpo do violão, relacionado diretamente com elementos da música afro-brasileira. A ideia de religiosidade e música de terreiro, embora o jongo não seja denominado como dança religiosa, como apontado por Travassos (2007)<sup>58</sup>, faz parte de uma complexa rede de significados culturais e sociopolíticos.

A presença da percussão violonística na música instrumental para violão solo, enquanto experiência de composição escrita com melodia executada apenas pela mão esquerda em contraponto à percussão no corpo do violão, aparece em *Maracatu* de Madureira. Na música instrumental para violão solo, as relações com os elementos musicais centram-se na capacidade de um único violonista tocar ideias melódicas, harmônicas, polifônicas e percussivas, no âmbito das cordas, como na versão de *Batucada*<sup>59</sup> de Luiz Bonfá.

### 5.3.1 *Maracatu* de Antonio Madureira e as relação com a percussão com o violão

<sup>57</sup> *Jongo* - Paulo Bellinati. Exemplo da percussão violonística com toques percussivos com o corpo do violão e toques *percussivos* com as cordas <https://youtu.be/EWcTCg1q2aI?t=195>

<sup>58</sup> Travassos discute o jongo como uma dança afro-brasileira de tradição oral, associada a tambores, pontos cantados e performances que encapsulam narrativas históricas da escravidão. Embora vinculado a rituais, festividades e "terreiros" (espaços comunitários), não é caracterizado como uma religião, mas sim como uma manifestação cultural e musical que articula memória, resistência e identidade negra. (Travassos, 2007).

<sup>59</sup> *Batucada* com Luiz Bonfá [https://www.youtube.com/watch?v=qr12M8Ua\\_iA](https://www.youtube.com/watch?v=qr12M8Ua_iA)

Não foi identificado um registro audiovisual de Antônio Madureira tocando o *Maracatu*. No entanto, a relação entre compositor e intérprete é possível de ser identificada em algumas gravações de áudio e vídeo. O [registro audiovisual](#)<sup>60</sup> (Galan, 2020) de Cíntia Galan tocando o *Maracatu* permitiu uma melhor relação de análise da percussão violonística com as orientações da partitura.

A experiência de Madureira permite uma perspectiva tridimensional da presença da percussão violonística, ao trazer sua fala como depoimento, sua composição em convenções escritas e um intérprete realizando a performance da obra.

Na introdução da música, elementos melódicos em oitavas paralelas do início da música até a metade do compasso 3, e em sextas paralelas maiores da segunda metade do compasso 3 até o terceiro tempo do compasso 6, finalizam a introdução com intervalos de quartas justas paralelas, remetendo, assim, às sonoridades equivalentes das violas.

O pesquisador Bolis (2017) pergunta a Antônio Madureira se ele utiliza técnica estendida ao tocar os ligados somente com a mão esquerda para compor o *Maracatu*, e o compositor descreve o processo:

Essa **técnica** está na *Caixinha de Música* do Tárrega. Ele (Fidja) tocava a *Caixinha de música* do Isaías Sávio, e me ensinou. Na próxima aula fiz um arranjo de *Noite Feliz*, fazendo a caixinha de música. Tárrega usa a melodia com a mão esquerda, fazendo outras melodias com os harmônicos. No caso do *Maracatu* como eu podia fazer uma **base de percussão** e tocar uma melodia, **me lembrei dessa técnica da mão esquerda**. O baixo do violão é tocado de certa forma como um berimbau - ele não é tangido é percutido. Tem **duas percussões, dois timbres de percussão** - um mais **agudo** e outro **grave** - a melodia que faz com a mão esquerda. **Dá muito trabalho de você sincronizar as rítmicas e a melodia da mão esquerda**, mas chega lá (BOLIS, 2017, p. 96-97 - grifo nosso).

Os ligados são, de fato, modos de tocar não limitados ao repertório clássico de violão. Sua utilização no flamenco precede a formalização da técnica nos métodos de violonistas clássicos do século XIX. Portanto, os ligados não podem ser facilmente classificados como técnica estendida se considerarmos sua longa e rica história dentro das práticas musicais com o violão.

Afirmar que a execução de uma melodia completa com a mão esquerda utilizando ligados é uma técnica estendida é considerar apenas a perspectiva das práticas da música de concerto contemporânea, visto que essa possibilidade já se manifestava no pré-flamenco com Trinidad Huerta, considerado um virtuoso violonista de renome internacional. Ele tocava tanto

---

<sup>60</sup>*Maracatu* de Antônio Madureira interpretado por Cíntia Galan <http://youtube.com/watch?v=iRKEVFsoBF4>

em estilo clássico quanto popular e foi um dos primeiros violonistas a popularizar a música espanhola no exterior.

Segundo Cortés (2014), Trinidad Huerta pode ser considerado um precursor do estilo flamenco de tocar violão, devido ao seu repertório e estilo de tocar. No entanto, ele não era estritamente um violonista flamenco, pois seu repertório também incluía música clássica e popular não flamenca. Sobre tocar melodia com uma mão só, Cortés (2014) aponta:

Outro dos recursos que usavam os guitarristas clássicos-românticos deste período para "épater" o público burguês, consiste em incluir entre as variações uma onde se utiliza **somente a mão esquerda**. O efeito resultava surpreendente. Enquanto a mão direita ficava quieta, a mão esquerda movia-se por todo o cabo como uma aranha, produzindo inexplicavelmente som. Para poder realizar este tipo de proeza eram necessárias duas coisas: uns instrumentos com cordas baixas como as tinham as guitarras clássicas-românticas, uma boa técnica de ligados e força na mão esquerda. A guitarra flamenca herdará estas características organológicas e técnicas, enquanto que **a guitarra clássica as abandonará, estimando que são de mau gosto**. Huerta, que é antes de tudo um guitarrista que gosta de exibir o seu virtuosismo, não podia deixar de usar este recurso, como reflete o programa do concerto do XI-VIII-1850 no mesmo convento de Palma: "Programa Primeira parte 1o. Abertura do Turco em Itália, de Rossini. 2o. Variações de Sor e de Huerta, **uma delas com a mão só**" (Cortés, 2014, p. 133 - tradução nossa e grifo nosso)<sup>61</sup>.

A presença percussiva com o corpo do violão também se mostrava na prática de Trinidad Huerta, onde Cortés (2014) destaca que "A Revue et Gazette Musicale de Paris de 1º de junho de 1845 resenha outro concerto, acrescentando como dado que Huerta bate na tampa com a ponta dos dedos, técnica percussiva utilizada particularmente pela guitarra flamenca" (p. 129 – tradução nossa)<sup>62</sup>. Da resenha destacamos o seguinte trecho:

[...] que executou variações e uma polaca na guitarra, da qual, como verdadeiro virtuose espanhol, ele faz uma orquestra em miniatura; ele torna perceptíveis ao ouvido treinado todas as riquezas e sutilezas da composição, neste instrumento cujo próprio corpo de madeira se torna sonoro quando ele o bate com a ponta dos dedos, e que possui assim, em toda a acepção da palavra, um tempo harmônico (Suárez-Pajares e Coldwell, 2006, p. 25 apud Cortés, 2014, p. 129 – tradução nossa)<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> "Otro de los recursos que usaban los guitarristas clásico-románticos de este periodo para 'épater' al público burgués, consiste en incluir entre las variaciones una donde se utiliza únicamente la mano izquierda. El efecto resultaba asombroso. Mientras la mano derecha quedaba quieta, la mano izquierda se movía por todo el mástil como una araña, produciendo inexplicablemente sonido. Para poder realizar este tipo de proeza eran necesarios dos cosas: unos instrumentos con cuerdas bajas como las tenían las guitarras clásico-romántica, una buena técnica de ligados y fuerza en la mano izquierda. La guitarra flamenca heredará estas características organológicas y técnicas, mientras que la guitarra clásica las abandonará, estimando que son de mal gusto. Huerta, que es ante todo un guitarrista que gusta exhibir su virtuosismo, no podía dejar de usar este recurso, como refleja el programa del concierto del XI-VIII-1850 en el mismo convento de Palma: 'Programa Primera parte 1o. Obertura del Turco en Italia, de Rossini. 2o. Variaciones de Sor y de Huerta, una de ellas con la mano sola'" (Cortés, 2014, p. 133).

<sup>62</sup> "La revue et Gazette musicale de Paris del 1-VI-1845 reseña otro concierto, aportando como dato que Huerta golpea en la tapa con la punta de sus dedos, técnica percusiva utilizada particularmente por la guitarra flamenca" (Cortés, 2014, p. 129).

<sup>63</sup> "[...] qui a dit des variations et une polacca sur la guitare, dont, em véritable virtuose espagnol, il fait un orchestre en miniature; il rend perceptibles à l'oreille exercée toutes les richesses et les finesses de la composition, sur cet instrument dont le bois devient même sonore quand il le frappe du bout des doigts, et qui

As relações estabelecidas com o violão, entre o que se considera de “bom” ou “mau gosto”, de alguma forma repercutem até hoje nas práticas violonísticas do violão solo clássico. As perspectivas ideológicas e estéticas, em conjunto com a organologia, buscaram controlar possibilidades como as dos ligados e da própria percussão com o corpo do violão, com tampos cada vez mais finos e sonoridades mais sustentadas. Isso não excluiu a presença da percussão com o violão, mas reformulou os discursos violonísticos sobre a presença percussiva com o corpo do instrumento na música de concerto contemporânea e desviou, tanto quanto possível, das próprias possibilidades percussivas com o corpo do instrumento, principalmente no campo da música popular.

A exclusão ou “controle” das possibilidades percussivas do violão no contexto do violão clássico, que se tornou cada vez mais hegemônico como violão solista ao longo do século XX, influenciou inclusive as práticas e estudos com o instrumento na música popular no Brasil. Essa perspectiva ajuda a compreender, mesmo que parcialmente, o motivo de ser tão difícil encontrar, até o *Xaxado* de Edvaldo Cabral e o *Maracatu* de Antônio Madureira, a presença da percussão com as partes do corpo do violão em conciliação com a melodia, tocada somente pela mão esquerda do violonista. No entanto, a aproximação dialógica com as expressões culturais que têm a percussão como discurso central influenciou a presença da percussão com o corpo do violão na obra desses dois compositores, apontando para um tipo de relação que transcende um discurso técnico e se aproxima de dimensões simbólicas que possibilitam outras percepções. São outros discursos que se relacionam com as possibilidades de manualidades com o violão, permitindo traços percussivos com o corpo e com as cordas do instrumento para lidar com a totalidade da “terceira margem”, que é a presença de um campo de possibilidades que apontamos como percussão violonística.

O que Madureira denomina “duas percussões” no violão, ao explicar a parte B de sua composição, aproxima-se do que Abrahão (2015) descreve como a presença da percussão em instrumentos como cavaquinho, contrabaixo ou bandolim:

Ao se classificar a percussão, dá-se a ela a responsabilidade de perpetuar modelos e de se perpetuar no que já é conhecido, seja por modelos da própria forma física dos instrumentos, seja por modelos de técnica de execução instrumental, ou ainda por ideias fraseológicas da condução melódica ou rítmica. No entanto, a indefinição insiste em acompanhar a percussão. Saindo do recinto acadêmico, ouve-se com frequência solicitações de “faz-uma-percussão-aí” quando se pretende ter um acompanhamento de uma melodia por um motivo musical mais ritmado – mesmo quando o instrumento que ocupará esta função de fazer o acompanhamento for, por exemplo, o cavaquinho, e, neste caso, quem “faz a percussão” é o cavaquinho. Talvez seja adequado dizer que o instrumento que acompanhará o tólos a dar pulsão de vida

---

possède ainsi dans toute l'acception du mot, une table d'harmonie” (Suárez-Pajares e Coldwell, 2006, p. 25 apud Cortés, 2014, p. 129).

nesta experiência musical seja a percussão, aí não importa se é um cavaquinho, uma caixinha de fósforo, um contrabaixo, um pandeiro ou um bandolim (Abrahão, 2015, p. 40).

A dimensão poética da percussão o violão, tal como se constrói na experiência de Antonio Madureira, resulta de uma relação dialógica com diferentes enunciados musicais do caboclinho, da capoeira e do maracatu, conduzindo a práticas baseadas em toques carregados de sentidos, e não meramente em técnicas específicas.

### 5.3.2 Percussão violonística na composição *Maracatu* de Antonio Madureira

Antonio Madureira destaca que a “base de percussão” está relacionada a diferentes gêneros que vão além dos contornos rítmicos do universo do maracatu de baque virado<sup>64</sup>, também conhecido como maracatu-nação<sup>65</sup>:

[...] **Maracatu ficou até um pouco fora** do nome porque na verdade **o maracatu propriamente dito é a parte percussiva** [...] Até a parte que faz a melodia com a mão esquerda, que faz o berimbau. Ali tem o berimbau, tem uma percussão e tem uma melodia na mão esquerda, mas de certa forma aquela rítmica você encontra tanto no caboclinho quanto nos toques de capoeira (BOLIS, 2017, p. 147 - grifo nosso).

Ao destacar que “o maracatu ficou um pouco fora”, Antonio Madureira explica que sua composição se chama *Maracatu*, mas traz elementos percussivos de outras expressões culturais, como o caboclinho e a capoeira, onde se apresenta o que ele chamou de base de percussão com o violão. Ele observa que “o maracatu propriamente dito” é caracterizado pela parte percussiva, como nas comunidades de maracatus, que têm como patrimônio estético, em sua dimensão simbólica, a música percussiva e vocal (Santos e Resende, 2009, p. 29-30). No entanto, o ritmo da melodia do compasso 11 ao 19, em contraponto com a base de percussão, que soa como caboclinho e berimbau ao mesmo tempo, tem sua rítmica organizada como as toadas de maracatus.

<sup>64</sup> A expressão maracatu de baque virado passou a ser empregada por Guerra-Peixe, em sua obra, *Maracatus do Recife*, publicada em 1955. Foi a primeira publicação, a partir da análise dos conjuntos musicais e de suas performances, a categorizar e diferenciar dois tipos de maracatus existentes em Pernambuco, o maracatu-nação ou de baque-virado urbano do Recife e o maracatu de orquestra ou de baque-solto rural, encontrado na Zona da Mata pernambucana. (Guillen, 2007)

<sup>65</sup> “Sobre a expressão maracatu-nação: “o nome ‘maracatu-nação’ sinaliza a conexão deste tipo de maracatu com a diáspora africana. Em 2009, esta designação foi escolhida por maracatus da região metropolitana de Recife para a criação da associação que os reuniu formalmente, a AMANPE, ou ‘Associação dos Maracatus-Nação de Pernambuco’. O uso da palavra ‘nação’ entre maracatus remete ao conhecido uso desta palavra no contexto do escravismo nas Américas” (Chamone; Lyra de Carvalho; Sandroni, 2022).

Para acompanhar as orientações da partitura do Maracatu em relação à performance musical, o [registro audiovisual](#)<sup>66</sup> de Cintia Galan colabora para a análise da percussão violonística.

Figura 10 - EdiPA - Edição da Performance Audiovisual para análise da percussão violonística do *Maracatu* de Antonio Madureira do compasso 8 ao 19.

A tarja verde sobreposta na partitura destaca a melodia com a rítmica encontrada nas toadas e toques percussivos dos maracatus.

\*Bater a face da unha contra a 6ª corda, produzindo um efeito percussivo imitando o 'berimbau'.

\*\*Toque no cavalete

Aos [00:38](#) da performance audiovisual

Antonio Madureira, destaca que esta parte percussiva da seção B tem uma rítmica que é encontrada tanto no caboclinho quanto na capoeira (Bolis, 2017, p. 94).

Fonte: organização do autor (2024).

Na partitura do *Maracatu*, publicada em 1995, as convenções para as partes percussivas relacionadas às interações com as cordas e com as partes do corpo do instrumento são apresentadas como ilustrado na figura 7. Tais convenções não exibem o desenho do corpo ou do tampo do violão, mas fornecem, em inglês, a descrição de como se executar as passagens com base nas cabeças das notas e em seus respectivos valores rítmicos:

Figura 11 - Notação de escrita percussiva para tocar no violão no *Maracatu* de Antonio Madureira

\* Slap the face of the nail against the 6th string, producing a percussive effect imitating the "berimbau".

\*\* Stroke on the bridge.

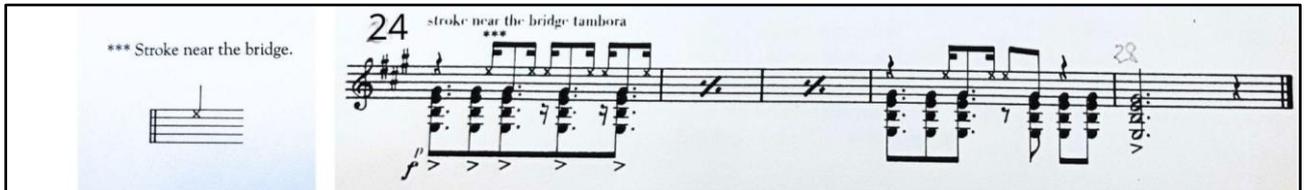
\*\*\* Stroke near the bridge.

Fonte: Madureira, 1995

<sup>66</sup> Performance de Cintia Galan tocando *Maracatu* de Antonio Madureira <http://youtube.com/watch?v=iRKEVFsBF4>

A percussão violonística, cujo ritmo corresponde ao toque percussivo de maracatu, surge apenas no final da composição, entre os compassos 24 e 27, sem contraposição à melodia:

Figura 12 - Trecho final do *Maracatu* de Antonio Madureira com percussão violonística com ritmo do maracatu



Fonte: Madureira, 1995

A indicação da notação percussiva separada da partitura mostra como “stroke near the bridge” (toque próximo ao cavalete) e na partitura reforça como “stroke near the bridge tambora” (toque próximo ao cavalete tambora) que é tocado pelo dedo médio da mão direita da intérprete. As cordas soltas também é tocada com o dedo polegar pela intérprete como tambora, que indica a percussão golpeando as cordas com o dedo.

Quadro 5 - Toque de tambora próximo ao cavalete no *Maracatu* de Antonio Madureira



Fonte: Organização do autor (2024).

Outro ponto relevante acerca da percussão violonística é que, ao buscar a independência entre as texturas produzidas com os toques no âmbito das cordas e do corpo do violão, como no caso de Antonio Madureira, abriu-se a possibilidade de fazer seu *Maracatu* soar simultaneamente distinto e coerente com sua concepção composicional. Conforme enfatiza o próprio autor em entrevista: “minhas composições tem que ter a articulação rítmica porque muitas vezes a ideia está na articulação rítmica do que no elemento melódico. Tem que dar significado rítmico às notas e não melódico” (Bolis, 2017 p.148, 149). Dessa forma, a percussão com o corpo do violão no *Maracatu* contrapõe-se à melodia, que também carrega o significado rítmico característico dos maracatus, sem deixar de ser melódica. Em outras obras do mesmo autor, como *Rugendas* e *Ponteado*, explora-se sobretudo o campo de possibilidades

das cordas, privilegiando o significado rítmico das notas em detrimento de um contorno melódico mais proeminente.

O processo de reavaliação entre os campos das cordas e do corpo, quando ocorre por meio de trocas dialógicas entre fazeres e saberes de múltiplas referências, como no caso do *Maracatu*, inspirado na cultura popular, pode ser mediado diretamente pelo toque carregado de sentidos. Desse processo emergem reflexões sobre soluções técnicas, resultados estéticos e possibilidades de espacialidade para os toques com o corpo do violão. A experiência de estabilidade com as possibilidades percussivas, por sua vez, pode ser considerada o próprio processo de adaptação das possibilidades percussivas com o corpo do instrumento aos modos de tocar com as cordas, ou a integração das possibilidades como um jogo de interações em movimento, como caminhos interdependentes entre toques com as cordas e com o corpo do instrumento. No caso de Antonio Madureira, essa estabilidade manifestou-se sobretudo na definição de sua obra como peça fixa em partitura, permitindo que a preparação para a performance fosse mediada pela escrita musical em partitura

## **6. AUTOETNOGRAFIA DA EXPERIÊNCIA COM A PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA**

Este capítulo traz uma reflexão crítica e analítica das minhas experiências no âmbito das relações socioculturais e das performances que envolvem as interações com o corpo do violão, a partir de relatos e da análise de registros documentais. Busca-se, aqui, contribuir para as discussões acerca da ideia de violão percussivo no contexto do violão solo instrumental e da canção no Brasil, por meio de perspectivas dialógicas que reúnem múltiplas referências culturais.

A aproximação com outras experiências artísticas amplia as discussões e análises, ao evidenciar como se dá a presença da percussão através do corpo do violão. Procuo, assim, ir além de uma simples descrição das vivências, estabelecendo conexões entre os dados e situando-os num contexto sociocultural mais amplo. Ao valorizar a cotidianidade com a percussão violonística, passei a considerar experiências artísticas, educacionais e de estudo do violão em diferentes contextos.

Na música popular brasileira, o violão sempre teve papel de destaque como instrumento ritmicamente expressivo no âmbito das cordas. Entretanto, quando se considera o potencial do corpo do violão, ainda na virada do século XXI, suas possibilidades percussivas não estavam plenamente inseridas em espaços de performance, de discussão ou de ensino como escolas de música ou universidades.

Esse cenário foi o ponto de partida para quem, como eu, desejava explorar uma forma específica de pensamento social, envolvendo a presença da percussão com o violão no Brasil. À época, eu desconhecia completamente as práticas artísticas aqui discutidas, bem como certas tendências do violão clássico contemporâneo de concerto<sup>67</sup>. A plataforma YouTube, lançada em 2005, ainda não existia quando comecei a desenvolver meu interesse pelo tema; e, embora houvesse o *fingerstyle*, cuja difusão se intensificou após 2006 com a publicação da música *Drifting*<sup>68</sup>, esse movimento não orientou diretamente minhas experiências. Da mesma forma, o flamenco não influenciou meu interesse inicial pela percussão com as partes do corpo do violão. O que me atraiu foi, sobretudo, a percepção de que o próprio violão, enquanto corpo, abrangia inúmeras possibilidades pouco exploradas. A relação com a diversidade rítmica da música brasileira norteou, portanto, a primeira aproximação com o que passei a chamar inicialmente de violão percussivo.

Minha primeira iniciativa com a ideia de violão percussivo ocorreu por meio da *Suíte-Zabumba*, obra composta por quatro partes: I – *Zabumbeiro*, II – *Maracatu Sagrado*, III – *Ciranda* e IV – *Coco*, concebida entre 2002 e 2010, inaugurando o que denomino de primeira etapa das minhas vivências com a percussão violonística.

A violonista Badi Assad, que realizou performances em 1991<sup>69</sup> envolvendo o corpo do violão aproximadamente uma década antes da minha própria experiência, obteve pouca repercussão inicial no Brasil<sup>70</sup>. Até a presente pesquisa estudo, não havia registros acadêmicos sobre o tema do violão percussivo que abordassem as suas experiências. Em publicação em sua página no Facebook, Badi Assad (2022) comenta: “Graças a Deusas Deuses e muita curiosidade, eu sempre me dediquei para inventar novos sons. Eu fiz esse arranjo de *Vrap* (música do Marco Ferreira) quando ainda não era comum bater no violão e ainda não existia internet” (Assad, 2022).

---

<sup>67</sup> Uma das primeiras publicações no Brasil sobre a produção da música contemporânea com o violão explorando as partes do corpo do violão é o livro de Jorge Antunes (2004), *Sons novos para o piano, a harpa e o violão*.

<sup>68</sup> *Drifting* é apontada como a obra que marcou o *fingerstyle* moderno, devido ao seu enorme sucesso no YouTube em 2006. Esse sucesso teria impulsionado a popularização do estilo e suas técnicas percussivas (Fernandes, 2020, p. 32).

<sup>69</sup> Performances de Badi Assad em 1991 no Heineken Concert explorando possibilidades percussivas com o violão em músicas como *Saudade nº 3* de Roland Dyens - <https://www.youtube.com/watch?v=yPVIxLO1wRg> e *Vrap* de Marco Ferreira - <https://www.youtube.com/watch?v=17yBGP56g8> em um dos seus primeiros shows oficiais.

<sup>70</sup> Em entrevista aos [52:41s](https://www.youtube.com/watch?v=52:41s), Badi Assad aponta as suas experiências com o violão, voz, caxixi e percussão com o corpo do violão não teve repercussão no Brasil. <https://youtu.be/-9m4cWWzqg4?si=kX-VCSTXjVXMIztZ&t=3161>

No lançamento de seu primeiro trabalho fonográfico *Dança dos Tons* (1989), Badi Assad explora a combinação de violão, voz e percussão. Na década de 1990, após estudar polirritmia com o percussionista Zé Eduardo Nazário, ela passou a integrar o caxixi ao violão. Inspirada em músicos como Naná Vasconcelos e Hermeto Pascoal, desenvolveu uma prática em que toca com o caxixi com uma das mãos, enquanto explora, com a outra, as possibilidades com as cordas na escala do violão. Esse processo exigiu estudo intensivo e a elaboração de partituras que auxiliassem na coordenação desses movimentos (Gallo, 2012).

Enquanto Badi Assad unia o violão ao caxixi, eu explorei as sobras das cordas no cavalete, uma possibilidade para soar como um chocalho da percussão violonística. O “chocalho” resultante dos toques com as sobras das cordas pode ser observado em diferentes performances, tais como na [Ciranda](#)<sup>71</sup>; na performance de [Pagode Russo](#)<sup>72</sup> (aos 01:45s); em duo de violões com a música [Baião pra São Paulo](#)<sup>73</sup>, (aos 02:20s e 02:36s); em uma das versões de [Vacila no Passo](#)<sup>74</sup> (no trecho final da gravação). O aproveitamento das sobras das cordas no cavalete constituiu uma das formas de trazer a percussão para o campo das cordas frouxas, em interação com o tampo, dialogando com a diversidade de contextos em que os chocalhos se manifestam na cultura musical brasileira.

As possibilidades percussivas com o corpo do violão surgiram a partir da minha experiência de tocar e de aproximar-me de múltiplas referências de outras presenças percussivas, fora do universo do violão, com o intuito de mapear a percussão primeiro pelo toque e, em seguida, pelas convenções de escrita. Embora essas convenções possuam suas especificidades, elas não representam o único caminho. O trabalho com convenções de escrita percussiva converteu-se em uma forma de arquivar sinais, visando orientar um tipo de performance que demanda um ritual recorrente de preparação-para-o-desempenho.

A constatação de que a experiência do toque precede qualquer discurso técnico fez-me atentar para a percepção da potencialidade do violão como percussão múltipla, em diálogo com outras referências rítmicas, especialmente aquelas oriundas de expressões da cultura popular,

---

<sup>71</sup> *Ciranda* é o terceira dança da *Suíte-Zabumba* composta entre 2006 e 2010 <https://www.youtube.com/watch?v=pPeT8zC7fzI>

<sup>72</sup> No contexto do ensino do violão no Instituto Brasileiro de Violão Percussivo em parceria com o Curso de Música Sonata com a música *Pagode Russo* de Luiz Gonzaga e João Silva [https://www.youtube.com/watch?v=z5goZi\\_gfys&t=105s](https://www.youtube.com/watch?v=z5goZi_gfys&t=105s)

<sup>73</sup> Performance em duo com a música *Baião pra São Paulo* de Henrique Annes arranjada por Leo Aguiar no teatro de Santa Isabel, em Recife. (G1 PERNAMBUCO, 201). <https://www.youtube.com/watch?v=CogzI8EXw0Q>

<sup>74</sup> Versão da canção *Vacila no Passo* com o “chocalho” com a sobra das cordas no cavalete no final do vídeo. [https://www.instagram.com/p/wuNTPuoByS/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/wuNTPuoByS/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

que me interessavam musicalmente desde 2002. A música *Zabumbeiro*<sup>75</sup> foi a primeira experiência que se configurou como um ritual de recorrência na prática de violão solo, mediado tanto pela inspiração em ritmos como o baião e o xaxado quanto pela escrita musical dessas ideias, as quais se revelavam viáveis como percussão em partes do corpo do violão.

A escrita, nesse contexto, não se apresentava como mera representação de um discurso técnico, mas sim de um discurso musical poético. Os gestos necessários não eram pontuais, mas carregados de inflexões rítmicas que demandaram resistência física, vigor e um preparo diário para a performance. Ao lidar com a composição, que foi tomando forma com a presença percussiva no corpo do violão, passei também a refletir individualmente sobre minhas experiências com o campo das cordas.

As relações com as canções passaram a ser, inicialmente, experiências com a abertura para versões das canções com a presença da percussão com o violão, indo além de uma relação exclusivamente mediada pela escrita musical. *Chovendo na roseira*<sup>76</sup> foi a primeira canção que escolhi para reavaliar as possibilidades da presença da percussão com o violão colaborando em fazer música sem depender de uma composição ou arranjo escritos, e sem fazer a melodia no violão, mas com a voz cantada, buscando a unidade solista entre violão voz.

A percussão, enquanto presença solista com o violão, tem sido experimentada tanto na perspectiva instrumental quanto na unidade discursiva entre voz e violão. Em muitos casos, essa unidade solista é reivindicada apenas para a música instrumental. Sandroni (2001, p. 15) faz referência equivalente a essa concepção ao abordar a prática do violonista que se acompanha enquanto canta, descrevendo-a como uma “versão de câmara” que dar à intimidade do intérprete, uma dimensão coletiva, no caso, relacionada ao samba e à sua síntese em voz e violão.

No contexto das canções, minhas experiências de desestabilização dos modos tradicionais, por tocar o violão solo apenas com uma mão, abrangeram a busca por maior flexibilidade em situações de performance, como forma de adaptar-me a cada momento específico. Tal flexibilidade de possibilidades foi percebida na relação com a percussão violonística, aspecto este que sempre esteve presente, no âmbito das cordas, no violão no contexto da música popular no Brasil. Violões do choro, do samba e de cada artista que lida

---

<sup>75</sup> Trecho de *Zabumbeiro* composição de Leo Aguiar iniciada em 2002 e concluída em 2005. Registro de gravação em audiovisual em 2012 no Sesc de Belo Jardim em Pernambuco <https://youtu.be/6ivPC5iXD0k>

<sup>76</sup> *Chovendo na Roseira* apresentada na Universidade Federal de Pernambuco em 2015. O processo com essa música já tinha iniciado em 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=zTxLx7tNp4s&t=39s&pp=ygUeY2hvdnVvZG8gZmEgcm9zZWlyYSBsZlW8gYWdlYWVh>

com a música em situação de performance, seja na canção ou no violão solo, não se restringem a uma composição ou arranjo fixo e rigorosamente ensaiado.

Abordar o violão como um instrumento que permite múltiplas possibilidades, que podem acarretar instabilidade nos modos de execução devido à presença da percussão em suas partes do corpo, suscita sensações simultaneamente desafiadoras e estimulantes, dadas as inúmeras alternativas que se apresentam. Nesse sentido, busquei permitir que a mão usualmente dedicada ao dedilhado realizasse toques tanto no corpo do violão quanto nas cordas, de forma independente daquela mão comumente empregada na escala. Esta última, além de tocar ligados, notas percutidas ou dedilhadas em cordas soltas ou pressionadas por outro dedo da mesma mão que atua na escala, mas também poderia tocar partes do corpo do violão.

No caso do *Maracatu Sagrado*, as possibilidades percussivas violonísticas inspiram-se nas linguagens dos tambores dos maracatus do Recife, evidenciados por uma dinâmica social que instiga reflexões acerca da diversidade dos seus modos de tocar, ao relacionar tais práticas para as possibilidades com o corpo do violão como texturas polirrítmicas. A intermanualidade entre toques percussivos independentes no corpo do violão deixa de ser apenas uma variação de gestos isolados, tornando-se uma “terceira margem”, não estritamente técnica, mas carregada de significação simbólica e sentido nos movimentos gestuais da performance.

## 6.1 AS CONVENÇÕES DE NOTAÇÃO PERCUSSIVA PARA O CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO

A preocupação em atender às demandas do violão solo mediado pela escrita em partitura levou à criação de convenções<sup>77</sup> de escrita percussiva para o campo do corpo do violão. Em 2002, quando iniciei o processo com *Zabumbeiro*<sup>78</sup>, meu objetivo era elaborar algo que um intérprete pudesse compreender e tocar. Em 2007, essa relação compositor-intérprete aconteceu ao se apresentar o *Maracatu Sagrado* pelo violonista Ezequias Lira<sup>79</sup> na Universidade de Montreal<sup>80</sup>, em sua conclusão de doutorado em performance sobre a obra do violonista Edvaldo Cabral (Lira, 2006). As convenções de escrita percussiva para representar as partes do corpo do

---

<sup>77</sup> Ver no apêndice A a convenção de notação percussiva com as partes do corpo do violão elaboradas juntamente com a *Suíte-Zabumba*.

<sup>78</sup> Trecho da música *Zabumbeiro* de Leo Aguiar em 2012 no Sesc <https://youtu.be/6ivPC5iXD0k>

<sup>79</sup> Performance de Ezequias Lira tocando o *Maracatu Sagrado* na Faculdade de Montreal em 2007 <https://youtu.be/PD0SwQu2VGc>. No recital foram apresentadas composições de Leo Aguiar, Agustín Barrios, Edvaldo Cabral, Carlo Domeniconi, Heitor Pereira, e Joaquín Turina (Scena Musicale, 2007, p. 62).

<sup>80</sup> Ver em anexo C divulgação da performance de Ezequias Lira.

violão possibilitaram uma forma de diálogo específica que se configurou como apenas um dos diversos caminhos. Outras experiências só se tornariam evidentes para mim ao trabalhar com a canção individualmente ou em interação com outras pessoas fazendo música em situação de performance, sem necessariamente a mediação de uma composição ou arranjo fixado em partitura.

O uso recorrente do termo violão percussivo desde minhas primeiras experiências, com a *Suíte-Zabumba*, ilustra-se até mesmo na criação das fontes organizadas para as convenções de escrita percussiva para agregar às partituras. Em 2008 troco mensagem de e-mail<sup>81</sup> sobre as fontes percussivas com Napoleão Costa<sup>82</sup>.

A fonte anexada ao e-mail, intitulada MAESTRO\_Violão Percussivo 7, indicava que as experiências com as convenções de escrita percussiva, por meio de cabeças de notas que representavam pontos de contato com o corpo do violão, já haviam chegado à sétima versão. O termo MAESTRO remete à fonte musical do software de edição de partitura Finale, enquanto “Violão Percussivo” definia a finalidade da fonte, direcionada às convenções de escrita para a percussão realizada nas partes do corpo do violão. A data do e-mail no anexo B, em 06/03/2008 revela que, mesmo após a criação do *Maracatu Sagrado*, entre 2005 e 2006, e sua apresentação pública no Canadá, em 2007, o processo de aperfeiçoamento das convenções de escrita percussiva continuava.

Quanto à adoção da expressão violão percussivo, para se referir às possibilidades percussivas no corpo do violão, e sua divulgação por intermédio de ações no Instituto Brasileiro de Violão Percussivo - IBrVP<sup>83</sup>, influenciou a violonista e pesquisadora Amanda Carpenedo, que comentou a seguinte perspectiva em entrevista:

O que eu faço não é violão fingerstyle, eu chamo de violão percussivo. Peguei esse nome do Leo Aguiar, que é um cara lá do Recife, que botou um site, né, Instituto Violão Percussivo. Ele também é um dos pioneiros aí, ele provavelmente é o pioneiro, primeiro, não sei. É muito difícil também datar quem começou primeiro as coisas, mas provavelmente, sim, ele foi um dos primeiros, se não o primeiro, a fazer esse tipo de toque, de acompanhamento percussivo no violão. E aí eu roubei, eh, peguei emprestado esse nome "violão percussivo", que é justamente o violão de nylon fazendo essas camadas percussivas junto das outras coisas, melodia e harmonia. (IFPA 2022, [55:46s] - transcrição nossa)

Não reivindico pioneirismo por ter buscado a prática de percussão com o violão, mas considero relevante, na minha vivência, o fato de ter lidado com as possibilidades percussivas

<sup>81</sup> Ver em anexo B e-mail relacionado às fontes percussivas.

<sup>82</sup> Napoleão Costa Lima (1950) é violonista, professor e pesquisador. Estudou e ensinou violão no Brasil e na Alemanha, onde também cursou Musicologia Histórica e Etnomusicologia. Estudou com Abel Carlevaro, com quem trabalhou entre 1996 e 2000 (Costa Lima, 2024).

<sup>83</sup> Mais adiante será abordado sobre o Instituto Brasileiro de Violão Percussivo – IBrVP [www.violoapercussivo.com](http://www.violoapercussivo.com)

com as partes do corpo do violão de modo recorrente e cotidiano, adotando explicitamente a expressão violão percussivo. A concepção de violão percussivo como possibilidade de abertura para além do instrumento de cordas dedilhadas demonstrou-se necessária em minha trajetória, ao contemplar diferentes discursos musicais e reflexões sobre o instrumento, reflexões que não se restringem aos termos *fingerstyle* ou *técnica estendida/expandida*<sup>84</sup>.

As presenças da percussão podem manifestar-se de diversas maneiras, e considero que qualquer mapeamento ou convenção das interações entre corpo humano e corpo do violão necessita contemplar a multiplicidade de percepções, os diferentes tipos de violão, as variações de toque e as dimensões simbólicas das performances em questão.

Entre 2004 e 2010, aproximadamente, trabalhei em conjunto com o violonista Napoleão Costa Lima, trocando ideias e recebendo sugestões sobre a sistematização de uma escrita que contemplasse pontos de contato com o corpo do violão. Dediquei-lhe a *Suíte-Zabumba*, na qual ele desempenhou papel significativo, contribuindo tanto para a conceitualização das convenções quanto para as diferentes versões até a consolidação da obra.

Com o intuito de criar símbolos próprios para a escrita percussiva no corpo do violão, utilizei o software FontCreator, o que tornou possível inserir esses ícones diretamente no editor de partituras Finale. As novas cabeças de nota correspondiam, assim, a pontos de contato específicos em cada área do corpo do violão, possibilitando, inclusive, relacionar diferentes grupos de cabeças de nota independentemente das pautas tradicionais. Esse método abria, ainda, margem para outros sistemas de notação.

Minha trajetória no violão foi marcada pela perspectiva de canhoto, influenciando de forma considerável minha prática. A partir dessa experiência, senti a necessidade de redefinir a terminologia usual das “mãos”, tornando-a mais condizente com minha vivência corporal:

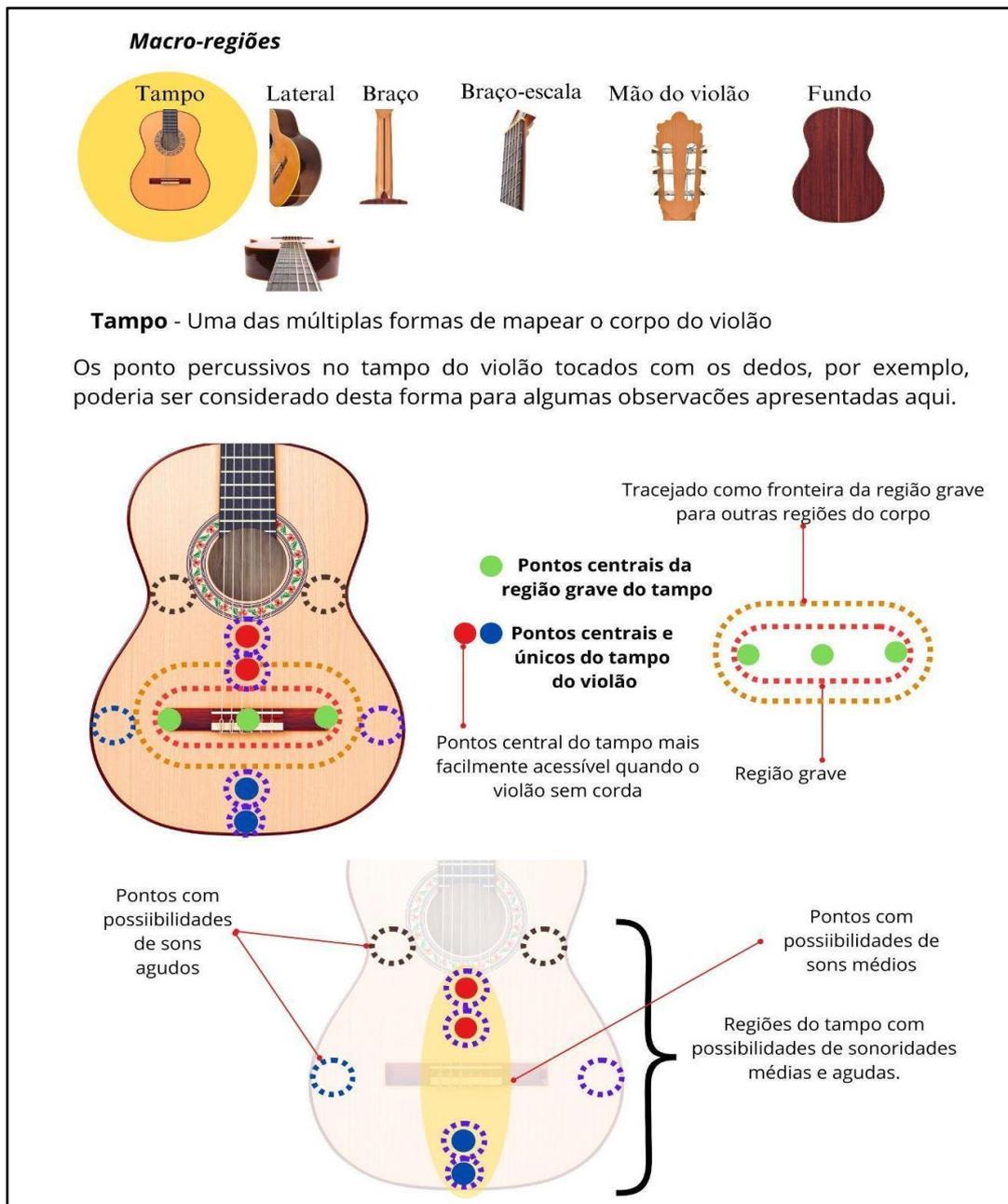
---

<sup>84</sup> As expressões "técnicas estendidas" ou "técnicas expandidas", derivadas de uma perspectiva eurocentrista no que se refere à técnica musical em instrumentos (Stene, 2014) e vocalidades (SAVVY CONTEMPORARY, 2019), estabelecendo uma dicotomia entre práticas historicamente legitimadas no contexto da música europeia e abordagens interpretadas como “externas” ou não convencionais. Essa classificação implica uma hierarquização entre as práticas musicais, na qual a incorporação de novas sonoridades ou gestualidades só se legitima a partir de sua relação com o cânone europeu, evidenciando uma lógica de apropriação e recontextualização. Para Abrahão (2015, p. 183), “a abertura que a percussão permite foi bastante explorada pela música contemporânea que, de certo modo, teve sua certidão de nascimento carimbada pela percussão”. A perspectiva de um violão percussivo, portanto, insere-se em um conjunto abrangente de experiências múltiplas com o instrumento, constituindo-se em objeto de discussão e análise no presente estudo. Além disso, nota-se a relevância de integrar diferentes pontos de vista culturais e históricos, a fim de transcender a ênfase exclusiva nos modelos europeus de técnica e execução. Esse olhar ampliado contribui para uma compreensão mais plural e inclusiva da prática musical, fomentando discussões sobre o conceito de “técnica” e seus múltiplos desdobramentos artísticos e sociais. Dentro desse cenário, as presenças da percussão com o violão destacam-se como experiências que cruzam fronteiras estilísticas, ampliando ainda mais o leque de possibilidades expressivas e reforçando a importância de repensar os limites convencionais da execução instrumental.

passsei a denominar minha mão esquerda de “mão do tampo” e a direita de “mão da escala”. Embora nem sempre recorra a tais expressões, elas ressaltam a minha percepção do meu fazer musical.

Quanto às nuances relativas ao mapeamento de regiões com o corpo do violão, considerando diferentes perspectivas musicais e culturais, percebe-se que determinadas linguagens musicais podem influenciar abordagens específicas de mapeamento. Em minha experiência com ritmos que demandam inflexões rítmicas mais rápidas e leves, explorando simultaneamente as possibilidades graves do tampo do violão, o mapeamento ilustrado na figura 9 surge possibilidades que combinando com toques do polegar em áreas que produzem sons mais graves, associados aos demais dedos (principalmente indicador e médio), os quais atuam em áreas progressivamente mais distantes da região identificada como grave. Também se consideram, neste contexto, as possibilidades de toque em um violão sem cordas:

Figura 13 - Mapeamento com o tampo do violão considerando toques com os dedos

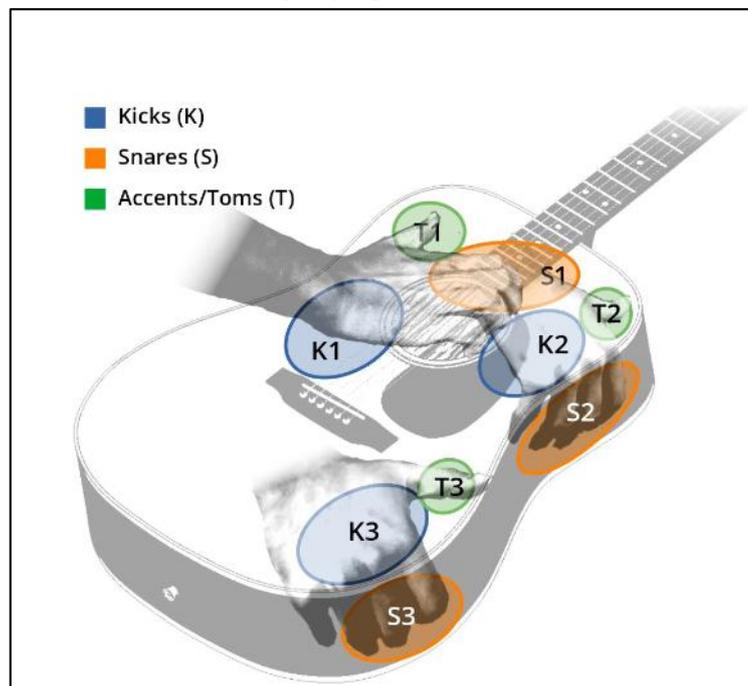


Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Por outro lado, o estudo de Martelloni, McPherson e Barthet (2020), que investiga as técnicas do violão fingerstyle percussivo por meio de entrevistas com músicos, apresenta uma análise gestual e zonas de interação percussiva no violão. Com base nas respostas dos músicos, o trabalho propõe três zonas no corpo do violão em que tais interações ocorrem com maior frequência, um mapeamento que pode ser analisado em relação às diferentes partes das mãos e dedos. É possível, por exemplo, considerar que determinadas regiões, quando tocadas com o punho, como na figura 10 nas regiões de cor azul, produzam sons graves, enquanto, se tocadas

pelos dedos como no mapa da figura 9, na mesma região, poderiam resultar em sonoridades médias ou agudas.

Figura 14 – Mapeamento considerando os toques com o punho e os dedos no contexto do fingerstyle percussivo



Fonte: Martelloni, Mcpherson e Barthet (2020, p. 443)

A presença da percussão pode manifestar-se de variadas formas e transcender a noção literal de golpear, atritar, raspar, sacudir ou esfregar. Em um exemplo apresentado durante o Seminário José Carrion<sup>85</sup>, demonstro, por meio do violão, um movimento “para fora”, que também desafia as tentativas de mapeamentos padronizados.

## 6.2 PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA NA COMPOSIÇÃO *MARACATU SAGRADO* COM LEO AGUIAR.

O registro audiovisual de *Maracatu Sagrado*<sup>86</sup>, realizado em 2012, teve como objetivo inicial produzir um registro pessoal e integral da obra, aproveitando o momento em que eu havia apresentado a *Suíte-Zabumba* em algumas performances ao vivo como nos SESCs de Santo Amaro, em Recife e no de Belo Jardim, no Agreste Pernambucano naquele mesmo ano.

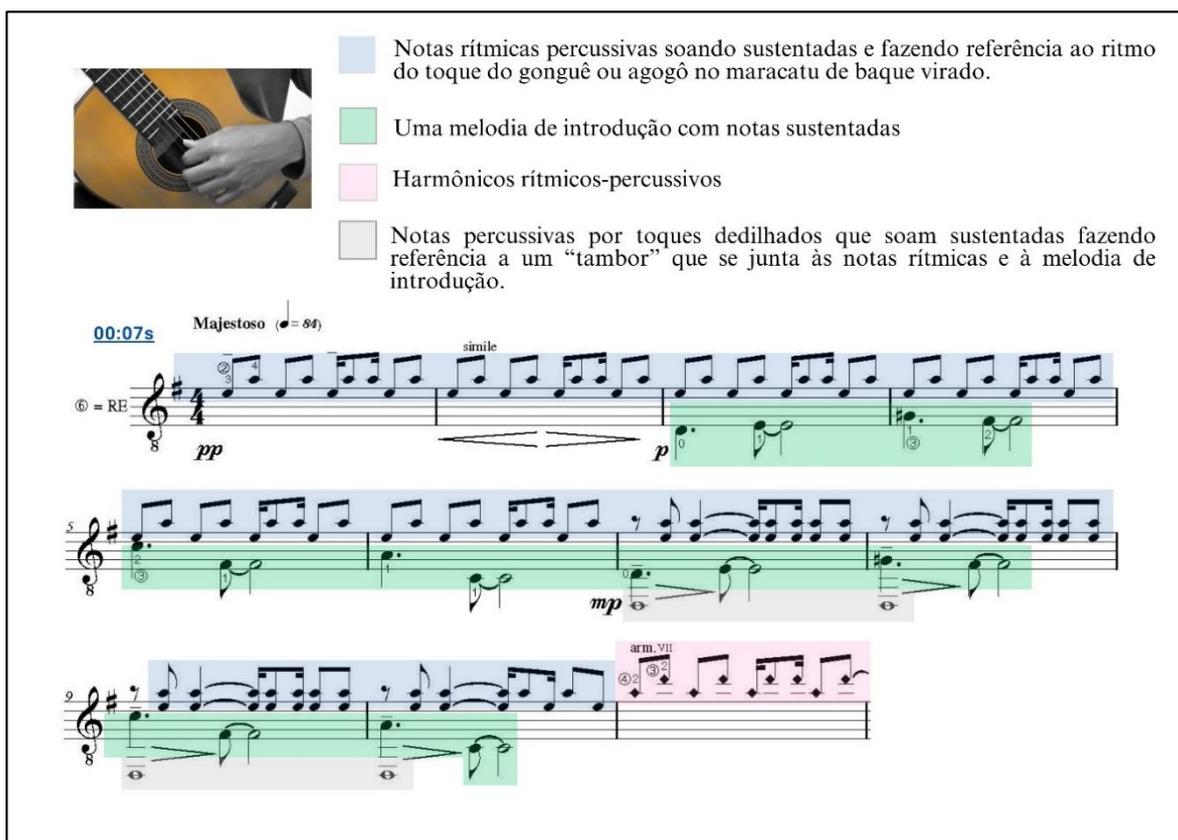
<sup>85</sup> Exemplo de um toque que não é um gesto de golpear, mas que é presença de percussão por um gesto “para fora”, como saída do ponto de contato: <https://youtu.be/DhGYKV-tsZQ>

<sup>86</sup> Registro audiovisual do *Maracatu Sagrado* com Leo Aguiar: <https://www.youtube.com/watch?v=KyUaDJpA10Q>

Esse registro servirá de base para a análise do *Maracatu Sagrado*, que explora de forma significativa as convenções de escrita percussiva voltadas ao corpo do violão, contribuindo para a compreensão das relações entre convenções, performance e sentidos na música.

Inspirado pela musicalidade dos grupos de maracatus, com suas dinâmicas de perguntas e respostas percussivas e suas toadas, a composição *Maracatu Sagrado* permeia-se dessas musicalidades, apresentando e rerepresentando uma toada principal ao longo de toda a composição. Uma perspectiva importante da obra foi explorar as possibilidades polirrítmicas encontrada nos toques dos maracatus de baque virado, elaboradas nas possibilidades do violão solo com percussão violonística. O título alude ao âmbito sagrado das religiosidades afro-brasileiras presentes nos maracatus do Recife.

Figura 15 – *Maracatu Sagrado* - Campo das cordas – Introdução – [00:07s A 00:36s](#)



Notas rítmicas percussivas soando sustentadas e fazendo referência ao ritmo do toque do gonguê ou agogô no maracatu de baque virado.

Uma melodia de introdução com notas sustentadas

Harmônicos rítmico-percussivos

Notas percussivas por toques dedilhados que soam sustentadas fazendo referência a um “tambor” que se junta às notas rítmicas e à melodia de introdução.

**00:07s** *Majestoso* (♩ = 84)

*pp* *simile* *p* *mp* *arm. VII*

Fonte: O autor (2024).

Figura 16 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Introdução (Comp. 12-16) - [00:37s A 01:22s](#)

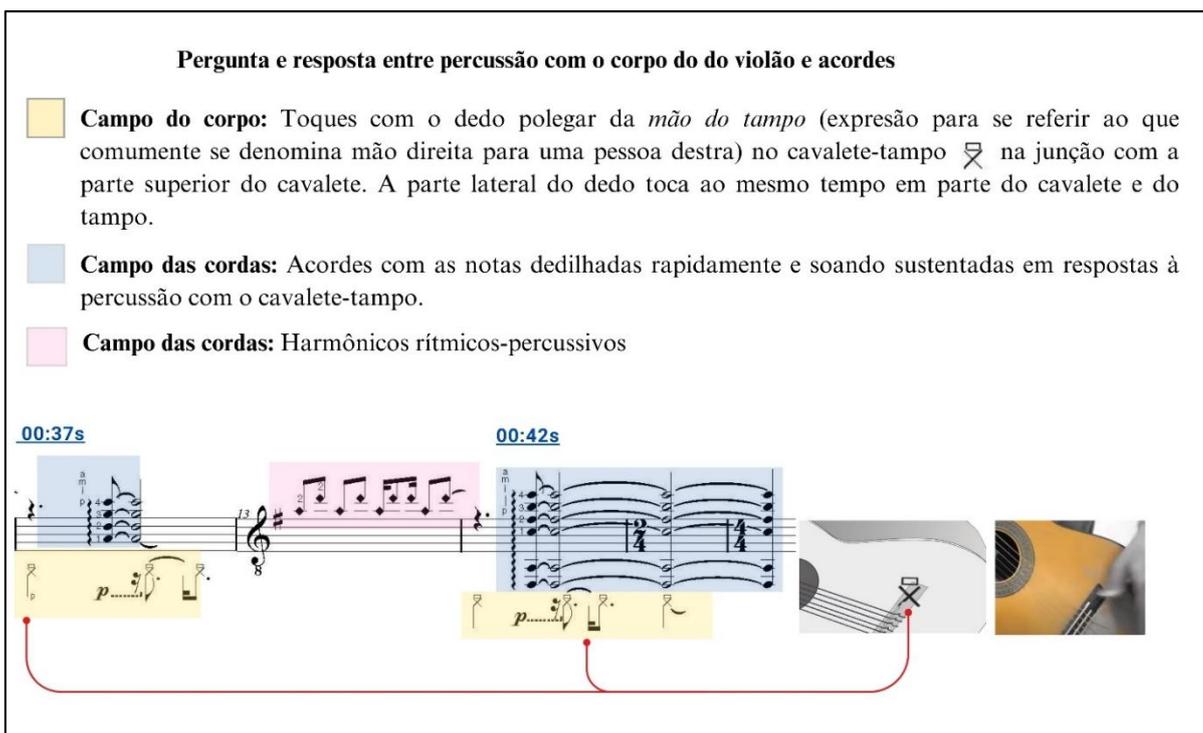
**Pergunta e resposta entre percussão com o corpo do do violão e acordes**

**Campo do corpo:** Toques com o dedo polegar da *mão do tampo* (expressão para se referir ao que comumente se denomina mão direita para uma pessoa destra) no cavalete-tampo  na junção com a parte superior do cavalete. A parte lateral do dedo toca ao mesmo tempo em parte do cavalete e do tampo.

**Campo das cordas:** Acordes com as notas dedilhadas rapidamente e soando sustentadas em respostas à percussão com o cavalete-tampo.

**Campo das cordas:** Harmônicos rítmico-percussivos

**00:37s** **00:42s**



Fonte: O autor (2024).

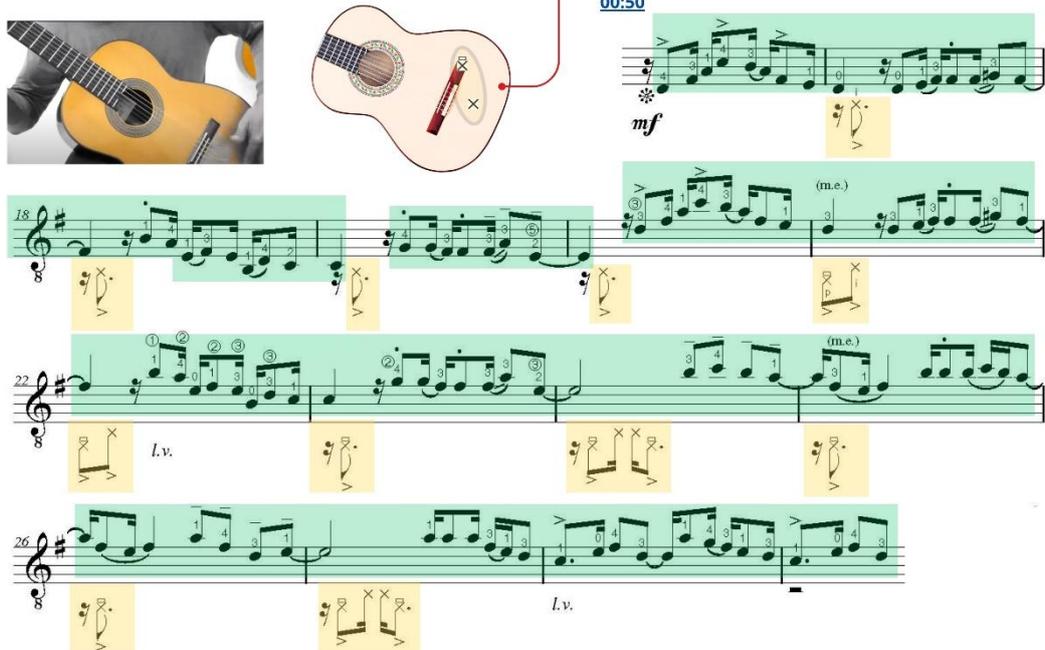
Figura 17 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção A (Comp. 16-29) - [00:50s A 01:22s](#)

**Pergunta e resposta entre melodia e percussão com o corpo do do violão**

**Campo do corpo:** Toques com os dedos da *mão do tampo*, *polegar* no cavalete-tampo  e indicador no tampo na região central 

**Campo das cordas:** melodia inspirada em toadas de maracatu respondida por toques no cavalete-tampo e no tampo (na região central) fazendo referência às alfaias, bombos ou zabumbas dos maracatus. (*Obs: As cordas soltas vibram por ressonância dos toques percussivos no cavalete-tampo.*)

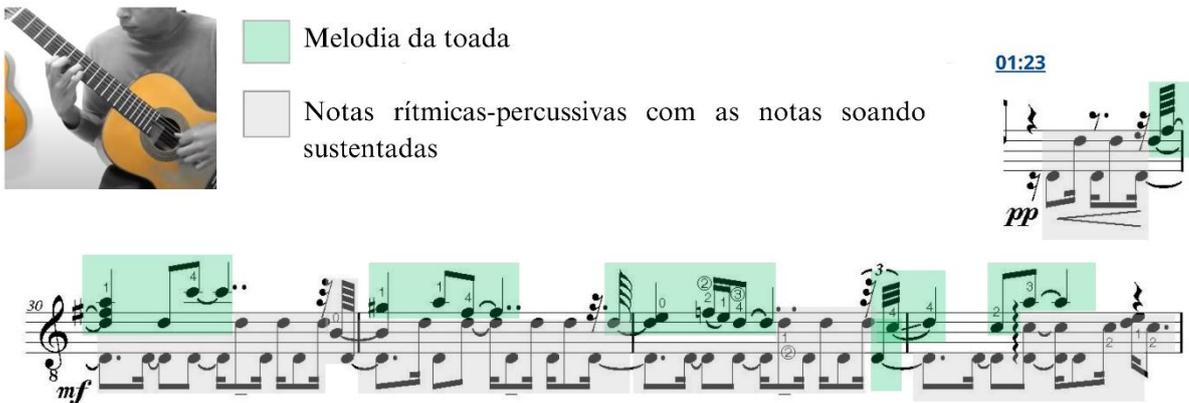
**Espacialidade dos toques no tampo do violão**

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various rhythmic values and dynamic markings including *mf* and *pp*. The middle and bottom staves are in bass clef and show rhythmic accompaniment with fingerings and dynamic markings like *l.v.* (lento/vivo). The score is annotated with yellow boxes for percussive techniques and green boxes for melodic phrases. A diagram of a guitar body highlights the soundboard area with a red line, and a small photograph shows a person playing a guitar.

Fonte: O autor (2024).

Figura 18 - *Maracatu Sagrado* - Campo das cordas - Seção A (Comp. 29-33) - [01:23s A 01:33s](#)



The musical score is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various rhythmic values and dynamic markings including *mf* and *pp*. The score is annotated with green boxes for melodic phrases and grey boxes for rhythmic-percussive notes. A small photograph shows a person playing a guitar.

**Melodia da toada**

**Notas rítmicas-percussivas com as notas soando sustentadas**

Fonte: O autor (2024).

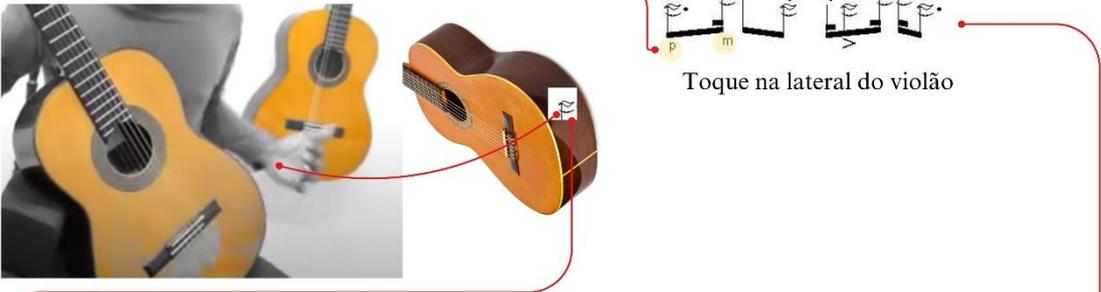
Figura 19 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção A (Comp. 34-37) - [01:34s A 01:33s](#)

**Campo do corpo:** toques com os dedos na lateral

**Campo das cordas:** melodia com notas sustentadas como resposta ao contorno melódico anterior do compasso 29 ao 33). (*Obs: As cordas soltas vibram por ressonância dos toques percussivos na lateral*)

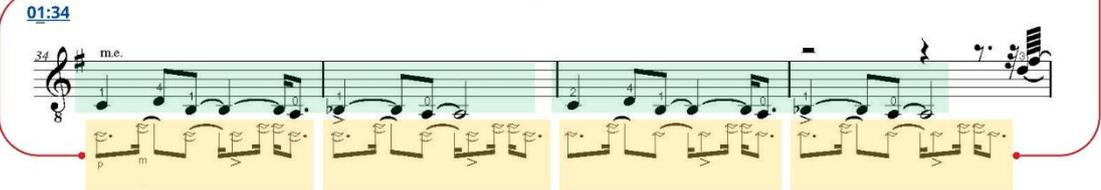
**Especialidade do toque na lateral do violão:**

Os dedos polegar e médio da *mão do tampo* são tocados na mesma área sugerida pelo ponto de contato com o corpo do violão



Toque na lateral do violão

[01:34](#)



Fonte: O autor (2024).

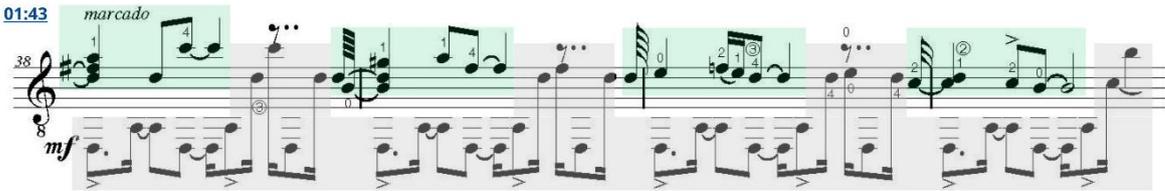
Figura 20 - *Maracatu Sagrado* - Campo das cordas - Seção A (Comp. 38-41) - [01:43s A 01:51s](#)



Melodia da toada

Notas rítmicas-percussivas por toque dedilhado que soam sustentadas e fazendo referência ao tambor em contraponto à melodia.

[01:43](#) *marcado*



Fonte: O autor (2024).

Figura 21 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção A (Comp. 42-45) - [01:52s A 02:00s](#)

**Polirritmia entre melodia e percussão com o corpo do do violão**

**Campo das cordas:** melodia da toada (*Obs.: as cordas soltas vibram por ressonância dos toques percussivos no cavalete-tampo*)

**Campo do corpo:** toque no cavalete-tampo  e no tampo na região central 



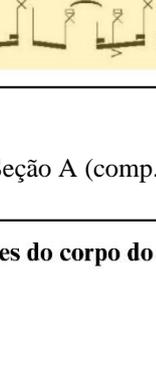
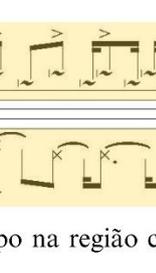
Fonte: O autor (2024).

Figura 22 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção A (comp. 46-49) - [02:01s a 02:10s](#)

**Polirritmia entre percussões com partes diferentes do corpo do violão**

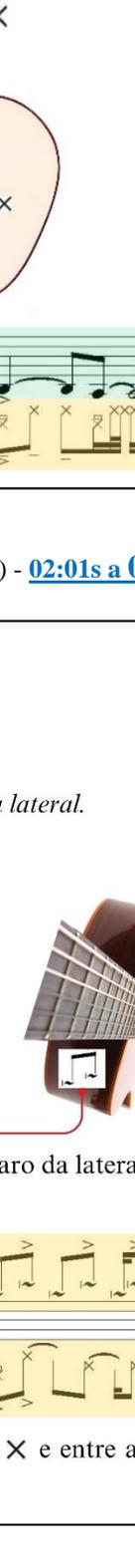
**Campo do corpo:** toques na lateral e tampo.

*Obs.: As cordas soltas vibram por ressonância dos toques percussivos no tampo e na lateral.*

**02:01**   **02:02**  

Toque com a *mão da escala* na lateral  na parte anterior e topo do pequeno aro da lateral inferior.

**02:01**



Toque com a *mão do tampo* no cavalete-tampo , tampo na região central  e entre a escala e o pequeno aro superior 

Fonte: O autor (2024).

Figura 23 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção A (comp. 50-53) - [02:11s a 02:17s](#)

**Campo do corpo:** percussão com o braço-escala e tampo  
 **Campo do corpo:** percussão com o braço

**Obs.:** As cordas soltas vibram por ressonância dos toques percussivos no tampo, lateral, braço e braço-escala.

**02:11**

**Braço**  
Toques na região do braço, aproximadamente na mesma altura do segundo traste ou casa do violão.

**02:12**

**Braço-escala**  
Toques na região da junção entre o braço e a escala, aproximadamente na mesma altura do segundo traste ou casa do violão.

Na escrita foi indicado este ponto da lateral

Na performance foi escolhido este ponto de contato com o tampo.

Toques na região da junção entre o braço e a escala, aproximadamente na mesma altura do segundo traste ou casa do violão.

Fonte: O autor (2024).

Figura 24 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção A (comp. 54-58) - [02:18s a 02:28s](#)

**Campo do corpo:** percussão com o tampo em três pontos diferentes  
 **Campo das cordas:** Notas percussivas por toques dedilhados que soam sustentadas fazendo referência ao “tambor”.

**02:20**

Toque com os dedos da *mão da escala* no tampo entre a escala e o pequeno aro inferior ✎

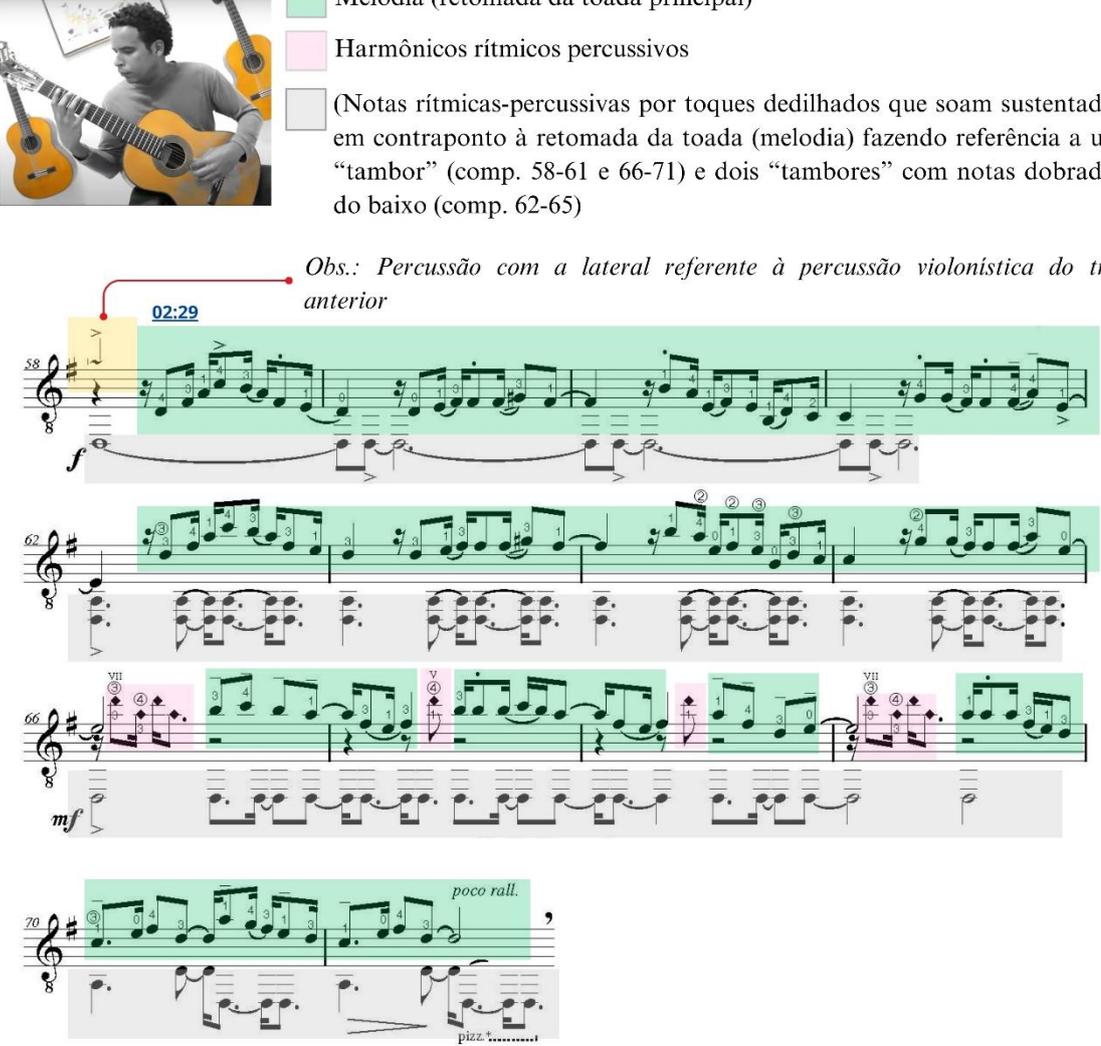
Toque com os dedos da *mão do tampo* no cavalete-tampo ✎ e tampo na região central ✎

**02:28**

Toque na lateral |

Fonte: O autor (2024).

Figura 25 - *Maracatu Sagrado* - Campo das cordas - Seção A (comp. 58-71) - [02:29s a 03:00s](#)



Melodia (retomada da toada principal)

Harmônicos rítmicos percussivos

(Notas rítmicas-percussivas por toques dedilhados que soam sustentadas em contraponto à retomada da toada (melodia) fazendo referência a um “tambor” (comp. 58-61 e 66-71) e dois “tambores” com notas dobradas do baixo (comp. 62-65)

Obs.: Percussão com a lateral referente à percussão violonística do trecho anterior

02:29

58

62

66

70

*poco rall.*

*pizz.\**

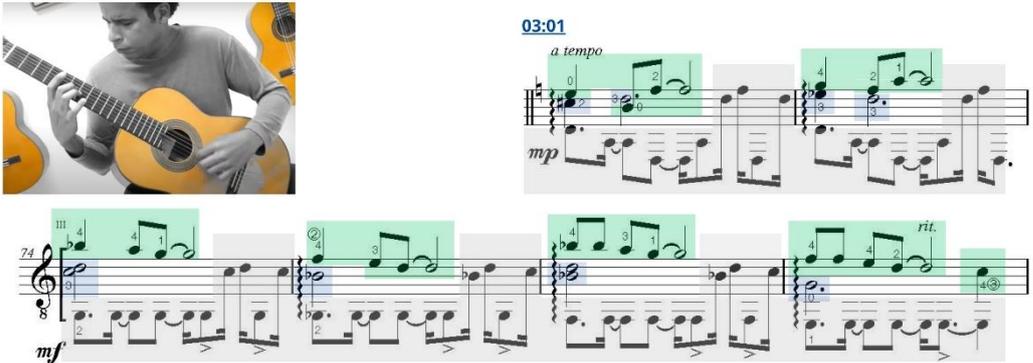
Fonte: O autor (2024).

Figura 26 - *Maracatu Sagrado* - Campo das cordas - Seção B (comp. 72-77) - [03:01s a 03:14s](#)

Melodia (toada de preparação para a retomada da toada principal)

Notas harmônicas intermediárias.

(Notas percussivas por toques dedilhados que soam sustentadas fazendo referência ao tambor em contraponto à toada (melodia).



03:01

*a tempo*

*mp*

74

*rit.*

*mf*

Fonte: O autor (2024).

Figura 27 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção B (comp. 78-87) - [03:15s a 03:37s](#)

**Campo do corpo:** Percussão com o cavalete-tampo  $\text{X}$  e tampo na região central  $\times$  e lateral no topo do grande aro da lateral superior  $\text{P}$

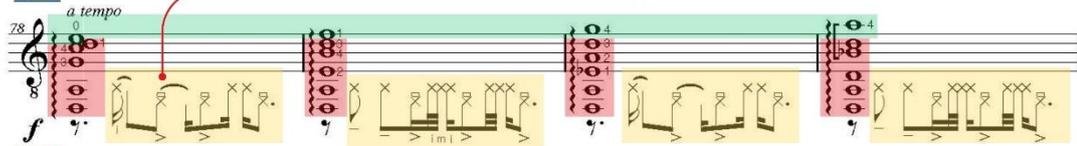
**Campo das cordas:** Melodia (transição para a seção polirrítmica entre as partes do corpo).

**Campo das cordas:** Acordes como percussão em jogo de pergunta e resposta com os contornos da percussão com campo do corpo do violão.

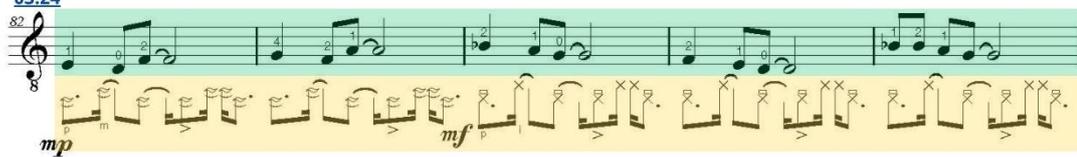
**03:15** **03:24**



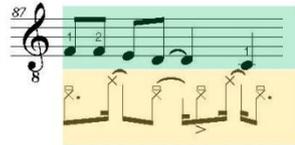
**03:15**  
78 *a tempo*



**03:24**  
82



**03:37**  
87



Fonte: O autor (2024).

Figura 28 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção B (comp. 88-95) - [03:38s a 03:54s](#)



**Campo das cordas:** Harmônicos Rasgueados

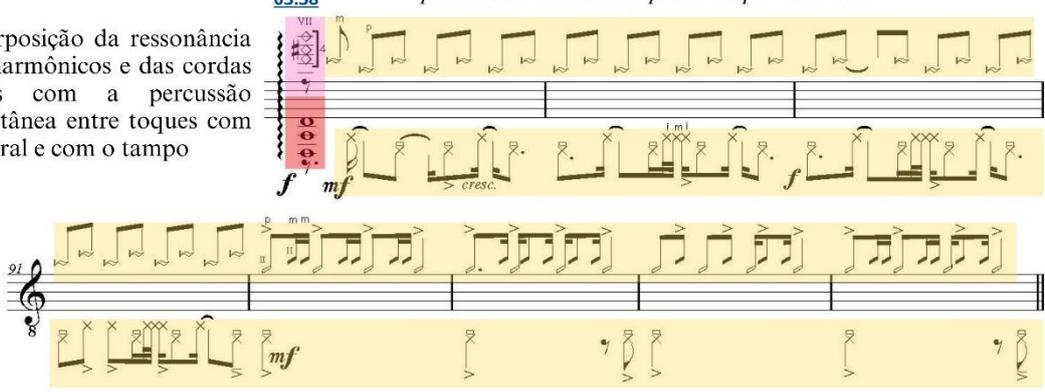
**Campo das cordas:** Cordas soltas rasgueada

**Campo do corpo:** Toques no cavalete-tampo  $\text{X}$ , tampo central  $\times$ , lateral na parte anterior e topo do pequeno aro da lateral inferior  $\text{P}$  (na escrita está sugerindo a lateral superior  $\text{P}$ , braço  $\text{B}$  e braço-escala  $\text{E}$ )

**Obs.:** As cordas soltas vibram por ressonância dos toques percussivos com o campo do corpo do violão.

Superposição da ressonância dos harmônicos e das cordas soltas com a percussão simultânea entre toques com a lateral e com o tampo

**03:38**



Fonte: O autor (2024).

Figura 29 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção C (comp. 96-113) - [03:55s](#) a [04:43s](#)



**Campo das cordas:** Melodia (retomada da toada principal em jogo de pergunta e resposta com as percussões com o campo do corpo. A melodia da toada é distribuída, oitavando notas para o grave referenciando “tambores”. *Obs.: As cordas soltas vibram por ressonância dos toques percussivos no campo do corpo do violão*

**Campo das cordas:** Notas harmônicas rítmicas-percussivas.

**Campo do corpo:** Toques no cavalete-tampo  $\text{X}$ , tampo central  $\times$ , lateral na parte anterior e topo do pequeno aro da lateral inferior  $\text{V}$ , rasilho  $\parallel$ , no tampo acima da boca de ressonância  $\text{X}$ , mas na escrita sugere o contrário  $\times$  e lateral na parte posterior do grande aro da lateral superior  $\curvearrowright$ )

**Campo das cordas:** Notas percussivas por toques dedilhados que soam sustentadas fazendo referência ao tambor em contraponto à toada (melodia).

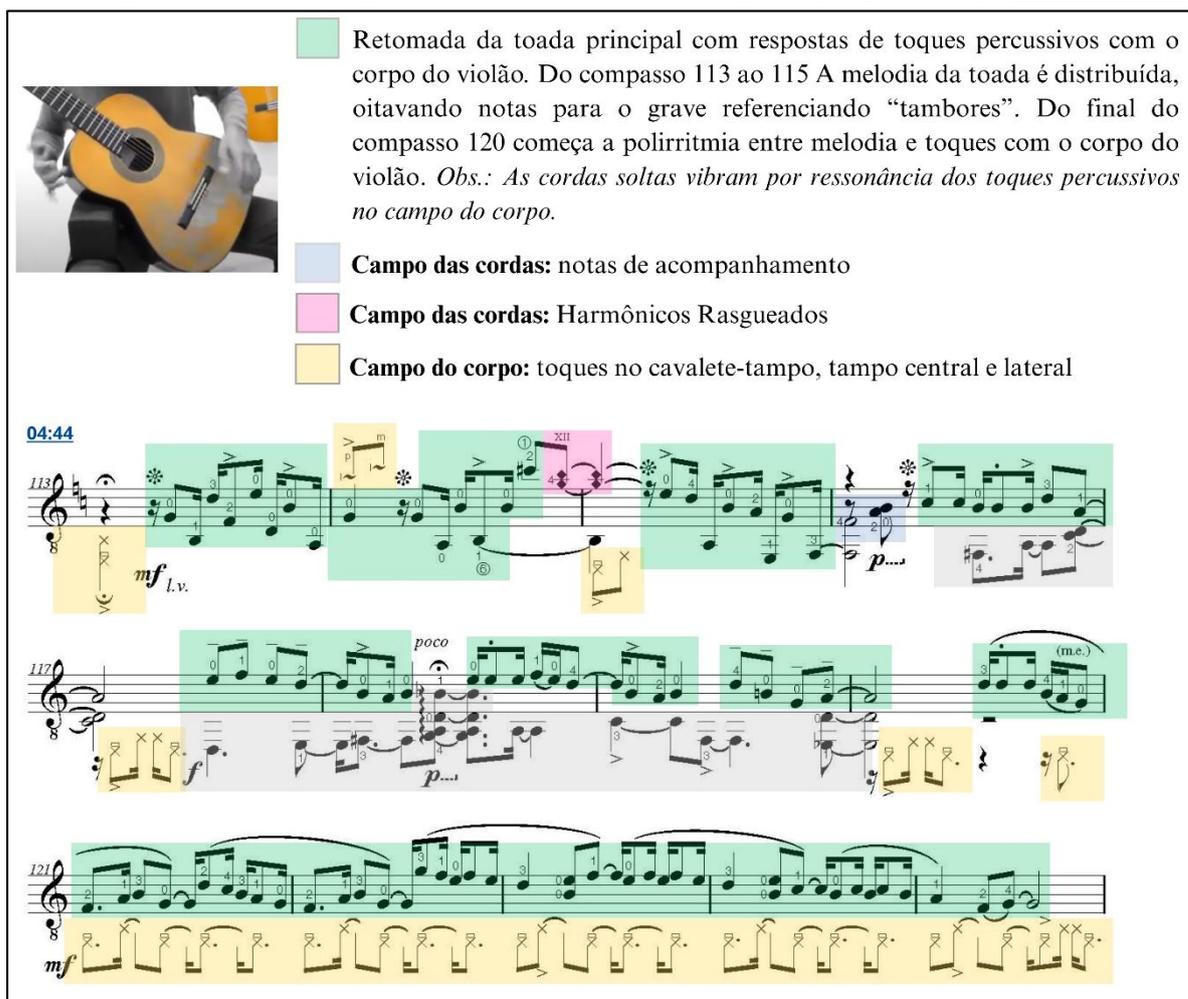
**03:55**

*L.v.* Percussão com o rasilho

Toques complementares na lateral do violão pela *mão da escala*, decididos no momento da performance, aparecem aos [04:44s](#), equivalente ao compasso 113 na partitura, mas não estão na escrita.

Fonte: O autor (2024).

Figura 30 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção D (comp. 113-125) - [04:44s a 05:20s](#)



Retomada da toada principal com respostas de toques percussivos com o corpo do violão. Do compasso 113 ao 115 A melodia da toada é distribuída, oitavando notas para o grave referenciando “tambores”. Do final do compasso 120 começa a polirritmia entre melodia e toques com o corpo do violão. *Obs.: As cordas soltas vibram por ressonância dos toques percussivos no campo do corpo.*

**Campo das cordas:** notas de acompanhamento

**Campo das cordas:** Harmônicos Rasgueados

**Campo do corpo:** toques no cavalete-tampo, tampo central e lateral

04:44

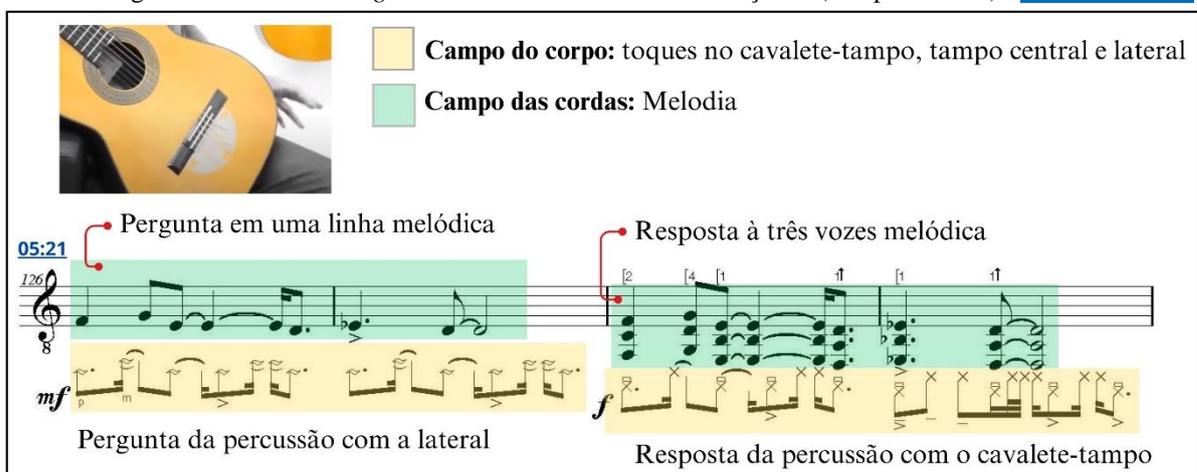
113 *mf l.v.*

117 *poco* *p...*

121 *mf*

Fonte: O autor (2024).

Figura 31 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção D (comp. 126-129) - [05:21s a 05:28s](#)



**Campo do corpo:** toques no cavalete-tampo, tampo central e lateral

**Campo das cordas:** Melodia

05:21

126 Pergunta em uma linha melódica

Resposta à três vezes melódica

*mf*

Pergunta da percussão com a lateral

Resposta da percussão com o cavalete-tampo

Fonte: O autor (2024).

Figura 32 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção D (comp. 130-142) - [05:29s a 05:58s](#)

**Campo do corpo:** toques no cavalete-tampo, tampo central, braço, braço-escala e lateral

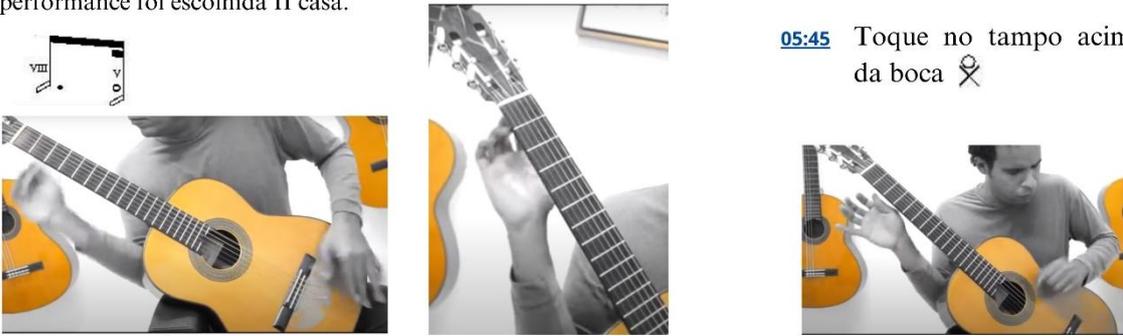
**Campo das cordas:** Cordas soltas golpeadas

Seção polirrítmica com diferentes toques de percussão com campo do corpo do violão

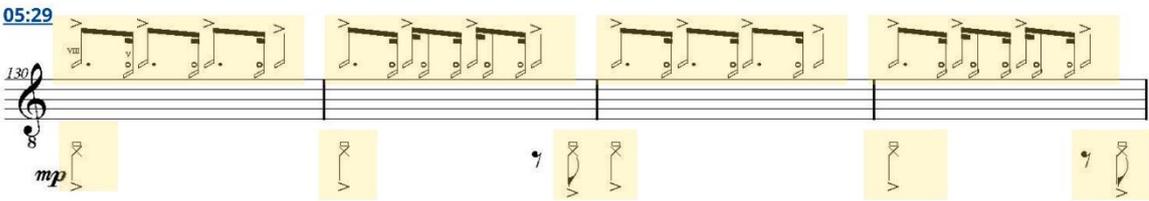
**05:29** Na partitura indica toque no braço na altura da VIII e V casas, mas na performance foi escolhida II casa.

**05:39** Braço  e braço-escala 

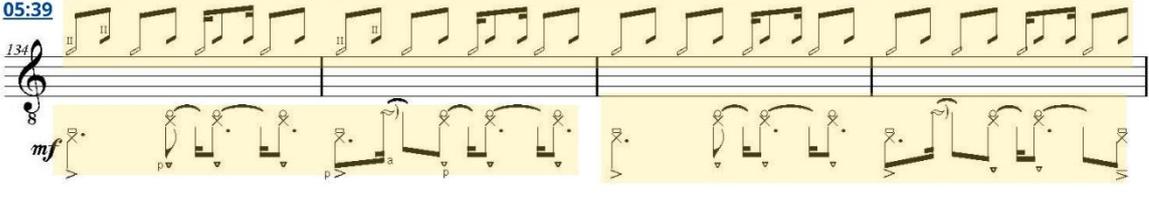
**05:45** Toque no tampo acima da boca 



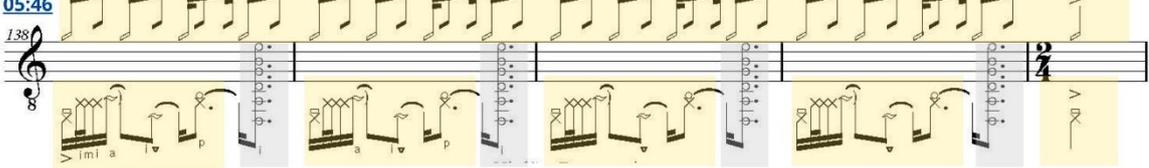
**05:29**



**05:39**



**05:46**

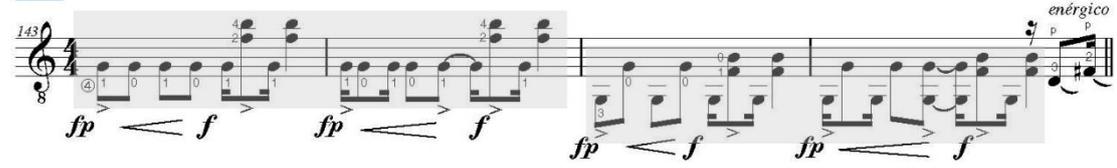


Fonte: O autor (2024).

Figura 33 - *Maracatu Sagrado* - Campo das cordas - Seção E (comp. 143-146) - [05:59s a 06:08s](#)

Notas rítmicas-percussivas como transição para a seção de pergunta e resposta entre o campo das cordas e o campo do corpo do violão.

**05:59**



Fonte: O autor (2024).

Figura 34 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística - Seção E (comp. 146-166) - [06:09s a 07:00s](#)

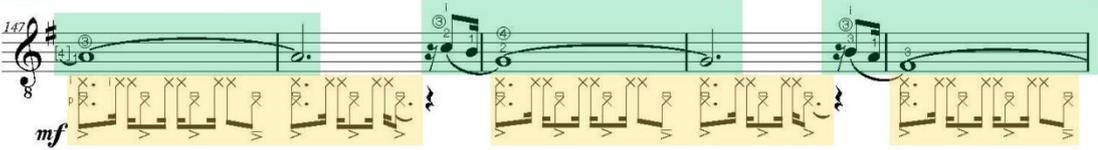
Seção de pergunta e resposta entre melodia espaçada e toques com o corpo do violão.

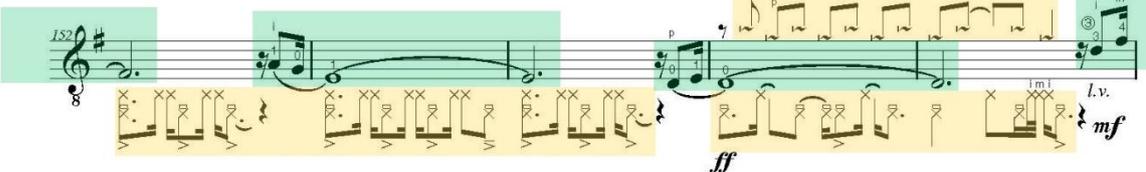


**Campo do corpo:** Toques no tampo e lateral  
 **Campo das cordas:** Melodia  
 **Campo das cordas:** Harmônicos  
 **Campo das cordas:** Notas rítmicas-percussivas no baixo

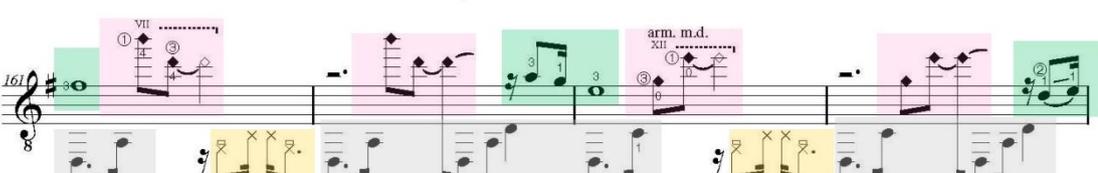
*enérgico*  

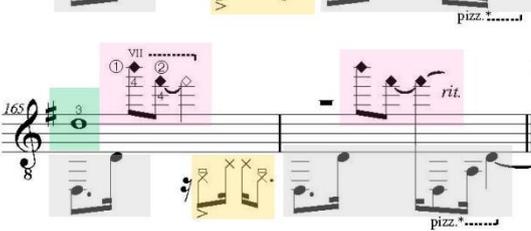

**06:09**

147 

152 

157 

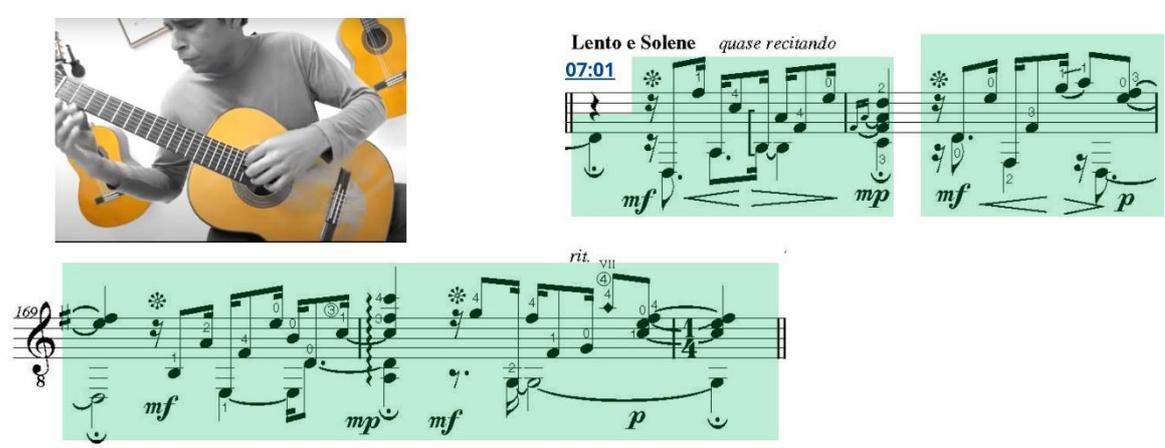
161 

163 

Fonte: O autor (2024).

Figura 35 - *Maracatu Sagrado* - Campo das cordas - Seção F (comp. 167-171) - [07:01s a 07:16s](#)

Melodia distribuída com notas oitavadas para o grave (retomada da toada como um chamado lento para toque final das percussões).



**Lento e Solene** *quase recitando*  
07:01

*mf* *mp* *mf* *p*

169 *rit.* VII

Fonte: O autor (2024).

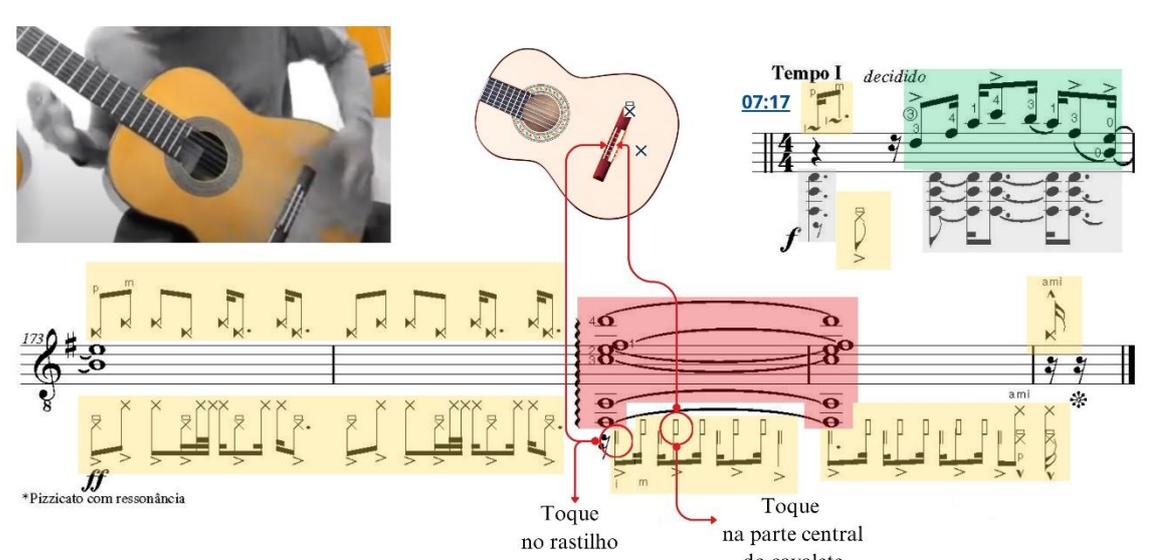
Figura 36 - *Maracatu Sagrado* - Percussão violonística – Seção F - (comp. 172-177) - [07:17s a 07:32s](#)

**Campo das cordas:** Melodia - última chamada da toada

**Campo do corpo:** toques no cavalete-tampo, tampo central, lateral, rastilho e a parte central do cavalete

**Campo das cordas:** Notas rasgadas-percussivas

**Campo das cordas:** Notas rítmicas-percussivas



**Tempo I** *decidido*  
07:17

*ff* *f*

\*Pizzicato com ressonância

Toque no rastilho

Toque na parte central do cavalete

Fonte: O autor (2024).

Toda a experiência de reavaliação entre o campo do corpo e das cordas do violão na *Suíte-Zabumba* contribuiu para fazer da percussão violonística uma questão central com a música instrumental. No entanto, a abertura das canções para diferentes versões, em situação

de performance, mostrou-se, na minha experiência com a percussão violonística, um caminho que exigia o que Lima e Barros (2020) chamam de “saberes sensíveis” (p.15) e como podem ser revisitados e selecionados em tempo real e sujeitos às dimensões específicas de cada performance. Assim, iniciou-se o desafio de lidar com as possibilidades percussivas do violão na abertura das canções para versões em situação de performance sem depender, necessariamente, de uma preparação-para-o-desempenho demandada pela concepção de arranjo fixo, por exemplo.

A canção de minha autoria, *Vacila no Passo*, por exemplo, integra o conjunto de experiências cotidianas de performance percussiva violonística, vivenciadas tanto no estudo individual, quanto no ensino (individual ou coletivo) e em apresentações artísticas. A performance dessa música será analisada na busca de contribuir para as discussões da presença da percussão violonística no âmbito da canção a partir da minha experiência e dialogando com outras experiências e perspectivas mais amplos.

O registro audiovisual<sup>87</sup> de *Vacila no Passo*, concebida como unidade solista entre violão e voz, integra um dos meus “rituais de registro” para estudo da própria performance. A canção foi motivada pelo gênero do frevo-canção, caracterizado por uma base rítmica percussiva de andamento rápido, aliada à instrumentação e à harmonização que acompanham o canto. Diferentemente dos gêneros que inspiraram a *Suíte-Zabumba*, em que os enunciados percussivos com o corpo do violão dialogavam diretamente com os contornos melódicos das cordas — embasados em organização paralela à escrita musical, permitindo uma preparação-para-o-desempenho —, no contexto do frevo-canção foi necessário reavaliar a relação entre os campos de possibilidades e desenvolver outros modos de tocar, amadurecidos em performances vivenciadas sob a lógica de preparação-no-desempenho.

Na busca pela presença da percussão no corpo do violão no frevo-canção, o processo de manualidade emergiu de práticas cotidianas de performance, sem o suporte de uma escrita fixa, mas baseado na relação empírica com os enunciados do gênero, reavaliados continuamente, seja em apresentações públicas, seja no estudo individual ou em gravações de áudio ou vídeo.

---

<sup>87</sup> Em outubro de 2021, foi realizado o registro audiovisual da performance de *Vacila no Passo* e disponibilizada para a presente pesquisa em 2022 - [https://www.youtube.com/watch?v=PwemR\\_jw92c](https://www.youtube.com/watch?v=PwemR_jw92c). A canção composta em 2008 para um concurso de canções carnavalescas. Ao longo do tempo, essa canção passou por processos de reavaliação em situação de performance, até ser performada como uma unidade solista de voz e violão. Para o concurso, entretanto, a gravação foi feita com sobreposição de faixas, registrando-se separadamente o acompanhamento harmônico e a percussão violonística tocando com as partes do corpo do violão sem considerar o toque com as cordas.

Assim, com a canção, o entendimento de um saber inacabado<sup>88</sup> se faz notar, dada a diversidade de caminhos manifestas em situações de performance.

Duas vivências percussivas envolvendo o corpo do violão e a vocalidade aproximam-se de minhas experiências enquanto unidade solista: Badi Assad, ao criar um arranjo polirrítmico para a música *Vrap*, e Gilberto Gil, que emprega a percussão violonística ao longo de toda a performance de sua canção *Não Tenho Medo da Morte*.

No caso de Badi Assad, a elaboração do arranjo de *Vrap* foi motivada pelo intuito de criar uma síntese, para voz e violão, a partir da versão original de Marco Ferreira. Segundo a própria artista:

Na verdade, lá atrás quando essas vontades, né, de usar a voz como instrumento percussivo e tudo mais, eh, chegou até mim, eu conheci um compositor em São Paulo, chamado Marco Ferreira, que me apresentou uma música chamada *Vrap*. E *Vrap* me deu muitas ideias. A, coincidentemente nessa mesma época eu tinha, eh, comprado um equipamento de som que fazia vários reverbs e ecos, né, e eu encanei com a possibilidade de trazer aqueles ecos pra minha voz acusticamente. E *Vrap* serviu como, eh, um prato cheio para essas minhas elucubrações e invenções (Assad, 2020a, [00:28s]).

Podemos considerar a experiência de Badi Assad com a música *Vrap* como um caso em que a vocalidade não se configura como canção com letra, mas sim um espaço para experimentações de sonoridades vocais e as possibilidades percussivas com o violão. A artista prossegue:

No arranjo original do Marco Ferreira existia uma banda inteira e essa louca aqui que ia juntar aquilo tudo e fazer uma versão solo. Nessa parte que eu vou apresentar para vocês agora, eh, tinha muita percussão e como eu já tava viajando tanto nesse universo da percussão, percussão com a voz e tal, comecei a ver o violão também como um instrumento percussivo, porque tem muitos, né, se você toca assim, assim, tudo faz som diferente. O baixo do original do Marco seguia assim (exemplifica no violão tocando). E como eu já tinha aprendido com a Bela e a Fera que era possível enquanto a minha mão esquerda tocava uma história e a mão direita podia fazer qualquer outra história, eu inventei isso daqui (apresenta ao violão a segunda parte do arranjo de *Vrap*) (Assad, 2020b, [00:22s]).

O interesse de Badi Assad pela percussão levou-a a explorar a voz e, paralelamente, as possibilidades do corpo do violão<sup>89</sup>, na busca de uma síntese que reproduzisse as percussões do

---

<sup>88</sup> “Propomos como hipótese que as práticas musicais associadas à música popular espelham as mesmas experiências de instabilidade que o próprio corpo-arquivo tem como processo de construção de um ‘saber inacabado’. [...] Em paralelo ao autor García (2011), no presente trabalho, a utilização do termo ‘saber inacado’, é alusivo ao fato de compreendermos a construção do conhecimento como algo que está em constante fluxo de construção. (Lima e Barros, 2020, p. 5). Sobre a ideia de corpo-arquivo, Lima e Barros (2020) destacam: “O conceito de corpo-arquivo [...] está intimamente ligado ao pensamento de Daniel Tércio, no sentido em que ele nos oferece ferramentas particulares para pensar, no que diz respeito à música, a problemática do ‘arquivar performances’. [...] Por conseguinte, a noção de corpo-arquivo se traduz num corpo capaz de construir uma certa historiografia autoral e única, porém, móvel” (Lima e Barros, 2020, p 4)

<sup>89</sup>Badi Assad exemplificando diferentes possibilidades com o corpo do violão <https://youtu.be/hbUR0Sc8RMU?si=tzG-UMfP3Gdie2D0&t=39>

arranjo original de *Vrap*. Em determinado momento, ao demonstrar no violão o que representaria o baixo do arranjo de Marco Ferreira, ela toca apenas a sexta corda com a mão esquerda<sup>90</sup>.

Já a presença constante da percussão violonística na minha canção *Vacila no Passo* encontra paralelo na mesma constância percussiva adotada por Gilberto Gil em *Não Tenho Medo da Morte*, uma das raras canções brasileiras em que a percussão no corpo do violão se mantém do início ao fim em diferentes performances. De maneira poética, como se fosse a batida de um coração em ritmo lento de baião, Gil toca no tampo com as duas mãos e, antes de cada retomada do canto, toca a sexta corda solta do violão. Embora Gilberto Gil tenha construído boa parte de sua trajetória explorando diversas possibilidades harmônicas no violão, em *Não Tenho Medo da Morte* ele opta por percorrer múltiplos caminhos performáticos, como se observa em diferentes gravações audiovisuais.

Conforme Gilberto Gil relata, ele mostrou a letra ao filho, Bem, e lhe pediu que tocasse um baião no pandeiro enquanto compunha a melodia (Gil & Zappa, 2013, p. 186). A música teria sido composta de uma só vez (p. 186). Posteriormente, *Não Tenho Medo da Morte* ganhou versões em voz e harmonia de violão<sup>91</sup>, voz e guitarra com banda<sup>92</sup>, além de diversas performances em voz e percussão violonística<sup>93</sup>.

Outras experiências do artista são encontradas no documentário *Tempo Rei*, onde Gilberto Gil também toca no tampo do violão no início e no final da canção *Lugar Comum*<sup>94</sup> e na gravação de áudio do show ao vivo na Escola Politécnica da USP, em 1973, é possível identificar a percussão com o corpo do violão em sua canção *Filhos de Gandhi*<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> Badi Assad exemplificando no violão somente com a mão esquerda a ideia original do baixo do arranjo original de Marco Ferreira da música *Vrap* - <https://youtu.be/hbUR0Sc8RMU?si=CyGTplJPtCn5d7AM&t=48>.

<sup>91</sup> Versão de Gilberto Gil em 2008 para a canção *Não tenho medo da morte* com voz e violão com o campo das cordas fazendo acordes - <https://www.youtube.com/watch?v=wC5w8GvIKwo>.

<sup>92</sup> Versão de Gilberto Gil em 2008 para a canção *Não tenho medo da morte* com voz e harmonia com a guitarra e banda - <https://www.youtube.com/watch?v=2ieONVrFkkk>.

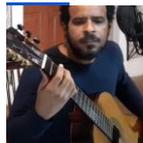
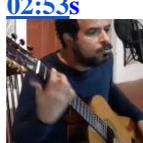
<sup>93</sup> Versão de Gilberto Gil em 2009 para a canção *Não tenho medo da morte* como voz e percussão violonística, com o toque no tampo abaixo da primeira corda com ambas as mãos, fazendo o final da canção com acordes - <https://www.youtube.com/watch?v=hHdWejwkKOc>. Em 2011 ainda com o toque no tampo abaixo da primeira corda com ambas as mãos - <https://www.youtube.com/watch?v=pWq13DkzxO4>; Em 2014 já com a percussão com o tampo referente às cordas graves, ou seja na parte de cima de quem segura o violão no colo - <https://www.youtube.com/watch?v=1FuaX2T6Xso>.

<sup>94</sup> *Lugar comum* - João Donata e Gilberto Gil [https://youtu.be/aSFahdu5ga8?si=EqO\\_E8EmLOqrn2HK&t=22](https://youtu.be/aSFahdu5ga8?si=EqO_E8EmLOqrn2HK&t=22)

<sup>95</sup> *Filhos de Gandhi* - Gilberto Gil - [https://youtu.be/dIwKGsjRqGQ?si=SG9oU2N\\_2OZVvRUt&t=9120](https://youtu.be/dIwKGsjRqGQ?si=SG9oU2N_2OZVvRUt&t=9120)

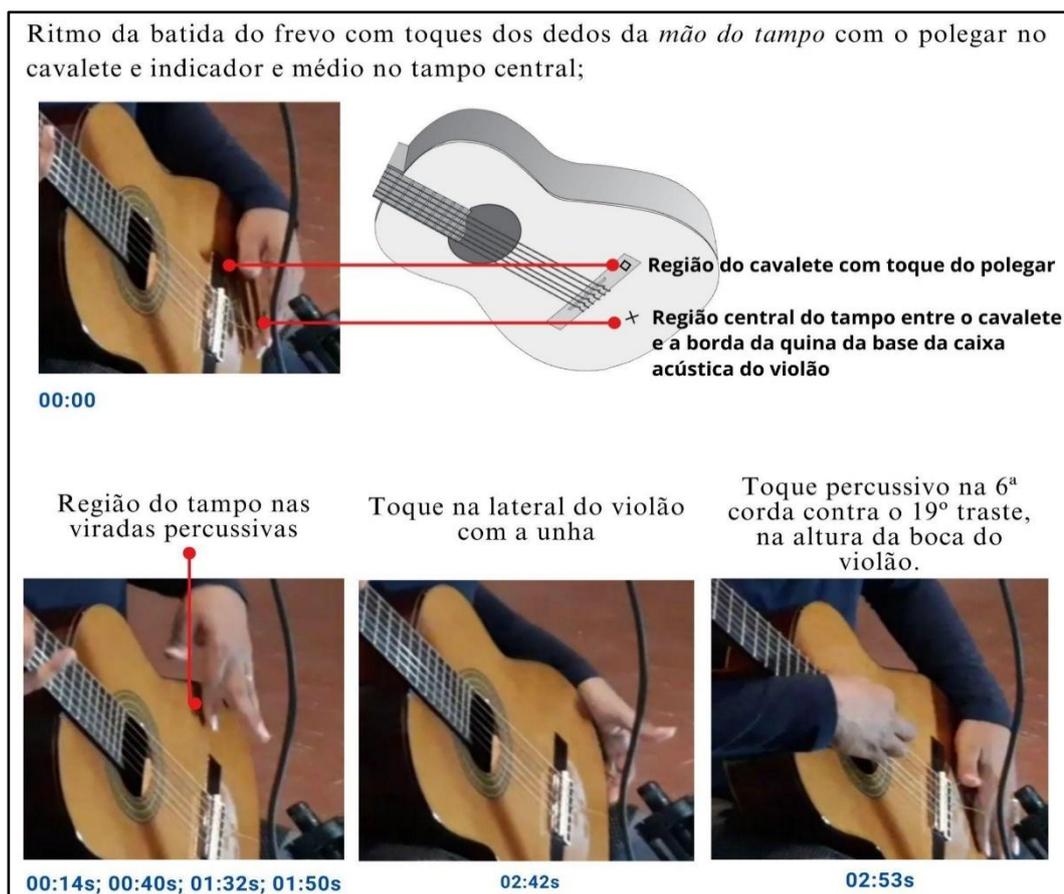
6.3 PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA NA CANÇÃO *VACILA NO PASSO* COM LEO AGUIAR.Quadro 6 – MaPA - Mapa da performance audiovisual de *Vacila no Passo* com Leo Aguiar em 2021 no Atelier Arte da Terra

PARTES	VOCALIDADE	CAMPO DAS CORDAS	CAMPO DO CORPO DO VIOLÃO
<b>Introdução</b> <a href="#">0:00s</a> 	Sem vocalidade	Contornos melódicos curtos e rápidos pela mão da escala como instrumentos de sopro.	Ritmo da batida do frevo com toques dos dedos da <i>mão do tampo</i> com o polegar no cavalete e indicador e médio no <i>tampo central</i> ; Virada percussiva <a href="#">0:14s</a>
<b>Parte A</b> <a href="#">00:15s</a> 	Canto com letra	<b>Rasgueados com o dedo mindinho</b> da mão da escala em acordes Cm7; Fm7; e em Bb7 e Eb7M seguidos do <b>toque dedilhado do mindinho</b> na nota sib, na primeira corda, dos respectivos acordes aos <a href="#">00:19s</a> ; Aos <a href="#">00:22s</a> os acordes Ab7M, Dm7(b5) e G7 (b13) são tocados com o dedo 1, da mão da escala, martelando os baixos dos acordes e as demais notas dos acorde martelados em bloco. Aos <a href="#">00:27</a> o Cm7 tocado como o Bb7; e aos <a href="#">00:29s</a> o acorde de C7 tocado com três notas em bloco martelado com mindinho tocando dedilhado a 1ª corda solta mi.	Ritmo da batida do frevo com toques dos dedos da <i>mão do tampo</i> com o polegar no cavalete e indicador e médio no <i>tampo central</i> ; e leve virada percussiva aos <a href="#">00:27s</a> no tampo do violão acima do cavalete perto do aro do violão.
<b>Parte B</b> <a href="#">0:40s</a> 	Canto com letra	Mesma ideia harmônica da Parte A, mas com o tempo dobrado dos acordes (mais rápidos) e sem o toque dedilhado do dedo mindinho na primeira corda.	Ritmo da batida do frevo <b>como na parte A</b> ; e virada percussiva aos <a href="#">00:40s</a> no tampo do violão acima do cavalete perto do aro do violão.
<b>Seção Instrumental</b> <a href="#">00:53s</a> 	Vocalidade sem letra reproduzindo simultaneamente ideias do baixo	<b>Baixo</b> do frevo somente com a mão da escala	Ritmo da batida do frevo <b>como na parte A</b> .
<b>Parte A'</b> <a href="#">01:08s</a> 	Canto com letra	<b>Como na parte A</b>	Ritmo da batida do frevo <b>como na parte A</b> ; e virada percussiva aos <a href="#">01:32s</a> no tampo do violão acima do cavalete perto do aro do violão..
<b>Parte B'</b> <a href="#">01:32s</a>	Canto com letra	Mesma ideia harmônica da Parte A, mas com o tempo dobrado dos acordes (mais rápidos) e sem o toque	Ritmo da batida do frevo <b>como na parte A</b> aos <a href="#">01:32s</a> , mas imediatamente com variações com toques na lateral

		dedilhado do dedo mindinho na primeira corda.	com o dedo médio da <i>mão do tampo</i> aos <a href="#">01:34s</a> , se alternando com os toques no tampo.
<b>Parte B''</b> <a href="#">01:44s</a> 	Canto com letra	<b>Contornos com notas fundamentais e terças dos acordes</b> , tocados somente com os dedos da <i>mão da escala</i> em ligados e martelados <b>soando como nas linhas dos baixos</b> no frevo.	Ritmo da batida do frevo <b>como na parte A</b> . Variação da virada aos <a href="#">01:50s</a> no tampo do violão acima do cavalete perto do aro do violão.
<b>Seção Instrumental</b> <a href="#">01:59s</a> 	Percussão vocal	Pergunta e resposta entre baixo e frase melódica	Ritmo da batida do frevo <b>como na parte A</b> , mas com variações com toques na lateral com o dedo médio da <i>mão do tampo</i> aos <a href="#">02:00s</a> e aos <a href="#">02:04s</a> .
<b>Seção Instrumental</b> <a href="#">02:06s</a> 	Percussão vocal	<b>Ressonância das cordas</b> provocada pelos toques com o corpo do violão.	Toques com os dedos da <i>mão da escala</i> no braço e na lateral do violão, enquanto se mantém o ritmo da batida do frevo <b>como na parte A</b> . Aos <a href="#">02:22s</a> um <b>breque da percussão</b> .
<b>Seção Instrumental</b> <a href="#">02:24s</a> 	Percussão vocal	Pergunta e resposta entre baixo e frase melódica	Contornos da batida do frevo. Aso <a href="#">02:31s</a> variação da percussão na lateral
<b>Seção Instrumental</b> <a href="#">02:36s</a> 	Percussão vocal	<b>Contornos com notas fundamentais e terças dos acordes</b> , tocados somente com os dedos da <i>mão da escala</i> em ligados e martelados <b>soando como nas linhas dos baixos</b> no frevo.	Aos <a href="#">02:36s</a> <b>como na parte A</b> . Aos <a href="#">2:42s</a> toque na lateral com unha
<b>Seção Instrumental</b> <a href="#">02:53s</a> 	Percussão vocal	Toque percussivo na 6ª corda contra o traste, na altura da boca do violão.	Toques no cavalete-tampo, no tampo central e na lateral. Virada percussiva no tampo do violão acima do cavalete perto do aro do violão.

Fonte: Organização do autor (2024)

Figura 37- EdiPA - Edição da Performance Audiovisual da percussão violonística de *Vacila no Passo* com Leo Aguiar



Fonte: Organização do autor (2024)

A unidade solista na canção com a percussão violonística agrega a vocalidade como elemento marcante. A performance em *Vacila no Passo* constitui um exemplo de diálogo constante entre o campo do corpo e das cordas, em uma lógica de interdependência na independência. A simbiose das dimensões de gesto, som e sentido quando tomados de forma isolada, não equivalem quando situados na totalidade da performance em temporalidade. Os sons das cordas, quando tocados exclusivamente por uma mão na escala do violão, transformam-se ao interagir com as possibilidades percussivas exploradas no corpo do instrumento pela outra mão, e vice-versa.

A totalidade da performance evidencia a potencialidade da ideia de percussão violonística, que oferece a uma nova perspectiva do que pode ser um violão solo enquanto instrumento múltiplo, capaz de abarcar tanto possibilidades melódicas quanto percussivas. Isso não implica necessariamente que o elemento melódico deva ocupar posição central no fazer musical, seja em canções — nas quais o intérprete pode assumir o canto — ou em arranjos com outros instrumentos, inclusive o próprio violão, como ocorreu na minha performance com

Henrique Annes ao tocar sua música *Baião para São Paulo*<sup>96</sup>, composta sem letra, mas com possibilidades de acompanhamento harmônico e melodia, como fez sem interromper a percussão com o corpo do corpo.

Na introdução de *Vacila no Passo*, dois enunciados se apresentam. O primeiro, relacionado ao corpo do violão, consiste em um toque com o polegar no tampo, marcando o segundo tempo acentuado do compasso binário típico dos frevos, usualmente percebido no surdo da instrumentação percussiva em interação com a caixa e o pandeiro:

Figura 38 - Estrutura rítmica-percussiva do frevo comum ao frevo de rua, canção e de bloco

The image shows a musical score for three percussion instruments: Pandeiro, Caixa, and Surdo, in 2/4 time. The Pandeiro part consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by rests. The Caixa part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents in the first two measures, followed by a rest and a double bar line with a '2' above it. The Surdo part consists of a single eighth note in the first measure, followed by rests.

Fonte: Santos, Mendes e Resende, 2019.

O segundo enunciado, na [introdução](#), vincula-se ao campo das cordas, no qual frases curtas são executadas rapidamente pela mão da escala, à semelhança das linhas melódicas de frevos de rua tocadas por instrumentos de sopro.

Nessa versão de *Vacila no Passo*, a percussão violonística permeia toda a canção, referenciando a batida do surdo do frevo por meio de toques no tampo do violão. Ao longo da execução, surgem variações em partes do tampo e também da lateral da caixa acústica, configurando uma movimentação dinâmica em torno do ritmo característico do frevo. A possibilidade de tocar com o dedo mínimo da mão da escala, como um rasgueado de uma mão só, permite a interação com outros toques, promovendo polirritmia e ampliando as texturas sonoras em um diálogo contínuo com o corpo do violão:

<sup>96</sup> Performance em Duo de Leo Aguiar com Henrique Annes com o *Baião pra São Paulo* <https://youtu.be/CogzI8EXw0Q?si=zdjTkqoJ5LiQ7wKF&t=18>

Figura 39 – Rasgueado com uma mão só pela toque do dedo mindinho



Fonte: Organização do autor.

Sob essa perspectiva da percussão violonística, não é precisa manter, a todo instante, o acompanhamento rítmico-harmônico do frevo e suas possíveis variações se fosse tocado apenas no âmbito das cordas, como no seguinte exemplo:

Figura 40 – Acompanhamento rítmico-harmônico do frevo no âmbito das cordas



Fonte: Santos, Mendes e Resende, 2019.

Quando a percussão com o corpo do violão assume esses contornos rítmicos de acompanhamento com uma das mãos, o campo das cordas, com a outra mão, pode tocar uma outra percussão com notas rítmicas-percussivas em martelados, reforçando o mesmo ritmo ou de forma polirrítmica, realizar distintas harmonizações, delinear uma linha de baixo, ou ainda desenvolver solos melódicos apenas com a mão da escala, entre muitas outras possibilidades.

A minha experiência com o violão percussivo não se restringe ao âmbito do violão solo, pois meu interesse pelas canções é constante desde meus primeiros contatos com o instrumento. Além disso, inquietava-me o fato de o violão ser pouco contextualizado como parte do fazer musical coletivo, independentemente de gêneros musicais, e de se considerar, além do uso tradicional das cordas, as possibilidades percussivas do corpo do violão. Fui buscando inserir a percussão violonística em atividades cotidianas de ensino, e a canção, aberta a múltiplas versões, demonstrou ser um caminho fértil para trocas coletivas, sem depender exclusivamente de arranjos e composições fixas registrados em convenções escritas.

A canção, portanto, proporcionou a oportunidade de imaginar diversos mapeamentos para a presença da percussão no corpo do violão, em lugar de se fixar em apenas um. Na lógica

da preparação-no-desempenho, que se manifesta na própria performance, a flexibilidade da percussão apresenta-se como uma abertura para possibilidades no ato de tocar. Podem ocorrer mapeamentos que não oferecem tempo hábil para desenvolvimento e sistematização em convenções escritas, conferindo um grau de imprevisibilidade e surpresa, ainda que se conte com certa previsibilidade construída, seja por vocabulários estabelecidos a partir de convenções de escrita ou de outras práticas. Entretanto, restringir-se exclusivamente a convenções escritas para abranger todas as experiências limita a relação dialógica requisitada pela presença da percussão, considerando os referenciais, as percepções e as vivências de toque distintas.

Esse mapeamento decorre de questões específicas e pode ser reavaliado conforme outras perspectivas, levando em conta, por exemplo, os tipos de toques possíveis, as partes do corpo humano que entram em interação com o instrumento ou até mesmo objetos físicos empregados em conjunto com o violão. No contexto da canção, contudo, surgem dimensões singulares, provenientes tanto da individualidade de quem executa quanto da abertura que a canção permite para diferentes versões, extrapolando a ideia de improvisação e espontaneidade circunscrita a elementos musicais. Aqui, entram em cena as emoções e os sentidos que se manifestam na performance. Já na música instrumental, o relacionamento com os idiomatismos do violão e a ênfase nas alturas das notas costuma moldar as noções de improvisação. Ao se buscar improvisar tocando com o corpo do violão ou utilizando recursos das cordas que ultrapassem a mera consideração das alturas, encontram-se aspectos pouco discutidos e explorados no contexto do violão solo e da canção no Brasil.

No âmbito da canção, em *workshop*<sup>97</sup>, tenho ressaltado os desafios de movência que a presença de percussão e vocalidade enseja em situações de performance com a percussão violonística. Em minha prática musical, percebo nuances interessantes ao combinar diferentes elementos. Por exemplo, ao inserir a percussão em uma linha melódica, como illustrei em violão e voz, aos [01:25s](#) de exposição, o resultado se transforma. Criei uma sessão instrumental, mas, ao começar a cantar, acrescentei uma nova camada de vocalidade. Para outro intérprete, desejar a mudança de tonalidade pode ser fundamental para adaptar-se ao alcance vocal, mas isso pode comprometer a estabilidade da parte instrumental, pensada originalmente em uma tonalidade específica. Assim, a relação com a canção torna-se mais individualizada.

---

<sup>97</sup> Minha participação no workshop *Violão Percussivo, sentido e toques* no VI Seminário José Carrion 2023, no Conservatório Pernambucano de Música. <https://portal.educacao.pe.gov.br/conservatorio-pernambucano-de-musica-tem-programacao-especial-no-mes-de-novembro/>

Quando combino voz e instrumento, como exemplifiquei aos [02:32s](#)<sup>98</sup>, a parte instrumental passa a trabalhar em conjunto com a voz, criando uma fusão de texturas. A voz cantada assume o papel melódico principal, com o violão a acompanhando. Nesse processo criativo, a ausência de escrita formal me permite explorar mais possibilidades. Se eu optasse por transcrever tudo em partitura, acabaria restringindo a versão e descartando ideias. Além disso, a transcrição completa seria um processo extremamente trabalhoso e demorado, dada a complexidade da notação para lidar com nuances de uma versão flexível.

As figuras utilizadas para representar as possibilidades percussivas no violão foram organizadas de modo a funcionarem como fontes na edição de partituras, uma vez que, à época, não se encontravam todos os símbolos necessários nos softwares de edição, como o Finale. Vale ressaltar que as possibilidades percussivas no violão são infindáveis, o que tornaria a criação de uma simbologia exaustiva e a transcrição integral praticamente inviável no contexto da canção, onde a movência para versões distintas surge a cada nova situação de performance. Portanto, a notação pode se limitar à especificidade da obra que se decide escrever. Tais questões evidenciam os desafios que emergem em diferentes situações de performance, as quais demandam algo próximo do repertório de ações incorporadas<sup>99</sup> (Lima e Barros, 2020) — podendo ou não dialogar com convenções escritas.

Em muitos casos, é a própria situação de performance que determina como será interpretação da canção com a percussão violonística, tornando pouco pertinente transcrever o arranjo de modo fixo para considerar que uma pessoa possa cantar e tocar. A tonalidade escolhida também pode não ser adequada a outros intérpretes interessados em apresentar a obra em formato de voz e violão. Na música instrumental, essa limitação não costuma ocorrer, como se observa no *Maracatu Sagrado*, por exemplo, em que violonistas interessados podem se dedicar ao estudo da composição, pois ela se adequa ao idiomatismo do violão de concerto e está registrada em partitura. É justamente o ponto que destaquei em outro depoimento<sup>100</sup>, em

---

<sup>98</sup>Minha participação no IV Seminário José Carrion em 2023 - <https://www.youtube.com/watch?v=Qe44jXv1BBE&t=152s>.

<sup>99</sup> “[...] o repertório de ações incorporadas envolve um pensamento social específico: o diálogo entre o eu e o(s) outro(s). Nesse diálogo, vários significados são incorporados. São discursos que provocam ou potencializam provocações musicais que atingem o corpo como arquivo. Este é estimulado a produzir respostas no momento presente que o toca. Quer dizer, a noção de repertório de ações, neste caso, pode ser compreendida como uma dança dos elementos fundados na experiência de musicar (Small, 1998 [sic]) dos músicos e nas representações que os permitem dizer algo singular na música e entrar em sintonia com os outros (influenciando diretamente as formas pelas quais os músicos revisitam o corpo como arquivo, comunicam algo na música e constroem significados). E essa parece ser a chave principal para que o corpo seja revisitado e reinventado no momento da performance” (Lima e Barros, 2020, p 10).

<sup>100</sup> Minha explicação sobre a relação com os pontos de contato com o violão quando se tem uma relação com intenção entre compositor-intérprete: <https://www.youtube.com/watch?v=sy7rHrwTszE>

2018, durante outra edição do Seminário José Carrion<sup>101</sup>, ao abordar meu interesse em definir, com maior rigor, quais trechos eu mesmo deveria executar e quais poderiam ser interpretados por terceiros em minhas composições instrumentais com convenções de escrita percussiva, caso da *Suíte-Zabumba*, por exemplo, que conta com pontos de contato específicos estabelecidos para o instrumento.

Essa precisão quanto aos pontos de contato não se limita à sonoridade em si, pois violões distintos podem apresentar sonoridades diferentes, o que altera completamente o resultado sonoro obtido em um instrumento específico. O rigor também se relaciona à coreografia advinda das definições de pontos de contato com o corpo do violão, possibilitando danças gestuais que promovem a musicalidade instrumental.

Nesse sentido, considero que o som, na música, é um parâmetro fundamental, porém o movimento passa a ser igualmente significativo. Ressonância ou abafamento das cordas implicam movimentos que geram a percepção de uma “dança” comprometida com a ação de tocar. A pluralidade das experiências percussivas com o violão tende a produzir gestos variados, corroborando a reflexão de Abrahão (2015), acerca da movência da percussão, enquanto objeto fugidio. A autora sugere que “a percussão torna-se escultura tocante que toca; móbil musical que ao tocar se movimenta em um jogo de dança que não é dança, mas música” (p. 192).

O apelo visual de uma performance percussiva guarda relação com sua dimensão fugidia, resultante de complexas interações corporais em movimento. Por isso, os registros audiovisuais assumem grande importância nesta pesquisa, pois reforçam as discussões e análises, dada a relevância do ver/fazer e das “releituras tão próprias à dinâmica da canção” (Saraiva, 2018, p. 178), aspecto que se estende ao violão solo instrumental no âmbito da música popular.

No que diz respeito às nuances de interação entre os campos de possibilidades do violão, a simbiose experimentada no ato de tocar provoca ressonâncias das cordas<sup>102</sup> nem sempre evidentes para quem assiste a uma performance ou para quem analisa exclusivamente a convenção de escrita.

Trabalhar essas nuances de ressonância em obras fixadas em partitura e codificadas por convenções de escrita, por meio de composições e arranjos esquematizados, difere da performance individual ou coletiva, seja ela vocal ou instrumental. Essas diferenças extrapolam,

---

<sup>101</sup> Palestra *O Violão Percussivo: Perspectivas na Música Brasileira* com Leo Aguiar no Conservatório Pernambucano de Música no V Seminário José Carrion (MESQUITA, 2018).

<sup>102</sup> Minha exemplificação da simbiose entre as possibilidades com campo do corpo e das cordas com o violão. <https://youtu.be/Grivct5K9sk?si=FbuMYDMNz4Dl7K1F&t=14>

inclusive, a noção de improvisação restrita aos elementos de melodia, harmonia e ritmo que normalmente caracterizam discussões sobre o tema. A improvisação com presença percussiva não se limita a tais parâmetros, ainda que possam estar envolvidos de algum modo.

A percussão violonística, em suas múltiplas variantes que podem estar relacionadas aos diferentes tipos de violão, formas de tocar, intencionalidades, afetos e significados, proporciona experiências musicais singulares, abrindo novas possibilidades para a exploração da percussão no instrumento. Não se trata de gestos guiados estritamente pela ideia de uma obra fixada, mas sim de uma abertura constante a diferentes versões e modos de tocar, como discuto no trecho da minha exposição no Seminário Carrion em 2023<sup>103</sup>.

A diversidade de sonoridades do violão percussivo reside na multiplicidade de toques que se pode experimentar com um único ponto de contato. Como demonstrei (00:04s), pequenas variações na posição e na intensidade da percussão no tampo produzem resultados significativamente diferentes. Essa gama de nuances torna a transcrição precisa em partitura extremamente complexa, já que cada violão reage de maneira única. São possibilidades infinitas. A escrita, nesse caso, serve como um guia, um convite para o intérprete explorar as potencialidades do seu próprio instrumento.

Um luthier, por exemplo, me apresentou diversos violões, e nenhum deles reproduzia o som específico que busco em determinado ponto das laterais (como exemplifiquei aos 01:03s e 01:09s). A sonoridade seca, aguda e nítida que obtenho no meu violão (aos 01:20s) não estava presente nos instrumentos dele, que produziam um som mais abafado. Portanto, uma descrição técnica precisa da minha execução seria inútil para quem utiliza um violão diferente. O que se preserva é a ideia do movimento, da exploração sonora.

A cada variação de intensidade dos toques em pontos de contato com o corpo do violão, a sonoridade se transforma (conforme exemplifiquei aos 01:39s). Se o instrumento não permitir a realização da ideia sonora pretendida, tanto a performance quanto o resultado final serão completamente diferentes (como demonstrei aos 02:28s). Trabalhar com essas nuances, mesmo fora de um contexto musical, já é complexo, mas quando inseridas em uma composição, a complexidade torna-se ainda maior, pois tais variações podem reorganizar a estrutura musical e dar origem a novos sentidos.

A voz adiciona outra camada de complexidade. Considero-a um instrumento à parte, que interage com as nuances percussivas com o violão. Ao compor, penso na interação entre

---

<sup>103</sup> Minha exposição sobre a abertura para nuances da percussão com o campo do corpo do violão na performance <https://youtu.be/copGF5L98CU>

voz e violão percussivo desde o início (como exemplifiquei aos [03:12s](#)). As nuances percussivas são pensadas em função da melodia e da interpretação vocal (como demonstrei tocando e cantando aos [03:38s](#)). A escrita da partitura, nesse caso, pode ser como um esboço, um guia de possibilidades a ser interpretado e adaptado pelo músico de acordo com as características do seu próprio instrumento.

O que procurei enfatizar, nessa exposição, foi como o discurso técnico, voltado para a obtenção de determinados sons, nem sempre é aplicável a todas as situações. Afinal, no contexto da percussão violonística, é difícil delimitar com precisão as inúmeras possibilidades que o violão, enquanto instrumento musical, pode oferecer.

Ao longo das minhas experiências com a percussão violonística, busquei ampliar a gama de interações tanto entre o violão e a vocalidade quanto entre o violão e outros elementos, o que também pode ser explorado em performances instrumentais<sup>104</sup>. Ainda no Seminário Carrion apresentei um exemplo prático de como a percussão violonística se articula com a voz sem mediações da escrita. A principal diferença entre a minha performance que foi demonstrada e a execução de uma peça escrita (como a projetada na tela) reside na improvisação e na liberdade expressiva. Quando toco livremente, como agora (exemplifiquei aos [00:09s](#)), não penso em termos de valores rítmicos precisos, como semínimas ou colcheias. Não há cálculo nem predeterminação. Busco, na verdade, o não-saber, a surpresa do som que surgirá no momento da execução. Na música escrita, como a que apresentei anteriormente, fico preso à partitura, ao ritual da música de concerto. Por mais que haja espaço para a interpretação, o ponto de partida é sempre a escrita.

A proposta aqui é justamente romper com essa predeterminação, permitindo-me explorar o desconhecido, o imprevisível. Não calculo o tempo, não crio arranjos específicos. São possibilidades que se desenrolam em tempo real (como exemplifiquei aos [00:15s](#)). Não ensaio para reproduzir algo exatamente igual, mas para desenvolver a capacidade de improvisar e criar no momento. A repetição do mesmo trecho serviu apenas para demonstrar a variedade de nuances que posso extrair de uma mesma ideia inicial.

Diferentemente do processo de escrita, não há esquematização prévia. Na escrita, existe sempre a preocupação com a precisão, o medo de errar uma nota, uma frase rápida. Isso ocorre porque parte-se de algo predefinido, que exige preparação e execução fiel. Aqui, a ênfase está

---

<sup>104</sup> Improvisação em situação de performance na Universidade Federal de Pernambuco <https://www.youtube.com/watch?v=13opXeHeo2U&t=32s>

na liberdade, na espontaneidade e na exploração das possibilidades sonoras no momento presente.

No contexto do violão de concerto, lidar com a obra fixa faz parte desse tipo de relação com a música. O violonista Odair Assad, perguntado em entrevista sobre essa questão, destaca:

**“Marcelo Kayath:** O jeito que a gente aprende violão, a gente começa a aprender tudo que é proibido. Você não pode isso, não pode aquilo, o violão tem que ser nessa perna, tudo é proibido.

**Odair Assad:** É, proibição é um, deveria ser proibido proibir, esse é velho, né? Eu acho que o que que pesa mais na espontaneidade é o fator de você determinar a interpretação e elaborar e marcar na partitura aqui, ‘vou tocar sempre desse jeito, crescer nessa nota vou parar desse jeito”, eu acho que isso congela a energia de uma música. Você vai tocar, vai virar um como um CD. Isso é muito fácil de corrigir isso. Só não fazer.

**Marcelo Kayath:** Mas como você poderia, o Sérgio tava falando da sua experiência como professor hoje em dia. Como é que você faz para encorajar os alunos a se soltar mais, a tentar improvisar, a tentar tocar com mais fluência. Não ser tão quadrado.

**Odair Assad:** Olha, eu não sou improvisador e o jeito que eu utilizo, é, é muito simples, sempre eu, eu copio a Monina. Estimulo o aluno a fazer coisas diferentes. Exatamente. Peço, ó, ‘tenta não fazer toca aqui de novo, mas de outra maneira’. Aí se, se a pessoa tá travada, eu fico sugerindo que você pode acelerar ou ah, tem tanta coisa que você pode fazer. Você pode falar. São questões do tempo musical, né? Isso é muito poxa, isso aí, o rubato é uma coisa maravilhosa, né? O que você pode fazer em termo de rubato”. (GUITARCOOP, 2020b, [09:34s]).

A performance do Duo Assad na composição *Tahhiyya Li Ossoulina*<sup>105</sup>, de Sérgio Assad, constitui um exemplo em que se alternam diferentes toques, tanto no corpo do violão quanto nas cordas, evidenciando a espontaneidade e a energia na interpretação, conforme observado por Odair Assad em entrevista. Monina Távora, citada por Odair, foi professora do Duo Assad e também do Duo Abreu, e, segundo Odair Assad, ela conduzia a orientação musical de forma intuitiva, sem recorrer a um discurso técnico voltado estritamente ao violão, exemplificando as ideias musicais cantando, não importando o estilo musical, mas sem tocar no violão para demonstrar. Isso reforçou, segundo Odair a experiência autodidata do Duo Assad em busca de uma técnica própria no violão. (Guitarcoop, 2020a, [15:43]).

As minhas lembranças como aluno de violão clássico remetem a um contexto de proibições semelhante ao mencionado por Kayath, em que outras possibilidades de exploração do violão, muitas vezes de natureza percussiva, acabam sendo marginalizadas por um discurso técnico-estético voltado ao violão de concerto, cujo foco se mantém na sonoridade “limpa”.

Na perspectiva da percussão de concerto em geral, Abrahão (2015, p. 92) discorre sobre a técnica moderna como uma busca pela “realização do padrão, do modelo e do fazer-para-não-

---

<sup>105</sup>*Tahhiyya Li Ossoulina* é uma é uma composição para dois violões do violonista e compositor brasileiro Sérgio Assad. A peça foi escrita em 2006 e é dedicada aos seus antepassados libaneses, refletindo as raízes culturais da família Assad. O título, em árabe, significa "Homenagem às Nossas Origens". <https://youtu.be/GIqsiEh-x1E?si=ZvJoY1iVOjy4p9H&t=210>

fazer, visando poupar esforços”, isto é, por uma “eficiência técnica”. A autora enfatiza a potencialidade da percussão enquanto maximização do esforço:

Apesar da dramática posição que se encontra o instrumento no perspectivismo da técnica ‘pura’, a percussão salta sobre tudo isso mostrando que é com a minimização dos recursos tecnicistas e com a maximização do esforço, do cuidado e da busca pelo o que toca, que ela encontra a sua plenitude de ser um instrumento musical. Com percussão se faz música das pedras. Ao percutir suas ferramentas, a percussão faz-se uma coisa que precisa vir ao encontro do tocar, para ser esta coisa percussão. Ao se dizer que a percussão vem ao encontro, se diz que vem ao encontro de algo que as recebe e ao receber vai, ao mesmo tempo, ao seu encontro. Trata-se de um único acontecimento no qual se instaura o conhecimento de algo que não parte de uma única direção, que não parte do princípio da definição – de ser definido (Abrahão, 2015, p. 90).

Minhas vivências tanto na música instrumental quanto na canção, a partir da abrangência que a ideia de violão percussivo permite, motivaram em 2013 a criação de um espaço físico e virtual, o Instituto Brasileiro de Violão Percussivo (IBrVP), destinado a lidar com as múltiplas possibilidades decorrentes da presença da percussão com o violão. Entre as várias vias para trabalhar com o violão percussivo, destacam-se: a performance individual e coletiva; a composição e o arranjo, com e sem escrita musical, por meio de repertório de ações incorporadas e de convenções de escrita; o estudo das possibilidades percussivas em contextos de ensino, sobretudo coletivo, mas também individual; e, por fim, a pesquisa acadêmica, esta última sendo a mais desafiadora diante da carência de perspectivas históricas e socioculturais sobre o uso do corpo do violão como recurso percussivo, especialmente no Brasil, no âmbito da canção e do violão solo.

A dimensão simbólica da percussão com o violão, sobretudo com o corpo do instrumento, suscitou em mim um grande interesse, já que o tema se encontra escassamente discutido do ponto de vista histórico e sociocultural. Não me sentia inclinado a prosseguir numa investigação centrada unicamente em aspectos técnicos de execução, composição ou arranjo, relegando as dimensões socioculturais que permeavam minhas relações com a prática performática em geral.

Devido às suas especificidades e demandas, o IBrVP não conseguiu se estruturar como uma instituição formalizada. Assim, passei a associar as atividades do IBrVP ao Curso de Música Sonata, oferecendo voluntariamente aulas extras aos alunos matriculados e disponibilizando algumas bolsas de estudo.

As experiências desenvolvidas no IBrVP foram decisivas para que, em 2014, eu levasse ao Conservatório Pernambucano de Música as ideias de ensino coletivo de violão, incorporando, de maneira cotidiana, a dimensão percussiva do corpo do instrumento.

## 6.4 COTIDIANIDADE COM A PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA

A presença da percussão violonística, inserida enquanto performance na cotidianidade<sup>106</sup> do ensino de violão, proporcionou, em conjunto com os alunos, uma abertura para abordar a percussão como parte do processo de preparação-no-desempenho, diferenciando-se de práticas estritamente individuais. Paralelamente, as possibilidades para os estudantes revelam-se múltiplas, sem exigir que o corpo do violão seja obrigatoriamente explorado por aqueles que desejam restringir-se ao campo das cordas.

As minhas performances, que envolvem as possibilidades percussivas com o corpo do violão, caracterizam-se como experiências dialógicas entre diversos contextos e referências culturais, em diferentes momentos. Esses momentos, ao longo do tempo, complementam-se e atendem, simultaneamente, às demandas do violão solo e às da canção como apresentadas na quadro a seguir:

Quadro 7 – Cotidianidade com a presença da percussão com o violão na experiência de Leo Aguiar

PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA EM PERFORMANCES INDIVIDUAIS
<b>(2002 – 2010) 1ª ETAPA: RELAÇÕES COM O VIOLÃO SOLO</b>
<p><b>Relações dialógicas:</b> Potencialidades do corpo do violão e aproximação às possibilidades de interações com linguagens percussivas de múltiplas referências das culturas populares do Brasil.</p> <p><b>Demandas iniciais:</b> Organizar convenções de notação percussiva para as partes do corpo do violão, contribuindo para a escrita da <i>Suíte Zabumba</i> no período entre 2002 e 2010. Integrar tais convenções à partitura convencional, mas, ao mesmo tempo, relacioná-las a outras formas de escrita, tornando acessível o manejo de outras demandas de escritas alternativas, quando necessário.</p> <p><b>Preocupações iniciais:</b> Atender às exigências de um discurso do violão solo, considerando mediações de escrita e respectivas convenções percussivas para o corpo do violão, com vistas a estruturar uma obra e seu arranjo de forma fixa, bem como assegurar a relação compositor-intérprete mediada por convenções de escrita percussiva.</p> <p><b>Percepção e reflexão pessoal:</b> Observa-se a limitação das mediações feitas pelas convenções de escrita percussiva para abarcar a multiplicidade de situações de performance que a percussão violonística permite, constituindo, por sua vez, uma abertura a diferentes possibilidades de tocabilidade e movimentação gestual.</p>
<b>(2010 -2013) 2ª ETAPA: RELAÇÕES COM AS CANÇÕES</b>
<p><b>Relações dialógicas:</b> Potencialidades do corpo do violão em interações artísticas e de ensino, interpretações e composições de canções, nas quais o campo das cordas e o corpo do violão assumem diferentes configurações de interação, como na música <i>Chovendo na Roseira</i> (<a href="https://youtu.be/zTxLx7tNp4s">https://youtu.be/zTxLx7tNp4s</a>).</p> <p><b>Demandas iniciais:</b> Buscar, proporcionar ou criar espaços de performance para colocar em prática possibilidades percussivas com o corpo do violão em contextos de compartilhamento; estudar o vocabulário percussivo aplicado ao corpo do violão para situações de performance independentes de composição e arranjo escritos; refletir sobre as</p>

<sup>106</sup> Para Schechner (2013) “ensinar não constitui uma performance artística, mas certamente é uma performance. No ensinar, o professor precisa definir certas relações com os estudantes. O professor precisa desempenhar o papel do professor, que pode variar de circunstância a circunstância.”

experiências enquanto viabilidade para outras perspectivas e possibilidades que incluam a presença da percussão no corpo do violão, considerando ainda os discursos encontrados em estudos acadêmicos acerca desse tema.

**Preocupações iniciais:** Lidar com o repertório de ações incorporadas (Lima e Barros, 2020) em situações de performance relacionadas às canções e à própria música instrumental.

**Percepção e reflexão pessoal:** A percepção de flexibilidade proporcionada pelas possibilidades do corpo do violão em diversas situações de performance.

### PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA EM PERFORMANCESNO CONTEXTO DO ENSINO DO VIOLÃO

**2013-2014** – Primeira apresentação no Instituto Brasileiro de Violão Percussivo-IBrVP, em parceria com o Curso de Música Sonata-CMS, na qual a percussão violonística é explorada por Leo Aguiar como percussão de acompanhamento em uma performance coletiva.  
[https://www.instagram.com/p/wsL3PgIBz1/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D](https://www.instagram.com/p/wsL3PgIBz1/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D)

**2015** - *Baião de Lacan* em duo com aluno no CPM <https://www.youtube.com/watch?v=lz5epLwMBIY>

**2016** – Acompanhamento de Blues com alunos iniciantes no IBrVP e CMS  
<https://www.instagram.com/p/BGMc0gFoB0E/?igsh=bnIwZGVscnQxNjZu>

**2017** - *Berimbau* com grupo de alunos no CPM.  
<https://www.instagram.com/p/BRW7iVDBb8j/?igsh=cGcxdHVkYmt5dWky>

**2018** - *Pagode Russo* em duo com aluno no IBrVP e no CMS: [https://www.youtube.com/watch?v=z5goZi\\_gfys](https://www.youtube.com/watch?v=z5goZi_gfys)

**2019** – *Juazeiro* em duo com aluno no IBrVP e no CMS  
<https://www.instagram.com/tv/Bv9IqDigxcC/?igsh=ZXQ2eWoxcnYxemR2>

### PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA EM OUTROS CONTEXTOS E EXPERIÊNCIAS DE PERFORMANCES

**2007** – **Obra interpretada** - *Maracatu Sagrado* tocada por Ezequias Lira na Universidade de Montreal em 2007  
<https://youtu.be/PD0SwQu2VGc>

**2012** - **Demonstração de trabalho e apresentação artística** - IV Mostra de Música Leão do Norte. Sesc PE. 2012. Disponível em: <<https://www.sescpe.org.br/2012/07/02/sesc-pernambuco-realiza-iv-mostra-de-musica-leao-do-norte/>> . Acesso em: 15 jul. 2024.

**2012** – **Apresentação artística** - Duo com Henrique Annes com a música Baião pra São Paulo no Teatro de Santa Isabel <https://youtu.be/CogzI8EXw0Q>

**2015** - **Aula-Performance** - Encontro na Universidade Federal de Pernambuco –UFPE entre Leo Aguiar e os alunos de música da classe da disciplina **Ritmos Pernambucanos** do Professor Dr. Carlos Sandroni  
<https://www.violaopercussivo.com/post/encontro-realizado-na-universidade-federal-de-pernambuco-com-leo-aguiar>

**2016** - **Aula-Performance** - Concertos Aula Gravados: Ação Pedagógica Interdisciplinar de Extensão no Departamento de Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba (DEMID/ UFPB) em 2015  
[https://youtu.be/L\\_2NG3ZwWgQ](https://youtu.be/L_2NG3ZwWgQ)

**2018** - **V Seminário José Carrion** - Trecho da participação <https://youtu.be/AL38OeebPXU>

Fonte: Organização do autor (2024).

Após oito anos trabalhando sistematicamente com o processo de composição e as convenções de escrita na *Suíte-Zabumba*, o impacto social da minha experiência em situação de performance tornou-se muito mais relevante e urgente diante das possibilidades que vislumbrava. A iniciativa de cultivar espaços de encontros coletivos, no âmbito educacional, para compartilhar as possibilidades da percussão violonística, bem como outras configurações com o corpo e as cordas do violão, implica sempre um exercício contínuo de lidar com diferentes percepções de potencialidades. Trata-se não apenas de buscar soluções idiomáticas voltadas ao violão solo e sua viabilidade, mediadas pela escrita em prol de um repertório cujo foco principal sejam composições ou arranjos fixos, mas sobretudo de considerar as múltiplas possibilidades que emergem na experiência prática, seja em compartilhamento coletivo ou em performances individuais.

No âmbito sociocultural do violão, as formas de recepção são as mais diversas. Já no âmbito da manualidade, enquanto modos de tocar que envolvem o corpo do violão, o acesso a essas possibilidades ocorre de maneira rápida, dada a imediatidade do toque, em que a principal mediação é o próprio ato de tocar, em situação performática. A canção constituiu um dos principais caminhos para exercitar a movência das possibilidades de presença percussiva no violão, facultando a elaboração de versões instrumentais ou com voz (seja fala, canto ou outras vocalidades) e possibilitando a adoção — ou não — de algum tipo de escrita. Da mesma forma, a música instrumental, com ou sem mediação de escrita, oferece também possibilidades de imediatidade do toque na abrangência do violão percussivo.

Não obstante, o enquadramento histórico-sociocultural da percussão no Brasil, tanto no contexto da canção quanto do violão solo, provou-se um desafio constante ao longo de minhas experiências. Busquei rastrear, na medida do possível, registros documentais audiovisuais brasileiros sobre o tema, que não se restringissem à narrativa do violão contemporâneo de concerto ou ao fingerstyle moderno, dois referenciais frequentemente utilizados para abarcar outras práticas que, muitas vezes, pouco se relacionam com esses universos específicos.

A presença da percussão, entendida como lugar de movência, abrange dinamicamente toques repletos de sentido, inflexões rítmicas e a própria “dança” que se torna música, extrapolando qualquer relação unívoca. Ao encarar a performance como lugar de “ser, agir, atuar (performar) e estudar a atuação” (Schechner, 2010, p.27), passei a conceber a abrangência do violão percussivo sob essa perspectiva.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa visou evidenciar experiências envolvendo a percussão com o violão, sobretudo no Brasil, cuja discussão na literatura acadêmica ainda é pouco discutida. Pautou-se, especificamente, na abertura para as potencialidades com o corpo do violão, em contextos heterogêneos, embora unidos pelo fato de se tocar no corpo do instrumento como possibilidade discursiva tanto na canção quanto no violão solo instrumental.

Observou-se que o discurso violonístico do violão clássico se consolida como perspectiva hegemônica, pautando-se em enunciados melódicos, harmônicos, polifônicos e rítmicos integrados ao campo das cordas em nível global, influenciando diferentes discursos violonísticos no Brasil — tanto na música instrumental quanto na canção. Constitui uma comunidade que repercute globalmente, como discurso ideológico, estético, técnico e educacional, fundamentado no repertório estritamente escrito e em uma técnica de alto grau de previsibilidade.

Certas idiosincrasias sociais da música de concerto violonístico acabam, em alguns contextos, se tornando rituais de recorrência “naturalizados” e “universalizados”, orientando valores e discursos que, por vezes, tensionam ou inibem a coexistência de múltiplas possibilidades com o instrumento, sobretudo aquelas que transcendem o universo do violão de concerto.

Este estudo evidenciou a presença da percussão com o corpo do violão como um campo de possibilidades em diferentes relações com as cordas, ao longo de quatro experiências artísticas, tensionadas pelos discursos violonísticos, pelas diversas percepções do que seja “percussão”, pelas funções canônicas determinadas ao violão e pelas distintas recepções do público em geral e especializado. Desse modo, a investigação destaca a percussão com o violão enquanto parte da história da percussão no Brasil, expressando discursos específicos e heterogêneos, indo além da mera imitação de instrumentos comumente considerados de percussão.

As experiências analisadas demonstram que, em contextos urbanos, a percussão violonística manifesta-se de forma heterogênea, com traços de continuidade ou descontinuidade. Há continuidades individuais, como no caso de Olga Prager, e rupturas coletivas, relacionadas ao lugar social do artista, como Patrício Teixeira e outros da primeira metade do século XX. Também se identificam escolhas pessoais, como a de Jorge Ben, que optou por migrar para a guitarra elétrica. Por outro lado, vislumbra-se uma abordagem distinta em Antonio Madureira, que, em diálogo com o violão clássico e as referências da cultura

popular, explorou possibilidades de percussão com o corpo do violão praticamente única em sua experiência. A minha própria trajetória, ao buscar o protagonismo da percussão violonística em diferentes cotidianos, me expôs a inúmeros caminhos potenciais. A presença percussiva abriu múltiplos sentidos e reflexões críticas acerca do instrumento, abertura para diferentes modos de tocar, discursos e desafios artísticos.

A heterogeneidade das formas de tocar violão no Brasil indica uma proximidade significativa em relação à percussão. Tal percepção pode contribuir para repensar paradigmas de discursos violonísticos, caso se reconheça a percussão como elemento essencial em vários espaços de performance. A “monocultura” de homogeneidade sonora no violão de concerto clássico pouco contemplou a percussão fora da música experimental, mas a pluralidade de expressões percussivas com o instrumento abrangeu virtualmente todas as culturas das guitarras e do próprio violão clássico, mesmo no período marcado pela influência do cânone violonístico de Segovia.

A percussão com o corpo do violão revela-se como uma prática com raízes na viola caipira, incorporando-se a modos recorrentes de tocar com as cordas, tanto no contexto da canção quanto no violão solo. Esse processo envolveu distintas reavaliações técnicas, de significados e de discursos violonísticos e artísticos relacionados ao instrumento. Determinadas experiências deixaram de ser compartilhadas coletivamente, outras se tornaram mais individualizadas e mediadas por convenções e discursos técnicos, orientando obras e arranjos fixos. Por essa razão, o compartilhamento de vivências coletivas assume grande relevância, inclusive para fortalecer a experiência individual de percussão violonística.

Portanto, a presença da percussão com o violão relaciona-se dialógica e referencialmente com os elementos melódicos, harmônicos, polifônicos e rítmicos da música, com os instrumentos reconhecidos como percussivos e com outras culturas musicais que podem transcender a perspectiva dos instrumentos de cordas dedilhadas, ao considerar a abrangência da ideia de violão percussivo. A multiplicidade de presenças percussivas com o violão, em termos físicos, técnicos e simbólicos, é, por si só, diversa e complexa.

As intersecções entre a canção popular e o violão solo manifestam-se de diferentes modos, mas são tensionadas por discursos, escolhas e as maneiras como são recebidas, bem como por respostas aos discursos musicais, ideológicos e estéticos. Esses processos se ritualizam no modo de se preparar para a performance ou durante a própria execução, abrindo ou fechando possibilidades de reavaliação de acordo com as perspectivas de cada experiência musical. Tais escolhas artísticas podem ser decisões conscientes de rituais de recorrência, e não meros limites de ordem técnica.

Ainda que existam convenções para lidar com a percussão violonística, esta pesquisa buscou compreender as experiências percussivas em ciclos de continuidade e descontinuidade, que, na contemporaneidade, se consolidam como uma presença mais ampla. Trata-se de presenças que se configuram como discursos e lugares de performance com diferentes mediações e significados, revelando múltiplas expressões culturais do violão no século XX e início do XXI. Essa realidade demanda uma continuidade mais sólida da percussão com o violão enquanto discurso musical e requer discussões sobre as possibilidades e os lugares de performance do instrumento, inseridas em reflexões acerca da abrangência do violão percussivo.

## REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Paraguassú Tavares Pereira. *Percussão: Toque de sentido*. 2015. Tese (Doutorado em Performance) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ALCANTUD, José Antonio González. Domesticar el ruido, producir la música: grupos rituales y percusión. *Música Oral del Sur: revista internacional*, n. 1, p. 13-24, 1995.
- . The music, limited god: a propósito de las resistencias musicales. *Música Oral del Sur: revista internacional*, n. 3, p. 43-54, 1998.
- ALFONSO, Sandra Mara. *O violão: da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno*. Uberlândia: EDUFU, 2017.
- AMARAL, Marcos Henrique da Silva. *Jorge Ben, Tradutor do Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília.
- AMORIM, Humberto. *Da Península Ibérica medieval ao século XVII: a chegada e a difusão dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.
- ANNECY SAVOIE. *Paulo Bellinati – Jongo – Heineken Concerts – 2000* [Vídeo]. YouTube, 27 dez. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWcTCg1q2aI&t=195s>. Acesso em: 1 maio. 2022.
- ANTUNES, Jorge. *Sons novos para o piano, a harpa e o violão*. Brasília: Editora Sistrum, 2004.
- ASSAD, Badi. *Badi Music | Episódio #3 - Vrap (part 1) REVERBe VOCAL ORGANICO*. [Vídeo]. YouTube, 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kiSpb9PAWdo>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- . *Badi Music | Episódio #4 - Vrap (part 2)*. [Vídeo]. YouTube, 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hbUR0Sc8RMU>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- . *Batucar no violão?* Facebook, 22 ago. 2022. Disponível em: <https://facebook.com/badiassad/videos/1210329732872753/>. Acesso em: 02 nov. 2024.
- . *Saudade* [Vídeo]. YouTube, 29 set. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yPVIxLO1wRg>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- . *Vrap* [Vídeo]. YouTube, 29 set. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17yBGP56g8>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- . *Vrap, Badi Assad's vocal & guitar experimentations, DVD* [Vídeo]. YouTube, 29 jan. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7iv4Zc2vdaY&t=135s>. Acesso em: 2 ago. 2022.
- AZEVEDO, Ricardo José Duff. *Abençoado e danado do samba: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, do senso comum e de folia*. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

———. Suave, bateria, suave! *Anais do SIMPOM*, n. 1, 2010.

BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 3, p. 363-395, 2012.

BATTISTUZZO, Sérgio. *Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

———. Uma carreira como sociólogo da música. *Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 3, n. 1, p. 131-131, 2013.

BELLINATI, Paulo. *Jongo*. Guitar. [S.l.]: Guitar Solo Publications, 1993. 1 partitura, 12 p

BERTAZZOLI, Caio Fiori. *O teleco-teco cordobês e outros sotaques da batucada argentina*. In: Modalidade: Comunicação. Subárea: Etnomusicologia. Anais do Congresso de Etnomusicologia, Universidade Federal da Paraíba, 2016.

BERTAZZOLI, Caio Fiori. O teleco-teco cordobês e outros sotaques da batucada argentina. In: CONGRESSO DE ETNOMUSICOLOGIA, Universidade Federal da Paraíba, 2016. *Anais do Congresso de Etnomusicologia*. Modalidade: Comunicação. Subárea: Etnomusicologia.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedicto Lacerda e Regional do Canhoto*. 2011. 146f. + CD-ROM. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Música em questão*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014. 200 p.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>. Acesso em: 04 nov. 2021

BOKOR, Michael J.K. When the drum speaks: The rhetoric of motion, emotion, and action in African societies. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, v. 32, n. 2, p. 165-194, 2014.

BOLIS, Stephen C. *O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e armorial*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

BONAVIDES, Marcelo. Uma tarde com Olga Prager Coelho. *Arquivo Marcelo Bonavides - Estrelas que nunca se Apagam*, 25 fev. 2024. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2021/02/uma-tarde-com-olga-prager-coelho.html>. Acesso em: 3 jun. 2023.

BONILLA, Marcus Facchin; PIEDADE, Acácio. O pensamento acústico-mocional como ferramenta para o estudo do choro, do jongo e do baião em obras para violão solo. *In: Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 27-31 maio, 2013, João Pessoa. João Pessoa: UFPB, 2013.

BORÉM, Fausto. MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, v. 1, n. 1, 2016.

BUDASZ, Rogério. Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil. *Early Music*, v. 35, n. 1, p. 3-22, 2007.

BURNS, Mila. Resistência pela existência: Dona Ivone Lara, Sorriso Negro e ativismos nos últimos anos da ditadura brasileira. *The Latin Americanist*, v. 64, n. 1, p. 46-61, 2020.

CABRAL, Edvaldo. *Toada e Xaxado para violão*. Carpina Grande: Matepis Produções Musicais Ltda., 2002. 2 partituras

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, n. 1, p. 1-17, 2018.

CARPENEDO, Amanda. *A elaboração de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro, Aveiro.

CARVALHO, José Jorge de. *A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela*. Depto. de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.

———. Estética da opacidade e da transparência: Mito, música e ritual no culto Xangô e na tradição erudita ocidental. *Anuário Antropológico*, v. 14, n. 1, p. 83-116, 1990.

CASTILLA, Jorge David García. Conocimientos en resonancia: hacia una epistemología de la escucha. *El oído pensante*, v. 7, n. 2, 2019.

CENTRO CULTURAL VALE MARANHÃO. *Acervo Tambores do Maranhão – Depoimento Roberto Ricci – São Luís* [Vídeo]. YouTube, 26 fev. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Edq4KboJGw&t=260s>. Acesso em: 6 jun. 2024.

CHAMONE, Emilia; LYRA DE CARVALHO, Frederico; SANDRONI, Carlos. Maracatus transatlânticos. Maio 2022. *Transatlantic Cultures*. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/en/catalog/921d955e-bfb8-4d9e-b6a5-bcecb7f135a0>. Acesso em: 18 jun. 2023.

CHANG, Heewon. *Autoethnography as method*. Routledge, 2016.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHILES, Ruth S. L. *The Focal Dystonia Cure: Powerful and Definitive Practices to Completely Heal Yourself*. UK English: Attuned Press, 2022.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *O Arranjo como Elemento Orgânico Ligado à Canção Popular Brasileira: Uma Proposta de Análise Semiótica*. 2007. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

CONSERVATÓRIO Pernambucano de Música tem programação especial e gratuita no mês de novembro. *CBN Recife*, 17 nov. 2023. Disponível em: <https://www.cbnrecife.com/artigo/conservatorio-pernambucano-de-musica-tem-programacao-especial-e-gratuita-no-mes-de-novembro>. Acesso em: 29 nov. 2022.

COOK, Nicholas. *Analyzing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: Music as performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. *Per Musi* Belo Horizonte: n. 14, p. 5-22, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/55216>. Acesso em: 06 dez. 2021

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. Brasília; Curitiba: Ed. Autor, 2000.

CORTÉS, Norberto Torres. Antecedentes de la guitarra flamenca: el siglo XVI. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugada"*, n. 14, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6252199>. Acesso em: 20 set. 2022

———. Trinidad Huerta y la guitarra rasgueada pre-flamenca. *Música Oral del Sur*, n. 11, p. 120-140, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5180385>. Acesso em : 08 out. 2022

COSTA, Douglas José Gonçalves. *Músicos intelectuais: música e sociedade no Recife (1918-1937)*. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

COSTA, Fabiano Araújo. Música Popular Brasileira e o Paradigma Audiotáctil: Uma Introdução. *RJMA-Revista De Estudos Do Jazz e Das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, v. 1, 2018.

COSTA, Juliana Ripke da. *Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX*. 2017. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Yamandu. *Vivências - Yamandu*. [Vídeo]. YouTube, 12 nov. 2021. Disponível em: [https://youtu.be/SFQeS58\\_Ilg?si=dCalblE86S6u-8-c&t=2580](https://youtu.be/SFQeS58_Ilg?si=dCalblE86S6u-8-c&t=2580). Acesso em: 07 set. 2023

COSTA LIMA, *Napoleão*. *Notas biográficas – Edvaldo Cabral*. Matepis Produtos Musicais, 2024. Disponível em: [https://matepis.com.br/edvaldo-cabral-biografia#notas\\_biograficas](https://matepis.com.br/edvaldo-cabral-biografia#notas_biograficas). Acesso em: 5 jan. 2024.

DANTAS, Caroline Moreira Vieira. “O professor das meninas”: formação e ofício do músico negro Patricio Teixeira. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 19., 2020, Rio de Janeiro. *História do Futuro: Ensino, Pesquisa e Divulgação Científica. Anais [...]*. Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2020.

DANTAS, Caroline Moreira Vieira. *Protagonismo Negro e Racismo na trajetória do músico e professor de violão Patricio Teixeira*. 2019. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo.

DAVI RAFTOPOULOS OLIVEIRA. *Currupacos Papacos – Mozart Bicalho (Raridade)*. YouTube, 31 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HzFoXjn5qO4>. Acesso em: 17 ago. 2023.

DAWE, Kevin; BENNETT, Andy. *Guitar Cultures*. Oxford: Berg, 2001. 226 p.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DULLEY, Iracema. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 2, n. 10, p. 193-210, 2020.

DUNN, Christopher. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.

DUNN, Christopher. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA. *Palestra Musical: Roberto Mendes - O Samba Chula e a Música do Recôncavo*. [Vídeo]. YouTube, 22 nov. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-m6p5U0cPlg>. Acesso em: 12 ago. 2024.

FABIOLINO101. *Domingas – Jorge Ben (1971)* [Vídeo]. YouTube, 27 dez. 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=JZusBA9VT7E&list=RDJZusBA9VT7E&start\\_radio=1A](https://www.youtube.com/watch?v=JZusBA9VT7E&list=RDJZusBA9VT7E&start_radio=1A). Acesso em: 02 jul. 2022.

FENOVA - FUNDAÇÃO ESPÍRITA NOVA VIDA. *Entrevista com Paulo Bellinati - Projeto Orquestra de Cordas Dedilhadas e Coral Nova Vida*. [Vídeo]. YouTube, 21 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IOyL7Rdq9DI>. Acesso em: 18 out. 2022.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 224-255, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2511>. Acesso em 18 jul. 2021.

FERNANDES, Stanley L. N. *Percussive resources of the classical guitar*. 2020. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa-3*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2008.

FOSCHIERA, M. M.; BARBEITAS, F. T. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista Música*, v. 20, n. 1, p. 177–218, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193>. Acesso em: 17 Jul. 2021.

FREITAS, Emilia Maria Chamone de. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. 2008. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*. 2010. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

FREITAS, Thiago Colombo de. *Latin Guitar Connections: sobre um processo criativo autobiográfico*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 2017.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2003.

G1 PERNAMBUCO. Henrique Annes comemora 50 anos de carreira com show gratuito em PE. *G1*, 21 nov. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2012/11/henrique-annes-comemora-50-anos-de-carreira-com-show-gratuito-em-pe.html>. Acesso em: 11 mar. 2022.

GALAN, Cintia. *Maracatu – Antônio Madureira* [Vídeo]. YouTube, 23 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iRKEVfSoBF4>. Acesso em: 12 ago. 2025.

GALLO, Priscila Maria. *Caxixi: um estudo do instrumento afro-brasileiro em práticas musicais populares na região de Salvador-BA*. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 2012.

GARCÍA, Miguel A. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado. *ArteFilosofía*, 11, 36-50. 2011.

GAVALL, John. The Guitar: An Evaluation. *The Musical Times*, Nov. 1954, Vol. 95, No. 1341, pp. 596-597.

GIL, Gilberto. *Não tenho medo da morte* [Vídeo]. YouTube, 14 abr. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1FuaX2T6Xso>. Acesso em: 16 fev. 2024.

———. *Não tenho medo da morte* [Vídeo]. YouTube, 27 fev. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wC5w8GvIKwo>. Acesso em: 5 fev. 2024.

———. *Washington – Não tenho medo da morte* [Vídeo]. YouTube, 22 jun. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ieONVrFkkk>. Acesso em: 11 fev. 2024.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. *Gilberto bem Perto*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONÇALVES, Gilberto Inácio. *Canção do caboclo – Olga Pragner Coelho* [Vídeo]. YouTube, 23 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zi11KUqyW9g>. Acesso em: 8 set. 2022.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura* 9, p. 1–23, 2014.

GRAEFF, Nina; DE OLIVEIRA PINTO, Tiago. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano. *Mouseion*, v. 1, n. 11, p. 72-97, 2012.

GRAS, Germán Enrique. A superação da técnica (estendida) e a proposta da sonoridade no estudo, discussão e comunicação da música contemporânea. *Opus*, v. 28, p. 1-18, 2022.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930-1950). *ArCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan.-jun. 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1460>. Acesso em: 15 jan. 2022.

GUITAR PASSION. *John Williams: A Documentary*. [Vídeo]. YouTube, 2 abr. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=29b92fiGYcI&t=4s> Acesso em: 12 jan.2022

GUITARCOOP. *Interview - Miguel P. Coelho - Olga Prager Coelho*. [Vídeo]. YouTube, 5 jul. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_7GHB59pH](https://www.youtube.com/watch?v=x_7GHB59pH) Acesso em 14 jan. 2023.

GUITARCOOP. *Sergio & Odair Assad | Parte 1 | GuitarCoop Interview Series*. [Vídeo]. YouTube, 9 de abr. de 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5KdnuY1dhY> Acesso em: 27 Out. 2023.

GUITARCOOP. *Sergio & Odair Assad | Part 3 | GuitarCoop Interview Series*. [Vídeo]. YouTube, 17 jun. 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rj0q3K8D984>. Acesso em: 27 out. 2023.

GUTIÉRREZ, Antonio García. *Desclasificados: pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos, 2007.

———. *Desclassification in knowledge organization: a post-epistemological essay. Transinformação*, v. 23, p. 05-14, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 316 p. (Humanitas).

HORTENCIO, Luciano. *João Gilberto – Quando Ela Sai – Alberto Jesus – R. Penteado – Meia Luz – H. de Almeida – João Luiz* [Vídeo]. YouTube, 7 jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kaiyvw6HA4w>. Acesso em: 12 out. 2022.

HORTENCIO, Luciano. *Patrício Teixeira – Balacobá – Aé... Bambá – José Luiz da Costa (Pretinho)*. YouTube, 16 abr. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sy07lh0wuX4>. Acesso em: 3 set. 2022.

HORTENCIO, Luciano. *Stefana de Macedo – Batuque – Motivo Popular – Dansa do Quilombo dos Palmares – Gravação de 1929* [Vídeo]. YouTube, 30 maio 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JxqVDWcYnew>. Acesso em: 6 set. 2022.

HUH, Samuel. Visão geral da história da luteria violonística. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 3., 2009, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: EMBAP, 2009. p. 1-14.

IFPA campus Bragança. *Música no Campus #9 convida Amanda Carpenedo - Dia 9 de março, quarta-feira, às 18 horas*. Facebook, 9 mar. 2022. Disponível em: <https://facebook.com/ifpa.braganca/videos/808081183918499/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE VIOLÃO PERCUSSIVO. *Chovendo na Roseira – Tom Jobim (Leo Aguiar e alunos de música) violão percussivo* [Vídeo]. YouTube, 12 fev. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zTxLx7tNp4s>. Acesso em: 15 maio. 2022.

———. *Chocalho violonístico: exemplo do trecho da música “Ciranda” de Leo Aguiar* [Vídeo]. YouTube, 20 jun. 2022. Não listado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pPeT8zC7fzI>. Acesso em: 2 jan. 2023.

———. *Leo Aguiar e Henrique Annes – Violão percussivo / Duo de violão* [Vídeo]. YouTube, 20 jul. 2021. Não listado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CogzI8EXw0Q>. Acesso em: 28 ago. 2022.

———. *Pagode russo Luiz Gonzaga e João Silva (Prof. Leo Aguiar e o aluno Ronaldo Mendes)* [Vídeo]. YouTube, 28 out. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=z5goZi\\_gfys](https://www.youtube.com/watch?v=z5goZi_gfys). Acesso em: 25 ago. 2022.

———. *Vacila no Passo – Leo Aguiar – Violão Percussivo* [Vídeo]. YouTube, 16 jun. 2022. Não listado. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PwemR\\_jw92c](https://www.youtube.com/watch?v=PwemR_jw92c). Acesso em: 21 set. 2022.

———. *Violão Percussivo – Leo Aguiar com alunos de música* [Vídeo]. YouTube, 10 fev. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=13opXeHeo2U&t=32s>. Acesso em: 16 fev. 2022.

JIMÉNEZ, Silvia Escamilla. *The Transfigured Guitar of Alberto Ginastera: Sonata for Guitar, op. 47. Research Catalogue*, 2022. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/1430600/1430599#header-1-Abstract-62>. Acesso em: 23 fev. 2024.

JORGE BEN JOR. *Barbarella* [Vídeo]. YouTube, 17 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OvlNBPc733E>. Acesso em: 12 set. 2022.

JORGE BEN JOR. *Cassius Marcelo Clay* [Vídeo]. YouTube, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qqlmSS7N568>. Acesso em: 18 set. 2022.

JORGE BEN JOR. *Domingas* [Vídeo]. YouTube, 17 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3qet3W5kfXg>. Acesso em: 7 abr. 2022.

JOSEL, Seth F.; TSAO, Ming. *The techniques of guitar playing*. Kassel: Bärenreiter, 2014.

KENNEDY VIOLÃO. *Marcha Columbia – Benedito Chaves*. YouTube, 4 ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R9iEIMZwiaU&t=109s>. Acesso em: 17 ago. 2025.

KINDERSLEY, Dorling. *Música: guia visual definitivo*. São Paulo: Publifolha, 2013.

KRIPKA, Rosana; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa Lara. *Pesquisa Documental: considerações sobre conceitos e características na Pesquisa Qualitativa*. CIAIQ2015, v. 2, 2015.

LANDY, Leigh. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

LENINE OFICIAL. *Lenine – Sentimental (Lenine In Cité)* [Vídeo]. YouTube, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AUnZrFSHkC8&list=PLqUptxnao-Fy8n8Zvat23FvaRpam3oPcv&index=19>. Acesso em: 2 maio. 2023.

LENINE. “O pandeiro dele cantava e o meu violão percutia. Isso foi um tipo de jogo, como se fosse uma capoeira, que sempre aconteceu nos nossos encontros musicais.”. Facebook, 11 maio 2023. Disponível em: <https://facebook.com/LenineOficial/videos/1508326313331338/>. Acesso em: 17 jan. 2024.

LEPPAUS, Arthur Teles. Adaptações de levadas rítmicas do tamborim para bateria. In: VIDAL, João; PITOMBEIRA, Liduino; GENTIL-NUNES, Pauxy (Orgs.). *Anais do 16º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ: Processos Criativos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2020. p. 49-65.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LIMA, Erickson Bezerra de; BARROS, Klênio. Diálogos desclassificados: Música e corpo-arquivo na construção de um saber inacabado – primeiros passos. *Orfeu*, v. 5, n. 2, p. 1-21, outubro de 2020.

LIMA, Luciano. *Radamés Gnattali e o violão de Concerto: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*. Curitiba: UNESPAR, 2017.

LIRA, Ezequias. *Ezequias Lira - Interpreta - Maracatu Sagrado*. [Vídeo]. YouTube, 23 dez. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/PD0SwQu2VGc>. Acesso em: 15 jan. 2023.

LIRA, Ezequias. *L'œuvre pour guitare d'Edvaldo Cabral, discours musical inspiré par la musique de tradition orale du Nord-Est du Brésil*. 2006. Thèse (Doctorat en Musique – Interprétation, option Guitare) – Faculté de Musique, Université de Montréal, Montréal, 2006.

LLANOS, Carlos Fernando Elías. *Nem erudito nem popular: por uma “identidade transitiva” do “violão brasileiro”*. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LLANOS, Carlos Fernando Elias. Violão e identidade nacional: a “moral” do instrumento. *Revista da Tulha*, v. 2, n. 2, p. 227-250, 2016.

LLANOS, Carlos Fernando Elías. Sugestões para um estudo etnomusicológico do violão: uma revisão teórica. *El oído pensante*, v. 6, n. 1, 2018.

LUNN, R. A. *Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – The Ohio State University, 2010.

M@RCELINHO XAMÃ – B.I. *Gilberto Gil Documentário – Tempo Rei* [Vídeo]. YouTube, 25 mai. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSFahdu5ga8&t=22s>. Acesso em: 16 fev. 2024.

MACHADO, Regina. *A Voz na Canção Popular Brasileira: Um Estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

MACIEL, M. B. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MADOERY, Diego; MOLA, Sergio. Del bombo legüero a la batería: modificaciones rítmico-texturales en la chacarera. *Revista Argentina de Musicología*, v. 15-16, p. 355-374, 2014-2015.

MADUREIRA, Antonio. *Maracatu*. [S.l.]: Guitar Solo Publications, 1995. 1 partitura

MARTELLONI, Andrea; MCPHERSON, Andrew; BARTHET, Mathieu. Percussive fingerstyle guitar through the lens of NIME: an interview study. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON NEW INTERFACES FOR MUSICAL EXPRESSION, 2020, Birmingham. *Proceedings...* Birmingham: Royal Birmingham Conservatoire, Birmingham City University, 2020.

MENDES, Roberto. *O Samba Antes do Samba (Episódio 1) - Quanto mais a gente ensina mais aprende o que ensinou*. [Vídeo]. YouTube, 23 out. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Ja6LHJU7pw>. Acesso em: 18 abr. 2022.

MENEZES, Enrique Valarelli. *A música tímida de João Gilberto*. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

MENEZES, Flo. *A Acústica em Palavras e Sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

MESQUITA, Mariana. *Recife recebe grandes nomes do violão em seminário e concertos*. Folha de Pernambuco, Recife, 2 out. 2018. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/recife-recebe-grandes-nomes-do-violao-em-seminario-e-concertos/83073/>. Acesso em: 08 nov. 2023.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. *Batucada: experiência em movimento*. 2018. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MILLER, Richard. African rhythms in Brazilian popular music tango brasileiro, maxixe and choro. *Luso-Brazilian Review*, v. 48, n. 1, p. 6-35, 2011.

MOLINA JÚNIOR, Sidney José. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MOVIMENTOVIOLAO1685. *Duo Assad plays S. Assad: Tahia li Ossoulina (Movimento Violão)* [Vídeo]. YouTube, 27 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GIqsiEh-x1E&t=210s>. Acesso em: 5 jan. 2023.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? *PARALAXE*, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: Sua Obra*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

NASCIMENTO, Alam D.'Avila et al. *"Para animar a festa": a música de Jorge Ben Jor*. 2008. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NETTOWS. *Gilberto Gil ao vivo na USP 1973* [Vídeo]. YouTube, 30 out. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ&t=9120s>. Acesso em: 8 jan. 2024.

OLATUNJI YEARWOOD. *Shango (Chan-go)* [Vídeo]. YouTube, 10 fev. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HMM\\_8MUcIyU](https://www.youtube.com/watch?v=HMM_8MUcIyU). Acesso em: 22 fev. 2023.

OLATUNJI, Babatunde. *The beat of my drum: an autobiography*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de. *A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização*. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de.; BARBEITAS, Flávio. Rua das Pedras, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical*, n. 2, p. 183–210, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/sites/3/2018/04/LIVRO-Di%C3%A1logos-Prat-Perf-N.2.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2023

OLIVEIRA, Luciana Xavier. *O Swing do Samba: uma compreensão do gênero do Samba-Rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

OLIVETTO, Washington. *W/CAST: Jorge Ben Jor*. [Vídeo]. YouTube, 5 de jan. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0IKYapfy3sc>. Acesso em: 02 out. 2023.

OMNIBUS WITH ALISTAIR COOKE. *Performance by Olga Prager Coelho / Omnibus With Alistair Cooke*. [Vídeo]. YouTube, 8 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ICZleyqQ8hE&t=267s>. Acesso em: 12 nov. 2022.

ORTIZ NUEVO, José Luis; NÚÑEZ, Faustino. *La rabia del placer: el origen cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Sevilla: Área de Cultura, Diputación de Sevilla, 1998.

PALMUCCI, Andrea. *Gilberto Gil – Não tenho medo da morte.mov* [Vídeo]. YouTube, 1 dez. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hHdWejwkKOc>. Acesso em: 16 fev. 2024.

———. *Gilberto Gil “Não Tenho Medo da Morte”* [Vídeo]. YouTube, 30 dez. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pWq13DkzxO4>. Acesso em: 8 jan. 2022.

PAULO BELLINATI – TEMA. *Canto de Pedra-Preta* [Vídeo]. YouTube, 13 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4E0-8GZkOE&t=171s>. Acesso em: 8 ago. 2022.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. O Choro, o Samba de Roda e a Matriz Africana. In: SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (SIMPOM), 2., 2012, [local]. *Anais do SIMPOM*, n. 2, 2012.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias*. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2007. Tese (Mestrado) – UFRJ/Centro de Letras e Artes/Escola de Música.

PINHEIRO, Marcelo. *Dossiê Babulina (1966 - 1979): uma compilação de depoimentos de Jorge Ben Jor*. Arte Brasileiros, 23 out. 2017. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cultura/dossie-babulina-1966-1979-uma-compilacao-de-depoimentos-de-jorge-ben-jor/>. Acesso em: 04 set. 2023.

PINTO, João Paulo do Amaral. *A viola caipira de Tião Carreiro*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Music as Living Heritage: An Essay on Intangible Culture*. Berlin: Edition EMVAS, 2018.

———. Som e música: Questões de uma antropologia sonora. *Revista de antropologia*, v. 44, p. 222-286, 2001.

———. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*, n. 22-23, p. 87-109, 2004.

PRAGUER, Olga. *Entrevista com a soprano e violonista Olga Pragner Coelho (parte 1). Produção e apresentação: Lauro Gomes*. Facebook, 06 ago. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/100064860904047/videos/2302915986602783>. Acesso em: 15 mar. 2023.

PRANDO, Flavia Rejane. *O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932)*. 2021. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.

PROGRAMA DIVERSIDADE. *Apresentando Glissom* [Vídeo]. YouTube, 16 set. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAY6sXT7O2o><https://www.youtube.com/watch?v=CAY6sXT7O2o>. Acesso em: 03 set. 2022.

QUATERNAGLIAOFFICIAL. *Frevo e fuga – Paulo Bellinati – Quaternaglia Guitar Quartet* [Vídeo]. YouTube, 24 out. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UcOqsk3TOCY>. Acesso em: 9 ago. 2022.

RÁDIO BATUTA IMS. *Imbatível ao extremo: Assim é Jorge Ben Jor – Episódio 4 – Ecos do Oriente*. Roteiro e apresentação: Paulo da Costa e Silva. 4 out. 2012. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/imbativel-ao-extremo-assim-e-jorge-ben-jor>. Acesso em: 5 fev. 2023.

REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil. In: *Guitar cultures*. Routledge, 2020. p. 157-177.

REVISTA PIAUÍ. *Por que João Gilberto é João Gilberto: o violão* [Vídeo]. YouTube, 6 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SRzoXejb5U&t=101s>. Acesso em: 06 out. 2022.

REZENDE, Renato Santoro. *Jorge Ben: um negro na MPB nas décadas de 1960-1970*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RIBAMAR. *Mônica Salmaso – Iaiá (álbum completo)* [Vídeo]. YouTube, 17 abr. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s30jE-twfl8&t=1269s>. Acesso em: 8 ago. 2022.

RODA VIVA. *Jorge Ben Jor - 18/12/1995*. [Vídeo]. YouTube, 29 jul. 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=L2yB\\_Uudwk0](https://www.youtube.com/watch?v=L2yB_Uudwk0). Acesso em: 15 out. 2022.

ROMANILLOS, José L. *Antonio de Torres, guitar maker: his life and work*. Westport, CT: The Bold Strummer, 1997.

SÁ, Érica Pereira de. *Arranjos de três canções do grupo Os Tingoãs: a polirritmia a partir da utilização de elementos rítmicos afro-religiosos no contexto da percussão múltipla solo*. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAMIX23. *Luiz Bonfá (ルイス・ボンファ)* [Vídeo]. YouTube, 19 fev. 2008. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qr12M8Ua\\_iA](https://www.youtube.com/watch?v=qr12M8Ua_iA). Acesso em: 3 abr. 2022.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. São Paulo: Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2001.

———. Transformações da palavra cantada no xangô do Recife. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, p. 71, 2008.

———. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 9., 2000, [local]. *Anais do IX Encontro Anual da ABEM*. [Local de publicação]: ABEM, 2000. p. 19-26.

SANTANA, Chico. Reverberações de saberes na batucada de samba. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24., 2019, Campo Grande. *Anais do XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical – Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos*. [Local de publicação]: ABEM, 2019.

SANTOS, Alexandre Reis dos. *"Eu quero ver quando Zumbi chegar: negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)"*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SANTOS, Amanda Rafaela da Cunha. *Canções Afro-Brasileiras para canto e piano: um estudo interpretativo de obras selecionadas*. 2022. Dissertação (Mestrado em Música – Área de Especialização em Interpretação) – Universidade de Évora, Escola de Artes, Évora, 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos CEBRAP*, p. 71-94, 2007.

SANTOS, Climério de Oliveira; MENDES, Marcos Ferreira (Marcos FM); RESENDE, Tarcísio Soares. *Frevo: transformações ao longo do passo*. Recife: Cepe, 2019.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuque Book: Maracatu - Baque Virado e Baque Solto*. Tradução de Peter Malcolm Keays. 2. ed. Recife: Edição do autor, 2009. (Coleção Batuque Book - Pernambuco, v. 1).

SANTOS, Marcos dos Santos. *Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora*. Salvador, 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.

SARAIVA, Chico. *Tese-suíte das reentrâncias: transculturação e perspectivismo na articulação de Bach, em canções - para violão, voz e viola machete - à ilha do Desterro (SC)*. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SARAIVA, Chico. *Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

SARDO, Susana. A vertigem do movimento e a produção de conhecimento em etnomusicologia. *Sociologia & Antropologia*, v. 12, 2022.

SAVVY CONTEMPORARY. *Untraining the Ear: Listening Session N°8*. Berlim: SAVVY Contemporary, 2019. Disponível em: <https://savvy-contemporary.com/en/events/2019/untraining-the-ear-listening-session-no-8/>. Acesso em: 16 mar. 2023.

LA SCENA MUSICALE. Montreal: *La Scena Musicale*, v. 13, n. 1, set. 2007. Disponível em: <http://www.scena.org/lsm/content.asp?vol=13&no=1&lan=2>. Acesso em: 15 jan, 2022.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed. New York: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. O que pode a performance na educação? Entrevista concedida a Gilberto Icle e Marcelo de Andrade Pereira. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 23-36, maio/ago. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/13502/7644>. Acesso em: 09 maio 2023.

SCHNEIDER, John. *The Contemporary Guitar*. Los Angeles: University of California, 1985.

SCHROEDER, Jorge Luiz. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, n. 22, p. 167–180, Belo Horizonte, 2010.

———. *Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.

SCHROEDER, Silvia. C. N.; SCHROEDER, Jorge Luiz. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin. *Música em Perspectiva*, v. 4, n. 2, p. 128-151, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/27495>. Acesso em: 03 nov. 2022

SCOTT, Guilherme. *Universo percussivo baiano de Letieres Leite - educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos*. 2019. (Mestrado Profissional) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador.

SEGOVIA, Andrés. *The Guitar and I*. Decca, 1970. Disponível em: [https://archive.org/details/lp\\_the-guitar-and-i\\_andrs-](https://archive.org/details/lp_the-guitar-and-i_andrs-)

[Segovia/disc1/01.01.+Side+1%3A+Linares+\(Birthplace\)%3B+Granada%3B+Cordoba%3B+Exercises+For+Developing+Technique.mp3](#). Acesso em: 03 abr. 2024

SESC Pernambuco. *Sesc Pernambuco realiza IV Mostra de Música Leão do Norte*. Sesc PE. 2012. Disponível em: <https://www.sescpe.org.br/2012/07/02/sesc-pernambuco-realiza-iv-mostra-de-musica-leao-do-norte>. Acesso em: 10 jul. 2022.

SILVA JUNIOR, Mario da. *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

———. *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas.

SILVA, Mateus Campos Gonçalves da. *Salve, simpatia: fé, misticismo e religiosidade na lira de Jorge Ben Jor*. 2020. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Samuel da. *Afro-Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SMALL, Christopher. El musicar: um ritual em el espacio social. *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, n. 4, 1999.

SMALLEY, Denis. Espectromorfologia e processos de estruturação. Tradução de Germán E. Gras e Thaís A. Aragão. Curitiba: *Revista Vórtex*, v. 9, n. 1, p. 1-38, 2021

SOUSA, Kestern H. de; FERNANDES, Stanley L. N. O violão percussivo: levantamento, catalogação, classificação e sistematização de recursos instrumentais. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO, 1., 2018, Belo Horizonte. *Anais do 1º Simpósio Internacional de Violão*. Belo Horizonte, 2018. p. 55–69.

STARLING, William. *Strings Attached: The Life and Music of John Williams*. [S.l.]: The Robson Press, 2012. E-book.

STENE, Håkon. Towards a Post-Percussive Practice. *Music + Practice*, v. 2, 2014. Disponível em: <https://www.musicandpractice.org/volume-2/towards-a-post-percussive-practice/>. Acesso em: 16 mar. 2024.

STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of música popular brasileira*. Routledge, 2016.

SUMMERS, David; O'ROURKE-JONES, Ruth. *Music: the definitive visual history*. London: Dorling Kindersley, 2013.

TABORDA, Marcia Ermelindo. Nos salões do Instituto: o violão de Catulo, Olga Prager e a canção popular. *Revista Brasileira de Música*, v. 31, n. 1, p. 187-210, 2018

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O Cancionista*. 2. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

———. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.

TÉRCIO, Daniel. Arquivar performances ou os paradoxos do corpo-arquivo. *Repertório*, Salvador, ano 20, n. 28, p. 93-107, 2017.

THE CHARITY. *Bukka White – Aberdeen Mississippi Blues (1967) HQ* [Vídeo]. YouTube, 25 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KbHtNMyAB7g&t=54s>. Acesso em: 9 maio. 2023.

THE HAIG. *João Gilberto – Samba da Minha Terra 1979* [Vídeo]. YouTube, 28 dez. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=71FJY03Ncc4>. Acesso em: 8 fev. 2023.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TONEBASE GUITAR. *How does Badi Assad play guitar, percussion, harmonics, and sing at the same time?* [Vídeo]. YouTube, 2 set. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/IVb67yhNdG4?si=vcRuBGsWGHF7a59G&t=1235>. Acesso em: 7 jul. 2023.

TRANSPLANTED ROOTS. *Percussão e contracultura por toques de sentido, by Paraguaçu Abrahão* [Vídeo]. YouTube, 7 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1PpUadCMKBM>. Acesso em: 20 jul. 2023.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição oral e história. *Revista de História*, n. 157, p. 129-152, 2007.

———. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, v. 1, 2008.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone*, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.

UM CAFÉ LÁ EM CASA. *Badi Assad e Nelson Faria | Um Café Lá Em Casa*. [Vídeo]. YouTube, 2 maio 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-9m4cWWzqg4>. Acesso em: 03 jul. 2024.

VERA, Alejandro. Santiago de Murcia (1673–1739): new contributions on his life and work. *Early Music*, v. 36, n. 4, p. 597-608, 2008.

VERBEL, Mauricio A. *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*. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidad EAFIT, Medellín, 2019.

VIDAL JR., Josemar. Radamés Gnattali - Estudo nº 5 para violão solo e suas relações com a música caipira. In: SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2., 2008, Curitiba. *Anais do II Simpósio de Violão da EMBAP*. Curitiba: EMBAP, 2008. p. 229–235.

VIEIRA, Caroline; BAHIA, Joana. Yaô Africano: the Orixá in the Voice of Patricio Teixeira. *Revista del CESLA*, v. 26, p. 39-62, 2020.

VIEIRA, Rudá Barreto. *Distonia focal em violonistas: uma rotina de excessos*. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música caipira e Enraizamento*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

———. Na toada da viola. *Revista USP*, São Paulo, n. 64, p. 76-85, dez./fev. 2004-2005

VIOLA, Kamille. *África Brasil: um dia Jorge Ben voou para toda a gente ver*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2020.

VIOLAOPERCUSSIVO [@violaopercussivo]. Vacila no passo, Leo Aguiar. Instagram, 17 dez. 2014. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/wuNTPuoByS/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/wuNTPuoByS/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 14 jul. 2022.

VIOLÃO PERCUSSIVO. *Leo Aguiar – Violão Percussivo – Coco (Leo Aguiar)* [Vídeo]. YouTube, 2013. Não listado. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rR\\_23QomvNA](https://www.youtube.com/watch?v=rR_23QomvNA). Acesso em: 9 dez. 2021.

VIOLÃO PERCUSSIVO. *Leo Aguiar – Violão Percussivo – Maracatu Sagrado* [Vídeo]. YouTube, 4 nov. 2012. Não listado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KyUaDJpA10Q>. Acesso em: 12 dez. 2021.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

———. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

## APÊNDICE A – CONVENÇÕES DE NOTAÇÃO PARA PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA DE LEO AGUIAR

### CONVENÇÕES DA ESCRITA PARA A PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA

#### **Símbolos acima e abaixo da pauta = indicação das mãos direita e esquerda**

Todos os símbolos de percussão escritos acima da pauta são executados pela mão esquerda, enquanto os símbolos escritos abaixo da pauta são executados pela mão direita.

#### **Diferentes níveis de altura na escrita dos símbolos e a indicação dos dedos**

A escrita dos símbolos é efetuada em diferentes níveis de altura, a fim de facilitar sua leitura. Quando efetuada em dois níveis de altura, ela indica basicamente o uso do polegar, no nível mais baixo, e dos demais dedos, no nível acima. Variações adicionais de altura podem indicar uma diferenciação no uso dos dedos, por ex. indicador e anular ou simplesmente variações das regiões ou partes do instrumento onde a percussão é realizada. Na indicação do movimento de transição entre partes do corpo do violão utilizamos também variações de altura (veja abaixo).

Sempre que é necessário especificar os dedos, aplicamos os símbolos *p i m a*, tanto para a mão direita como para a mão esquerda.

#### **A referência visual do instrumento**

A referência visual do violão é dada pelo ângulo de visão do executante, o qual, olhando de cima em direção ao corpo, percebe normalmente o instrumento como se este estivesse de cabeça para baixo (veja fig. 1, visão anterior do violão). Esta é a forma de representação mais comum, já usada nas tablaturas e nos diagramas de cifras. Exceção ocorre quando se trata da percussão nas partes voltadas para o corpo do executante, como é o caso do braço do violão, bem como da cabeça e do fundo da caixa harmônica, já que neste caso se tem a visão pela parte posterior do instrumento. No entanto, na descrição das partes, seguindo o procedimento descritivo habitual, tomamos como referência a localização real, ou seja, descrevemos como aro inferior, por exemplo, o que está mais próximo ao chão.

#### **As partes do violão e seus símbolos básicos**

As partes do corpo do instrumento, utilizadas para obtenção dos sons percussivos, são indicadas por meio de símbolos básicos, apresentados como cabeças de nota. São ao todo quatro partes principais:

- 1) O tampo, com o símbolo básico: ✕
- 2) O cavalete, com o símbolo básico: □
- 3) As faixas laterais, com o símbolo básico: ~
- 4) O braço, com o símbolo básico: ↗

Obs.: Outras partes do violão, mas que não são utilizadas na *Suite Zabumba*, são: a cabeça, com o símbolo básico: ▭, e o fundo, com o símbolo básico: ✕. Para a percussão sobre as cordas não será aplicado um símbolo básico, e sim sinais diversificados.

#### **A aplicação de símbolos referenciais**

Cada parte, à qual se aplica um símbolo básico, está subdividida em áreas menores, assinaladas por meio de símbolos referenciais, os quais estão vinculados aos símbolos básicos:

- 1) O retângulo (relacionado ao símbolo do cavalete) é combinado com o símbolo do tampo para indicar as regiões do tampo imediatamente abaixo ou acima, como também diretamente à direita do cavalete;

- 2) O círculo (simbolizando a boca de ressonância) é combinado com o símbolo do tampo para indicar as regiões do tampo imediatamente abaixo ou acima da boca de ressonância;
- 3) O til (relacionado ao símbolo das laterais) é combinado com o símbolo do tampo para indicar o golpe próximo à borda;
- 4) O arco (simbolizando a curvatura das laterais) é combinado com o símbolo do tampo e das faixas laterais, como referência de localização;
- 5) O tracinho acima ou abaixo de um símbolo indica a região superior ou inferior do corpo do instrumento;
- 6) O traço oblíquo, cortando o til (símbolo das laterais), indica a região entre o grande e o pequeno arco da lateral superior ou inferior;
- 7) Os algarismos romanos (II, V e IX), usados junto ao símbolo do braço, indicam a localização do golpe com referência aos trastos, situados no lado oposto.

### **O movimento percussivo de transição entre diferentes áreas**

Os golpes de transição para a percussão entre diferentes áreas, ou seja, nas regiões intermediárias situadas entre áreas já definidas, são indicados pelo símbolo: ▶ (utilizado como cabeça de nota).

### **As formas de execução e o uso de sinais adicionais de execução**

As formas básicas de execução da percussão são os golpes com a face lateral externa do polegar, bem como com a face interna das falanges distais dos demais dedos. Por este motivo deixamos a sua indicação, subentendida. Para as demais formas de execução utilizamos sinais adicionais que são colocados pouco mais acima ou abaixo da cabeça de nota:

- 1) Indicando a parte do dedo utilizada na realização da percussão:

∇ = golpe com o osso da articulação medial do dedo indicador ou médio ou da articulação distal do polegar;

○ = golpe com a polpa (topo) dos dedos indicador e médio da mão esquerda;

⊔ = golpe com a face da unha dos dedos i, m ou a;

∩ = golpe com o topo da unha dos dedos i, m ou a. Muitas vezes ocorre que, ao executamos um golpe com a polpa do dedo, a unha ao mesmo tempo atinge a superfície percutida, de forma a resultar numa combinação normal destas partes. Mas quando queremos explicitar tal combinação usamos o símbolo ⊕.

2) O sinal } indica o golpe friccionado, que é executado de forma semelhante ao toque “rasgado” (sobre as cordas), onde se efetua um movimento rápido da 6ª à 1ª corda e vice-versa. Na *Suite Zabumba* ele ocorre tão somente sobre o prolongamento das cordas em sua amarração no cavalete.

3) O asterisco (\*) é normalmente utilizado para indicar o abafar de cordas. Aqui, mais especificamente junto a símbolos de percussão, indica o abafar de cordas na altura da boca do violão, ao mesmo tempo em que executamos um golpe percussivo. Normalmente, ao executarmos uma percussão sobre o corpo do violão, as cordas chegam a entrar em vibração, produzindo uma ressonância característica. Daí a necessidade de indicar o efeito especial que resulta do abafar das cordas.

4) **Tambora:** A cabeça de nota representada por este símbolo (⊘) indica que a corda é tocada percussivamente com os dedos da mão direita, podendo ser em uma corda ou em mais de uma. O toque percussivo pode ser próximo ao rastilho e pode ser próximo à boca do violão.

5) A cabeça de nota representada por um círculo pequeno e bem redondo  representa que a percussão sobre as cordas pode ser em uma ou todas as cordas.

### Mapeamento os pontos de contato com as partes do corpo do violão

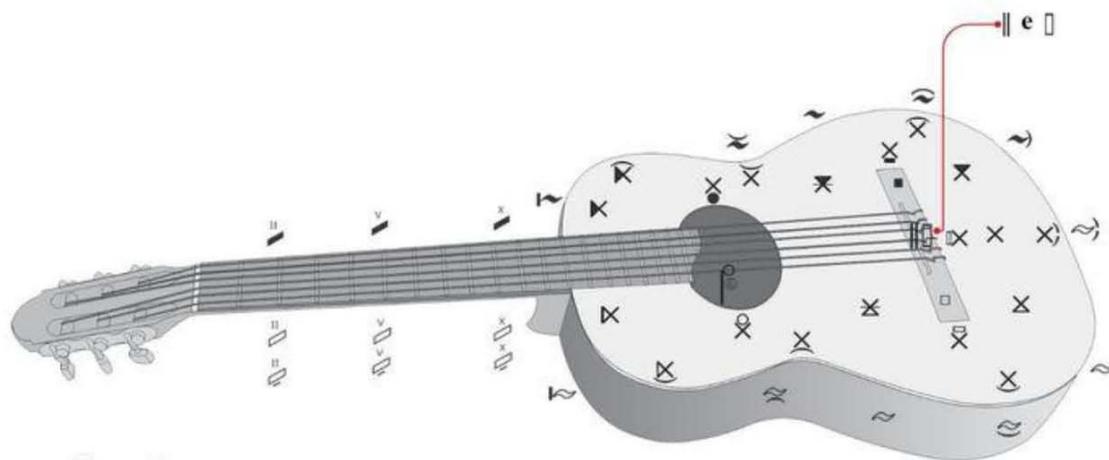


Figura 1

Fonte: Arquivo pessoal do autor entre 2004-2010 atualizado para a dissertação (2024)

### VIOLÃO PERCUSSIVO: Convenções da escrita para a percussão violonística

#### IDENTIFICAÇÃO DAS MÃOS UTILIZADAS NA EXECUÇÃO DA PERCUSSÃO VIOLONÍSTICA



Exemplo abaixo da linha

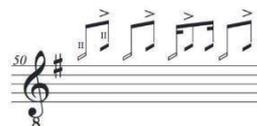


Exemplo abaixo do pentagrama

A figura que está abaixo da linha ou do pentagrama é executado pela mão direita do instrumentista.



Exemplo acima da linha



Exemplo acima do pentagrama

A figura que está acima da linha ou do pentagrama é executado pela mão esquerda do instrumentista.

Fonte: Arquivo pessoal do autor entre 2004-2010 atualizado para a dissertação (2024)

## Símbolos para Percussão

### A - Percussão com o Tampo - símbolo básico: X

- X = Entre o cavalete e o aro da base, região central
- X = Entre o cavalete e o aro da base, à altura da extremidade inferior do cavalete
- X = Entre o cavalete e o aro da base, à altura da extremidade superior do cavalete
- X = Na junção com a parte superior do cavalete
- X = Próximo à borda superior, na mediação da junção com a parte superior do cavalete
- X = Na junção com a parte inferior do cavalete
- X = Próximo à borda inferior, na mediação da junção com a parte inferior do cavalete
- X) = Junto ao aro de base
- X = Entre a escala e o pequeno aro inferior
- X = Entre a escala e o pequeno aro superior
- X = Próximo à borda inferior na região entre a escala e o pequeno aro inferior
- X = Próximo à borda superior na região entre a escala e o pequeno aro superior
- X = Acima da boca de ressonância (parte superior do tampo)
- X = Acima da boca de ressonância, próximo ao aro superior
- X = Abaixo da boca de ressonância (parte inferior do tampo)
- X = Abaixo da boca de ressonância, próximo ao aro inferior
- X = Sobre o prolongamento das cordas no tampo\*
- X = Golpe friccionado ("rasgueado") sobre o prolongamento das cordas no tampo\*

\*) Para realizar tal possibilidade, se faz necessário preparar o encordoamento, de forma a se deixar de 3 a 5 cm de cada corda sobrepassando o limite da amarração. Para maior proteção do verniz, deve-se aplicar uma película semi-rígida sobre a região do tampo imediata ao cavalete, como tais utilizadas para resguardar o tampo ao se efetuar a troca de cordas. Se recomenda usar um plástico transparente, que pode ser autoadesivo ou fixado por meio de fita adesiva e deve ter o comprimento do cavalete e cerca de 5 cm de largura.

### B - Percussão com o Cavalete - símbolo básico: □

- = Parte central do cavalete
- = Parte inferior do cavalete
- = Parte superior do cavalete
- || = Sobre o rastilho
- = Golpe friccionado sobre a amarração das cordas no cavalete

**C - Percussão com as Faixas Laterais - símbolo básico:** 

-  = Parte anterior e topo do pequeno aro da lateral inferior
-  = Parte anterior e topo do pequeno aro da lateral superior
-  = Parte posterior do pequeno aro da lateral superior
-  = Parte posterior do pequeno aro da lateral inferior
-  = Parte anterior do grande aro da lateral superior
-  = Parte anterior do grande aro da lateral inferior
-  = Topo do grande aro da lateral superior
-  = Topo do grande aro da lateral inferior
-  = Parte posterior do grande aro da lateral superior
-  = Parte posterior do grande aro da lateral inferior
-  = Área da junção da lateral superior com a inferior

**D - Percussão com o Braço (lado oposto à escala) - símbolo básico:** 

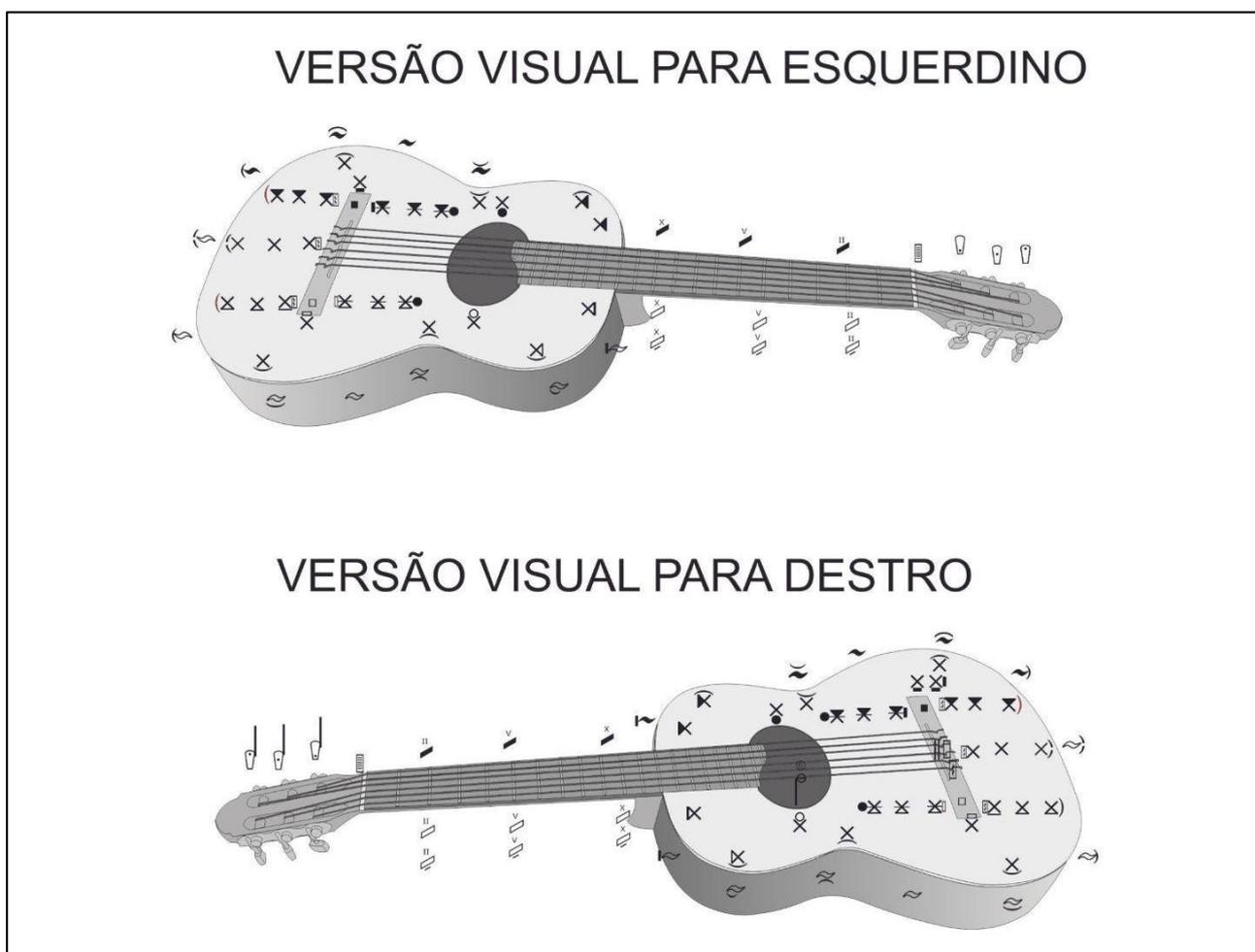
-  = Braço, região mediana à altura do trasto indicado
-  = Junção inferior do braço com a escala (próximo à 1ª corda) à altura do trasto indicado
-  = Junção superior do braço com a escala (próximo à 6ª corda) à altura do trasto indicado

Obs.: O golpe é executado à altura do trasto indicado, que pode ser o II, V ou VIII, considerando-se que a indicação de um trasto, como sinal referencial adicional, serve apenas como orientação para o executante, não devendo ser tomada de forma rigorosa.

**E - Percussão sobre com as cordas**

-  = leve golpe percussivo com a mão direita sobre as cordas à altura da boca de ressonância (semelhante ao golpe de tambora), produzindo a direta ressonância das mesmas. É também aplicado a uma corda isolada.

A figura abaixo apresenta as possibilidades de ponto de contato com as convenções para percussão com o corpo do violão que estão trazendo cabeça de notas além das apresentadas na *Suíte-Zabumba*.



Fonte: Arquivo pessoal do autor entre 2004-2010 atualizado para a dissertação (2024)

## APENDICE B – PARTITURAS DA SUÍTE-ZABUMBA

Ao grande amigo e violonista  
Napoieão Costa Lima

# Suite-Zabumba

Leo Aguiar

\* 1978

## I Zabumbeiro

(Recife, 2005)

**Allegro Moderato** (♩ = 112)

\* (m.s.)

8

mf

cresc.

f

14

*p subito, crescendo*

f

21

mf

cresc.

27

f

*energico*

mf

pizz.

pizz.

34

f

mf

42

2

Meno Mosso (♩ = 96)  
poco rall. cantando  
(m.s.)  
mf

deciso  
(m.s.)  
pizz.

cresc. *f* *mf* cresc.

Andante (♩ = 84)  
*f* *mp*

*mf*

(m.s.)  
crescendo ed accelerando poco a poco  
*ff*

109 **Tempo I** m.s. --- m.s. --

115 m.s. ---

121 *dolce* mp mp *cresc. molto*

129 **Meno Mosso** (♩ = 96) f mp

136 *rall.* **Largo** (♩ = 50) *lamentoso* mf p mf mp

142 **Larghetto** (♩ = 60) p mp

149 *rit.* *arm. 8°* **Tempo I** *accel.* m.s. --- m.s. --- p sffz (p) (ff)

4

Musical staff 156-161. Treble clef, 8/8 time signature. Measures 156-161. Fingerings: 4, 2, 1, 4, 3, 1, 0, 3, 4, 1. Accents and slurs are present.

Musical staff 162-167. Treble clef, 8/8 time signature. Measures 162-167. Fingerings: 1, 0, 4, 1, 4, 3, 1, 0, 3, 1. Accents and slurs are present.

Musical staff 168-173. Treble clef, 8/8 time signature. Measures 168-173. Fingerings: 4, 2, 1, 4, 3, 1, 0, 1, 3. Includes dynamic markings *ff*, *f*, and *p*. Includes a percussive symbol (X) and a vibrato symbol (v).

a Napoleão Costa Lima  
**Maracatu Sagrado**  
 (2º movimento da Suite-Zabumba, Recife 2005/6)

Leo Aguiar  
 \*1978

Majestoso (♩ = 64)

© = RE

*pp*

*p*

*mp*

*mf*

*pp*

*pp*

*mf*

simile

arm. VII

(m.e.)

(m.e.)

*l.v.*

*l.v.*

2

This musical score is for a Percussive Acoustic Guitar (Violão Percussivo) and consists of nine systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score begins at measure 34 with a melodic line in the treble clef marked *m.e.* and a percussive accompaniment in the bass clef. Measure 38 introduces a *marcado* section with a *mf* dynamic. The score continues with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure 42 returns to a melodic line marked *m.e.*. Measures 46-54 feature a complex rhythmic texture with multiple staves. Measure 58 includes a *cresc.* marking. The score concludes at measure 66 with a *mf* dynamic and a final melodic flourish.

Violão Percussivo

70 *poco rall.* *a tempo*  
*mp*  
*pizz.*

74 *mf* *rit.*

78 *a tempo*  
*f*

82 *mp* *mf*

87 *f* *mf* *cresc.* *f*

91 *mf*

96 *l.v.*

101

105

4

109

*f* *mp* *f* *mf*

113

*mf* l.v. *p*...

117

*f* *p*...

121

*mf*

126

*mf* *f*

130

*mp*

134

*mf*

138

*mf*

Violão Percussivo



a Napoleão Costa Lima

# Ciranda

III Dança da **Suíte-Zabumba**, Recife 2006/10)

Leo Aguiar

\* 1978

The musical score for "Ciranda" is presented in seven systems. Each system consists of a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (zabumba). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, and the zabumba accompaniment is written in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The zabumba part is marked "Pizz." and includes specific rhythmic patterns. The melody includes triplets and other rhythmic figures. The score is numbered 1 through 28 across the systems.

2

30

34

38

42

48

52

56

60

Violão Percussivo

This musical score is for a percussive guitar piece, measures 54 through 88. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a melodic line and a rhythmic line. The rhythmic line uses 'x' marks to indicate percussive strikes on the strings, often grouped in triplets. Fingerings (1-4) are indicated above notes. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'v' (accents). Measure 88 features a 'Pizz.' (pizzicato) instruction. The score concludes with a double bar line.

a Napoleão Costa Lima

# COCO

IV Dança da Suíte-Zabumba, Recife 2006/7)

Leo Aguiar

\* 1978

• = 95

*mp* *mf*

*poco rit.* *accel.* *a tempo*

*poco*

*rit.* *accel.* *a tempo*

*m.e.*

2

Musical notation for measures 49-55. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings. The bass staff contains a percussive accompaniment with 'x' marks indicating muted strings. Dynamic markings include *mf* and *mp*. There are also accents and slurs throughout the passage.

Musical notation for measures 56-61. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings. The bass staff contains a percussive accompaniment with 'x' marks indicating muted strings. Dynamic markings include *mf* and *mp*. There are also accents and slurs throughout the passage.

Musical notation for measures 62-68. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings. The bass staff contains a percussive accompaniment with 'x' marks indicating muted strings. Dynamic markings include *mf*. There are also accents and slurs throughout the passage.

Musical notation for measures 69-74. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings. The bass staff contains a percussive accompaniment with 'x' marks indicating muted strings. Dynamic markings include *mf*. There are also accents and slurs throughout the passage.

Musical notation for measures 75-79. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings. The bass staff contains a percussive accompaniment with 'x' marks indicating muted strings. Dynamic markings include *p*. There are also accents and slurs throughout the passage.

Musical notation for measures 80-86. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings. The bass staff contains a percussive accompaniment with 'x' marks indicating muted strings. Dynamic markings include *p*. There are also accents and slurs throughout the passage.

Musical notation for measures 87-92. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings. The bass staff contains a percussive accompaniment with 'x' marks indicating muted strings. Dynamic markings include *p*. There are also accents and slurs throughout the passage.

Musical notation for measures 93-98. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings. The bass staff contains a percussive accompaniment with 'x' marks indicating muted strings. Dynamic markings include *p*. There are also accents and slurs throughout the passage.

This musical score is for a percussive guitar (Violão Percussivo) and consists of nine systems of music, each with a treble clef staff and a corresponding guitar tablature staff below it. The measures are numbered as follows: 98, 105, 111, 118, 125, 132, 139, 146, and 153. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. The piece concludes with a double bar line at measure 153.

4

This musical score is for a percussive guitar piece, labeled 'Violão Percussivo'. It consists of eight systems of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The measures are numbered as follows: 160, 166, 172, 179, 186, 192, 199, and 206. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are numerous accents (v) and dynamic markings (p, m, p) throughout. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Some measures feature complex rhythmic figures with 'x' marks above notes, likely indicating percussive effects. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 172. A decorative floral symbol is placed above measure 206. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



Notação percussiva em *Xaxado* de Edvaldo Cabral para violão solo.

The image shows a musical score for a solo guitar piece titled 'Xaxado' by Edvaldo Cabral. The score consists of six staves of music, numbered 12 through 27. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-5), and percussive symbols. The symbols used include solid squares (■), crosses (×), curly braces ({}), open squares (□), and triangles (▲). The score is marked with 'm.s.' at the beginning and 'mf' at the end. A page number '3' is visible in the top right corner of the score area.

3) m.s. , ital. *mano sinistra* = mão esquerda - aqui as notas comuns são produzidas pela mão esquerda por meio de *toque percussivo*, a cuja categoria pertence o *ligado ascendente*, ou por *toque dedilhado*, como é o caso do *ligado descendente*.

Ao mesmo tempo a mão direita executa alguns efeitos percussivos, com o fim de imitar o ritmo do sapateado na dança do Xaxado.

Os símbolos utilizados significam:

■ = golpe com o polegar sobre o cavalete (parte superior).

× = golpe com o os dedos sobre o tampo.

{ = deslizar rapidamente com as costas da unha do dedo indicador sobre a amarração das cordas no cavalete (ou seja, no sentido da sexta à primeira corda).

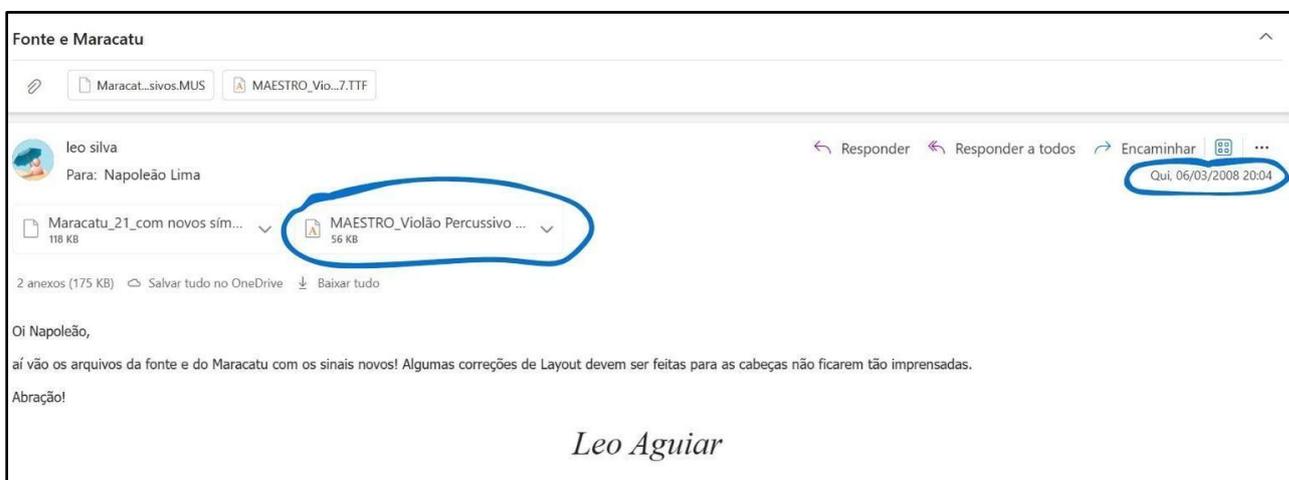
Em ex. e) e f) temos outros símbolos para seguintes efeitos especiais:

□ = golpe com o polegar sobre o tampo na região acima da boca de ressonância.

♯ = como em ex. c) (símbolo correspondente), porém aqui o golpe do polegar se aplica somente à 6ª corda.

▲ = golpe com a articulação medial do dedo indicador sobre a superfície inferior do cavalete.

## ANEXO B – MENSAGEM DE E-MAIL SOBRE CONVENÇÕES DE NOTAÇÃO PERCUSSIVA



Fonte: Comunicação pessoal do autor por e-mail (2008)

## ANEXO C – DIVULGAÇÃO DA PERFORMANCE DE EZEQUIAS LIRA EM 2007

Cartaz de divulgação da performance de conclusão de Doutorado de Ezequias Lira onde tocou o *Maracatu Sagrado* de Leo Aguiar em 2007:

**EZEQUIAS  
LIRA**

photo flavia.majlis@mail.mcgill.ca

**CONCERT  
de GUITARE**

**FACULTÉ de MUSIQUE**  
Salle Serge-Garant B-484  
200 avenue Vincent d'Indy

**Au Programme:**  
Joaquim TURINA      Agustin BARRIOS  
Edvaldo CABRAL      Marco PEREIRA  
Léo AGUIAR          Carlo DOMENICONI

**Jeudi 6 Sept  
18h30**

Fonte: Cartaz enviado por e-mail para o autor em 2007

