

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

**VITOR CASAGRANDE**

**CADERNO BRASILEIRO PARA BANDOLIM: o estudo da palhetada**

Rio de Janeiro

2020

VITOR CASAGRANDE

CADERNO BRASILEIRO PARA BANDOLIM: o estudo da palhetada

Dissertação de mestrado 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 Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá

Rio de Janeiro

2020

## CIP - Catalogação na Publicação

Casagrande, Vitor  
CCasagrande, Vitor  
c Caderno brasileiro para bandolim: o estudo da palhetada / Vitor Casagrande. -- Rio de Janeiro, 2020.  
40 f.

Orientador: Paulo Henrique Loureiro de Sá.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música, 2020.

1. Choro. 2. Bandolim. 3. Articulação. 4. Palhetada. I. Henrique Loureiro de Sá, Paulo, orient. II. Título.

Vitor Casagrande

CADERNO BRASILEIRO PARA BANDOLIM: O Estudo da Palhetada.

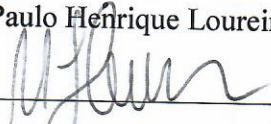
Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 04 de março de 2020:



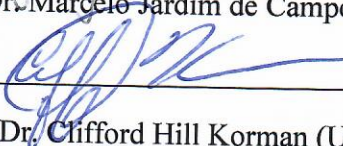
---

Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá (UFRJ).



---

Prof. Dr. Marcelo Jardim de Campos (UFRJ).



---

Prof. Dr. Clifford Hill Korman (UNIRIO).

## RESUMO

CASAGRANDE, Vitor. **Caderno brasileiro para bandolim**: o estudo da palhetada. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Com formato, timbre e repertório próprio, o bandolim se distanciou dos seus homônimos do resto do mundo e adquiriu outra linguagem no Brasil. Esse distanciamento fez com que os métodos de aprendizagem estrangeiros não alcançassem aqui o mesmo grau de popularidade e utilidade que têm em seus locais de origem. Devido a sua forte ligação com a música popular, sobretudo o Choro, o conhecimento acerca do instrumento foi transmitido de geração à geração por meio da tradição oral, resultando na inexistência de um material teórico para o aprimoramento da palhetada voltado às nossas características. Em virtude disso, a presente pesquisa laborou no intento de preencher essa lacuna no estudo da mão direita. Por meio de entrevistas com alguns dos mais representativos bandolinistas do nosso país, residentes em duas grandes capitais, São Paulo e Rio de Janeiro, pôde-se mapear suas opiniões, experiências e preferências quanto a palhetada. Foram reunidas valiosas informações, as quais permeiam desde o aprendizado do instrumento e a forma como esse é enxergado no Brasil, até a escolha da palheta e os exercícios realizados para o aprimoramento da mão direita. Somando os dados coletados com as práticas estudadas e observadas na experiência como bandolinista, procurou-se condensá-los em um só material, o “Caderno Brasileiro para Bandolim: O Estudo da Palhetada”. Dessa forma, almeja-se prover os futuros bandolinistas de um aparato que somado a tradição oral existente, possa atuar como facilitador em sua aprendizagem e aprimoramento.

Palavras-chave: Choro. Bandolim. Articulação. Palhetada.

## ABSTRACT

CASAGRANDE, Vitor. **Caderno brasileiro para bandolim: o estudo da palhetada**. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

With its own format, tone, and repertoire, the mandolin distanced itself from its namesakes from the rest of the world and acquired another language in Brazil. This detachment meant that foreign learning methods did not achieve the same degree of popularity and utility here as their originally places. The strong connection with popular music, especially Choro, did the knowledge about the instrument has been passed down from generation to generation through oral tradition, resulting in the lack of theoretical material for the improvement of the pick focusing on our characteristics. Because of this, the present research worked to fill this gap in the study of the right hand. Through interviews with some of the most representative mandolinists of our country, residing in two major capitals, São Paulo and Rio de Janeiro, it was possible to map their opinions, experiences, and preferences regarding picking. Valuable information was gathered, ranging from the learning of the instrument and the way it is viewed in Brazil, to the choice of the pick and the exercises performed to improve the right hand. Adding the data collected with the practices studied and observed in the experience as a mandolinist, we thought to condense them into one material, the “Caderno Brasileiro para Bandolim: o estudo da palhetada”. Thus, we aim to provide future mandolinists with an apparatus that, added to the existing oral tradition, can act as a facilitator in their learning and improvement.

Keywords: Choro. Mandolim. Articulation. Pick.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus pais Adilson de Aguiar Casagrande e Mônica Maria Paulo Casagrande, como retribuição a todo o carinho, incentivo, suporte e educação, sem os quais não teria chego até aqui.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha esposa Amanda Ribeiro pelo apoio incondicional em todas as etapas da minha vida e pelos cuidados na revisão textual. Ao meu orientador professor Paulo Sá pelo incentivo e direcionamento. Ao meu pai Adilson Casagrande pelas ilustrações. Ao Yuri Reis pela arte gráfica. Aos bandolinistas colaboradores, Daniel Migliavacca, Danilo Brito, Déo Rian, Hamilton de Holanda, Izaías Bueno de Almeida Joel Nascimento, Jorge Cardoso, Luís Barcelos, Milton de Mori, Paulo Sá, Pedro Amorim, Ronaldo Souza, Tiago Santos, os quais doaram seu tempo e seu conhecimento para contribuir com o desenvolvimento desse instrumento que tanto amamos.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p.9
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	p.12
	2.1 A ESCOLHA DO ENTREVISTADOS.....	p.12
	2.2 COLETA DE DADOS.....	p.13
	2.3 OS INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS.....	p.13
	2.4 A ANÁLISE DE DADOS.....	p.13
	2.5 A ELABORAÇÃO DO QUESTIONÁRIO.....	p.13
<b>3</b>	<b>RESULTADOS E DISCUSSÃO</b> .....	p.15
	3.1 AS ENTREVISTAS.....	p.15
	3.2 O MATERIAL COLETADO.....	p.15
	3.3 O INÍCIO COMO INSTRUMENTISTA.....	p.15
	3.4 A PALHETA .....	p.19
	3.5 COMO SEGURAR A PALHETA E POSICIONAR A MÃO DIREITA.....	p.20
	3.6 OS MOVIMENTOS REALIZADOS PARA PALHETAR.....	p.24
	3.7 O ESTILO BRASILEIRO.....	p.25
	3.8 EXERCÍCIOS: TÉCNICA LIGADA AO REPERTÓRIO.....	p.27
	3.9 O TRÊMOLO.....	p.39
	3.10 LESÕES POR ESFORÇO REPETITIVO.....	p.30
<b>4</b>	<b>O CADERNO</b> .....	p.32
	4.1 TRANSCRIÇÃO DOS EXERCÍCIOS DEMONSTRADOS.....	p.32
	4.2 ELABORAÇÃO DOS EXERCÍCIOS.....	p.32
	4.3 PARTE GRÁFICA E AUDIOVISUAL.....	p.34
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	p.35
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	p.36
	<b>APÊNDICE</b> .....	p.40

## 1 INTRODUÇÃO

O bandolim é um instrumento derivado da família da guitarra, possui 8 cordas (4 cordas duplas) e afinação similar ao violino. Moura (2010) salienta que seu ancestral foi trazido para a Europa durante o século X, se espalhando e evoluindo de maneiras distintas em cada região. Entretanto, como nos lembra Sparks (1995), só obteve grande destaque bem mais tarde em Nápoles, no século XVIII, onde suas medidas foram alteradas resultando em aparência e timbre semelhante ao bandolim italiano atual, com caixa em forma de pera e fundo abaulado. No século posterior surgiram as primeiras escolas de bandolim, a francesa e a italiana. De acordo com Sá (2005), a escola francesa é galgada no aprimoramento da mão esquerda e utiliza métodos de violino, enquanto que a italiana, sem desprezar o estudo da esquerda, se voltou para a mão direita, desenvolvendo métodos próprios de palhetada, os quais contribuíram para o desenvolvimento virtuosístico e fixação dessa forma de tocar.

A chegada do bandolim ao Brasil se deu na mesma época (séc. XIX) trazido pelos imigrantes europeus. Após algumas décadas no ostracismo, o instrumento entrou em voga no final do século com a popularização do Choro. “Luperce Miranda, multi-instrumentista autodidata dono de uma invejável habilidade técnica, tirou o bandolim do esquecimento e passou a atuar como solista de destaque em diversas gravações” (BARBOZA, 2006, p.11). Mesmo assim, somente a partir dos anos 40 pelas mãos de Jacob Bittencourt, surgiu o estilo que ficou conhecido como a maneira brasileira de se tocar. Embora Luperce já compusesse e gravasse um repertório brasileiro, seu estilo de interpretação e sonoridade ainda guardava muitas características italianas, as quais podem ser observadas na subdivisão matemática de seus trêmolos, por exemplo. Segundo Machado (2004), foi Jacob Bittencourt que deu ao instrumento novo formato e sonoridade, possivelmente influenciado pela música portuguesa, o Fado, e também por outros ritmos recém surgidos na cidade do Rio de Janeiro durante sua mocidade, como o Samba. Revolucionando o modo de se tocar, Jacob fez gravações antológicas com interpretações magistrais e se tornou referência para todos os bandolinistas seguintes, os quais passaram a reproduzir sua sonoridade.

O bandolim, assim como seus companheiros de Choro, violões, cavaquinho e pandeiro, teve seu ensino transmitido por meio da tradição oral<sup>1</sup>. Ouvindo e convivendo com instrumentistas mais experientes, os estudantes assimilavam as particularidades do instrumento

---

<sup>1</sup> Entende-se por tradição oral, o conhecimento passado por meio da escuta e da observação sem a presença de material teórico.

no Choro. Dessa forma, geração após geração os bandolinistas empregaram as gravações de Jacob e Lupercio como base do estudo interpretativo. Para o aprimoramento técnico, a imensa maioria se guiou pelos métodos de violino, no que diz respeito a mão esquerda, mas desenvolveu a mão direita a sua maneira. Por meio das entrevistas realizadas neste projeto, percebeu-se que os métodos de bandolim que haviam por aqui no início de século XX não parecem ter exercido influência significativa na prática da maioria dos bandolinistas dessa época, bem como nas gerações posteriores. No entanto, Sá (2005) ratifica que se tratando especificamente do aperfeiçoamento da palhetada, a oralidade não foi suficiente para transmitir e solidificar uma prática comum, provavelmente devido a inexistência de um padrão entre os executantes.

É inegável que a tradição oral seja fundamental no aprendizado da música popular, visto que o estilo interpretativo e a referência estética são adquiridos por esse meio. Todavia, crê-se também, que a ausência de uma “escola” específica para o bandolim, principalmente quanto a palhetada, dificulta o aprendizado dos instrumentistas, que por muitas vezes não conseguem transpor algumas barreiras na execução de um determinado repertório. Esse fato se deve em grande parte pela falta de informações relacionadas a maneira de estudar, postura da mão, características da palheta, movimentos da palhetada, além de exercícios específicos para o desenvolvimento da técnica.

Por ter adquirido peculiaridades tão marcantes em nosso país, acredita-se que o bandolim carece de um material coeso e de fácil acesso para os futuros estudantes, objetivando a elevação do nível técnico dos instrumentistas. A escola italiana poderia suprir tais deficiências, visto que está fortemente sedimentada e formou grandes instrumentistas ao longo da história. Contudo, o repertório executado é completamente diferente do brasileiro. Com o enfoque na música de concerto, no bandolim italiano, a sonoridade, o fraseado, a acentuação, as rítmicas e a interpretação caminham distantes das nossas características, tornando os exercícios por eles trabalhados menos efetivos e as vezes insuficientes para suprir nossas necessidades.

Como primeiro passo para solidificação da escola do bandolim em nosso país, Afonso Machado (2004) publicou em 1986 seu livro “Método do Bandolim Brasileiro”, no qual explorou as questões gerais do estudo do instrumento, desde pontos básicos como afinação e posicionamento das mãos, até exercícios complexos como, mudança de posição, ornamentos e efeitos. Este método é um material muito bem elaborado, todavia sua abordagem sobre o aprimoramento da mão direita se resume a algumas combinações com as cordas soltas e uma série de exercícios de trêmolo, não se aprofundando no âmbito da palhetada.

Em virtude disso, o objetivo principal do presente trabalho foi contribuir com a evolução e solidificação da aprendizagem do bandolim no Brasil, sobretudo no que diz respeito a palhetada, característica marcante do instrumento até então passada de geração à geração pela tradição oral, visual ou desenvolvida de maneira autodidata<sup>2</sup>.

É importante frisar que o bandolim no Brasil também é utilizado como instrumento de acompanhamento, assumindo uma função popularmente conhecida como “centro”, na qual realiza levadas rítmico/harmônicas e a palhetada trabalha de maneira diferente da execução das melodias dos choros. Esta pesquisa focou apenas na função melódica do bandolim, explorando aspectos da palhetada voltados para execução de melodias, deixando a parte rítmico/harmônica para futuros estudos.

Por meio de entrevistas com treze importantes instrumentistas do bandolim em nosso país, Pedro Amorim, Ronaldo Souza, Déo Rian, Joel Nascimento, Luís Barcelos, Danilo Brito, Milton de Mori, Paulo Sá, Hamilton de Holanda, Izaias Bueno de Almeida, Daniel Migliavacca, Tiago Santos e Jorge Cardoso, buscou-se descobrir como cada um desenvolveu sua técnica de mão direita, quais exercícios praticaram, as maiores dificuldades encontradas e os artifícios usados para superá-las. Posteriormente, o material coletado foi agregado as nossas sugestões de exercícios, resultando no “Caderno Brasileiro para Bandolim: O Estudo da Palhetada”. Tais práticas foram elaboradas de acordo com as experiências adquiridas ao longo de 10 anos de atuação como estudante e instrumentista, tendo como referência as obras de Jacob do bandolim e Luperce Miranda, responsáveis pelo estilo brasileiro de se tocar o instrumento.

Nesse sentido, este material visa contribuir com informações e estudos no âmbito da palhetada, a fim de munir os aprendizes com um leque variado de exercícios voltados às nossas características e necessidades. Tal trabalho somado a estética transmitida pela tradição oral, pode proporcionar ao estudante um melhor direcionamento em sua prática, auxiliando no preenchimento da lacuna existente nessa área.

---

<sup>2</sup> Entende-se por autodidata, o indivíduo que aprendeu o instrumento na ausência de um professor formal ou de um método específico.

## 2 METODOLOGIA

### 2.1 A ESCOLHA DOS ENTREVISTADOS

Todo instrumento amplamente difundido na música e na cultura popular brasileira tem milhares de intérpretes espalhados pelos quatro cantos do país, dos quais parte significativa alcança relevância nacional. Com o bandolim não é diferente. Ao observarmos todo território brasileiro encontramos grandes instrumentistas, cada um com suas características, sua forma de execução, e seu “sotaque” próprio, oriundo das regiões onde vivem e das influências adquiridas durante sua vivência musical. Essa imensa gama de possíveis colaboradores poderia contribuir de forma valiosa com este estudo e ajudar a fazê-lo um produto final completo e extenso. Entretanto, seria inviável o contato com todos esses profissionais.

Dessa forma, devido às limitações físicas e temporais, realizou-se um recorte com o objetivo de produzir um estudo relevante e coeso. As grandes metrópoles, Rio de Janeiro e São Paulo foram escolhidas pela concentração de instrumentistas de referência nessas localidades. Partindo desse crivo, os entrevistados foram selecionados seguindo três critérios: relevância como instrumentista, importância de sua obra e disponibilidade para participar da entrevista. Vale ressaltar, que a relevância e a importância da obra foram julgadas de acordo com a nossa opinião pessoal. Além disso, procurou-se abranger músicos de idades e experiências distintas, a fim de entender como a palhetada foi aprendida e aprimorada através de diferentes gerações.

Dividiu-se os instrumentistas escolhidos em três principais categorias. A primeira delas foi formada por grandes mestres como, Déo Rian, Ronaldo Souza, Joel Nascimento e Izaías Bueno de Almeida. Descendentes diretos da escola de Jacob do Bandolim e referências máximas do bandolim no Choro, os quatro são presenças indispensáveis em uma pesquisa com esse enfoque. O segundo grupo foi formado por uma geração seguinte, Pedro Amorim, Milton Mori, Paulo Sá e Jorge Cardoso, que além de exímios executantes, possuem vivência didática e atuam não só como músicos, mas também como professores. Esse fato nos auxiliou a entender como o conhecimento vem sendo transmitido de geração à geração. Por fim, representando o novo cenário do bandolim no Brasil, Hamilton de Holanda, Danilo Brito, Luís Barcelos, Daniel Migliavacca e Tiago Santos. Todos grandes virtuosos com diferentes influências e um olhar contemporâneo sobre o instrumento e suas possibilidades.

## 2.2 COLETA DE DADOS:

Os dados foram coletados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, em locais com estrutura e condição necessárias para se realizar as entrevistas com os músicos selecionados.

## 2.3 OS INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS:

Devido à ausência de registros sobre o tema em fontes documentais e a possibilidade dessas informações serem transmitidas por músicos de destaque no instrumento, a entrevista se mostrou uma excelente ferramenta para obtenção de dados fundamentais como: método de estudo, material teórico utilizado, dificuldades e facilidades encontradas, exercícios praticados, espessura e posição da palheta, a influência de Jacob do Bandolim e Luperce Miranda em seus estudos, entre outros.

## 2.4 A ANÁLISE DE DADOS:

A presente pesquisa teve os dados analisados de acordo com Diel&Tatim (2004) em seu livro “Pesquisa em ciências sociais aplicadas - métodos e técnicas”. Primeiramente, realizou-se a triagem, que consistiu em uma detalhada verificação do conteúdo coletado. Em seguida, o material coletado foi classificado em diferentes categorias, distinguindo os exercícios de acordo com a finalidade de cada um. Por fim, como destacado por Cervo (2007), fez-se a interpretação dos dados, verificando a relação dos objetivos do projeto com o material coletado.

## 2.5 A ELABORAÇÃO DO QUESTIONÁRIO

A principal ferramenta de coleta de dados utilizada na presente pesquisa foi um questionário (apêndice 1), elaborado no intento de extrair o máximo de informações em relação a palhetada e como essa se insere na interpretação. Para isso, dividiu-se o questionário em cinco grupos de questões.

Na primeira parte foram abordadas questões básicas como nome, idade e o começo no instrumento. Por meio destas informações, compreendeu-se em qual década cada bandolinista iniciou seus estudos, o cenário cultural no qual estavam imersos, como se deram seus processos de aprendizado, as dificuldades observadas e as barreiras transpostas. Além disso, avaliou-se o

emprego ou não de material teórico para o estudo do instrumento, bem como a presença ou não de professor, mesmo que de maneira informal.

O segundo grupo de perguntas se debruçou sobre as características da palheta, tais como: material, formato, tamanho, espessura e flexibilidade. A forma de segurá-la, seu ângulo ao tanger as cordas e os movimentos realizados no ato de palhetar (dedo, pulso, antebraço, entre outros), também foram analisados. Essas informações nos permitiram constatar padrões de palheta e palhetada, os quais auxiliaram na elaboração dos exercícios.

A terceira parte explorou as particularidades do uso da palheta, a forma de palhetar e as características marcantes do bandolinista brasileiro, se comparadas as outras culturas. Além disso, procurou-se indagar a respeito da existência de uma “escola” de palhetada do bandolim no Brasil e como se dá o ensino do instrumento.

O quarto grupo de questões se ocupou em descobrir como cada um desenvolveu sua palhetada, qual a finalidade desta, como ela é empregada na interpretação do repertório, as dificuldades encontradas e os exercícios realizados para superá-las. Por fim, também discutiu-se as dificuldades gerais do instrumento, as quais podem ser encaradas como foco de estudo obrigatório a todo praticante. Em virtude disso, assimilou-se melhor a importância da palhetada na interpretação e obteve-se exemplos de alguns exercícios que viriam a ser transcritos no caderno. Pôde-se também, compreender como as dificuldades encontradas podem ser superadas por meio de estudos e da prática do repertório, além da importância de se desenvolver um material que possa guiar o estudante apresentando-lhe sugestões de exercícios.

A quinta e última parte do questionário trouxe à baila um dos principais efeitos e característica marcante do bandolim, o trêmolo. Apesar de ser utilizado majoritariamente como prolongamento da duração de uma determinada nota, um dos pontos que torna único o bandolim no Choro é a maneira de pensar e executar o trêmolo. Consequentemente, questões sobre o modo como o trêmolo se dá na interpretação de cada um, os movimentos que se realiza para executá-lo e os exercícios estudados para o seu aprimoramento, tiveram grande importância no entendimento de como um recurso tão caro ao bandolim se desenvolveu de forma tão singular em nosso país.

### 3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

#### 3.1 AS ENTREVISTAS

Para a coleta dos dados, 13 entrevistas foram realizadas com os bandolinistas selecionados, 12 delas em vídeo/áudio e uma apenas em áudio. Todas aconteceram presencialmente no período entre janeiro de 2018 a junho de 2019, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, na residência dos entrevistados ou em locais que possibilitaram o registro das informações com boa qualidade de áudio e vídeo, sem interrupções ou quaisquer adversidades que pudessem prejudicar ou inutilizar parte do material coletado.

Todos os participantes contribuíram de livre e espontânea vontade e assinaram um termo de consentimento, autorizando o uso do conteúdo recolhido na composição do produto final, “Caderno brasileiro para bandolim: o estudo da palhetada”, bem como da menção de seus nomes e suas afirmações na presente dissertação.

#### 3.2 O MATERIAL COLETADO

O material coletado foi composto por vídeos e áudios gravados no momento das entrevistas com um tablet, tendo duração entre 45 a 60 minutos cada. Registrou-se com riqueza de detalhes não só a fala, mas também os movimentos demonstrados por cada bandolinista em suas respostas. Com isso, pôde-se perceber com maior clareza o caminho percorrido pelo bandolim no Brasil através dos tempos, sob a ótica de seus próprios executantes.

Os entrevistados abriram as portas de suas carreiras e vivências musicais como em um livro, compartilhando informações, conhecimento, percepções, histórias, dificuldades e virtudes, as quais contribuíram não só para esta pesquisa, mas para o desenvolvimento e solidificação de uma escola técnica do bandolim no Brasil de um modo geral.

Diante das preciosas informações coletadas, analisou-se criteriosamente cada resposta com o intuito de introduzi-la no contexto da pesquisa. Outros dados não mostrados aqui, poderão ser empregados em trabalhos futuros.

#### 3.3 O INÍCIO COMO INSTRUMENTISTA

O início no instrumento foi o ponto de partida de cada entrevista e embora estivéssemos lidando com diferentes gerações de bandolinistas, pareceu haver um certo padrão



nas informações coletadas a respeito da maneira de aprender o instrumento. O trecho a seguir, retirado da entrevista com Pedro Amorim, ilustra bem o panorama revelado na maioria das respostas: “Afinei o bandolim e comecei a tentar tocar sozinho, não tinha professor, eu colocava as músicas e ficava tentando tirar essas músicas (AMORIM, 2018)”.

Pedro teve uma iniciação autodidata, aprendendo as músicas que ouvia no rádio ou em discos. Evoluiu no instrumento sem a presença de um tutor ou mesmo de um método que pudesse auxiliá-lo a superar suas dificuldades. Em uma passagem interessante, o músico contou a respeito de uma das primeiras vezes que esteve em uma roda de Choro na presença de Rossini Ferreira, bandolinista pernambucano contemporâneo de Jacob:

Quando eu comecei a tocar, o meu som não se ouvia. Aí, eles todos ficaram tocando assim, baixinho. Então eu fui, meio constrangido, meio sem graça, acabei de tocar e fiquei super sem graça, porque eu tocava sozinho em casa, era uma coisa, quando eu fui tocar com os outros, eu vi que eu não tinha som (AMORIM, 2018).

Pedro ainda completou:

Eu comecei a estudar pra tirar o som. Como eu não tinha método, professor, eu ficava tentando tocar alto e tentava não estragar o som. E aí, foi indo, foi indo, eu consegui tirar bastante som do bandolim. Chegou um momento que eu tirava bastante som do bandolim, mas eu não usava dinâmica. E aí, eu comecei a ver como era importante usar a dinâmica, através do Joel. Fiquei amigo do Joel, comecei a ir na casa dele e a gente ia em muitas rodas de Choro nessa época. Foi onde eu vi o Déo, vi o Niquinho, vi o Afonso Machado, o Joel, o Rossini, de quem eu era mais próximo (AMORIM, 2018).

As afirmações acima, ratificam a ideia que o bandolim no Choro tem o seu ensino galgado na transmissão oral e visual. Em sua maioria, o instrumentista com menor experiência aprende ouvindo e vendo alguém com maior bagagem executar o instrumento. Um dos poucos bandolinistas que fez uso de um método em sua iniciação foi Déo Rian:

Meu professor não tocava bandolim, tocava sax e clarinete na banda do exército. Grande músico, ‘chorão’ para caramba. Ele era amigo do meu pai e cismou de me ensinar tocar bandolim por música mesmo. Então, pediu que eu comprasse um método e esse era o método que tinha na época, aliás tinha um outro também do Jacob Thomas, mas era muito fraco (RIAN, 2018).

Déo aprendeu o instrumento com o professor de música Moacir Arouca que não era bandolinista, mas o ensinou seguindo as regras do método de Ferdinando de Cristofaro, bandolinista italiano e um dos pilares da escola francesa. No entanto, após esse início teórico, Déo conheceu Jacob Bittencourt e passou a privar de sua amizade, fato que provavelmente causou mudanças na técnica do então aprendiz:

Eu comecei a estudar essa forma de tocar, mão e tal, e depois eu devo ter dado uma guinada diferente, porque eu conheci Jacob. O Jacob, quando eu o conheci, ele me perguntou se eu estudava por algum método e eu disse: Cristofaro, e ele: muito bom! Então desconfio que ele deve ter estudado um pouco esse método também (RIAN, 2018).

Embora alguns métodos como o de Cristofaro e Jacob Thomas já estivessem disponíveis no Brasil na primeira metade do século XX, a forma definitiva como Jacob Bittencourt imprimiu sua personalidade no bandolim em execuções e gravações, parece de fato ter feito o instrumento seguir por novos caminhos, abandonando completamente as raízes europeias.

Além disso, Sá (2005) nos lembra que a grande maioria desses métodos era oriundo da escola francesa e dava enfoque majoritariamente na mão esquerda, deixando de lado a palhetada, como ratifica um dos mestres do bandolim, Joel Nascimento: “Eu vejo métodos de bandolim, nunca vi estudo de mão direita (NASCIMENTO, 2018)” e complementa Milton Mori, virtuoso bandolinista paulistano: “Não tem um método pra mão direita, pelo menos no Brasil eu não conheço nenhum método para mão direita (MORI, 2018)”. A falta de estudos técnicos específicos para a palhetada parece de fato ser um problema a ser solucionado, bem como a não padronização do estudo do instrumento. O jovem bandolinista Daniel Migliavacca, também mestrando em música na UFRJ, comentou sobre isso:

Se você conversar com os bandolinistas que eu já conversei, cada um pensa de um jeito, cada um escolhe a sua maneira de um jeito muito pessoal e não indo atrás de um estudo que já foi feito, indo atrás de uma coisa formal. Se você vai estudar piano hoje em dia, você não vai sentar no piano e ficar tentando achar a maneira de fazer, você vai pegar um livro que já tá dizendo a maneira de fazer, o violino, mesma coisa, então o bandolim ainda tá devendo nessa parte (MIGLIAVACCA, 2018).

Ao comparamos o bandolim do Choro com o piano, violino, violão e outros instrumentos que já possuem uma escola técnica sedimentada, amplamente discutida através de anos de pesquisa, publicações e estudos, notamos a carência de uma sistematização de ensino que facilite sua aprendizagem e contribua com a sua evolução nesse sentido.

Entretanto, a ligação do bandolim com a música popular, sobretudo com o Choro, parece ter criado um padrão estético. A referência sonora deixada por Jacob, sua maneira de frasear, interpretar, seus efeitos e seus sotaques, são chamados por muitos de “escola do bandolim brasileiro”, a qual é seguida pela imensa maioria dos bandolinistas contemporâneos.

A padronização de um estilo como o de Jacob e a não padronização da técnica desse estilo, fez com que surgissem uma infinidade de “bandolins brasileiros”, já que cada executante

desenvolveu peculiaridades marcantes e uma forma particular de inserir seu som nessa estética deixada por Jacob. Migliavacca também comentou sobre essa pluralidade:

Cada bandolinista segura a palheta de um jeito, então eu acho que ainda a gente não tem uma escola. Na minha opinião. Na minha definição de escola, eu acho que existe uma escola de sonoridade, uma escola com relação ao repertório, ao pensamento musical, principalmente dentro do Choro, por exemplo (MIGLIAVACCA, 2018).

A ausência de professores especializados no instrumento não foi uma exclusividade dos bandolinistas mais antigos. Hamilton de Holanda, um dos mais importantes músicos da atualidade, também relatou não ter tido um professor específico para o bandolim, devido a inexistência do mesmo em sua cidade natal, Brasília, na década de 80, época na qual iniciara seus estudos.

Sobre isso Sá (2005) frisa categoricamente que entre os bandolinistas brasileiros não há uma unidade suficiente que permita detectar a existência de uma escola. No âmbito da palhetada, acredita-se que é das vivências individuais de conceitos desenvolvidos na prática do repertório do Choro que as similaridades existentes entre os bandolinistas se revelam, embora ainda não alcancem uma unidade de pensamento.

Entretanto, esse cenário parece estar se modificando lentamente nas últimas décadas, sobretudo nas grandes cidades brasileiras. Atualmente é mais comum encontrarmos professores de música que ensinam bandolim, facilitando assim a tarefa de quem se dedica a estudar o instrumento. O início do primeiro curso de bacharelado em bandolim do Brasil, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, ministrado pelo professor Paulo Sá, bem como a existência de escolas de Choro espalhadas pelo território nacional, têm permitido que as pessoas tenham acesso a um professor para tirar dúvidas, resolver algumas dificuldades técnicas comuns no aprendizado, ou até mesmo aprofundar seus estudos e se graduar em nível superior.

Esse aumento no número de professores, o início do curso de bacharelado e o crescente número de pessoas interessadas em pesquisar a esse respeito, parecem ser o início de uma possível sistematização do ensino. Jorge Cardoso, bandolinista carioca residente em Fortaleza destacou: “Eu noto que aqui nós já estamos caminhando pra sistematizar a nossa forma de tocar. Eu noto que os bandolinistas seguem sempre o vocabulário deixado por Jacob (CARDOSO, 2018)”. Ainda sobre isso, Paulo Sá complementou:

Eu acredito numa padronização mais uniforme daqui algum tempo. Já está começando a uniformizar, mas é preciso que se tenham uns padrões pelo menos registrados para as pessoas que fazem pesquisa e que vão tocar, as futuras gerações de bandolinistas, terem um norte, porque a gente sempre teve que bater cabeça (SÁ, 2018).

A afirmação acima ratifica a importância de pesquisas e discussões visando a padronização do ensino técnico do instrumento. Embora o bandolim esteja trilhando esse caminho, quando o assunto é o estudo da palhetada parece que ainda estamos a passos muito vagarosos.

### 3.4 A PALHETA

Os relatos relacionados a palheta, um dos focos principais deste trabalho, revelaram que nesse âmbito há um certo padrão entre os bandolinistas entrevistados, embora na prática a questão não se resume de forma tão simples.

Artefato utilizado para tanger as cordas do bandolim, a palheta tem sido confeccionada de diferentes materiais ao longo da história, desde a pena, em tempos remotos, até o plástico, na atualidade. Sobre isso, Déo Rian revelou um fato importante a respeito dos instrumentistas de uma geração anterior a sua: “Todos eles usavam de tartaruga, Jacob usava de tartaruga, Waldir Azevedo usava de tartaruga, todos eles só usavam de tartaruga (RIAN, 2018)”.

Em uma época onde o uso do plástico não era tão difundido e as leis ambientais não eram tão severas, a maioria dos instrumentistas utilizava a palheta feita de casco de tartaruga marinha, o qual segundo Déo era o melhor material para favorecer a emissão sonora. Ainda hoje alguns bandolinistas utilizam esse tipo de palheta. Todavia, o plástico parece ser o material preferido dos bandolinistas entrevistados, por ter oferecido aos músicos uma enorme gama de texturas, tamanhos, formatos e espessuras, além de ser facilmente encontrado.

O tipo de plástico escolhido varia muito de um instrumentista para outro e está diretamente ligado ao resultado sonoro desejado. As palhetadas confeccionadas com um plástico liso e menos flexível parecem dar mais brilho aos ataques e um som mais agudo, enquanto que as palhetas mais porosas e de material mais maleável tendem a um som mais doce e grave.

Quando o assunto foi a espessura e flexibilidade da palheta encontramos um padrão entre os entrevistados. A grande maioria relatou preferir as palhetas médias, de 0.7 até 0.9 mm. Segundo Hamilton de Holanda, a palheta média permite que o instrumentista obtenha um som padrão equilibrado e possibilita ao músico explorar diferentes timbres ao variar a sua inclinação.

O tamanho e formato de palheta utilizados seguem em sua maioria o exemplo da ilustração 1, sendo o modelo de palheta mais comum encontrado nas lojas de acessórios musicais. Entretanto, alguns bandolinistas que utilizam casco de tartaruga costumam manter a

mesma palheta por muito mais tempo e se adaptam ao seu tamanho conforme ela se desgasta e diminui.



Ilustração 01 - Representação do formato mais comum de palheta utilizado entre os entrevistados.  
Ilustração do próprio autor.

### 3.5 COMO SEGURAR A PALHETA E POSICIONAR A MÃO DIREITA

Ao contrário da preferência similar encontrada quanto ao material e as características da palheta, surgiram diferenças entre os bandolinistas quando o tema foi a maneira de segurá-la e a posição da mão direita. Embora a maioria mantenha a palheta segura na ponta dos dedos polegar e indicador, cada um tem uma pequena particularidade no modo de fazê-lo e no ângulo aplicado em relação as cordas do bandolim.

Ronaldo Souza, por exemplo, segura a palheta entre as falanges do dedo polegar e indicador, já Milton Mori o faz na ponta desses dois dedos, em um movimento que lembra uma pinça. Jorge Cardoso segura a palheta como aprendeu em seus estudos da bandolim na Itália e apoia o pulso atrás do cavalete. Hamilton de Holanda aplica um ângulo na palheta em relação as cordas e apoia o dedo mínimo no tampo do instrumento, exatamente o oposto de Joel Nascimento que angula a palheta para o outro lado e toca sem nenhum apoio. Sobre essa pluralidade Izaías Bueno de Almeida frisou:

Eu diria até que palheta é a impressão digital de cada músico, cada um tem um tipo de palhetada e eu diria até que uma das palhetadas mais perfeitas que eu vi era do Amador Pinho, professor Amador Pinho, que era muito admirado até pelo Jacob (ALMEIDA, 2018).

Essa maneira não padronizada de segurar a palheta e de posicionar a mão direita torna cada bandolinista único. Nas palavras de Milton Mori: “cada bandolinista tem um jeito fácil, então nem sempre o que você vê um cara fazendo é o seu jeito (MORI, 2018)”.

Para trazer um pouco de luz à essa questão, optou-se por deixar essas pequenas particularidades de lado, a fim de observar semelhanças entre os entrevistados. Mesmo cada bandolinista segurando a palheta com sutis diferenças, pôde-se dividi-los em três grupos, no que diz respeito a posição da mão e a angulação da palheta em relação as cordas.

A maior parte deles aplica um certo ângulo na palheta em relação as cordas. De acordo com Luis Barcelos (2018), isso contribui para que se minimize o ruído produzido pela palheta ao tanger as cordas. Ainda sobre este assunto, Pedro Amorim (2018) salientou que a angulação da palheta produz um som mais encorpado e com maior volume, pois ao tangermos um par de cordas com a palheta inclinada, ambas são tocadas da mesma maneira, favorecendo uma maior emissão sonora.

O primeiro grupo de bandolinistas inclina a palheta para “cima”, mantendo o polegar curvado semelhante a um semicírculo, como mostra a Ilustração 02.

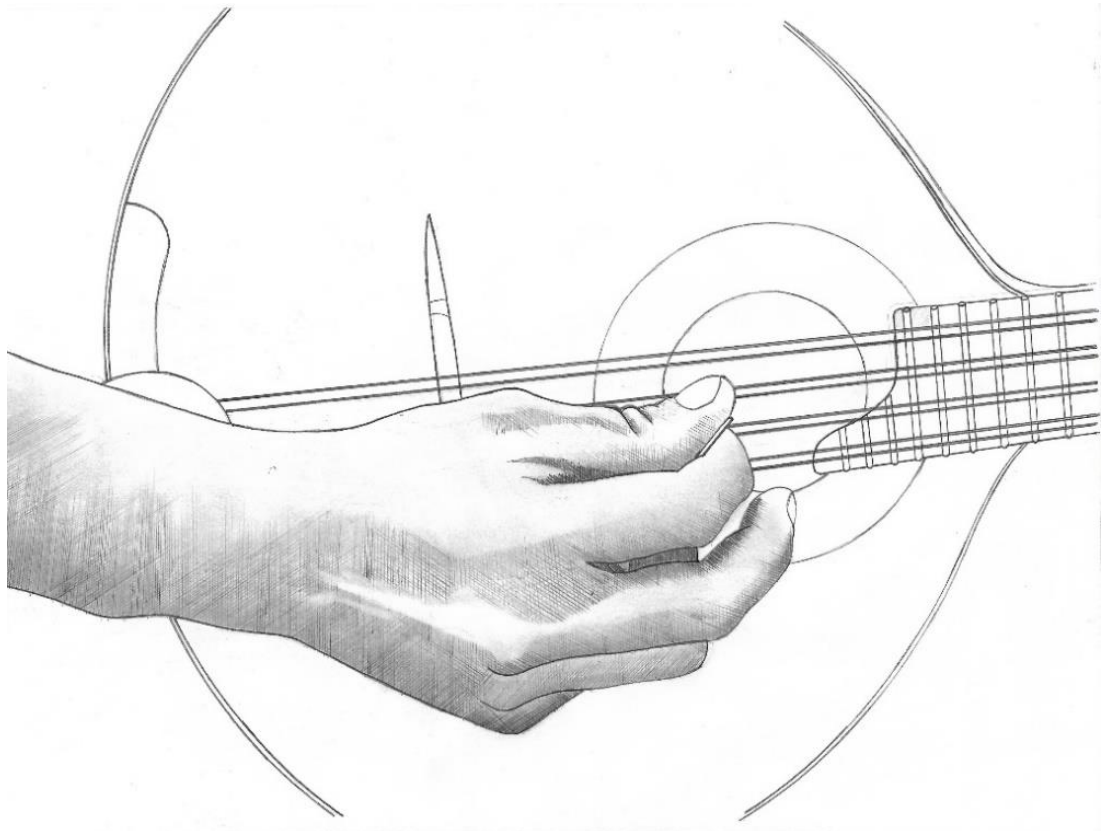


Ilustração 02 - Palheta angulada para cima.  
Autor: Adilson de Aguiar Casagrande

Nota-se que o apoio do antebraço se dá na região do cordal. Alguns dos entrevistados que utilizam essa postura apoiam o dorso da mão nas cordas entre o cavalete e o cordal ou apoiam o dedo mínimo no tampo do instrumento para conseguirem maior estabilidade. Ainda

existem os que tocam com a mão completamente solta sem nenhum contato com o tampo do instrumento.

Em contrapartida, o segundo grupo inclina a palheta para baixo, com o ângulo contrário ao da Ilustração 02, como representado na Ilustração 03.

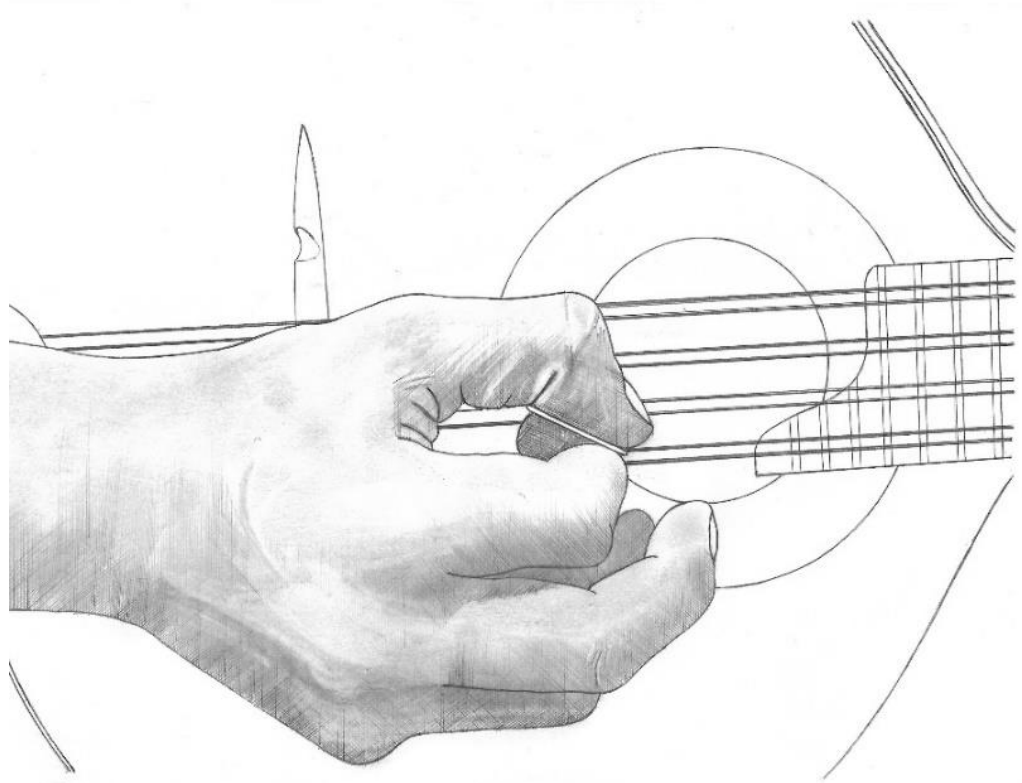


Ilustração 03 – Palheta angulada para baixo.  
Autor: Adilson de Aguiar Casagrande

Como no caso anterior, o apoio do antebraço também se dá na região do cordal e para auxiliar na estabilidade alguns apoiam o dorso das mãos nas cordas entre o cordal e o cavalete ou o dedo mínimo sobre o tampo. Existem ainda, alguns instrumentistas que tocam com a mão direita completamente livre, sem nenhum apoio para ajudar na precisão.

Por fim, o terceiro grupo foi constituído por aqueles que mantêm palheta centralizada ou com um ângulo muito sutil e a mão fechada, com os dedos juntos, de acordo com a Ilustração 04. Esses bandolinistas não apoiam o dedo mínimo e tendem a tocar com o polegar flexionado, com a primeira falange bem dobrada.

Há ainda alguns bandolinistas como, Ronaldo Souza e Daniel Migliavacca que utilizam a palheta angulada nos dois sentidos, ora para cima, ora para baixo, dependendo da dificuldade do trecho musical executado.

Conforme citado previamente, tal divisão em três grupos nos auxiliou a caracterizar a maneira como os bandolinistas entrevistados seguram a palheta e posicionam a mão direita. No entanto, vale ressaltar que cada um possui inúmeras peculiaridades, as quais seriam inviáveis descrevermos neste trabalho.

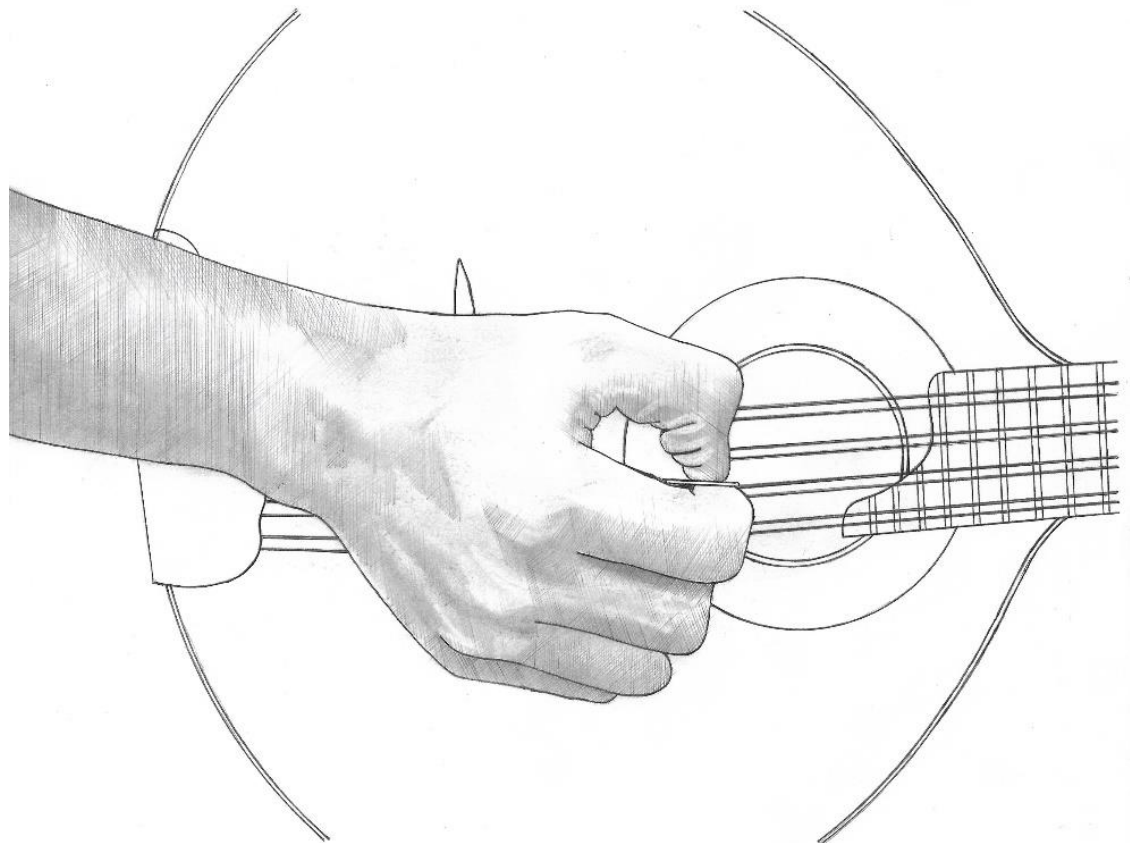


Ilustração 04 – Palheta centralizada e mão fechada.  
Autor: Adilson de Aguiar Casagrande

A utilização do pulso ou do dedo mínimo como apoio para a mão direita foi uma questão controversa entre os bandolinistas. Muitos alegaram que o apoio sobre a região entre o cordal e o cavalete ou o dedo mínimo sobre o tampo, na região próxima a boca do instrumento, pode desencadear em perda de vibração e prejuízo sonoro.

De acordo com Moura (2018) que estudou bandolim erudito durante 4 anos na Itália, a escola italiana aconselha os executantes a apoiarem o pulso na região atrás do cavalete para alcançar maior estabilidade. Além disso, em seu depoimento para o Museu da Imagem e Som (RJ) em 1967, Jacob do Bandolim comenta que utilizava a polpa da mão como apoio para facilitar a palhetada. Izaías Bueno de Almeida comentou a respeito disso frisando que ele e os bandolinistas de sua época procuravam imitar a técnica aplicada por Jacob: “nós tocávamos todos, baseados no Jacob, com apoio, cada um apoiava de uma forma (ALMEIDA, 2018)”.



Dessa forma, a única consonância nesse tema foi a respeito da importância do relaxamento da mão direita no ato de segurar a palheta e de palhetar. Acredita-se que mais estudos devem ser desenvolvidos sobre esse tema, a fim de avaliar a forma mais eficiente de fazê-lo, evitando possíveis lesões e alcançando um melhor resultado técnico e sonoro.

### 3.6 OS MOVIMENTOS REALIZADOS PARA PALHETAR

Após discutir-se sobre a palheta e o posicionamento da mão direita, será trazido à baila outro ponto de igual importância, os movimentos realizados durante o ato de palhetar. Para um melhor entendimento dos movimentos de articulação recolhidos nesta pesquisa, destaca-se uma afirmação de Sá (2005) a respeito do posicionamento da escola italiana:

A escola italiana prevê dois tipos básicos de movimento para a palheta, ou seja, o principal que é realizado pelo punho quando este se move lateralmente, e cuja amplitude é de cerca de 45 graus, e um outro utilizado esporadicamente, que é definido pelo movimento oscilatório da palheta através dos dedos indicador e polegar que a seguram (SÁ, 2005, p.85).

Comprovando o distanciamento entre as duas escolas, foram constatados não apenas dois, mas quatro principais movimentos realizados pelos bandolinistas brasileiros na hora de articular as notas. Além dos dois movimentos citados por Sá (2005), punho (pulso) e dedos indicador e polegar, observou-se também o uso do antebraço de duas maneiras distintas. A primeira trabalhando no mesmo sentido do pulso, ou seja, paralelamente ao tampo do bandolim, e a segunda girando ao redor do próprio eixo.

É interessante destacar que os vários entrevistados costumam utilizar os diferentes movimentos combinados entre si. Pedro Amorim (2018) relatou utilizar os movimentos dos dedos indicador e polegar e eventualmente combiná-los com o movimento do pulso e do antebraço. Já Hamilton de Holanda (2018) explora mais o movimento do pulso, mas também o combina eventualmente com o movimento dos dedos e do antebraço em torno do próprio eixo, principalmente ao realizar trechos nos quais a mão direita salta muitas vezes entre os pares de corda. Em trechos muito velozes, Milton Mori (2018) disse enrijecer o pulso e movimentá-lo em conjunto com o antebraço ambos paralelos ao tampo do instrumento, para auxiliar na execução e manter o movimento da palhetada curto.

Essa combinação dos movimentos se mostra uma prática comum e ao mesmo tempo interessante, tendo em vista que possibilita ao executante somar as vantagens de cada um desses 4 movimentos. A palhetada com os dedos, por exemplo, pode ser muito útil para realizar

movimentos entre os pares de corda, enquanto o uso do pulso permite que se consiga mais força no ataque da palheta. Já o antebraço aliado ao pulso, pode facilitar a interpretação em trechos específicos, como o trêmolo, assunto que iremos abordar em outro capítulo deste trabalho.

### 3.7 O ESTILO BRASILEIRO

No intento de reforçar as particularidades já citadas durante este relato, este tópico explorará um pouco do ponto de vista dos bandolinistas a respeito do estilo brasileiro de se tocar e onde ele se distancia ou se assemelha ao bandolim de outras partes do mundo.

Ronaldo Souza (2018) ressaltou que o bandolim brasileiro é diferente no formato e no jeito de tocar. Em consonância com essa ideia, Tiago Santos (2018) acredita que a riqueza rítmica explorada na música brasileira faz com que os intérpretes busquem sons mais percussivos na palheta, tentando expressá-la no fraseado do bandolim.

Jacob Bittencourt foi um mestre nas inflexões rítmicas que acrescia a suas interpretações. Mori (2018) ratificou que uma das características mais marcantes do bandolim no Brasil é a característica percussiva: “O Jacob tem um lance percussivo no jeito de tocar, ele tocava a palheta mesmo sem nota, quase você não percebe, tem um monte de nota que é só barulho, mas é um sotaque (MORI, 2018)”.

Essa peculiaridade citada por Mori pode ser observada em grande parte das gravações realizadas por Jacob. Nas músicas sambadas ou maxixadas é muito comum escutarmos entre as colcheias da melodia algumas semicolcheias “sem som”, as quais possuem apenas uma função rítmica. Diferente do que usualmente se escreve na partitura, esse recurso traz uma articulação inusitada ao fraseado, a qual passou a ser imitada pela grande maioria dos seguidores de Jacob e tornou-se uma de suas principais inovações.

Outro assunto comentado nas entrevistas foi a influência do tempo forte do compasso no sentido da palhetada. Alguns dos entrevistados que tiveram contato com outras escolas de bandolim como, Paulo Sá (2018) e Moura (2018), destacaram que em outros países o sentido da palhetada é determinado pelo tempo forte do compasso. Dessa forma, toda vez que a nota estiver no tempo forte o movimento da palhetada deve ser para baixo.

Essa regra parece não se aplicar ao bandolim no Brasil. Aqui se tem o costume de sempre se iniciar as frases musicais com a palhetada para baixo, independentemente de onde esteja o tempo forte do compasso. Além disso, é muito comum se repetir o sentido da palhetada dependendo da interpretação desejada. Um dos mestres em explorar a palhetadas para baixo, Izaías Bueno de Almeida salienta:

Você tocando pra baixo é outro som o bandolim, dá um som mais forte. Então, eu preocupado com isso, sonoridade, foi que me acostumei tocar, repetir muitas palhetadas pra baixo, porque tem mais força. Eu não aprendi isso com ninguém, isso veio, eu achava que devia tirar som, arrancar som do bandolim no meio da roda de Choro (ALMEIDA, 2018).

Ainda sobre este assunto, Sá (2018) destacou que o sentido da palhetada deve sempre privilegiar a interpretação, ou seja, o resultado musical almejado:

Pode acontecer de você fugir as regras, por exemplo, tempo forte palhetada pra baixo não é uma questão absoluta também. Então as vezes um tempo forte começando com a palhetada pra cima, pra poder facilitar. Porque a parte interpretativa está acima da técnica, a técnica tem que ajudar você fazer aquilo que você quer em termos de sonoridade e se aquilo ali está sendo um obstáculo, eu sou a favor de você fugir dessas regras (SÁ, 2018).

Outra característica marcante no estilo de se tocar bandolim no Choro e difere de seus homônimos de outros lugares é a forma de realizar o trêmolo. Luperce Miranda realizava o trêmolo mais parecido com os italianos, como ratificou Hamilton de Holanda “O Luperce fazia esse trêmolo mais tipo Italiano, mais constante. O Jacob mudou um pouco isso e na minha opinião é o trêmolo brasileiro, para mim isso é uma característica que é do bandolim brasileiro, esse trêmolo inconstante (HOLANDA, 2018)”.

Dessa forma, Jacob passou a utilizar o trêmolo não apenas como prolongamento de uma determinada nota, como fazem os bandolinistas italianos, mas como ornamentação, transformando esse recurso em um expressivo efeito interpretativo. Esse trêmolo inconstante citado por Hamilton, no qual a frequência e intensidade das notas variam, se fez presente durante toda discografia de Jacob, acentuando-se nos últimos 10 anos de sua carreira.

Por fim, outra característica marcante citada pelos entrevistados é a ornamentação explorada em nossa forma de tocar. Os efeitos como, vibratos, mordentes, apogiaturas e glissandos realizados por Jacob não remetem ao bandolim executado até então, mas sim a guitarra portuguesa.

Em seu depoimento ao Museu da Imagem e Som (RJ) em 1967, Jacob comenta que durante a década de 1930 acompanhou ao violão diversos guitarristas portugueses tocando fados. Acredita-se que esse contato com a linguagem da guitarra somado a sua expressividade como interprete tenha feito Jacob lançar mão de alguns efeitos da guitarra no bandolim. Izaías Bueno de Almeida ratificou que Jacob revolucionou a forma de se tocar bandolim “quando ele gravou eu achava aquilo interessante porque não era som de bandolim, era um outro som, era uma outra coisa qualquer, menos de bandolim (ALMEIDA, 2018).

### 3.8 EXERCÍCIOS: TÉCNICA LIGADA AO REPERTÓRIO

O foco principal da presente pesquisa foi extrair dos entrevistados os exercícios que eles realizaram durante seus estudos de aprimoramento da palhetada. Em virtude disso, laborou-se no intento de extrair deles as dificuldades encontradas e quais os recursos utilizados para superá-las.

No entanto, nossa expectativa de colher essas informações não foi correspondida. Embora tenha-se conseguido alguns poucos exercícios, os quais foram transcritos integralmente no caderno, a maioria dos entrevistados não costumava praticar estudos específicos para a palhetada, sem que o mesmo estivesse ligado a alguma dificuldade do repertório.

As informações obtidas nos permitiram concluir que os bandolinistas brasileiros em geral, estudam a técnica da palhetada de acordo com as dificuldades que encontram durante a prática do repertório. Quando alguma frase ou trecho musical se mostra difícil, os instrumentistas param e refletem como irão resolvê-lo, caso contrário simplesmente tocam da maneira que lhes parece mais natural.

Muitos dos entrevistados relataram simplesmente repetir o trecho inúmeras vezes lentamente enquanto estão aprendendo e ir acelerando até conseguir executá-lo com perfeição, vencendo pela persistência. Dessa forma, os exercícios que surgem são por muitas vezes repetições ou extensões de um determinado trecho que se mostrou dificultoso. Hamilton de Holanda revelou como descobriu seus próprios exercícios e estudos: “Esses exercícios eram sempre ligados a uma música, cheguei a fazer e até hoje faço muitas escalas, assim de bobeira, mas foi fundamental no aprendizado estar sempre aplicado ao repertório, no meu caso foi o Choro (HOLANDA, 2018)”.

Alguns outros como Joel Nascimento (2018), ao se depararem com uma dificuldade costumam fazer a conferência de ambas as mãos e se o problema diagnosticado for na mão direita, procuram inverter o sentido da palhetada naquele determinado trecho, muitas vezes resolvendo o problema.

Joel afirmou que a maior dificuldade do bandolim é: “sem dúvida alguma a mão direita (NASCIMENTO, 2018)”. Ele revelou que seu exercício principal foi treinar inúmeras combinações de palhetada com as cordas abafadas para que ao tocar o repertório, estivesse preparado para as diversas combinações de palhetada que pudessem surgir.

Essa prática de combinações de palhetada com as cordas abafadas ou soltas parece ter sido um dos exercícios mais realizados pelos entrevistados. Pedro Amorim também relatou ter

estudado dessa forma. Ele mencionou treinar cada frase musical ora começando a palhetada para baixo ora para cima: “eu quebrava muito a cara e levava um tempo para chegar num resultado, mas quando eu pegava uma música pra tocar ela vinha muito mais fácil (AMORIM, 2018)”.

Pedro ainda comentou sobre a importância de estudar em uma velocidade que permita ao praticante acertar todas as notas e extrair delas uma boa sonoridade. O exercício só tem o resultado desejado se o estudante o realiza com o som que pretende extrair durante a performance. A velocidade só deve ser aumentada quando o executante estiver tocando confortavelmente e com o som limpo (AMORIM, 2018). Hamilton de Holanda também salientou a importância do som e relatou que sempre costuma gravar sua prática:

Meu grande companheiro no estudo é o gravador, eu gravo e ouço, não tá bom, então eu gravo, gravo, gravo, sempre fiz isso. Na hora em que você está tocando, você consegue se ouvir, mas a sua autocrítica fica em um limite, quando você ouve você de fora, sua autocrítica fica sem limites (HOLANDA, 2018)<sup>8</sup>.

Outra importante questão levantada foi a necessidade de se estudar a mão direita junto com a mão esquerda. Mori (2018) revelou que durante cinco anos de sua trajetória musical se dedicou exclusivamente ao estudo de técnica. Ele, no entanto, estudava os exercícios desvinculados das músicas, embora muitos deles tivessem o foco de sanar deficiências constatadas na execução do repertório. O músico frisou que uma das principais utilidades dos seus exercícios eram auxiliar no sincronismo entre as duas mãos:

Não adianta eu ter uma palheta bem rápida, não adianta eu ter meu dedo bem rapidinho, com colocação certinha, se as duas mãos não se conversam. Então eu vi que a velocidade é um resumo de tudo, do jeito que você segura a palheta, como você trina, como é que você troca de corda e qual é o seu sincronismo de uma mão com a outra (MORI, 2018).

Ele ainda comentou que, em seu entendimento, uma das maiores dificuldades da mão direita é saltar de um par de cordas para o outro. Além disso, ressaltou:

Tudo o que você pensa pra fazer você perde muito tempo. Você vai fazer um efeito, ou qualquer coisa, uma troca de dedo, alguma coisa assim, você começa devagarzinho, repete, repete, vai acelerando, até o momento de você não pensar mais, a hora que você não pensar mais, aí você já está legal (MORI, 2018).

Essa afirmação mostra que a finalidade do estudo técnico é preparar o músico para não pensar em como fazer durante a performance, mas sim o que fazer, dando a ele total liberdade interpretativa.

### 3.9 O TRÊMOLLO

O trêmolo talvez seja o recurso mais importante do bandolim e também o mais marcante. Em virtude disso, dedicou-se uma parte considerável da entrevista a reunir informações a respeito desse assunto e como ele é aplicado no fazer musical de cada entrevistado.

Como já mencionado anteriormente, o trêmolo é a maneira do bandolinista prolongar a duração de uma nota, simulando o efeito conseguido pelo arco do violino. Para elucidar melhor como esse recurso é enxergado na escola italiana, Sá nos conta que:

Na Itália do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, este recurso técnico virou uma característica dos grandes *virtuosi*, (assim chamados) que faziam o trêmolo como uma forma de agradar ao público, pois esta peculiaridade do instrumento era bastante apreciada naquele período (SÁ, 2005, p.95).

O autor ainda relata que o recurso tornou-se obrigatório na música italiana e que muitos bandolinistas europeus utilizam-no em toda nota branca e em semínimas. Ainda sobre isso, Sparks (1995) acredita que o trêmolo, embora seja a maneira de se prolongar as notas no bandolim, deva ser usado sem exageros para que não se torne desagradável e pouco musical.

Analisando as gravações Luperce Miranda, nota-se a presença de um trêmolo que ainda guardava características europeias. Nas notas mais longas era comum que Luperce realizasse o efeito com a intenção de sustentá-las até completar suas determinadas durações.

É importante lembrar que Luperce utilizava um bandolim com formato europeu, o qual não possuía uma grande sustentação de som. Não se pode afirmar que Jacob inventou o modelo que ficou conhecido como “bandolim brasileiro”, mas foi com ele que o bandolim com formato de guitarra portuguesa em miniatura se popularizou. Esse instrumento possui uma maior sustentação sonora e na maioria das vezes não há a necessidade de se tremolar para que a nota dure o valor desejado.

Sendo Jacob a referência máxima no bandolim do Choro e os entrevistados seus seguidores, todos concordaram que o nosso trêmolo assume muito mais um caráter ornamentativo, do que meramente uma sustentação de uma nota. Em consonância com esse raciocínio, abordaremos agora um pouco dos recursos técnicos utilizados pelos entrevistados para realizarem o trêmolo, os quais em muitos casos diferem da técnica utilizada no restante da palhetada.

Por meio das informações compartilhadas pôde-se compreender que o movimento realizado para execução do trêmolo é basicamente o movimento de pulso. Todavia, para explorar aspectos como volume e frequência das notas é comum se somar o movimento dos dedos ou do antebraço.

Déo Rian (2018) revelou que ao tremolar, tende a levar os dedos indicador e polegar um pouco mais em direção ao cavalete e angular ainda mais a palheta em relação as cordas. Hamilton de Holanda também relatou inclinar ainda mais a palheta durante o trêmolo. Isso se deve ao fato de que quanto mais inclinada, menor a superfície de contato e menor o atrito, permitindo que a palheta deslize mais facilmente sobre a corda, facilitando a execução.

Em dissonância com a ideia acima, existem bandolinistas como Daniel Migliavacca (2018) que procuram manter o posicionamento da mão direita e da palheta semelhante ao que tocam qualquer outra passagem mais veloz. Em consonância com Migliavacca, Milton Mori frisou que o bandolinista deve aproveitar a sua técnica de trêmolo para executar as passagens mais rápidas e virtuosísticas. Segundo Mori, a velocidade vem do sincronismo entre as duas mãos, entretanto a velocidade que o bandolinista consegue tremolar é a velocidade máxima que ele pode executar qualquer trecho musical. Ele ainda frisou que quando o trêmolo é muito rápido, ou seja, com muitas notas, utiliza o antebraço para manter os movimentos curtos, recurso também explorado por Hamilton de Holanda.

A respeito de estudos específicos para o trêmolo, Jorge Cardoso afirmou ter praticado alguns exercícios em conjunto com a mão esquerda, com a finalidade de treinar a precisão nas subdivisões das notas<sup>9</sup>. Entretanto, a maioria dos bandolinistas revelou ter estudado o trêmolo combinado com alguma escala ou notas longas na mão esquerda, variando a sua frequência e intensidade. Desse modo, eles criaram seus próprios exercícios, os quais tinham por objetivo praticar os nuances que Jacob imprimia em suas execuções.

### 3.10 LESÕES CAUSADAS POR ESFORÇO REPETITIVO

Ao realizar um trabalho a respeito de técnica, ou seja, sobre maneira de fazer uma determinada coisa, é fundamental que se analise os resultados obtidos a longo prazo. A presente pesquisa revelou que falta de uma padronização do ensino técnico no bandolim do Brasil contribui para que muitos instrumentistas sofram com problemas de saúde tais como, tendinite, lesão por esforço repetitivo, lesões na coluna, entre outros. Embora não tenha sido tema principal no questionário das entrevistas, o assunto acabou surgindo de forma espontânea, já

que alguns dos entrevistados sofreram ou ainda sofrem com lesões decorrentes de uma deseducação na maneira de estudar e tocar.

Ronaldo Souza (2018) salientou ter convivido com dores e limitações em virtude de uma tendinite crônica enfrentada desde os anos 2000. O músico frisou que tem perdido grande parte de sua mobilidade e sente muitas dores ao realizar movimentos como trêmolo, os quais exigem maior esforço de toda a musculatura:

Eu não acredito que eu tenha uma posição errada. Na verdade, eu tive uma deseducação para estudar, entende? Vamos dizer assim, você fica um mês sem tocar e quando você chega ali, toca 'O vôo da mosca'. Isso não faz bem. O ideal é fazer ginástica, ter musculatura fortalecida e os tendões também. Porque, no meu caso estourou por excesso de esforço e falta de preocupação com isso (SOUZA, 2018).

Ronaldo afirmou que o músico deve sempre se exercitar, praticar musculação e exercícios de compensação, com o objetivo de fortalecer os músculos e os tendões, os quais são amplamente exigidos durante o estudo e prática musical. Além disso, o bandolinista também frisou sobre a importância de se alongar e se aquecer antes de iniciar os estudos, dando ao corpo o tempo necessário para preparar-se para o esforço exigido.

Ainda sobre isso, Jorge Cardoso (2018) levantou outro ponto significativo. O músico afirmou que na sua primeira aula de bandolim na Itália seu professor, Ugo Orlandi, o corrigiu dizendo que ele deveria tocar com menos força e mais relaxado, abandonando qualquer tensão desnecessária: “o fato da gente tocar com menos força é o que controla a técnica, evita doenças de L.E.R., enfim, e possibilita um resultado musical satisfatório, por isso implica na qualidade musical do produto que você está desenvolvendo (CARDOSO, 2018)”.

Cardoso ainda afirmou que força é igual a ausência de movimento. Desse modo, quando se faz força pra executar alguma coisa está se perdendo mobilidade, velocidade e precisão.

Acredita-se então, que esse ponto deve ser observado com cautela pelos estudantes, os quais devem verificar se a técnica utilizada permite que o corpo esteja completamente relaxado e livre de tensões. Isso engloba desde a forma como segurar a palheta e posicionar a mão direita, até a postura de todo seu corpo durante a prática.



## 4 O CADERNO

### 4.1 A TRANSCRIÇÃO DOS EXERCÍCIOS COLETADOS

A primeira tarefa realizada na elaboração do produto final da presente pesquisa foi a transcrição dos exercícios compartilhados pelos entrevistados.

Foram transcritos na íntegra os exercícios compartilhados por eles, com a finalidade de transpor alguma dificuldade encontrada no estudo da palhetada. Nesses casos, optou-se por preservar a ideia dos autores e focar na potencial dificuldade explorada pelo exercício, mantendo desde digitação da mão esquerda até o sentido de cada palhetada.

Embora tenha-se coletado uma grande quantidade de valioso material com as entrevistas, poucos bandolinistas compartilharam exercícios específicos para o estudo da palhetada. Parte deles não praticou nada específico para mão direita ou não se lembrou de algo relevante para compartilhar. Outra parte relatou ter feito exercícios ligados diretamente ao repertório, os quais surgiram e foram praticados com a finalidade de resolver as dificuldades apresentadas por uma determinada música.

Aproveitou-se então, cinco exercícios transmitidos pelos bandolinistas. São eles, dois exercícios ligados ao trêmolo e a sincronização, compartilhados por Jorge Cardoso, dois exercícios ligados a tercinas e a cromatismos, compartilhados por Milton Mori, e um exercício explorando a rítmica do frevo, compartilhado por Pedro Amorim.

A cada série ou exercício com um tema específico foi elaborado um tutorial com as principais questões a serem observadas para que o praticante atinja a eficácia desejada. Essas dicas vão de tópicos gerais como relaxamento e postura, até pontos específicos como a direção da palhetada e sonoridade. Além disso, também foi escrito um breve texto explicando a sua funcionalidade e como aproveitá-lo para além do sugerido.

### 4.2 OS EXERCÍCIOS ELABORADOS

Retomando a ideia do capítulo acima, embora não se tenha coletado uma grande quantidade de exercícios criados pelos entrevistados, isso não significa que eles não tenham estudado a mão direita ou que não tenham contribuído com o caderno. A maioria que não se lembrou de exercícios específicos mostrou diversas ideias de estudo, padrões de palhetada ou dificuldades específicas. Em virtude disso, baseando-se em todos os relatos recolhidos,

compôs-se diversos estudos explorando todas as questões apontadas como possíveis obstáculos para palhetada.

A primeira série de exercícios foi dedicada exclusivamente as cordas soltas, explorando algumas das inúmeras variações possíveis com os quatro pares de cordas. Sem a presença da mão esquerda, essa série permite ao estudante focar toda sua atenção na palhetada e foi um tipo de exercício muito estudado pelos entrevistados, os quais relataram alternar diversas combinações com cordas soltas ou abafadas.

Além disso, também foram explorados alguns estudos fundamentais, como escalas e arpejos, os quais são muito úteis para o instrumentista compreender onde estão as notas do seu instrumento e quais são suas possibilidades. Embora esses exercícios não sejam uma novidade, procurou-se observá-los da perspectiva da palhetada, explorando variações e potenciais dificuldades da mão direita nesse estudo elementar.

Cabe ainda ressaltar, que foi explorado o estudo de arpejos em todos os tons, inclusive tons pouco usuais no Choro, gênero no qual o bandolim está fortemente inserido. Dessa forma, o estudante tem a chance de explorar outras possibilidades do instrumento, muitas vezes superficialmente trabalhadas pelo repertório mais comum.

Outra prática destacada pelos entrevistados foram os exercícios de martelo. Embora o esse exercício seja muito útil para a mão esquerda e o fortalecimento dos dedos, quando combinado com diversas variações de palheta pode funcionar muito bem também como estudo de mão direita e sincronização. Em virtude disso, também dedicou-se uma série de exercícios ao estudo de martelo.

As tercinas, uma das potenciais dificuldades da mão direita, foram abordadas em uma sessão de estudos com diversas variações de palhetada e saltos de corda. Explorou-se essas figuras repetindo o sentido da palheta, bem como alternando todas as palhetadas. Com essa prática o estudante estará apto a realizar as tercinas de variadas maneiras, ganhando liberdade interpretativa para executá-las.

Uma das principais peculiaridades do estilo brasileiro de se tocar bandolim é a palhetada percussiva. Nomeou-se dessa forma, um tipo de palhetada amplamente utilizado por Jacob e seus seguidores, que não tem som melódico, mas possui importante função rítmica. A fim de estimular os estudantes a praticarem esse tipo de efeito, desenvolveu-se também um exercício com enfoque nessa técnica.

Por fim, incluiu-se uma série dedicada ao Duo Style, técnica profusamente utilizada por bandolinistas estrangeiros, mas também observada em algumas gravações de Luperce Miranda. O uso dessa técnica permite ao bandolinista executar mais de uma voz melódica ao

mesmo tempo e tem ganho cada vez mais espaço no bandolim contemporâneo, sendo amplamente utilizada pelos entrevistados Hamilton de Holanda e Tiago Santos, os quais muitas vezes se apresentam sem o acompanhamento de outros instrumentos.

#### 4.3 PARTE GRÁFICA E AUDIOVISUAL

A fim de contribuir para um melhor entendimento de alguns pontos importantes explorados no caderno, foram utilizadas algumas ilustrações e também vários vídeos, detalhando os assuntos abordados em cada tópico.

Os desenhos feitos a lápis tem um caráter lúdico e ilustram muito bem algumas posturas importantes. Os vídeos foram filmados por um celular e estão hospedados na plataforma youtube, onde ficarão disponível para o acesso através do QR code ou hiperlink inseridos no caderno. Além disso, também foi desenvolvida uma arte para o caderno, no intuito de tornar o material mais bonito e agradável ao olhar.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O bandolim, assim como seus outros companheiros de rodas de Choro, cavaquinho e violão de 7 cordas, vem sendo aprendido e ensinado, geração após geração, de forma oral, com escassez de professores e material teórico que auxiliem o estudante entender a maneira correta de estudar o instrumento.

A música popular brasileira tem se inserindo lentamente na academia e os instrumentos utilizados para executá-la já conquistaram seu espaço em algumas universidades brasileiras. Em virtude disso, é natural que surjam pessoas interessadas em pesquisar esses instrumentos e gerar materiais teóricos para os futuros estudantes e intérpretes.

Caminhando em conjunto com esse novo cenário, a tradição oral se consolida cada dia mais e tem sua importância sedimentada. É por meio dela que a cultura é disseminada e a estética da linguagem deixada por Luperce Miranda e Jacob do bandolim, bem como a de seus seguidores, são fundamentais para que o bandolim continue evoluindo e se perpetuando em nosso país.

Mediante esse trabalho pode-se notar a prontidão e a presteza dos entrevistados em colaborar com a presente pesquisa e com a disseminação do bandolim no Brasil. Todos eles cederam seus conhecimentos e suas experiências, expuseram suas dificuldades e até imperfeições, no intento de contribuir com a evolução do instrumento e com a solidificação de seu ensino. Esse fato mostra que os próprios instrumentistas, sejam eles consagrados ou não, também sentem falta de maiores estudos e pesquisas, sobretudo no que diz respeito ao estudo da palhetada.

Resultado desses dois anos de pesquisa, o caderno de exercícios surgiu na intenção de auxiliar os estudantes por meio de estudos, experiências e dicas, testadas, praticadas e compartilhadas por alguns dos mais representativos instrumentistas do nosso país, responsáveis por trazerem o bandolim do Brasil ao patamar em que se encontra. Todavia, acredita-se que ainda exista uma grande necessidade de pesquisas e estudos sobre este tema e com bandolim de maneira geral, para que o instrumento possa permanecer em constante evolução, se consolidando cada vez mais e ocupando seu merecido espaço.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOZA, Marília Trindade et al. Luperce Miranda: Brasil na pauta. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

CERVO, Amado Luis; BERVIAN, Pedro Alcino; SILVA, Roberto da. Metodologia Científica - 6ª edição. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

DE CRISTOFARO, Ferdinando. Méthode de Mandoline Par F. de Cristofaro. Bruxelas: Henry Lemione & cia, 1900. Disponível em < [http://www.mandoisland.de/eng\\_index.html](http://www.mandoisland.de/eng_index.html)>. Acesso em 20 nov. 2019.

DIEL, Astor Antônio; TATIM, Denise Carvalho. Pesquisa em ciências sociais aplicadas: métodos e técnicas. São Paulo: Prentice Hall, 2004.

MACHADO, Afonso. Método do bandolim brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.

MOURA, Jorge Cardoso. Tradição e inovação na prática do bandolim brasileiro. In: Simpósio Nacional de História Cultural, V., 2010, Brasília. *Anais do V Simpósio nacional de história cultural Brasília 50 anos: ler e ver paisagens subjetivas e paisagens sociais*. Brasília: [s.n.], 2010. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/17879>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

SÁ, Paulo Henrique. A escola italiana de bandolim e sua aplicabilidade no choro. Rio de Janeiro, 2005. 264 p. Tese (doutorado em música) - Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SPARKS, Paul. The Classical Mandolin. Oxford: Clarendon Press, 1995.

## **DEPOIMENTOS COLHIDOS NO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ):**

BITTENCOURT, Jacob Pick. Depoimento ao Museu da imagem e som em 24 de fevereiro e 13 de março de 1967. Rio de Janeiro. Fita de rolo.

## **ENTREVISTAS**

ALMEIDA, Izaías Bueno de. Entrevista de Vitor Casagrande em 24 de Maio de 2018. São Paulo. Vídeo em Mp4 gravado em Tablet.

AMORIM, Pedro. Entrevista de Vitor Casagrande em 8 de Maio de 2018. Rio de Janeiro. Vídeo em Mp4 gravado em Tablet.

RIAN, Déo. Entrevista de Vitor Casagrande em 24 de Junho de 2018. Rio de Janeiro. Vídeo em Mp4 gravado em Tablet.

BRITO, Danilo. Entrevista de Vitor Casagrande em 03 de Março de 2019. São Paulo. Áudio em Mp3 gravado em Tablet.

MIGLIAVACCA, Daniel. Entrevista de Vitor Casagrande em 10 de Maio de 2018. Rio de Janeiro. Video em Mp4 gravado em Tablet.

MORI, Milton de. Entrevista de Vitor Casagrande em 28 de Maio de 2018. São Paulo. Vídeo em Mp4 gravado em Tablet.

CARDOSO, Jorge. Entrevista de Vitor Casagrande em 7 de Junho de 2018. Rio de Janeiro. Video em Mp4 gravado em Tablet.

NASCIMENTO, Joel. Entrevista de Vitor Casagrande em 3 de Setembro de 2018. Rio de Janeiro. Vídeo em Mp4 gravado em Tablet.

HOLANDA, Hamilton de. Entrevista de Vitor Casagrande em 17 de Novembro de 2018. São Paulo. Vídeo em Mp4 gravado em Tablet.

BARCELOS, Luis. Entrevista Vitor Casagrande em 27 de Novembro de 2018. Rio de Janeiro. Vídeo em Mp4 gravado em Tablet.

SÁ, Paulo. Entrevista de Vitor Casagrande em 5 de Setembro de 2018. Rio de Janeiro. Vídeo em Mp4 gravado em Tablet.

SOUZA, Ronaldo. Entrevista de Vitor Casagrande em 16 de Agosto de 2018. Rio de Janeiro. Video em Mp4 gravado em Tablet.

SANTOS, Tiago. Entrevista de Vitor Casagrande em 07 de Maio de 2018. Rio de Janeiro. Vífideo em Mp4 gravado em Tablet.

## APÊNDICE 1

### QUESTIONÁRIO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS

- 1- Nome, idade
- 2- Como foi seu início no instrumento
- 3- Quais são as características (flexibilidade, formato, tamanho e material) da palheta que você usa e a razão dessa escolha?
- 4- De qual maneira segura a palheta? Aplica algum ângulo na palheta em relação as cordas?
- 5- Quais movimentos realiza para palhetar, braço, pulso, antebraço, dedos?
- 6- Para realizar as mudanças de um par de cordas pra outro na execução de uma música, você leva em conta se a palheta estará realizando o movimento “por fora” ou entre os pares?
- 7- Qual sua visão sobre o bandolim no Brasil, quando comparado ao bandolim nas outras partes do mundo?
- 8- Em sua opinião, existe uma escola de palhetada no bandolim brasileiro? Se sim, de que maneira você acredita que esse conhecimento é transmitido?
- 9- Qual a importância da palhetada na sua interpretação?
- 10- Quais características você acredita serem marcantes no bandolim brasileiro?
- 11- Como estudou a palhetada? Quais exercícios realizou para o aprimoramento da mão direita?
- 12- Você encontrou muitas dificuldades nesse estudo? Como você as superou?
- 13- Acredita que exista alguma dificuldade específica no bandolim, algo que seja um dificuldade pra todos?
- 14- Como você enxerga a importância do trêmolo no bandolim brasileiro?
- 15- Você realizou algum exercício específico para o trêmolo?
- 16- Quais movimentos de palhetada você usa para realizar o trêmolo?
- 17- Como você utiliza o trêmolo na sua interpretação, sustentação de nota ou recurso expressivo?



# caderno brasileiro

*o estudo da palhetada* para  
Vitor Casagrande

# bandolim



caderno  
brasileiro

*o estudo da palhetada*

Vitor Casagrande

para

bandolim

Título: Caderno Brasileiro para Bandolim  
O Estudo da Palhetada

Copyright: © 2019 por Vitor Casagrande

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desse material poder ser reproduzido sob quaisquer meios existentes sem a autorização por escrito dos autores.

Pesquisa: Vitor Casagrande  
Programa de Pós graduação Profissional em música  
UFRJ- PROMUS

Orientação: Paulo Henrique Loureiro de Sá

Bandolinistas colaboradores:

Daniel Migliavacca  
Danilo Brito  
Déo Rian  
Hamilton de Holanda  
Izaías Bueno de Almeida  
Joel Nascimento  
Jorge Cardoso  
Luís Barcelos  
Milton de Mori  
Paulo Sá  
Pedro Amorim  
Ronaldo Souza  
Tiago Santos

Ilustrações: Adilson de Aguiar Casagrande

Projeto gráfico e de editoração: Yuri Reis

Editoração das Partituras: Vitor Casagrande

Produção: Vitor Casagrande



# Agradecimentos

*Agradeço aos bandolinistas colaboradores,  
Daniel Migliavacca, Danilo Brito, Déo Rian,  
Hamilton de Holanda, Izaías Bueno de Almeida  
Joel Nascimento, Jorge Cardoso, Luís Barcelos,  
Milton de Mori, Paulo Sá, Pedro Amorim,  
Ronaldo Souza, Tiago Santos, os quais  
doaram seu tempo e seu conhecimento  
para contribuir com o desenvolvimento  
desse instrumento que tanto amamos.*

# Sumário

APRESENTAÇÃO	6
INTRODUÇÃO	7
A PALHETA	8
A POSIÇÃO DA PALHETA E DA MÃO DIREITA	9
OS MOVIMENTOS DA PALHETADA	12
EXERCÍCIOS	13
CORDAS SOLTAS	14
ESCALAS	19
ARPEJOS	21
MARTELO	28
CROMATISMO	33
PALHETADA “PERCUSSIVA”	36
TERCINAS	38
FREVO	41
DUO STYLE	43

# Apresentação

O Caderno Brasileiro para Bandolim – O Estudo da Palhetada é o produto final apresentado ao Programa de Pós graduação Profissional em música UFRJ- PROMUS e foi elaborado com a ajuda dos bandolinistas, Daniel Migliavacca, Danilo Brito, Déo Rian, Hamilton de Holanda, Izaías Bueno, Joel Nascimento, Jorge Cardoso, Luís Barcelos, Milton de Mori, Paulo Sá, Pedro Amorim, Ronaldo Souza e Tiago Santos, que por meio de entrevistas, compartilharam seus conhecimentos e sua experiência afim de contribuir com a evolução do bandolim no Brasil.

Os exercícios foram distribuídos em 10 diferentes categorias sem ordem de dificuldade definida e tem por objetivo auxiliar os bandolinistas a aprimorarem sua palhetada de acordo com a linguagem brasileira do instrumento.

Cabe ressaltar, que embora o bandolim seja um instrumento versátil e possa tanto executar melodias como fazer levadas, o foco deste trabalho foi explorar apenas a parte solista, deixando o acompanhamento e seus desdobramentos para futuras pesquisas.

Este trabalho é dirigido a professores, instrumentistas profissionais ou amadores, estudantes, escolas e projetos sociais dedicados ao ensino do bandolim.

# Introdução

Com formato, timbre e repertório próprio, o bandolim no Brasil se distanciou dos seus homônimos do resto do mundo e adquiriu outra linguagem. Esse distanciamento fez com que os métodos de aprendizagem estrangeiros não alcançassem aqui o mesmo grau de popularidade e utilidade que têm em seus locais de origem. Devido à forte ligação do bandolim com a música popular, sobretudo o Choro, o conhecimento acerca do instrumento foi transmitido de geração à geração por meio da tradição oral, resultando na inexistência de um material teórico para o aprimoramento da palhetada voltado às nossas características.

Em virtude disso, o objetivo desse caderno é colaborar com o preenchimento desta lacuna teórica do aprimoramento da mão direita, propiciando aos futuros bandolinistas um material confeccionado à luz dos relatos e da experiência de grandes instrumentistas de diferentes gerações.

O caderno traz em suas páginas iniciais informações sobre a palheta, seu posicionamento, a postura da mão direita e vídeos demonstrando os principais movimentos realizados para palhetar.

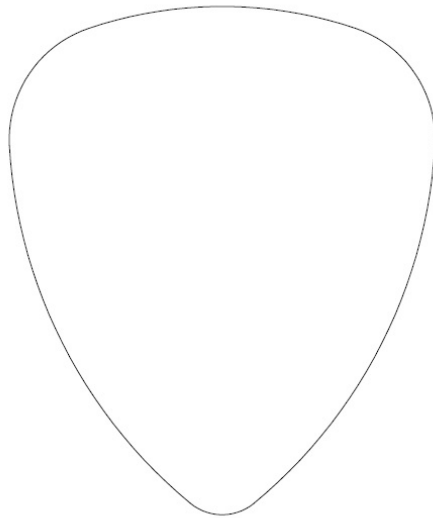
Em seguida, encontram-se os estudos. Cada série de exercícios é precedida de um pequeno texto que explica a sua funcionalidade e finalidade, além de um vídeo exemplificando as principais questões a serem observadas durante a prática.

As primeiras séries foram elaboradas abordando questões elementares como, cordas soltas, escalas, arpejos, martelo e tercinas, todas com inúmeras combinações de palhetada, as quais foram prática comum de grande parte dos entrevistados. Além disso, transcreveu-se na íntegra alguns exercícios demonstrados nas entrevistas. Nesses casos, optou-se por preservar a ideia do autor e focar na potencial dificuldade explorada pelo exercício como fora demonstrado, mantendo desde digitação da mão esquerda até o sentido de cada palhetada.

# A palheta

A escolha da palheta é uma opção pessoal e pode variar de acordo com as características sonoras que o executante deseja obter. O material, formato e espessura da palheta influenciam diretamente no timbre e na projeção sonora. Em virtude disso, recomenda-se que o estudante experimente vários modelos até encontrar a sonoridade e firmeza desejada.

Mesmo em meio a tantas possibilidades, observou-se que os bandolinistas brasileiros têm preferência por palhetas de plástico ou casco de tartaruga com espessura entre 0.7 e 0.9 milímetros. O formato de palheta mais utilizado pela maioria dos entrevistados corresponde ao da figura abaixo.



*Formato de palheta  
mais utilizado entre  
os entrevistados*



# A posição da palheta e da mão direita

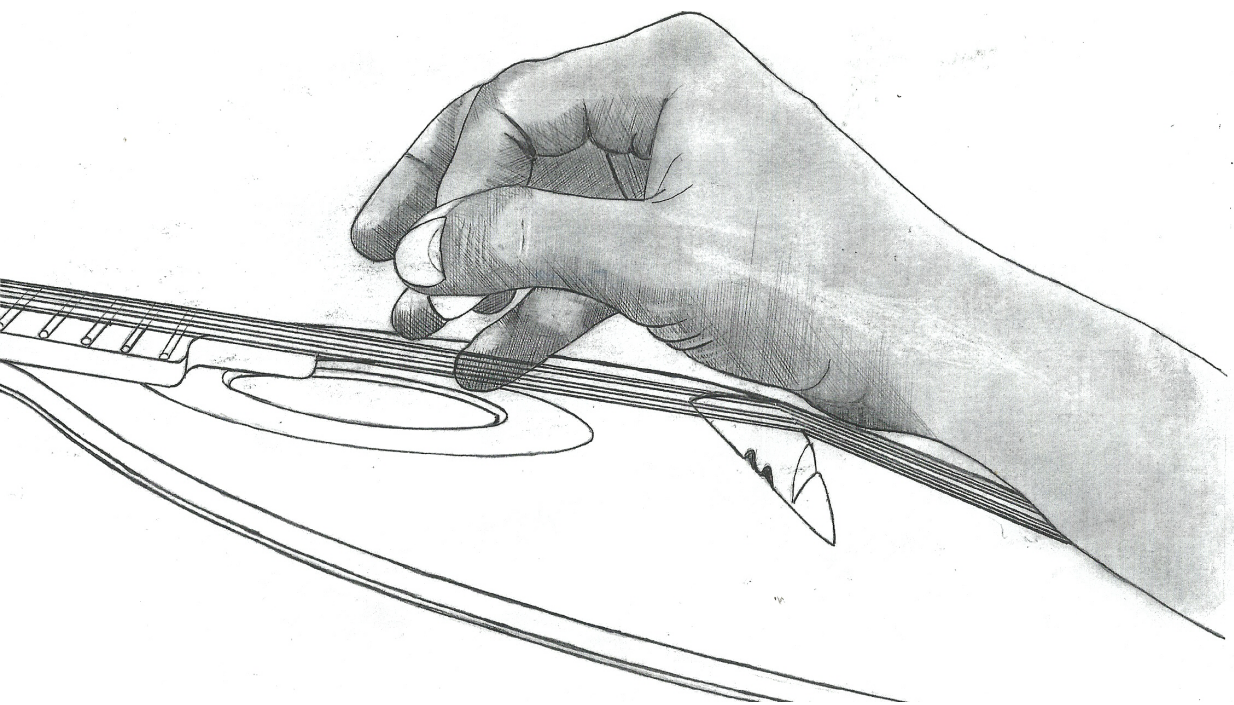
O bandolim no Brasil tem sua prática galgada na tradição oral e não possui técnica específica definida para a palhetada e para os movimentos da mão direita. Por meio das entrevistas realizadas para este trabalho e das observações durante os anos como bandolinista, constatou-se grande diversidade na maneira de segurar a palheta e também de posicionar a mão direita. Em virtude disso, julgou-se necessário destacar alguns itens levantados pelos entrevistados, no intuito de permitir ao estudante desenvolver sua palhetada prevenindo-se de lesões que podem ocorrer devido ao esforço repetitivo.

A mão direita deve estar sempre relaxada e a palheta deve estar segura entre os dedos polegar e indicador de forma que apenas a sua ponta fique visível. O antebraço deve estar apoiado no corpo do instrumento próximo ao cordal. Alguns entrevistados relataram apoiar o dedo mínimo sobre o tampo ou o pulso na região do cavalete para obter maior precisão nos movimentos da palhetada. Ao apoiar qualquer parte da mão ou do pulso sobre o tampo do instrumento, recomendamos que o executante certifique-se que não está impedindo sua vibração, o que acarretaria em perda sonora.

<https://www.youtube.com/watch?v=pIcuY1OJc2o&t=10s>

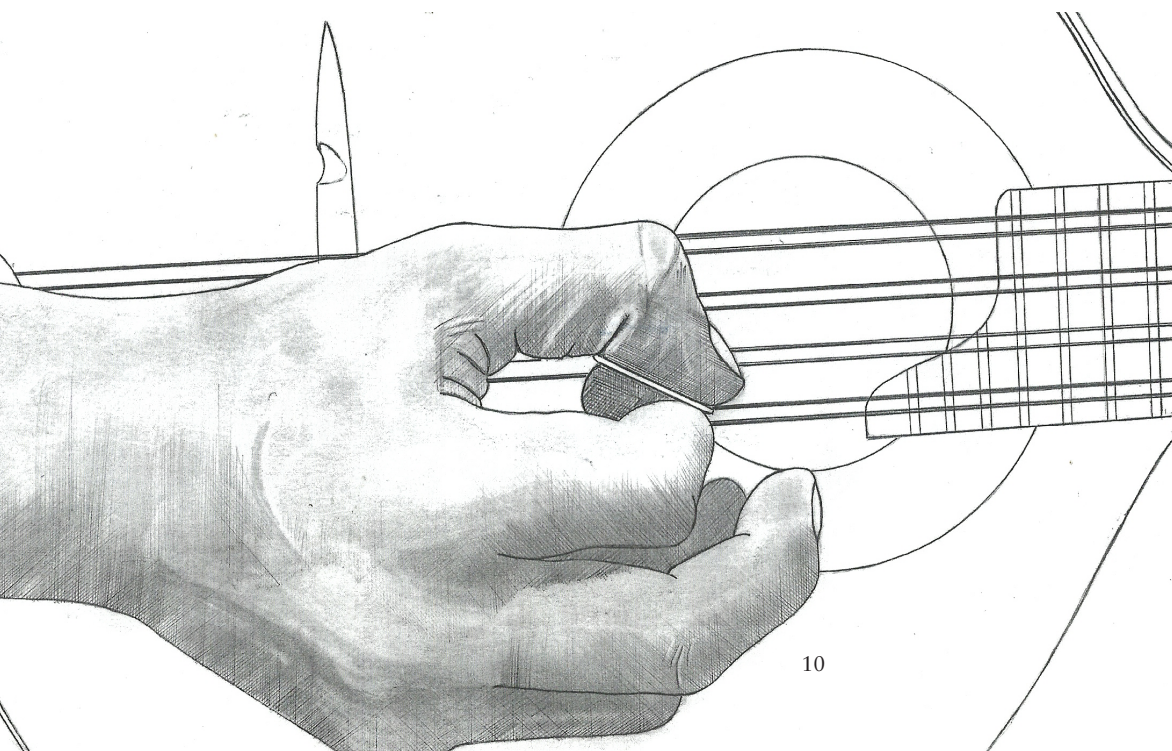


*Vídeo explicativo sobre  
como segurar a palheta e  
posicionar a mão direita*

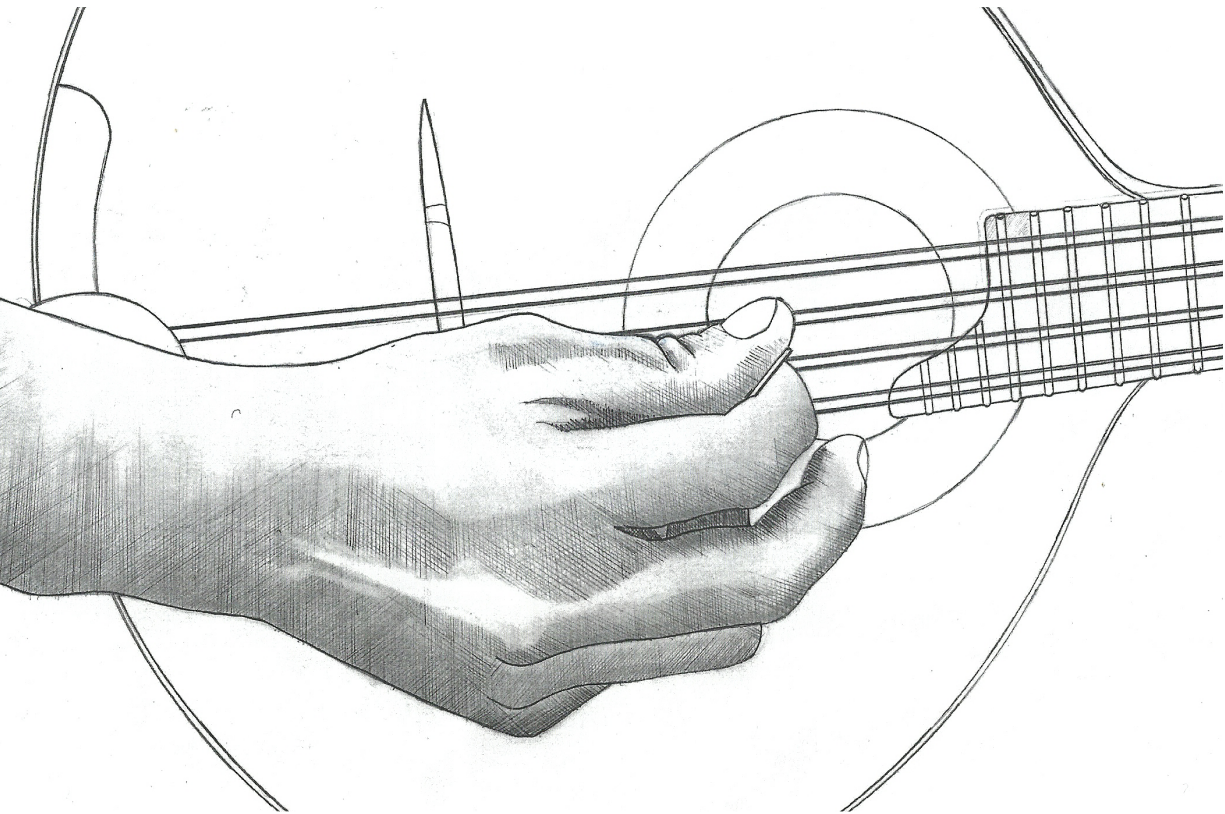


*Exemplo de como segurar a palheta e apoiar o dedo mínimo*

Muitos bandolinistas aplicam um ângulo na palheta para diminuir a área de contato com as cordas e permitir que ela deslize melhor. De acordo com alguns entrevistados, esse ângulo pode facilitar a execução de trechos mais rápidos e minimizar o ruído causado pela palheta.

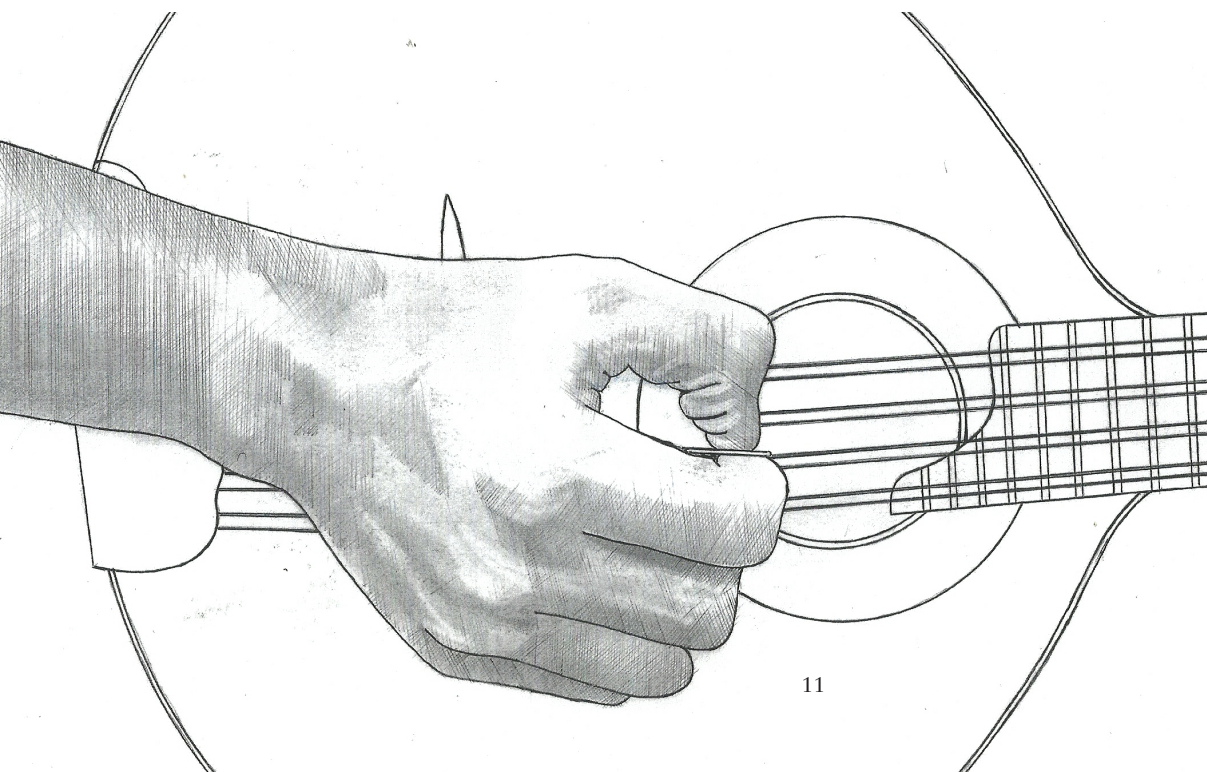


*Exemplo de inclinação da palheta “para baixo”*



*Exemplo de inclinação da palheta “para cima”*

Notou-se ainda, que alguns dos entrevistados utilizam a mão fechada para palhetar, mantendo o polegar levemente dobrado e utilizando além do indicador, o dedo médio, a fim de obter firmeza na palheta.



*Exemplo de palheta segurada com a mão fechada*

# Os movimentos da palhetada

Baseado nas entrevistas e nas observações realizadas foram colhidos quatro movimentos principais utilizados pelos bandolinistas brasileiros, todos exemplificados nos vídeos abaixo. Vale ressaltar que a maioria dos bandolinistas combinam essas quatro técnicas em sua prática interpretativa, explorando mais ou menos cada uma delas de acordo com o resultado desejado.

O PRIMEIRO deles é o movimento circular dos dedos indicador e polegar, técnica utilizada por Jacob do bandolim e descrita por ele em seu depoimento para o museu da imagem e som (RJ) em 1967. [https://www.youtube.com/watch?v=hs\\_4dqMAoMA](https://www.youtube.com/watch?v=hs_4dqMAoMA)



*Vídeo explicativo sobre a palhetada com os dedos*

O SEGUNDO é o movimento de pulso, amplamente utilizado pela escola italiana e também o mais utilizado pelos bandolinistas brasileiros. Esse movimento foi relatado como uma das formas mais eficientes de se conseguir precisão e agilidade na palhetada. <https://www.youtube.com/watch?v=stAaExYa1s>



*Vídeo explicativo sobre a palhetada de pulso*

O TERCEIRO é o movimento do pulso e do antebraço ao redor do próprio eixo, muito comum ao realizar saltos de uma corda para outra alterando a palhetada.

<https://www.youtube.com/watch?v=Emy7C5p9Qe0>



*Vídeo explicativo sobre a palhetada de antebraço e pulso ao redor do próprio eixo*

O QUARTO é o movimento do antebraço, utilizado principalmente em trechos muito rápidos e em trêmolos mais intensos e longos.

[https://www.youtube.com/watch?v=U29npcjh\\_Sk](https://www.youtube.com/watch?v=U29npcjh_Sk)



*Vídeo explicativo sobre a palhetada de antebraço paralelo ao tempo*

# Exercícios

Para uma maior eficácia dos exercícios a seguir, sugerimos ao estudante que siga atentamente os tópicos abaixo durante sua prática:

- *Mãos relaxadas e livres de tensão;*
- *Palhetada sempre alternada;*
- *Movimentos curtos, evitando gasto desnecessário de energia;*
- *Praticar lentamente objetivando a qualidade sonora e a precisão nos movimentos;*
- *Aumentar a velocidade somente quando o exercício ficar confortável.*

É importante lembrar que esses estudos são apenas sugestões e o executante é livre para explorar outras combinações possíveis, adaptando-os de acordo com suas necessidades. Vale ressaltar ainda, que esses exercícios não possuem grau de dificuldade definido. A ordem dos estudos foi disposta de maneira aleatória.

# Cordas soltas

Estudar diversas combinações de palhetada com as cordas soltas ou abafadas (por um pano ou pela mão esquerda) é uma excelente prática para ganhar agilidade e precisão na execução. Em virtude disso, a primeira sessão de estudos desse caderno foi inteiramente dedicada às cordas soltas.

Esses estudos tem por objetivo o treino de inúmeras combinações de palhetadas e movimentos que podem aparecer durante a performance musical. Além disso, o fato de não utilizarmos a mão esquerda permite que o foco se volte inteiramente para a palhetada e a mão que a realiza.

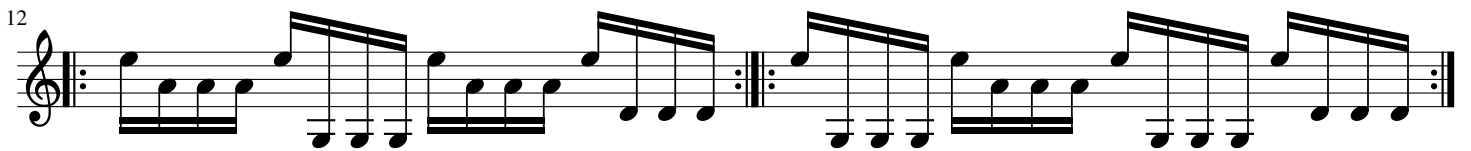
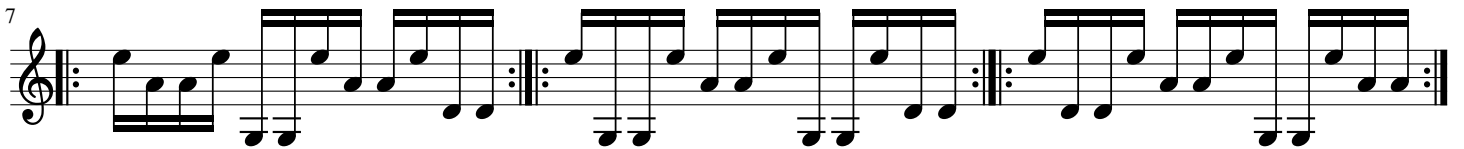
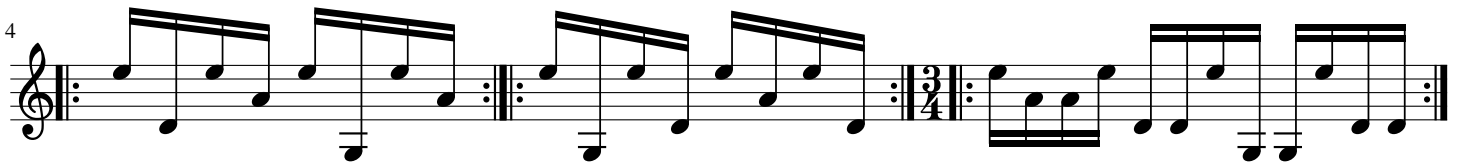
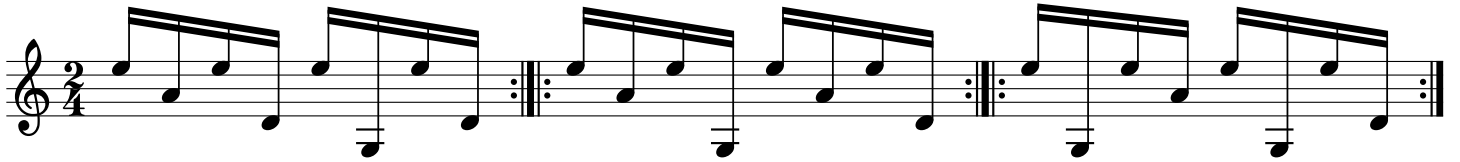
[https://www.youtube.com/watch?v=eRwO3\\_Uxh4s&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=eRwO3_Uxh4s&t=7s)



*Vídeo explicativo sobre os  
exercícios de cordas soltas*

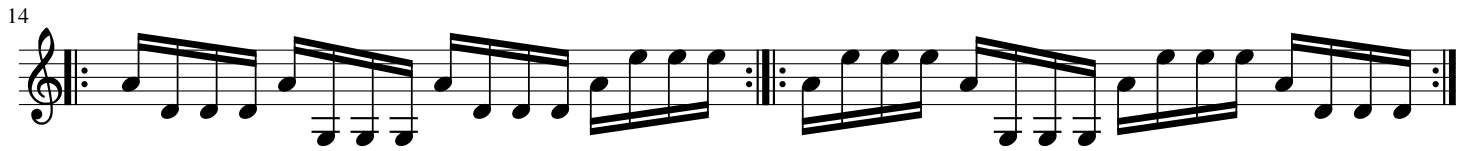
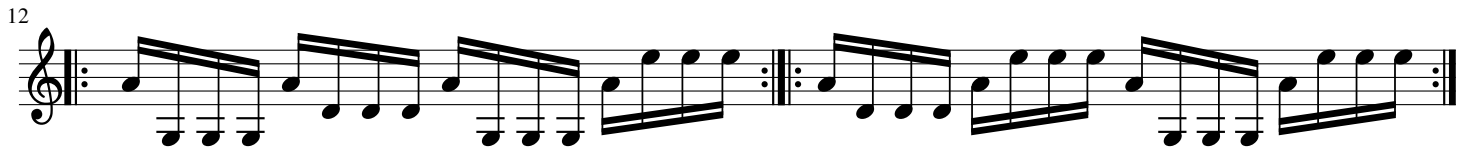
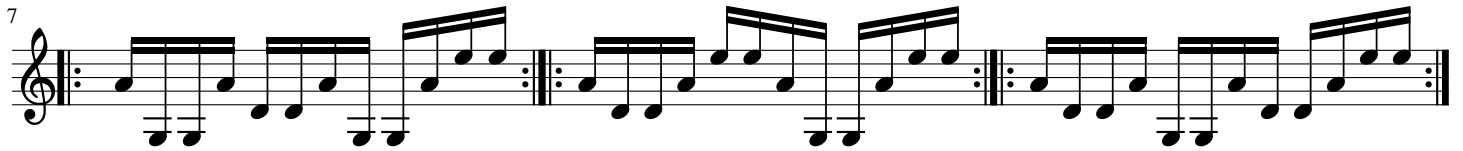
# Cordas soltas

1ª Pedal



# Cordas soltas

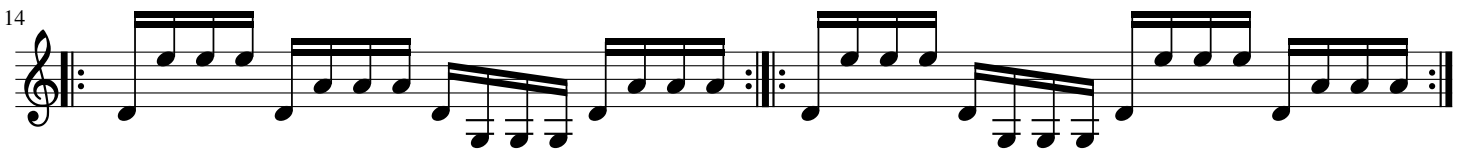
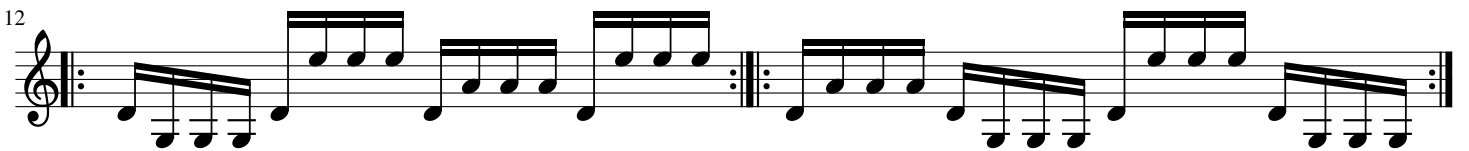
2ª pedal





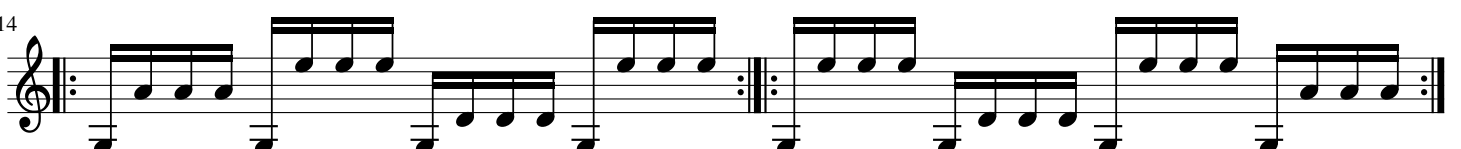
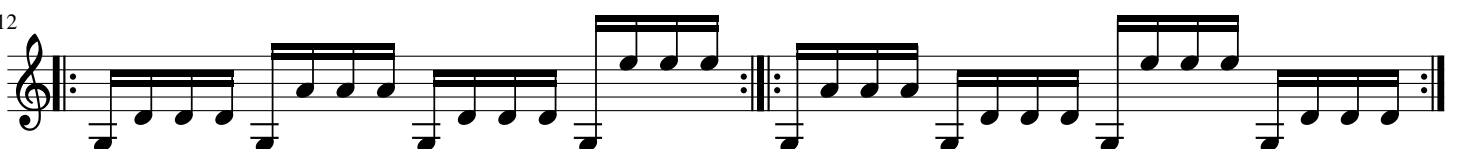
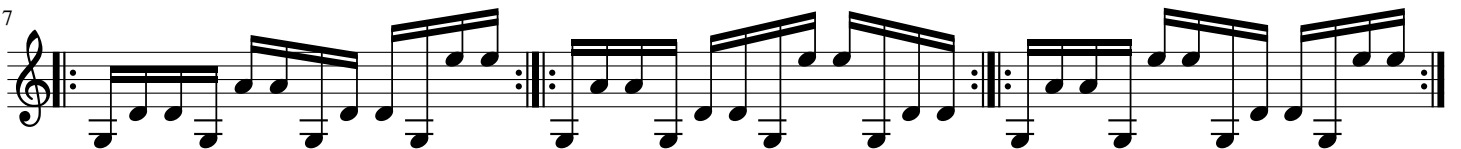
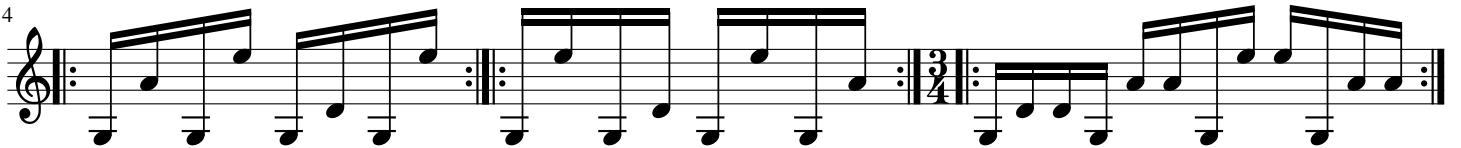
# Cordas soltas

3ª pedal



# Cordas soltas

4ª pedal



# Escalas

A prática de escalas é fundamental no aprendizado de todos os instrumentos melódicos e harmônicos. Em virtude disso, a segunda sessão de estudos deste caderno é dedicada à elas, explorando variadas combinações de movimentos de mão direita.

A escala de sol maior foi utilizada como modelo e o fato da mão esquerda permanecer sempre na 1ª posição, prioriza o uso das cordas soltas e obriga o executante a saltar de uma corda para outra um maior número de vezes. Após ter dominado essa sessão de estudos, sugerimos que o aprendiz pratique-a em todas as outras tonalidades, inclusive as menores.

<https://www.youtube.com/watch?v=NrYI-cbvZRE&t=34s>



*Vídeo explicativo sobre os  
exercícios de escalas*

# Escalas

## Escala de Sol maior

0 1 2 3 0 1 2 3 3 2 1 0 3 2 1 0

## Terças

0 2 1 3 2 0 3 1 0 2 1 3 2 0 3 1 2 0 1 3 0 2 3 1 2 0 1 3

## Quartas

0 3 1 0 2 1 3 2 0 3 1 0 2 1 3 2 3 2 1 0 0 3 2 1 2 1 2 0

## Quintas

0 0 1 1 2 2 3 3 0 0 1 1 3 2 3 4 3 2 1 1 0 0 3 3 2 2 1 1

## Sextas

0 2 1 2 1 2 3 0 0 2 1 2 1 2 3 0 2 3 1 2 0 1 3 0 2 3 1 2

## Sétimas

0 2 1 3 2 0 3 1 0 2 1 3 2 0 3 2 2 0 1 3 0 2 3 1 2 0 1 3

## Oitavas

0 3 1 0 2 1 3 2 0 3 1 0 2 1 3 2 2 1 1 0 0 3 3 2 2 1 1 0

# Arpejos

O repertório do bandolim no Brasil é majoritariamente ligado ao Choro, gênero que utiliza amplamente os arpejos em suas linhas melódicas. Assim como as escalas, os arpejos também são estudos fundamentais a todos os aprendizes do instrumento.

Em decorrência disso, os próximos exercícios exploram os arpejos sob a ótica da palhetada, procurando trabalhar diversas fôrmas de mão esquerda e consequentemente, diferentes possibilidades para mão direita.

<https://youtu.be/r7ydkANFLjI>



*Vídeo explicativo sobre os  
exercícios de arpejos*

# Arpejos

cordas soltas

**G** **Em**

**A<sup>b</sup>** **F<sup>m</sup>**

**A** **F<sup>#m</sup>**

**B<sup>b</sup>** **G<sup>m</sup>**

**B** **G<sup>#m</sup>**

**C** **A<sup>m</sup>**

**D<sup>b</sup>** **B<sup>b</sup>m**

**D** **Bm**

Musical notation for D and Bm chords. The D chord section has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The Bm chord section has a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

**Eb** **Cm**

Musical notation for Eb and Cm chords. The Eb chord section has a key signature of two flats (Bb and Eb) and a time signature of 4/4. The Cm chord section has a key signature of one flat (F) and a time signature of 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

**E** **C#m**

Musical notation for E and C#m chords. The E chord section has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 4/4. The C#m chord section has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

**F** **Dm**

Musical notation for F and Dm chords. The F chord section has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The Dm chord section has a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

**F#** **D#m**

Musical notation for F# and D#m chords. The F# chord section has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 4/4. The D#m chord section has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

Variação 1 **G...**      Variação 2 **G...**

Musical notation for Variations 1 and 2 of G major. Both variations are in 4/4 time. Variation 1 features a sequence of eighth notes with fingerings 0 0 2 2 0 0 3 3 1 1 3 3 2 2 3 3 1 1 3 3 0 0 2 2. Variation 2 features a sequence of eighth notes with fingerings 3 3 3 3.

Variação 3 **G...**

Musical notation for Variation 3 of G major. It is in 4/4 time and features a sequence of eighth notes with fingerings 3 3 3 3.

Musical notation for a final variation of G major, featuring a sequence of eighth notes.

# Arpejos Maiores

Cordas presas

Modelo 1 **Db** **Gb**

**Ab7** **Db** **Ab7**

Modelo 2 **Ab** **Db**

**Eb7** **Ab** **Eb7**

Modelo 3 **Eb** **Ab**

**Bb7** **Eb** **Bb7**

Modelo 4 **Bb** **Eb**



**F7** **Bb** **F7**

Modelo 5

**F** **Bb**

**C7** **F** **C7**

# Arpejos menores

Cordas presas

Modelo 1

**Dm**
**Gm**
**A7**
**Dm**
**A7**

Modelo 2

**Am**
**Dm**
**E7**
**Am**
**E7**

Modelo 3

**Ebm**
**Abm**
**Bb7**
**Ebm**
**Bb7**

Modelo 4

**Bbm**
**Ebm**

**F7** **Bbm** **F7**

Modelo 5

**Fm** **Bbm**

**C7** **Fm** **C7**

# Martelo

Esta sessão busca aliar o estudo de martelo, prática valiosa para o desenvolvimento da mão esquerda, ao estudo da palhetada. O foco principal são os saltos constantes de um par de cordas para outro, um dos grandes desafios do bandolinista.

Em virtude do grande número de trocas de cordas e de saltos entre os pares, os exercícios trabalham principalmente o movimento de palhetada no qual o pulso e o antebraço giram em torno do próprio eixo, como descrito no item “Os movimentos da palhetada”.

<https://youtu.be/ZiKwV2WqeU4>

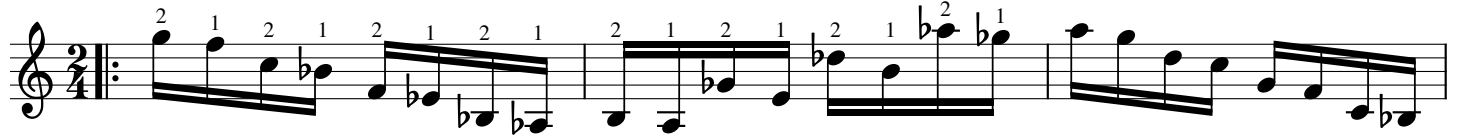


*Vídeo explicativo sobre os  
exercícios de martelo*

Além de alterar as sequências das notas da mão esquerda e os dedos utilizados, o executante também pode dobrar, triplicar, quadruplicar o número de palhetadas para cada nota. Dessa maneira, recomenda-se que após praticar os exercícios sugeridos, o aprendiz os adapte de acordo com suas necessidades.

# Martelo

2 palhetadas por corda



# Martelo

2 palhetadas por corda  
Variação 1

The musical score for 'Martelo' Variation 1 is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six staves of music, each starting with a measure number (1, 4, 7, 10, 13, 16). The piece is characterized by a rhythmic pattern of two strokes per string, often indicated by double beams. Fingerings (1 and 2) are provided for many notes. The key signature changes from one flat (B-flat) to one sharp (F-sharp) between the 10th and 13th measures. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 16th measure.

# Martelo

2 palhetadas por corda  
Variação 2

1 3 1 3

The musical score is written in a single system with six staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). Above the first four measures of the first staff are the fingering numbers 1, 3, 1, 3. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in pairs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth staff.

# Martelo

2 palhetadas por corda

Varição 3

The musical score for 'Martelo' Variation 3 is written in 2/4 time and consists of five staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes the following details:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4 (fingered 1), a quarter note A4 (fingered 3), a quarter note G4 (fingered 1), and a quarter note F#4 (fingered 3). The rest of the staff contains eighth and sixteenth notes, with a double bar line after the second measure.
- Staff 2:** Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a double bar line after the second measure.
- Staff 3:** Features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a double bar line after the second measure.
- Staff 4:** Continues the rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a double bar line after the second measure.
- Staff 5:** Concludes the piece with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and repeat dots.



# Cromatismos

Após abordarmos cordas soltas, escalas, arpejos e martelo, o exercício seguinte tem como enfoque outro estudo caro ao bandolinista, o cromatismo. Esse exercício transmitido por Milton de Mori permite que o executante treine a digitação da mão esquerda e a palhetada, objetivando a sincronização entre as mãos.

<https://youtu.be/Dv7YYz3sJkE>



*Vídeo explicativo sobre os  
exercícios de cromatismos*

# Cromatismo

Milton Mori

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

5 0 4 3 2 3 4 0 1 0 4 3 4 0 1 1 1 0 4 0 1 1 2 1 1 0 1 1 2

9 2 2 1 1 1 2 2 3 2 2 1 2 2 3 4 3 2 2 2 3 4 0 4 3 2 3 4 0

13 1 0 4 3 4 0 1 1 1 0 4 0 1 1 2 1 1 0 1 1 2 2 2 1 1 1 2 2

17 3 2 2 1 2 2 3 4 3 2 2 2 3 4 0 4 3 2 3 4 0 1 0 4 3 4 0 1

21 1 1 0 4 0 1 1 2 1 1 0 1 1 2 2 2 1 1 1 2 2 3 2 2 1 2 2 3

25 4 3 2 2 1 2 3 3 2 2 1 1 1 2 2 2 1 1 0 1 1 2 1 1 0 4 0 1

29

33

37

41

45

49

# Palhetada “percussiva”

O exercício a seguir foca em uma maneira de palhetar amplamente utilizada por Jacob do Bandolim e seus seguidores, principalmente nas músicas com intenção “sambada” ou “maxixada”.

Essa palhetada normalmente é utilizada em figuras musicais com uma semicolcheia, uma colcheia e uma semicolcheia:



Ao invés de realizar a duração correta da colcheia, abafa-se a nota com a mão esquerda e realiza-se uma palhetada sem som melódico, apenas com o intuito rítmico. A grafia aproximada desse efeito está representada na figura abaixo:



<https://youtu.be/Y-lkp1b2TTQ>



*Vídeo explicativo sobre  
o exercício de palhetada  
percussiva*

# Palhetada "percussiva"

Escrita sonora

The 'Escrita sonora' section consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It starts with a rest followed by a series of chords and notes, some marked with 'V' (accent) and fingerings (3, 2, 1, 0, 3). The second staff continues with similar rhythmic patterns and fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 0, 1, 3, 1, 0, 2, 0, 3, 1, 0, 3, 2, 0, 2). The third staff concludes the section with a 'Fim' (End) marking and includes fingerings (1, 3, 1, 0, 2, 0, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 2, 3, 2, 1, 0, 3).

Escrita real

The 'Escrita real' section consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It starts with a rest followed by a series of notes and chords, some marked with 'V' (accent). The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the section with a 'Fim' (End) marking.

# Tercinas

Os dois exercícios a seguir compreendem o estudo das tercinas. O primeiro deles explora cordas soltas e expõe uma potencial dificuldade para a mão direita, uma direção de palhetada diferente a cada tempo forte. Por ser uma figura ímpar, ao executarmos as tercinas com a palhetada alternada obtemos essa variação no sentido da palheta a cada repetição.

Recomenda-se então, duas formas diferentes de prática do exercício. Na primeira, deve-se manter a palhetada alternada, a fim de exercitar a acentuação do tempo forte em direções diferentes. Na segunda, deve-se repetir a direção da palheta a cada tempo forte para que a palheta sempre execute a primeira nota da tercina na mesma direção.

Como cada uma dessas maneiras gera resultados musicais distintos, acredita-se que dominar as duas opções propostas possibilitará ao executante maior liberdade interpretativa.

O segundo exercício da sessão nos foi transmitido pelo bandolinista Milton Mori. Nessa prática, a dificuldade está nos saltos entre os pares de cordas que acontecem em um sentido diferente a cada tempo forte.

<https://youtu.be/YSQOLZ3uVU0>



*Vídeo explicativo sobre os  
exercícios de tercinas*

# Tercinas

Cordas soltas

5

9

13

17

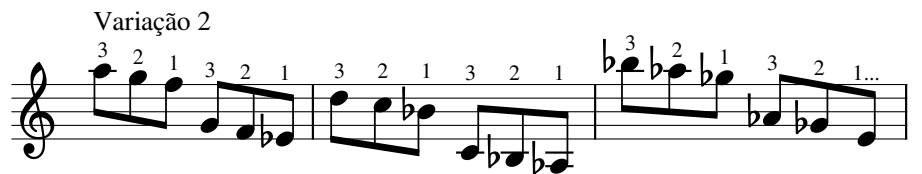
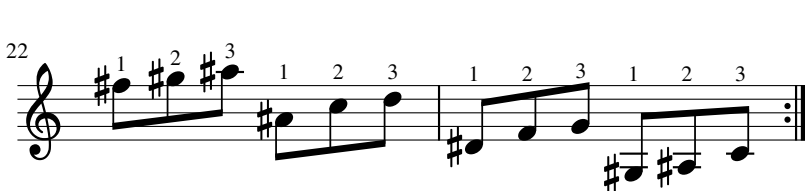
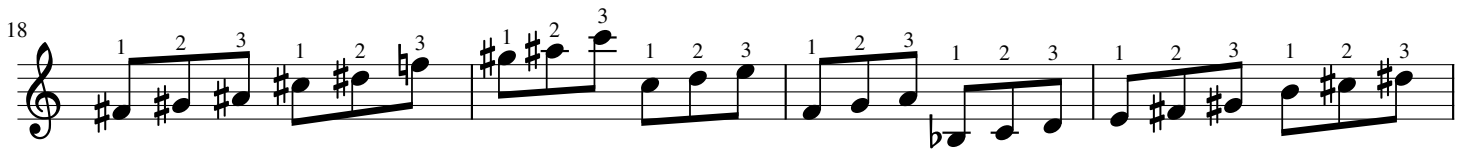
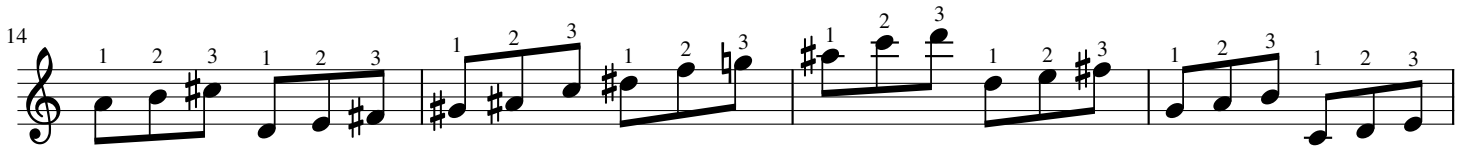
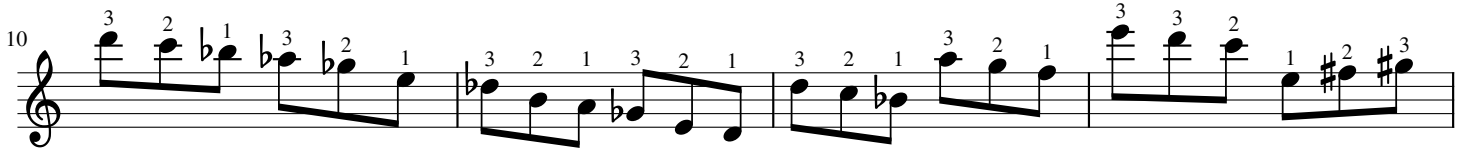
## Varição 1

## Varição 2

# Tercinas

Cordas Presas

Milton Mori





# Frevo

O Frevo é um dos ritmos presentes na obra de Luperce Miranda e Jacob Bittencourt. Ambos compuseram e interpretaram com maestria esse gênero pernambucano tão marcante e de difícil execução. O exercício a seguir foi transmitido por Pedro Amorim e explora uma célula rítmica muito comum no Frevo. Além de trabalhar a digitação e a palhetada alternada, é um excelente treino para sincronização dos movimentos de ambas as mãos e para variações de palhetada no mesmo motivo rítmico (ora tempo forte para cima, ora para baixo).

[https://youtu.be/fHllpA\\_Egq4](https://youtu.be/fHllpA_Egq4)



*Vídeo explicativo sobre o  
exercícios de Frevo*

O exercício foi elaborado no tom de sol maior, utilizando a escala maior como base. Todavia, recomenda-se que o praticante estude-o nos diversos tons maiores e menores, sempre respeitando a métrica do fraseado. Ao final, foi acrescido à ideia do autor três possíveis variações de palhetada.

# Frevo

Pedro Amorim

0 V 0 2 1 1 3 2 2 0 3 3 1 0 0 2 1 1 3 2 2 0 3 3 1

5 0 0 2 1 1 3 2 2 0 3 3 1 0 0 2 1 1 3 2 2 4 3 1 3

9 2 0 2 1 3 1 0 2 0 3 1 3 2 0 2 1 3 1 0 2 0 3 1 3

13 2 0 2 1 3 1 0 2 0 3 1 3 2 0 2 1 0 2 3

### Variação 1

### Variação 2

### Variação 3

# Duo Style

Essa próxima sessão de exercícios tem como foco a técnica chamada “Duo Style”, amplamente utilizada em outros países e também aplicada no bandolim do Brasil, mais frequente na execução de peças ou trechos solo. Essa técnica possibilita ao executante tocar mais de uma voz ao mesmo tempo. Podemos observá-la na 4ª parte da valsa “Quando me lembro” do bandolinista Luperce Miranda, por exemplo.

Nos exercícios em compasso 3/4, deve-se repetir a palhetada para baixo utilizando um só movimento descendente para tocar duas notas. Já nos exercícios em 2/4, deve-se manter a palhetada alternada.

<https://youtu.be/cITCuLRuPbU>



*Vídeo explicativo sobre os  
exercícios de Duo Style*

# Duo Style

□ □ V □ □ V

4 □ V □ V

4 □ □ V □ □ V

□ □ V □ □ V

□ □ V □ □ V

□ V □ V

□ V □ V

□ V □ V

□ V □ V

□ V □ V

□ V □ V

# Trêmolo e sincronização

No bandolim brasileiro, o trêmolo transpõe sua função principal de sustentação sonora e figura também como importante efeito de ornamentação. Em virtude disso, o “nosso trêmolo” por muitas vezes não obedece a um critério matemático de subdivisão, variando sua intensidade e a frequência das notas de acordo com a interpretação.

Os dois exercícios a seguir foram transmitidos pelo grande bandolinista Jorge Cardoso e não se tratam diretamente de exercícios de trêmolo, mas sim de estudos de sincronização de ambas as mãos, funcionando como preparação para o trêmolo.

Além desses exercícios, é recomendado que o estudante pratique o trêmolo com as cordas soltas, saltando de um par de cordas para outro sem perder a frequência das notas. Também, pode-se praticar com trêmolo os primeiros exercícios deste caderno (cordas soltas, escalas e arpejos), sempre explorando a variação de intensidade e frequência das notas ao interpretar as pequenas melodias formadas pelos exercícios.

<https://youtu.be/UL-Y77lr270>



*Vídeo explicativo sobre os  
exercícios de trêmolo*

# Trêmolo e sincronização

Jorge Cardoso

0 1 2 3 4 3 2 1 0 1 2 3 4 3 2 1

5

9

13

17

Varição 1

Varição 2

Varição 3

# Trêmolo e sincronização

Jorge Cardoso

4

5

4

9

4

13

4

4

17

4

Varição 1 (Corda ré)

4

Varição 2 (Corda lá)

20

4

Varição 3 (Corda mi)

4