

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**PAULO CESAR BOTELHO DE SOUZA**

VIOLÃO BRASILEIRO: a construção de material didático sobre o seu papel de acompanhador dos gêneros urbanos considerando circunstâncias históricas.

RIO DE JANEIRO

2018

Paulo Cesar Botelho de Souza

VIOLÃO BRASILEIRO: a construção de material didático sobre o seu papel de acompanhador dos gêneros urbanos considerando circunstâncias históricas.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Pedagogia Instrumental.

Orientador: Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho

Rio de Janeiro

2018

## CIP - Catalogação na Publicação

S719v Souza, Paulo Cesar Botelho de  
Violão Brasileiro: a construção de material didático sobre o seu papel de acompanhador dos gêneros urbanos considerando circunstâncias históricas. / Paulo Cesar Botelho de Souza. -- Rio de Janeiro, 2018.  
33 f.

Orientador: Bartolomeu Wiese Filho.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2018.


1. Violão. 2. Acompanhamento. 3. Gêneros Musicais Brasileiros Urbanos. 4. Material didático.  
I. Wiese Filho, Bartolomeu, orient. II. Título.

**PAULO CÉSAR BOTELHO DE SOUZA**

**VIOLÃO BRASILEIRO:**  
a construção de material didático sobre o seu papel de acompanhador dos  
gêneros urbanos considerando circunstâncias históricas

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação Profissional  
Música (PROMUS), Escola de Música,  
Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como requisito parcial à obtenção do título  
de Mestre em Música.

Aprovada em 27 de março de 2018.



---

Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho (PROMUS/UFRJ)



---

Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferre (PROMUS/UFRJ)



---

Prof. Dr. Celso Garcia de Araújo Ramalho (EM/UFRJ)

*Dedico este trabalho aos meus amores,  
Jeanne, Rodrigo, Amanda e Maria Luiza.*

## **AGRADECIMENTOS**

Para todos que contribuíram de alguma maneira para que eu pudesse finalizar esta dissertação e concluir o curso, expresso meus sinceros e profundos agradecimentos;

Ao meu orientador Bartolomeu Wiese Filho pela competência e sabedoria com que conduziu a orientação desta pesquisa e pela confiança em mim depositada;

Ao coordenador Aloysio Fagerlande pela atenção e paciência;

Aos amigos Márcia Carnaval e Paulo Sá pelo incentivo e por inúmeros conselhos;

A todos os mestrandos, professores e funcionários pelo convívio tranquilo e acima de tudo pela amizade.

## RESUMO

SOUZA, Paulo Cesar Botelho de. **Violão Brasileiro: a construção de material didático sobre o seu papel de acompanhador dos gêneros urbanos considerando circunstâncias históricas.** Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Rio de Janeiro, 2018.

A visão fragmentada sobre gêneros musicais brasileiros urbanos afasta a possibilidade de entender o acompanhamento violonístico condicionado às circunstâncias históricas. Este trabalho tem o objetivo de mostrar o processo realizado para a construção de material didático em forma de livro, um suporte físico para os pressupostos pedagógicos de uma proposta construída por um músico pesquisador e sua compreensão dos processos envolvidos, buscando responder a necessidade de superação dessa questão tornando a aprendizagem mais integrada, sistêmica e holística. Para atingir os objetivos propostos a metodologia adotada baseia-se em um tipo de prática investigativa recente, defendida por importantes personalidades do cenário internacional como o musicólogo holandês Henk Borgdorff, e que ainda não dispõe de um conjunto plenamente consolidado de metodologias para pesquisa e de literatura específica, “ a pesquisa artística”. Obteve-se como resultado final um livro com um suave aprofundamento temático dos gêneros musicais brasileiros urbanos e uma considerável expansão do repertório mediante arranjos para violão solo. Além do seu aspecto prático de aplicação, espera-se que contribua e revista-se de importância para o meio violonístico popular, acadêmico e para a pedagogia da performance.

Palavras-chave: Violão. Acompanhamento. Gêneros Musicais Brasileiros Urbanos. Material didático.

## ABSTRACT

SOUZA, Paulo Cesar Botelho de. **Violão Brasileiro: a construção de material didático sobre o seu papel de acompanhador dos gêneros urbanos considerando circunstâncias históricas.** Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Rio de Janeiro, 2018.

The fragmented view of urban Brazilian musical genres prevents the possibility of understanding the acoustic guitar musical accompaniment according to historical circumstances. This work aims to show the process carried out for the construction of didactic material in the form of a book, a physical support for the pedagogical presuppositions of a proposal built by a researcher musician and his understanding of the processes involved, seeking to respond to the need to overcome this issue, making learning more integrated, systemic and holistic. In order to achieve the proposed objectives, the methodology adopted here is based on a type of recent investigative practice defended by important international figures such as the Dutch musicologist Henk Borgdorff, and does not yet have a fully consolidated set of methodologies for research and specific literature, "the artistic research". The final result is a book with a soft thematic deepening of the Brazilian urban musical genres and a considerable expansion of the repertoire through arrangements for solo acoustic guitar. In addition to its practical aspect of application, it is expected that it will contribute and be of importance for the popular Brazilian acoustic guitar, academic environment and performance pedagogy.

Keywords: Acoustic guitar. Accompaniment. Urban Brazilian musical genres. Didactic material.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Etapas do Planejamento .....	23
Figura 2 - O Frevo .....	27
Figura 3 - O Alaúde, a Vihuela e as Guitarras.....	28
Figura 4 - Padrão rítmico 1.....	28
Figura 5 - Variações rítmicas.....	29
Figura 6 - Exemplo de acompanhamento .....	29
Figura 7 - Excerto 1 .....	30
Figura 8 - Excerto 2.....	30
Figura 9 - Arranjo 1 .....	31
Figura 10 - Arranjo 2 .....	31

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I – A PROPOSTA DIDÁTICA .....</b>	<b>14</b>
1.1 BARREIRA E SUPERAÇÃO.....	14
1.2 JUSTIFICANDO O PRODUTO .....	15
1.3 OBJETIVOS DA PUBLICAÇÃO .....	16
1.3.1 <i>Geral</i> .....	16
1.3.2 <i>Específicos</i> .....	16
<b>CAPÍTULO II – A PESQUISA ARTÍSTICA .....</b>	<b>17</b>
2.1 METODOLOGIA.....	17
2.2 TIPOS DE METODOLOGIAS AFINS.....	17
<b>CAPÍTULO III – CONTEÚDO E DELIMITAÇÕES .....</b>	<b>19</b>
3.1 O ACOMPANHAMENTO.....	19
3.1.1 <i>O Tratamento Orquestral</i> .....	20
3.1.2 <i>A Caracterização do Gênero</i> .....	20
<b>CAPÍTULO IV – LIVRO DIDÁTICO, PLANEJAMENTO E CONSTRUÇÃO .....</b>	<b>22</b>
4.1 O LIVRO DIDÁTICO .....	22
4.2 O PLANEJAMENTO, UM DOS FUNDAMENTOS DA AÇÃO EDUCACIONAL.....	23
4.2.1 <i>Etapas do Planejamento</i> .....	23
4.2.1.1 <i>Seleção e Organização de Conteúdo</i> .....	24
4.2.1.2 <i>Seleção e Organização dos Procedimentos</i> .....	24
4.2.1.3 <i>Estruturação da construção do Protótipo</i> .....	25
4.3 A CONSTRUÇÃO .....	25
<b>CAPÍTULO V – RESULTADOS .....</b>	<b>26</b>
5.1 ESTRUTURA.....	26

5.2 EXEMPLOS DO CONTEÚDO .....	27
5.2.1 <i>Contextualização histórica</i> .....	27
5.2.2 <i>Padrões rítmicos, suas variações e exemplos.</i> .....	28
5.2.3 <i>Excertos e arranjos.</i> .....	30
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>32</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>33</b>

## INTRODUÇÃO

No violão encontrei um caminho para praticar “minha obsessão”. Durante essa jornada com o instrumento desenvolvi o gosto por buscar a “perfeição” e fui, quase imediatamente, acometido pelo fascínio de transmitir tudo aquilo que passava a conhecer, entender, “dominar”. A admiração que guardava por todos os professores que contribuíram para esse processo reverteu-se em verdadeiro prazer quando, também, comecei a lecionar, atividade paralela à de instrumentista, que atendeu durante um período uma demanda específica no meu percurso como músico.

Nos anos que dediquei ao ensino do violão, inquietava-me a visão fragmentada que muitos alunos traziam sobre os gêneros musicais brasileiros urbanos. A falta de aprofundamento sobre esse aspecto resultava frequentemente de uma visão fragmentada, deslocada do processo histórico musical amplo. Tal abordagem afastava a possibilidade, por exemplo, de entender o papel do violão como acompanhador, mas inserido no espectro amplo das formas estéticas no tempo longo da história.

Por esta razão senti necessidade de desenvolver um material didático que pudesse dar conta da demanda, capaz de suprimir lacunas editoriais e contribuir para que a natureza harmônica, polifônica e rítmica do acompanhamento do violão não acabasse sobrevivendo apenas graças à memória e ao talento de uns poucos músicos (BECKER, 1996).

A fragmentação a que nos referimos vai muito além do saber e alcança as formas tradicionais do processo de ensino-aprendizado. Nesse processo, frequentemente, o aluno pouco questiona o que é ensinado tornando-se, por consequência, um sujeito incapaz de interpretar o próprio entendimento. Sem o aporte crítico, esse estudante limita-se na maior parte do tempo a memorizar regras, condutas e saberes demarcados pelo professor. Inscritos, professor e aluno, num sistema que enaltece os resultados pelas avaliações, a comunicação, a troca de saberes e a inovação ficam restritas ao interesse pessoal de alguns poucos sujeitos.

Na ponta do processo de ensino-aprendizagem caberia ao professor estimular o sentimento crítico e a demarcação das questões práticas, inserindo-as historicamente. Uma metodologia assim aplicada poderia valorizar saberes e auxiliar os alunos nos questionamentos cotidianos tornando-os sujeitos capazes de ampliar

o próprio conhecimento e em condições de conectar o aprendizado com outras situações de sua vida. O reducionismo cartesiano<sup>1</sup> que ainda norteia o processo de ensino-aprendizado levou o homem a uma visão fragmentada não somente do saber, mas também de si mesmo, de seus sentimentos e de seus valores (BUSATO, 2001).

O presente projeto expõe razões e experiências práticas que orientaram a criação de protótipo<sup>2</sup> de material didático<sup>3</sup> cujo título, “O Violão Brasileiro: o acompanhador dos gêneros urbanos” buscou justamente romper com a lógica estanque sobre gêneros musicais brasileiros urbanos.

---

<sup>1</sup> O reducionismo cartesiano é uma ideia calcada na possibilidade de que se pode dominar e compreender o todo ao se estudar separadamente todas as pequenas partes e como se articulam para formar partes maiores e a própria totalidade.

<sup>2</sup> Por protótipo subentende-se um modelo original; primeiro exemplar de um modelo construído a partir de um projeto e que serve de teste antes da fabricação em série. Considera-se o protótipo, neste estudo, um suporte físico para os pressupostos pedagógicos de uma proposta didática de ensino dos gêneros nacionais urbanos, construído por um único profissional: um músico pesquisador e sua compreensão dos processos envolvidos.

<sup>3</sup> O êxito no uso do material dependerá da intencionalidade e articulação com a prática pedagógica.

## CAPÍTULO I – A PROPOSTA DIDÁTICA

### 1.1 BARREIRA E SUPERAÇÃO

Certos tipos de dificuldades de aprendizagem podem ser desencadeados por diversos fatores. Para superar obstáculos e romper tal processo os professores deveriam aceitar os próprios limites e fazer uso das reflexões sobre as práticas didáticas. Mudanças, frequentemente, podem inferir resultados positivos.

O papel dos professores passa pela aceitação dos próprios limites, possibilidades e responsabilidades, sempre móveis, já que também eles são sujeitos em construção. Tópico fundamental para a promoção do sucesso da aprendizagem, como destacou Fortuna:

O lamento sobre o desenvolvimento e aprendizagem do aluno ultrapassa o tom queixoso para alçar-se à condição de sinal que o educador emite na direção da necessidade de reflexão, interpretação de sua prática, busca de ajuda e mudança de atitude. (FORTUNA, 2007, p. 35)

Fugindo das lamentações, um dos papéis do professor seria ultrapassar a visão fragmentada sobre os tópicos de ensino conectando diferentes áreas de saber. Tal aspecto toca sensivelmente os pressupostos dessa pesquisa sobre o violão acompanhador e os gêneros urbanos. Figueiredo (2010), por exemplo, refere-se à natureza da área da educação musical e a necessidade das abordagens interdisciplinares,

Conhecer a natureza de sua área de estudos de forma ampla e abrangente, considerando os diferentes pressupostos teóricos que estão diretamente ou indiretamente conectados com o ensino e a aprendizagem musical. (FIGUEIREDO, 2010, p. 159-160)

Defende-se, portanto, a interdisciplinaridade como movimento articulador no processo ensino-aprendizagem:

A necessidade da interdisciplinaridade na produção e na socialização do conhecimento no campo educativo vem sendo discutida por vários autores, principalmente por aqueles que pesquisam as teorias curriculares e as epistemologias pedagógicas. De modo geral, a literatura sobre esse tema mostra que existe pelo menos uma posição consensual quanto ao sentido e à finalidade da interdisciplinaridade: ela busca responder à necessidade de superação da visão fragmentada nos processos de produção e socialização do conhecimento. (SILVA THIESEN, 2008, p. 545)

O ensinamento interdisciplinar (ou integrado) procura unir métodos e conhecimentos de várias disciplinas de maneira combinada, explorando um objetivo,

conceito ou problema central. Esse princípio é trabalhado como a estrutura para o aprendizado e para o desenvolvimento e coordenação das habilidades, conhecimentos e atitudes. Hábitos disciplinares enraizados podem ser suavizados de forma a facilitar a interação.

Lecionar e tocar são atividades completamente diferentes embora sejam frequentemente exercidas pelo mesmo profissional. Esse fato peculiar da área musical permite afirmar que, potencialmente, todo instrumentista pode ser um professor de seu instrumento (Gaser e Fonterraba, 2006, p. 92). Tal fato, todavia, não dispensa o professor da necessidade de metodologias específicas e de aporte de material didático.

Para atender as demandas colocadas pensou-se na produção de uma publicação impressa para desenvolver uma proposta didática e a criação de um protótipo de material didático em forma de livro, traduzindo minha experiência e interesse em um tópico viável de ser realizado.

## 1.2 JUSTIFICANDO O PRODUTO

Acredita-se que, atualmente, mesmo com as diversas possibilidades oferecidas pelas mídias eletrônicas, o material impresso ainda ocupe um lugar de destaque.

Pressupõe-se, portanto, ser relevante a criação de livro que permita aos estudantes acessarem-no como ferramenta auxiliar, capaz de dar consequência e novas perspectivas às questões pontuais colocadas no processo de aprendizagem. O material impresso se justifica, também, como base para estudantes autônomos que, sem a ajuda de professor efetivo, buscam construir seu próprio conhecimento. Aos docentes o livro pode servir para subsidiar a didática escolhida para determinados tópicos de ensino.

Considerou-se a publicação de material impresso relevante, também, para fixar e ampliar elementos estruturais do violão na função de acompanhamento de gêneros musicais brasileiros urbanos.

Ao meio violonístico popular, sobretudo, o livro reveste-se de outra função: ele localiza um fazer musical popular, nos marcos da construção da cultura musical urbana, além de auxiliar a performance dos instrumentistas.

## 1.3 OBJETIVOS DA PUBLICAÇÃO

### 1.3.1 Geral

- Desenvolver uma didática de ensino que desperte a consciência psicomotora como estratégia de aprimoramento da expressividade, da percepção e fluidez rítmica, com ênfase no acompanhamento dos gêneros musicais brasileiros urbanos, explicitando-a com a construção de um protótipo de material didático, em forma de livro, contribuindo para que a aprendizagem seja mais integrada, sistêmica e holística.

### 1.3.2 Específicos

- Selecionar e ordenar conteúdos para o desenvolvimento de um processo de ensino de forma efetiva e clara;
- Identificar, definir e descrever os gêneros musicais brasileiros urbanos por meio de uma linha do tempo que permita uma observação cronológica;
- Exemplificar os padrões rítmicos de acompanhamento e suas variações;
- Estimular o leitor a formar conceitos, ao invés de adquiri-los simplesmente;
- Expandir o repertório violonístico com arranjos para violão solo possibilitando a análise de quais estratégias e como foram usadas para preencher os vazios melódicos com um acompanhamento que destaque características específicas dos gêneros observados;
- Suprir possíveis lacunas editoriais com a elaboração de um protótipo de material didático, em forma de livro, como suporte físico para contemplar todos os objetivos acima.



## CAPÍTULO II – A PESQUISA ARTÍSTICA

### 2.1 METODOLOGIA

Para atingir os objetivos propostos valeu-se da empiria<sup>4</sup> e um tipo de prática investigativa recente, a pesquisa artística, que ainda não dispõe de um conjunto plenamente consolidado de metodologias para pesquisa e de literatura específica. Mesmo assim, a pesquisa artística nos traz um conceito importante: a prática como pesquisa.

Uma das mais importantes personalidades do cenário internacional que defende a institucionalização acadêmica da “pesquisa artística” é o musicólogo holandês Henk Borgdorff. Já no Brasil as raras discussões nos revelam que o debate ainda é incipiente (CERQUEIRA, 2016).

Entretanto ao escolher esta metodologia tivemos o cuidado de não jogar palavras ao vento, pois na pedagogia musical devemos cuidar para que o nosso diálogo com a área não se reduza a um eterno falatório sobre detalhes insignificantes (BASTIAN, 2000).

### 2.2 TIPOS DE METODOLOGIAS AFINS

BORGDORFF (2012, p. 37-39), conforme citado por CERQUEIRA (2016, p.178-179) apresenta três tipos de metodologia afins à pesquisa artística.

São eles:

1) **Pesquisa sobre artes** (“research on the arts”): são as investigações onde a prática artística é o objeto de estudo, no sentido mais amplo desse termo. Buscam conclusões válidas sobre a prática artística em uma perspectiva teórica, implicando em uma distância hipotética – e idealizada – entre pesquisador e objeto. Usam-se estratégias de pesquisa já consolidadas no meio acadêmico. Exemplos de disciplinas da “pesquisa sobre artes” são musicologia, história da arte, estudos sobre teatro, mídia e literatura. Pesquisas das ciências sociais que tem a prática artística como objeto de pesquisa também pertencem a essa categoria. A qualidade que agrega todas essas diferentes disciplinas é a abordagem focada na “reflexão” e “interpretação”, sendo históricas e hermenêuticas, filosóficas e estéticas, críticas e analíticas, reconstrutivas ou desconstrutivas, descritivas ou explanatórias.

2) **Pesquisa para as artes** (“research for the arts”): são as caracterizadas como pesquisa aplicada, em um sentido restrito. Aqui, a prática artística constitui o objetivo da investigação, e não o objeto. Oferecem novas concepções e ferramentas que podem ser utilizadas na prática artística de alguma forma, e podem fazer uso dos métodos de investigação já estabelecidos. Exemplos de trabalhos nessa categoria são aqueles que

---

<sup>4</sup> Na filosofia, empirismo foi uma teoria do conhecimento que afirma que o conhecimento vem apenas, ou principalmente, a partir da experiência sensorial.

tratam sobre técnicas de afinação do piano, utilização de equipamentos eletrônicos na interpretação ao vivo (em Música, Dança ou Teatro) ou análise de materiais e seu uso em esculturas. Logo, visam a contemplar ferramentas e conhecimentos que podem gerar interferência direta nos processos criativos e na produção artística.

3) **Pesquisa nas artes** (“research in the arts”): são as investigações onde a prática artística assume a posição tanto de objeto quanto de processo metodológico. Portanto, não admitem separação entre pesquisador – o artista – e objeto – a prática artística. Também não cabe a distinção entre teoria e prática, pois é a partir dessa última que os problemas da investigação são detectados, analisados e resolvidos. Segundo Borgdorff (2012, p. 39), “conceitos e teorias, experiências e compreensões estão inter-relacionados com a prática artística; e, parcialmente por essa razão, a arte é sempre reflexiva”. Alguns exemplos de pesquisa nessa linha são trabalhos onde se pretende investigar um repertório musical que não mais circula, apresenta-lo e gravá-lo, frente à falta de registros sonoros do mesmo; estudar algum problema fisiológico resultante da prática instrumental, analisa-lo e buscar resolvê-lo na própria prática; preparar um repertório e depois apresenta-lo em projetos culturais, analisando criticamente as políticas de cultura em vigência, os espaços de circulação e a aceitação ou não do repertório escolhido; ou apresentar uma criação artística e verificar seu impacto no público, através da análise de sua recepção. (CERQUEIRA, 2016)

O conhecimento artístico é incorporado e adquirido através das percepções emocionais e sensoriais, frutos da experiência sobre questões basais e complexas. Em suas formas específicas podem ser silenciosamente formuladas e abordadas pela cognição, ou seja, pelo conjunto dos processos mentais usados no pensamento para classificação, reconhecimento e compreensão, além do julgamento através do raciocínio para o aprendizado de determinados sistemas e soluções de problemas. A pesquisa artística não questiona apenas as relações de produção de novos conhecimentos, mas, em última análise, a prática do “eu” artístico.

## CAPÍTULO III – CONTEÚDO E DELIMITAÇÕES

### 3.1 O ACOMPANHAMENTO

Nas práticas musicais da nossa sociedade, um instrumento que se tornou essencial foi o violão, presença marcante nas manifestações culturais brasileiras desde a época de seu precursor, a viola de arame. Observou-se, tal como GONZALES (2012, p.9), na didática do violão popular brasileiro, nas práticas musicais e na fonografia que “o acompanhamento do violão executa, sobretudo padrões rítmicos e harmônicos dos gêneros da música popular nacional onde os acordes recebem comumente um tratamento uniforme, arpejado e/ou em bloco.”

Das duas funções desempenhadas pelo violão até os dias de hoje, a de solista e a de acompanhamento, a pesquisa optou por destacar a evolução e o desenvolvimento do violão de acompanhamento, observando sua compatibilização com os gêneros europeus e com a maneira brasileira de interpretá-los.

Quando os instrumentistas harmônicos executam seu acompanhamento exercem a função de oferecer a ambiência sonora sobre a qual o melodista irá desempenhar sua performance. Os fatores que incidem sobre sua elaboração são diversos:

O instrumentista acompanhador pode construí-lo a partir da intenção de interpretação do acompanhamento, de sua própria releitura da música, reverenciando as características do gênero da obra, explorando um determinado motivo, intenções estéticas, enfim, pode-se partir de inúmeras referências, principalmente pelo fato da elaboração do acompanhamento estar ligada ao processo composicional do instrumentista. (...) Essa complementação só se torna possível quando o acompanhador tem plena consciência de tudo o que acontece a sua volta durante a prática musical. Para executar de fato sua função deve, ao mesmo tempo em que oferece o suporte harmônico, ajustá-lo à interpretação dos demais instrumentistas, e simultaneamente identificar os elementos em utilização, e através de sua própria releitura imprimi-los a seu acompanhamento, criando assim um acompanhamento conciso e, principalmente, coerente com a intenção do interprete. (GONZALES, 2012, p.42)

Observa-se que o acompanhamento violonístico é muito mais que uma parte secundária de uma textura musical, deve-se considerar outros aspectos além dos meramente técnicos, por exemplo, os estéticos e estilísticos.

### 3.1.1 O Tratamento Orquestral

Muitos instrumentistas dão um tratamento aos instrumentos harmônicos como se fossem uma pequena orquestra. Sobre este fato:

Aos poucos, vem surgindo novos conceitos dentro de nossa música popular e cada vez mais instrumentistas de formação clássica vem contribuindo para ampliar o repertório estilístico de acompanhamento dentro da música popular, tratando o instrumento harmônico (piano ou violão) como uma redução de orquestra, e pensando o acompanhamento dessa forma orquestral, valorizando claro o caráter rítmico da “levada”, que não pode faltar, e que de certa forma caracteriza boa parte de nossa música popular, (...).” (ZAGO, 2012, apud GONZALEZ, 2012, p 48)

Tal constatação sugere e embasa uma vasta possibilidade aos arranjadores, podendo conduzir na estrutura de seus acompanhamentos um modo de estabelecer motivos que contribuam para compensar os vazios rítmicos deixados pela melodia principal.

### 3.1.2 A Caracterização do Gênero

No que diz respeito à caracterização do gênero da obra através do acompanhamento, além daquelas funções já citadas, o acompanhamento cumpre um papel extremamente importante no que diz respeito ao gênero da canção, caracterizando-o conforme a maneira como o material é trabalhado na performance através de parâmetros como ritmo, harmonia e melodia, como destacou Lima Junior:

Ressalte-se que em qualquer dos gêneros é possível arranjar uma obra utilizando-se de qualquer das texturas disponíveis, seja melodia acompanhada, homofonia ou polifonia, assim como também é possível caracterizar um gênero determinado independentemente da textura empregada. (...) O gênero da canção popular é, portanto, estabelecido de acordo com a maneira como os parâmetros já citados são organizados, enquanto meios expressivos assimilados e determinantes do próprio estilo. (LIMA JUNIOR, 2003, p. 153-154)

Nas composições para violão solo, bem como em performances, considera-se extremamente importante para a contextualização da peça com as circunstâncias estéticas de períodos específicos da história, a caracterização do gênero musical através dos padrões rítmicos de acompanhamento e variações

aumentando a criatividade e a liberdade na improvisação, estabelecendo um contato direto com o que se transformou, na época, em tradição. O conhecimento sobre os gêneros musicais nacionais liga-se diretamente a linguagem e ao idiomatismo do violão brasileiro, por vezes singulares em alguns instrumentistas.

## **CAPÍTULO IV – LIVRO DIDÁTICO, PLANEJAMENTO E CONSTRUÇÃO**

### **4.1 O LIVRO DIDÁTICO**

Os ensinamentos na antiguidade<sup>5</sup> eram repassados oralmente de professor para aluno. Prevalecia, nesse período o ensino oral e só adquiriam livros sobre música ou sobre a arte de interpretar aqueles que conseguiam financeiramente pagar os copistas (CASTRO, 2014).

No Brasil, até 1808, a produção nacional foi escassa e os livros didáticos que aqui chegavam vinham basicamente de Portugal que, frequentemente, os importavam da França (JUNIOR, 2012).

Auxiliar, na atualidade com custos mais reduzidos, é um instrumento de trabalho precioso, um mediador ativo no processo de construção de conceitos, comportamentos e pensamentos sobre a cultura (SILVA, 2002). Não podendo mais, como foi no passado, ser tratado como autoridade inquestionável, última instância, critério absoluto de verdade ou padrão de excelência a ser adotado, foi considerado aqui como objeto de abordagem específica, pautado pelo tempo de seu autor.

Teve-se, portanto, a preocupação apontada por Silva:

O livro didático é considerado por muitos autores [...], como um dos meios de transmissão mais sólido e constante de comportamento e ideologia de uma sociedade. Carrega a capacidade de sistematizar e fragmentar um determinado campo do saber, selecionando e, muitas vezes, determinando os saberes que deverão fazer parte da construção do conhecimento dos indivíduos. (SILVA, 2002, p. 11)

Entendeu-se, pelas razões acima apontadas, questionar toda a passividade pedagógica e reprodutivista que alguns professores assumem ante a autoridade da fonte metodológica. Segundo Silva (2002, p. 12), se considerarmos a formação inicial do professor que, muitas vezes, para suprir deficiências e inseguranças, toma o livro didático como única fonte de informação, torna-se mais evidente e preocupante o cuidado desvelado para a sua produção, além do papel “de autoridade” que ainda assumem amplamente para aqueles cidadãos pouco treinados na crítica às fontes impressas.

---

<sup>5</sup> Antiguidade ou Idade Antiga, período que se estende desde a invenção da escrita (de 4 000 a.C. a 3 500 a.C.) até a queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C.).

Hoje, basicamente, os métodos didáticos centralizam-se ora nas possibilidades de contribuir para a transformação ora na conservação de uma determinada realidade. Uma prática que pode ser vista, retrospectivamente, como a arte de ensinar por diferentes enfoques e dirigida a diferentes sujeitos. Seu significado não está apenas nos aspectos técnicos da metodologia de ensino, pois essa exclusividade desvincula o “como” do “para que” e “para quem” ensinar (Danis, 1992).

#### 4.2 O PLANEJAMENTO, UM DOS FUNDAMENTOS DA AÇÃO EDUCACIONAL

Ao iniciar-se a proposta de pesquisa, percebeu-se a necessidades de organizar fontes e definir uma abordagem clara que resultasse na realização do produto dentro dos prazos estipulados e dos meios necessários.

O planejamento não é uma especificidade exclusiva da didática. Ele é importante para os homens, pois organiza e disciplina as ações predizendo o que se pretende realizar, como, para que e para quem (FERNANDES, 2001, p.62). Ou seja, o planejamento é "*previsão metódica* de uma ação a ser desencadeada é a *racionalização dos meios para atingir os fins*" (TURRA, 1985, p13, grifos do autor).

##### 4.2.1 Etapas do Planejamento

As etapas relacionadas a seguir foram elaboradas no início do planejamento estratégico como forma de organização para buscar-se com eficiência atingir o resultado esperado.

Foram obedecidas as seguintes etapas:

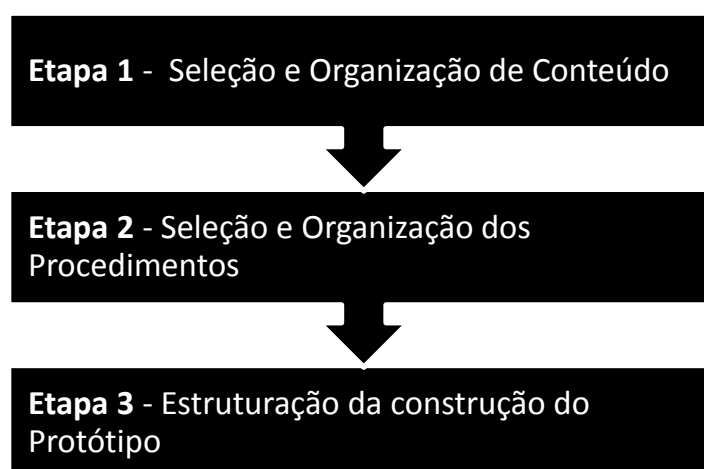


Figura 1- Etapas do Planejamento

#### 4.2.1.1 Seleção e Organização de Conteúdo

Nesta etapa a maior preocupação foi não cometer erros factuais que evocassem um excesso de detalhes que desviassem os objetivos delimitados. Para tanto efetuou-se um mergulho profundo na bibliografia disponível sobre a história da música brasileira para identificar, definir e descrever os gêneros musicais brasileiros urbanos. A construção de uma linha do tempo permitiu a visualização e as transformações entre os séculos XIV e XX.

A leitura de textos, análises de partituras para adaptação, transcrição e arranjos ao violão, resgate e escuta de fonogramas e diversas pesquisas na rede internacional de computadores, foram atividades essenciais para a seleção e organização do conteúdo. Foram acessadas as fontes em inúmeros bancos de dados, mas principalmente os pertencentes à Fundação Biblioteca Nacional (FBN),

Para a seleção e organização foram essenciais as seguintes atividades:

- Leitura de textos;
- Análises de partituras para adaptação, transcrição e arranjos para violão solo;
- Transcrição dos padrões de acompanhamento e possíveis variações; escuta de áudios e fonogramas e diversas pesquisas complementares na Rede Internacional de Computadores.

#### 4.2.1.2 Seleção e Organização dos Procedimentos

Durante todo o processo criou-se condições para a construção de um projeto com identidade própria, respaldado na plena autonomia do pesquisador diante das fontes.

Desde a definição do produto percebeu-se a necessidade de adquirir habilidades específicas, referentes ao manejo de softwares e demais habilidades técnicas e artísticas.<sup>6</sup> Tal disposição incluiu a leitura de manuais e noções básicas de design.

---

<sup>6</sup> Dentre os manuais o livro básico para design gráfico, o livro de Robin Williams. *Design para quem não é designer: noções práticas de planejamento visual*. Trad.: Laura Karin Gillon. São Paulo: Calis, 1995.



- Para a edição de partituras e exportação das imagens musicais que ilustraram o conteúdo da publicação. Foi usado o programa Finale 2014;
- Para o design, editoração e tratamento de imagens. Foram usadas respectivamente os programas InDesign CS5 e Photoshop CS5.

#### 4.2.1.3 Estruturação da construção do Protótipo

Nessa terceira etapa a atenção voltou-se para o excesso. Procedeu-se a um rigoroso trabalho de síntese com o objetivo de não “poluir” o produto final comprometendo sua clareza e objetividade nos assuntos tratados. Aqui exercitou-se também certa intuição pedagógica.

### 4.3 A CONSTRUÇÃO

Com a conclusão do fluxo das etapas principais, partiu-se para a construção da publicação.

Com todo material organizado e estruturado, e com o auxílio de softwares de edição e editoração, costurou-se os recortes históricos em uma linha do tempo. Comprimindo e sintetizando ainda mais os conteúdos, tinha-se em mente a organização espacial, ou seja, o ajuste de informação ao tamanho das páginas que compõem o trabalho. Depois de análises múltiplas e cruzadas, e de muita reflexão sobre todo o conteúdo, chegou-se a uma estrutura final que será abordada adiante.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. “Resultados” no Capítulo V.

## CAPÍTULO V – RESULTADOS

### 5.1 ESTRUTURA

O resultado obtido, o protótipo de material didático em forma de livro, no formato A4, ou seja, 21 x 29,7cm, com 145 páginas mostrou-se satisfatório. Foi estruturado segundo as normas técnicas<sup>8</sup> com as partes pré-textual, textual e pós-textual e seus respectivos conteúdos. Na sua parte principal 22 tópicos organizados e divididos em duas partes: uma preliminar histórica e cinco unidades, e estruturado da seguinte forma:

- 1) **Capa**
- 2) **Contra-capa**
- 3) **Apresentação**
- 4) **Conteúdo**
- 5) **Parte I - Preliminar histórica**
  - *A Música da Idade Média;*
  - *Os Portugueses;*
  - *Os Jesuítas;*
  - *Os Índios;*
  - *A Chegada dos Africanos;*
  - *O Alaúde, a Vihuela, as Guitarras;*
  - *Gregório de Matos;*
  - *A Música dos Barbeiros;*
  - *O Brasileiro;*
- 6) **Parte II - Cinco Unidades**
  - Cada uma das unidades contém um breve contexto histórico; padrões rítmicos de acompanhamento, suas variações e exemplos; excertos, arranjos e transcrições para violão solo de composições ligadas ao contexto histórico dos gêneros.

**Unidade I:**

  - A Modinha, o lundu.

**Unidade II:**

  - As Danças Importadas: valsa, polca, schottisch, mazurca e habanera.
  - O Violão Substitui a Viola

**Unidade III:**

  - O Maxixe, o tango brasileiro e o choro.

---

<sup>8</sup> Cf.: ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*, princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1996.

**Unidade IV:**

– A Marcha de Carnaval, samba e frevo.

**Unidade V:**

– Samba-canção, bolero, guarânia, baião e bossa nova.

**7) Notas e Referências****8) Sobre o autor****5.2 EXEMPLOS DO CONTEÚDO****5.2.1 Contextualização histórica**

PAULO CESAR BOTELHO

---

## O Frevo

**Quando foram feitas as primeiras gravações do gênero, na década de trinta, ainda não se chamavam frevo, e sim marcha-nortista.**

**E**ssa manifestação artística surge de um desejo inconsciente, traduzindo a reação do povo na sua ambição de liberdade. Tudo isso faz sentido quando se pensa em uma panela em ebulição, quando se vê a água ferver<sup>97</sup>...

No final do século XIX e início do século XX, na fervura de uma cidade em ebulição, as classes sociais populares se organizam. O frevo traduz o clima de agitação, vivida pelo Recife no momento de sua expansão urbana. O fortalecimento do movimento operário e a perspectiva de modernização encontram sua maior

O pesquisador Leonardo Dantas sobre o frevo: “Ele começa quando aqueles desfiles de banda de música, da segunda metade do século XIX e chega até o início do século XX, se caracteriza como marcha carnavalesca pernambucana que passa a ter o nome popular de frevo. Portanto, sendo ele nascido e tendo todo seu embrião musical dentro dos bairros centrais do Recife, ele é um patrimônio, ele é uma criação, ele é uma invenção do povo pernambucano<sup>100</sup>”.



hcedido. fonte: Google

Figura 2 - O Frevo

PAULO CESAR BOTELHO

## O Alaúde, a Vihuela e as Guitarras

**Chegaram ao Brasil, trazidas por colonizadores e foram muito usadas para a catequese pelos jesuítas.**

**Plectro:** Utensílio usado para tocar instrumentos de cordas pisadas em lugar dos dedos da mão direita

**Rasgado, rasgueado ou rayado:** uma palavra de origem hispânica, indicando uma maneira de tocar o violão, atacando as cordas para cima e para baixo com todos os dedos.

**Ordens:** são as cordas duplas dos instrumentos antigos.

Sabe-se que entre os séculos XIV e XVI, o Alaúde, a Vihuela e as Guitarras encontravam-se largamente difundidos na Península Ibérica pelos trovadores.

A partir de 1492, após a expulsão definitiva dos mouros da Península Ibérica tudo que se remetia a cultura árabe estava sendo banido da Espanha e Portugal. E com o alaúde não foi diferente, ele foi aos poucos sendo substituído pela Vihuela.


A Vihuela foi instrumento mais palaciano e da música erudita, possuía a caixa acústica no formato de 8, seis cordas duplas e três modelos diferentes: "vihuela de arco", friccionada com arco; "vihuela de peñola", pulsada com um plectro; e a "vihuela de mano", tocada com os dedos, que teve maior popularidade na Espanha do século XVI espalhando-se por vários países da Europa. Ela aos poucos, caiu em desuso no século XVII.

A guitarra, com dimensões um pouco menores que a vihuela, 4 cordas duplas e,

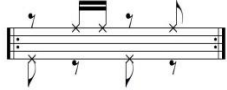
Figura 3 - O Alaúde, a Vihuela e as Guitarras

### 5.2.2 Padrões rítmicos, suas variações e exemplos.

Polca Europeia



Polca Brasileira



54

Figura 4 - Padrão rítmico 1

VIOLÃO BRASILEIRO - O ACOMPANHADOR DE GÊNEROS URBANOS

*O ritmo de acompanhamento da polca brasileira*

1 

*Variações*

2 

3 

*A polca europeia, depois de ter sofrido aqui um processo de transformação e confluência com outros ritmos, é uma das raízes importantes da música popular brasileira dos últimos decênios do século XIX.*

Figura 5 - Variações rítmicas

*O ritmo de acompanhamento da polca europeia*




Figura 6 - Exemplo de acompanhamento

### 5.2.3 Excertos e arranjos.

PAULO CESAR BOTELHO

Arranjo  
Paulo César Botelho

**Landum**  
Excerto

Anônimo  
Recolhido por Martius  
(entre 1817 e 1820)

Figura 7 - Excerto 1

VIOLÃO BRASILEIRO - O ACOMPANHADOR DE GÊNEROS URBANOS

Arranjo  
Paulo César Botelho

**Lundu**  
Excerto

Anônimo  
Recolhido por Mario de Andrade  
em 1930

Figura 8 - Excerto 2

PAULO CESAR BOTELHO

Arranjo  
Paulo César Botelho

**Jocotó**  
Maxixe

Roque V. Vieira

5

Figura 9 - Arranjo 1

VIOLÃO BRASILEIRO - O ACOMPANHADOR DE GÊNEROS URBANOS

Arranjo  
Paulo César Botelho

**Kalú**  
Baião

Humberto Teixeira

6

11

Figura 10 - Arranjo 2

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que o Mestrado Profissional em Música da Escola de Música da UFRJ (PROMUS), na linha de pesquisa Pedagogia Instrumental/Vocal/Regência, possa se tornar, no futuro próximo, um importante espaço de produção e divulgação de materiais didáticos musicais. O fato remete, obviamente, à exigência do formato da produção acadêmica de trabalhos finais de curso distintos da tradicional dissertação.

No decorrer da pesquisa e da produção do livro, “O Violão Brasileiro: o acompanhador dos gêneros urbanos”, seguindo o modelo de pesquisa proposto pelo PROMUS, foram empregados diferentes práticas e saberes antigos e novos, adquiridos no processo. Embora sem restrição da criatividade e de posse de ampla autonomia para a criação percebeu-se, desde o início, que apesar de importantes, os saberes acadêmicos e pedagógicos não são suficientes para a produção de um material didático em sua forma final. Tornou-se, então, desafiadora a empreitada, pois, exigiu-se do pesquisador diversos saberes, níveis de complexidade e interdisciplinaridade, habilidades dos profissionais das artes visuais, da comunicação visual, dentre outras. Pode-se afirmar, por conseguinte, que a principal dificuldade enfrentada na elaboração do protótipo foi de natureza técnica que acredita-se ter sido superada de maneira razoável, dentro das regras técnicas e artísticas exigidas.

O produto dessa pesquisa pode confirmar as hipóteses preliminares sobre os gêneros musicais e sua intrínseca ligação com o estágio de desenvolvimento das formas histórico-musicais urbanas brasileiras. Obteve-se, como o protótipo apresentado, um aprofundamento temático dos gêneros musicais brasileiros urbanos e uma considerável expansão do repertório mediante arranjos para violão solo. Além do aspecto prático de aplicabilidade de “O Violão Brasileiro: o acompanhador dos gêneros urbanos”, acredita-se que ele possa, mediante impressão, publicação e divulgação contribuir para o amplo conjunto violonístico, popular, acadêmico e ainda para a pedagogia da performance do instrumento.



## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*, princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1996.

BASTIAN, Hans Günter. A pesquisa (empírica) na educação musical à luz do pragmatismo. In: Em Pauta: Revista do Programa e Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 11, n. 16/17 – abril/novembro 2000. p. 76-109.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 Cordas no choro a Partir de sua Visão no Conjunto Época de Ouro*. Dissertação de Mestrado em Violão. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

BORGDORFF, Henk. *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press, 2012.

BUSATO, Ivone do Rocio Hubie et al. Desenvolvimento de metodologia adequada à disciplina de biologia, que permita uma diminuição da visão fragmentada do saber e contemple uma visão mais integrada e holística. 2001.

CASTRO, Victor Manuel de Sousa. *Performance violonística: reflexões sobre métodos de ensino aplicadas ao desempenho e repertório/ Monografia (Graduação) — Universidade Federal do Maranhão, Cursode Música, 2014.*

CERQUEIRA, Daniel Lemos. O professor artista na universidade brasileira: questões e desafios. *Música em Perspectiva*, v. 9, n. 1, 2016, p.165-185.

DANIS, Olga Teixeira. "Didática: suas relações e seus". In Veiga, Ilma. P.A. (Org.) *Repensando A didática*. Campinas, Papyrus, 1992, p.13-24.

FERNANDES, José Nunes. Caracterização da Didática Musical. *Debates (UNIRIO)*, rio de janeiro, v. 4, 2001, p. 49-74.

FIGUEIREDO, Sergio Luís Ferreira de. Considerações sobre a pesquisa em educação musical. In: Vanda Bellard Freire. (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, v. 1, 2010, p. 155-175.

FORTUNA, Tânia Ramos. A queixa de que o aluno não aprende. *Revista aprendizagem (Pinhais, PR)*, v. 3, 2007, p. 35-35.

GASER, Scheilla e FONTEERRADA, Marisa. Ensaio a respeito do ensino centrado no aluno: uma possibilidade de aplicação no ensino do piano. *Revista da ABEM*. N. 15, p. 91-99. Setembro. 2006.

GONZALEZ, Marcela R.. O acompanhamento do violão de seis cordas que remete à sonoridade de violão solo. Itajaí, 2012. 107f. Monografia (Graduação em Música). Universidade do Vale do Itaja.

JUNIOR, Aloysio Marthins Araújo et al. A PRODUÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO-PEDAGÓGICO EM GEOGRAFIA PARA O ENSINO FUNDAMENTAL: notas de uma experiência. PerCursos, v. 13, n. 2, p. 75-93, 2012.

LIMA, Sonia Albano de. Pesquisa e performance. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 2001, Belo Horizonte. Anais...Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 531-538.

SILVA THIESEN, Juarez. 2008. "A interdisciplinaridade como um movimento articulador no processo ensino-aprendizagem". Revista Brasileira de Educação 13 (39)

SILVA, Nisiane Franklin da. A representação de música brasileira nos livros didáticos de música. Dissertação (Mestrado em Música) 2002. Porto Alegre, UFRGS, 2002.

TURRA, Clódia M. Godoy et all. Planejamento de ensino e avaliação. Porto Alegre, Saga, 1985.

WILLIAMS, Robin. *Design para quem não é designer*: noções práticas de planejamento visual. Trad.: Laura Karin Gillon. São Paulo: Calis, 1995.

# **VIOLÃO BRASILEIRO**

**O ACOMPANHADOR DE GÊNEROS URBANOS**

**PAULO CESAR BOTELHO**

UFRJ  
PROMUS



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-Não Comercial-Sem Derivações 4.0 Internacional.

# Apresentação

Caro leitor,

A visão fragmentada sobre gêneros musicais brasileiros urbanos afasta a possibilidade de entender o acompanhamento violonístico condicionado às circunstâncias históricas.

Neste contexto, como recurso para a superação dessa questão, Violão Brasileiro – O Acompanhador de Gêneros Urbanos nasce como um protótipo\* de material didático elaborado para servir de suporte físico para os pressupostos pedagógicos de uma proposta didática de ensino-aprendizagem dos gêneros musicais nacionais urbanos e seus padrões rítmicos de acompanhamento. Construído por um único profissional: um músico pesquisador e sua compreensão dos processos metodológicos e técnicos envolvidos.

Este material é um produto de uma pesquisa artística, apresentado com a dissertação *VIOLÃO BRASILEIRO: a construção de material didático sobre o seu papel de acompanhador dos gêneros urbanos considerando circunstâncias históricas*, ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisitos parciais à obtenção do título de Mestre em Pedagogia Instrumental, em 2018.

Esta obra apresenta fatos históricos marcantes organizados em ordem cronológica, padrões rítmicos de acompanhamento dos principais gêneros urbanos, exemplos, excertos, transcrições, arranjos e hiperlinks de áudio. O conteúdo textual é uma costura de vários recortes de textos, recolhidos de uma vasta bibliografia.

Convido você a fazer uma viagem no tempo para percorrermos esta trajetória da música brasileira e ampliar seus conhecimentos relacionando os gêneros com a história.

Boa viagem.

O Autor

\* Entende-se protótipo como: modelo original; primeiro tipo; primeiro exemplar de um modelo, construído a partir de um projeto, que serve de teste antes da fabricação em série.

# Conteúdo

<b>PARTE I - Preliminar Histórica.....</b>	<b>7</b>
A música da Idade Média.....	9
Os Portugueses.....	12
Os Jesuítas.....	13
Os Índios.....	16
A Chegada dos Africanos.....	19
O Alaúde, a Vihuela e as Guitarras.....	20
Gregório de Mattos.....	21
A música dos Barbeiros.....	24
O Brasileiro.....	25
<b>PARTE II - Os Gêneros.....</b>	<b>27</b>
<b>Unidade 1.....</b>	<b>29</b>
A Modinha.....	30
O Lundu.....	38
<b>Unidade 2.....</b>	<b>49</b>
As Danças Importadas.....	50
A Valsa.....	51
A Polca.....	54
A Schottich.....	56
A Mazurca.....	58
A Habanera.....	60
O Violão substitui a viola.....	65
<b>Unidade 3.....</b>	<b>67</b>
O maxixe, O Tango Brasileiro e O Choro.....	68
O Maxixe.....	68
O Tango Brasileiro.....	80
O Choro.....	85
<b>Unidade 4.....</b>	<b>91</b>
A Marcha de Carnaval.....	92
O Samba.....	95
O Frevo.....	100
<b>Unidade 5.....</b>	<b>109</b>
O Samba-canção.....	110
O Bolero.....	115
A Guarânia.....	117
O Baião.....	119
A Bossa Nova.....	126
Notas.....	133
Referências Bibliográficas.....	140
Sobre o autor.....	144

## **Conteúdo (Arranjos solo)**

CSM 26.....	10
CSM 100.....	11
Jesus Cad.....	14
Duamtumn Vill.....	15
Canide Ioune-Sabath.....	18
Marinícolas.....	23
Homens Errados e Loucos.....	35
Modinha.....	36
Landum - Excerto.....	42
1º Lundu da Bahia.....	44
Lundu.....	45
Chula Ponteadá.....	46
Sonhando.....	62
O Gaucho.....	72
Jocotó.....	74
João Lopes.....	76
Ali Babá.....	82
Flor Amorosa.....	88
O Abre Alas.....	94
A Voz do Morro.....	98
Evocação.....	102
A Dor de Uma Saudade.....	104
Linda Flor (Ai IoIô).....	113
Kalú.....	121
Vem Morena.....	123
Samba de Uma Nota Só.....	129

“Uma obra de arte não se deve apenas ao impulso do seu autor: este obedece, consciente ou inconscientemente, a uma ordem social ou moral, religiosa ou estética, a determinado estado das ideias que o rodeiam e que moldam a alma e a fisionomia de uma época, de que ele será simultaneamente testemunha e intérprete. Músicas primitivas ou eruditas, religiosas ou profanas, antigas ou modernas, todas obedecem a estas leis.”

Jacques Stehman<sup>1</sup>



# Parte I:

## Preliminar Histórica

A preliminar histórica fornecerá subsídios para a compreensão da música da Idade Média, da chegada dos portugueses ao Brasil, da música praticada nas missões jesuíticas, dos documentos antigos da música ameríndia brasileira, da chegada dos negros, dos instrumentos musicais difundidos na Península Ibérica, do envolvimento musical do poeta Gregório de Mattos, da música dos Barbeiros, e do conceito de brasileiro do antropólogo Darci Ribeiro.



# A Música da Idade Média

## As Cantigas de Santa Maria fornecem subsídios para entendermos a música da Idade Média que chegou ao Brasil em 1500.

Os manuscritos da época medieval de Cantigas de Santa Maria são uma das maiores coleções de músicas monofônicas da Idade Média. Alfonso X “El Sábio” (1221-1284), rei de Leão e Castela, foi quem patrocinou e dirigiu a compilação de mais de quatrocentas cantigas, dedicadas à Virgem Maria. Esta coleção nos permite conhecer a música Ibérica do século XIII. Um projeto cultural de enorme valor literário, musical e artístico.

Nas iluminuras<sup>2</sup> que ilustram os códigos das Cantigas de Santa Maria são apresentados dois tipos de instrumento: a guitarra latina, em forma de oito, e a guitarra mourisca, em forma oval.

*Os poemas são narrações dos milagres e devoções à Virgem Maria, em galego-português, durante os anos de 1270 a 1282. As cantigas foram produzidas para serem cantadas nas igrejas, para a manutenção da fé.*



Guitarra Latina e Guitarra Mourisca - Miniatura de um dos manuscritos das Cantigas de Santa Maria (cantiga 150).



Arranjo  
Paulo Cesar Botelho  
adptado da gravação de Loreena Mckennit  
Santiago (Dancing Gypsy)

# CSM 26

“Non é gran cousa”

Alfonso X “El Sábio”  
(1221-1284)

5

9

13

17



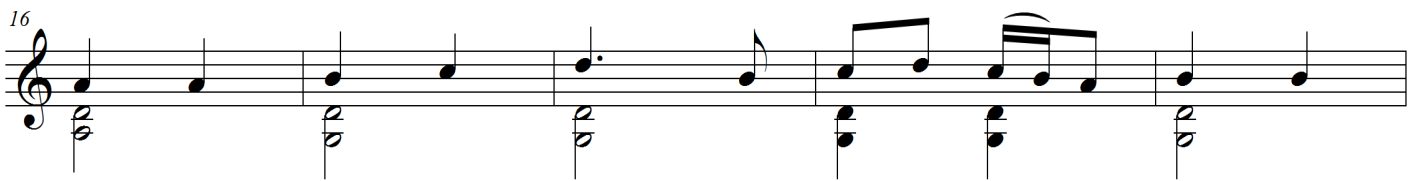
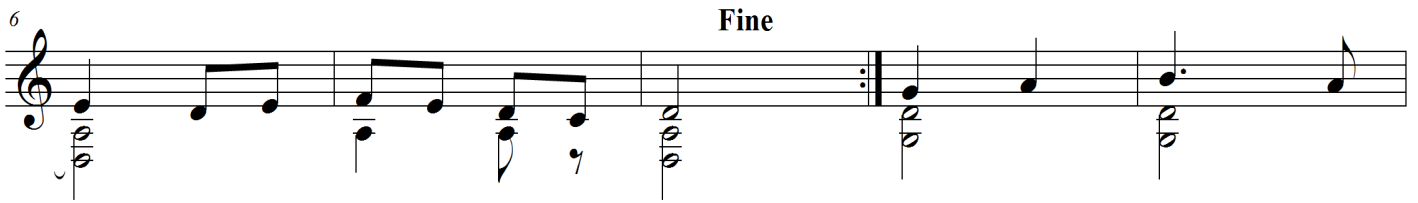
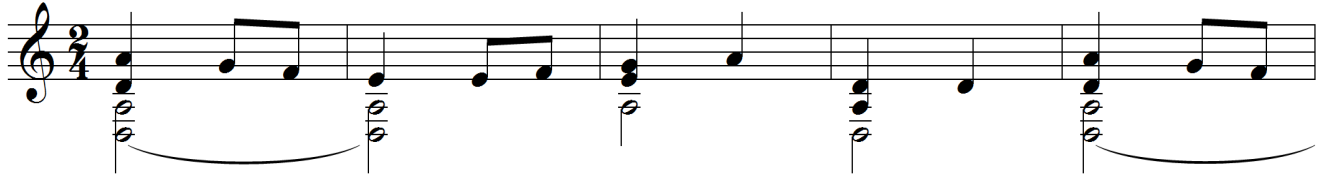
Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# CSM 100

“Santa Maria Strela do Dia”

Alfonso X “El Sábio”  
(1221-1284)

6ª = D  
5ª = G



# Os Portugueses

**Eles chegaram ao Brasil para conquistar e implantar sua colônia de exploração.**



Desembarque de Cabral em Porto Seguro - Oscar Pereira da Silva, 1922. Museu paulista da USP.

*O principal registro da chegada ao Brasil em 22 de abril de 1500 foi feito pelo escrivão Pedro Vaz de Caminha. Em sua famosa carta, o Brasil era visto como uma terra bela e exuberante que se assemelhava ao paraíso<sup>3</sup>.*

A transição da Idade Média à Idade Moderna foi um período marcado por fome, peste, guerras e transformações radicais. O renascimento comercial e urbano desencadeou a falência do sistema feudal e uma série de modificações econômicas, políticas, sociais e culturais na Europa ocidental. Os Reis fortalecidos militarmente e financiados por uma classe que surgira neste período, a burguesia, conseguiram centralizar e consolidar o poder político absoluto, desenvolver o capitalismo comercial e anular os privilégios dos senhores feudais.

Pouco se sabia, até o século XV, a respeito dos oceanos e da geografia da Terra. Os povos ibéricos possuíam informações imprecisas e povoadas de lendas. Sabia-se até então que a Terra estava dividida em três grandes partes (Europa, Ásia e África) separadas por mares estreitos e pelos rios Ganges, Eufrates, Tigre e Nilo, e que ela era cercada por um oceano único. Eles viajaram pelo mar a regiões próximas ao litoral até possuírem os instrumentos de navegação e embarcações que lhes dessem maior segurança<sup>4</sup>.

## As Grandes Navegações

Portugal alcançou o pioneirismo nas navegações lançando-se no processo da expansão marítima. Eles usaram o mar como rota alternativa para chegar ao grande centro comercial da época, as Índias, onde compravam especiarias para revender na Europa com grande lucratividade, contribuindo para o processo de acumulação de capitais. É neste contexto que, em 1500, os portugueses chegaram ao Brasil para conquistar e implantar sua colônia de exploração.

Conseguiram controlar os povos nativos enfraquecendo e aniquilando sua cultura. Antes de tudo, para governar de forma eficiente sua nova possessão, foi preciso introduzir o idioma, os costumes e a religião dos conquistadores. Uma das estratégias foi a imposição do cristianismo e de sua música em latim. Os homens que iniciaram essa prática com os índios brasileiros foram os religiosos da Companhia de Jesus, ordem católica criada em 1534 para cristianizar o mundo antes que os protestantes o fizessem.

# Os Jesuítas

**A música foi empregada para o auxílio da catequese, mesmo contrariando os preceitos da Companhia de Jesus<sup>5</sup>.**

Os primeiros registros da chegada dos jesuítas ao Brasil datam de 1549, quando Manoel da Nóbrega desembarcou em Salvador, juntamente com a expedição de Tomé de Souza. Os jesuítas atuaram no Brasil colonial, de 1549 até serem expulsos por determinação do Marquês de Pombal em 1759. A música foi empregada para o auxílio da catequese durante todo o período, mesmo contrariando os preceitos da Companhia de Jesus, que vetava a utilização da música para fins de catequizaçã<sup>6</sup>.



Logotipo da Companhia de Jesus.

Eles davam mais atenção às crianças acreditando que, além de sua maior receptividade, através delas atingiriam os adultos com mais facilidade. Usavam o “Cantochão” – tipo de canto plano e sem ritmo musical definido – para orações e as “Cantigas” – canto com ritmo musical bem definido – para textos que continham os ensinamentos básicos da vida cristã<sup>7</sup>.



Na gravura aquarelada de Keller Leuzinger, de meados do século XIX, o interior de uma igreja no atual Amazonas. (Fundação Biblioteca Nacional).

*Um bom exemplo é o das canções compostas no século XVIII para os índios araucanos do atual Chile, pelo jesuíta Bernhard Von Havestadt.*



Canção composta no séc. XVIII para os índios Araucanos do atual Chile pelo jesuíta Bernhard Von Havelstadt.  
Arranjo Paulo Cesar Botelho

# Jesus Cad

Bernhard Von Havelstadt  
(1714 - 1781)

6ª = D

1

6

11

16

21

26





Canção composta no séc. XVIII para os índios Araucanos do atual Chile pelo jesuíta Bernhard Von Havestadt.  
Arranjo Paulo Cesar Botelho

# Duamtumn Vill

Bernhard Von Havestadt  
(1714 - 1781)

6ª = D

1

6

11

16

21

26

# Os índios

**Eles acreditavam que os europeus foram enviados do céu por suas divindades ancestrais.**

*Apesar da maioria da população de índios brasileiros ter sido praticamente dizimada pelos colonizadores portugueses, bandeirantes e contadores europeus, a música indígena e seus instrumentos deixam fortes influências em toda formação básica da história da música brasileira que se desenvolve – além de incorporar os primeiros traços da música portuguesa e européia –, numa cultura de transição e assimilações permanentes<sup>8</sup>.*



Casal de índios Carajás - verso da cédula de 1000 cruzeiros, 1990, série 5053 - Casa da Moeda - BC.

*A conseqüente “desaculturação” do índio foi tão radical que, praticamente, não ficaram vestígios na música brasileira<sup>9</sup>.*

**N**ão se pode iniciar uma trajetória da música brasileira sem breves referências a música dos indígenas. As fontes relativas ao século XVI são, naturalmente, os relatos de portugueses e estrangeiros que por aqui passaram ou aqui se radicaram<sup>10</sup>.

O primeiro documento de notação musical relativo à música dos índios, devemos a Jean de Léry<sup>11</sup>, francês nascido em 1534, em La Margelle, na região de Yonne, e falecido em 1613, em L'Isle, na Suíça. Foi missionário seguidor das doutrinas de Calvino, desde a adolescência. Em Genebra, sede do protestantismo, tornou-se pastor em 1555.

Nesta época os franceses tentavam fundar no Brasil uma colônia, a “França Antártica”, cuja sede seria localizada no Rio de Janeiro sob o comando de Durand de Villegagnon. Atendendo a solicitação de Villegagnon, Calvino enviou ao Brasil uma missão chefiada por Du Pont de Corzuileraray, formada por dois pastores chefes e 14 missionários. Entre eles Jean de Léry. Permaneceu de 1557 a 1558. Ao retornar à França, publica em 1578, o livro “Viagem à Terra do Brasil” com notáveis observações da natureza local e dos costumes indígenas.

Neste livro estão registrados dois cantos tupis: Canide Ioune e Sabath.

Versões adaptadas:

### Canide Ioune



### Sabath



O primeiro trecho representa uma canção fauniana, que celebra a beleza de uma ave amarela: Canide ioune – ave amarela; o segundo porém, é uma canção elegíaca, que eles denominavam sabath.

*me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: Hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, wêh. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo<sup>13</sup>.*

Os fragmentos transcritos por Léry constituem o primeiro e único registro de música recolhida no Brasil e grafada em pauta nesse período. Vale a pena conferir um trecho do texto:, retirado do capítulo XVI de História de uma viagem feita à terra do Brasil:

*(...) Unidos uns aos outros mas de mãos soltas e fixos no lugar, formam roda, curvados para frente e movendo apenas a perna e o pé direito; cada qual com a mão direita na cintura e o braço e a mão esquerda pendentes, suspendem um tanto o corpo e assim cantam e dançam. Como eram numerosos, formavam três rodas no meio das quais se mantinham três ou quatro caraíbas ricamente adornados de plumas, cocares, máscaras e braceletes de diversas cores, cada qual com um maracá em cada mão.*

*[...] Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os 500 ou 600 selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra,*

O período no qual se observou o maior contato entre os indígenas e os colonizadores foi durante a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII, a partir da segunda metade do século XVII tornou-se cada vez mais raro, pois os índios desapareceram rapidamente da costa brasileira, devido às doenças transmitidas pelos brancos e os conflitos que os massacravam<sup>14</sup>.

Quase desaparecida do olhar branco nas regiões colonizadas do Brasil, a música indígena somente voltaria a despertar a atenção dos escritores a partir de fins do século XVIII, com as primeiras viagens científicas para levantamento da fauna, flora, geografia e riquezas naturais do país, naquela época chamadas “viagens filosóficas”. Durante o século XIX naturalistas como Alexandre Rodrigues Ferreira, Karl Friedrich von Martius, Alcide d’Orbigny e outros deram início a uma nova maneira de descrever a música indígena, com mais interesse, já distante da mera curiosidade e procurando registrar as informações agora com maior precisão e rigor metodológico<sup>15</sup>.

Transcrição  
Paulo Cesar Botelho

# Canide Ioune - Sabbath

Ave amarela - Canto Elegíaco



Villa-Lobos  
(1887- 1959)

*a tempo* *rit.*

5 *a tempo*

9 *rit.* *a tempo*

13 *rit.* *a tempo*

17 *rit.* *a tempo*

21

# A Chegada dos Africanos

**Durante todo o período colonial, os rituais e manifestações pagãs africanas tornaram-se frequentes no território nacional, e não só os negros e seus descendentes participavam das rodas de batuque, mas também cidadãos brancos passaram a integrar essas cerimônias<sup>16</sup>.**

**O**s primeiros contingentes de negros foram introduzidos no Brasil nos últimos anos da primeira metade do século XVI, talvez em 1538<sup>17</sup>.

A partir do último quartel do século XVI começara o tráfico de escravos negros, vindos da África, a fim de substituir a mão-de-obra vermelha, que se revelara inadequada em virtude da indolência e do anseio de liberdade dos indígenas. Esses milhões de negros, que entraram no Brasil até 1850, tiveram papel de destaque na formação da alma e do sentimento brasileiros<sup>18</sup>.

Se é possível verificar uma quantidade razoável de informações sobre a prática musical ligada aos povos indígenas, por outro lado as notícias sobre a música praticada pelos africanos no Brasil até o final do século XVIII, foram muito raras.

As notícias mais interessantes, do século XVII, são dos cronistas Johan Nieuhof (holandês) e Urbain Souchu Rennefort (francês): Johan Nieuhof parece ser o primeiro autor a publicar uma ilustração na qual aparecem africanos tocando instrumentos musicais no Brasil. A ilustração, intitulada “Negers Speelende op Kalabaßen” (negros tocando em cabaças), representa um casal de africanos em uma localidade do litoral nordestino, na década

de 1640, tocando um caracaxá (instrumento construído a partir de uma cabaça) e um pandeiro.

Urbain Souchu Rennefort, em uma publicação de 1688, presenciou uma comunidade de origem africana realizar uma festa em Pernambuco, no dia 10 de setembro de 1666, que provavelmente tem relação com os congados que chegaram até o presente:

*“Após irem à missa cerca de quatrocentos homens e mulheres, elegeram um rei e uma rainha, e marcharam pelas ruas cantando, dançando e recitando os versos que fizeram, acompanhados de oboés, trombetas e tambores bascos<sup>19</sup>.”*



Negers Speelende op Kalabaßen” (negros tocando em cabaças) - Johan Nieuhof, séc XVII

*Nos primeiros anos após o descobrimento do Brasil, a sonoridade no país é, basicamente, derivada da fusão entre os ritmos nativos e os hinos católicos dos jesuítas, que muito se assemelham ao canto gregoriano<sup>20</sup>.*

# O Alaúde, a Vihuela e as Guitarras

**Chegaram ao Brasil, trazidas por colonizadores e foram muito usadas para a catequese pelos jesuítas.**

**Plectro:** Utensílio usado para tocar instrumentos de cordas pulsadas em lugar dos dedos da mão direita

**Rasgado,** rasgueado ou rayado: uma palavra de origem hispânica, indicando uma maneira de tocar o violão, atacando as cordas para cima e para baixo com todos os dedos.

**Ordens:** são as cordas duplas dos instrumentos antigos.

Sabe-se que entre os séculos XIV e XVI, o Alaúde, a Vihuela e as Guitarras encontravam-se largamente difundidos na Península Ibérica pelos trovadores.

A partir de 1492, após a expulsão definitiva dos mouros da Península Ibérica tudo que se remetia a cultura árabe estava sendo banido da Espanha e Portugal. E com o alaúde não foi diferente, ele foi aos poucos sendo substituído pela Vihuela.

A Vihuela foi instrumento mais palaciano e da música erudita, possuía a caixa acústica no formato de 8, seis cordas duplas e três modelos diferentes: “vihuela de arco”, friccionada com arco; “vihuela de peñola”, pulsada com um plectro; e a “vihuela de mano”, tocada com os dedos, que teve maior popularidade na Espanha do século XVI espalhando-se por vários países da Europa. Ela aos poucos, caiu em desuso no século XVII.

A guitarra, com dimensões um pouco menores que a vihuela, 4 cordas duplas e, popularizou-se nas mãos do povo. Sua técnica e repertório eram mais simples e havia uma diferença na interpretação: na vihuela ponteava-se e nas guitarras, o toque era rasgado.

A guitarra de 4 ordens, ainda no século XVI, desenvolveu-se e adquiriu mais um par de cordas (5 ordens) e também passou a ser utilizada na música erudita aristocrática. Chegaram ao Brasil, trazidas por colonizadores que rasgavam os acordes simples das cantigas profanas e populares. Foram muito usadas para a catequese pelos jesuítas. Na segunda metade do século XVIII, surgem as guitarras de cinco cordas simples, de seis ordens e seis cordas simples, esta última denominada por brasileiros de violão. No Brasil, do século XVI ao XVIII, a guitarra de 5 ordens foi chamada de viola. E com pouquíssimas diferenças, na atualidade da chamada “viola sertaneja” ou “viola caipira”. Essas violas de arame foram as precursoras do violão.

Acredita-se que por serem muito populares em Portugal e fáceis de transportar, a Vihuela e as guitarras de 4 e 5 ordens foram levadas para terras conquistadas durante a Era das Grandes Navegações.



A Vihuela de Quito, Relicário de Santa Mariana de Jesús é custodiada pela Fundação Iglesia de la Compañía de Jesús em Quito. Uma das mais antigas guitarras preservadas do mundo.

# Gregório de Mattos

## Um dos fundadores da poesia lírica e satírica.

**G**regório de Mattos Guerra (1636-1697), um dos maiores poetas do barroco brasileiro, é patrono da cadeira número 16 da Academia Brasileira de Letras<sup>21</sup>. Conhecido na história da literatura brasileira como “o Boca do Inferno”, pelo teor satírico e malicioso de seus textos.

A menção de obras musicais específicas em poesias de Gregório de Mattos e a citação de instrumentistas afro-brasileiros transformam sua obra poética em uma ótima fonte de informações sobre a música ouvida nas ruas, casas, conventos e bordéis do Brasil seiscentista<sup>22</sup>.

E o “Boca do Inferno” também tocava viola. O poeta cantava acompanhando-se a uma viola que fizera de cabaça<sup>23</sup>.

No século XVII começavam a tomar forma os elementos que ajudariam a definir a brasilidade, na música e na literatura, e já se utilizava os recursos literários como a paráfrase e a paródia<sup>24</sup>.



Gregório de Mattos - Desenho de M. J. Garnier, 1913. Biblioteca Nacional.

Um dos poemas mais conhecidos de Mattos, *Marinícolas*, é uma paródia de *Marizápalos*, uma celebre canção ibérica do século XVII, que sobrevive em várias versões em fontes peninsulares e latino-americanas. Escrito durante a permanência de Mattos em Portugal, *Marinícolas* satiriza as preferências sexuais de um alto funcionário do tesouro português<sup>25</sup>.

*Marizápalos* foi impresso pela primeira vez em 1657 por Miguel López de Honrubias<sup>26</sup>.

Marinícolas todos os dias  
O vejo na sege passar por aqui  
Cavalheiro de tão lindas partes  
Como verbi gratia, Londres e Paris.  
[ ... ]  
Marinícolas era muchacho  
Tão grão rabaceiro de escumas de  
rim,  
Que jamais para as toucas olhava,  
Por achar nas calças melhor fraldelim  
[ ... ]  
Lá me dizem, que fez carambola  
Com certo Cupido, que fora daqui  
Empurrado por umas Sodomas  
No ano de tantos em cima de mil.  
[ ... ]  
Marinícolas é finalmente  
Sujeito de prendas de tanto matiz,  
Que está hoje batendo moeda,  
Sendo ainda ontem um vilão mim.

Embora não possamos indicar Gregório de Mattos como um autor de modinhas, nem atribuir ao satírico texto qualquer resquício de lirismo, *Marinícolas* trata-se de um dos exemplos brasileiros mais antigos da canção acompanhada da viola, utilizando a música ancestral europeia, e por Gregório ter sido seu próprio acompanhador, estrutura que mais tarde seria largamente utilizada na modinha<sup>27</sup>.

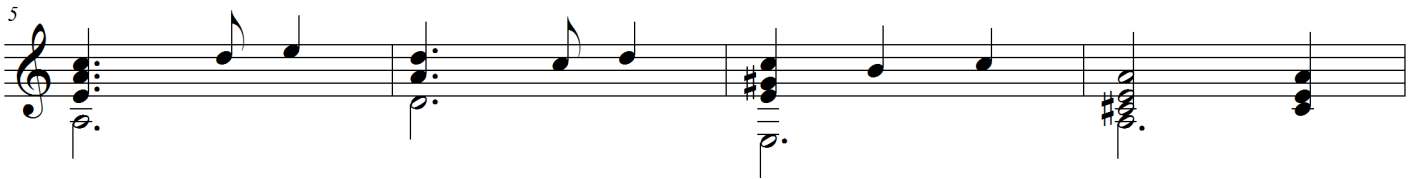
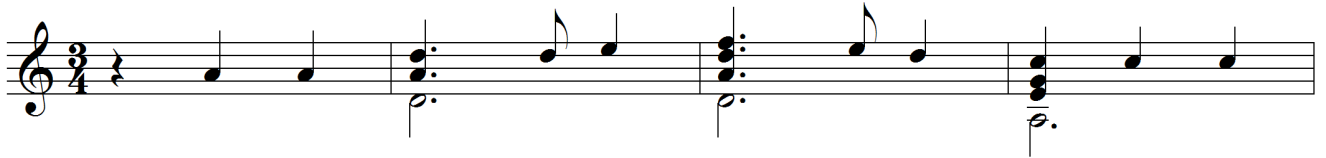




Pesquisa: Rogério Budasz (1995)  
 Versão Atualizada: Paulo Castanha (1996)  
 Arranjo Paulo Cesar Botelho

# Marinícolas

Anônimo  
 Letra de Gregório de Matos



# A Música dos Barbeiros

## Segundo estudiosos, essa seria a primeira verdadeira manifestação de uma música popular brasileira instrumental de entretenimento público

No ano de 1700, era das primeiras descobertas de ouro em Minas Gerais, em meados do século XVIII, surgem no Rio de Janeiro e Bahia, as lendárias e divertidas músicas de barbeiros. São pequenos grupos musicais compostos de escravos negros barbeiros com tempo disponível para se dedicarem ao aprendizado de velhos e desgastados instrumentos musicais que lhes são passados. Segundo estudiosos, essa seria a primeira verdadeira manifestação de uma música popular brasileira instrumental de entretenimento público. Essas pequenas orquestras ambulantes, também chamadas de ‘charangas’ ou ‘ritmos de senzala’, muito requisitadas para festividades e procissões como a do Domingo do Espírito Santo, tocavam flauta, cavaquinho, violas, rabeca, trompa, pistão, pandeiro, tamboril, marchete, e interpretavam – muito à sua maneira livre – fandangos, dobrados, quadrilhas, lundus e polcas num repertório bem diverso. Da música desses deselegantes, mas charmosos barbeiros descalços, nasceriam os ‘ternos’, as bandas de coreto, as militares e o choro. Elas existiriam até meados do século seguinte<sup>28</sup>.

*Da música desses deselegantes mas charmosos barbeiros descalços, nasceriam os ‘ternos’, as bandas de coreto, as militares e o choro. Elas existiriam até meados do século seguinte.*



Marimba - O passeio de domingo à tarde. Debret, 1826.

# O Brasileiro



Violeiro Caipira - Oscar Pereira da Silva, 1918. Acervo Banco Itaú.

O brasileiro é aquele que se assume como brasileiro para deixar de ser ninguém. É filho da índia preta por um branco, que não se identifica com seu gentio materno, subjugado e subalterno, mas também não é aceito como igual pelo gentio paterno, que o vê como filho da terra, bastardo e espúrio. É mulato, parido por uma negra preta pelo amo ou pelo capataz, que não quer ser negro, por ser mais claro e por rejeitar a condição servil da mãe, mas não é visto como igual pelos brancos, nem sequer, como gente verdadeira. Esses mestiços mulatos, Zé-ninguéns, já não sendo índios, nem afros, nem europeus, caem no vazio do não ser, de que só podem escapar assumindo outro ser, outra identidade, a de brasileiro.

Brasileiro é, pois, esta gente nativa mestiça, sobrando e indesejada, que irrompe na sociedade colonial, partida entre senhores e escravos, como uma entidade nova e intrusa. A imensa maioria destes brasileiros, tanto os de ontem como os de hoje, tidos como brancos, deixa ver, nas feições, a marca de sua origem indígena; se morenos, sua ancestralidade africana.

Darci Ribeiro<sup>29</sup>



# Parte II:

## Os Gêneros Musicais

Nas unidades da parte II, além dos fatos históricos marcantes organizados em ordem cronológica, padrões rítmicos de acompanhamento dos principais gêneros urbanos nacionais, exemplos, excertos, transcrições, e arranjos, você encontrará os gêneros importados da Europa e de países latinos.



# Unidade

**1**

A Modinha  
O Lundu

# A Modinha

**A modinha e o lundu chegaram ao século XX, já fazendo parte da prática musical popular e reconhecidos como gêneros tipicamente brasileiros, apesar de sua origem europeia e africana<sup>30</sup>.**



El Alma de la Rosa, por John William Waterhouse, 1908 - Royal Academy de Londres

**M**odinha: Canção de estilo peculiar, camerística, desenvolvida na segunda metade do século XVIII inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil. A denominação modinha, no Brasil, está ligada à moda, palavra Portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos. Em Portugal no século XVIII, foi um tipo genérico de canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas<sup>31</sup>.

A origem da modinha está relacionada um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual<sup>32</sup>.

Nessa fase desempenharam especial função na música de salão as canções acompanhadas, que além dos requisitos acima, uniam a música à poesia, outra arte que conquistou os saraus domésticos setecentistas. Surgiam, então, canções a uma ou mais vozes, em idiomas locais e acompanhadas de instrumento harmônico. Na Itália apareceu a *canzonetta*, na Espanha a *seguidilla*, na França a *ariette*, na Áustria e Alemanha o *Lied* e em Portugal a *modinha*<sup>33</sup>.

Todos esses gêneros de canções foram derivados de algum tipo de canto teatral. No caso português, existem razões suficientes para se crer que a estrutura melódica das modinhas foi uma derivação das melodias operísticas, apenas adaptadas ao idioma local e às particularidades da prática doméstica<sup>34</sup>.

Estavam presentes nas modinhas, como nas óperas daquele período, os duos com linhas vocais em terças ou sextas paralelas<sup>35</sup>.

*Acreditamos ser uma herança deste período o canto das duplas sertanejas, em terças e sextas paralelas.*



## Caldas Barbosa

Mas a evolução da moda em Portugal recebeu importante contribuição de um brasileiro, o mulato Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1740 - Lisboa, 1800), residente em Portugal a partir de 1770 e introdutor nos salões lisboetas de um gênero particular de canção: a *moda brasileira*<sup>36</sup>.

Domingos Caldas Barbosa, foi padre, também conhecido pelo nome árcade de Lerenó Selinuntino, foi poeta, cantor de modinhas, exímio improvisador e, naturalmente, tangia sua própria viola-de-aramé. Migrou para Lisboa e lá viveu no último quartel do século XVIII até sua morte.



Domingos Caldas Barbosa. Fundação Biblioteca Nacional

Tornou-se muito popular na corte por sua atuação como poeta e cantor de modinhas. Seu livro, *Viola de Lerenó*, uma coletânea de poemas em dois volumes, sugere ltras de modinhas e lundus de sua própria lavra. Teve várias publicações em Lisboa entre 1798 e 1823 e uma na Bahia, em 1813. Nele, podemos encontrar o estilo que Caldas Barbosa utilizou em seus poemas e que muito se assemelham ao estilo de vários textos encontrados no manuscrito *Modinhas do Brasil* acima citado: neologismos afro-brasileiros, como “mugangueirinha”, além de diminutivos como “enfadadinha” e “negrinho”; também os vocábulos “sinhá” e “nhanhá”, tratamento que os escravos dispensavam às

senhoras e senhoritas nessa época, bem ao gosto do vocabulário popular praticado na colônia<sup>37</sup>.

O etnomusicólogo Gerard Béhague, em seu pioneiro artigo sobre o manuscrito *Modinhas do Brasil*, que se encontra na Biblioteca da Ajuda em Lisboa, destaca aspectos poéticos que considera característicos do estilo brasileiro e, sobretudo, de Caldas Barbosa. Identifica dois poemas utilizados nas modinhas desta coleção como sendo de sua autoria: *Eu nasci sem coração* e *Homens errados e loucos*<sup>38</sup>.

A Modinha permaneceu viva, chegando a ser denominada popularmente de “Seresta”. Ao finalizar o século XX, entre as canções escolhidas como as 10 melhores do período pela Academia Brasileira de Letras (então presidida por Nélida Piñon) e em comemoração aos 100 anos da instituição, incluía-se a modinha “Chão de estrelas”, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa<sup>39</sup>.

Mário de Andrade, com a acuidade de sempre, observou que “à medida que esta (a modinha) desaparece ou vive mais desaparecida dos seresteiros, vai sendo, porém, substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que, porém, a agógica não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora, isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha de salão, passada pra boca do povo, adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e o do xote principalmente. Ora, estes eram sempre ritmos importantes, não de criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha<sup>41</sup>”.

*Seresta é o mesmo que serenata, porém existe uma pequena diferença, a seresta é aquela que se realiza em locais fechados, e a serenata, ao ar livre, sob a luz das estrelas.*

*Há também modinha que adota o binário do “schottisch”, chamada no vocabulário da música popular brasileira de canção, como, por exemplo, a famosa “A voz do violão” (1928), de Francisco Alves e Horácio Campos.*

*Quando pensamos na trajetória do gênero e de seu acompanhamento instrumental, percebemos, em resumo, que a modinha tem em sua origem a viola como instrumento acompanhador, o cravo e, posteriormente o piano, quando o gênero recebeu tratamento erudito. Porém, mais tarde quem também entra em cena assumindo essa função, é o violão.*



Viola de cinco ordens feita pelo luthier Português Belchior Dias em Lisboa no ano de 1581.

## Padrões rítmicos de acompanhamento

The image displays seven musical staves, each representing a different rhythmic accompaniment pattern. All staves are in G major (one sharp) and 2/4 time. The patterns are as follows:

- Staff 1:** Treble clef, one sharp, 2/4. Rhythmic figure: quarter rest, quarter note chord (G-B-D), quarter rest, quarter note chord (G-B-D). Chords: G, B, D.
- Staff 2:** Treble clef, one sharp, 2/4. Rhythmic figure: quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D). Chords: G, B, D.
- Staff 3:** Treble clef, one sharp, 2/4. Rhythmic figure: quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D). Chords: G, B, D.
- Staff 4:** Treble clef, one sharp, 2/4. Rhythmic figure: quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D). Chords: G, B, D.
- Staff 5:** Treble clef, one sharp, 2/4. Rhythmic figure: quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D). Chords: G, B, D.
- Staff 6:** Treble clef, one sharp, 2/4. Rhythmic figure: quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D). Chords: G, B, D.
- Staff 7:** Treble clef, one sharp, 2/4. Rhythmic figure: quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D), quarter note chord (G-B-D). Chords: G, B, D.

The image displays six staves of musical notation for guitar accompaniment. The music is written in the key of D major (indicated by two sharps) and a 3/4 time signature. The notation includes various chords, melodic lines, and rhythmic markings such as accents and slurs. The first staff shows a simple chord progression. The second staff introduces a melodic line with eighth notes. The third staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth staff continues with a similar rhythmic pattern. The fifth staff shows a melodic line with eighth notes and a final chord. The sixth staff concludes with a melodic line and a final chord.

Com o advento do Romantismo, a difusão da Valsa e a chegada ao Brasil da corte portuguesa e, com ela, das modinhas de salão, esse tipo de canção popular vai se modificando. A brejeirice primitiva cede lugar ao mais derramado sentimentalismo, e o ritmo, predominantemente binário, característico das mais antigas modinhas, passa ao ternário. Quanto à forma, a modinha nunca teve estrutura fixa. Há modinhas com introdução ou sem ela, com duas ou três partes, etc. O plano tonal também é variável<sup>41</sup>.

Três excertos de acompanhamentos do manuscrito anônimo 1596 da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, intitulado *Modinhas do Brasil*, contendo 30 modinhas possivelmente brasileiras e composta no final do século XVIII. Transcrições de Edilson Vicente de Lima.

### Sofres por que queres

Two staves of musical notation for the piece 'Sofres por que queres'. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

### Ninguém morra de ciúme

Two staves of musical notation for the piece 'Ninguém morra de ciúme'. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

### Da minha constante fé

Rasgado

Two staves of musical notation for the piece 'Da minha constante fé'. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a 'Rasgado' (rhythmic strumming) pattern consisting of chords. The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Homens Errados e Loucos

Modinha Brasileira

Poema: Domingos Caldas Barbosa  
(1740-1800)



Anônimo

5

9 **Fine**

13

17

21 **D.C. al Fine**

Transcrição  
(da versão gravada por Carles Trepal)  
Paulo Cesar Botelho

# Modinha

Seresta nº 5



Villa-Lobos  
(1887- 1959)

**Poco Animato**

4

8

12

16

20

*rit.*

*a tempo*

*rit.*

*rit.*

*Animado*

24 *rit.*

28 *rit.* *a tempo*

32 *rit.*

36 *rit.* *p*

Harm.....

# O Lundu<sup>42</sup>

**Nos anos anteriores a 1775, não existiu qualquer documento português ou brasileiro com a denominação modinha, ou lundu. Em que medida o lundu foi brasileiro?**



Retratos - Tipos Negros - Alberto Henshel, 1869 - IMS.

## Lundu Instrumental

**L**undu, londu, landu, landum ou lundum, música que parece ter sido a mais antiga dança brasileira da qual conhecemos exemplos musicais. Essa dança estabeleceu-se no Brasil em meados do século XVII, mas somente seria conhecida no início do século seguinte.

No Brasil, predominaram duas danças no século XVII: o lundu e o batuque. E tudo indica que o lundu tenha mesmo surgido no Brasil, mesmo sendo o resultado da mescla de elementos musicais e coreográficos de origens diversas.

O batuque, a julgar pelas descrições e ilustrações disponíveis (as principais foram publicadas por Carl Friedrich von Martius e por Johann Moritz Rugendas), foi uma denominação portuguesa genérica para

todo tipo de dança de negros, praticada em fazendas durante o dia e ao ar livre, nos fins de semana ou dias de festa. O batuque era acompanhado pela percussão de instrumentos idiófonos ou membranófonos ou, mais comumente, pela batida das próprias mãos, empregando-se também a umbigada, recurso coreográfico que se difundiu por todo o país em gêneros que ainda são observados entre populações de origem negra. Já o lundu parece ter sido uma dança mais difundida socialmente, praticada entre negros, brancos e mulatos.

Carl Friedrich von Martius, que esteve em Belém em 1819, associou o lundu aos mulatos da cidade, com a seguinte observação: “Para o jogo, a música e a dança, está o mulato sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque.”

Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que acompanhou Langsdorff em uma expedição pelo Brasil entre 1821-1829, relata a diferença social que existiu entre o batuque e o lundu, no *Malerische Reise in Brasilien* (Viagem pitoresca pelo Brasil), publicado em 1835: “A dança habitual do negro é o ‘batuque’. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão.” “Outra dança negra muito conhecida é o ‘lundu’, também dançada pelos portugueses, ao som do

*Da África, o lundu trouxe a base rítmica, uma certa malemolência e seu aspecto lascivo, evidenciado pela umbigada, pelos rebolados e por outros gestos que imitam o ato sexual.*



*violão, por um ou mais pares. Talvez o 'fandango', ou o 'bolero' dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança.*"

*"Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos."*

Rugendas também produziu duas gravuras com o título "Danse landu", nas quais foram retratadas duas situações sociais distintas, em torno da mesma dança. Na primeira delas, representou uma cena noturna ao ar livre, ao lado de uma casa grande e em frente a uma fogueira, envolvendo um casal de dançarinos, um tocador de viola e dezenove espectadores, constituídos de negros, mulatos e brancos, entre os últimos um clérigo e um homem armado com espada, ao lado de sua companheira. O dançarino, vestido à portuguesa, com sapatilha e meias, mantém os dois braços levantados, com castanholas nas duas mãos, enquanto a dançarina movimenta-se com as mãos na cintura.



Danse Landu, J. M. Rugendas, 1835. Biblioteca mario de Andrade.

Na segunda gravura, existe uma cena semelhante, porém ao cair da tarde e junto a um casebre, na qual observa-se um casal de dançarinos mulatos, ambos descalços, mas realizando os mesmos movimentos da gravura anterior: o homem com os braços erguidos, aparentemente estalando os dedos, e a mulher com as mãos na cintura. Treze pessoas, entre negros e mulatos, presenciam a dança, um deles a cavalo.



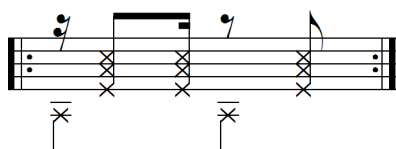
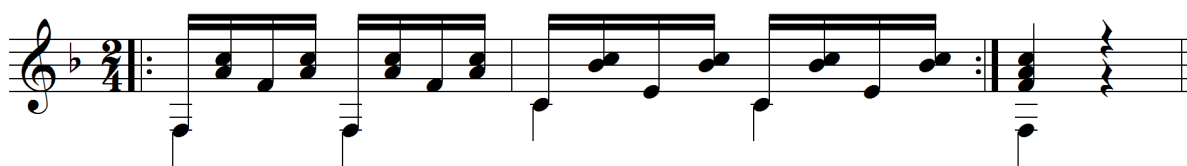
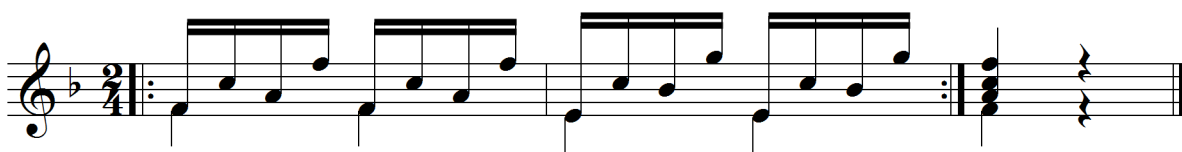
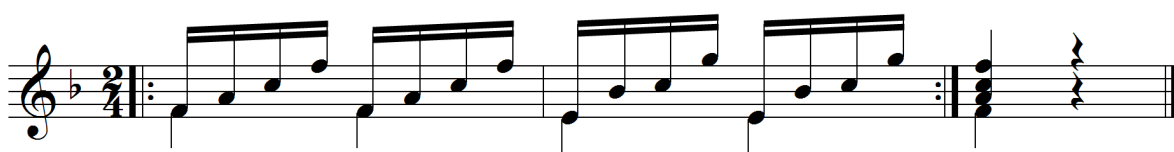
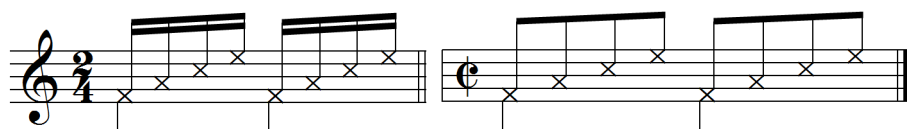
Danse Landu, J. M. Rugendas, 1835. Biblioteca mario de Andrade.

Além da difusão social, Rugendas também atesta uma ligação direta entre o lundu e certas danças ibéricas (portuguesas ou espanholas) como o fandango e o bolero, nas quais eram utilizadas as castanholas, os estalos dos dedos e o acompanhamento das violas, chegando até a afirmar que as versões ibéricas seriam derivadas do lundu.

O mais antigo registro musical que se conhece desse tipo de dança, no Brasil, encontra-se na *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* (Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas) recolhidas por Martius entre 1817 e 1820, é o "Landum, Brasilianische Volkstanz" (lundu, dança popular brasileira), a única obra instrumental da coletânea. Composta de um pequeno motivo, construído sobre as harmonias de tônica e dominante, executado em forma de variações.

## Padrões rítmicos de acompanhamento

A característica do acompanhamento do lundu é o padrão repetitivo. O lundu do século XVIII até a primeira metade do século XIX era disposto em 4 semi-colcheias ou colcheias, efetuando as notas dos acordes que sustentam a melodia.



Padrão encontrado a partir de 1850... anterior ao Maxixe e ao “Tango Brasileiro.” Posteriormente transforma-se em padrão de acompanhamento de Lundus e Maxixes!!!



A síncope característica é um resíduo rítmico africano que sobreviveu no novo mundo. A mais importante fórmula rítmica surgida nas Américas no século XIX.

As “Levadas” de modinhas e lundus foram extraídas e adaptadas ao violão de partituras editadas a partir da segunda metade do século XIX.

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Landum

Excerto



Anônimo  
Recolhido por Martius  
(entre 1817 e 1820)

1

5

9

13

17

21

25

29

33

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# 1º Lundu da Bahia

Excerto

Antonio Vieira dos Santos  
(1784-1854)



5

9

13

17

O Primeiro lundu da Bahia (instrumental) e a Chula Ponteadada (instrumental) são de um manuscrito de música para saltério copiado em Paranaguá (PR) nas primeiras décadas do séc. XIX, por Antônio Vieira dos Santos (Porto, 1784 - Morretes, 1854).



Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Lundu

Excerto

Anônimo  
Recolhido por Mario de Andrade  
em 1930

5

9

13

17

21

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Chula Ponteada

Excerto

Antonio Vieira dos Santos  
(1784-1854)



5

9

13

17

21



25

29

33

## O Lundu Canção

**D**omingos Caldas Barbosa é considerado, por autores que se dedicam o estudo do lundu, o introdutor do lundu nos salões de Lisboa. O nome lundu-canção o diferencia do lundu instrumental, na verdade é um tipo de modinha com algumas particulares bem características.

Os acordes são mais diversificados, mas como no lundu instrumental, com uma tendência de alterar compassos na tônica e na dominante. Isso nos leva a crer que o lundu canção teria origens no lundu instrumental. Foi praticado nos salões de Lisboa imitando o lundu instrumental dos brasileiros dançados por brancos e mulatos, por essa razão manteve parte de suas características sonoras.

O caráter sincopado das melodias é outra particularidade, que permaneceu até o século XIX neste tipo de canção.

O lundu canção, tal como a modinha, começou a ser composto no Brasil a partir do princípio do século XIX, muitas vezes mantendo a utilização da síncopa. A temática amorosa continuou em uso assim como nas modinhas, contudo, o lundu canção foi abandonando a temática amorosa, recebendo um caráter satírico, no decorrer do séc. XIX<sup>43</sup>.



# Unidade

**2**

A Valsa

A Polca

A Schottisch

A Mazurca

A Habanera

# As Danças Importadas

**Submetidas desde a chegada a um processo de nacionalização, as danças importadas seriam fundidas por nossos músicos populares a formas narrativas de um jeito de tocar<sup>44</sup>.**

*A dança de salão surgiu na Europa, na época do Renascimento. Desde o século XV, tornou-se muito apreciada, quer entre a plebe, quer entre os nobres.*



Victor Gabriel Gilbert (1847-1933) An Elegant Soiree

No segundo império, aproximadamente entre os anos 1841 e 1889, impulsionado pelo avanço do progresso de urbanização o panorama musical brasileiro sofreu grandes modificações. A cultura das elites brasileiras, neste período internacionalizava-se tendo como centro cultural o Rio de Janeiro. A música religiosa decaindo lentamente e o interesse pela opera era cada vez maior<sup>45</sup>.

A prática das modinhas e dos lundus desenvolvia-se paralelamente à prática de danças de salão e aos grandes eventos sociais<sup>46</sup>.

As danças importadas foram introduzidas no Brasil desde o final da primeira metade do século XIX, e tornaram-se muito comuns nas diversões da elite brasileira (a valsa, a polca, a schottisch, a mazurca e a habanera)<sup>47</sup>.

Eram executadas principalmente ao piano ou em pequenos conjuntos instrumentais com cordas e sopros. Tais danças, a partir do final deste mesmo século, começaram a sofrer profundas alterações mesclando-se com gêneros brasileiros (como o lundu e o maxixe), em ambientes urbanos e também rurais<sup>48</sup>.

## A Valsa

**D**ança de ritmo ternário e de origem muito discutida. Os franceses buscaram a origem de valsa no volte, que Thoinot Arbeau (1588) descreveu como uma gallarda do Sul da França, em compasso ternário, dançada girando todo o corpo. Também foi considerado ancestral da valsa o *tourdion*, que foi uma segunda parte (em compasso ternário) de uma dança medieval (século XV), cuja primeira parte, a *baja-danza*, era binária<sup>49</sup>.

G. Desrat, em seu “*Dictionnaire de la danse*” de 1895, diz que a Valsa não seria de origem alemã e que foi dançada na França no século XII, de acordo com as declarações feitas pelo jornal “*La Patrie*” de 17 Janeiro, (Paris, 1882). “*Um estudioso, diz este jornal, acaba de destruir a lenda que ele atribuiu a invenção da Valsa (...). De acordo com um manuscrito do século XII, foi dançado pela primeira vez em Paris em 9 de novembro de 1178. A Valsa, já era conhecida na região Sul da França sob o nome de Volta; e o canto que a acompanhava foi chamada pallada (...). Os alemães a adotaram e a Volta do Sul da França, tornou-se o Waltzer Germânico*<sup>50</sup>.”

No Brasil, a primeira notícia relativa à composição de valsas está ligada aos nomes do Príncipe D. Pedro e Sigismund Neukomm. Documentos descobertos por Mozart de Araújo, e revelados desde 1951, exibem, no rol das composições de Sigismund Neukomm, escritas no Brasil, uma Fantasia à Grande Orquestra sobre uma Pequena Valsa de S.A.R. o Príncipe D. Pedro (1816), bem como um arranjo para orquestra de seis valsas compostas pelo futuro Imperador<sup>51</sup>.

Tais valsas provavelmente, possuíam características de valsa de concerto.

Jean Baptiste Debret nos fornece indícios, no capítulo Lojas de Barbeiros que permitem deduzir a divulgação da valsa pelas camadas populares. Diz o famoso pintor: “*No Rio de Janeiro como em Lisboa as lojas de barbeiros, copiadas das espanholas, apresentam naturalmente o mesmo arranjo interior e o mesmo aspecto exterior com a única diferença de que o oficial de barbeiro no Brasil é quase sempre negro ou pelo menos mulato. ( ... ) Dono de mil talentos, ele tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda, como de executar, no violão ou na clarineta, valsas e contradanças francesas, em verdade arranjadas a seu jeito*<sup>52</sup>.”

*Testemunho Importante para a história da valsa brasileira, relativo ao período de 1816 a 1831 (portanto, até o fim do primeiro Império).*

Luís da Câmara Cascudo reforça essa opinião sobre a divulgação e incipiente nacionalidade da valsa: “*No Brasil, no primeiro Império e segundo a valsa era dançadíssima, e o povo gostou do seu ritmo. Ainda continua viva e atual nas festas do interior. Inútil informar do seu prestígio urbano*” (...). “*A valsa veio a divulgar-se no Brasil durante fins do primeiro Império e período regencial, justamente quando Paris inteiro a consagrava, 1830 e seguintes*<sup>53</sup>.”

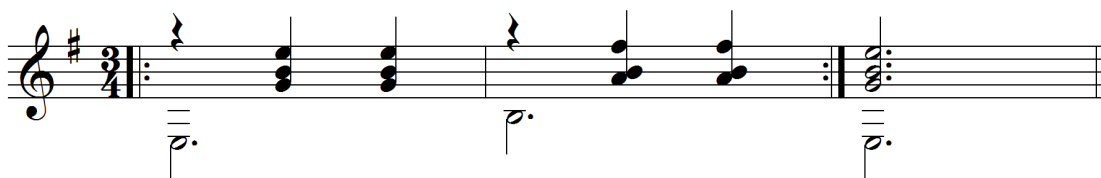
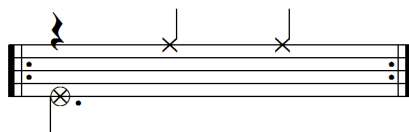
O processo de evolução das características nacionais e o sentimento nativo realizado musicalmente foram lentos.

No século XIX a valsa foi cultivadíssima, o número de publicações foi enorme, e a maioria dos títulos em francês. No entanto, nos últimos decênios, do mesmo século, já se encontram valsas tipicamente brasileiras compostas desde o nível popular até o erudito<sup>54</sup>.

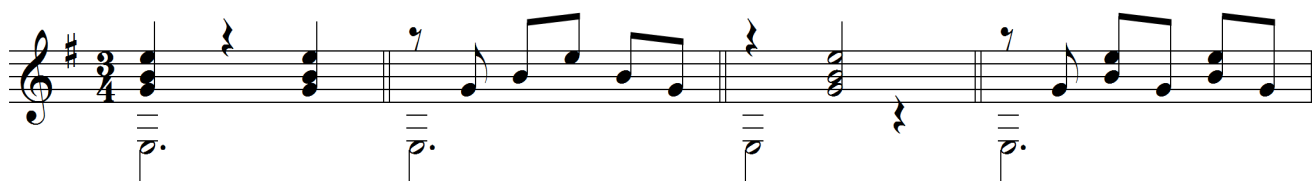
Maria A. C. Giffoni identificou algumas modalidades de valsa, tanto rurais quanto urbanas, informando sobre a grande voga dessa dança até o séc. XX, quando adquiriu características locais: *“De origem alemã segundo uns ou de procedência francesa, de acordo com outros, entrou no Brasil em 1830 e tornou-se indispensável nos salões, quer fosse a Valsa comum quer fosse a Valsa Vienense. Durante o Primeiro e Segundo Império foi muito executada. Seu prestígio estendeu-se até o século XX. Aclimatou-se ao nosso meio, adquiriu feições locais, sofreu influências várias, entre as quais a da Modinha e do Choro. As composições brasileiras no gênero são variadíssimas. Influiu em outras danças como na chimarrita, que, no Rio Grande do Sul, no século XIX, adotou o seu aspecto. Minas Gerais se destacava pelas modalidades de valsa registradas no Estado, entre elas a Valsa Americana, encontrada no final daquela centúria em Ouro Preto; a Valsa Vienense, praticada em Abaeté e Mar de Espanha, em 1896; a Valsa Prussiana, Valsa Francesa e Valsa Rodada também faziam parte dos bailes mineiros. No Estado de São Paulo encontra-se referências à Valsa Vienense, por aquela época. É ainda muito encontrada em nosso século, sobretudo em regiões de influência alemã e austríaca (compasso ternário)<sup>55</sup>.”*

A valsa, como as outras danças, cai nos dedos dos chorões e da maioria dos pianistas populares, os planeiros. Segundo Tinhorão *“Os planeiros, na verdade, apareceram como uma opção para quem desejava dar um baile em casa, pois, até então, a música de dança só era fornecida pelos grupos de chorões, invariavelmente formados à base de flauta, violão e cavaquinho<sup>56</sup>...”* A valsa popular continua sendo cultivada, seja sob a forma instrumental, seja sob a forma de valsa-canção.

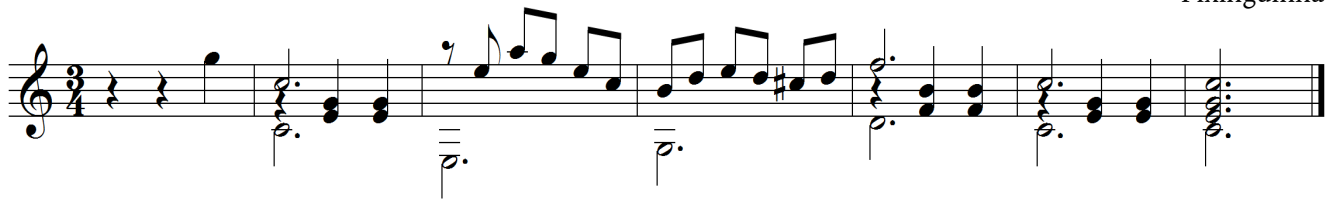
## Padrões rítmicos de acompanhamento



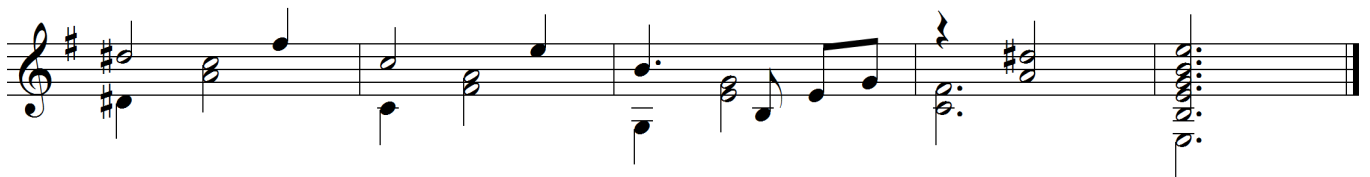
Variações



Rosa  
Pixinguinha



Se Ela Perguntar  
Dilermando Reis



## A Polca

**D**ança folclórica da Boêmia (Tchecoslováquia) do século XIX, cujo nome “poulka ou pulka” significaria “metade” (meio passo, característica da dança). Uma lenda diz que essa dança foi inventada por uma camponesa da Boêmia: Anna Slezakova, que foi a primeira a dançá-la. Seu compasso é 2/4, de andamento bastante animado, porém em sua origem era mais lento. A Polca se propagou, em primeiro lugar, na Polônia, Áustria, Hungria e França, por volta de 1844, onde teve grande aceitação nos salões, na Corte e no Teatro<sup>57</sup>.

Sobre a sua chegada ao Brasil informa-nos Baptista Siqueira: “A polca chega à metrópole brasileira precisamente em outubro de 1844, segundo registro que do acontecimento faz o *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, daquele mês e ano. E, nessa mesma época, nas comemorações de aniversário do Imperador D. Pedro II, na sala do teatro S. Francisco, foi representado um vaudeville em um ato, da autoria de Paul Vermont e Frederico Berat, cujo nome era *La Polka* (Ver *Jornal do Comércio*, 7 de dezembro de 1844)<sup>58</sup>.”

A Enciclopédia da Música Brasileira é a fonte mais rica em informações e a mais sintética sobre a polca no Brasil imperial, informando também sobre algumas derivações dessa dança em princípios do séc. XX:

“Originalmente dança rústica da Boêmia (parte do império áustro húngaro e atual província da Checoslováquia), chegou à capital Praga em 1837. Nesse ano, editou-se a primeira partitura para piano da dança que iria espalhar-se rapidamente pela Europa. Binária de andamento allegro, a polca apresenta melodia saltitante e configuração rítmica baseada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo do binário. No Brasil foi apresentada pela primeira vez em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro RJ. Tornou-se mania, a ponto de ocasionar a formação da Sociedade Constante Polca, no ano seguinte. Começando como dança de salão, a polca logo ganhou teatros e ruas, tornando-se música eminentemente popular. Praticaram-na conjuntos de choro e grandes sociedades carnavalescas. Calado, Irineu de Almeida, Miguel Emídio Pestana, Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazaré compuseram polcas famosas. Fundindo-se com outros gêneros, chegou a ser polca-lundu, polca-fadinho, polca-militar. Completando o ciclo, ganhou a polca o mundo rural, folclorizando-se<sup>59</sup>.”

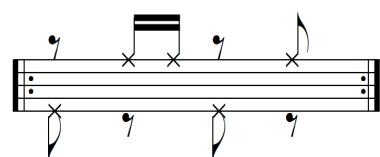
*Na produção do importante compositor popular Joaquim Antônio da Silva Calado (Rio, 1848 • Rio, 1880) predominaram as polcas, a mais famosa é Flor Amorosa. Hoje executada em ritmo de choro.*

### Padrões rítmicos de acompanhamento

Polca Europeia

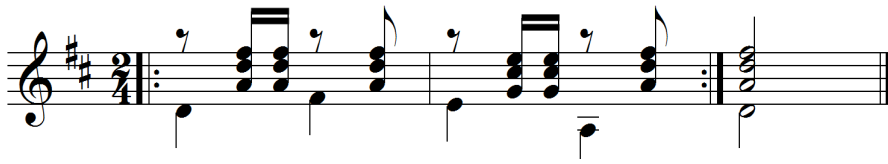


Polca Brasileira





O ritmo de acompanhamento da polca brasileira

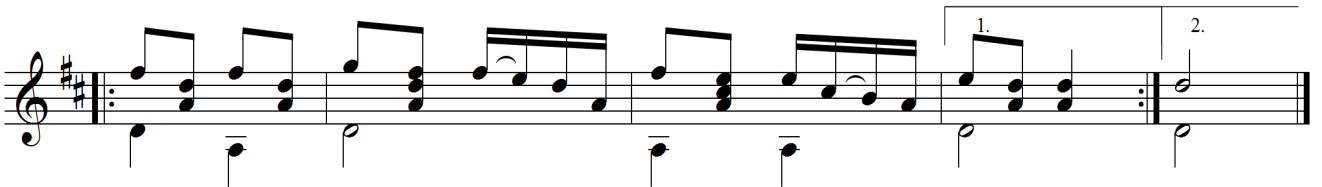
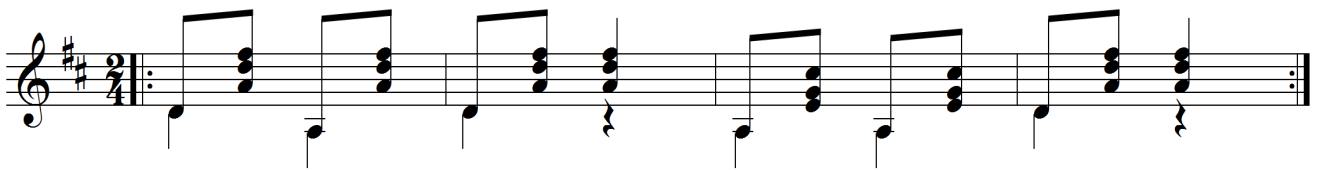


Variações

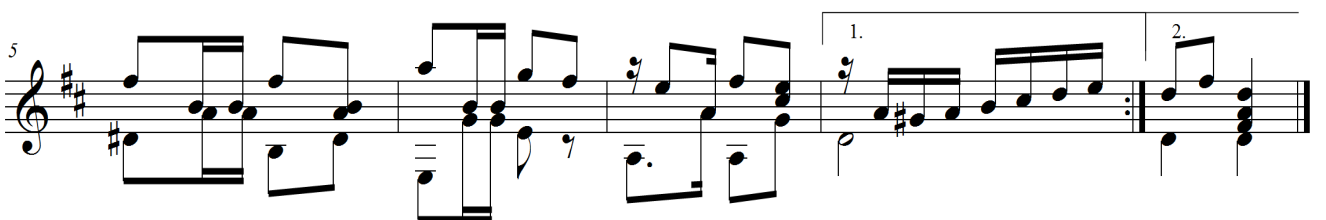
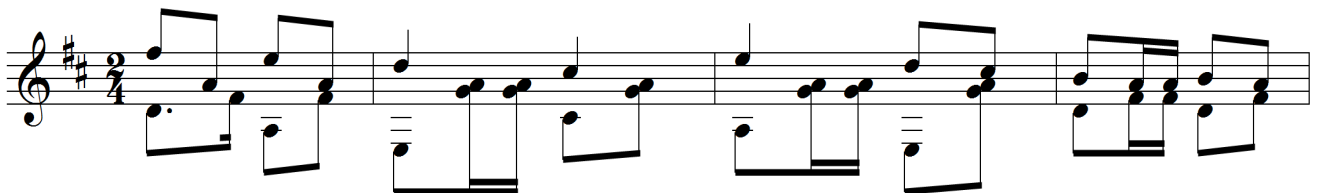


A polca europeia, depois de ter sofrido aqui um processo de transformação e confluência com outros ritmos, é uma das raízes importantes da música popular brasileira dos últimos decênios do século XIX.

O ritmo de acompanhamento da polca europeia



Primeira composição de Ernesto Nazareth, Você Bem Sabe!, uma polca-lundu dedicada a seu pai o Sr. Vasco Lourenço da Silva Nazareth e editada pela casa Artur Napoleão em 1877, quando o autor tinha 14 anos de idade.



## A schottisch

A schottisch foi uma dança de roda em compasso quaternário, chegada ao Brasil na Regência, tornando-se comum nos salões da segunda metade do séc. XIX. Ernesto Vieira (1899) informa que a schottisch foi “Dança de sala, contemporânea da mazurca e da polca, mas que já é pouco usada. Assemelha-se à polca, com a diferença de ter um andamento mais vagaroso.” A schottisch, em sua versão oitocentista, caiu em desuso no início do séc. XX, mas popularizou-se, a partir de então, com o nome de chotis, sendo praticada até hoje<sup>60</sup>.

O “Dicionário da Música” de Michel Brenet nos dá a seguinte informação sobre a schottisch “(Do inglês *scottish*, escocês.) Escreve-se também com ortografia alemã, *Schottisch*. Dança em dois tempos de movimentos moderados, transformação da antiga escocesa, que teria quatro tempos, e que era conhecida também com o nome de valsa escocesa nos primeiros tempos que esteve em moda (por volta 1830). Cedeu seu posto à Polca, cujo ritmo é quase o mesmo, embora menos moderado. Se introduziu em Paris por volta de 1849, alguns anos depois da polca<sup>61</sup>”.

Mário de Andrade é o autor que maior quantidade de informações nos fornece sobre a schottisch:

“Antiga dança de salão, aos pares, que se movimentam sincronicamente, geralmente em compasso binário; se aproxima da polca. “Pelo que informa Pereira da Costa [1908], a *Schottisch* em Pernambuco desapareceu para dar lugar ao *Pas-de-Quatre*. Em São Paulo este teve uma aparição mais episódica, passou; enquanto a *schottisch* perdurava com muita vitalidade até ainda na 1ª década do século XX. Foi das danças exóticas européias, uma das que mais se adaptou ao gênio brasileiro. A produção de *schottisch* impressa nos fins do

séc. XIX e princípios deste foi imensa no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Composições no geral melosas, com nomes duma doçura estapafúrdia e melódica bem caracterizadamente nacional. Se adaptou mesmo tanto, que no seu corte rítmico apareceram por aqui muitas modinhas populares.” “Em 1851, deu-se o nome de *schottisch* no Rio de Janeiro a uma epidemia que grassou então, quando a *schottisch* fazia furor<sup>62</sup>.”

Maria A. C. Giffoni informa apenas sobre a “folclorização” da schottisch no séc. XX:

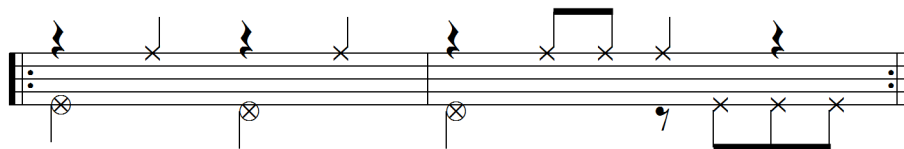
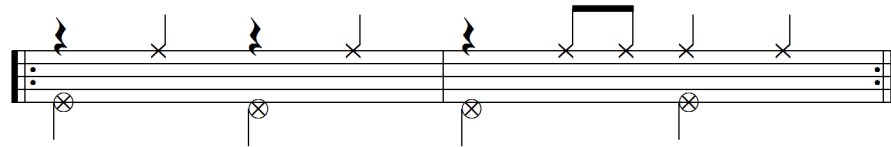
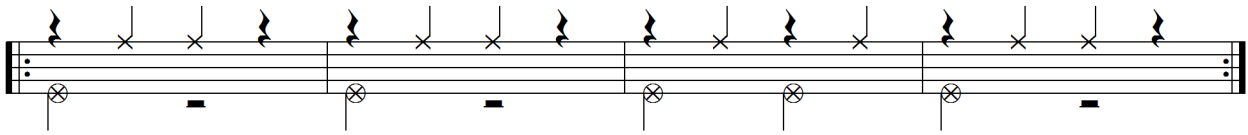
“Deu origem a várias danças brasileiras antigas, como o Serrote e a Jararaca, variações do chotis no norte do país, e a Arrepiada. A sua influência atingiu o século XX, no qual são conhecidas modalidades dessa dança, em Mato Grosso e Rio Grande do Sul. A influência e a difusão do Chotis foram tão grandes que a Chimarrita européia passou a ser dançada neste Estado, no século XIX, por pares enlaçados, com aspecto de chotis<sup>63</sup>.”

*A schottisch entre os brasileiros também conhecida como xote ou chótis.*

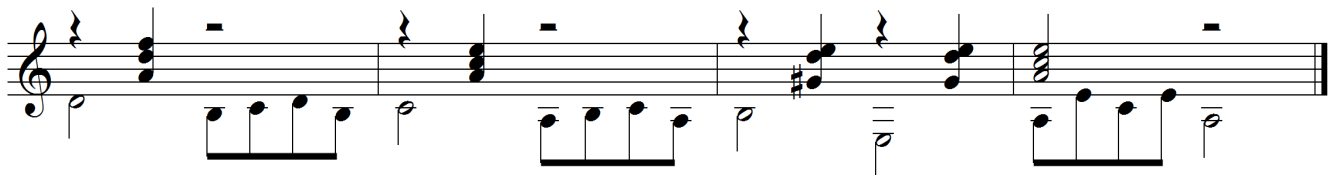
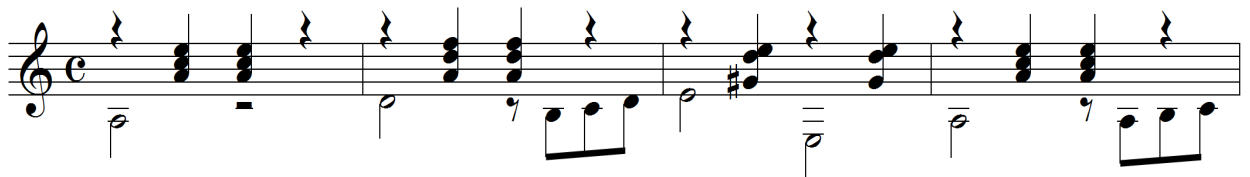
*Embora numerosas, as publicações de schottisches no século XIX, não podem ser comparadas, quantitativamente, com as das valsas e polcas.*

*LAETRAL No entanto, não costumavam ocorrer nas schottisches os títulos humorísticos das polcas.*

## Padrões rítmicos de acompanhamento



No início do século XX, algumas *schottisches* foram transformadas em canções pela adição de versos. Assim, a *schottisch* Yara, de Anacleto de Medeiros, transformou-se em *Rasga o Coração* pelos versos de Catulo da Paixão Cearense.



## A Mazurca

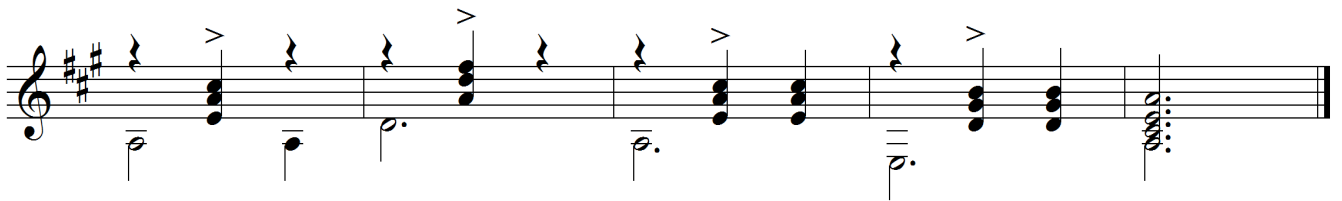
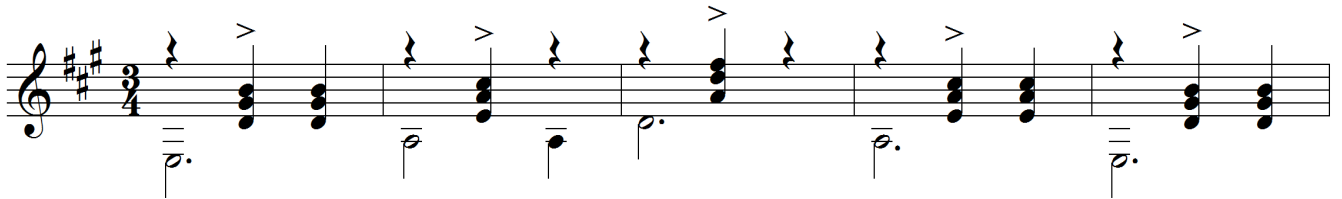
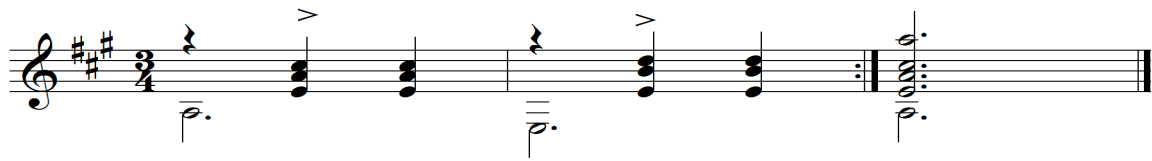
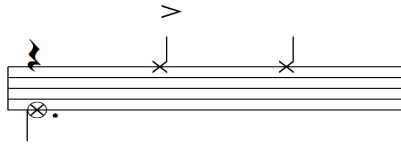
**A**mazurca foi uma dança de origem polonesa, em compasso ternário, porém mais lenta e cavalheiresca que a valsa. Apesar de ser conhecida já desde o séc. XVI, popularizou-se apenas no séc. XIX, caindo em desuso no início do séc. XX.

Mário de Andrade informa que a mazurca foi introduzida no Rio como dança de espetáculos teatrais, difundindo-se posteriormente como dança de salão:

*“Dança popular polonesa, cantada e dançada, em compasso ternário. “Em 1846 a Mazurca já era conhecida no Rio pelo menos como dança teatral. Na relação dos espetáculos mais ou menos de feira religiosa havidos em junho desse ano no Rio, Thomas Ewbank [1856] se refere ao drama Os discípulos de São Ciro em 5 atos: uma ‘Mazurca’ dançada e a farsa Judas na Aleluia [...]. Parece mesmo que um grande introdutor de danças exóticas européias, no Brasil, foi o teatro. Pereira da Costa [1908] também cita o teatro de Apolo, no Recife, onde reinou o solo inglês. E também enumera a mazurca entre as danças de salão pernambucanas do século passado. A mazurca é uma dança muito popular entre os gaúchos (rancheira)<sup>64</sup>.”*

Dança nacional polaca, chamada mazur em polonês, toma o nome da província de Mazúria, em que já era popular no início do século XVI, e se espalha por toda a Polônia. A Mazurca espalhou-se pela Alemanha em meados do século XVIII, depois para Paris e, no início de Século XIX, para a Grã-Bretanha. Deve-se distinguir especialmente da polka-mazurca popularizada em 1840 pelos compositores vienenses de música de dança. O Movimento da Mazurca, é vivo e animado, seu compasso é marcado em 3/4, com os acentos no segundo tempo. Chopin, o grande músico da Polônia, criou a forma artística da mazurca inspirando-se em temas nacionais<sup>65</sup>.

## Padrões rítmicos de acompanhamento



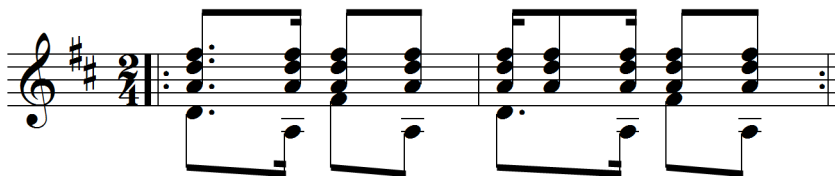
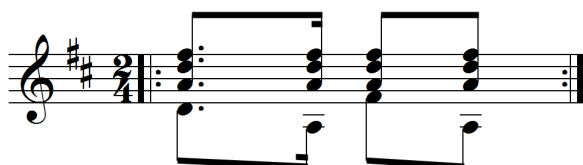
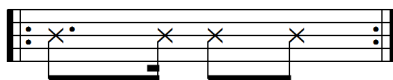
## A Habanera

**C**anção e dança cubana importadas pelos escravos negros, conhecidas em seu país de origem sob o nome de “contradança crioula” e descendente da transformação dos elementos europeus sob a influência dos ritmos africanos da ilha. Mais tarde ela chega na Espanha, tornando-se muito popular. Um 2/4, lento e majestoso, é dançado em pares, acompanhado de coplas ou versos expressivos.

Em Torrevieja (Alicante) todos os anos é celebrado o “Concurso Internacional de Habaneras”, considerado o mais antigo da Espanha neste gênero<sup>66</sup>.

Da Espanha veio ao Brasil e inundou o País. Segundo Jairo Severiano a partir de 1866, chega uma coleção de habaneras do compositor espanhol Sebastian Yradier, entre as quais as conhecidas “La Paloma” e “El Arreglito”, sendo esta usada por Bizet como tema para a habanera da ópera “Carmen<sup>67</sup>”.

### Padrões rítmicos de acompanhamento



Foram numerosas as habaneras impressas no Rio, contando inclusive com contribuições como Sonhando (1879), de Chiquinha Gonzaga (Ed. Narciso & Arthur Napoleão).

## Curiosidade:

Carmen, ópera em quatro atos de Georges Bizet (1838-1875), que estreou em Paris em 3 de março de 1875. A popular Habanera desta ópera não é a de Bizet. O verdadeiro autor desta música é o compositor espanhol Sebastià Iradier, que sob o título de “El Arreglito” a compôs durante sua permanência em Cuba. “El Arreglito” foi publicado em Paris junto com outras peças de Iradier e integrado em uma coleção de 25 músicas e arranjos do mesmo compositor.

As edições Parisiense Heugel publicaram (em 1863) com o título “Fleurs d’Espagne”, texto em francês MM. Paul Bernard e Tagliafico, com acompanhamento de piano.



Sebastian Iradier

*Sebastià Iradier foi professor de canto em Paris da Imperatriz Eugénia de Montijo, esposa de Napoleão III. Também compôs a famosa habanera “La Paloma”.*

No que diz respeito a “El Arreglito” de S. Iradier, o crítico e musicólogo espanhol Carlos Gómez Amat escreveu: “El Arreglito”, cuja melodia, quase que literalmente, é da Habanera Carmen. Dizem que Bizet pegou a música acreditando que ela é folclórica, mas também é possível que ele tenha pegado porque ele gostou, simplesmente, e foi bom para seus propósitos ». (História da música espanhola. Alianza Editorial, página 97. Madrid, 1984). Também o musicologista Nicolas Slonimsky escreve um comentário semelhante ao de Carlos Gómez: “Bizet não escreveu a famosa Habanera da Carmen, tirou-a de uma coleção de canções espanholas de Sebastià Iradier, sem alterar o tom, a harmonia, o tempo, o ritmo e a dinâmica”. (Dictionnaire biographique des musiciens. Prefácio, Ed. R. Laffont, Paris, 1995)<sup>68</sup>.



# Sonhando

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

Habanera

Chiquinha Gonzaga  
(1847 -1935)

6

11

16

21

26

1.

2.



31

36

41

46

51

56

61

Musical notation for measures 61-65. The system consists of a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody in the upper voice is characterized by eighth-note patterns and rests. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

66

Musical notation for measures 66-70. The system continues with the same treble clef, key signature, and time signature. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The bass line continues with harmonic accompaniment.

71

Musical notation for measures 71-75. The system concludes with the same treble clef, key signature, and time signature. The melody includes a sequence of eighth notes followed by a phrase with a slur and a fermata over the final notes. The bass line provides a steady accompaniment.

## O Violão substitui a Viola



O Violeiro - Oscar Pereira da Silva

**D**a última década do século XIX até a primeira década do século XX aconteceram mudanças culturais tão importantes (...). Aquilo que era pintura, virou fotografia, o que era canto virou disco e o que era teatro virou cinema. Isto, em 15 anos.

Sergio Prata<sup>69</sup>



# Unidade

**3**

O Maxixe  
O Tango Brasileiro  
O Choro

# O Maxixe, o Tango Brasileiro e o Choro

**Na década de 1870, nasceram o maxixe, o tango brasileiro e o choro, ao mesmo tempo em que se abrigava a técnica de violão, cavaquinho e o próprio piano<sup>70</sup>.**



Cartão Postal década de 1910: Maxixe Brésiliene - Recat & Lenore

## O Maxixe

O maxixe inicialmente designava não um gênero ou forma musical, mas um jeito de dançar. Uma maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época, principalmente a polca. A dança do maxixe representava uma versão nacionalizada da polca europeia e marcava o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil.

A polca surge dirigida para um público de um nível social mais ou menos elevado, e reforçava a intimidade que a valsa proporcionava, pois a valsa já era uma dança de par unido.

Em pouco tempo a polca alcançaria o grosso da camada mais baixa da população, formada em sua maioria por negros que cultivavam a música no estágio primitivo dos batuques e dos lundus de terreiro no bairro mais populoso do Rio de Janeiro, segundo o recenseamento de 1872, Cidade Nova (bairro carioca surgido após o aterramento dos alagadiços vizinhos do canal do Mangue, por volta de 1860)<sup>71</sup>.

Antes, na Cidade Nova, dançava-se o lundu com a tradicional umbigada. Depois da chegada da dança de par, em que os casais se entrelaçam o que aconteceu foi que os negros, mulatos e brancos de uma classe da miséria, imitando as danças das classes mais altas, abraçaram-se e continuaram dançando o lundu, agora com os

umbigos colados, misturando os requebros dos quadris com os volteios da valsa e os pulinhos da polca. Esse remexido, balançante e ágil de pés, viria a ser o maxixe.

Esta nova dança não era vista com bons olhos pela elite carioca, pois apresentava passos sensuais e era executada em gafeiras e cabarés, locais que não atendiam à moral e bons costumes da época. O maxixe só começou a ser

aceito pela alta sociedade quando ganhou a cidade através dos clubes carnavalescos.

## A origem da palavra:

Existe uma variedade grande de explicações que dão à origem do maxixe, até hoje, um certo ar de mistério. Sabe-se que o termo maxixe era empregado para designar tudo o que fosse baixo, chulo e de mau gosto.

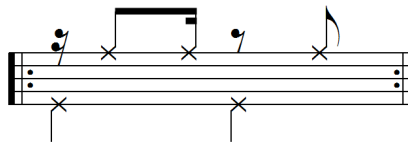
A primeira apresentação de maxixe nos teatros cariocas ocorreu em 1883, quando o ator Francisco Correia Vasques apresentou o espetáculo “Aí, Caradura!”, cuja maior atração eram os trechos cantados e dançados de maxixes. No final do século XIX, começaram a aparecer as primeiras partituras com maxixes, as casas editoras (que editavam e publicavam as partituras) o reconheceram como gênero musical específico<sup>72</sup>.

Por várias vezes o maxixe foi motivo para repressão policial. Em 1907, em visita ao Brasil, o ministro alemão Barão Von Reichau – que parecia bem informado dos últimos sucessos do carnaval carioca – pediu para que a banda militar tocasse algo bem brasileiro, nada mais nada menos que o maxixe Vem cá mulata. Foi atendido com muita alegria pelo pessoal da banda do Exército, e deu o que falar. A repercussão do fato levou Marechal Hermes da Fonseca, ministro da Guerra do governo Afonso Pena, a baixar uma portaria destinada a proibir as bandas militares de tocar qualquer música do gênero. Foi apontado como inimigo declarado do maxixe. A propósito, acerca desse evento a Revista Fon-fon publicou uma crônica hilária, com o título de “A morte do maxixe<sup>75</sup>”:

*“Por ordem superior ordena-se: 1º - As bandas porão de lado as músicas que produzem tonturas nas pernas do próximo. Exemplo único – O Maxixe. 2º - Só serão erigidos coretos de diversão musical nos seguintes lugares: Caju, Catumby, S. João Baptista, Maruhy, Inhaúma e outros que hajam cemitérios e, como tolerância, onde tenham ciprestes. 3º - A ornamentação iluminatória será feita a velha cera pelos caminhos ou quadros. 4ª - A decoração do coreto guardará accordo com o acto, podendo haver inscripções abusivas (digo) alusivas à solemnidade. Parágrafo único – é permitido rir do caso exposto<sup>76</sup>”.*

A primeira composição gravada como maxixe foi “Sempre contigo”, lançada pela Banda da Casa Edson por volta de 1902, sendo de autor não registrado<sup>73</sup>.

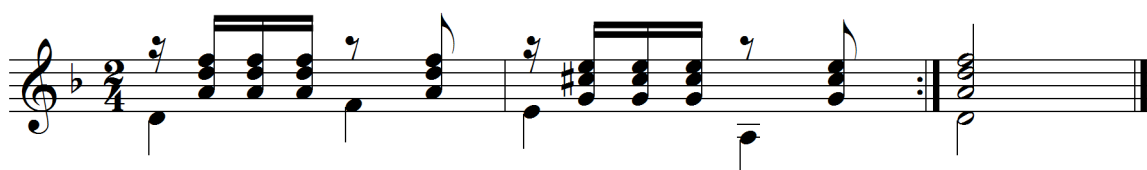
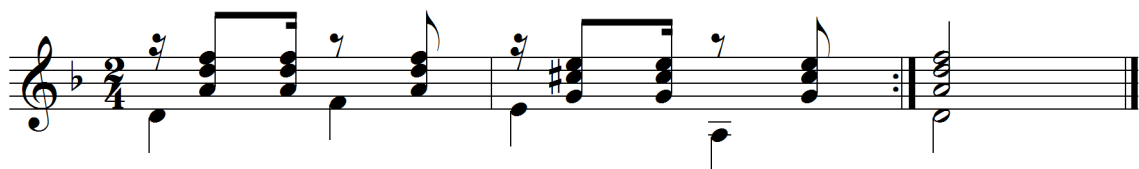
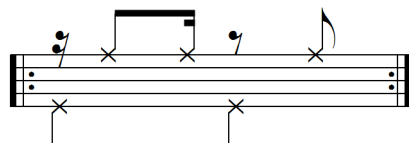
Padrão rítmico de acompanhamento típico do maxixe:



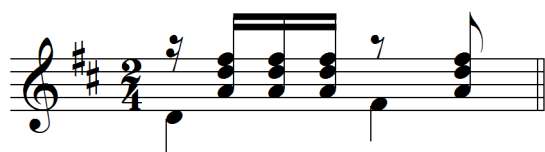
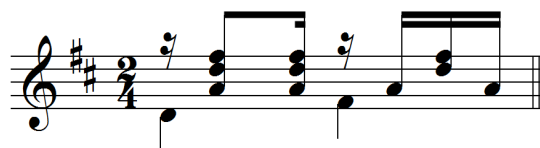
Ora, esta fórmula, já pode ser encontrada em lundus da década de 1850, portanto bem antes do aparecimento do maxixe ou tango brasileiro (ver, por exemplo, os lundus Os Beijos de Frade, de Henrique Alves de Mesquita ou o Lundu das Beatas, de J. da S. Ramos). Talvez o velho lundu tenha sido pela sistematização deste tipo de acompanhamento, a raiz última<sup>74</sup>.

*Esse mesmo lundu se presencia nas gravações de Eduardo das Neves, Xisto Bahia e vários outros compositores, nas primeiras gravações de discos.*

## Padrões rítmicos de acompanhamento



Substitua os compassos de 1 a 7  
pelos padrões abaixo:





## A Noite do Corta Jaca

Ironicamente, alguns anos mais tarde, um episódio bastante polêmico ficou conhecido como A Noite do Corta Jaca, envolvendo uma primeira-dama brasileira: Nair de Teffé, segunda esposa do Presidente da República, o Marechal Hermes da Fonseca, que governou o Brasil entre 1910 e 1914. Apaixonada pela música popular intrigou-se com um comentário de Catulo que dizia que nas recepções oficiais só se tocava música estrangeira. Assim, em 26 de outubro de 1914, aproveitando as solenidades de despedida da gestão do marido, abriu espaço, em um jantar oficial, para a música brasileira, com direito a desempenho pessoal, para a surpresa do então Presidente da República Hermes da Fonseca e o escândalo geral - nada menos que o maxixe O Gaúcho, de Chiquinha Gonzaga. Chiquinha, aliás, era pessoa por quem a primeira dama nutria uma grande admiração.



Nair de Teffé Hoonholtz, [www.violaobrasileiro.com.br](http://www.violaobrasileiro.com.br).

*Nair de Teffé Von Hoonholtz (1886-1981), tinha seus 27 anos quando casou-se com o Marechal sexagenário. Dona de educação requintada, chegou a estudar em Paris, Marselha e Nice. Dentre seus dotes era excelente caricaturista (foi considerada a primeira mulher caricaturista do mundo). Publicou seu primeiro trabalho, A Artista Rejane, na revista "Fon-Fon", sob o pseudônimo de Rian.*

Nos dizeres de Eurico Nogueira França:

*"(...) essa composição de Chiquinha Gonzaga, executada ao palácio, acabou com a exclusividade da dança de importação europeia, que as regras do bom-tom impunham, para alimentar as alegrias coreográficas da alta roda<sup>77</sup>".*



1925 - Chiquinha Gonzaga, 78 anos. Fonte: Chiquinha Gonzaga, uma história de vida, por Edinha Diniz, Editora Zahar, 2009.

*Chiquinha Gonzaga, compositora desde menina, acompanhava-se ao piano que aprendera com Arthur Napoleão. Representou um tipo de mulher ativa, que rejeitava os preconceitos do seu tempo.*

Arranjo de Emílio Pereira, tocado por  
Nair de Teffé no Palácio do Catete em  
26 de outubro de 1914.

# O Gaucho

Maxixe



Chiquinha Gonzaga  
(1847 -1935)

6

11

16

21

Fine

25

30

35

40

45

50

D.C. al Fine

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Jocotó

Maxixe



Roque V. Vieira

5

1.

9

2.

13

17

21

25

1. 2.

29

33

D.C. al Fine

The image shows a musical score for guitar in G major (one sharp). It consists of three systems of music. The first system starts at measure 25 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system starts at measure 29. The third system starts at measure 33 and ends with the instruction 'D.C. al Fine'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass line is primarily composed of eighth and quarter notes, while the treble line features chords and melodic lines. There are repeat signs and first/second ending brackets throughout the piece.

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# João Lopes

Maxixe



Anônimo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of a melody line and a bass line. The melody starts with a quarter rest followed by eighth notes. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The score is divided into systems with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, and 21. At measure 17, there is a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The piece concludes with a final cadence at measure 24.

25

29

33

37

41

45

49

Musical notation for measures 49-52. The key signature has one sharp (F#). The melody in the upper voice consists of eighth and quarter notes, while the bass line features chords and moving lines.

53

Musical notation for measures 53-56. The melody continues with eighth notes and quarter notes, and the bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

57

Musical notation for measures 57-60. The melody features eighth notes and quarter notes, with the bass line continuing the harmonic progression.

61

Musical notation for measures 61-64. The melody includes eighth notes and quarter notes, and the bass line features chords and moving lines.

65

Musical notation for measures 65-68. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with the bass line providing harmonic support.

69

Musical notation for measures 69-72. The melody features eighth notes and quarter notes, and the bass line continues the harmonic progression.



73

77

81

85

89

## O Tango Brasileiro<sup>78</sup>

**Gênero pouco popular e de trajetória curta<sup>79</sup>, considerado por muitos uma variação mais bem acabada do maxixe, e por outros o próprio maxixe<sup>80</sup>.**



Henrique Alves de Mesquita

**E**sse tipo de música é uma adaptação da habanera, introduzida no Brasil pelas companhias de teatro musicado europeu no século XIX. Uma fusão de gêneros, habanera e polca em processo de abasileiramento com o tradicional lundu, pela ação dos conjuntos populares encarregados de executá-las em bailes populares e em festinhas de casa de família. De andamento rápido fixou-se na forma instrumental, sob o nome de tango brasileiro.

O maestro carioca Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) foi o responsável pelo lançamento da palavra tango, para designar um tipo de música de teatro ligeiro chamada habanera ou havanera, pelos compositores franceses e espanhóis. Ao adaptar duas habaneras espanholas da peça O jovem Telêmaco, encenada em 1871, no Rio de Janeiro, pela Companhia de Zarzuelas Espanholas, Henrique de Mesquita, lembrando-se da existência de um tango chanson avanaisé lançado pelo francês Lucien Boucquet em 1863 na peça *L'île de calypso*, teve a ideia de classificar as músicas de Tango do jovem Telêmaco e Tango do calipso. E ainda em 1871 se encarregaria ele

mesmo de confirmar o nome como distintivo de um novo gênero de música ligeira, ao lançar a composição de sua autoria Olhos Matadores, acompanhada da indicação tango brasileiro (partitura desaparecida). No ano seguinte, 1872, Henrique de Mesquita incluiu um segundo tango na partitura da mágica de Eduardo Garrido “Ali Babá”, estava aberto o caminho para que o pianista Ernesto Nazareth pudesse lançar o que chamou “tango brasileiro”.

Ernesto Nazareth, que estreara como compositor aos quatorze anos, em 1877, com a polca Você bem sabe, dedicada a seu pai, levaria nada menos de quinze anos compondo valsas, polcas e polcas-lundus, até se dispor a usar pela primeira vez o nome tango numa música sua, o que só se deu em 1893, com a polca-tango Rayon d’or e o famoso tango Brejeiro.

Nas palavras de batista Serqueira: “O que Ernesto Nazareth fez foi dar ênfase aos grupos rítmicos excepcionais da música brasileira, já empregados abundantemente, por autores antigos, como podemos ver em Calado, Chiquinha Gonzaga e até no velho

autor de nosso Hino nacional, Francisco Manuel, no Lundu da Marrequinha”.

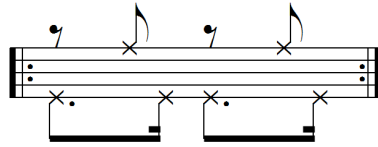
A criação do tango brasileiro por um músico semierudito como Henrique Alves de Mesquita e sua estruturação definitiva pelo elaborado pianista Ernesto Nazareth, fixou afinal um certo caráter de virtuosismo instrumental do novo gênero, que o tornaria mais para ser ouvido do que para ser dançado ou cantado.



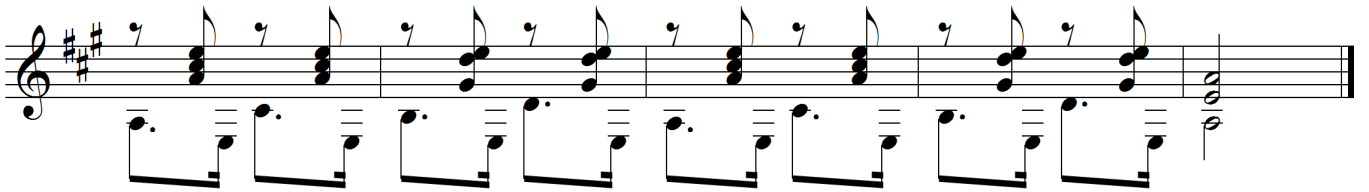
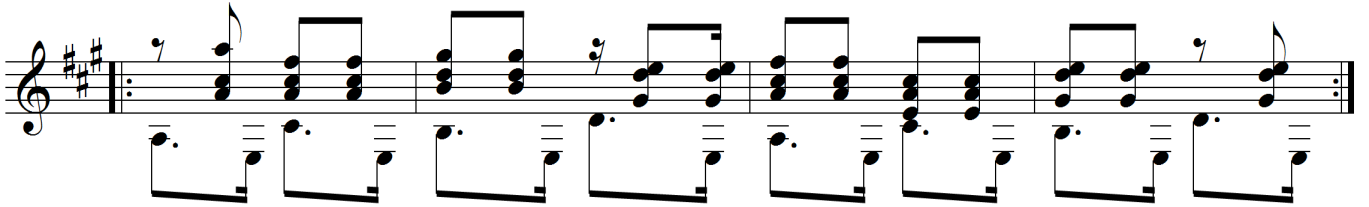
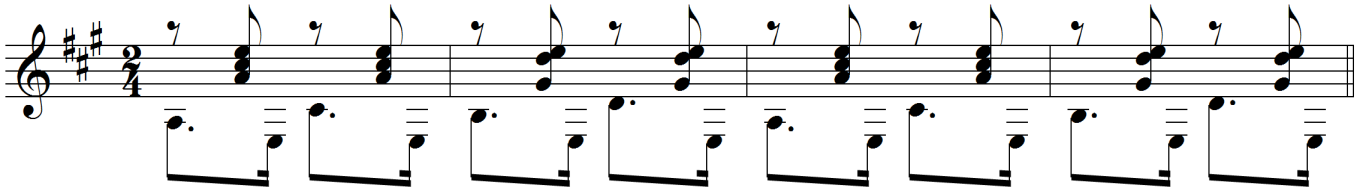
Ernesto Nazareth aos 69 anos, 21 de abril de 1932. Fotografia de Nicolas. Coleção Luiz Antonio de Almeida.

*O nome tango só começou a aparecer, ligado a músicas cantadas, a partir da segunda metade da década de 1880, em quadros do teatro de revista, mas na maioria das vezes encoberto sob essa indicação composições que nada mais eram do que lundus-canções ou maxixes.*

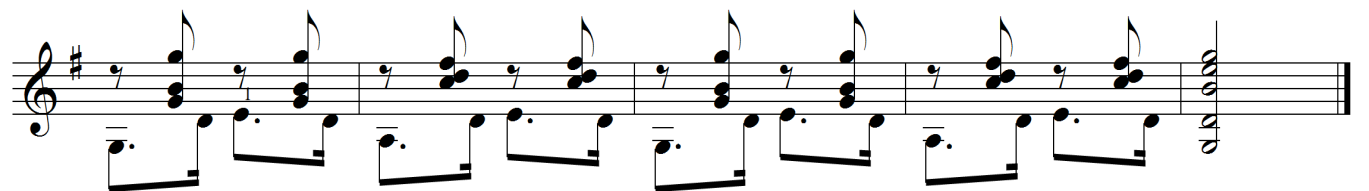
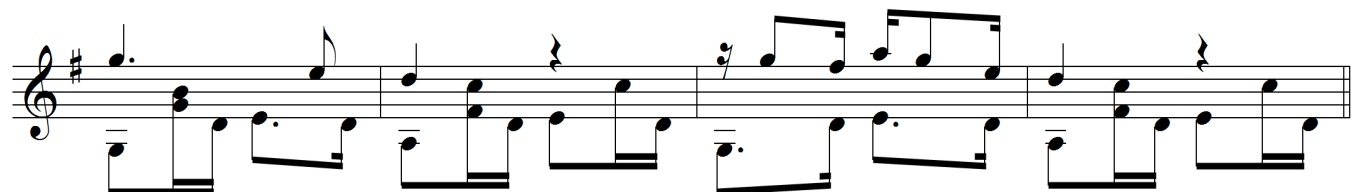
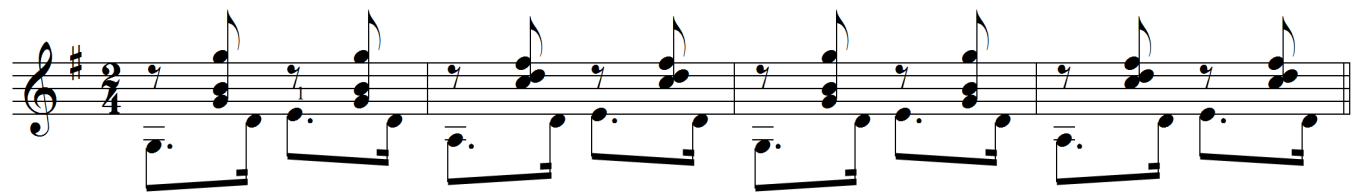
## Padrões rítmicos de acompanhamento



Brejeiro  
Ernesto Nazareth



Flamengo  
Bonfligio de Oliveira



Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Ali-Babá

Tango Brasileiro

Henrique Alves de Mesquita  
(1830 -1906)



♩ = 70

5

9

13

17

21

*rit.*

25  $\text{♩} = 90$

29

33

37

41

44 *rit.*

D.C. al Fine

Fine

Para diferenciarmos o tango brasileiro do tango argentino, vejamos o exemplo abaixo:

El Choclo  
Angel Villoldo

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) features a bass line with chords and a treble line with chords and a melodic line starting with an accent (>) on the first measure. The second system (measures 5-8) continues the accompaniment, with the treble line featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The third system (measures 9-12) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for the treble line, while the bass line continues with chords. The piece concludes with a final chord in the bass line.

## O Choro

**O choro nasce, “como uma maneira de tocar” as músicas europeias, por volta de 1870, e torna-se gênero somente nas primeiras décadas do século XX. Os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à polca um estilo de interpretação<sup>81</sup>.**

Os grupos de músicos conhecidos como chorões, por seu estilo de tocar, eram de certa maneira, os herdeiros do que se chamara nos fins do século XVII e início do século XIX de música da senzala. Essa música ou ritmo era instrumental produzida pelas pequenas bandas formadas nas fazendas por negros escravos, ou nas cidades pela chamada música de barbeiros, a cargo de músicos escravos ou livres, também especialistas em raspar barbas e aplicar ventosas. Com a decadência da cultura do café no Vale do Paraíba e o fim do domínio da vida rural na área do Rio de Janeiro, esses conjuntos iriam transmitir aos negros, mulatos e



Os Oito Batutas. Em pé-- José Alves, Pixinguinha, Luiz de Oliveira e Jacob Palmieri. Sentados-- China, Nelson Alves, João Pernambuco, Raul Palmieri e Donga

brancos de uma classe da miséria da Cidade Nova, e aos os negros, mulatos e brancos de uma baixa classe média urbana (pequenos funcionários públicos, músicos de bandas militares e burocratas) seu estilo. Os verdadeiros animadores das festas nas casas onde não chegava o piano (símbolo de um status social)<sup>82</sup>.

Sobre a origem da palavra choro<sup>83</sup>:

Para Renato Almeida: “... *choro é denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como assustados ou arrastapé. Essa parece ter sido mesmo a origem da palavra, conforme explica Jaques Raimundo, que diz ser originária da Contra Costa, havendo entre os catres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado xolo. Os nossos negros faziam, em certos dias, como em S. João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de xolo, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se xoro e, chegando à cidade, foi grafada choro, com ch. Como várias expressões do nosso populário, teve logo a forma diminutiva de chorinho.*”

Mozart de Araújo defende outra origem: “... *acredito que este termo derive diretamente da expressão dolente, chorosa da música que aqueles grupos executavam. A terminologia musical popular do Brasil registra expressões que reforçam essa suposição: chorar na prima, chorar no bordão. Catulo admitia que a música dos choros era tão comovente que fazia chorar.*”

Francisco Curt Lange avança uma terceira hipótese ao comentar a ação dos choromeleiros nas Minas Gerais do século XVIII: “... *e destes choromeleiros veio, sem dúvida, a tradição das serenatas ao ar livre, percorrendo as ruas ou atuando na Casa Grande das fazendas, porque a palavra choro ou seresta (seresteiro), que se prolongou nos conjuntos de profissionais e de amadores até entrado este século, tem a mesma origem.*”

## Desde o início a palavra choro designava<sup>84</sup>:

- 1 • um modo típico e muito nosso (carioca, mais propriamente) de tocar polcas, modinhas, schottisches, valsas, etc.;
- 2 • o próprio conjunto instrumental formado, basicamente, por flauta, cavaquinho e violão (na voz do povo: conjunto de “pau e corda”, pois a flauta era, então, de ébano).

Com o tempo, os conjuntos tornaram-se mais variados, dividindo-se em solistas: flauta, trompete, oficleíde (instrumento de bocal que desapareceu), clarinete, etc.; instrumentos de centro: violão e cavaquinho; baixos (cantantes): bombardino, oficleíde, etc. Na ausência destes últimos, cabia ao violão a baixaria. O conjunto era nutrido pelo gratuito prazer de fazer música, suas atuações não se pautavam necessariamente por vínculos profissionais.

O Maestro Batista Siqueira, porém, no seu entusiasmo pelo grande flautista Joaquim Antônio Calado Jr., dá o nascimento do choro a partir da inclusão da flauta, expressamente por aquele músico, nesses grupamentos de cordas:

*“O resultado sonoro [das execuções de violões e cavaquinhos] agradou ao genial Calado, que não teve dúvidas em se incorporar, com sua flauta famosa, ao conjunto instrumental nascente. Era um quarteto ideal!...”* E acrescenta: *“Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido do nosso país – O Choro, de Calado. Constava ele desde a sua origem*

*Antônio Callado foi um dos melhores flautistas brasileiros, professor do Conservatório Imperial de Música a partir de 1870 e condecorado com a Ordem da Rosa em 1879.*

*de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico”.* O “Choro do Callado” era conhecido por “Choro Carioca<sup>85</sup>”.

Um mês depois de sua morte, foi publicada pelas casas editoras sua última música “Flor amorosa”, que se tornou um clássico da música popular brasileira, que recebeu versos de Catulo da Paixão Cearense<sup>86</sup>.

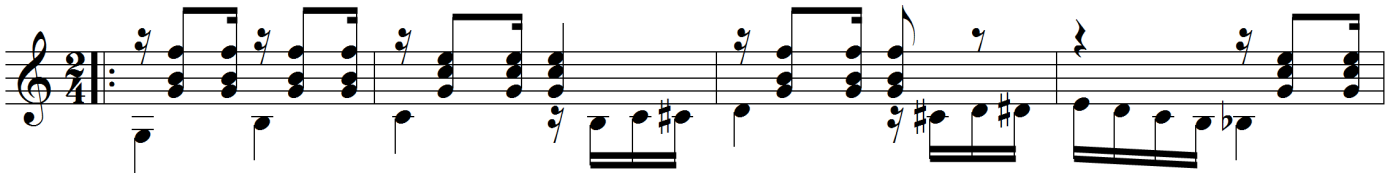
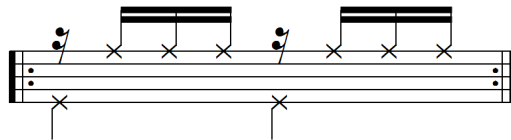
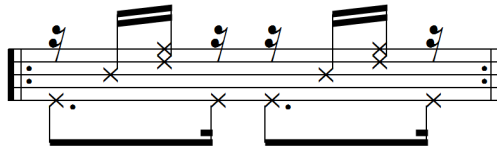
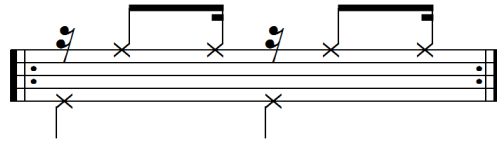
A pianista novata que se uniu ao Choro Carioca de Callado era Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga. A primeira pianista ligada ao choro<sup>87</sup>.



Joaquim Antonio da Silva Callado



## Padrões rítmicos de acompanhamento





Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Flor Amorosa

Choro

Joaquim Antonio da Silva Callado

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51



# Unidade

( 4 )

A Marcha de Carnaval

O Samba

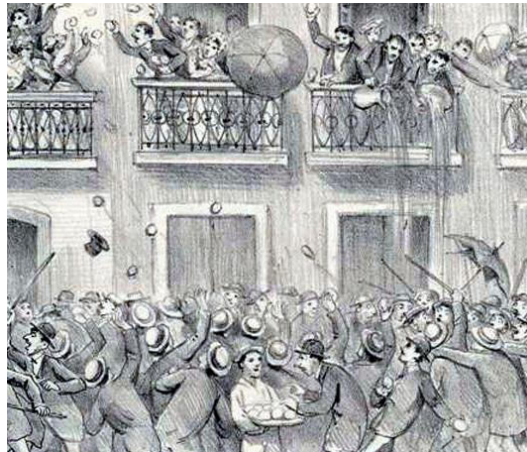
O Frevo

# A Marcha de Carnaval

**A marcha e o samba são os gêneros mais autênticos da música urbana carioca. Surgiram da necessidade de um ritmo para o carnaval<sup>88</sup>.**

*Entrudo vem de introitus, nome latino usado pela igreja para designar as solenidades litúrgicas da Quaresma. Como a festa precede sempre a quarta-feira de cinzas, que marca o início do jejum, com suspensão da carne, o mesmo entrudo português receberia na Itália o nome de carnaval, originado da expressão latina carnevale, e que significa – exatamente – retirada da carne. Em um manuscrito de 1130 Du Cange encontrou a palavra já escrita como uma expressão de certa forma estranha, pois diz: “In Dominica in Caput Quadragesimae quae dicitur carnevale...” (No domingo do início da Quaresma, o qual é chamado carnevale...).*<sup>95</sup>

*Corso carnavalesco, ou simplesmente corso, foi um tipo de agremiação carnavalesca que promovia desfiles utilizando carros, geralmente de luxo, abertos e ornamentados, pelas ruas de sua cidade, com foliões geralmente fantasiados, que jogavam confetes, serpentinas e esguichos de lança-perfume nos ocupantes dos outros veículos.*



O Entrudo na Rua do Ouvidor (detalhe), de Angelo Agostini, 1884.

O carnaval que acabaria por se converter na maior festa popular do país, chega ao Brasil no século XVII trazidos pelos portugueses<sup>89</sup>. Chamado de entrudo era a uma festa em que os escravos da Colônia e do Império saíam em correrias pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, enquanto as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre os passantes, enquanto comiam e bebiam como os antigos num clima de quebra consentida da extrema rigidez da família patriarcal<sup>90</sup>. No fim do século XIX surgem as sociedades carnavalescas, como os cordões, os blocos, os ranchos e os corsos, que desfilam, dançam e cantam.



O Entrudo na Rua do Ouvidor, de Angelo Agostini, 1884.

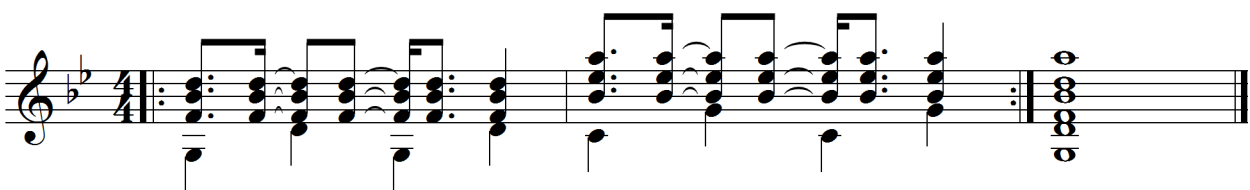
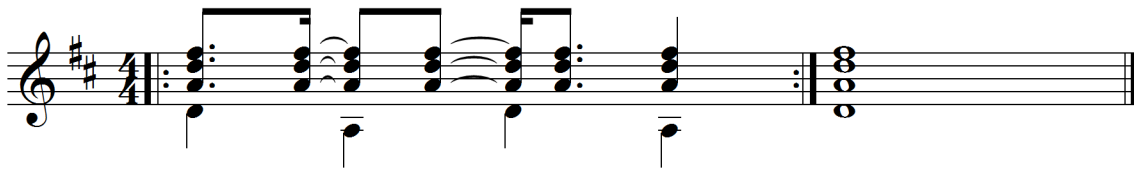
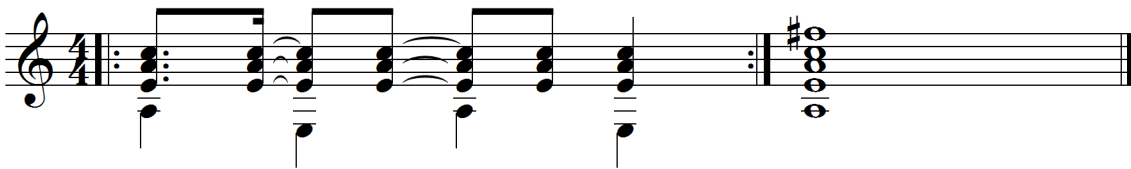
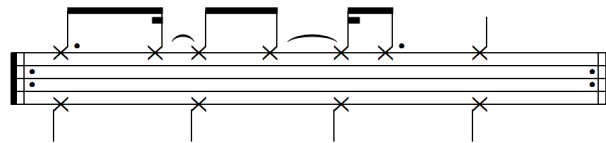
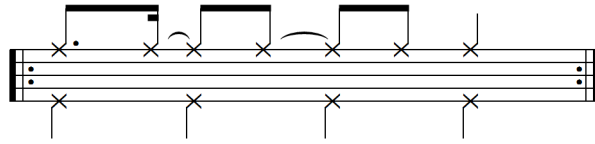
Mal saído do entrudo, o carnaval não tinha nenhuma organização e nem uma música específica. As músicas cantadas eram velhos estribilhos de antigos da baía, trechos de operas, modas sertanejas e polcas lançadas em partitura durante o ano. Um verdadeiro caos até adotarem a formação das procissões religiosas, e assim instituírem um mínimo de disciplina<sup>92</sup>.

No carnaval de 1899, Chiquinha Gonzaga pode ver, da sua casa no Andaraí, as evoluções do cordão “Rosa de Ouro”. Inspirada pelos requebros e contorções dos figurantes negros do cordão, Chiquinha senta-se ao piano e compõe aquela que seria sua mais célebre criação: Ô Abre Alas, a primeira marcha carnavalesca (que veio a ser chamada, marcha de rancho ou marcha-rancho)<sup>93</sup>.

A marcha levou pelo menos vinte anos para ascender socialmente e deixar de ser coisa exclusiva de negros, transformando-se em verdadeiras orquestras ambulantes. As marchinhas são descendentes diretas das marchas-rancho, partilhando com marchas militares e marchas populares portuguesas o compasso binário.

Assim, da necessidade de encontrar um ritmo para uma festa de rua, as primeiras camadas urbanas e modernas do Rio de Janeiro, criam dois gêneros de musica: a marcha e o samba<sup>94</sup>.

## Padrões rítmicos de acompanhamento



Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# O Abre Alas

Marcha-rancho



Chiquinha Gonzaga  
(1847 -1935)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a melody line and a bass line. The melody line features several triplet markings (3) and first/second ending brackets. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score is divided into systems with measure numbers 5, 10, 15, 19, and 23. The first ending is marked with '1.' and the second ending with '2.'. The piece concludes with a final cadence.



## O Samba<sup>96</sup>

### **Surgiu na Cidade Nova, na casa da Tia Ciata, um novo ritmo com estilo amaxixado nos primeiros tempos.**

No início do século XX, enquanto os ranchos já desfilavam evoluindo para a modernidade das músicas dolentes, ainda se ouvia das camadas mais baixas (mais pobres) os berros anônimos dos batuques, chulas e quadrinhas soltas. Na “Festa do povo” as novas camadas procurando, de forma indecisa enquadrar-se, criavam uma enorme confusão tornando transparentes as contradições do carnaval carioca. Isso ocorre até 1917, com o aparecimento de um gênero de música cultivada conscientemente, o samba.

A Marcha de Chiquinha Gonzaga, Ó abre alas, continuava divertindo e sendo cantada pelo grosso da classe média. O ritmo capaz de conferir um denominador comum, à grande festa, ainda não tinha sido descoberto e as diferentes classes sociais se divertiam em três carnavais diferentes: o dos pobres, o dos ricos em corsos com automóveis e nos grandes clubes.

Foi quando, na casa da Tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna, um grupo de compositores com pouca instrução elaborou com temas sertanejos e urbanos um arranjo musical que, ao ser lançado no carnaval de 1917, acabou se constituindo no grande achado musical para o carnaval carioca.



Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata. Acervo da Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata.



Ernesto dos Santos - O Donga. Acervo O Globo.

A geração de antigos trabalhadores da Zona portuária da Saúde já tinha evoluído muito, quando o primeiro samba surgiu como obra coletiva de um grupo de velhos foliões baianos e de gente da moderna classe baixa carioca em ascensão, nos batuques da casa da Tia Ciata.

O novo gênero ainda era muito preso ao ritmo do maxixe.

Assim, no dia 6 de novembro de 1916 o compositor Donga, Ernesto dos Santos, correu a registrar na Biblioteca Nacional a composição com o nome Pelo telefone, composição destinada a fazer sucesso no ano seguinte.

Pelo telefone, levou no selo do disco, a indicação samba carnavalesco.

*Tia Ciata, uma das baianas pioneiras dos velhos ranchos da Saúde e fundadora do rancho Rosa Branca.*

A esperteza de Donga gerou uma grande polêmica subsequente e esse pequeno fato revelou uma particularidade: o novo gênero de música urbana não nascia anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de construir a sua criação, uma coisa registrável.

Contemporâneo ao disco e ao teatro de revista o samba destinava-se a passar às mãos dos compositores profissionais e o samba, ainda impregnado com o ritmo do maxixe, começaria a influenciar-se pelos novos gêneros americanos do one-step, do rag-time, do black bottom, etc.

Com o sucesso da novidade musical “Pelo telefone”, o samba em pouco tempo acabaria com polca e as chulas, com as toadas sertanejas e os motivos nordestinos. A partir de 1918 o samba não deixaria mais de figurar como gênero de maior sucesso no carnaval. Passou a dominar as orquestras de teatro de revistas, as casas de música, as editoras musicais, as gravadoras de discos e, finalmente, o rádio.

O samba, ainda identificado com as camadas mais baixas, alguns anos depois de Pelo telefone passou a ser aproveitado pelo grupo de compositores da zona carioca do Estácio, próximo a Praça Onze.

Acompanhando a evolução social natural, o samba da década de 1920, ganhou o ritmo batucado no Estácio com os compositores: Ismael Silva, Bide, Armando Marçal, Nilton Bastos e Heitor dos Prazeres.

*E a marchinha de carnaval carioca permanece praticamente inalterada até hoje, pela sua extrema esquematização rítmica e fixada, até pelo menos a década de 1970, como segundo gênero de música mais constante do carnaval.*

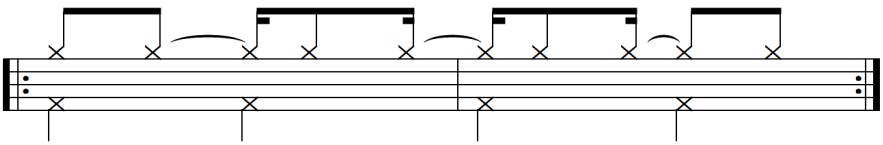
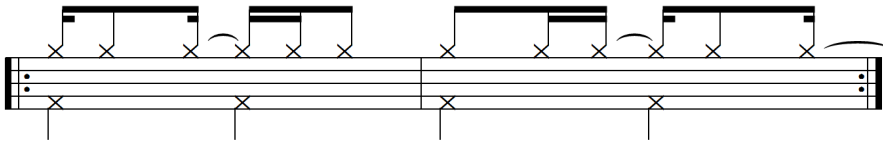
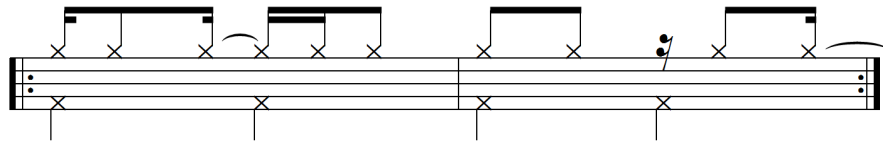


Selo do disco com a gravação de “Pelo Telefone”, 1916. Acervo O Globo.

As rádios e as fábricas de discos proporcionam o aparecimento de compositores profissionais— Ari Barroso, João de Barro, Lamartine Babo, Noel Rosa, Assis Valente, Ataulfo Alves e vários outros – que adaptaram e modificaram o samba em seu andamento para ser tocado e cantado no meio do ano sob o nome de samba-canção.

O samba-canção foi amaciando seu ritmo pelas orquestras de dança de salão transformando-se na década de 1940 e confundindo-se por vezes com o bolero. (Um bom exemplo é o samba Risque, de Ari Barroso.)

## Padrões rítmicos de acompanhamento



A musical score for Samba Partido Alto. It consists of three staves. The first staff is the melody, written in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The second and third staves are the accompaniment, written in treble clef, key of D major, and 2/4 time. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

### Samba Partido Alto

A continuation of the Samba Partido Alto musical score. It consists of two staves. The first staff is the melody, written in treble clef, key of D major, and 2/4 time. The second staff is the accompaniment, written in treble clef, key of D major, and 2/4 time. The melody continues with a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# A Voz do Morro

Samba



Zé Kéti

31  $\Theta$

36

41

46 *D.S. al Coda*  $\Theta$

51

# O Frevo

**Quando foram feitas as primeiras gravações do gênero, na década de trinta, ainda não se chamavam frevo, e sim marcha-nortista.**

**E**ssa manifestação artística surge de um desejo inconsciente, traduzindo a reação do povo na sua ambição de liberdade. Tudo isso faz sentido quando se pensa em uma panela em ebulição, quando se vê a água ferver<sup>97</sup>...

No final do século XIX e início do século XX, na fervura de uma cidade em ebulição, as classes sociais populares se organizam. O frevo traduz o clima de agitação, vivida pelo Recife no momento de sua expansão urbana. O fortalecimento do movimento operário e a perspectiva de modernização encontram sua maior expressão no frevo, na força que emerge da grande massa popular que habitava a cidade do Recife<sup>98</sup>.

Segundo relato de Mário de Andrade no “Dicionário Musical Brasileiro”: *“Dança instrumental, marcha em tempo binário e andamento rapidíssimo, popular especialmente no carnaval do Recife, seu lugar de origem. Alguns autores datam seu aparecimento no ano de 1909, mas todos concordam que sua ascendência é a polca militar, ou polca-marcha. É dançado na rua ou nos salões, em roda ou em marcha; neste primeiro caso admite a entrada de um passista que sola coreografias com saca-rolhas, chá de barriguiinha, tesoura, parafuso, dobradiça e outras inventadas conforme o dançarino (...). Pelo ritmo sincopado ser extremamente contagiante, admite-se que o nome frevo seja derivado de frever (ferver), por alusão ao comportamento da multidão dançante<sup>99</sup>.”*

*Riqueza melódica e originalidade, mesclas diversas: polcas, mazurcas, dobrados, somados a criatividade de seus compositores, expressam o frevo. Música urbana criada e recriada a partir daqueles que a vivenciam.*

O pesquisador Leonardo Dantas sobre o frevo: *“Ele começa com aqueles desfiles de banda de música, da segunda metade do século XIX e chega até o início do século XX. Caracteriza-se como marcha carnavalesca pernambucana, que passa a ter o nome popular de frevo. Portanto, sendo ele nascido e tendo todo seu embrião musical dentro dos bairros centrais do Recife, ele é um patrimônio, ele é uma criação, ele é uma invenção do povo pernambucano<sup>100</sup>”.*



Frevo, autor desconhecido. fonte: Google

A música do Frevo divide-se em: frevo de rua, frevo de bloco e frevo canção.

O frevo de rua é quando ele unicamente instrumental, é executado só pela orquestra, nas ruas de Recife e Olinda, Pernambuco.

O frevo canção é executado por uma orquestra de rua e tem um cantor ou uma cantora à frente.

E o frevo de bloco, é executado por uma orquestra de pau e cordas ( violões , bandonilins, cavaquinhos, flautas..) e cantado por um coro feminino<sup>101</sup>.

O frevo de rua divide-se em 3 tipos: frevo coqueiro, frevo ventania e frevo abafa. O frevo coqueiro é aquele onde se destacam os metais (os trompetes e trombones) que dão notas muito altas. O frevo ventania é aquele onde o naipe de saxofones tem um destaque maior que os metais (com escalas rápidas em semicolcheias parecendo uma ventania). E o frevo de abafa, que é feito para abafar o outro bloco. Quando os blocos se encontram nas esquinas, e um quer abafar o som do outro executando com o máximo de pressão sonora sem se preocuparem com dinâmica, interpretação, expressão e muito menos afinação. Um bom exemplo de frevo de abafa é o “Vassourinha”<sup>102</sup>.

Uma música de perguntas e respostas, os metais perguntam e as paletas respondem.

Um binário muito sacudido.

Quando cantado é extremamente difícil, o mastigado de frases depende de boa articulação, tem que saber falar rápido. Essas frases rítmicas, fazem o povo balançar.

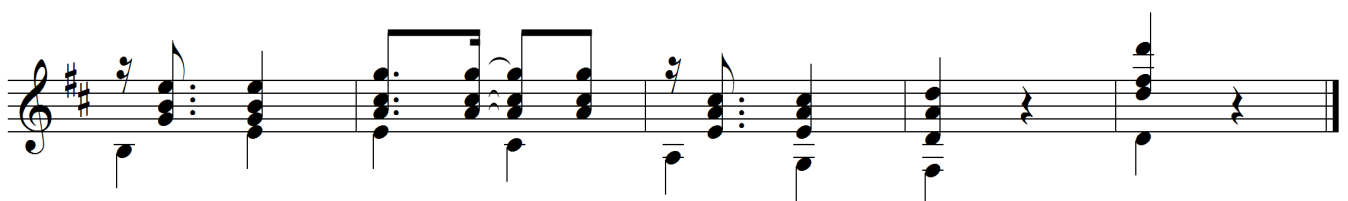
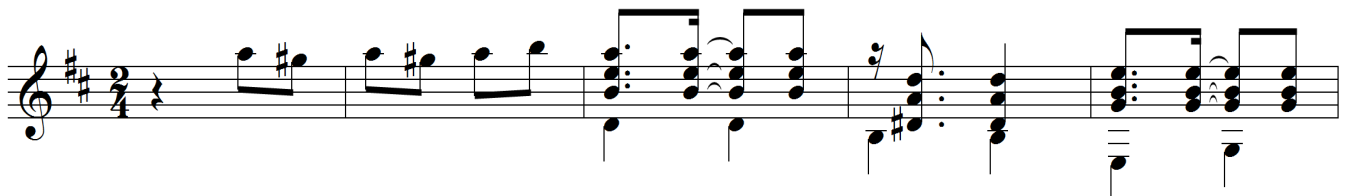
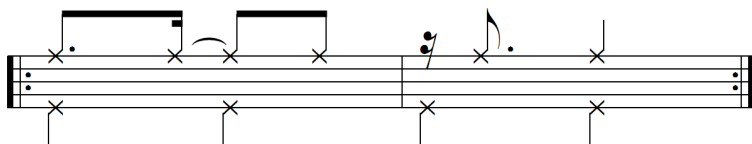
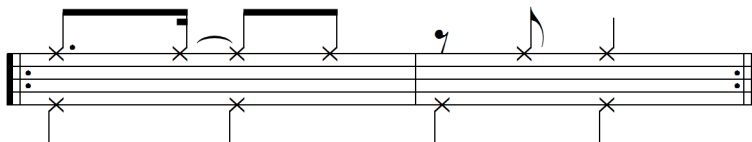
O passo, um jogo de braços e pernas, dança inventiva e popular, apresentada principalmente como um legado da capoeira.

Segundo Ariano Suassuna: “as bandas de música tinham um caráter político, havia bandas de músicas ligadas a um partido e outra banda de músicas ligada ao partido adverso. E cada uma delas contratava capoeiras, pra ir dançando na frente pra defender os participantes das bandas de eventuais ataques dos grupos políticos rivais. E então, desses passos dos capoeiristas, nasceu o passo, que é o tipo de dança que acompanha o frevo”<sup>103</sup>.

As sombrinhas coloridas do frevo:

*A prática de capoeira foi proibida no final do século XIX e os capoeiristas, para se defenderem, andavam com um guarda-chuva, usado como arma de defesa e também ataque. E muitas vezes, andavam somente com a estrutura do guarda-chuva. Com o passar dos anos, esse guarda chuva acabou sendo incorporado a coreografia do frevo, transformando-se numa sombrinha colorida, de cinquenta centímetros de diâmetro, com as cores da bandeira pernambucana: amarelo, vermelho e o azul*<sup>104</sup>.

## Padrões rítmicos de acompanhamento



Os bonecos gigantes de Olinda:

*Esses bonecos são chamados, pelos carnavalescos mais velhos, de Calunga. Feitos de estrutura de madeira, isopor, papel, fibra de vidro e tecido. Supõem-se terem aparecido em 1919. Em Olinda, o primeiro boneco a sair nas ruas foi o chamado “Homem da Meia-noite”, surgiu em 1931. Seu tamanho original, três metros e meio, pesando cinquenta quilos*<sup>105</sup>.



Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Evocação

Frevo de Bloco

Nelson Ferreira

6

11 **Fine**

16

21

26



31

36

41

46

51

56

**D.S. al Fine**



Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# A Dor de Uma Saudade

Frevo de Bloco

Edgard Morais

Aranjo Paulo Cesar Botelho

C7

31

36

41

46

51

56

61

3

3

66

C7

4 2 1 4 3

71

C9

1.

0 2

76

C7

2.





# Unidade

**5**

O Samba-canção  
O Bolero e a Guarânia  
O Baião  
A Bossa Nova

# O Samba-canção <sup>106</sup>

**A modinha, primeira forma de canção popular brasileira, romântica e sentimental, constitui a base do samba-canção.**

**D**esde sua origem na antiguidade, a canção vem evoluindo ao longo da história e pode ser considerada o núcleo de todas as formas musicais. Para Correia de Azevedo, é na canção “*que a música brasileira encontra os seus momentos de mais íntimo e efetivo lirismo, por vezes os seus momentos de mais profunda afirmação nacional*”. A modinha, primeira forma de canção popular brasileira, romântica e sentimental, constitui a base do samba-canção.

O declínio da modinha, como canção de salão, corresponde a ascensão que vai tendo nas rodas de seresteiros, cantores boêmios das cidades, introduzindo-se novas modificações em sua fisionomia. Assim, volta a

modinha ao seio das camadas populares, prestigiada pelos poetas, boêmios e trovadores, e immortalizada nas famosas serestas, com seus compositores já influenciados pelo nacionalismo romântico, evidenciado em temas regionais de canções como Cabôca de Caxangá e Luar do Sertão, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense; nas obras do Trovador da Malandragem, Eduardo das Neves, e de outros seresteiros que fizeram fama no período da Primeira República.

Os temas regionais herdaram das antigas modinhas as melodias em terças e sextas paralelas.

Luar do Sertão  
João Pernambuco



Segundo Marisa Lira, o samba-canção resultava de uma equivocada e “facílima adaptação”: “A melodia canta como canção e o ritmo marca o samba e acaba não sendo nada propriamente dito”.

Criação de compositores ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, herdeiro natural da modinha, surgiu em meados de 1928, o primeiro o samba-canção, realmente com ritmo de samba canção: o Linda flor, também chamado de Meiga flor, de Iaiá e de Ai, Ioiô. Esta obra que consagrou a vedete de teatro Araci Cortes também como cantora em disco, transformou a música de Henrique Vogeler, com letra de Luiz Peixoto em um dos clássicos da música popular brasileira. Curiosa é a história dessa composição, que ficou conhecida em três versões, tendo recebido quatro títulos.

A primeira versão, intitulada Linda flor, composta por Vogeler para abrir a peça *A Verdade ao Meio-dia*, comédia que marcava a estreia da Companhia de Teatro Cômico no Rio de Janeiro, não despertou a atenção do público. Consciente de que havia composto alguma coisa nova, Vogeler propõe a Vicente Celestino que a gravasse, recebendo no disco com selo Odeon a etiqueta de samba-canção, a primeira composição do gênero a receber esse título. Mas a interpretação da canção, na voz empostada e de tendência operística de Vicente Celestino também não agradou ao público, embora não tenha passado despercebida aos ouvidos de Francisco Alves, que a regravou, no final de 1928, com uma segunda letra, agora de Freire Júnior intitulada Meiga flor. Estava predestinado, porém, que o lançamento definitivo do samba-canção não se daria com essas duas versões, mas com a letra escrita



Discos Projeto Almirante – Araci Cortes – Capa-encarte LP 1984 -Funarte.

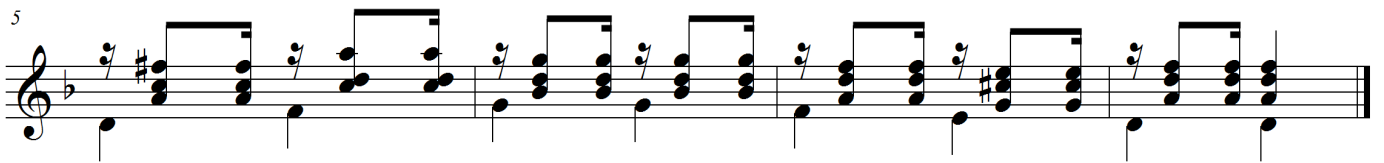
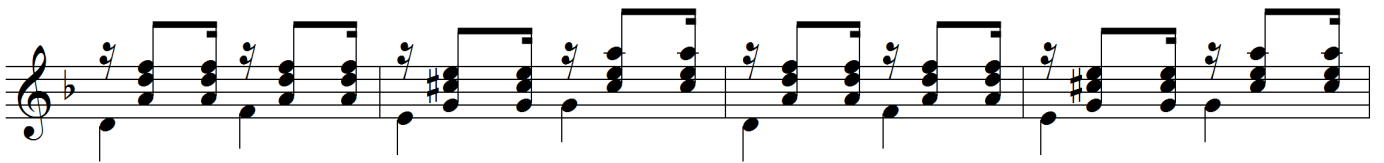
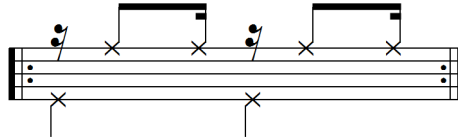
por Luiz Peixoto especialmente para um número da revista musical Miss Brasil. Ao ouvir Vogeler interpretar ao piano a melodia conhecida, Luiz improvisa imediatamente a nova letra da canção, que será primeiramente gravada com o título de Iaiá, mais tarde com o de Ai, Ioiô, que transformará em celebridades seus compositores e sua intérprete favorita: a atriz Araci Cortes. Segundo Jairo Severiano, aliás, essa terceira letra só existiu porque Araci rejeitou as anteriores.

Jairo Severiano informa: “o samba-canção na verdade, por definição, seria o samba em andamento lento, e por ser em andamento lento se prestava mais a música de caráter sentimental. O samba-canção substitui a modinha e a valsa: é o gênero romântico que passa a valer no final dos anos 40, por influência de um outro ritmo parecido e, que também por ser lento, se presta a este tipo de enfoque romântico, que é o bolero.”

*O samba-canção surge ao mesmo tempo em que, no Estácio, compositores de classes mais populares acabavam de fixar o ritmo batucado do samba, que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe.*

*A canção mais parecida com o bolero na música popular brasileira era o samba-canção. E é a partir do samba-canção que, no final dos anos 50, surge a bossa-nova e a sofisticada moderna canção brasileira.*

## Padrões rítmicos de acompanhamento



Este padrão de acompanhamento também é utilizado no acompanhamento do choro-canção (choro cantado).



Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Linda Flor ( Ai Iolô )

Samba-canção

Henrique Vogeler -  
Luiz Peixoto - Marques Porto

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings. A repeat sign is present at the end of the second system. Measure numbers 6, 11, 16, 21, and 26 are indicated at the start of their respective systems.

31

⊕

36

41

46

51

56

D.S. al Coda

⊕

# O Bolero

**G**ênero de origem hispano-americana, o bolero, inicialmente, foi uma música desenvolvida em Cuba, México e Costa Rica, e dá-se como provável o seu nascimento em Cuba. Os primeiros boleros a alçar fama internacional foram os cubanos *Aquellos ojos verdes* (Nilo Menéndez e Adolfo Utrera, 1929) e *Quiéreme mucho*, de Gonzalo Roig, da mesma época<sup>109</sup>.

Não só o rádio e o disco os favoreceram, mas também o cinema. E é a partir do cinema que, em 1945 estoura no Brasil o

bolero com o filme *Santa: O Destino de uma Pecadora*, inaugurando o processo de “mexicanização” na cultura brasileira. E foi a partir daí que outras produções mexicanas foram importadas e as versões de suas canções-tema se tornavam grandes sucessos<sup>110</sup>. Houve uma verdadeira invasão do bolero na música brasileira. A música brasileira apaixonou-se por ele. Toda semana aparecia bolero novo, sendo gravado por brasileiro, ou sendo pura e simplesmente cantado no Brasil, em temporadas de artistas mexicanos ou cubanos.

*Os músicos sensíveis aos encantos do bolero não só produziram boleros por aqui, como acrescentaram elementos deste ao samba, e compositores brasileiros da segunda metade do século XX criaram boleros*<sup>107</sup>.

*A canção mais parecida com o bolero na música popular brasileira era o samba-canção*<sup>108</sup>.

## Padrões rítmicos de acompanhamento

The image displays four musical staves illustrating accompaniment patterns for Bolero. The first staff shows a simple rhythmic pattern with eighth notes and rests. The second staff shows a more complex pattern with chords and eighth notes. The third staff shows a similar pattern with different chord voicings. The fourth staff shows a more complex pattern with chords and eighth notes, ending with a double bar line.

Vereda Tropical  
Gonzalo Curiel

6

11

16

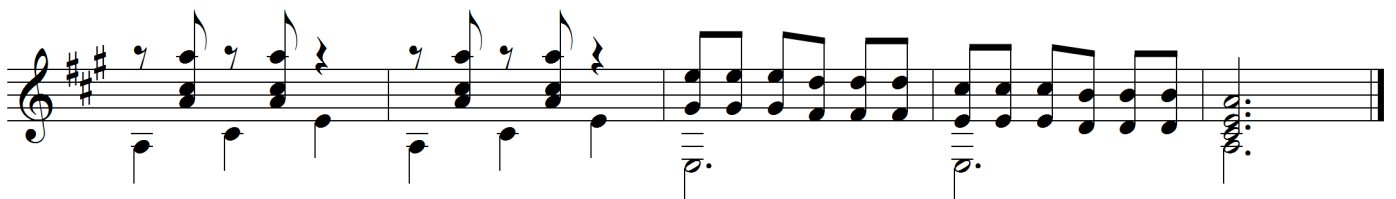
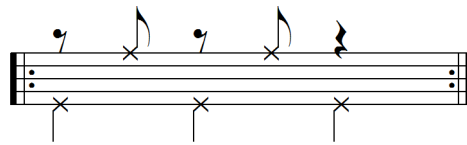
# A Guarânia

Concebida como um gênero musical urbano do Paraguai, a guarânia começou a ser gravada – no Brasil – por músicos paraguaios em 1935 (ano que marca o fim da Guerra do Chaco entre o Paraguai e a Bolívia) quando Jose Asunción Flores – considerado seu criador – dava início a uma intensa atuação política e artística no exílio em Buenos Aires. Na década de 1940, diversos compositores brasileiros de música sertaneja se apropriaram da guarânia que, ressignificada, possibilitou o surgimento do rasgueado e da moda campera. Em 1952 com o lançamento das gravações

de “Índia” e “Meu primeiro amor” pela dupla Cascatinha e Inhana, a guarânia atingiu, no Brasil, uma posição de extrema visibilidade e sucesso comercial, extrapolando o segmento da música sertaneja e sendo apropriada também por outros setores da música popular. No Paraguai, a denominação “guarânia” substituiu o termo “polka evolucionada” atribuída a um conjunto de canções – e também um trio para piano, violino e violoncelo – de Jose Asunción Flores, e se firmou como categoria genérica no início da década de 1930<sup>11</sup>.

*Atraídas para as cidades pelas oportunidades de trabalho em atividades industriais ou urbanas, as novas camadas de antigos caipiras e seus descendentes iam formar, dos fins da primeira guerra mundial em diante, principalmente em São Paulo, o público destinado a consumir os recentemente lançados gêneros de música que, embora criados por esportos profissionais ligados ao disco e ao rádio, traduziam, pela busca do clima “sertanejo”, o gosto e as expectativas da gente do campo<sup>12</sup>.*

## Padrões rítmicos de acompanhamento



Índia  
Jose Asuncion Flores e Manuel  
Ortiz Guerrero

5

9



# O Baião

**Os compositores da música “Baião” inspiraram-se, também, no repertório urbano já gravado, mas talvez não conhecido<sup>113</sup>.**

Foi o sanfoneiro pernambucano, Luiz Gonzaga do Nascimento, quem imprimiu o formato urbano e popular ao gênero baião. Inicialmente, o baião designou um tipo de reunião festiva dominada pela dança. O folclorista Câmara Cascudo o associa aos termos “baiano” e “rojão”. Este último seria o pequeno trecho musical executado pelas violas no intervalo dos desafios da cantoria<sup>114</sup>.

O marco mais interessante do gênero baião é o encontro de Luiz Gonzaga com Humberto Teixeira, a fim de produzir uma música que pudesse “concorrer” com o samba e os gêneros internacionais de sucesso, na década de 1940<sup>115</sup>.

Em 1946, a canção chamada “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) marcou o rádio, em um tempo que os “nortistas” migravam para as grandes cidades brasileiras. Seus compositores são os estilizadores do ritmo que a canção apresenta e ensina como dançá-lo, convidando o ouvinte a aderir à novidade<sup>116</sup>.



Luiz Gonzaga - Acervo IMS.

O primeiro músico a estilizar a música tradicional da região do nordeste, não foi Gonzaga, mas seu mérito foi formatar e propor algo interessante e que foi aceito pelo público da época<sup>117</sup>.

A música “Curiatan de coqueiro”, de autoria de Severino Rangel (Ratinho), gravada por ele mesmo com os Batutas do Norte, em 1930, portanto, dezesseis anos antes da gravação da música de autoria de Gonzaga e Teixeira. Isso mostra que, na verdade, muito provavelmente os compositores da música “Baião” inspiraram-se, também, no repertório urbano já gravado, mas talvez não conhecido.

*Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em 13 de dezembro de 1912, na Fazenda Caiçara, distrito de Araripe, no município de Exu, em Pernambuco, um dos Estados da região Nordeste do Brasil. O músico faleceu em 02 de agosto de 1989, em Recife, capital do Estado de Pernambuco. Luiz Gonzaga ficou conhecido como “O rei do baião”.*

*O conjunto instrumental é uma das principais características deste gênero musical. É representado por um trio, e este trio de instrumentos tem uma forte simbologia, tornando-se a marca, ou seja, a identidade da música de Luiz Gonzaga, do gênero baião e, por consequência, sua associação com a música do Nordeste é imediata.*

*O “trio” zabumba, acordeom e triângulo é uma síntese da “representação da música Nordestina”<sup>118</sup>.*

## Padrões rítmicos de acompanhamento

Six rhythmic patterns for guitar accompaniment, each shown on a six-line staff with 'x' marks for fretted notes and rhythmic notation.

Musical notation for a piece in 2/4 time, featuring a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef.

No exemplo abaixo, “Baião”, substitua os bordões pelo padrão ao lado para uma segunda possibilidade

A small musical notation example showing a specific rhythmic pattern.

Baião  
Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira

Musical notation for the piece "Baião" in 2/4 time, showing the melody and bass line with the new rhythmic pattern applied.

Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Kalú

Baião



Humberto Teixeira

6

11

16

21

26

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with dotted eighth notes and sixteenth notes, frequently using grace notes.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous system.

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff includes some sixteenth-note runs. The bass staff accompaniment continues with dotted eighth and sixteenth note patterns.

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff features a long note with a slur over it in measure 48. The bass staff accompaniment continues with dotted eighth and sixteenth note patterns.

49

Musical notation for measures 49-52. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment continues with dotted eighth and sixteenth note patterns, ending with a final chord in measure 52.



Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Vem Morena

Baião

Luis Gonzaga/ Zé Dantas

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

61

66

1.

2.

D.S. al Fine

Fine

# A Bossa Nova <sup>119</sup>

## A onda que se ergueu no mar...

Em Copacabana, um pouco afastado da praia, há uma pequena viela que se tornou popularmente conhecida como Beco das Garrafas. Nos anos 60 do século XX era o centro musical do Brasil, havia no local algumas boates e night clubs onde se apresentavam os artistas que cantavam a bossa.

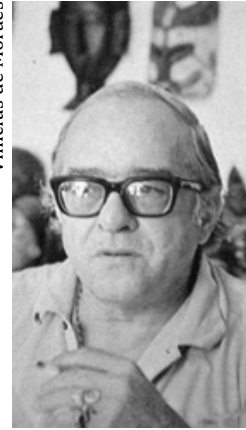
João Gilberto



Tom Jobim



Vinicius de Moraes



Fonte: Goole.

O presidente Getúlio Vargas deu a cidade do Rio de Janeiro o carnaval, tornando-a mundialmente conhecida. Mas, menos de dois anos depois de sua morte uma nova forma de samba emergiu como o reflexo de uma nova era política no Brasil, trazendo ainda mais exposição internacional, e provando ser a mais bem sucedida exportação musical do Brasil. Era a Bossa Nova, calma, futurística, uma nova música para uma nova era de autoconfiança. O presidente Juscelino Kubitschek decidiu transformar o Brasil com um ambicioso programa de obras públicas, incluindo a construção de uma nova capital, Brasília, com a promessa de cinquenta anos de desenvolvimento em cinco. Kubitschek seria, mais tarde, acusado de causar uma inflação desenfreada, mas, para muitos brasileiros parecia uma era dourada. Era uma época em que o Brasil parecia obter sucesso em tudo. Um país obcecado por futebol ganhou a copa do mundo pela primeira vez em 1958, em parte, graças a um jovem jogador chamado Pelé. A bossa nova, um jeito novo, refletia um otimismo novo e apelava à crescente classe média urbana. Ela foi influenciada pela música clássica, pelo jazz e pelo samba-canção.

A bossa nova foi dominada por três figuras-chaves, começando com o cantor e violonista baiano, João Gilberto. Se João foi o maior intérprete da bossa nova, o maior compositor foi Antônio Carlos Jobim, mais conhecido como Tom Jobim, que escreveu as letras de muitos sucessos interpretados por João Gilberto. Jobim, além de compositor foi cantor e pianista. Havia um terceiro, o poeta Vinicius de Moraes, que escreveu letras para as melodias de Tom Jobim e outros compositores. Vinicius também cantava e foi parceiro do violonista Baden Powell.

Em Copacabana, um pouco afastado da praia, há uma pequena viela que se tornou popularmente conhecida como Beco das Garrafas. Nos anos 60 do século XX era o centro musical do Brasil, havia no local algumas boates e night clubs onde se apresentavam os artistas que cantavam a bossa.

O jazz tinha sido uma das influências da bossa nova e agora, jazz e bossa começavam a se misturar. Uma fusão auxiliada pelo Departamento de Estado dos EUA, que patrocina músicos jazzistas como Charlie Byrd e Herbie Mann para visitar o Brasil, onde eles terminaram tocando no Beco das Garrafas.

Quando Charlie Byrd retornou aos Estados



Unidos, ele contou sobre a bossa nova para seu amigo saxofonista Stan Getz. E em abril de 1962 os dois lançaram Jazz Samba, regravando canções de João Gilberto e Jobim, como Desafinado.

Impressionante para um álbum de jazz, tornou-se um best seller e permaneceu nas paradas de sucesso por incríveis 70 semanas. De repente a bossa nova transformou-se na nova mania americana.

Em novembro de 1962, músicos brasileiros da bossa nova foram convidados e se apresentaram juntamente com Getz e Byrd no Carnegie Hall, em Nova York. Entre eles, João Gilberto, Tom Jobim, Sérgio Mendes e Carlinhos Lyra. O resultado é lembrado como uma bagunça histórica.

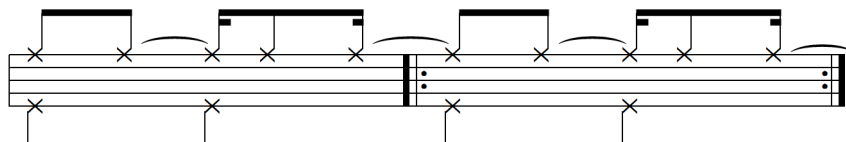
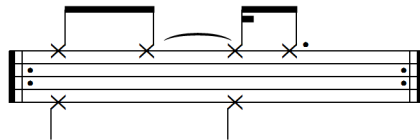
Músicos como Jobim agora permanecendo na América, e Lyra no México, dividia a fraternidade da bossa nova.

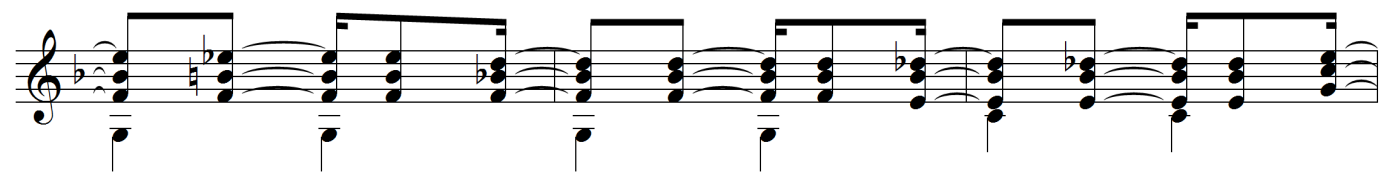
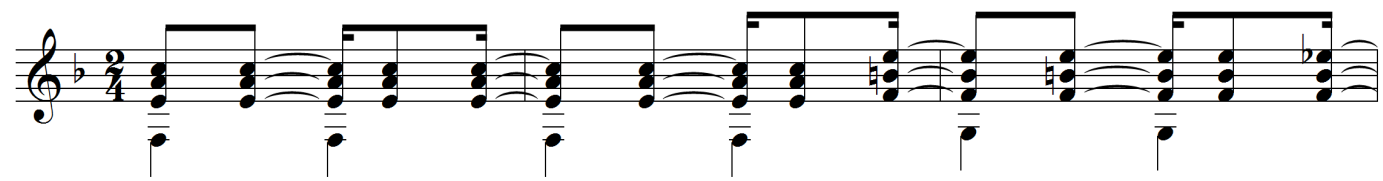
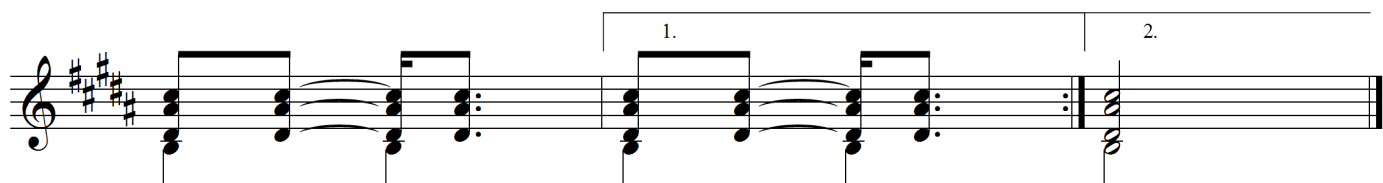
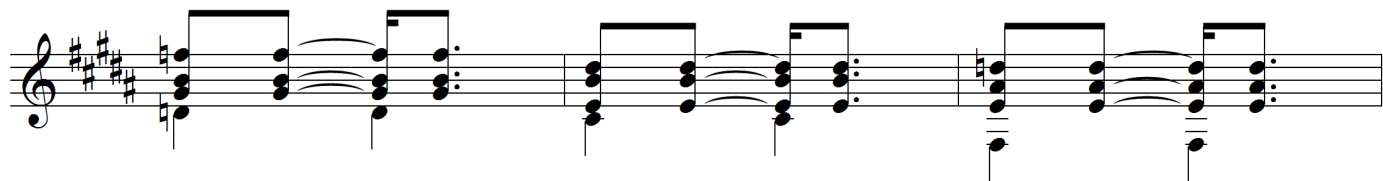
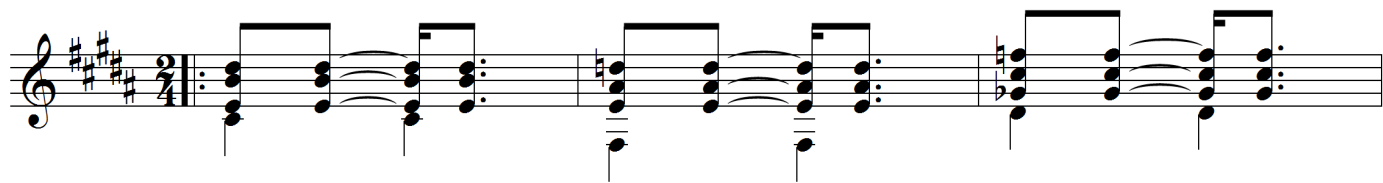
No início de 1964, a onda da bossa nova

estava chegando ao fim no Brasil. Ela mudou para América, onde a mais conhecida canção da bossa de todos os tempos estava prestes a se tornar um sucesso estrondoso. Garota de Ipanema foi escrita por Jobim e Vinicius em 1962, enquanto eles estavam em um bar em Ipanema, olhando as garotas passarem. Eles escreveram essa canção porque viam a mesma garota passando frente ao bar, indo pra praia, todos os dias. “Oh meu deus, olha só, olha o jeito de ela andar”... Em julho de 1964, Garota de Ipanema tornou-se um grande sucesso nos Estados Unidos, cantada em inglês pela esposa de Joao Gilberto, Astrud.

Mas a essa altura, a imagem de um Brasil maravilhoso, tranquilo e romântico, tinha sido despedaçada por uma “ditadura militar”.

## Padrões rítmicos de acompanhamento







Arranjo  
Paulo Cesar Botelho

# Samba de uma nota só

Bossa nova

Antonio Carlos Jobim -  
Newton Mendonça

4

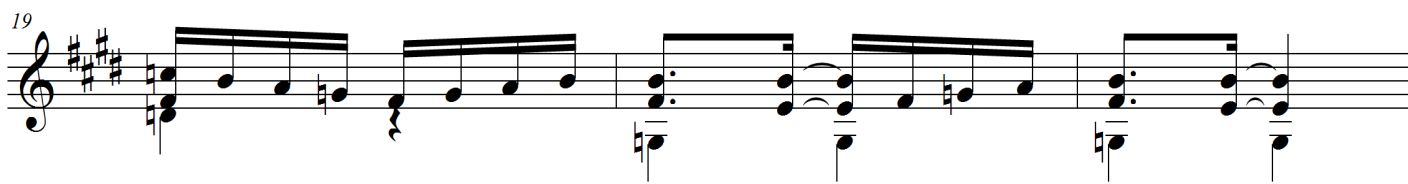
7

10

13

16

19



Musical notation for measures 19-21. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

22



Musical notation for measures 22-24. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line maintains its accompaniment.

25



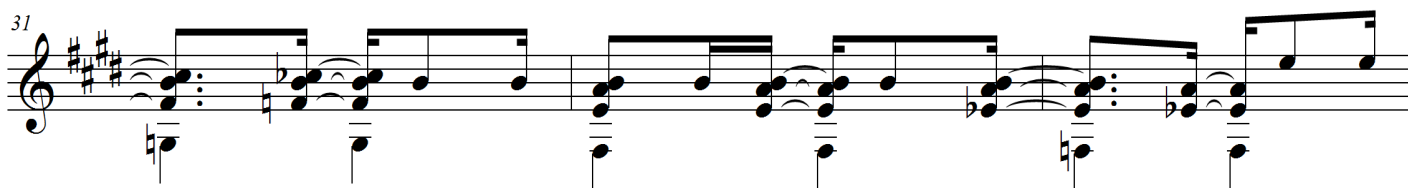
Musical notation for measures 25-27. The key signature changes to one sharp (F#). The melody features some beamed eighth notes and quarter notes, with the bass line continuing.

28



Musical notation for measures 28-30. The key signature changes to natural (C). The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line continues.

31



Musical notation for measures 31-33. The key signature changes to one flat (Bb). The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line continues.

34



Musical notation for measures 34-36. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line continues.





# Notas

<sup>1</sup> STEHMAN, Jacques; CABRAL, Fernando; ATAÍDE, Maria Teresa. História da música européia: das origens aos nossos dias. 1964.

<sup>2</sup> No século XIII, “iluminura” referia-se sobretudo ao uso de douração. Portanto, um manuscrito iluminado seria, no sentido estrito, aquele decorado com ouro (ou prata). Supõe-se que o termo ‘iluminura’ seja derivado de ‘iluminar’ (do verbo latino illuminare), por alusão às cores luminosas e vibrantes dos elementos decorativos, que se destacavam na página escrita. É possível também que a palavra derive de alume, especificamente em alusão ao alume de potássio (sulfato duplo de alumínio e potássio dodecaidratado, chamado de “lume” no Medievo), que era misturado a corantes vegetais, obtendo-se, assim a laca aluminada, frequentemente usada nas iluminuras. (GRASSI, Luigi; PEPE, Mario. Dicionario dei termini artistici. Utet, 1995, pag. 527).

<sup>3</sup> A expansão Marítima Portuguesa Antecedentes. Disponível em: <<http://bemvin.org/a-expansao-martima-portuguesa-antecedentes.html>> Acesso em, 10/07/2017.

<sup>4</sup> DE SOUZA, WANESSA. As Grandes Navegações e o Descobrimento do Brasil. 2007.

<sup>5</sup> A Companhia de Jesus, também conhecida como Ordem dos Jesuítas, fundada pelo basco Inácio de Loyola e aprovada oficialmente pelo Papa Paulo III, em 27 de setembro de 1540.

<sup>6</sup> NOGUEIRA, Lenita W. M. Os Sons Religiosos da Colônia – 2011. Resenha. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2011/02/24/os-sons-religiosos-da-col%C3%B4nia/>> Acesso em, 10/07/2017; HOLLER, Marcos Tadeu. Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese de doutorado, Campinas, IA-UNICAMP, 2006.

<sup>7</sup> NOGUEIRA, Lenita W. M. op. cit.; HOLLER, Marcos Tadeu. op. cit.

<sup>8</sup> 500 Anos de Música Brasileira. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/uptodate/index.html>> Acesso em, 09/07/2017.

<sup>9</sup> KIEFER, Bruno. História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX. Editora Movimento, 1976, pg 11.

<sup>10</sup> KIEFER, Bruno. op.cit., pg. 9.

<sup>11</sup> KIEFER, Bruno. KIEFER, Bruno. op.cit., pg. 10.

<sup>12</sup> Série Cadernos da Reserva da Biosfera da Mata Atlântica – nº 10, Viagem à Terra do Brasil – 1998. [http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/caderno\\_10.pdf](http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/caderno_10.pdf).

<sup>13</sup> FRÉSCA, Camila. Artigo: Dia do índio, música e dominação, 2015. Disponível em: <<http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=512>> Acesso em, 24/08/2017.

<sup>14</sup> CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo 1, p.35-76. ISBN: 978-85-7939-020-3.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup>CERQUEIRA, Evandro Botti de. Para fazer uma canção: um estudo sobre a composição de canções. 2011. Pg.10.

<sup>17</sup>RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

<sup>18</sup>MARIZ, Vasco, 1921- História da música no Brasil / Vasco Mariz. - 6.ed. ampl e atual. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2005. Pg.25.

<sup>19</sup>CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo 1, p.35-76. ISBN: 978-85-7939-020-3.

<sup>20</sup>CERQUEIRA, Evandro Botti de. op. cit., loc. cit.

<sup>21</sup>CAMARGO, Guilherme de. Texto: Modinhas & Lundus do Brasil, 2004, pg. 14 – encarte do CD: O Amor Brasileiro – Modinhas & Lundus.

<sup>22</sup>BUDASZ, Rogério. A música no tempo de Gregório de Mattos / Rogério Budasz. - Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004

<sup>23</sup>Idem.

<sup>24</sup>Idem.

<sup>25</sup>BUDASZ, Rogério. A música no tempo de Gregório de Mattos / Rogério Budasz. - Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

<sup>26</sup>Idem.

<sup>27</sup>CAMARGO, Guilherme de. Texto: Modinhas & Lundus do Brasil, 2004, pg. 18 – encarte do CD: O Amor Brasileiro – Modinhas & Lundus.

<sup>28</sup>MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2000; DA SILVA, Sandra CP; BRITO, Eliane Figueiredo de. A musicalização nas séries iniciais. 2005.

<sup>29</sup>RIBEIRO, Darcy; NETO, Carlos de Araújo Moreira. A fundação do Brasil: testemunhos, 1500-1700. Vozes, 1992.

<sup>30</sup>CASTANHA, P. A Modinha eo Lundu nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo, Handout from a course on the History of Arts.

<sup>31</sup>Idem.

<sup>32</sup>Idem.

<sup>33</sup>Idem.

<sup>34</sup>Idem.

<sup>35</sup>Idem.

<sup>36</sup>CASTANHA, P. A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo, Handout from a course on the History of Arts.



<sup>37</sup>LIMA, Edilson Vicente. A Modinha e o Lundu no Brasil-As Primeiras Manifestações da Musica Popular Urbana no Brasil. *Textos do Brasil*, v. 12, p. 46-51.

<sup>38</sup>Idem.

<sup>39</sup>ALBIN, Ricardo Cravo. Modinha. \_\_\_\_\_. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos>>. Acesso em, 16/07/2017.

<sup>40</sup>Idem.

<sup>41</sup>MEIRELLES, Regina. O SAMBA-CANÇÃO: A ELOQUÊNCIA DE UM GÊNERO MUSICAL. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 2, n. 1, 2005.

<sup>42</sup>Texto extraído e adaptado de CASTANHA, P. A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo, Handout from a course on the History of Arts.

<sup>43</sup>Texto extraído e adaptado de CASTANHA, P. A Modinha eo Lundu nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo, Handout from a course on the History of Arts.

<sup>44</sup>SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 28.

<sup>45</sup>CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. *História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, apostila do curso, 2003.

<sup>46</sup>Idem.

<sup>47</sup>Idem.

<sup>48</sup>Idem.

<sup>49</sup>HERRERA, Francisco. *Enciclopedia de la guitarra*. Piles, Editorial de Música, 2004.

<sup>50</sup>Idem.

<sup>51</sup>KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979. Pg 7 e 8; Araújo, Mozart de. Sigismund Neukomm. IN: *Revista Brasileira de Cultura*, nº 1, 1969. Conselho Federal de Cultura, Rio, p. 66.

<sup>52</sup>KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979. Ibidem Pg 8; Debret, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Martins, S. Paulo, 1940. Vol. li, p. 151.

<sup>53</sup>KIEFER, Bruno. op. cit., loc. cit; Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. INL, Rio, 1962. 'i' ed., vol. li, p. 765.

<sup>54</sup>KIEFER, Bruno. op. cit.

<sup>55</sup>CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. *História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, apostila do curso, 2003; GIFFONI, Maria Amália Corrêa. Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desporos do MEC, 1974. p. 35-36 (Caderno Cultural, v. 2).

- <sup>56</sup>KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979. Pg 13; Tinhorão, José Ramos. Os Sons Que Vêm Da Rua. Ed. Tinhorão, S. Paulo, 1976, p. 166.
- <sup>57</sup>HERRERA, Francisco. Enciclopedia de la guitarra. Piles, Editorial de Música, 2004.
- <sup>58</sup>KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979. Pg 16; Siqueira Baptista. Ernesto Nazareth na Música Brasileira. Rio, 1967, pg 45.
- <sup>59</sup>CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, apostila do curso, 2003; Enciclopédia da música brasileira: op. cit, v. 2, p. 619.
- <sup>60</sup>CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, apostila do curso, 2003.
- <sup>61</sup>HERRERA, Francisco. Enciclopedia de la guitarra. Piles, Editorial de Música, 2004.
- <sup>62</sup>CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, apostila do curso, 2003.
- <sup>63</sup>CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, apostila do curso, 2003; GIFFONI, Maria Amália Corrêa. Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desportos do MEC, 1974. p. 35-36 (Caderno Cultural, v. 2).
- <sup>64</sup>CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, apostila do curso, 2003; ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro; op. cit., p. 326.
- <sup>65</sup>HERRERA, Francisco. Enciclopedia de la guitarra. Piles, Editorial de Música, 2004.
- <sup>66</sup>HERRERA, Francisco. Enciclopedia de la guitarra. Piles, Editorial de Música, 2004.
- <sup>67</sup>SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade. Editora 34, 2008. Pg 27
- <sup>68</sup>HERRERA, Francisco.op.cit.; ALAVA, AITOR. Bizetversus Iradier. Disponível em <<https://dantzango.blogspot.com/2015/01/bizet-versus-iradier.html>> Acesso em, 07/09/2017; DIZ, Càstor Pérez et al. L'havanera: un cant popular. El Mèdol, 1995.
- <sup>69</sup>Música de uma transição cultural. Disponível em: <<http://avozdaserra.com.br/noticias/musica-de-uma-transicao-cultural>> Acesso em, 02/11/2017.
- <sup>70</sup>SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade. Editora 34, 2008. Pg 28
- <sup>71</sup>TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Editora Vozes, 1974. Pg 58.
- <sup>72</sup>ALBIN, Ricardo Cravo. Maxixe. \_\_\_\_\_. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>>. Acesso em, 16/07/2017.
- <sup>73</sup>Idem.
- <sup>74</sup>KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979. Pg 43.

<sup>75</sup>ROSA, Roberval L. Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana do Rio de Janeiro—dos anos 50 do Império aos 60 da República. 2012. 331 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília—Instituto de Ciências Humanas. Pg 103.

<sup>76</sup>ROSA, Roberval L. *op.cit.*, loc. cit.

<sup>77</sup>FRANÇA, Eurico Nogueira. A música do Brasil. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1987. Pg. 23.

<sup>78</sup>Texto extraído de TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Editora Vozes, 1974.

<sup>79</sup>Idem.

<sup>80</sup>ALBIN, Ricardo Cravo. Tango Brasileiro. \_\_\_\_\_. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:< <http://www.dicionariompb.com.br/tango-brasileiro/dados-artisticos>>. Acesso em, 16/07/2017.

<sup>81</sup>TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Editora Vozes, 1974.

<sup>82</sup>Idem.

<sup>83</sup>KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979. Pg 22; Almeida, Renato., História da Música Brasileira. F. Briguiet & Cia., Rio, 1942. 2ª ed., p. 187; Araújo, Mozart de. Citado em Carvalho, limar. O Choro Carioca: Perspectiva Sócio-Histórica. IN: Revista de Cultura Vozes, nº 9, 1972, Petrópolis RJ, p. 53; Lange, Francisco Curt. A Organização Musical Durante O Período Colonial Brasileiro. Separata do Vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra. 1966, p. 24.

<sup>84</sup>KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979. Pg 23.

<sup>85</sup>TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Editora Vozes, 1974.

<sup>86</sup>ALBIN, Ricardo Cravo. Joaquim Calado. \_\_\_\_\_. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:< <http://www.dicionariompb.com.br/joaquim-calado/dados-artisticos>>. Acesso em, 22/08/2017.

<sup>87</sup>ROSA, Roberval L. Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana do Rio de Janeiro—dos anos 50 do Império aos 60 da República. 2012. 331 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília—Instituto de Ciências Humanas. Pg 55.

<sup>88</sup>TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Editora Vozes, 1974.

<sup>89</sup>FONTES, Guilherme. Documentário “A Maestrina Chiquinha Gonzaga” - Série 500 anos de História do Brasil - Guilherme Fontes Filmes - GNT, 1999.

<sup>90</sup>TINHORÃO, José Ramos. *op. cit.*

<sup>91</sup>FONTES, Guilherme. *op. cit.*

<sup>92</sup>TINHORÃO, José Ramos. *op. cit.*, loc. cit.

<sup>93</sup>FONTES, Guilherme. op. cit., loc. cit.

<sup>94</sup>TINHORÃO, José Ramos. op. cit.

<sup>95</sup>Idem.

<sup>96</sup>Texto extraído e adaptado de TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Editora Vozes, 1974.

<sup>97</sup>RECIFE, Prefeitura do. Documentário “Frevo - Patrimônio Imaterial da Humanidade” – 2012 – Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0YoeHJ805iU>> Acesso em, 11/11/2017.

<sup>98</sup>Idem.

<sup>99</sup>AGUIAR, Daniel Marques. O Violão no frevo: uma linguagem em construção, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>100</sup>RECIFE, Prefeitura do. op. cit.

<sup>101</sup>Idem.

<sup>102</sup>RECIFE, Prefeitura do. Documentário “Frevo - Patrimônio Imaterial da Humanidade” – 2012 – Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0YoeHJ805iU>> Acesso em, 11/11/2017.

<sup>103</sup>Idem.

<sup>104</sup>GLAUBER, Willians. A origem e as curiosidades da sombrinha do Frevo e dos Bonecos de Olinda – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hNhwyA0UXds> Acesso em, 11/11/2017.

<sup>105</sup>Idem.

<sup>106</sup>Texto extraído de MEIRELLES, Regina. O SAMBA-CANÇÃO: A ELOQUÊNCIA DE UM GÊNERO MUSICAL. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, v. 2, n. 1, 2005.

<sup>107</sup>LOPES, Maria Aparecida (2011). Foi Assim: Contribuição para um Estudo Histórico do Samba Canção (1946-1957). Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

<sup>108</sup>Idem.

<sup>109</sup>Idem.

<sup>110</sup>Idem.

<sup>111</sup>HIGA, Evandro Rodrigues. Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas de 1940/50. 2013.

<sup>112</sup>A Guarânia no Brasil. Disponível em: < <http://www.chamamems.com.br/artigos/historia/a-guarania-no-brasil> > Acesso em, 12/01/2018.

<sup>113</sup>MADEIRA, Marcio Mattos Aragao; RODRÍGUEZ, Victoria Eli. La contribución de la música tradicional del cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga. 2016. Tese de Doutorado. Universidad Complutense de Madrid.

<sup>114</sup>Ritmos do Brasil: Samba, frevo, maracatu, forró, baião, xaxado etc. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/folclore/ritmos-do-brasil-samba-frevo-maracatu-forro-baião-xaxado-etc.jhtm>> Acesso em, 12/11/2018.

<sup>115</sup>MADEIRA, Marcio Mattos Aragao; RODRÍGUEZ, Victoria Eli. op. cit.

<sup>116</sup>LOPES, Maria Aparecida (2011). Foi Assim: Contribuição para um Estudo Histórico do Samba Canção (1946-1957). Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

<sup>117</sup>MADEIRA, Marcio Mattos Aragao; RODRÍGUEZ, Victoria Eli. op. cit.

<sup>118</sup>Idem.

<sup>119</sup>BBC. Documentário “ Brasil Brasil, From Samba to Bossa – 2007 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/>

## Referências

500 Anos de Música Brasileira. Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/uptodate/index.html> > Acesso em, 09/07/2017.

A Companhia de Jesus, também conhecida como Ordem dos Jesuítas, fundada pelo basco Inácio de Loyola e aprovada oficialmente pelo Papa Paulo III, em 27 de setembro de 1540.

A Expansão Marítima Portuguesa Antecedentes. Disponível em: <<http://bemvin.org/a-expansao-martima-portuguesa-antecedentes.html>> Acesso em, 10/07/2017.

A Guarânia no Brasil. Disponível em: < <http://www.chamamems.com.br/artigos/historia/a-guarania-no-brasil> > Acesso em, 12/01/2018.

AGUIAR, Daniel Marques. O Violão no frevo: uma linguagem em construção, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ALAVA, AITOR. Bizetversus Iradier. Disponível em <<https://dantzango.blogspot.com/2015/01/bizet-versus-iradier.html>> Acesso em, 07/09/2017.

ALBIN, Ricardo. C. Joaquim Calado. \_\_\_\_\_. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:< <http://www.dicionariompb.com.br/joaquim-calado/dados-artisticos>>. Acesso em, 22/08/2017.

ALBIN, Ricardo. C. Maxixe. \_\_\_\_\_. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>>. Acesso em, 16/07/2017.

ALBIN, Ricardo. C. Modinha. \_\_\_\_\_. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos>>. Acesso em, 16/07/2017.

ALBIN, Ricardo. C. Tango Brasileiro. \_\_\_\_\_. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:< <http://www.dicionariompb.com.br/tango-brasileiro/dados-artisticos>>. Acesso em, 16/07/2017.

ALMEIDA, Renato., História da Música Brasileira. F. Briguiet & Cia., Rio, 1942. 2ª ed., p. 187.

ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro; op. cit., p. 326.

ARAÚJO, Mozart de. Citado em Carvalho, limar. O Choro Carioca: Perspectiva Sócio-Histórica. IN: Revista de Cultura Vozes, nº 9, 1972, Petrópolis RJ, p. 53.

ARAÚJO, Mozart de. Sigismund Neukomm. IN: Revista Brasileira de Cultura, nº 1, 1969. Conselho Federal de Cultura, Rio, p. 66.

BBC. Documentário “ Brasil Brasil, From Samba to Bossa – 2007 – Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-\\_EefiYeFOk](https://www.youtube.com/watch?v=-_EefiYeFOk)> Acesso em, 17/12/2017.

Budasz, Rogério. A música no tempo de Gregório de Mattos / Rogério Budasz. - Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

BRITO, Eliane Figueiredo de. A musicalização nas séries iniciais. 2005.

BUDASZ, Rogério. A música no tempo de Gregório de Mattos / Rogério Budasz. - Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

CAMARGO, Guilherme de. Texto: Modinhas & Lundus do Brasil, 2004, encarte do CD: O Amor Brasileiro – Modinhas & Lundus.

CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, apostila do curso, 2003.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci.

CASTANHA, P. A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo, Handout from a course on the History of Arts.

CERQUEIRA, Evandro Botti de. Para fazer uma canção: um estudo sobre a composição de canções. 2011. Pg.10.

DE SOUZA, WANESSA. As Grandes Navegações e o Descobrimento do Brasil. 2007.

DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Martins, S. Paulo, 1940. Vol. li, p. 151.

DIZ, Càstor Pérez et al. L'havanera: un cant popular. El Mèdol, 1995.

FONTES, Guilherme. Documentário “A Maestrina Chiquinha Gonzaga” - Série 500 anos de História do Brasil - Guilherme Fontes Filmes - GNT, 1999.

FRANÇA, Eurico Nogueira. A música do Brasil. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1987. Pg. 23.

FRÉSCA, Camila. Artigo: Dia do índio, música e dominação, 2015. Disponível em: <<http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=512>> Acesso em, 24/08/2017.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desportos do MEC, 1974. p. 35-36 (Caderno Cultural, v. 2).

GLAUBER, Willians. A origem e as curiosidades da sombrinha do Frevo e dos Bonecos de Olinda – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hNhwyA0UXds> Acesso em, 11/11/2017.

GRASSI, Luigi; PEPE, Mario. Dizionario dei termini artistici. Utet, 1995, pag. 527.

HERRERA, Francisco. Enciclopedia de la guitarra. Piles, Editorial de Música, 2004.

HIGA, Evandro Rodrigues. Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Bra-

sil, décadas de 1940/50. 2013.

HOLLER, Marcos Tadeu. Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese de doutorado, Campinas, IA-UNICAMP, 2006.

KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979. Pg 7 e 8.

KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Editora Movimento, 1979.

KIEFER, Bruno. op. cit., loc. cit; Cascudo, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. INL, Rio, 1962. 'i' ed., vol. li, p. 765.

KIEFER, Bruno. História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX. Editora Movimento, 1976.

LANGE, Francisco Curt. A Organização Musical Durante O Período Colonial Brasileiro. Separata do Vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra. 1966, p. 24.

LIMA, Edilson Vicente. A Modinha e o Lundu no Brasil-As Primeiras Manifestações da Musica Popular Urbana no Brasil. Textos do Brasil, v. 12, p. 46-51.

LOPES, Maria Aparecida (2011). Foi Assim: Contribuição para um Estudo Histórico do Samba Canção (1946-1957). Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

MADEIRA, Marcio Mattos Aragao; RODRÍGUEZ, Victoria Eli. La contribución de la música tradicional del cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga. 2016. Tese de Doutorado. Universidad Complutense de Madrid.

MARIZ, Vasco, 1921- História da música no Brasil / Vasco Mariz. - 6.ed. ampl e atual. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2005. Pg.25.

MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2000; DA SILVA, Sandra CP.

MEIRELLES, Regina. O SAMBA-CANÇÃO: A ELOQUÊNCIA DE UM GÊNERO MUSICAL. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, v. 2, n. 1, 2005.

Música de uma transição cultural. Disponível em: <<http://avozdaserra.com.br/noticias/musica-de-uma-transicao-cultural>> Acesso em, 02/11/2017.

NOGUEIRA, Lenita W. M. Os Sons Religiosos da Colônia – 2011. Resenha. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2011/02/24/os-sons-religiosos-da-col%C3%B4nia/>> Acesso em, 10/07/2017.

RECIFE, Prefeitura do. Documentário “Frevo - Patrimônio Imaterial da Humanidade” – 2012 – Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0YoeHJ805iU>> Acesso em,



11/11/2017.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

RIBEIRO, Darcy; NETO, Carlos de Araújo Moreira. A fundação do Brasil: testemunhos, 1500-1700. Vozes, 1992.

Ritmos do Brasil: Samba, frevo, maracatu, forró, baião, xaxado etc. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/folclore/ritmos-do-brasil-samba-frevo-maracatu-forro-baiao-xaxado-etc.jhtm>> Acesso em, 12/11/2018.

ROSA, Roberval L. Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana do Rio de Janeiro—dos anos 50 do Império aos 60 da República. 2012. 331 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília—Instituto de Ciências Humanas.

SALIBA, Elias Thomé. História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, Série Cadernos da Reserva da Biosfera da Mata Atlântica – nº 10, Viagem à Terra do Brasil – 1998. [http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/caderno\\_10.pdf](http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/caderno_10.pdf).

SALIBA, Elias Thomé. História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo 1, p.35-76. ISBN: 978-85-7939-020-3.

SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SIQUEIRA Baptista. Ernesto Nazareth na Música Brasileira. Rio, 1967, pg 45.

STEHMAN, Jacques; CABRAL, Fernando; ATAÍDE, Maria Teresa. História da música européia: das origens aos nossos dias. 1964.

TINHORÃO, José Ramos. Os Sons Que Vêm Da Rua. Ed. Tinhorão, S. Paulo, 1976, p. 166.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Editora Vozes, 1974.

## Sobre o autor



Violonista atuante nas áreas de performance, pedagogia, composição e arranjo. Graduado com especialização em Gestão de Serviços Públicos pela Universidade Severino Sombra (USS). Mestre em música, pedagogia instrumental, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



