

Discussão sobre dois aspectos característicos à obra composicional de Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004)

Daniel R. Medeiros
Programa de Pós-Graduação em Música da UFPel
drmedeiros25@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho apresenta parte da pesquisa de mestrado que vem sendo realizada em torno da análise das composições, bem como da trajetória do concertista e professor Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004). Serão observados aqui dois aspectos: características extra-musicais e recursos idiomáticos. Tal análise se orienta através do processo de contextualização estilística, ou seja, observa a obra deste autor como parte integrante da produção violonística no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Análise musical; Teoria Musical; Literatura Violonística Brasileira.

ABSTRACT

This paper presents part of research that has been developed around the analysis of the compositions, as well as the trajectory of a performer and teacher Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004). Will be observed here two aspects: extra-musical features and idiomatic resources. This analysis is guided through the process of stylistic contextualization, ie, observes the work of this composer as part of guitaristic production in Brazil.

KEYWORDS: Musical analysis; Musical theory; Brazilian Literature of Classical Guitar

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, será apresentado um breve panorama biográfico referente à trajetória de Delsuamy Vivekananda¹. Após, serão abordados aspectos recorrentes em sua produção composicional: o(s) processo(s) relacionado(s) ao caráter programático (características extra-musicais); e os recursos idiomáticos.

É importante ressaltar aqui que as peças não apresentam em nível musical nenhum efeito claro e contundente que corresponda à relação entre elementos extra-musicais e os títulos². Nem tampouco entraremos no mérito da seguinte questão: a

¹ Para uma compreensão maior acerca da biografia de Delsuamy Vivekananda, recomenda-se a leitura do artigo intitulado "Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004): trajetória de um violão no Rio Grande do Sul", disponível nos anais do III Simpósio Acadêmico de Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP)

<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2009/12.pdf>.

² Na verdade há ocorrências referentes aos efeitos idiomáticos do violão, como sobrepor a 6ª corda à 5ª corda, o que de certa forma nos remete à sonoridade percussiva da caixa clara; *tambora*, um

música, enquanto linguagem, é capaz de representar algo extra-musical? Esta abordagem possui uma intenção analítico/contextualizadora, a qual diz respeito a dois aspectos inerentes à obra de um determinado compositor (Delsuamy Vivekananda) e seu ambiente cultural (produção violonística no Brasil).

1. DADOS BIOGRÁFICOS

Nascido na cidade de Pelotas no ano de 1938, o violonista Delsuamy Vivekananda Medeiros teve uma forte atuação enquanto concertista, docente e compositor. Teve grande importância no processo de consolidação da cultura violonística na cidade de Pelotas durante a década de 1960, tanto através de seus vários concertos, como do próprio programa na rádio *Tupancy (Uma guitarra em delírio)*. Participou do processo de introdução do instrumento no ensino formal no Conservatório de Música de Pelotas no ano de 1967, na condição de primeiro professor (CALDAS, 1992, p.44). Orientou violonistas como Luis Hadê (PORTO; SOUZA, 2005, p.279) e Clayton Vetromilla (Ibid., p.281), que mais tarde se tornariam docentes da mesma instituição.

Como compositor, deixou alguns manuscritos de suas composições, as quais refletem sua contribuição na expansão do repertório violonístico nacional. Além disso, Vivekananda se enquadra na conhecida categoria de compositores-violonistas como Agustín Barrios, Abel Fleury, Isaías Sávio, dentre outros, pelo simples fato de que suas composições manifestam elementos delimitados pelo forte relacionamento com o idiomatismo violonístico³.

Delsuamy Vivekananda faleceu no ano de 2004.

recurso que sugere a imitação de um tambor. Entretanto, tais ocorrências serão abordadas mais detalhadamente tópico *Recursos idiomáticos*.

³ Para maior aprofundamento relacionado ao caráter do compositor-violonista, ler a dissertação de mestrado *A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas* de Luigi Perotto. (PEROTTO, Leonardo Luigi. **A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas**. 2007. 479f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiânia, 2007).



Fig. 1: foto extraída da edição de 21 de junho de 1963 do jornal Diário Popular.

2. CARACTERÍSTICAS EXTRA-MUSICAIS

2.1. SOBRE O PROCESSO COMPOSICIONAL

Daniel Quaranta, na dissertação *Considerações sobre processos composicionais na criação musical* (2002), faz a seguinte colocação a respeito dos processos composicionais:

Os processos que guiam a construção de uma obra determinam as características estéticas particulares da mesma, assim como, também, revelam o lugar a partir do qual o compositor vê o mundo (QUARANTA, 2002, p.6).

A partir desta perspectiva, ou seja, em que as “características estéticas” de uma obra são determinadas pela maneira sobre a qual o compositor constrói uma determinada composição, acreditamos ser importante tecer uma breve discussão sobre um elemento que consideramos característico nas composições de Vivekananda: o caráter alusivo dos títulos das peças. Este aspecto encontra-se ligado diretamente aos procedimentos composicionais. Sendo assim, será necessário observar o significado da palavra *processo*, bem como a maneira na qual será pensada para os propósitos deste artigo.

Já na introdução de sua dissertação, Quaranta (2002) apresenta alguns dos significados da palavra *processo* extraídos do *Novo Dicionário Aurélio* (1999)⁴:

- ato de proceder, de ir por diante;
- seguimento, curso, marcha, sucessão de estados ou de mudanças, seqüência de estados de um sistema que se transforma;
- evolução, etc.

No *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*:

- Método, sistema, modo de fazer uma coisa;
- Conjunto de manipulações para obter um resultado.

Os significados que aparecem na última fonte parecem ser os que mais se adequam aos propósitos desta discussão, possuindo correspondência próxima aos processos composicionais advindos da própria vontade do compositor. Transpondo para o contexto composicional, tais significados são considerados por Quaranta (2002):

Poderíamos dizer, então, que processo é a maneira pela qual se realiza uma operação segundo determinadas normas, métodos ou técnicas seja no âmbito da ciência ou das artes. Isto significa que, sendo a composição musical uma construção que responde a um conjunto de métodos e técnicas, logo toda composição obedece a algum processo composicional (QUARANTA, 2002, p.6).

Mais tarde acrescenta: “Esta afirmação é, por sua vez, questionável, já que é difícil encontrar a palavra *processo* para descrever tipos composicionais baseados em formas “clássicas”, como fugas, sonatas, quartetos, sinfonias, etc” (Ibid., p.6).

Essa última colocação está, de certa forma, indiretamente (ou diretamente) ligada à maneira pela qual Vivekananda concebia suas peças. Não que estejam subordinadas às formas *sonata*, *rondó*, *minueto*, etc, ou seja, formas pré-estabelecidas, mas sim através de um processo onde a imaginação é considerada pelo compositor. Este aspecto encontra-se ligado à idéia de *música programática*, uma característica da música do período *Romântico* manifestada na obra de alguns compositores canônicos. Acredita-se que é dentro deste contexto que a obra de Delsuamy Vivekananda deve ser vista.

2.2. ASPECTOS PROGRAMÁTICOS

Até o momento de nossa pesquisa, foram levantadas 5 composições⁵:

- *Recordações de minha infância* (serenata) (1957);
- *Dança macabra* (1962);
- *Romance* (1963);
- *Recordando os pagos* (milonga) (1965);

⁴ BUARQUE, DE HOLANDA, Aurélio (Ed.). **Novo dicionário Aurélio**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1999.

⁵ É importante destacar que este artigo apresenta resultados parciais da pesquisas de mestrado que está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, sob orientação do prof. Dr. Norton Dudeque.

- *Suite da Epopéia Brasileira – Peças Características* (19[78]): *Caravela; Pindorama; O mestiço; Senzala; A corte; Independência; Rosário; Brasília.*

Os títulos das peças sugerem a idéia de que o compositor realizou uma tentativa de “[...] recriação musical de alguma situação ou estado, real ou imaginário [...]”, apresentando “[...] características programáticas ou ilustrativas” (QUARANTA, 2002, p.14). Sendo assim, pode-se, já num primeiro momento, enquadrar Vivekananda como um compositor que procura “[...] representar situações ficcionais através de processos determinados [...], onde a base narrativa é fornecida ou por um poema ou por qualquer situação imaginária [...]” (Ibid., p.7).

Quaranta (2002) define este tipo de procedimento como *processo metafórico*:

Definimos [como] processo metafórico [...] a recriação musical de alguma situação ou estado, real ou imaginário, onde o processo composicional tenta “reconstruir” como representação indireta de tal situação ou estado. Este tipo de obra apresenta características programáticas ou ilustrativas (Ibid., p.14).

No que diz respeito à música programática, Joaquín Zamacois, em *Curso de formas musicales* (1982), apresenta uma breve classificação dos gêneros musicais. Na visão do autor, o gênero *programático* enquadra-se no âmbito da música *dramática*, em oposição ao gênero de música *pura*⁶. Conforme o autor, a música *pura* é aquela que não pretende expressar nada de extra-musical. Por outro lado, a música *dramática*, aquela ligada à palavra – mesmo que não seja cantada -, busca representar algo extra-musical (ZAMACOIS, 1982, p.5-6). Neste sentido, a relação existente entre música e palavra no gênero *dramático* possui, de certa forma, uma similaridade entre a relação de um texto com a conseqüente elaboração de uma peça teatral. Sendo o teatro, numa concepção comum, uma forma de arte que visa a representação de um texto, livro, etc, ou seja, representar algo externo ao próprio fazer de sua manifestação artística, podemos compreender a música *dramática* através do mesmo processo.

Zamacois (1982), divide a música *dramática* em: *programática, descritiva e impressionista*:

[...] *programático*, assim chamado por estar sujeito ao desenvolvimento das composições a um programa argumental; o *descritivo*, no qual se aspira dar a sensação de coisas concretas, materiais ou imateriais, e o *impressionista*, que pretende criar ou evocar ambientes, situações [...] (Ibid., p.5-6, tradução nossa).

Por sua vez, Willi Appel apresenta a seguinte discussão acerca da música *programática*:

Música inspirada por um programa, ou seja, uma idéia não-musical, à qual é frequentemente indicada no título e às vezes descrita em observações explanatórias ou um prefácio. Deste modo, a música de programa é o oposto da música absoluta (APPEL, 1974, p.696, tradução nossa).

⁶ “Música absoluta: Expressão usada pela primeira vez por escritores românticos alemães, para um ideal de música ‘pura’ independente das palavras, arte dramática ou sentido representativo (ver MÚSICA PROGRAMÁTICA); sugeriu-se que esse tipo de música deveria ser compreendido como uma estrutura objetiva sem conteúdo expressivo” (SADIE, 1994, p.632).

Mais tarde, através de uma observação contextualizadora, comenta que por volta de 1900, muitas pessoas acreditavam que a música, para ser compreensível, deveria “expressar algo”, “contar uma história” (Ibid., p.969, tradução nossa).

No que diz respeito à possível relação das composições de Delsuamy Vivekananda com características musicais *impressionistas*, vale destacar algumas considerações. Embora os títulos possam sugerir *impressões*⁷, nenhuma peça apresenta elementos contundentes no todo que propiciem uma discussão no âmbito técnico/musical.

Conforme André Cardoso, em *Elementos impressionistas na obra En Rêve de Henrique Oswald* (2006), as principais características do impressionismo correspondem a:

1. Forma livre, com as estruturas ordenando-se de acordo com o desenvolvimento da obra;
2. Sintaxe dos acordes baseada nos encadeamentos livres;
3. Paleta orquestral de sonoridades fluidas, onde prevalece o colorido e a combinação de timbres;
4. Exploração orgânica de motivos e células temáticas e não de temas com o objetivo de desenvolvimento;
5. Sutilezas de escrita rítmica baseada em polirritmia e na flutuação do andamento;
6. Utilização de escalas exóticas e modais;
7. Cromatismo (CARDOSO, 2006, p.25).

Appel (1974) coloca:

Proeminente no vocabulário impressionista são as dissonâncias não resolvidas, principalmente tríades com segundas adicionadas, quartas, sextas, sétimas; o uso de acordes, consonantes bem como dissonantes, em movimento paralelo (*acordes paralelos ou de deslize suave); a escala de tons inteiros em combinações melódicas assim como cordais; frequente uso do trítone; modalidade, particularmente anulando a nota sensível; anulação da ‘direção’ no contorno melódico (preferência do design vago em ‘zigzag’); e construção irregular e fragmentária de frases (APPEL, 1974, p.403, tradução nossa).

Dentre as características destacadas acima, pode-se observar a manifestação de algumas na obra de Vivekananda. Entretanto, se apresentam como manifestações isoladas, não sistemáticas. Vejamos as que mais chamam atenção:

- formas livres (principalmente na *Suite da Epopéia Brasileira*);
- tríades com sextas, sétimas e nonas acrescentadas;
- utilização de paralelismo cordal;
- modalismo (intercalando trechos tonais em alguns casos);
- construções irregulares de frases;

Para citar algumas manifestações em nível harmônico:

⁷ O próprio compositor destaca de maneira clara no prefácio da *Suite da Epopéia Brasileira* o objetivo de trazer à tona “impressões”.

em peças violonísticas que se utilizam do recurso do *tremolo*⁸, nota-se que se trata basicamente de uma melodia acompanhada:



Fig. 4: *Recordações de minha infância* (comp.4-9).

2.3.2. Dança macabra (1962)

O título *Dança macabra* pode sugerir considerações interessantes no que diz respeito à questões de ordem extra-musical. No *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, o adjetivo *macabra* apresenta o seguinte significado:

- Que vai desfilando lugubremente. = fúnebre.

Além disso, no mesmo verbete, surge uma consideração específica sobre o próprio termo *dança macabra*:

- dança alegórica de esqueletos que vão arrastando pessoas de todas as condições.

Em relação ao âmbito musical, nenhuma consideração acerca da referencialidade do título pode ser destacada de forma explícita. Entretanto, a tonalidade de Mi menor somada ao uso do recurso técnico/violonístico como *tambora*⁹, a sensação de *ostinato* permanente¹⁰, assim como outros aspectos, podem estar associados à tentativa de relacionamento entre elementos musicais e o caráter alusivo do título.

⁸ A funcionalidade do recurso do *tremolo* na literatura violonística será abordada de forma mais aprofundada no tópico *Recursos idiomáticos*.

⁹ Tal recurso será abordado de forma pormenorizada no tópico *Recursos idiomáticos*.

¹⁰ A sensação de *ostinato* na primeira parte desta peça não se refere à repetição de um padrão melódico/rítmico tal como ocorre em uma *chacóna*, por exemplo, mas sim através da sensação de que até metade da parte A o material musical volta-se sempre para o mesmo lugar (Mi menor).

2.3.3. Romance (1965)

À primeira vista, o título não traz questões relevantes em termos extra-musicais, ou seja, para além da própria derivação da palavra. Entretanto, a peça apresenta características musicais correspondentes ao gênero *romance* (*romanza*, *romanze*).

Jack Sage et al (2001) trazem as seguintes considerações sobre o *romance* instrumental:

A simplicidade, o lirismo e a forma do romance vocal foram facilmente adaptados à composição instrumental. No século XVIII, o termo foi frequentemente aplicado à movimentos lentos, tal como um rondó, ABA ou estrutura/variação. [...] A aplicação mais freqüente do termo no século XIX foi para pequenas peças programáticas com um padrão formal não comum [...]. Em tais obras o Romanze carrega conotações de amor ou tempos antigos e é predominantemente lírica. É essa última característica que permaneceu constante na ampla variedade do Romanzen instrumental (SAGE et al, 2001, p.575, tradução nossa).

As características colocadas por Sage et al (2001) são observadas na peça de Vivekananda. A simplicidade e o caráter lírico da melodia, bem como a textura homofônica vão ao encontro das características descritas acima.

A título de exmplo, foram observadas características similares na peça *Confesión* (*Romanza*) do violonista/compositor paraguaio Agustín Barrios Mangoré (1885-1944). Vejamos algumas delas:

- Compasso ternário (3/4);
- Textura homofônica (melodia acompanhada);
- Tonalidade maior (*Romance*: Lá maior; *Confesión*: Sol maior);
- Ritmo harmônico de um acorde por compasso;
- Melodia em grande parte por graus conjuntos;
- Arrastes (*glissandos*), os quais reiteram o lirismo das melodias;
- Dentre outros.



Fig. 5: compassos iniciais de *Confesión* (*romanza*).



Fig. 6: compassos iniciais de *Romance* de Vivekananda.

Como se pode notar, a melodia na peça de Barrios está elaborada através da voz interna; na peça de Vivekananda a melodia é elaborada através da voz externa superior. Este aspecto não retira o grau de similaridade material entre as peças.

2.3.4. Recordando os pagos (milonga¹¹) (1965)

O termo *pago* é muito utilizado no Rio Grande do Sul. É geralmente empregado quando se faz uma referência carinhosa ao lugar onde se nasce, ou seja, cidade, região, país, etc. Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, a palavra apresenta os seguintes significados:

- Pequena aldeia; lugar onde se nasceu; residência.

Assim como em *Recordações de minha infância* (1957), o título remete à idéia de saudosismo. Em certo sentido, tal impressão é reforçada pelo próprio universo da *milonga*. Sílvio de Oliveira e Valdir Verona, em *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão* (2006), comentam que o gênero “guarda um ar nostálgico campesino”, muito em decorrência da “gradativa transferência da população rural”, para os grandes centros (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.103).

Dentro do campo especulativo, pode-se atribuir a composição desta peça ao sentimento saudosista do autor, principalmente se verificarmos que Vivekananda já se encontrava em Pelotas no ano de 1965. Embora tenha nascido nesta última, fora criado (onde passou a infância) na cidade de Bagé, fronteira com o Uruguai.

Sobre a importância do gênero no Rio Grande do Sul, vale observar uma citação de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes:

Marcante [...] foi a presença do ritmo milonga entre os cantadores de galpão, em praticamente todos os municípios fronteiriços desde Itaqui, na fronteira com a Argentina, até Jaguarão, na fronteira com o Uruguai. [...] A milonga galponeira pode ser considerada uma expressão realmente folclórica tanto da Argentina como do Uruguai e do Rio Grande do Sul (CÔRTEZ; LESSA apud OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.105-106).

Nota-se que o caráter nostálgico que o título nos remete, vai ao encontro de Oliveira e Verona (2006), quando colocam as seguintes temáticas recorrentes no gênero *milonga*: “milongas amorosas, críticas, nostálgicas, filosóficas, narrativas, heróicas, etc” (ibid., p.112).

2.3.5. Suite da Epopéia Brasileira – Peças características (19[78])

Conforme o professor e pesquisador Clayton Vetromilla, após levantamentos realizados no Centro de Documentação (Cedoc) da FUNARTE em decorrência de sua pesquisa de doutorado, a suite de Vivekananda fora inscrita no ano de 1978 no /

¹¹ A *milonga* é um gênero musical popular corrente na Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul. Geralmente é utilizada para o acompanhamento (*amadrinhamento*) dos versos de um *payador* (recitador), tendo no violão o principal instrumento acompanhador. No âmbito do violão de concerto, são vários os autores que estilizam tal gênero: Antônio Sinópoli (1878-1964), Juan Rodrigues (1885-1944), Abel Fleury (1903-1958), dentre outros. Das principais características que envolvem os variados tipos de *milonga*, destacamos o padrão métrico 3-3-2 e o baixo melódico que geralmente delinea os seguintes graus: I, VIb e V (tanto em tonalidades menores como maiores).

Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão, patrocinado pela editora Irmãos Vitale, realizado “em parceria com o Instituto Nacional de Música (INM) / Ministério da Educação e Cultura (MEC) – Fundação Nacional de Arte (Funarte)” (VETROMILLA, 2009, p.2). Mais tarde comenta: “[...] concorreu com a obra *Suíte da epopéia brasileira* (inscrição nº 1055), sob o pseudônimo “Ymaus”, neologismo criado a partir do retrógrado de parte do prenome Delsuamy ([Del]suamy / ymaus)” (Ibid., p.4).

No mesmo artigo, Vetromilla (2009) destaca o prefácio datilografado pelo próprio compositor no qual faz comentários acerca da obra, bem como das próprias motivações composicionais. Conforme o pesquisador, tal texto deveria ser escrito para atender uma das exigências para a inscrição no concurso (VETROMILLA, 2009, p.4).

Transcrevemos abaixo o prefácio:

Nossa intenção, ao compor este trabalho, não foi tão somente a de somar mais uma peça ao nosso acervo musical.

Moveu-nos o desejo de prestarmos uma homenagem à nossa Pátria que por sua riqueza, que por seu potencial de realizações, que pelo lirismo e sensibilidade de sua gente, despertou, em nosso foro íntimo, o gosto pela arte e moldou nossa maneira de ser.

A obra em si é totalmente descritiva com alguns aspectos impressionistas. Aliam-se recursos sonoros e harmoniosos objetivando vincular as causas aos efeitos.

Depois de sentirmos todas as nuances melódicas e seus acordes, em que procuramos traduzir, através de notas musicais, a grandiosidade dos feitos heróicos de nossos irmãos brasileiros, cremos ter atingido nosso desiderato.

Assim sendo, sentimo-nos felizes, bem como realizados e, naturalmente, compensados em ter contribuído com mais um compêndio musical para a Literatura Guitarística” (MEDEIROS, 19[78], p.1).

Em relação ao processo composicional, pode-se observar que Vivekananda buscou através de suas próprias impressões relacionadas ao Brasil, uma fonte de “inspiração” para a composição. Conforme Arnold Schoenberg, no capítulo *Caráter e expressão* de *Fundamentos da composição musical* (1991), nota-se que no prefácio, bem como nos títulos das próprias peças, a intencionalidade - fora a participação no concurso nacional - está ligada a influência de associações variadas, as quais buscam refletir elementos históricos, identitários, antropológicos, sociais e culturais (SCHOENBERG, 1991, p.119).

Vejamos os títulos juntamente com as “impressões sugeridas” pelo compositor:

- *CARAVELA*: Os preparativos e viagem rumo ao desconhecido;
- *PINDORAMA*¹²: O despertar de uma nação de gigantes;
- *O MESTIÇO*: Os elementos básicos de nossa etnia;
- *SENZALA*: A escravidão, o clamor do cativo;
- *A CORTE*: Os fidalgos, os grandes bailes;
- *INDEPENDÊNCIA*: A consquista de nossa soberania;
- *ROSÁRIO*: Uma homenagem à família brasileira;
- *BRASÍLIA*: A apoteose.

¹² O termo Pindorama significa: 1. Região ou país das palmeiras. 2. Nome dado ao Brasil pelos Pampianos.

Embora os títulos sejam bem claros quanto às “impressões sugeridas”, musicalmente não encontram paralelo explícito.

2.3.6. O caráter programático na literatura violonística: uma leitura contextual

Conforme dito anteriormente, este tópico tem o objetivo de lançar um olhar contextualizador sobre questões ligadas aos processos composicionais que se referem a aspectos programáticos. Sendo assim, torna-se importante, pelo menos, ter uma visão de como este tipo de procedimento esteve presente na música do período *Romântico*, embora tal prática ocorresse em séculos anteriores.

Conforme Stanley Sadie, a música programática era um tipo narrativo ou descritivo de composição musical. Tal expressão

[...] foi criada por Liszt, que definiu um programa como ‘um prefácio apostado a uma peça de música instrumental... para dirigir a atenção [do ouvinte] para a idéia poética do todo, ou para uma parte especial dele’ (SADIE, 1994, p.636).

Mesmo as formas que possuíam alto grau de abstração, ou seja, música por si própria enquanto forma (sonata, rondó, etc), encontraram elementos descritivos em obras como a Sinfonia *Pastoral* e *Les adieux* op.81a de Beethoven. Entretanto, foi com Berlioz que se deu “o passo decisivo em direção à música programática do tipo subjetivo” (Ibid., p.636). Para Willi Appel, além da já citada Sinfonia *Pastoral* de Beethoven, encontram-se as maiores elaborações deste tipo de música em *Symphonie Fantastique* de Berlioz, *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss e no *Prelude a apres-midi d'unfaune* de Debussy (APPEL, 1974, p.696).

Quanto a relação existente entre a produção composicional violonística e idéias de cunho programático, facilmente encontra-se um cenário semelhante. Com o advento do violão moderno, “resultado do trabalho desenvolvido no final do século XIX pelo luthier espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892)” (DUDEQUE, 1994, p.77), assim como as novas possibilidades expressivas em decorrência deste novo instrumento, encontram-se já na obra de Francisco Tárrega (1852-1909) uma série de títulos de caráter descritivo¹³. Para citar algumas peças: *Lágrima* (Preludio); *Recuerdos de la Alhambra* (Tremolo); *Las dos hermanitas*; *Sueño* (Tremolo-Estudio); *Alborada*; *La Mariposa* (Estudio); *Endecha*¹⁴ (Preludio); *El Columpio*¹⁵; etc. Na obra de Emilio Pujol (1878-1953), um dos principais alunos de Tárrega, também encontram-se títulos como *Canción Amatoria*¹⁶ e *El Abejorro*¹⁷.

No Brasil, tal característica também manifesta-se na obra de vários compositores-violonistas:

¹³ Embora encontram-se títulos alusivos na obra de compositores considerados clássicos, como Fernando Sor, Mauro Giuliani, dentre outros, nosso foco estará voltado a partir do advento do violão moderno.

¹⁴ Canção triste de tom lamentoso e sentimental (CRAVERO, 1966, p.572).

¹⁵ O balanço (CRAVERO, 1966, p.335).

¹⁶ *Amatoria*: relativo ao amor (CRAVERO, 1966, p.91).

¹⁷ O vespão (CRAVERO, 1966, p.12).

- Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1930): *Abismo de Rosas*; *Olhos Feiticeiros*; *Rosas Desfolhadas*; *Alvorada de Estrelas*; *Marcha dos Marinheiros*;
- João Pernambuco (1883-1947): *Graúna* (Choro); *Interrogando* (Jongo); *Sons de Carrilhões* (Maxixe); *Pó de Mico* (Choro); *Gritos d'Alma*; *Sentindo* (Tango); *Lágrima* (Tango);
- Levino da Conceição (1895-1955): *Canção gaúcha*; *Saudades do Rio Grande*; *Valsa da saudade*; *Triste ausência*; *Meditando*; *Romance*; *Carioca*;
- Othon Saleiro (1910-1999): *Ansiedade*; *Berceuse*; *Caixinha de música*; *Devaneio (conversando com o infinito)*; *Reminiscências cariocas*; *Sonho de cavaquinho*; *Súplicas de amor*;
- Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955): *Lamentos do morro* (Samba); *Tristezas de um violão*; *Sinal dos tempos* (Choro); *Gente humilde*; *Um rosto de mulher*; *Desvairada* (Valsa);
- Dilermando Reis (1916-1977)¹⁸: *Magoado* (Choro); *Dr. Sabe tudo* (Choro); *Uma Valsa e Dois Amores Uma Valsa e Dois Amores* (Valsa); *Noite de Lua* (Choro); *Conversa de Baiana* (Batuque); *Xodó da Baiana* (Batuque); *Samba Meigo* (Samba); *Exaltação à Brasília* (Samba); *Ausência* (Guarânia); *Ruas de Espanha*; *Alma Sevillana*; *Dança Chinesa*;
- Isaías Sávio¹⁹ (1900-1977): *Prelúdios Pítorescos: Crepúsculo, Retrato, Paisagem, Na Ilha Abandonada, Amanhecendo, Ternura; Suite descritiva: Palhaço, Triunfo de Arlequim e Alegria e dor de Pierrot; Canção de berço; Danza de los gnomos; Escuta coração* (Seresta); *Evocación del rancho; Flores murchas; Murmullos; Palmeiras do Brasil; Reminiscências portuguesas*.

Pode-se considerar também que os *Cinco Prelúdios* (1940) de Heitor Villa-Lobos apresentam características programáticas na medida em que cada peça se destina a homenagear personagens ou ambientes, conforme a própria vontade do compositor. Conforme Humberto Amorim, tal recurso fora:

[...] explorado especialmente na série de *Prelúdios*, onde cada peça é dedicada a personagens e/ou um ambiente cujo discurso musical intenta se aproximar: *Prelúdio 1*–Homenagem ao Sertanejo Brasileiro; *Prelúdio 2*–Homenagem ao malandro carioca; *Prelúdio 3*–Homenagem a Bach; *Prelúdio 4*–Homenagem ao Índio Brasileiro; *Prelúdio 5*–Homenagem à Vida Social Carioca (AMORIM, 2009, p.171).

A breve lista mostra como tal prática esteve em voga na produção composicional de compositores-violonistas brasileiros que tiveram forte atuação na primeira metade do século XX. Este aspecto denota, de certa forma, que os compositores-violonistas brasileiros possuíam na figura de Francisco Tárrega, bem como nas premissas estéticas do próprio *Romantismo* musical, um forte referencial, principalmente se levarmos em conta que o desenvolvimento inicial do violão no Brasil se deu, em grande parte, à luz da escola do violonista espanhol.

¹⁸ As definições de gêneros aos quais Dilermando se utilizou em suas composições foram tomadas de da Dissertação *A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Peças não Publicadas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias* (2005) de Alessandro B. Cordeiro.

¹⁹ Considerar aqui Isaías Sávio como um violonista-compositor brasileiro, deve-se pelo fato de que o músico uruguaio radicou-se no Brasil, bem como por ter sido um dos principais nomes na construção de um violão de identidade brasileira.

Este processo metafórico, conforme define Quaranta (2002), também é observado na obra de compositores-violonistas estrangeiros que sistematicamente estiveram no Brasil, participando ativamente no processo de elevação do status do instrumento em nosso país: o paraguaio Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) e os argentinos Antonio Sinópoli (1878-1964), Juan Rodrigues (1885-1944) e Abel Fleury (1903-1958). Sendo assim, nota-se que tal prática estava disseminada também nos principais centros violonísticos da América do Sul: Argentina, Uruguai e Paraguai.

A tese *Minha viola minha: a obra violonística de Américo Jacomino (1889-1928), na cidade de São Paulo* (2007), aborda, além do foco principal do trabalho, o intercâmbio existente nas décadas de 20 e 30 entre violonistas brasileiros, argentinos e paraguaios. Conforme Sérgio Estephan, um destes fora Juan Rodrigues. Em suas vindas ao Brasil, manteve “contato com alguns músicos brasileiros, tocando obras de artistas nacionais e até compondo obras inspiradas em nosso ambiente musical” (ESTEPHAN, 2007, p.185)²⁰.

Para finalizar essa discussão, vejamos brevemente alguns títulos de composições de Barrios, Sinópoli, Rodrigues e Fleury:

- Agustín Barrios: *Canción de cuna; País de abanicos; El último trémolo – Una limosna por el amor de Dios; Un sueño en la floresta; Un sueño de la muñeca; Choro da saudade; La catedral;*
- Antonio Sinópoli: *Canción indígena; La Colmena* (prelúdio); *Danza de los pingüinos; Canción a la muñeca;*
- Juan Rodrigues: *Coral del Norte; Gota de agua* (chacarera santiagueña); *Las furnas de Tijuca; Rayos de luar;*
- Abel Fleury: *Ausencia* (milonga); *Cantar de mi pago; A flor de llanto* (milonga); *Lejania* (estilo popular argentino); *Pájaros en el monte.*

3. RECURSOS IDIOMÁTICOS

Este tópico abordará alguns recursos utilizados na obra composicional de Delsuamy Vivekananda através de um enfoque voltado ao idioma técnico do violão. Neste sentido, tal análise se centrará basicamente em dois aspectos: histórico e funcional.

Tal discussão se faz necessária na medida em que ao longo da história a literatura do instrumento foi basicamente expandida através da produção composicional de violonistas-compositores. Sem nos estendermos muito, podemos destacar alguns nomes: Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Felipe Gragnani (1767-1812), Dionisio Aguado (1784-1849), Francisco Tárrega (1852-1909). Entretanto, tal panorama foi parcialmente modificado nas primeiras décadas do século XX, quando Andrés Segovia passou a encomendar obras junto a compositores não-violonistas, tais como Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Manuel María Ponce (1882-1948), dentre outros. Mesmo assim, o repertório continuou sendo amplamente expandido através de violonistas que mantinham atividade como intérpretes, docentes e compositores. Um

²⁰ Para maiores detalhes sobre a circulação de violonistas espanhóis na Argentina e Uruguai, a partir da perspectiva de que estes contribuíram para divulgar a escola de Tárrega, bem como da tradição violonística espanhola, ver Estephan (2007, p.199-206).

exemplo deste aspecto também é encontrado nas primeiras décadas do mesmo século no Brasil.

A respeito desta característica correspondente à literatura violonística, Luigi Perotto comenta:

Na literatura do violão observa-se uma atuação concomitante entre o ato de criar e a interpretação musical através da confecção de obras musicais específicas, que impeliram a expansão do repertório e dos horizontes de aprendizagem técnica do instrumento, o que contribuiu para o aumento significativo do leque das pronúncias idiomáticas do mesmo (PEROTTO, 2007, p.2).

Mais tarde, o mesmo autor destaca:

[...] o repertório composto a partir do séc. XVI até o começo do séc. XIX é basicamente criado por intérpretes que atuavam como compositores - como Luis Milan (1500 – 1561), Gaspar Sanz (1640 – 1710) ou Napoleon Coste (1805 – 1883) - e que cultivavam o ato de compor a partir do seu convívio diário com o instrumento, seja pela prática de ensino ou com a finalidade da interpretação pública. A diferença residente entre os compositores e violonistas modernos é que a prática de compor para o próprio instrumento permanece até os dias atuais como uma importante fonte de renovação do repertório (Ibid., p.6).

Possivelmente tal cenário se deva à falta de interesse por parte dos compositores não-violonistas, os quais certamente deviam ter suas próprias razões. Talvez este aspecto esteja ligado à dificuldade em escrever para o violão sem conhecer seus rudimentos técnicos, ou mesmo pela sua baixa intensidade sonora. As palavras do compositor Héctor Berlioz, em seu famoso tratado de orquestração²¹, corroboram tal colocação:

O violão é um instrumento próprio para acompanhar a voz humana e para figurar em composições instrumentais de baixa intensidade sonora, assim como, para executar solo peças mais ou menos complicadas e a várias vozes. O seu charme torna-se incrivelmente real quando está nas mãos de verdadeiros virtuosos... É praticamente impossível escrever bem para o violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregam estão longe de conhecê-lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade, pobres em efeito e sonoridade... Não podemos, repito, sem conhecê-lo na prática, escrever para violão peças a várias vozes, em escrita cerrada, nos quais todos os recursos do instrumento são utilizados. Para se ter uma idéia daquilo que os virtuosos sabem realizar nesse sentido, basta estudar as composições de violonistas célebres como Zani de Ferranti, Huerta, Sor, etc... Depois que o piano foi introduzido nas casas onde existe a mínima veia musical, o violão tornou-se um instrumento de raro uso, salvo na Itália e na Espanha. Alguns virtuosos o cultivam ainda como um instrumento solo, conseguindo tirar efeitos deliciosos tanto quanto originais. Os compositores não o empregam na Igreja, nem no Teatro e muito menos no Concerto. A causa principal é, sem dúvida, sua baixa potência sonora que não lhe permite uma associação com outros instrumentos e tampouco a várias vozes com empostação normal. Seu caráter melancólico e sonhador poderia, entretanto, ser evidenciado mais constantemente; (BERLIOZ apud PEREIRA, 1984, p.107-108).

De certa maneira, as colocações de Berlioz sintetizam de forma bastante clara a visão de um compositor não-violonista da época frente ao violão²².

²¹ BERLIOZ, Hector. **Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes**. Paris: Edition Schonenberger – Poissonière, 1884.

²² Embora se saiba que Berlioz fora um estudante do violão.

É a partir desta perspectiva colocada acima que o presente tópico abordará os recursos idiomáticos utilizados por Vivekananda em sua obra composicional. Por se tratar de um músico que atuou como intérprete, docente e compositor, mantendo contato diário com o instrumento, acredita-se que suas composições decorrem muito da própria relação física (tátil) com o instrumento.

3.1. CONSIDERAÇÕES QUE PERMEIAM O IDIOMATISMO VIOLONÍSTICO

O termo *idiomático* nos remete primeiramente ao significado da palavra *idioma*. Conforme o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, tal palavra significa:

- Linguagem de uma nação, região ou arte, considerada nos seus caracteres especiais;
- Língua; dialeto.

Já o adjetivo *idiomático*, no mesmo dicionário significa:

- De idioma ou a ele relativo.

No âmbito musical, Willi Appel observa que o *estilo idiomático* (*idiomatic style*) se refere à maneira de compor de forma apropriada à linguagem de um determinado instrumento (APPEL, 1974, p.401). Por sua vez, Sérgio Antonio Caldana Battistuzzo apresenta breve consideração sobre o significado do termo na música. Para o autor, o termo diz respeito à “utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela [música] é escrita” (BATTISTUZZO, 2009, p.75), seja para instrumentos ou vozes.

Dentre as condições particulares do violão, podemos destacar recursos como *tambora*, *pizzicato*, *tremolo*, *rasgueado*, *harmônicos oitavados* ou *artificiais*, *Campanela*, dentre outros. Além disso, cabe ressaltar que escrever “bem” para o instrumento também se configura como uma atitude favorável às próprias características intrínsecas do seu idioma. Battistuzzo (2009) pontua: “Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna” (*Ibid.*, p.75).

Além disso, é importante observar que as obras que ainda hoje se configuram como bases para um bom aprendizado em cursos de violão, de certa forma, se perpetuaram por apresentarem uma escrita equilibrada, a qual relaciona de forma eficaz o idioma específico do instrumento aos preceitos estéticos de cada época. Sendo assim, não se excluem as obras escritas por autores como Aguado e Sor²³.

²³ Esta consideração objetiva destacar que não somente a obra para violão de Villa-Lobos, por exemplo, estabeleceu um conceito de “obras idiomáticas”. Isso ocorre simplesmente pelo fato de que o autor brasileiro, dentro do âmbito estético ao qual estava inserido, realizou inovações que eram “permitidas” por condições estéticas. Entretanto, partindo desta última colocação, nota-se que obras de autores clássicos e românticos também eram idiomáticas dentro de um universo estético disponível à época.

Após o advento da obra para violão de Heitor Villa-Lobos, a escrita para o instrumento se modificou consideravelmente em relação à produção anterior, gerando conseqüências. Conforme Dudeque (1994):

A música brasileira para violão tem se desenvolvido, praticamente, à sombra da excepcional, embora pequena, obra de Villa-Lobos, que continua sendo a mais conhecida nos meios nacionais e internacionais (DUDEQUE, 1994, p.104).

Como exemplo disso, o mesmo autor pontua sobre os *Doze Estudos* (1929):

Obra de importância fundamental no repertório atual do instrumento, é original nos seus achados técnicos, melódicos e harmônicos. [...], **os estudos abrem um novo caminho na escrita idiomática para o instrumento** (Ibid., p.90, grifo nosso).

Brian Hodel, em *Villa-Lobos and the Guitar* (1988), também apresenta o mesmo ponto de vista:

Villa-Lobos deu aos violonistas o acesso aos *mainstreams* musicais do século XX. Ele explorou aproximadamente todos eles e não hesitou em introduzi-los ao violão. [...] No estilo, Villa-Lobos forma uma ponte entre os compositores para violão mais conservadores, tais como Ponce e Castelnuovo-Tedesco – cujas obras ecoaram, ao menos espiritualmente, o classicismo de Sor – e a vanguarda dos dias de hoje. A nova dimensão que ele deu ao violão tem suas raízes em *Le sacre du Printemps*, *Nuages*, e *Daphnis et Chloé*, [...] (NODEL, 1988, p.25, tradução nossa).

Sendo assim, na medida em que a estética musical de Villa-Lobos se voltava para o *impressionismo* de Debussy e para o *primitivismo* de Stravinsky, novas soluções técnicas foram sendo adotadas. Também pode-se considerar que estes novos pressupostos estéticos propiciaram uma maior abertura aos horizontes técnico-violonísticos para o compositor brasileiro²⁴. A título de ilustração, vejamos o que Guilherme Bernstein, em *Os Choros e as Bachianas como princípios composicionais* (2009), comenta acerca da assimilação da estética *primitivista* por parte de Villa-Lobos:

Tecnicamente, o Primitivismo musical caracteriza-se pela animação rítmica dos elementos musicais, ou seja, pela presença abundante de *ostinati*, notas pedais e fragmentos melódicos que, animados ritmicamente na forma de células repetidas e melodias circulares, tornam-se eles mesmos como que pequenos *ostinati*. A textura resultante é estruturada em blocos e camadas superpostas relativamente estáticas harmonicamente. À semelhança do Stravinsky da *Sagração da Primavera*, mas de forma pessoal, Villa-Lobos cria uma 'estética dos ostinatos', com toda uma gama de técnicas resultantes (BERNSTEIN, 2009, p.23).

O autor utiliza o seguinte fragmento (redução) de *Choros nº10* para ilustrar tal idéia:

²⁴ Embora haja necessidade de maiores pesquisas, pode-se considerar que as novas bases sintático/musicais que surgiram no início do século XX propiciaram, talvez, a utilização de recursos sabidamente conhecidos anteriormente, mas que não eram amplamente utilizados por questões estéticas relacionadas ao tonalismo.

cordas em *pizz.* + piano e harpa

trompa *ff*

Fig. 7: comp. 6-11. Trecho extraído de Bernstein (2009, p.23).

Tal técnica de *animação rítmica* pode ser observada no *Estudo nº 6* para violão solo. Este estudo divide-se basicamente em duas partes: A–A'. Esta leitura formal, advinda de Pereira (1984) é resultante do fato de que a parte A' nada mais é do que a *animação rítmica* da Parte A. Sendo assim, caracteriza-se um recurso *primitivista* em uma peça para violão do compositor brasileiro. Vejamos os seis primeiros compassos de cada parte:

Poco Allegro

sfz

Fig. 8: primeira frase da Parte A (comp.1-6).

a tempo

Fig. 9: primeira frase da Parte A' (comp. 28-32).

De uma forma um pouco mais livre e sutil, podemos observar tal procedimento também na Parte A do *Estudo nº 10*:

3.2. RECURSOS IDIOMÁTICOS NA OBRA DE DELSUAMY VIVEKANANDA

A obra composicional de Delsuamy Vivekananda não fora elaborada de forma isolada em relação a produção violonística brasileira. Os recursos que serão abordados neste tópico não se configuram, sob hipótese alguma, como criações originais do músico gaúcho, mas sim, como elementos consolidados e disponíveis na literatura violonística.

3.2.1. Tremolo

Conforme Daniel Wolff, em *Aperfeiçoando a execução do tremolo* (2000), o *tremolo* advém da dificuldade do violão em sustentar notas longas. Trata-se de um recurso que se perpetuou ao longo de séculos, seja na linguagem de instrumentos antecessores, como do próprio violão tal qual conhecemos hoje:

Um dos problemas mais notórios do violão é sua incapacidade de sustentar notas longas. Uma alternativa encontrada para contornar este problema foi o desenvolvimento do tremolo, no qual cada nota de uma melodia é repetida várias vezes rapidamente, criando parcialmente a ilusão de notas longas sustentadas por um espaço de tempo maior. Através dos séculos, vários compositores utilizaram o tremolo em suas obras, dentre eles Dowland, Paganini, Tárrega (no célebre *Recuerdos de la Alhambra*), Ponce, Britten e Rodrigo (WOLFF, 2000, p.11).

A utilização do *tremolo*, de modo geral, implica diretamente na elaboração textural. Embora existam peças que trabalhem este recurso dentro de um contexto à duas vozes, geralmente implica em um processo textural homofônico (melodia acompanhada):

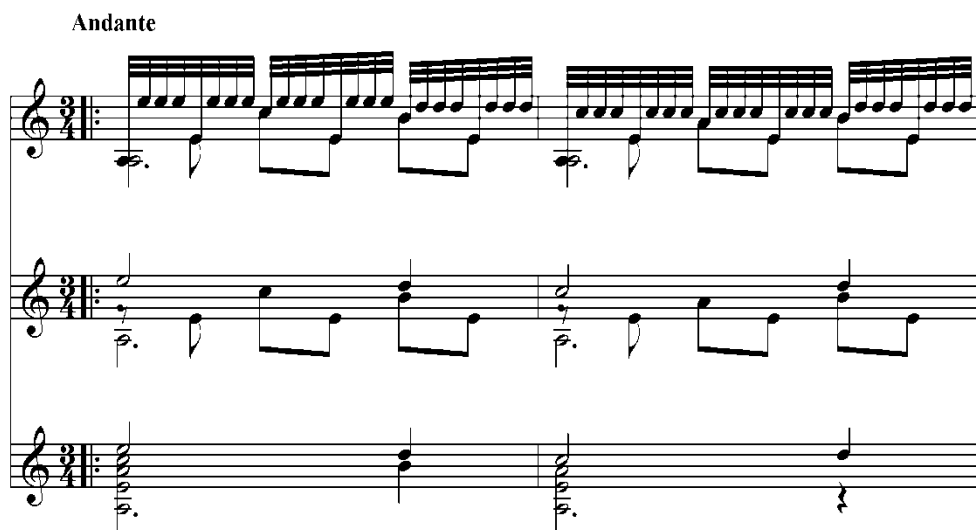


Fig. 11: *Recuerdos de Alhambra* de Francisco Tárrega (comp.1-2).

Dentre as composições de Vivekananda que se utilizam do *tremolo*, temos:

- *Recordando a Infância* (Serenata): composta completamente através deste recurso;

- *Independência*²⁵, onde o *tremolo* aparece na parte final;
- *Rosário*²⁶: *tremolo* onde a voz superior, ou seja, a voz cantante, está escrita através de semicolcheias em *tercinas*.

Vejamos a primeira:



Fig. 12: *Recordando a Infância (Serenata) (comp. 4-9)*.

Como se pode ver nos primeiros compassos, a voz mais grave sustenta os acordes que dão suporte à melodia, configurando uma textura homofônica através de melodia acompanhada. O dedo polegar da mão direita atua sobre as colcheias, arpejando cada acorde. Trata-se de um tratamento bem simples do *tremolo*, o qual ocorre na peça toda. O mesmo tratamento ocorre na peça *Independência*. Dessa forma, não há necessidade em abordar o trecho que vai dos compassos 93 a 103.

Entretanto, a peça *Rosário* merece uma discussão mais pormenorizada. Após audição de uma gravação realizada por Vivekananda, notou-se diferença na configuração da técnica do *tremolo* entre a execução e o que está escrito na partitura. Tal aspecto necessita de maiores discussões e não será abordado neste artigo.

3.2.2. Tambora²⁷

Conforme Dionísio Aguado (1784–1849) em sua *Escuela de guitarra* (1825), este recurso demonstra a capacidade da *guitarra* (violão) em imitar o efeito de outros instrumentos. Consiste em atacar as cordas de um acorde perto da ponte (*rastilho*) com a parte interna do dedo médio ou polegar (AGUADO, 1825, p.48). O caráter mimético, segundo o autor, se refere à semelhança de sonoridade com o *tamborón*²⁸

²⁵ Da *Suíte da Epopéia Brasileira – Peças características* (19[78]).

²⁶ Da *Suíte da Epopéia Brasileira – Peças características* (19[78]).

²⁷ Embora este recurso tenha sido tratado no tópico referente às características extra-musicais, cabe apresentar aqui algumas considerações pertinentes.

²⁸ Bombo grande. (CRAVERO, 1966, p.1222)

que acompanha a música militar (ibid., 1825, p.49). Vejamos o exemplo que Aguado (1825) coloca em seu método:



Fig. 13: exemplo de tambora (AGUADO, 1825, p. 48-49).

Isaías Sávio, em *Efeitos violonísticos e modo de execução dos ornamentos musicais* (1973), também aborda tal recurso: “A tâmbora²⁹ é um efeito de percussão que se obtém por meio de um golpe sêco e forte, produzido por um só dedo da mão direita, estendido e deixado cair com força sôbre as cordas, bem perto do cavalete” (SÁVIO, 1973, p.5).

Em *Sons novos para o piano, harpa e o violão* (2004), Jorge Antunes³⁰, embora apresente uma grafia diferente para representar este efeito, também destaca uma forma similar de execução da *tambora*: “O modo de execução consta da percussão das cordas no ponto próximo ao cavalete, feita, com um golpe seco, pelo polegar da mão direita estendido perpendicularmente às cordas” (ANTUNES, 2004, p.113).

A peça *Gran Jota Aragonesa* ([s/d]) de Francisco Tárrega (1852-1909) apresenta este recurso:

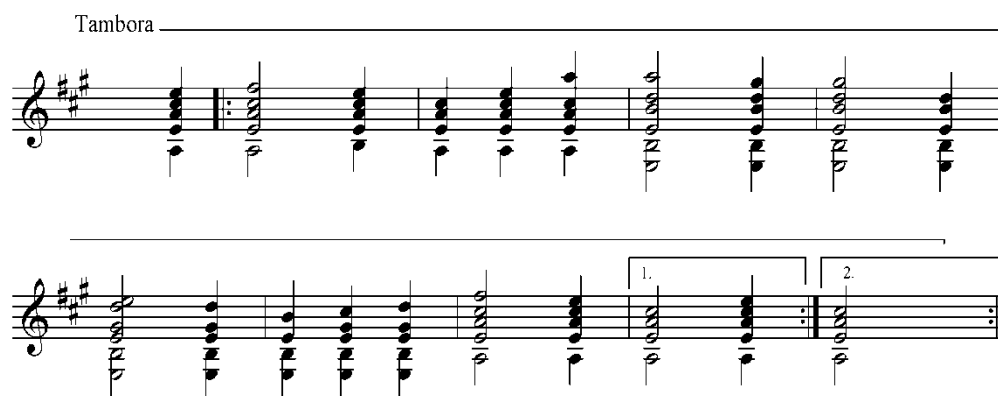


Fig. 14: *Gran Jota Aragonesa* (Variação 17).

²⁹ Sávio, ao invés de utilizar o termo *tambora*, utiliza *tâmbora* na coluna referente ao texto em português. No texto em espanhol, o termo é *tambora*.

³⁰ Compositor e professor titular do Departamento de Música da Universidade de Brasília.

Embora não seja o foco de nosso trabalho, é importante destacar que, pelo menos em se tratando de século XIX, tais recursos (*tambora*, *caja*, *imitación al sollozo*³¹, *imitación al lloro*³², *imitación al tartamudo*³³, etc) se apresentam como efeitos que tem por finalidade descrever situações, sensações, funcionando, de certa forma, como *figuras de retórica*. Para maiores detalhes, ver *Método Moderno para Guitarra* (Escuela de Tárrega) – Volume II, escrito por Pascual Roch (1860-1921).

Em *Aconquija* de Agustin Barrios, embora executado através da primeira corda, também temos uma breve seção que explora este recurso:

Fig. 15: *Aconquija* (Variação 17).

Peças do compositor brasileiro Othon Saleiro (1910-1999) também apresentam este recurso em peças como *Batuque* ([s/d]), *Côco Baião* ([s/d]) e *Toada Sertaneja* ([s/d]). Graças ao trabalho editorial realizado por Flavia Prando, em sua dissertação de mestrado *Othon Saleiro: um Barrios brasileiro?* (2008), podemos ter um panorama da estética composicional deste compositor-violonista carioca. Abaixo, um extrato da partitura de *Toada Sertaneja*³⁴:

³¹ Soluço (CAVERO, 1966, p.1198).

³² Choro, ato de chorar (CAVERO, 1966, p.865).

³³ Gago, que fala com voz trêmula (CAVERO, 1966, p.1225).

³⁴ Ver também *Batuque* (p.182) e *Côco Baião* (p.191).

TAMBORA _____

The image shows two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains measures 70 through 74. Above the staff, there are several upward-pointing arrows indicating accents on specific notes. A bracket labeled 'BV' spans from measure 72 to 74. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing measures 75 and 76. It features a double bar line in measure 75 and a vertical line with a wavy pattern in measure 76, indicating a specific rhythmic or timbral effect.

Fig. 16: Compassos finais de *Toada Sertaneja* (PRANDO, 2008, p.228).

Em *Festa do Bonfim*, o compositor também utiliza o recurso:

The image shows two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains measures 45 through 48. Above the staff, there is a bracket labeled 'BVI' spanning from measure 47 to 48. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing measures 49 through 52. Above the staff, there are brackets labeled 'BIX' (measures 49-50) and '1/2BVH' (measures 51-52). The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Fig. 17: *Festa do Bonfim* de Othon Saleiro (PRANDO, 2008, p.206).

Por sua vez, Vivekananda apresenta o efeito em *Dança Macabra*:

Tambor - - - - -

Andantino

The image shows a single staff of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains measures 1 and 2. The notation consists of four measures, each containing a chord of four notes (two in the upper register and two in the lower register) with a fermata over the entire phrase. The tempo marking 'Andantino' is written below the staff.

Fig. 18: Compassos 1 e 2 de *Dança Macabra*.

Em *Pindorama* da *Suite da Epopéia Brasileira*:

The image shows a musical score for 'Pindorama' from the 'Suite da Epopéia Brasileira'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Tambor' and contains a series of chords, likely representing the drum part. The bottom staff contains a melodic line with various notes, rests, and articulation marks. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fig. 19: *Pindorama* (comp. 32-48).

Neste caso, é interessante notar que Delsuamy faz o uso intercalado entre tocar as cordas de forma normal (voz aguda) e com a utilização do efeito de *tambora* (vozes graves), tal como Othon Saleiro aborda nos compassos 72 a 74 da peça *Toada sertaneja*.

3.2.3. Caja³⁵

O trecho que vai do compasso 26 ao 37 da peça *Independência* (*Suite da Epopéia Brasileira*) apresenta o seguinte recurso:

The image shows a handwritten musical score for 'Independência' from the 'Suite da Epopéia Brasileira'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'TAROLC' and contains a rhythmic pattern. The middle and bottom staves contain melodic lines with various notes, rests, and articulation marks. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fig. 20: Compassos 26 a 28 de *Independência*.

³⁵ Terminologia adotada por Pascual Roch.

Em nota de rodapé, o autor observa: “Tarol = cruzar a sexta com a quinta corda na col. 7^a”.

Embora com terminologia diferente, trata-se do que Pascual Roch chama de *caja*. Conforme o autor, a *caja o redoblante*³⁶ de las bandas de música é produzida mediante o ato de cruzar a quinta corda sobre a sexta de modo que a primeira fique montada sobre a segunda, destacando que tal recurso deve ser indicado com a letra T (ROCH, 1921, p.70). Mais tarde justifica a utilização de tal letra: “A inicial T é tomada do *Tabal* ou *Tablalet*, nome que se dá na região valenciana (Espanha), da qual era filho o senhor Tárrega, ao redoblante ou *caja*” (ROCH, 1917, p.70, tradução nossa).

A título de curiosidade, temos abaixo uma imagem do *Tabal* ou *Tablalet*:



Fig. 21: *Tabal, Tabalet.*

Na já mencionada *Gran Jota Aragonesa* de Francisco Tárrega encontramos a utilização deste recurso sugerindo uma espécie de textura à duas vozes:

³⁶ Significa “rufar o tambor” (CAVERO, 1966, p.1111).

(1) Tabalet 8 compasses ad libitum

Tabalet
rallentando hasta perdéndose

Fig. 22: *Caja na variação 8 em Gran Jota Aragonesa.*

Isaías Sávio (1973, p.5), por sua vez, chama o mesmo recurso de *tambor*. Entretanto, não acrescenta nada mais que do que fora colocado por Roch (1917, p.70).

Em *Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo* (2002), Gilson Antunes menciona a utilização deste recurso por parte de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928). Conforme Antunes (2002), após analisar as gravações realizadas pelo próprio Canhoto tocando suas composições,

[...] nota-se a obtenção de timbres diversos no violão, como no dobrado *Campos Sales*, em que Canhoto se utilizará pela primeira vez do rufo, efeito que imita caixa-clara, como nas bandas marciais. Este curioso efeito seria retomado em uma de suas peças mais interpretadas, a *Marcha Triunfal Brasileira* (ANTUNES, 2002, p.54).

Sérgio Estephan também menciona a utilização de tal recurso por parte de Jacomino em *Marcha triunfal brasileira*³⁷. Conforme o autor, “Canhoto buscou reproduzir com seu violão o ambiente das bandas militares, e mais precisamente o som das caixas”, trançando “as duas cordas mais graves do instrumento, para assim, obter uma sonoridade mais percussiva” (ESTEPHAN, 2007, p.146)³⁸.

³⁷ Para ouvir a peça *Marcha Triunfal Brasileira*, bem como outras peças de Canhoto: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/05/19-amrico-jacomino-o-canhoto.html>>.

³⁸ Nota-se mais uma vez que a consideração sobre o caráter mimético de tais recursos destacado anteriormente se comprova. Na medida em que se coloca a audição como fator essencial à análise, é inevitável não considerar o processo imitativo referente às bandas marciais. Este aspecto sugere a mesma situação tanto para as obras do espanhol Francisco Tárrega como para os compositores brasileiros como Othon Saleiro e Delsuamy Vivekananda.

Fig. 23: Caixa-clara³⁹ em *Marcha triunfal brasileira* (comp.82-93).

Como pode-se ver, no final da peça, Canhoto utilizou o efeito da *caixa-clara* recurso sugerindo, como em *Gran Jota Aragonesa* de Tárrega, uma textura a duas vozes.

Para finalizar esta parte, é interessante observarmos a definição de Jorge Antunes, o qual usa o termo *Rufo de tambor*:

O modo de execução é obtido cruzando-se as duas cordas adjacentes indicadas, na altura do trasto correspondente às notas. Com um dedo da mão esquerda é realizado este cruzamento, fazendo-se com que a corda mais grave se sobreponha à mais aguda, na altura do trasto das notas indicadas [...] Colocadas as cordas em vibração pela mão direita, estas se entrechocam agregando às duas notas um ruído que se assemelha àquele produzido pela caixa com esteira (ANTUNES, 2004, p.111).

Embora as colocações de Antunes (2004) estejam fundamentadas através de obras de compositores do século XX, nota-se que o *rufo de tambor* continua sendo utilizado. Mesmo que haja diferenças entre os autores abordados referentes aos modos de execução da *tambora*, *caja*, *rufo de tambor*, assim como de escrita (grafia), a função de tal recurso é a de imitar outros instrumentos, mais precisamente aqueles relacionados à família da caixa-clara, tambores, etc.

³⁹ Nota-se a diferença na grafia em relação à peça de Tárrega observada anteriormente.

3.2.4. Alternância de efeitos em um mesmo segmento musical

A peça *Senzala* da *Suite da Epopéia Brasileira* chama atenção pela rápida alternância de três recursos característicos da linguagem do violão: *tambora*, percussão na caixa de ressonância e ataque das cordas através dos dedos da mão esquerda. Vejamos o trecho da peça que apresenta essa sucessão:

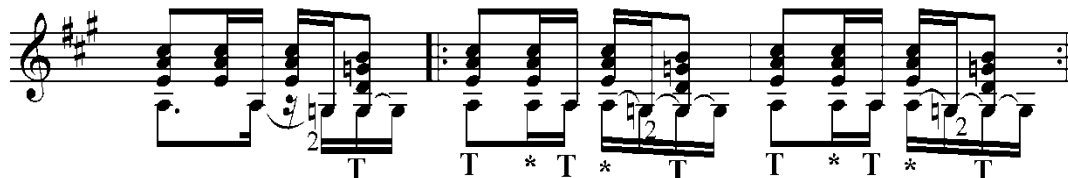


Fig. 24: *Senzala* (comp.15-17).

No que diz respeito ao ataque das cordas através dos dedos da mão esquerda, o compositor não fez nenhuma indicação extra, uma vez que a própria notação dá conta dessa interpretação. Jorge Antunes relaciona este recurso ao “*pizzicato de mão esquerda* dos instrumentos de arco” (ANTUNES, 2004, p.108), apresentando um exemplo similar ao que ocorre no compasso 15 da peça *Senzala*.

Entretanto, Pascual Roch (1921, p.94-101), em seu método fundamentado nos princípios técnicos tarreguianos, apresenta o capítulo *De la mano izquierda sola*, o qual trata de uma série de exemplos que se referem ao ataque das cordas somente com a articulação dos dedos da mão esquerda. As palavras do autor reforçam: além de possuir uma mão direita bem desenvolvida, Tárrega dedicava especial atenção aos vários modos de utilização da mão esquerda (ROCH, 1921, p.96)⁴⁰.

O processo de audição da gravação feita por Delsuamy Vivekananda se fez necessária e aponta uma questão interessante. Notou-se, neste caso, uma idéia que se caracteriza também por uma concepção percussiva, ou seja, a mão esquerda participa ativamente de todo o segmento, corroborando a colocação de Antunes (2004).

No final da mesma página, Vivekananda faz as seguintes referências aos efeitos representados pela letra T e pelo asterisco (*): “Bater com o polegar nas cordas indicadas na col.19^a”; “bater com os dedos i, m e a, na tábua de harmonia próximo a col.19^a” (MEDEIROS, 19[78], p.13). Entretanto, o autor não faz nenhuma indicação referente a qual dos signos cada descrição de execução se refere. Neste caso, tanto a audição atenta à gravação feita pelo próprio compositor, como a experimentação ao instrumento, foram fundamentais para o entendimento do trecho.

⁴⁰ Durante esta pesquisa, notou-se a grande importância que se deve dar à métodos como o de Roch. Simplesmente apresenta os fundamentos básicos que permeiam todo o universo estilístico no que diz respeito ao repertório violonístico de fins do século XIX. Torna-se portanto, uma leitura extremamente recomendada.

A indicação “Bater com o polegar nas cordas indicadas na col.19^a” se refere a letra T indicada na partitura. Trata-se de um tipo de execução da *tambora*⁴¹. Ao contrário do que fora tratado acima sobre este recurso, neste caso a execução deve ser feita não próxima ao rastilho, mas sim, junto à 19^a casa do braço do violão. Como consequência, não se obtém uma sonoridade grave, mas aguda, principalmente em decorrência do choque que ocorre entre as cordas e os trastes⁴².

Abel Carlevaro (1916–2001), no duo concertante para violões *Arenguy* ([s/d]), chama este modo de execução de *chasquido*⁴³. A grafia utilizada pelo autor uruguaio também é diferente.

Na música do Rio Grande do Sul e Uruguai, este recurso (*chasquido*) é muito recorrente nos acompanhamentos de variados ritmos. O *rasguido doble* é um exemplo disso. Oliveira e Verona (2006) descrevem de maneira clara como se dá a execução e o efeito resultante: “percutir as cordas com o dorso dos dedos i, m, a. O efeito é causado pela batida dos dedos nas cordas e das cordas nos trastos” (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.11).

O asterisco (*), por sua vez, se refere à segunda descrição de execução: “bater com os dedos i, m e a, na tábua de harmonia próximo a col.19^a”.

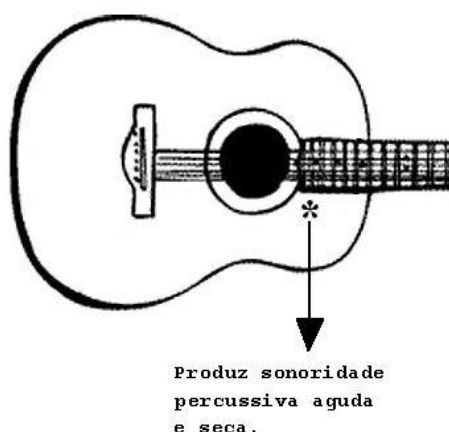


Fig. 25: modo de execução.

Nas peças *Batuque* e *Côco-baião (nem a cumadre escapa)*⁴⁴ de Othon Saleiro encontram-se modelos similares, ou seja, a utilização de dois recursos alternados no mesmo segmento (*tambora* e percussão no tampo):

⁴¹ Destaca-se novamente o fato de que o processo de grafia de tais recursos não eram, ou ainda não são, universalizados na literatura violonística. Neste caso, a letra T não corresponde ao *tabalet* observado anteriormente através de Roch (1921).

⁴² Antunes (2004, p.114) aborda este tipo de *tambora*.

⁴³ Estalo, estalido, crepitação (CAVERO, 1966, p.421).

⁴⁴ Prando (2008, p.190).

TAMBORA

BVII

Tempo primo

77

81

85

Fig. 26: *tambora* e percussão no tampo em *Batuque*.

A indicação de asterisco (*) na edição de Prando (2008, p.190) refere-se à percussão no tampo:

Moderato ♩ = 82

BV

BII

5

Fig. 27: *tambora* e percussão no tampo em *Côco-baião*.

Na edição já mencionada, o asterisco maior refere-se a *tambora*, enquanto que os dois asteriscos menores à percussão no tampo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da perspectiva relacionada aos *processos metafóricos* colocada por Quaranta (2002), nota-se que os títulos de caráter programático se apresentam

como uma característica intrínseca à obra composicional dos violonistas observados, embora não fosse a única prática.

A pequena amostra de obras de compositores-violonistas brasileiros, argentinos e do paraguaio Barrios, mostra que a produção composicional para o instrumento esteve, de certa forma, inserida no contexto *romântico*. Pode-se dizer que os autores trabalhados acima, bem como o contexto observado, são referenciais para Vivekananda, uma vez que a consulta em seu acervo particular mostrou que praticamente todos os compositores vistos estão inseridos em seu acervo particular de partituras.

Outro aspecto que reforça tal idéia é a grande quantidade de métodos de violão que mantém estreita relação com preceitos técnicos tarreguianos no acervo do músico gaúcho, o que demonstra, no mínimo, sua exposição a tal conteúdo.

No que tange a obra específica de Delsuamy Vivekananda, pode-se colocar que alguns elementos característicos do impressionismo musical se apresentam. Neste sentido, a *Suíte da Epopéia Brasileira* se cristaliza como o exemplo mais significativo em sua obra. Entretanto, é importante destacar que são recursos não sistemáticos, ou seja, ocorrem em alguns pontos, não caracterizando uma prática impressionista no todo.

Outra questão que coloca a obra de Vivekananda sob um olhar contextualizador no universo composicional violonístico brasileiro, diz respeito à utilização do gênero *milonga*. Este aspecto apresenta um caráter regionalista, tal como ocorre na obra de outros compositores brasileiros através de gêneros como o *choro*, o *baião*, entre outros, característicos de outros Estados brasileiros.

A discussão referente aos recursos *tambora* e *caja*, além do ponto de vista histórico, coloca uma questão interessante: pode-se dizer que tais “efeitos” advêm de um preceito estético oriundo de peças que tem como característica principal processos composicionais ligados à *música programática, descritiva*. É interessante também notar que tais recursos, assim como outros, eram colocados nos tratados do século XIX e início de XX, como sendo elementos de imitação⁴⁵, o que reforça mais ainda suas utilizações para fins descritivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUADO, Dionisio. **Escuela de guitarra por Don Dionisio Aguado**. Madrid: [B. Wirmbs], 1825.

AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. 164f. Dissertação (Mestrado em Musicologia)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

⁴⁵ Este aspecto é reforçado também pelo fato de que no capítulo III do Nuevo Método para Guitarra (1825), Aguado apresenta exemplos da capacidade da guitarra em imitar outros instrumentos (AGUADO, 1825, p.48).

ANTUNES, Jorge. **Sons novos para o piano, harpa e o violão**. Brasília: Editora Sistrum, 2004.

APEL, Willi. Analysis. In: **Harvard Dictionary of Music**. V.1. Cambridge: The Beiknap Press of Harvard University Press, 1974. 36p.

BARRIOS, Agustín. **Aconquija**. Revisão de Jesús Benitez. Tóquio: Zen On Music Company, 1979 [data da edição]. 2p. Violão solo.

BARRIOS, Agustín. **Confesión (Romanza)**. Revisada por Jesús Benitez. Tóquio: Zen-On Music Company, 1977. Violão solo.

BATTISTUZZO, Sérgio Antonio Caldana. **Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. 2009. 172f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009.

BERNSTEIN, Guilherme. Os Choros e as Bachianas como princípios composicionais. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n.29, p.21-28, 2009.

CALDAS, Pedro Henrique. **História do Conservatório de Música de Pelotas**. Pelotas: Semeador, 1992.

CARDOSO, André. Elementos impressionistas na obra *En Rêve* de Henrique Oswald. **Per Musi**, Universidade Federal de Minas Gerais, n.14, 2006, p.23-32. Disponível em:

http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_02.pdf.

CORDEIRO, Alessandro B. **A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Peças não Publicadas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias**. 232 pp. Goiânia 2005. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam informática, 1998. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/>>.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: DeArtes, 1994.

ESTEPHAN, Sérgio. **Minha viola minha: a obra violonística de Américo Jacomino (1889-1928), na cidade de São Paulo**. 2007. 255f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

JACOMINO, Américo. **Marcha triunfal brasileira**. Arranjo de Domingos Semenzato. São Paulo: Fermata do Brasil, 1962. 6p. Violão solo.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004): trajetória de um violão no Rio Grande do Sul. In: III SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2009, Curitiba. **Anais do III Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP**, 2009. Disponível em:

<<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2009/12.pdf>>.

MEDEIROS, Delsuamy Vivekananda. **Dança macabra**. Pelotas: Manuscrito, 1962. 2p. Violão solo.

MEDEIROS, Delsuamy Vivekananda. **Recordações de minha infância (serenata)**. Pelotas: Manuscrito, 1957. 4p. Violão solo.

MEDEIROS, Delsuamy Vivekananda. **Recordando os pagos (milonga)**. Pelotas: Manuscrito, 1965. 2p. Violão solo.

MEDEIROS, Delsuamy Vivekananda. **Suite da Epopéia Brasileira – peças características**. Pelotas: Manuscrito, 19[78]. 29p. Violão solo.

MEDEIROS, Delsuamy Vivkananda. **Romance**. Pelotas: Manuscrito, 1965. 3p. Violão solo.

NODEL, Brian. Villa-Lobos and the guitar. **Guitar Review**, New York, p.21-25, 1988.

OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão**. Porto Alegre: Nativismo Ed., 2006.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: Musimed, 1984.

PEROTTO, Leonardo Luigi. **A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas**. 2007. 479f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiânia, 2007.

PINDORAMA. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL: **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1981. p.1334.

PRANDO, Flavia Rejane. **Othon Saleiro: um Barrios brasileiro?**. 2008. 248f. Dissertação (Mestrado em Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

QUARANTA, Daniel. **Considerações sobre processos composicionais na criação musical**. 2002. 172f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

RECITAL de violão. **Diário Popular**, Pelotas, 21 jun. 1963. Contracapa, p&b. Foto divulgativa do concerto de estréia de Vivekananda no Conservatório de Música de Pelotas.

ROCH, Pascual. **A modern method for the guitar (School of Tárrega) – Volume II**. New York: Schirmer, 1921.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de Música: edição concisa**: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAGE, Jack; FRIEDMANN, Susana; HICKMAN, Roger. Romance. In: **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. V.21. New York: Oxford Press, Inc. 2001, pp.570-576.

SÁVIO, Isaías. **Efeitos violonísticos e modo de execução dos ornamentos musicais**. São Paulo: Ricordi, 1973.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

TÁRREGA, Francisco. **Gran Jota Aragonesa**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980 [data da edição], 8p. Violão solo.

TÁRREGA, Francisco. **Recuerdos de la Alhambra**. Buenos Aires: Ricordi Americana, [s/d]. Violão solo.

VILLA-LOBOS, Heitor. **12 Estudos**. Paris: Max Eschig, 1953. Violão solo.

WOLFF, Daniel. Aperfeiçoando a execução do tremolo. **Assovio**, Porto Alegre, v.1, n.4, p.11, 2000.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Labor, 1982.

Daniel Ribeiro Medeiros é Bacharel em Violão pelo Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas (2004) sob a orientação do Prof. Ivanov Basso. Foi contemplado duas vezes com Bolsa de Desempenho Acadêmico no projeto Violão Camerístico. Como recitalista, atuou como solista e camerista. Destaca-se sua participação no Grupo Camerístico de Violões (Fábio Dalla Costa e Ivanov Basso), com mais de 60 apresentações. No ano de 2006, o trio foi selecionado pela FUNARTE/MinC para a realização do projeto Concertos Didáticos nas Escolas Públicas, com o patrocínio da PETROBRAS. No período de 2006 a 2008 trabalhou como professor substituto no curso de Licenciatura em Música da UFPel, onde ministrou as disciplinas de Violão, Teoria e Percepção Auditiva, Arranjo Vocal e Instrumental, dentre outras. No final de 2006, fez parte da comissão organizadora do V Encontro de Violonistas do Conservatório de Música da UFPel. É mestrandando em música pela UFPR, sob orientação do prof. Norton Dudeque na linha de Teoria e Criação. Na condição de percussionista, atualmente realiza concertos com o Consort EMBAP (Curitiba), grupo que trabalha com repertório dos séculos XIV e XV.