

## **Baden Powell: Abordagem técnico-rítmica da mão direita**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Música Popular

*Victor Rodrigues Almeida e Sousa*  
*Universidade Federal de São João del Rei*  
[sousavictor14@gmail.com](mailto:sousavictor14@gmail.com)

*Dr. Guilherme Caldeira Loss Vincens*  
*Universidade Federal de São João del Rei*  
[gvincens@ufsj.edu.br](mailto:gvincens@ufsj.edu.br)

**Resumo.** O presente trabalho aborda a forma de tocar do violonista e compositor Baden Powell (1937-2000), dando ênfase à sua técnica que, primordialmente, ajudou a construir um modelo de violão popular brasileiro mais rítmico e voltado às suas origens afro-brasileiras. Através de transcrições e análises de um vídeo do instrumentista, em sua entrevista ao Programa Ensaio da TV Cultura em 1990, buscamos entender como sua técnica, especificamente da mão direita, possibilita que a rítmica aflore sem descompassar outras esferas musicais como harmonia e melodia. Sendo assim, o estudo proposto está ligado aos mecanismos e aparatos técnico-rítmicos aplicados por Baden Powell, voltados aos movimentos feitos por sua mão direita, partindo da decomposição das características utilizadas em trecho executado da canção “Formosa” no programa supracitado, para, no fim, apresentar uma proposta de exercícios técnico-didáticos para aprendizado de tais mecanismos.

**Palavras-Chave:** Violão, Baden Powell, Ritmo, Afro-Brasileiro, Música Popular.

### **Baden Powell: Right Hand Rhythmic-Technical Approach**

**Abstract.** This article approaches the right hand style of Brazilian guitarist Baden Powell (1937 – 2000), and his technique, which was important for the creation of a popular Brazilian guitar, more rhythmical and connected with his African roots. Through transcription and analysis of a part of an interview for the TV channel ‘TV Cultura’, at Ensaio’s Program’, in 1990, we attempted to understand, specifically, how his right hand works, applying a more rhythmical way to play the guitar, without, however, losing other important parameters like the harmony and melody. Then, after this analysis of the musician playing the song ‘Formosa’, we proposed guitar exercises to develop Baden Powell’s mechanisms and rhythm.

**Keywords:** Guitar, Baden Powell, Rhythm, Afro-Brazilian, Popular Music.

## 1. INTRODUÇÃO

O violão de Baden Powell de Aquino se tornou um legado extenso para a história do instrumento, no Brasil e no mundo. Como aluno de Jayme Florence – o Meira, violonista consagrado no grupo de choro Regional do Canhoto, Baden Powell estudou, nos livros e métodos de Francisco Tárrega (1852 – 1909), o choro, o samba, o maxixe, e outros ritmos brasileiros, sincretizando, em sua forma de tocar, as práticas multifacetadas dos universos erudito e popular (DREYFUS, 1999). Detentor de uma técnica mista e plural, encontra na música afro-brasileira um caminho para a expressão de sua sonoridade e musicalidade.

Sendo mundialmente reconhecido como um dos grandes nomes do violão brasileiro, era comum a Baden Powell conceder entrevistas. Tais arquivos nos trazem informações importantes sobre sua obra e maneira de tocar o violão, tornando-se valiosas fontes de conhecimento acerca do instrumentista.

Numa entrevista concedida ao Programa Ensaio (TV Cultura), em 1990, Baden Powell, aos 53 anos, relembra parte de seu trabalho, como os Afro-Sambas, canções como ‘Lapinha’ e ‘Samba da Bênção’, de parceria com Paulo Cesar Pinheiro e Vinicius de Moraes, respectivamente. Demonstra, também, músicas que consolidaram seu conhecimento sobre violão, como o samba ‘Palhaço’ de Nelson Cavaquinho e o choro ‘Naquele Tempo’ de Pixinguinha. Uma dessas apresentações é a da música ‘Formosa’, pareceria sua com Vinicius de Moraes, composta dentro do antigo trem ‘Rio – São Paulo’, como ele mesmo contou ao entrevistador Fernando Faro. Trata-se de uma execução primorosa, em que Baden Powell transcende os estratos rítmicos e harmônicos, gerando uma sonoridade que buscou concatenar toda a estrutura de um conjunto de samba. Pandeiro, surdo e tamborim se encontrando nas cordas de seu violão.

É extremamente complexo o desenvolvimento desses mecanismos rítmicos propostos por Powell. Tendo uma infância marcada pela música, tanto em casa quanto na rua (bairro São Cristóvão, RJ) onde morava, soube aproveitar essa proximidade para explorar o que cada vertente poderia lhe dar, produzindo, por meio disso, uma música original e respeitada mundialmente.

## 2. MÉTODO

Buscando analisar uma estrutura rítmica utilizada pelo compositor Baden Powell, iniciamos esse estudo com a análise da canção ‘Formosa’, versão extraída da entrevista a Baden

Powell no Programa Ensaio, da TV Cultura, de 1990. O material foi escolhido por possuir rica fonte de informações sobre a condução rítmica utilizada, em que o instrumentista incorpora, ao violão, os toques do pandeiro e do surdo, instrumentos rítmicos icônicos do samba.

Para concretizar esse trabalho, foi necessário transcrever a música completa, determinando os tipos de acordes utilizados e seus desenhos em estrutura intervalar mais fidedigna ao excerto de vídeo. Para essa transcrição, foi utilizado o aplicativo *Moises.ai*, para separar o arquivo de áudio em diversas dimensões, como se revertesse uma masterização em faixas isoladas.

Em seguida, definimos, dentro do corpo da canção, os trechos nos quais o objeto de estudo (estrutura rítmica feita pela mão direita) se destaca ou é apresentada com alguma variação, separando esses momentos, então, de outros em que o ritmo é executado de outras maneiras. A partir desse ponto, fragmentamos a canção, determinando os trechos em que a técnica em estudo está presente, definindo os acordes nos quais ela é aplicada.

Após essa primeira etapa, criamos uma nomenclatura para a técnica, seguindo o padrão de conceituação utilizado por Santos (2016) em seu trabalho sobre a obra de Baden Powell. Estudamos e transcrevemos, separadamente, a estrutura rítmica utilizada pelo artista, a fim de, minuciosamente, compreender como é feita a execução, propondo uma maneira de escrita para as idiossincrasias indispensáveis aos movimentos, mas que, contudo, não encontram respaldo na notação comum em pentagrama. Por fim, por meio do detalhamento da construção da performance, propomos alguns exercícios técnicos de violão para a mão direita, que possam auxiliar a compreensão e a absorção desses movimentos.

Extraímos do livro de Fernandez (2000) parte da fundamentação motora sensorial que, sem dúvida, norteou os parâmetros básicos de todos os exercícios. Depois, a partir do exercício mais simples que pudemos encontrar, de forma didática, tomamos como referência o modelo do primeiro exercício do livro de técnica de Ricardo Iznaola (1997), e, a partir dos movimentos da mão direita de Baden Powell, no vídeo, estipulamos novas maneiras de executá-los. Concluímos desenvolvendo dois exercícios mais complexos, aqui denominados 5º e 6º exercícios, nos quais foram integrados todos os dedos da mão direita.

A título de esclarecimento, informa-se que as figuras apresentadas no presente trabalho, à exceção da figura 1, foram elaboradas pelo próprio autor, considerando-se a necessidade de ilustração da teoria/exercícios aqui apresentados.

### 3. ORIENTAÇÕES PARA LEITURA

Alguns termos utilizados nesse texto possuem base forte no meio popular da música brasileira, mas não são de uso comum no meio erudito. Isso posto, faz-se necessário explicar: o termo ‘levada’, consiste na união entre o gênero musical (samba, frevo, afoxé etc.) e o conjunto de movimentos utilizados pelo instrumentista; em ‘recursos rítmicos’, implícita está a ideia de mecanismos e maneiras para se executar algum ritmo; na relação ‘corda/carne e unha’, está ligada à sensação motora fina, que orienta o sentir o que acontece no próprio corpo, no toque e ataque às cordas, bem como em seu repouso e descanso.

### 4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir da análise do material, foi possível observar os recursos rítmicos do violão que se aproximam da levada rítmica do pandeiro, também encontrada em tarol, chocalho, caixa, dentre outros instrumentos rítmicos, similar ao demonstrado na seguinte imagem retirada da estrutura Samba, proposta pelo grupo Barbatuques:

Figura 1. Estrutura do ritmo Samba



Fonte: Barba, 2013, p. 41.

O violão passa a uma condução voltada ao aparato rítmico da música, tornando-se uma base harmônico-rítmica que produz uma música muito distinta, criada pelo próprio Powell e muito bem desenvolvida por ele em técnica também própria.

Na introdução feita por Baden Powell, temos a execução do ritmo objeto de nossa análise, na qual o violonista se utiliza de sonoridade vinda da divisão do acorde por regiões, no caso, cordas graves e agudas, tocando texturas diferentes de um mesmo bloco. Essa ‘quebra’ do acorde, propicia que se crie uma leitura fragmentada, e permite que Powell, por meio das regiões aguda e grave, mescle o ritmo, criando uma estrutura que soe em diferentes estratos, e que, a partir do toque de um dedo para duas cordas, gere não só o caráter rítmico do pandeiro,

bem como lhe incorpore o aparato harmônico, incutindo-lhe também densidade, em notas e em volume sonoro, como podemos ver no próximo esquema:

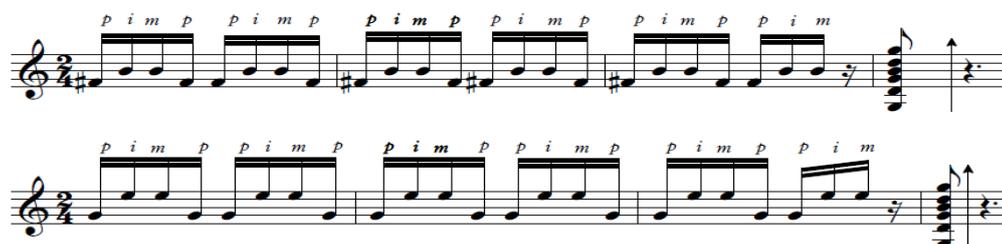
**Figura 2. Transcrição da introdução da canção Formosa, executada no programa Ensaio, por Baden Powell, em 1990.**



Fonte: Sousa, 2023.

Essa figura pode ser entendida como a junção de duas linhas melódicas, por exemplo:

**Figura 3. Linhas melódicas divididas, presentes na introdução da canção Formosa, executada por Baden Powell no programa Ensaio, em 1990.**



Fonte: Sousa, 2023.

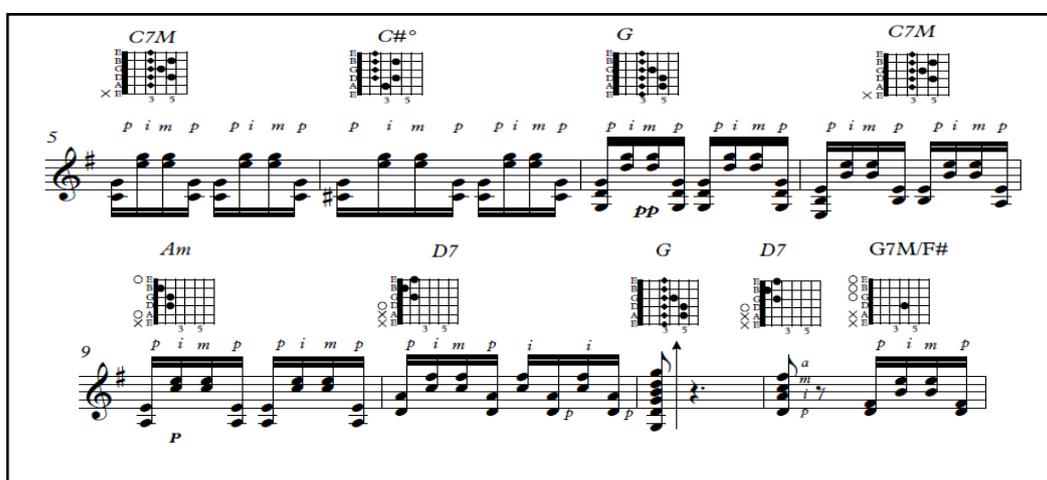
Dessa forma, fica mais fácil entender a movimentação que o toque em duas cordas causa, criando uma soma de melodias e estrutura harmônica distinta, que se completa a partir da noção do ritmo, e não do acorde em si.

Também podemos notar um baixo de condução tipicamente feita pelo surdo, no Samba, ritmo no qual predomina o compasso 2/4, sendo o 2º tempo do compasso destacado, ficando mais forte que o primeiro. Podemos notar isso principalmente no acorde de C<sup>7M</sup> (Dó com sétima maior), em que o baixo se alterna entre as notas Dó na 5ª corda e Sol na 6ª corda. Dessa forma, com a nota mais grave recebendo maior destaque dentro da construção, como num conjunto de samba, Baden Powell incorpora mais um elemento rítmico que promove nova sensação, deixando o som mais elaborado e rico, com textura diferente, e com uma polirritmia com “cara de escola de samba”.

A análise possibilita dupla interpretação, o que acarreta a levada a ser categorizada em duas vertentes, uma em que se apresenta a condução do baixo, na qual ele está em movimento, que ocorre pela mudança da nota de referência grave, e outra em que o baixo ‘estaciona’ em uma nota. Usando como exemplo o mecanismo rítmico de nomenclatura ‘Bloco de Acordes com Efeito Tipo Tamborim’ (BATT), e outras tantas expostas no trabalho feito por Santos (2016), aqui denominamos as rítmicas propostas de:

#### 4.1 – Efeito de Pandeiro ao Violão (EPV).

Figura 4. Representação, em partitura, do Efeito de Pandeiro ao Violão.

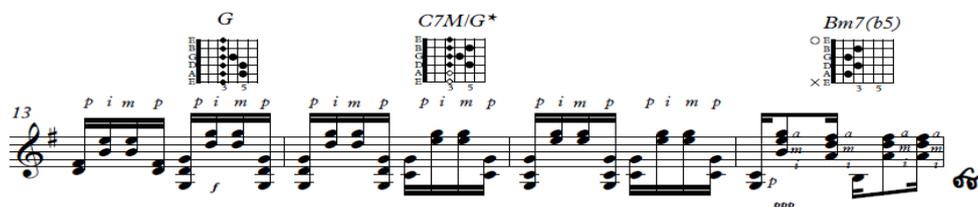


The musical score for Figure 4 consists of two staves of music in G major. The first staff starts at measure 5 and features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'p i m p' (piano, index, middle, piano) articulation. Chords shown above the staff are C7M, C#°, G, and C7M. The second staff starts at measure 9 and continues the rhythmic pattern with 'p i m p' articulation. Chords shown above the staff are Am, D7, G, D7, and G7M/F#. Dynamics include *pp* and *p*.

Fonte: Sousa, 2023.

#### 4.2 – Efeito de Pandeiro ao Violão com Baixo de Condução (EPBC)

Figura 5. Representação, em partitura, do Efeito de Pandeiro ao Violão com Baixo de Condução.



The musical score for Figure 5 consists of a single staff of music in G major starting at measure 13. It features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'p i m p' (piano, index, middle, piano) articulation. Chords shown above the staff are G, C7M/G\*, and Bm7(b5). Dynamics include *f* and *ppp*.

Fonte: Sousa, 2023.

Como podemos analisar, a partir da figura 2, temos predominantemente a utilização das semicolcheias, esquematizadas e executadas estratificadas em regiões grave e aguda do violão. Essa maneira de percutir as cordas influencia, diretamente, na sonoridade objetivada pelo artista, que usufrui da diferenciação de regiões para implicar maior velocidade na levada, executando assim o ritmo mais próximo da maneira como é feita ao pandeiro, por exemplo.

A figura 4 retrata a levada EPV, que traduz o pandeiro em sua estrutura isolada. A figura 5, por sua vez, está ligada ao pandeiro, como estrutura macro, porém com a inserção da sensação do surdo, que se reflete num baixo de condução, articulado sempre da 4ª nota para a 1ª nota, nas células de semicolcheia, do próximo tempo.

No toque feito por Powell, polegar, indicador e médio atingem mais de uma corda por vez, o que ajuda a causar o efeito desejado. Essa maneira de ferir as cordas, muito típica de seu violão, possibilita-lhe agilidade e precisão, características imprescindíveis ao ritmista, que deve conduzir toda a estrutura sem perder a localização do tempo e pulso, nem incorrer em defasagem temporal, seja acelerando ou retardando o ritmo de maneira inconsciente.

A execução de tais movimentos rítmico-harmônicos evidencia uma matriz de estudo ainda pouco explorada quando tratamos do violão brasileiro: a aplicação de células e motivos rítmicos de instrumentos popularmente referidos como “cozinha”, alusão à instrumentação que segura o ritmo em um grupo ou banda, percussões no geral. É evidente que, por sua matriz africana, a música brasileira apresenta uma grande produção rítmica (LOPES, 2006), que se funde aos regionalismos e suas respectivas colonizações. Dessa maneira, é importante que sejam criados estudos técnicos que possam nos aproximar mais desse caráter brasileiro de origem fortemente rítmica.

São inúmeros os métodos e referenciais bibliográficos existentes quando tratamos de técnica. O que proponho, no entanto, passa pela utilização de materiais já existentes, produzindo variações em cima desses exercícios, além da elaboração de novas técnicas, visando promover um ganho rítmico por parte do estudante, pautado na análise do vídeo de Baden Powell feita acima.

Para a presente pesquisa, foram elaborados e/ou modificados alguns exercícios técnicos, constituindo-se em três tipos, sendo o primeiro para dedos *indicador, médio e anelar* (i, m, a), o segundo, para *polegar* (p), e o terceiro, *integrados* (p, i, m, a).

Desenvolvemos exercícios pensados para estudantes e profissionais de níveis técnicos distintos, levando em consideração o entendimento sobre em que grau de domínio do

instrumento a pessoa se encontra. Seguindo a ideia de autorregulação, Ganda e Boruchovitch (2018), e de Piaget, sobre a importância do estudo por meio da imitação, algo inerente ao ‘Ser’ desde sua formação básica, e que, na educação musical, encontra proximidade na teoria de Keith Swanwick e June Tillman <sup>1</sup> (CAREGNATO, 2013), é importante que o estudante, primeiramente tente executar a levada (por imitação), e, a partir desse ponto, empreenda uma autoanálise e reflexão, procurando entender, após a leitura do presente estudo, quais aspectos técnicos acredita necessitarem de maior dedicação (tendo em vista a técnica objetivada), e estipular, então, um ponto de início dentro dos seis exercícios.

## 5. INSTRUÇÕES GERAIS

Algumas notas são importantes, para que seja maximizada a relação do tempo despendido em cada exercício com a melhoria técnica almejada. O primeiro ponto consiste na importância de se buscar o controle técnico a partir da leveza. Não é incomum que nós, violonistas, por vezes tendamos a tensionar os músculos da mão ao tocarmos. Tal esforço prejudica a articulação e pode causar dores e lesões, sendo então de extrema importância que a mão esteja relaxada para a prática dos exercícios.

Em segundo lugar, é pedido que se dedique diariamente aos exercícios propostos, já que a constância dos movimentos, feita de maneira consciente e sensitiva, ajuda a criar uma automaticidade positiva do movimento, bem como acelerar a fixação, evitando assim uma repetição demasiada antipedagógica (FERNANDEZ, 2000).

Terceiro, é fundamental que haja concentração, para que, dedo a dedo, o movimento seja feito sem que, por exemplo, atacando a corda com dedo indicador, os dedos médio, anelar e polegar se mexam (CARLEVARO, 1967). Com essa perspectiva, auxiliamos a independência dos dedos, fortalecendo a estrutura muscular e permitindo maior versatilidade.

A utilização do metrônomo é livre e deve ser entendida como artifício para automatização dos movimentos, mas é interessante iniciar a execução dos exercícios sem uma lógica temporal rígida. Após sentir-se confortável fazendo os exercícios, e já com um controle maior dos movimentos, pode-se adicionar o metrônomo, começando lentamente e acelerando aos poucos.

---

<sup>1</sup> SWANWICK, Keith; TILLMAN, June. The Sequence of Musical Development: a Study of Children’s Composition. *British Journal of Music Education*. Cambridge Journals, Cambridge. Vol. 3, p. 305-339, 1986.

Por fim, é indicado que, em todo exercício executado com apoio, para qualquer dedo, tenha-se em mente que, tão importante quanto o toque, é o retorno do dedo ao estado de repouso, sendo fundamental que o movimento se inicie e pare num mesmo lugar, em relação tanto a um sentir físico (corda/carne e unha), quanto ao conforto e relaxamento. Esse aspecto gera um grau mais complexo de controle de todo o movimento dos dedos que, associado ao pensamento de Fernandez (2000) sobre o aprendizado dos mecanismos de maneira sensorial, permite maior assimilação da parte motora da mão.

Ainda em tempo, alguns exercícios parecerão simplórios, porém, executados da maneira correta, são desafiadores e impulsionam um bom crescimento e aprimoramento técnico, haja vista que são exercícios que demandam concentração e foco, buscando-se manter um equilíbrio da mão ao mesmo tempo em que se desenvolve o toque e o repouso suaves.

## 6. EXERCÍCIOS



### 6.1 Toque simples com apoio (i, m, a).

Esse exercício foi extraído do livro “*Kitharologus: The Path of Virtuosity – A technical workout manual for all guitarists*”, de Ricardo Iznaola (1997), sofrendo algumas modificações, baseadas nos textos de Fernandez (2000), para se enquadrar na proposta.

Trata-se de um exercício que visa um controle do toque, dedo a dedo, ainda em apenas uma corda.

Primeiramente, repousar os dedos indicador, médio e anelar na corda Si do violão, e o polegar na corda Mi bordão (estudar também com polegar solto), com todos os dedos relaxados. Em seguida, tocar a corda Mi, cada dedo em sua vez, concentrando-se em perceber o ponto de partida - sensação corda/unha - e com qual pressão o dedo está repousado. Fazer um movimento único de ataque à corda, que deve ocorrer sem a movimentação dos outros dedos: deve-se tocar a corda Mi e retornar ao seu descanso evitando, ao máximo, deslocar o resto da mão. Para finalizar, o ponto de repouso (sensação corda/carne e unha) deve ser igual ao ponto de partida. Esse movimento exige maior concentração, levando o executante a ganhos de acuidade no toque.

**Figura 7. Exercício 1, Toque Simples com Apoio (i, m, a), desenvolvido e proposto neste estudo.**



Fonte: Sousa, 2023.



## **6.2 Toque simples, com e sem apoio (p).**

Esse exercício é muito semelhante ao primeiro. Como feito acima, repousar os dedos indicador, médio e anelar na corda Si, feito de forma suave, com atenção ao contato corda/carne e unha.

O polegar deve, então, tocar a corda Mi bordão, de maneira suave, sem movimentar os outros dedos. Isso deve ser feito com o polegar repousando na corda de baixo, bem como sem o apoio, fazendo uma movimentação completa desse dedo, na qual ele se desloca do ângulo de abertura da mão até recostar-se, suavemente, no indicador.

**Figura 8. Exercício 2, Toque Simples com e sem Apoio (p), desenvolvido e proposto neste estudo.**



Fonte: Sousa, 2023.



## **6.3 Toque com apoio, corda dupla e tripla (i, m, a).**

Este exercício está diretamente relacionado ao tipo de toque utilizado por Baden Powell na obra analisada. Consiste em um toque apoiado que, desferido em mais de uma corda, deve ser executado, todavia, como um toque simples. Isso quer dizer, que ao tocar duas ou três cordas com um dedo, estas devem tender a uma sonoridade em junção, em um pulso.

De maneira similar ao primeiro exercício, faremos o apoio dos dedos indicador, médio e anelar, agora, porém, na corda Sol. O polegar deverá ser estudado tanto suavemente apoiado na corda Mi bordão, quanto solto, livre.

Após a preparação, tocar as cordas Mi prima e Si com apenas um movimento, repousando, então, na corda Sol. É fundamental que, ao tocar as cordas, o movimento seja único, sem que se prenda o dedo em quaisquer cordas, parando apenas no repouso.

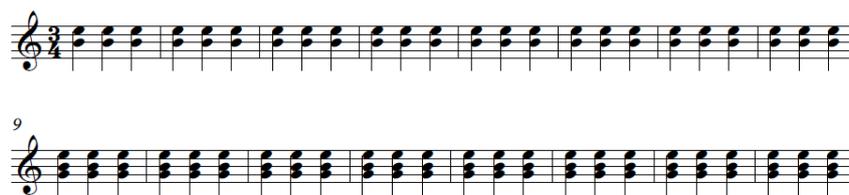
Devem ser feitos movimentos suaves, pois a pressão demasiada pode fazer com que o movimento seja interrompido sem sua devida conclusão. Tocar leve e executar o exercício com acuidade, é mais importante que extrair um som amplo e robusto, no início. É importante mecanizar os movimentos corretos.

As orientações em relação ao repouso são as mesmas: um apoio sutil buscando-se a mesma sensação da relação corda/carne e unha inicial.

Após o domínio do exercício em duas cordas, iniciar o toque em três cordas, apoiando, então, os dedos indicador, médio e anelar, na corda Ré bordão, e desferindo o ataque às cordas Mi, Si e Sol primas, com repouso em Ré, novamente.

Seguir, para o toque em três cordas com apoio, os mesmos parâmetros para o de duas cordas com apoio.

**Figura 9. Exercício 3, Toque com Apoio Cordas duplas e triplas (i, m, a), desenvolvido e proposto neste estudo.**



Fonte: Sousa, 2023.



#### 6.4 Toque com e sem apoio, duas e três cordas (p)

O exercício é similar ao exercício três, executado, porém, com o polegar.

Como em regra, procurar um toque direto e com acuidade, partindo do Mi bordão e passando, primeiramente por duas cordas (Mi e Lá bordão), repousando em Ré bordão. Em seguida, após controlado o movimento de toque das cordas duplas, com a execução do repouso/ataque/repouso (para o toque apoiado) edificadas, partindo e repousando de maneira suave e, primando a sensação, tanto do repouso quanto do toque, iniciar o toque em três cordas.

Como no exercício 2, ao executar o exercício sem apoio, descansar, suavemente, o polegar no indicador.

**Figura 10. Exercício 4, Toque com e sem Apoio em duas e três cordas (p), desenvolvido e proposto neste estudo.**



Fonte: Sousa, 2023.



#### 6.5 Exercício integrado 1 (p, i, m, a).

Esse exercício está ligado ao movimento da mão direita em sua completude. Tocar, utilizando os recursos aprendidos nos exercícios de 1 a 4, compreendendo a dinâmica do polegar em comunhão aos dedos indicador, médio e anelar.

O exercício possui um certo grau de complexidade, relativo à maneira como deve ser executado, já que, para além dessa tentativa de integração dos movimentos e suas independências (um dos objetivos até agora), também se insere nas propriedades até então intentadas, como o toque suave, o repouso sensível e a sensação corda/carne unha, agora em todos os dedos.

O exercício consiste em intercalar o toque do polegar ao movimento dos dedos indicador, médio e anelar. Com os dedos i, m, a, repousados na corda Si prima, tocaremos, nessa ordem, a corda Mi prima, apoiando, então, novamente os dedos na corda Si. A ideia é produzir um movimento contínuo desses dedos, de forma que a execução fique fluida.

O polegar, também apoiado, deve então ser tocado, hora tético, hora em contraponto ao movimento dos dedos indicador, médio e anelar. O polegar executará apoio, partindo do Mi bordão, em todas as cordas até a Si prima. Isto significa que o polegar irá fazer um movimento descendente, tocando em todas as cordas, de Mi bordão até Sol prima, repousando na corda subjacente.

O exercício deve ser feito tanto com o polegar descendente quanto ascendente.

Buscar o equilíbrio executando lentamente todo o exercício. É fundamental que seja feito lento para ser entendido e, evitando os entraves gerados pela interpolação dos dedos, automatize-se apenas a mecânica correta, respeitando as condições pré-estabelecidas para realização dos exercícios até aqui explicadas.

**Figura 11. Exercício 5, Integrado 1 (p, i, m, a), desenvolvido e proposto neste estudo.**



Fonte: Sousa, 2023.



## 6.6 Exercício integrado 2 (p, i, m, a).

Esse exercício é similar ao exercício 5, porém, agora, utilizaremos toque duplo com apoio, tanto do polegar quanto dos dedos indicador, médio e anelar. Importante ressaltar que, enquanto tocando em cordas duplas com o polegar, os dedos indicador, médio e anelar seguirão em toque simples, e vice-versa.

Dessa maneira, quando executado o exercício, teremos sempre uma região do violão (grave, médio ou agudo) soando em cordas simples, enquanto a outra se encontrará sendo executada por toque duplo.

Sem mais, esse exercício também deve ser feito sob os mesmos parâmetros de atenção à suavidade, à relação corda/carne e unha do toque, e às sensações dos movimentos de repouso/ataque/repouso até aqui estudados.

Figura 12. Exercício 6, Integrado 2 (p, i, m, a), desenvolvido e proposto neste estudo.



Fonte: Sousa, 2023.

Figura 13. Exercício 6, Integrado 2.1 (p, i, m, a), desenvolvido e proposto neste estudo.



Fonte: Sousa, 2023.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a identidade do trabalho desenvolvido, acreditamos que ele se insira em três frentes distintas: a primeira como arquivo histórico, trazendo um olhar para o violão popular brasileiro, a segunda, relacionada a uma proposta didática, e a terceira, em seus aspectos etnomusicais.

Como arquivo histórico, enfatiza o fazer artístico performático e traz a tradução e análise, para catalogação e registro, de uma prática representativa de um estilo que influencia gerações de músicos. Portanto, essa primeira parte se direciona a uma elaboração e organização do modo como a ‘levada’ foi feita e, sobretudo, quais seus efeitos e consequências para a sonoridade da obra.

Como proposta didática, busca, por meio da análise supracitada, entender todo o processo do recurso rítmico empregado, para, após uma minuciosa prospecção dos movimentos, produzir exercícios práticos de técnica que, de uma maneira escalonada, conduza um estudante a habilidades entendidas como necessárias para execução aproximada, sem que haja lesões.

Sob aspectos etnomusicais, estuda artifícios empregados, ainda que por um artista em particular, numa estrutura macro musical, que é o samba, produto único e típico brasileiro, fruto de uma constituição social plural e miscigenada. Como dito por Bruno Nettl, em seu livro “*The Study of Ethnomusicology*”:

*Eles consideram (etnomusicólogos) toda música digna de estudo, reconhecendo que todas, não importa quão aparentemente simples, são em si fenômenos excessivamente complexos. E acreditam que todas as músicas são capazes de transmitir muita importância ao povo a quem pertencem [...] (2005, p. 24).*

Dessa forma, pode-se concluir que o trabalho conseguiu atingir os seus objetivos, sendo capaz de compilar uma partitura da música a partir de transcrição da audição e visualização do vídeo, e fornecer material didático para o aprimoramento técnico de estudantes e profissionais do violão.

Por fim, algumas considerações devem ser levantadas. Esse estudo, que objetivou o trabalho da mão direita, especificamente, não teve como foco a mão esquerda, para fins didáticos, porém, é de fundamental importância que se entenda que ambas possuem igual valor, e, apenas trabalhando em conjunto, como o próprio vídeo estudado demonstra, quando contemplado em sua dimensão total, é possível compreender com clareza toda a concepção musical por trás da composição.

Não foi nosso objetivo, nesta pesquisa, tampouco, aferir qual grau de desenvoltura tais exercícios trarão a cada pessoa, ficando aqui uma proposta de trabalho futuro, que precisará considerar as subjetividades, pois cada pessoa tem um grau de conhecimento, sendo que, alguns terão que iniciar nos primeiros exercícios propostos, enquanto outros farão a levada sem a necessidade de um passo a passo.

É importante também notar que, ainda que alguns estudos sobre técnica híbrida e técnica expandida para violão, bem como livros e trabalhos sobre ritmos e levadas para esse instrumento, tenham sido compilados com o passar dos anos, não possuímos, no meio popular, para violão, um livro ou método que seja ‘cânone’, como o são, no meio erudito, os cadernos de técnica de Abel Carlevaro. Acreditamos que isso ocorra porque, assentada em maior grau de liberdade, a música popular permite a sua própria recriação, cabendo aos artistas inventar-se e reinventar-se, produzindo sempre mais artifícios e técnicas distintas, elevando assim a música e enriquecendo o vocabulário de recursos.

## 8. AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) por fomentar e financiar essa pesquisa, possibilitando crescimento e enriquecimento pessoal e da comunidade, acadêmica ou não. Agradeço ao Prof. Dr. Guilherme Vincens por acreditar e me orientar nessa pesquisa, e em tantos outros estudos e momentos de vida.

Agradeço também, especialmente, a Paulo e Rose, Samuel Rodrigues, Martha Cristina, Mone Seixas, Layane Xavier, Sullivan Ribeiro, que foram fundamentais para a elaboração e conclusão deste trabalho.

## Referências

BARBA, Fernando. Núcleo Educacional Barbatuques. O corpo do som: experiências do Barbatuques. *Música na Educação Básica*, v. 5, n. 5 (2013). Brasília, 2013, p. 39 – 49.

CAREGNATO, Caroline. Relações entre a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical e a Epistemologia Genética. *Schème: Revista Eletrônica de Psicologia e Epistemologia Genéticas*, v. 5, n. 1, 2013, p. 128–146.

CARLEVARO, Abel. *Serie didactica para guitarra – Cuaderno no 2: técnica de la mano derecha*, Buenos Aires: Barry, 1967, 46p.

DREYFUS, Dominique. *O Violão Vadio de Baden Powell*: Editora 34, 1999, 408p.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art-Montevideo- Uruguay, 2000, 72p.

GANDA, R. Danielle; BORUCHOVITCH, Evely. Self-Regulation of Learning: Key Concepts and Theoretical Models. *Revista Psicologia da Educação*, v. 1, n. 46, 2018, p. 71 – 80.

IZNAOLA, R. Kitharologus: *The Path of Virtuosity* – A technical workout manual for all guitarists. Estados Unidos: Mel Bay, 1997, 128p.

LOPES, Nei. *A presença africana na música popular brasileira*. *ArtCultura*, [S. l.], v. 6, n. 9, 2006, p.7. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1370>. Acesso em: 21 jun. 2023.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005, 515p.

PIAGET, Jean. *A epistemologia genética*. In PIAGET, Jean. *Os pensadores: Piaget*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. São Paulo: Editora Abril, 1983, 170p.

SANTOS, G. de M. *Baden Powell À Vontade: recursos técnicos para arranjos de violão solo*. Tese (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2016. Disponível em <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/975533>. Acesso em: 19 jun. 2023.