

Dez Arpejos de Giuliani com Rítmica Brasileira: baião, ijexá e maracatu

Rafael Lima Lázaro
EMUS-UFBA/ PPGPROM - Mestrado
rafafel310186@gmail.com

1. Introdução

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

Durante a primeira metade do século XIX, muitas obras basais no desenvolvimento da técnica moderna do violão foram lançadas: *Método Completo per Chitarra* (1810) de Ferdinando Carulli, *Método per Chitarra* (1812) de Mauro Giuliani, *Méthode Pour la Guitare* (1830) de Fernando Sor, *Méthode Complete pour la Guitare Op. 59* (1836) de Matteo Carcassi e *Novo Método para Guitarra* (1843) de Dionísio Aguado. Essas publicações estão entre as mais importantes da história do instrumento. Nesses métodos são trabalhados “estudos específicos que servirão como campo técnico intermediário para as peças” (PINHEIRO JÚNIOR, 2017, p. 60, apud SANTOS, 2013, p. 141).

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

Já no Brasil, no início do século XX, o violão se mostrou fundamental na construção da cultura musical do país. Parte fundamental da identidade do violão brasileiro, portanto da cultura nacional, é a utilização de padrões rítmicos assimétricos (linhas-guia), típicos da música da diáspora africana (PINTO, 2001), na mão direita do instrumento. A existência de publicações que catalogam possibilidades de conduções de ritmo para violão em diversos gêneros da música brasileira atesta essa importância. Faria (1995), Pereira (2007) e Becker (2013) são alguns exemplos.

Como observado por Carvalho (2010), é intrigante a falta de métodos que trabalhem a música brasileira de forma mais sistemática e, essa falta parece ser mais acentuada no campo do desenvolvimento técnico instrumental. Os métodos utilizados por muitos professores de violão no ensino superior ainda utilizam os métodos europeus já citados (MATOS, 2009), mesmo sendo o violão um instrumento tão importante na cultura brasileira. É no mínimo curioso que existam poucos cadernos de estudos/métodos, particularmente que abordem a técnica, em que a cultura musical e violonística brasileira, considerada mundialmente relevante, seja contemplada.

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

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

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

2. Demandas e diálogos entre o erudito e popular.

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

O projeto teve origem em diálogos com alunos desses cursos, que relataram a falta da aplicação rigorosa do estudo dos mecanismos, devido ao fato de que há outras prioridades no violão popular, relacionadas à improvisação e outras frentes, que inviabilizam o direcionamento ao estudo do mecanismo. Entretanto, os alunos

manifestaram esta necessidade, o que nos inspirou a realizarmos o projeto (SCARDUELLI; SILVA, 2013, p. 18).

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

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

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

3. Linhas-guia.

O termo *time-line* (equivalente a linhas-guia), estabelecido por Nketia, é um dos elementos centrais no fazer musical africano e nas músicas da sua diáspora como a brasileira. Este elemento é caracterizado pela presença de padrões rítmicos estruturantes e, em geral, é tocado por instrumentos percussivos de espectro sonoro agudo e servem de “orientação sonora primária para a coordenação geral de sobreposições rítmicas” (COSTA, 2019) que criam a textura sonora. “As linhas-guia favorecem a aproximação dos paradigmas rítmicos partilhados entre aqueles envolvidos com a sua prática” (AQUIM SACRAMENTO *et al.*, 2020) e, portanto, torna-se fundamental o seu entendimento para o estudo em qualquer dimensão que envolva ritmos brasileiros, incluindo, neste caso, a técnica de arpejos.

Vale destacar que vários pesquisadores da música africana, incluindo Nketia, se valem do complexo conceito de aditividade rítmica para fazer uma equivalência de padrões rítmicos encontrados na África com os observados em países da diáspora. Menezes (2018) ao falar do *standard pattern* de 16 pulsos do samba carioca¹ mostra que, mesmo havendo uma estrutura

¹ *standard pattern* de 16 pulsos baseado em Menezes (2018): 

interna idêntica nos padrões apresentados (figura 1) por diferentes estudiosos, “o ponto de referência para todos os participantes do evento (músicos, dançarinos, ouvintes) – a sensibilidade métrica, em suma – pode ser diferente para uma mesma linha-guia” e que isto, sim, caracteriza diferentes padrões e mais importante: o entorno musical que, por sua vez, influencia danças e percepções dos que presenciam a paisagem sonora.

Figura 1 - - Comparação entre equivalência e interpretação métrica



Fonte: Menezes (2018)

Menezes (2018) busca em seu trabalho adicionar uma interpretação métrica aos diversos “padrões do samba” que ele analisa, fugindo da concepção de aditividade rítmica na qual há um referencial métrico abstrato que parece não ter diálogos com a realidade. A tendência das análises feitas utilizando esses métodos tende a encarar os “padrões rítmicos africanos como imutáveis e estáticos, ainda que estejamos buscando identificar pistas da multissecular presença africana na música brasileira”, algo que não encontra respaldo na realidade, conforme demonstrado pelo autor citado. A ideia de Menezes é aproximar as interpretações musicais “africana” e “ocidental”, conforme defendido por autores como Temperley, Agawu e Toussaint.

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

4. 120 arpejos de Mauro Giuliani.

Mauro Giuliani, em seu *Método per Chitarra Op.1* (1812), apresenta na primeira parte, de quatro no total, 120 combinações de arpejos, dos quais os dez primeiros serão utilizados no desenvolvimento deste estudo. Essas diversas permutações apresentadas buscam “não somente

ênfatizar os recursos idiomáticos do instrumento, mas proporcionar recursos técnicos direcionados à execução da textura musical predominante no período clássico e trabalhar o domínio das distâncias entre as cordas” (CARDOSO, 2015). Matos (2009), em sua tese de doutorado, mostrou que uma parcela significativa de professores de violão nas instituições de ensino superior no Brasil adota especificamente estas 120 fórmulas de arpejos para a preparação técnica de seus estudantes. Nesta pesquisa, Giuliani foi o segundo autor mais citado na escolha de métodos para o desenvolvimento de mecanismos e a sua obra mais utilizada é a primeira parte de sua *opera prima*.

Apesar do método de Giuliani trabalhar recursos idiomáticos do instrumento e o controle sobre o distanciamento entre as cordas no violão, ele é voltado para uma estética clássica europeia. Baseado nestes fatos e no desenvolvimento motor que os exemplos propostos por Giuliani propiciam, este trabalho visa utilizar-se das linhas-guia para adequar esses exercícios a uma estética brasileira.

5. Baião, ijexá e maracatu.

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

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

5.1. Baião

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

Segundo Ikeda (2010) a provável origem do nome “farró” vem da corruptela de forrobodó. A teoria apresentada por ele se baseia na “prática popular de simplificação das palavras (pelo menor esforço) tão comum no Brasil” (Ibid). Assim como em outros gêneros de música popular, samba por exemplo, o farró primeiramente se referia a festas/bailes, em determinado local, onde música e dança ocorriam e, posteriormente, viria a caracterizar um gênero de música, além de ser o termo guarda-chuva para um grupo de músicas nordestinas, sendo o baião um dos subgêneros tocados nestas festas, nos farrós.

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

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

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

Figura 2 – *Tresillo*



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Sandroni (2002)

Ao defrontar este paradigma com uma linha convencional de zabumba no baião podemos observar a presença evidente do *tresillo*.

² Para mais informações consultar Sandroni (2002)

Figura 3 – Linha convencional de zabumba no baião



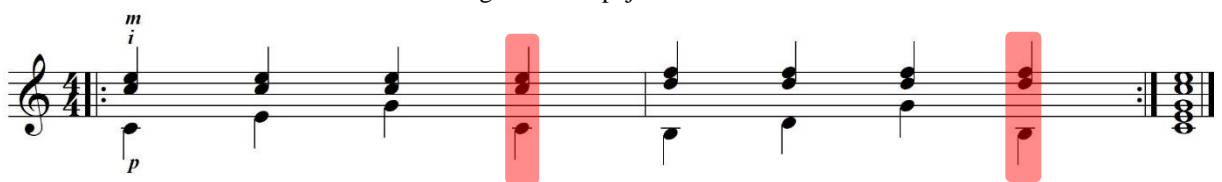
Fonte: Costa (2019)

O *tresillo* será, portanto, a linha-guia escolhida para os arpejos dialogarem. Vale ressaltar que, na figura acima, os toques graves tocados na zabumba, utilizando uma baqueta de ponta de feltro, a maceta, na sua pele superior, estão na linha inferior, e os toques agudos tocados na sua pele inferior, o “bacalhau”, estão na linha superior da pauta. Cabe ainda dizer que o símbolo “_” representa um toque fechado com a maceta e o “O” representa um toque aberto.

5.2. Baião em arpejos

Tendo o princípio norteador a linha-guia apresentada, ao olhar o primeiro padrão de arpejo de Giuliani (figura 4), é possível criar um exercício com a rítmica da zabumba no baião tradicional mostrada na variação 2 da figura 5. Para tal é necessário a mudança de compasso e a supressão do último tempo (destaques em vermelho). É interessante que o exercício seja feito com a repetição do padrão em cada um dos acordes resultando na figura 6.

Figura 4 – Arpejo 1 de Giuliani



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

Figura 5 – Célula rítmica da zabumba no baião tradicional



Fonte: Santos (2013 p.88)

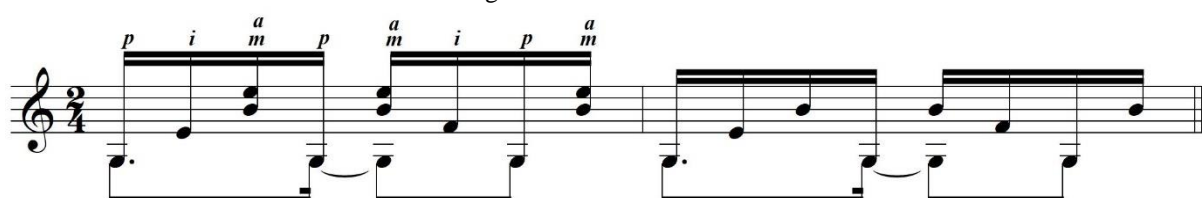
Figura 6 – Arpejo 1 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

Os exemplos adaptados do restante desta secção se fundamentam na ideia de Becker (2013), onde ele afirma ser “importante firmar o conceito com os baixos (N.A: firmado através da presença do *tresillo* nas notas tocadas pelo polegar) e depois preencher o resto com arpejos ou com acordes” e no uso da fórmula rítmica presente na figura 7 abaixo

Figura 7 – Levada de Baião



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

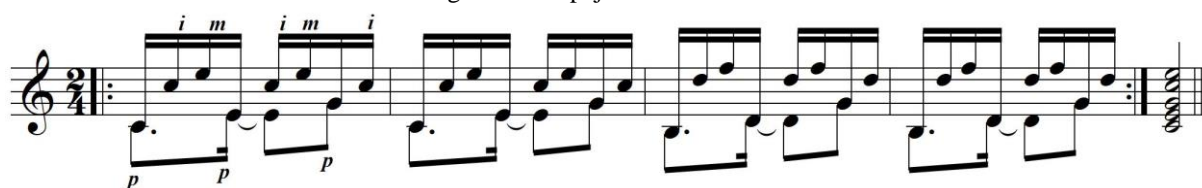
O segundo exemplo apresentado por Giuliani (figura 8) foi adaptado para a fórmula rítmica apresentada acima com a supressão de quatro notas (destacadas em vermelho) chegando-se ao resultado apresentado na figura 9.

Figura 8 – Arpejo 2 de Giuliani



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

Figura 9 – Arpejo 2 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

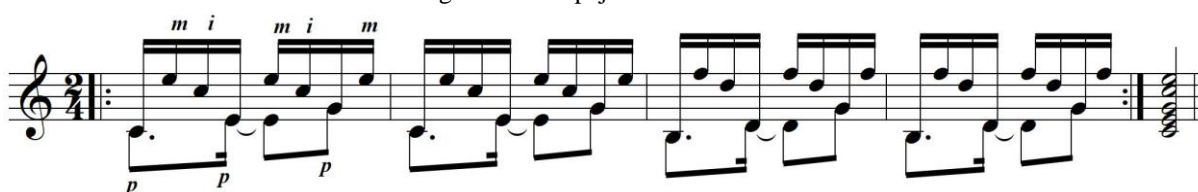
De maneira análoga a este último exemplo, o arpejo 3 de Giuliani (figura 10) foi adaptado ao ritmo de baião com a supressão, também, das quatro últimas notas.

Figura 10 – Arpejo 3 de Giuliani



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

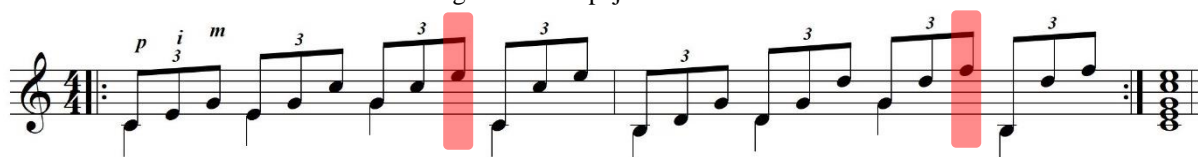
Figura 11 – Arpejo 3 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

O quarto padrão de Giuliani (figura 12) vai ter sua adaptação ocorrendo de forma um diferente dos demais. A supressão da última nota do terceiro tempo (destacada em vermelho) mais a adição de cinco notas (destacadas em verde na figura 13) a fim de se preservar o salto dado pelos dedos *i* e *m*, característicos do exercício na mudança de compasso, no original de Giuliani.

Figura 12 – Arpejo 4 de Giuliani.



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

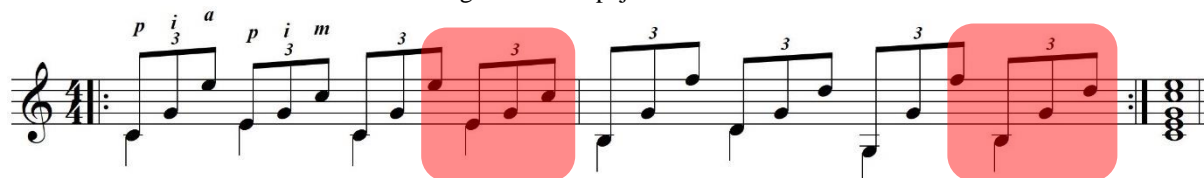
Figura 13 – Arpejo 4 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

De maneira análoga aos arpejos 2 e 3 de Giuliani (figuras 8 e 10) o arpejo 7 proposto pelo violonista italiano (figura 14) foi adaptado ao ritmo de baião com a supressão das quatro últimas notas resultando no exemplo da figura 15.

Figura 14 – Arpejo 7 de Giuliani



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

Figura 15 – Arpejo 7 de Giuliani em Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

5.3. Ijexá

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

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

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

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

no Brasil, Kêto, Jejê e Angola/Congo e, pode ser ouvido nas cerimônias abertas ao público em diversas festas de vários terreiros (VATIN, 2001).

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

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

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

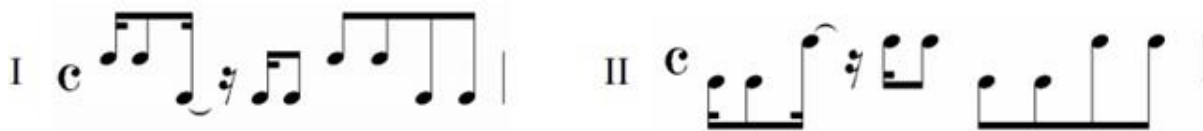
Este processo, de incorporação do ijexá na música popular, aconteceu de forma progressiva com a presença deste toque (ou de elementos dele) em diversas canções de grandes artistas com apelo midiático/mercadológico, como Sina de Djavan, Patuscada do Gandhi de Gilberto Gil, Beleza Pura de Caetano Veloso,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

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

Os atabaques neste toque são tocados somente com as mãos e “quando se tem o gã de duas campânulas, o músico costuma variar as alturas [...]” (CARDOSO, 2016), como na figura

17. Quando o gã tem somente uma campânula o desenho rítmico da figura abaixo é mantido mas, sem variação na altura do som.

Figura 17 – padrões sonoros utilizados no gã, no ijexá.



Fonte: Cardoso (2006, p. 351)

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

5.4. Ijexá em arpejos

Os exemplos adaptados desta secção se baseiam no padrão rítmico elaborado por Oliveira (2018), mostrado na figura 18. Oliveira, que assim como o proposto neste trabalho, tem o princípio norteador da linha-guia na elaboração da sua “levada” /condução rítmica, conforme apresentado na figura abaixo.

Figura 18 – Levada de ijexá.

Fonte: Oliveira (2018)

O quinto arpejo apresentado por Giuliani (1812), apresentado na figura 19, foi adaptado utilizando o mesmo desenho rítmico apresentado por Oliveira (2018) com o deslocamento do

da figura rítmica destacada em azul na figura 18 para a voz mais aguda. A retirada de duas notas, destacadas em vermelho na figura 19, também foi necessária.

Figura 19 – Arpejo 5 de Giuliani



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

Por fim, para se chegar ao padrão desejado, foi feita a adição de duas notas, destacadas em verde na figura 20 e, inicia-se o exercício na segunda semicolcheia do primeiro compasso chegando-se, assim, a forma final do arpejo.

Figura 20 – Arpejo 5 de Giuliani em ijexá

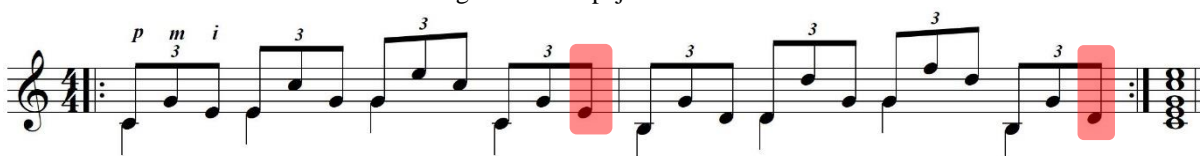


Fonte: Elaborado pelo autor

O sexto padrão de Giuliani (1812), apresentado na figura 21, foi adaptado utilizando quase o mesmo padrão rítmico elaborado na figura 20 contudo, começando o padrão em anacruse e com a retirada de apenas uma nota, destacadas em vermelho na figura 21. A adição de duas notas (destacadas em verde na figura 22) nas duas últimas semicolcheias do primeiro compasso antecipando o acorde de G7/B, como ocorreu na adaptação do arpejo 5 para o ijexá, se manteve.

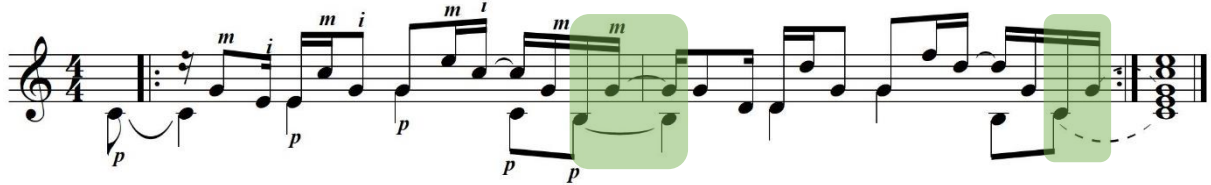
De maneira análoga a este último exemplo, o arpejo 8 de Giuliani (figura 23) foi adaptado ao ritmo de ijexá seguindo os mesmos procedimentos (notas suprimidas em vermelho na figura 23 e acrescentadas em verde na figura 24) tendo como resultado a figura 24.

Figura 21 – Arpejo 6 de Giuliani



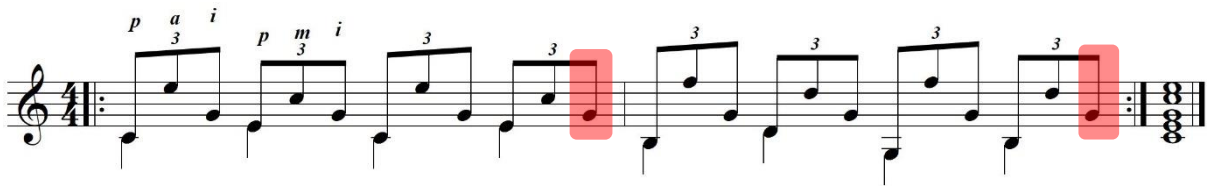
Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Giuliani (1812)

Figura 22 – Arpejo 6 de Giuliani em ijexá



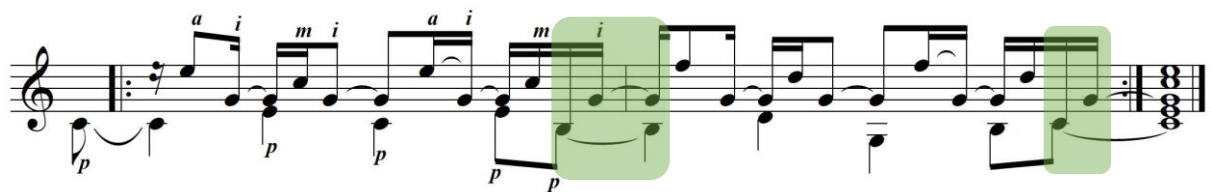
Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 23 – Arpejo 8 de Giuliani



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

Figura 24 – Arpejo 8 de Giuliani em ijexá



Fonte: Elaborado pelo autor

5.5. Maracatu

Segundo Silva (2002) a palavra “maracatu” era utilizada para descrever manifestações da população negra ligadas a batuques e danças até o fim do século XIX em Pernambuco e, somente nas últimas décadas desse século “maracatu” começou a se atrelar a manifestações específicas. Atualmente há dois tipos de manifestações que são chamadas de “maracatu”, os maracatus nação ou de baque virado⁵ e, os maracatus de orquestra ou maracatus rurais. Estes nomes foram estabelecidos por Guerra-Peixe em sua obra *Maracatus de Recife*.

Estas manifestações culturais, apesar de partilharem o mesmo nome, são bem distintas entre si. A começar pelas diferentes localidades nas quais os maracatus de orquestra e nação existem. Os rurais, quase que em sua totalidade, existem no interior do estado de Pernambuco, enquanto os maracatus nação são todos localizados na região metropolitana do Recife. Os maracatus rurais têm uma secção rítmica bem diferente da secção dos maracatus nação,

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

formados por um “terno” composto de “poica” (espécie de cuíca), tambor, gonguê de duas campânulas, caixa e instrumentos de sopro, que podem ser o pistão ou trombone de vara” (LIMA, 2014). Já os maracatus nação tem em sua formação instrumental alfaias, caixas, taróis, mineiro (espécie de ganzá) e gonguê de uma campânula. Vale ressaltar que o enfoque deste trabalho será no maracatu de baque virado, pois é dele a origem da fórmula rítmica que será utilizada para os arpejos 9 e 10 de Giuliani.

O maracatu de baque virado tem suas origens na região metropolitana do Recife e os desfiles, realizados em momentos festivos, particularmente no carnaval, são caracterizados pela presença de um cortejo real, com a presença de reis, rainhas (os homenageados no cortejo) e outras figuras da corte: “príncipes e princesas, vassallos, damas da corte, damas do paço com suas calungas (ou bonecas) e porta pálio (que carrega um grande sombreiro sobre a realza). Acompanham a corte outros elementos simbólico-religiosos, como orixás, caboclos, ciganas” (FERREIRA, 2016) com seus adornos além da orquestra percussiva, formada por batuqueiros e seus instrumentos (já descritos), que executa a música do maracatu.

É importante aqui destacar a diferença que existe entre o maracatu nação e os grupos de maracatu que se espalharam pelo Brasil e mundo afora. Segundo Lima (2014) o maracatu nação deve ser entendido como um “fenômeno sócio-histórico-cultural exclusivo de Pernambuco”, em particular das cidades de Recife, Olinda, Joboatão e Igarassu, lugares da ocorrência dessa manifestação. Ainda segundo Lima, os maracatus nação são grupos com caráter comunitário, quase sempre localizados em bairros de baixa renda, formados majoritariamente por negros e negras (mas não exclusivamente) e:

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

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

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

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

Figura 25 – Baque Luanda, Nação Porto Rico: Gonguê e Alfaia

The figure shows a musical score for two instruments: Gonguê and Alfaia. The time signature is 4/4. The Gonguê part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The Alfaia part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm consists of eighth notes with accents (>). The chords are: D4, E4 D4, E4 D4, D4, E4 D4, E4 D4.

Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Resende e Santos (2005)

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

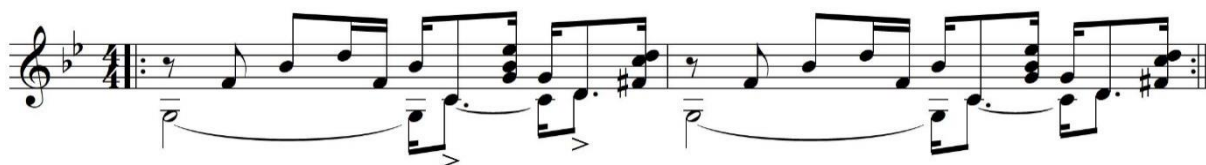
Apesar desta ressalva é importante dizer que este baque faz parte dos “produtos” culturais produzidos pelas nações de maracatu e que esses toques, ensinados atualmente nas

oficinas, são parte do que constitui as nações e do imaginário de muitos ao pensarem em maracatu como gênero.

5.6. Maracatu em arpejos

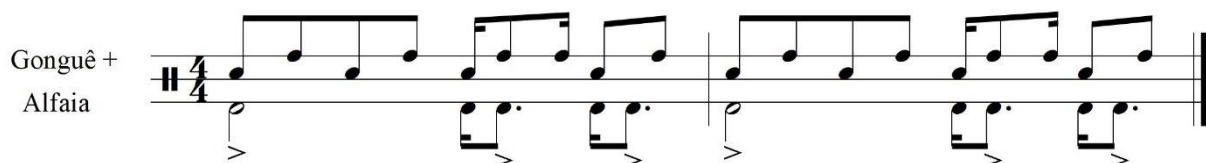
Os exemplos desta secção se baseiam no padrão rítmico elaborado por Becker (2018), mostrado na figura 26. É interessante observar abaixo que, quando comparamos a fórmula rítmica proposta por Becker com a composição criada pela alfaia e gonguê (figura 27), temos quase a mesma célula.

Figura 26 – Levada de Maracatu



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Becker (2018)

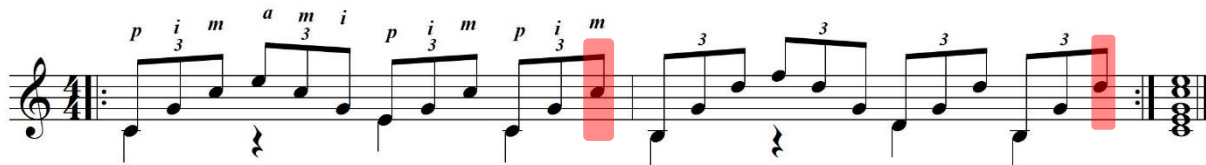
Figura 27 – Baque Luanda, Nação Porto Rico: Gonguê e Alfaia



Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Resende e Santos (2005)

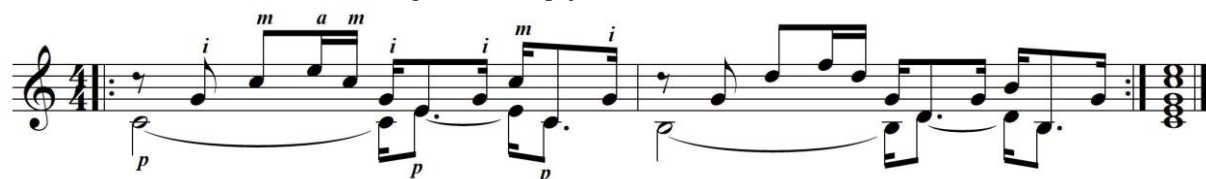
Para adaptarmos os arpejos 9 e 10 de Giuliani para a fórmula rítmica proposta por Becker, basta suprimirmos a última nota, destacadas em vermelho, dos exercícios. Conforme abaixo

Figura 28 – Arpejo 9 de Giuliani



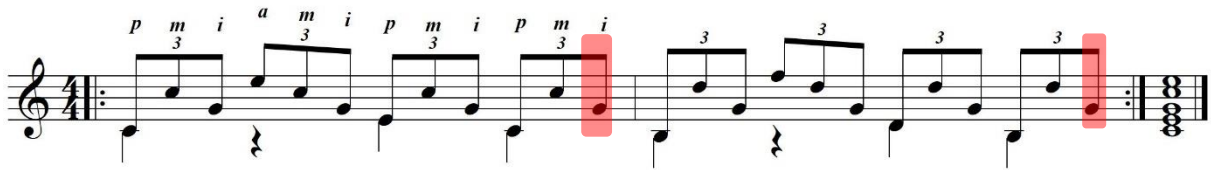
Fonte: Elaborada pelo autor a partir em Giuliani (1812)

Figura 29 – Arpejo 29 de Giuliani em maracatu



Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 30 – Arpejo 10 de Giuliani



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

Figura 31 – Arpejo 10 de Giuliani em maracatu



Fonte: Elaborado pelo autor

6. Considerações finais

A principal motivação deste artigo é o diálogo entre as escolas tradicional e popular de violão, mostrando a possibilidade de integrar a técnica clássica à rítmica brasileira. Não há necessidade de excluir no ensino do instrumento duas tradições consagradas de aprendizado, algo muito comum em escolas, faculdades de música e conservatórios, onde o ensino é claramente dividido entre clássico e popular. Até certo ponto, essa divisão é natural, mas, buscase aqui, os elementos em comum da técnica no instrumento nas duas escolas, (que são grandes). Sugere-se, também, neste texto não uni lateralizar a ideia de linha-guia e a escrita tradicional, que são vistos com antagônicos em muitos trabalhos, mas que podem sim, serem trabalhados de maneira congruente, trazendo diversidade de elementos a prática de aprendizado.

Este estudo, sugere integrar essas diferentes visões buscando trazer os elementos notadamente positivos/consagrados de cada uma das escolas, através sistematização do estudo tradicional associado aos ricos, complexos ritmos brasileiros, além de buscar a história de cada um dos ritmos, visto que é comum se ensinar música sem nenhum contexto sócio-histórico fazendo parecer que a música/expressão cultural acontece desconectada do seu entorno.

7. Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SILVA, Leonardo Dantas. **A corte dos reis do congo e os maracatus do Recife**. Notícia bibliográfica e histórica, Campinas, PUC, n. 184, p. 43-64, 2002.

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

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

WIESE FILHO, Bartolomeu. **Radamés Gnattali: o concertino n. 2 para violão e orquestra e a utilização do dedo mínimo da mão direita**. In: SIMPOM, 1., 2010, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: Unirio, 2010. p. 693-701.

ANEXO 1 – PROPOSTA DE EXERCÍCIOS COM HARMONIAS NÃO TRADICIONAIS

EXEMPLO 1

Example 1: Musical notation in 2/4 time, key signature of one sharp (F#). The piece features a sequence of chords with fingerings *m i* and *i m* above them. The bass line consists of eighth notes with a *p* dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

EXEMPLO 2

Example 2: Musical notation in 2/4 time, key signature of one sharp (F#). The piece features a sequence of chords with fingerings *i m* and *i m i* above them. The bass line consists of eighth notes with a *p* dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

EXEMPLO 3

Example 3: Musical notation in 2/4 time, key signature of one sharp (F#). The piece features a sequence of chords with fingerings *m i* and *m i m* above them. The bass line consists of eighth notes with a *p* dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

EXEMPLO 4

Example 4: Musical notation in 2/4 time, key signature of one sharp (F#). The piece features a sequence of chords with fingerings *i m* and *i m i* above them. The bass line consists of eighth notes with a *p* dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

EXEMPLO 5

Example 5: Musical notation in 4/4 time, key signature of two sharps (F# and C#). The piece features a sequence of chords with fingerings *m i* and *m i (m)* above them. The bass line consists of eighth notes with a *p* dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

EXEMPLO 6

Musical notation for Exemplo 6, featuring a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a circled number 5 below the first note. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by letters 'm', 'i', and 'a'. Dynamic markings 'p' (piano) are placed below several notes. The piece concludes with a final chord marked 'a m' and 'p'.

EXEMPLO 7

Musical notation for Exemplo 7, consisting of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff includes fingerings 'i', 'a', 'i', 'm', 'i' and dynamic markings 'p'. The second staff includes fingerings 3, 1, 4, 2 and dynamic markings 'p'. The notation features eighth and sixteenth notes with various articulations.

EXEMPLO 8

Musical notation for Exemplo 8, featuring a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It starts with a circled number 5. Fingerings 'a', 'i', 'm', 'i', 'a', 'i', 'm', 'i' are shown above the notes. Dynamic markings 'p' are used throughout. The piece ends with a final chord marked 'a m' and 'p'.

EXEMPLO 9

Musical notation for Exemplo 9, consisting of three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff begins with a circled number 7 and includes fingerings 'i', 'm', 'a', 'm', 'i', 'i', 'm', 'i' and dynamic markings 'p'. The second and third staves continue the piece with dynamic markings 'p' and circled numbers 4, 6, and 6. The notation includes eighth and sixteenth notes with various articulations.

EXEMPLO 10

The musical score for Example 10 is written for guitar in 4/4 time, featuring a C7 chord. The piece consists of three staves of music. The first staff begins with a C7 chord and includes fingerings (i, a, m) and dynamics (p) for the initial notes. The second and third staves continue the melodic line with various fingerings and dynamics. The score concludes with a final chord in the third staff.