

SÉRGIO ANTONIO CALDANA BATTISTUZZO

FRANCISCO ARAÚJO:

**O USO DO IDIOMATISMO NA COMPOSIÇÃO DE OBRAS PARA
VIOLÃO SOLO.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Música do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues
Carrasco.

CAMPINAS – 2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B322f Battistuzzo, Sérgio Antonio Caldana.
Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo. / Sérgio Antonio Caldana Battistuzzo. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Francisco Araújo. 2. Composição. 3. Violão. 4. Idiomatismo.
5. Música brasileira. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Francisco Araújo: the use of idiomatism in the composition for solo classical guitar works.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Francisco Araújo ; Composition ; Classical guitar ; Idiomatism ; Brazilian music.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles.

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

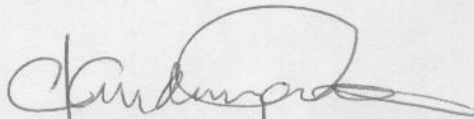
Prof. Dr. Giacomio Bartoloni.

Data da Defesa: 18/08/2009

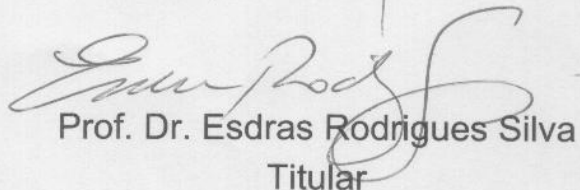
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

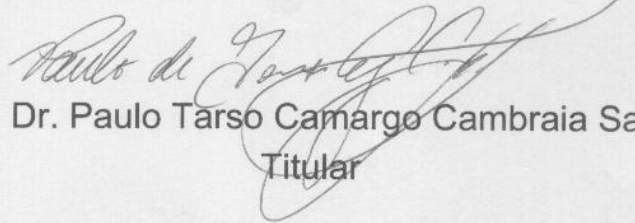
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Sérgio Antonio Caldana Battistuzzo - RA 811187 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Titular



Prof. Dr. Paulo Tarso Camargo Cambraia Salles
Titular

Dedico este trabalho à minha esposa Sandra, pelo apoio e compreensão dos momentos ausentes, aos meus pais, Lauro e Helena, e aos meus irmãos Arnaldo, Lígia e demais familiares.

AGRADECIMENTOS

Ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp.

Ao coordenador do curso de pós-graduação Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

A todos os professores do Departamento de Música, principalmente, Dr. Marcos Siqueira Cavalcante pelo incentivo e apoio na oportunidade deste mestrado.

Ao orientador e amigo Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Ao grande virtuose do violão, compositor, professor e amigo Francisco Araújo, que forneceu o material necessário mostrando-se sempre pronto e disponível para as entrevistas, sem o qual, esta dissertação não teria sido possível.

“Falar de música brasileira sem falar em violão é negar a própria história!”

Francisco Araújo

Resumo

Esta dissertação tem como principal objetivo o estudo da obra violonística do compositor Francisco Araújo. O texto se divide em três partes. A primeira parte consiste em uma pequena biografia que visa contextualizar o compositor no panorama musical brasileiro, com base em elementos como a origem, formação musical, trajetória profissional e obra composicional. A segunda parte procura especificar, com o auxílio de exemplos e comparações, as principais vertentes violonísticas pelas quais o compositor se deixou influenciar, tais como a música nordestina, o choro, a seresta e o modernismo brasileiro. A terceira parte trata do uso do idiomatismo, que pode ser apontado através da análise de algumas de suas composições. Complementa este trabalho um anexo com as partituras de exemplos do repertório analisado e uma relação com as músicas de Francisco Araújo para violão solo.

Palavras chave: Francisco Araújo; Composição; Violão; Idiomatismo; Música Brasileira.

Abstract

This master's thesis has as main objective the study of the composer Francisco Araujo's classical guitar work. The text is divided into three parts. The first part consists of a small biography that seeks to contextualize the composer in the Brazilian musical scene, based on factors such as origin, musical background, career path and compositional work. The second part aims to specify, with the aid of examples and comparisons, the main classical guitar sources by which the composer has been influenced, such as the Brazilian Northeast music, the choro, the seresta and the Brazilian modernism. The third part deals with the use of the idiomatism, which can be identified through the analysis of some of his compositions. This text is complemented with attached sample scores of the repertoire studied and a list of Francisco Araújo's music for solo classical guitar.

Keywords: Francisco Araujo; Composition; Classical Guitar; Idiomatism; Brazilian music.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira. Exemplo de ponteio nordestino..... | 41 |
| Figura 2 - Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira. Exemplo de aplicação do modo mixolídio. | 44 |
| Figura 3 - Valsa Virtuosa nº1 - Ritmo ternário e escala de tons inteiros..... | 50 |
| Figura 4 - Valsa Virtuosa nº1 - Influência do choro..... | 51 |
| Figura 5 - Valsa Virtuosa nº1 - Ciclo das quintas | 51 |
| Figura 6 - Chorinho pra Ele - Hermeto Pascoal - Ciclo das quintas..... | 52 |
| Figura 7 - Villa-Lobos - Choro Típico n.1 - Ciclo das quintas..... | 53 |
| Figura 8 - Valsa Virtuosa nº1 - Influência bachiana | 53 |
| Figura 9 - J.S.Bach - trecho do Allegro em Lá menor da Suite n.1 para violino transcrito para violão | 54 |
| Figura 10 - Chega de Saudade - Tom Jobim. | 55 |
| Figura 11 - Influência de Villa Lobos - Ciclo das quintas no Prelúdio nº 2..... | 57 |
| Figura 12 - Valsa Virtuosa nº1 - Ciclo das quintas | 58 |
| Figura 13 - Prelúdio Apoteótico nº 1 - Escala idiomática em <i>campanella</i> | 61 |
| Figura 14 - Rapsódia sobre temas de H. Teixeira - <i>Clusters</i> - notas estranhas - sonoridade da viola | 63 |
| Figura 15 - Valsa Virtuosa nº1 - notas estranhas - deslocamento de mão esquerda..... | 64 |
| Figura 16 - Valsa Virtuosa nº1 - deslocamento rítmico | 66 |
| Figura 17 - Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira. Exemplo de contraponto sobre Asa Branca..... | 67 |
| Figura 18 - Garoto - Jorge do Fusa - Escala de tons inteiros..... | 69 |
| Figura 19 - Prelúdio Apoteótico nº 1 - escala de tons inteiros | 70 |
| Figura 20 - Escala idiomática em <i>campanella</i> | 80 |
| Figura 21 - Escala sem <i>campanella</i> (não idiomática)..... | 80 |
| Figura 22 - Progressão simétrica, <i>campanella</i> e pedal | 83 |
| Figura 23 - <i>Shape</i> de intervalo de terça | 84 |
| Figura 24 - Desenvolvimento do inciso..... | 84 |
| Figura 25 - Melodia através de arpejo de acordes | 85 |
| Figura 26 - Ligado para cordas soltas e escala hexafônica..... | 85 |
| Figura 27 - Interrupção mecânica de padrão cromático..... | 86 |
| Figura 28 - Idiomatismo de mão direita | 87 |
| Figura 29 - Deslocamento de padrão por tons inteiros | 87 |
| Figura 30 - <i>Shape</i> invertido | 88 |
| Figura 31 - Recapitulação do inciso e formação do tema..... | 89 |
| Figura 32 - Ligados para cordas soltas | 90 |
| Figura 33 - Ligados para cordas soltas: compassos 1 a 5, 13 e 39 | 91 |
| Figura 34 - Cromatismo com <i>campanella</i> : compasso 51 | 92 |
| Figura 35 - Cromatismo com <i>campanella</i> : compassos 77 a 80 | 92 |
| Figura 36 - Escala idiomática em <i>campanella</i> | 92 |
| Figura 37 - Repetição de acordes com a melodia sobressaindo nas notas agudas..... | 95 |
| Figura 38 - Repetição de acordes com a melodia sobressaindo nas notas graves..... | 96 |
| Figura 39 - Tema de Asa Branca em arpejos com <i>campanella</i> e pedais | 97 |
| Figura 40 - Baixos melódicos em acordes repetidos | 98 |
| Figura 41 - Rearmonização da Asa Branca | 99 |
| Figura 42 - Contraponto sobre Asa Branca - <i>Style Brisé</i> | 100 |
| Figura 43 - Asa Branca em modo menor..... | 101 |
| Figura 44 - Baião tradicional nordestino | 102 |
| Figura 45 - Rojão da Asa Branca..... | 103 |
| Figura 46 - Deslocamento de mão esquerda e pedal de corda solta | 103 |
| Figura 47 - Deslocamento de mão esquerda e pedal de corda solta | 104 |

| | |
|--|-----|
| Figura 48 - Deslocamento em acordes com quinta diminuta..... | 105 |
| Figura 49 - Modo mixolídio sobre tonalidade menor..... | 106 |
| Figura 50 - Ligados para cordas soltas e pedal de Mi..... | 107 |
| Figura 51 - “Rojão” e cadência perfeita..... | 107 |
| Figura 52 - Escala de tons inteiros e deslocamento de mão esquerda..... | 110 |
| Figura 53 - Deslocamento rítmico e repetição da nota Mi..... | 111 |
| Figura 54 - <i>Campanella</i> , ligados para corda solta e deslocamento..... | 112 |
| Figura 55 - Reiteração de padrão rítmico..... | 114 |
| Figura 56 - Padrão descendente e arpejo..... | 115 |
| Figura 57 - Rasgueados..... | 117 |
| Figura 58 - <i>Turnaround</i> | 118 |
| Figura 59 - Rodrigo - Fandango - Notas repetidas..... | 119 |
| Figura 60 - Notas repetidas..... | 120 |
| Figura 61 - Notas repetidas com cromatismo..... | 121 |
| Figura 62 - Notas repetidas com direção alternada..... | 122 |
| Figura 63 - <i>Shape</i> fixo..... | 122 |
| Figura 64 - Deslocamento rítmico..... | 123 |
| Figura 65 - Progressão de acordes da Valsa Virtuosa nº1..... | 124 |
| Figura 66 - Odeon - Ernesto Nazareth - Semelhança estrutural..... | 125 |
| Figura 67 - Deslocamento de acordes invertidos..... | 125 |
| Figura 68 - <i>Campanella</i> | 126 |
| Figura 69 - Quadratura harmônica..... | 127 |
| Figura 70 - Polirritmia e ciclo das quintas..... | 127 |
| Figura 71 - Polirritmia..... | 128 |
| Figura 72 - Ciclo das quintas..... | 128 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| CAPÍTULO 1 - BIOGRAFIA..... | 7 |
| Francisco Araújo | 9 |
| Do Ceará para São Paulo..... | 10 |
| Aimoré | 10 |
| Campos do Jordão | 12 |
| Barca da Cultura | 13 |
| Conservatório de Tatuí..... | 14 |
| A Valsa Virtuosa n°1 | 15 |
| Seminário em Porto Alegre..... | 19 |
| Santiago de Compostela | 21 |
| O Ciclo do Violão | 24 |
| Trio Brasília e o Clube do Choro | 25 |
| Canhoto e o show da UMES | 27 |
| O Primeiro Disco..... | 28 |
| Globo Rural..... | 31 |
| Violão, uma História Brasileira..... | 32 |
| CAPÍTULO 2 - INFLUÊNCIAS | 37 |
| Nacionalismo e Música Nordestina | 39 |
| Dilermando Reis..... | 44 |
| Prelúdios, Choros e Valsas..... | 46 |
| Villa-Lobos | 56 |
| Repertório Segoviano | 59 |
| Sonoridades da viola – <i>Campanella</i> e <i>Cluster</i> | 61 |
| Crossover – Técnicas eruditas na música popular | 65 |
| Impressionismo - Escala de Tons Inteiros..... | 68 |
| CAPÍTULO 3 - IDIOMATISMO..... | 73 |
| O termo “idiomático” | 75 |
| Análise Idiomática do Prelúdio Apoteótico n°1 | 83 |
| Análise Idiomática da Rapsódia sobre Temas de Humberto Teixeira | 95 |
| Análise Idiomática da Valsa Virtuosa n°1..... | 109 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 131 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 135 |
| BIBLIOGRAFIA | 139 |
| ANEXOS | 143 |
| Relação de Obras para Violão de Francisco Araújo | 145 |
| Partituras das Músicas Analisadas | 155 |

INTRODUÇÃO

O violão, uns dos instrumentos mais difundidos no Brasil, tem uma história já escrita por alguns séculos. Apenas falar sobre ele, também por ser uma área de imensurável tamanho, pode se tornar redundante se não se tomar o cuidado de trazer informações novas ou modificações na maneira como ele é visto ou tocado.

Uma boa contribuição, nesse sentido, é encontrar formas de auxiliar os compositores a terem acesso a algumas das características menos evidentes do violão, que são dominadas apenas por quem o toca. São detalhes que transformam a execução, aprimorando a interpretação e valorizando sobremaneira a escrita musical que é direcionada para esse instrumento tão complexo.

Em escolas de música, faculdades e conservatórios, sempre houve uma grande dificuldade para que os compositores atingissem os objetivos técnico/sonoros imaginados para suas obras quando se fazia presente o violão, em meio a um conjunto instrumental ou mesmo em execuções solo. Quando se fala nessa linguagem específica que o violão exige, introduz-se a ideia do idiomatismo.

Com suas características próprias, o violão tem a atenção direcionada a ele quando uma obra usa do idiomatismo. A pergunta é: como um compositor pode se valer desses recursos sem ter noção da execução instrumental? Seguir as diretrizes de um violonista “amigo” pode ser uma maneira de superar alguns dos obstáculos, mas com certeza, não é a melhor delas. As frases musicais serão, provavelmente, muito mais fluentes se esse compositor possuir os meios para construir sozinho as suas ideias, sem escrever forçadamente extravagâncias ou notas impossíveis de serem executadas, nem, pelo oposto, deixar de se aproveitar da diversificada riqueza violonística com simples linhas que se “encaixam nos dedos” ou usam acordes abertos (com cordas soltas nas primeiras posições) pelo medo de ousar uma maior dificuldade mecânica.

Uma obra musical feita para o violão, que faça uso de técnicas idiomáticas, não estará, necessariamente, procurando a facilidade de execução, mas sim um melhor resultado técnico-expressivo, através da aplicação de recursos que são peculiares ao violão e à

maneira de tocá-lo. Geralmente, esses efeitos são consequentes da prática de execução instrumental, vão se fixando pela reiteração e passam a fazer parte definitiva da sua linguagem.

Para obter melhor proveito da sonoridade e da expressividade do violão, um compositor deve, em primeiro lugar, estar familiarizado com algumas possibilidades de escrita, como a *campanella* e o *rasgueado*, além de algumas características mecânicas, como a transposição por meio de padrões resultantes do deslocamento da mão esquerda.

É importante saber das limitações de execução de uma linha em trêmolo, e das disposições não aconselháveis para a formação de um acorde. Um novo “tratado do violão” talvez não seja tão eficiente como a demonstração *in loco* de como esse recursos podem ser, e realmente são, aplicados no repertório violonístico.

Para isso, poderiam ser escolhidos infinitos exemplos dentro do repertório mundial do violão, mas, um músico instrumentista brasileiro, chama a atenção com sua grande variedade de peças que aplicam esses recursos: Francisco Araújo.

Ao analisar suas composições, percebe-se que ele trabalha diretamente no instrumento, que suas frases ou soluções musicais são definidas com base em critérios mais intuitivos que puramente teóricos. Parece que sua mão dirige sua mente no momento da criação musical. Sua música já vem com a pronúncia típica que é intrínseca ao violão, fato que não se vê numa simples transcrição.

Frente a tais demonstrações de um rico trabalho instrumental dirigido ao violão, Francisco Araújo foi o nome escolhido para cumprir o objetivo de demonstrar, por meio de suas músicas, os recursos idiomáticos nesta dissertação.

Sua obra, apesar de estar bem delineada há mais de 30 anos, ainda não havia recebido a atenção de um trabalho acadêmico, portanto, aqui, esta pesquisa se faz presente para suprir essa lacuna, e oferecer-lhe esse tratamento na área de práticas interpretativas e técnicas composicionais.

Conhecendo-se a sua biografia, no capítulo primeiro, e as influências que o levam a compor da maneira que o faz, no capítulo segundo, a escolha de um repertório para análise torna-se objeto primordial nesta pesquisa.

Três obras representativas de sua história foram selecionadas para cumprir este objetivo no capítulo terceiro: a *Rapsódia sobre Temas de Humberto Teixeira*, com seu “sabor” nordestino brasileiro, a *Valsa Virtuosa n°1*, sua primeira publicação e vencedora do Concurso de Composição de Porto Alegre, e por último, mas não menos importante, o *Prelúdio Apoteótico n°1* com uma linguagem especificamente idiomática, menos tradicional e com um caráter mais impressionista, adquirido por meio da utilização da escala de tons inteiros.

Não se procura, nesta dissertação, fazer um levantamento completo de todas as características disponíveis na linguagem violonística, mas, num âmbito mais reservado e direcionado, apontar, por meio de exemplos, como alguns desses recursos foram aplicados na execução idiomática das músicas selecionadas.

Não se trata, portanto, de análise musical estrutural, não é um estudo de harmonia ou formas, mas procura-se, aqui, lançar um olhar sobre as maneiras de se tocar violão e que lhe são peculiares. Tenta-se aproximar a maneira de pensar do instrumentista com a do compositor e a maneira de pensar do compositor com a do instrumentista. O benefício poderá ser mútuo, se, através da leitura deste trabalho, uma nova visão for considerada no momento da criação e da interpretação de músicas ao violão.

O compositor estará mais próximo dos parâmetros ideais da execução instrumental, e o intérprete poderá compreender melhor as intenções sugeridas na partitura, focalizando diversamente algumas passagens que, provavelmente, já são feitas, porém sem o direcionamento idiomático.

CAPÍTULO 1 - BIOGRAFIA

Francisco Alexandre Araújo é exímio violonista e compositor de obras de caráter prioritariamente brasileiro. Quando começa a tocar, percebe-se imediatamente que, em seus braços, o violão deixa de ser um instrumento musical e se torna parte integrante de seu corpo, um apêndice através do qual seus sentimentos são exteriorizados. Aos que estão pouco acostumados, sua sonoridade parece um agressivo grito musical, mas, à medida em que os ouvidos se acomodam - à semelhança dos olhos, à luz -, suas frases são percebidas como belos sussurros melódicos, suaves penumbras harmônicas e confortáveis espectros de sensações auditivas.

De sua casa, em São Paulo, Francisco Araújo, sempre solícito, forneceu depoimentos, documentos, partituras e cds, além de entrevistas recheadas com bom humor, às vezes algum rancor, não raro uma saudade de tempos passados, ou uma empolgação contagiante com seus projetos atuais.

Segue a sua história de vida¹:

- “Quando ingressei no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, eu já fazia muita música. Muito do que fiz naquela época teria se perdido não fosse o professor Jair Teodoro de Paula, uma pessoa que sempre acreditou em tudo que eu fazia. Ele gostava de escrever as minhas músicas e os meus arranjos. Depois, eu participei de um concurso de composição, cuja importância nem imaginava, e ganhei. Foi a partir de 1977 que comecei a pensar seriamente na vida profissional e a encarar uma postura de compositor. Digamos que não foi o que eu escolhi para mim, mas sim, que fui escolhido”.

- “O compositor tem que ter uma coisa chamada intuição. Pode possuir qualquer nível de conhecimento, mas, sem intuição, a obra dele não vai chegar a lugar nenhum. Como Villa-Lobos dizia: ‘Tem que ter a necessidade’. Sem essa vontade interna, muitos músicos conseguem se tornar o que eu chamo de grandes inventores, construtores ou matemáticos, e só. Às vezes, esses músicos nem

¹ Depoimento fornecido por Francisco Araújo em sua casa, em 23/09/2006 e 23/02/2008, gravadas digitalmente e referenciadas por toda esta dissertação.

respeitam uma pessoa que faz uma coisa simples, porém, com um conteúdo muito grande. É claro que o compositor tem que ter informação, estudo, ele precisa ouvir, adquirir um referencial, mas esse referencial é o substrato para que ele possa criar, para que ele possa exteriorizar aquilo que realmente já traz com ele: a intuição”.

Do Ceará para São Paulo

Nascido em Quitaús, distrito de Lavras da Mangabeira, no Ceará, em 1949, Francisco Alexandre Araújo veio para São Paulo com sete anos e se interessou pelo violão vendo seu pai tocar num conjunto de choro. Seu pai possuía toda a obra do Luiz Gonzaga, do Dilermando Reis e também alguns discos do João Pernambuco. Dessa forma, sua primeira grande influência foi da música brasileira, ouvindo choro, baião e música regional nordestina.

Aprendeu com o pai as primeiras posições, tentando imitá-lo. Sua primeira apresentação em público foi cantando num programa de calouros, quando conseguiu ganhar uma bicicleta. Era a época da Jovem Guarda. Seu pai não podia ensinar muita coisa por não ter formação musical acadêmica, mas sempre mandava ouvir tudo. O aprendizado era, primeiro, ouvir. Então, após um certo tempo, procurou o professor Aimoré, que poderia fornecer maiores experiências, ou melhor formação para o jovem violonista.

Aimoré

Aimoré (José Alves da Silva) fazia dupla com Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”. Garoto foi um dos precursores da Bossa Nova, junto com Laurindo Almeida. Essa era a fase pré-bossanovista da história do violão brasileiro. Quando Garoto, acompanhando Carmen Miranda, foi ao Rio de Janeiro e para os Estados Unidos junto com

o Bando da Lua, Aimoré ficou sozinho em São Paulo, encerrando assim, a dupla Garoto e Aimoré. Aimoré dava aulas de violão.

Com Aimoré, Araújo começou a estudar música e teve suas primeiras lições de teoria e solfejo. Na casa dele havia muitos saraus de música, muitas reuniões, o que se tornou uma continuidade da dinâmica da sua própria casa. Em depoimento, Francisco relata:

- “Para mim, mestre Aimoré foi como um segundo pai. A dívida que eu tenho para com ele não é de dinheiro, é uma dívida espiritual, uma dívida de vida que eu não pagaria com dinheiro algum no mundo. Ele me deu o quarto dele para ficar estudando e eu ficava totalmente fascinado vendo os livros, as partituras. Eu não podia comprar nada daquilo, custava muito caro, mas eu ficava olhando, com vontade de chegar um dia a atingir um nível para tocar todo aquele repertório do Segóvia, da Bossa Nova, do João Pernambuco, do Garoto e as obras do Barrios, que depois veio a ser um dos meus ídolos”.

O convívio de Francisco Araújo com esse ambiente sempre recheado de música, e toda essa obra foi muito marcante em sua vida. Não foram só o lado acadêmico, os estudos teóricos, ou o fato de ser o “violão brasileiro”, mas também por ele ter vivenciado isso tudo. Essa bagagem cultural passou a fazer parte dele. Foram cinco anos ininterruptos, de 1963 até 1968.

Aimoré, assim como a maioria dos músicos dessa época, não conseguia viver apenas como instrumentista, a vida financeira era muito complicada. Deixou de ser um profissional da música e se tornou funcionário público para poder se sustentar. Sentindo que não receberia mais um desenvolvimento profissional adequado às suas aspirações, Francisco se afastou da casa dele e passou a estudar no conservatório de São Caetano do Sul, onde se formou em 1974. Diplomado, passou a dar aulas nesse mesmo conservatório mas ganhando muito pouco.

Nesse intermédio, em 1973, aconteceu o I Festival de Inverno de Campos do Jordão.

Francisco Araújo se interessou em participar desse Festival porque ficou impressionado com uma notícia que lera num jornal: a de que Andrés Segóvia viria dar aulas. Era a chance dele conhecer o grande violonista espanhol. Aquilo foi, provavelmente, apenas para atrair mais gente, para fazer maior divulgação de um projeto que se prometia extremamente grandioso. O violão tinha uma pequena participação no Festival de Música Clássica. Na realidade, o violão, no Brasil, foi sempre um instrumento cercado de muito preconceito. Mas, segundo Araújo, “o violão venceu isso, sobreviveu e sobrevive atualmente graças à força do povo e à tradição da cultura popular. Não foi pelo academismo. O academismo é algo que se acoplou a essa cultura popular e também a essa popularidade que o violão sempre teve no Brasil”.

Sem conseguir uma credencial de sua escola para ser bolsista, foi com seu violão, da marca “Rei”, para Campos do Jordão, como ouvinte e, por ironia do destino, num sorteio, tirou seu próprio nome e foi agraciado com a tão almejada bolsa. Ficou num quarto ruim, frio, mas se decepcionou mesmo quando o professor chegou: não era o Segóvia, era um “tal” de Turíbio Santos.

O Turíbio tinha acabado de vencer o Concurso Internacional de Paris, um dos mais importantes da época. Ele pediu para que todos tocassem e, ao ouvir Francisco Araújo, promoveu-o imediatamente a monitor, o que fez com que seu prestígio crescesse muito.

Como já tocava um pouco na noite, Francisco Araújo sempre teve o privilégio de fazer também música popular, de acompanhar. O Secretário da Cultura na época, o Dr. Pedro de Magalhães Padilha, gostava de cantar umas músicas de seresta e pediu para que o acompanhassem em *Eu sonhei que tu estavas tão linda*². Araújo começou a tocar e, quando acabou a introdução, o Secretário não cantou. Ao contrário, pediu que continuasse tocando

² **Eu Sonhei que Tu Estavas tão Linda.** música de Francisco Mattoso, letra de Lamartine Babo, 1942.

sozinho. Ao acabar, promoveu-o a professor e se comprometeu a arrumar algumas apresentações.

Graças a esses episódios Francisco ficou muito popular no Festival, tocou, representou a classe e, na época, foi considerado revelação, o primeiro violonista a se destacar. Foi seu primeiro passo. O alicerce de sua música foi dado pelo Festival de Campos do Jordão.

- “O violão naquele tempo estava em alta. Hoje, nos anos 2000, nós temos o violão totalmente em alta novamente graças à força da música brasileira. Eu não tenho nada contra a música erudita, eu me formei nela, mas a minha bronca é com a exclusão que os violonistas brasileiros, tidos como europeus, clássicos, faziam da música popular. Hoje estão todos querendo tocar música popular. Hoje eles têm que dar a mão à palmatória, eles têm que se ajoelhar e pedir perdão para todo violonista brasileiro que eles condenavam na época, como o Dilermando Reis, o Paulinho Nogueira e o Baden Powell. Era desses músicos que eles mais falavam mal, mas que eram os mais representativos da música brasileira e o são até hoje. Eu era criticado justamente por isso: era um clássico que tocava popular. E até hoje me criticam. Houve um tempo em que eu tinha raiva deles, agora não tenho mais porque não preciso deles, onde eu vou tocar tenho público, e eles não têm, ele têm dez pessoas lá, que vão ouvi-los. Hoje, realmente, eles têm que me respeitar, até porque se tornou uma questão hierárquica”.

Barca da Cultura

Em 1974, aconteceu sua primeira turnê. Foi uma viagem para o Norte e o Nordeste, sob patrocínio do Plano de Ação Cultural do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Era a “Barca da Cultura” chefiada por Paschoal Carlos Magno, embaixador do Brasil, escritor, e um dos precursores do teatro brasileiro. Havia a participação, no projeto, da Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo e Araújo trabalhou como solista, conheceu quase toda a região nordeste tocando obras de Villa-Lobos, Sávio, Nazareth e Pixinguinha. Viajavam de lancha pelo rio São Francisco. Foram até Belém do Pará e depois retornaram ao Rio de Janeiro.

No inverno de 1974, Francisco participou novamente do Festival, mas não foi em Campos do Jordão. Desta vez foi na USP (Universidade de São Paulo) e não tinha mais o mesmo investimento do governo. Foi a última vez para ele. Em 1975, começou a dar aulas, fez apresentações em São Paulo, em teatros, na Liga das Senhoras Católicas, no Centro Cultural e, em 1976, começou outro grande marco em sua vida, que foi o ingresso no conservatório de Tatuí.

Conservatório de Tatuí

Com o final da turnê da “Barca da Cultura” e da sua participação nos festivais de Campos do Jordão, Francisco ficou praticamente desempregado, pois nunca contou com o apoio de um empresário. Sempre seguiu lutando sozinho.

Foi para o Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, de Tatuí, com a intenção de estudar composição com o Mário Ficarelli. O Conservatório sempre teve grande participação no Festival de Campos do Jordão, portanto Araújo já era conhecido por lá quando chegou. Na época, o diretor era o José Coelho de Almeida. Ao vê-lo, o Coelho nem deixou que falasse e contratou-o imediatamente. Enfim, arrumara um emprego.

Começou a dar aulas em 1976. Os professores daquela escola sempre foram muito bem conceituados, “Tatuí” é um dos grandes conservatórios do Brasil. Na época em que foi contratado, o salário era muito bom, mas com o passar do tempo, devido à inflação, foi diminuindo em valor.

Participou de vários concursos de interpretação, mas, como sempre tocava segundo a sua própria maneira (brasileira) de sentir a música, e todo concurso de interpretação de música erudita prima pela estética europeia, sua sonoridade, característica do choro e do samba nunca permitiram que ele vencesse um concurso.

- “Música erudita brasileira é um paradoxo, não existe isso, música brasileira é música brasileira, música erudita é europeia. Brasileiro nunca dançou um minueto e nunca dançou um bourré. Brasileiro dança samba, forró e outras coisas. Então eu acho que esse nome é um engodo, a gente usa porque não tem outro. Música erudita brasileira é uma contradição”.

O curso de violão no conservatório de Tatuí começou em 1969. Os dois professores fundadores foram o Pedro Cameron e o Jair Teodoro de Paula. Eles deram uma contribuição inestimável ao curso que hoje existe lá. Mas Araújo, mesmo entrando dez anos depois, com seu jeito eclético e aberto de tocar para todo mundo, deixou sua marca profunda nos alunos daquela época. Fez muitas amizades. Passou a receber convites para se apresentar nas cidades vizinhas, onde seus alunos moravam e que às vezes tinham contatos com secretarias de cultura, o que lhe garantia o pagamento. Fez recitais em Campinas, Cerquillo, Sorocaba, Itapetininga e toda a região.

A Valsa Virtuosa n°1

O Seminário Internacional de Porto Alegre na Faculdade de Música Palestrina, em 1977, foi outro marco em sua vida. Inicialmente ele não queria participar, pois estava cansado de “perder festivais”, mas o professor Jair T. de Paula insistiu, pois se tratava de um festival apenas para composições específicas para violão.

No conservatório, começou um movimento para que ele entrasse no concurso. O problema é que Francisco não se julgava conhecido como compositor, mas sim como intérprete. Mas tanto insistiram que ele acabou entrando no concurso. A situação era um pouco complicada: tinha que escrever a partitura, gravar a música, e tinha também que achar um intérprete para a sua composição, porque na proposta do concurso, o próprio

compositor não poderia tocar. Mas quem iria tocar aquela obra difícil? O problema estava em arrumar um intérprete que quisesse (e conseguisse) tocar a música.

O Jair T. de Paula se prontificou a escrever a partitura porque Araújo, embora tivesse plenos conhecimentos de teoria, estava preocupado apenas em tocar. Mas quando foi procurar intérpretes...

Francisco Araújo narra sua saga em busca de um intérprete:

- “O primeiro que eu fui procurar é meu amigo hoje, uma criatura maravilhosa, uma figura humana exemplar e um grande virtuose do violão: o Antonio Carlos Barbosa-Lima. Ele não tem culpa do que aconteceu, já vou isentando a figura dele, mas vou contar a humilhação pela qual eu passei. Na família dele, eram todos ricos. Eu fui para a casa do Barbosa-Lima, ele morava aqui em São Paulo, perto do Brooklin, na avenida São Gabriel, num prédio de esquina, até hoje ainda tem uns apartamentos do pai dele lá. Chegando lá, quando eu toquei a campainha, o pai dele veio me atender. Foi na primeira porta que eu bati, e da primeira a receber um não. O Barbosa-Lima veio saber disso depois, que eu fui à casa dele, mas isso foi bem depois. O pai dele me atendeu e perguntou o que eu desejava. Eu disse:

- Eu queria falar com o Barbosa-Lima, eu vim aqui porque toco violão...

- Toca violão? Você sabe com quem está falando? Está falando com o pai do maior violonista.

O pai dele era uma pessoa de temperamento difícil, misterioso. Enfim, o pai do Barbosa-Lima mandou-me entrar, eu com a partitura embaixo do braço, parecendo compositor de samba. Eu só ouvia o som do violão tocando lá no quarto, mas o Barbosa-Lima nem apareceu na sala, o pai dele nem chamou. O pai dele chamava-se Manoel Carlos, se eu não estiver enganado. Ele perguntou:

- O que de fato você deseja?

Expliquei:

- Eu quero participar do concurso de composição em Porto Alegre, e para isso, o regulamento diz que tem que haver um intérprete. Eu escolhi o Barbosa-Lima.

O pai dele pegou a partitura que escrevi, olhou e me perguntou:

- Você estudou composição?

- Não senhor.

Ele disse:

- Pois meu filho não toca música de qualquer um, se você não estudou, sem chance.

Abriu a porta e me mandou embora. Saí meio chateado, nem vi o Barbosa-Lima, só ouvi o som do violão lá no quarto.

Fui para Tatuí e contei o fato ao Jair T. de Paula. Ele falou então para eu procurar os irmãos Abreu.

Aí, lá vou eu procurar os irmãos Abreu. Eles estavam aqui em São Paulo, hospedaram-se no Othon Palace Hotel, na Praça do Patriarca. Um funcionário me levou lá no quarto. Toquei a campainha. Também não vi a cara dos irmãos Abreu, quem veio foi o pai deles, o 'seu' Osmar Abreu. Chegou e falou:

- Que é que você deseja?

Contei a minha história:

- Eu vou participar do Seminário de Porto Alegre, preciso de um intérprete, queria saber se o Sérgio Abreu...

- Rapaz, quem é você?

Eu falei:

- Eu toco violão.

- Violão? Você tem coragem de tocar violão aqui dentro? Você não sabe? Aqui você está perto dos maiores gênios do mundo. Não tem cabimento falar com meus filhos, eles não vão nem aceitar.

Só sei que eu nem vi a cara deles, acho que o Sérgio até hoje nem sabe dessa história. Bom, eu peguei e me retirei, afinal fui mandado embora.

Eu voltei lá em Tatuí e falei:

- Jair, mais um que gorou”.

Após essas tentativas frustradas, Araújo quase desistiu pois estava se aproximando o fim do prazo das inscrições e não havia ninguém para tocar a sua música. O

Jair de Paula, então, teve a ideia de usar um pseudônimo. Francisco mesmo gravaria a sua própria música. Na hora de preencher a inscrição, usaria pseudônimo para o compositor e como intérprete o próprio nome. Valia a pena tentar, era a última chance.

Como um estúdio para gravar ficava muito caro, Francisco foi à casa de um amigo seu, que tinha um gravador de rolo *Akai*. Era o “supra sumo” da época. Após várias tentativas de um trabalho insano, já que durante a gravação passava caminhão, passava moto, era muito barulho, o som não ficava bom, enfim, conseguiu.

De posse da gravação, fez a inscrição e mandou para Porto Alegre. Passado um mês, saiu o resultado no jornal e todos foram cumprimentá-lo. Havia conquistado o primeiro lugar. Era o primeiro violonista brasileiro a vencer um concurso de composição realizado no Brasil. A sua *Valsa Virtuosa n°1* ganhou por voto unânime do júri. O júri era composto pelo maestro Marlos Nobre, grande compositor, a Esther Scliar e também um professor do Rio, chamado Léo Soares. Na época, o prêmio era realmente muito bom. Recebeu dinheiro suficiente para acabar de pagar a casinha que seu pai tinha comprado, e adquiriu também o seu primeiro violão de luthier: um Dornelas que o acompanhou por muitos anos.

A *Valsa Virtuosa n°1* foi a primeira obra a mostrar ao Francisco que ele realmente seria um compositor. Isso fez com que ele tomasse decisão e, a partir de 1977, começou a escrever com seriedade. Das peças feitas anteriormente, conseguiu salvar apenas algumas, que estavam gravadas, porém muito se perdeu, pois não foi escrito.

Francisco teve, em sua vida, vários ídolos. O primeiro foi Dilermando Reis, que faleceu em 1977, de quem garante ter ouvido a obra inteira. Não chegou a conhecê-lo pessoalmente, mas foi uma referência muito grande na sua infância. Outros brasileiros importantes foram João Pernambuco, Paulinho Nogueira, Baden Powell e Garoto. Depois viriam Agustin Barrios e, no clássico, Segóvia. Mas o Barrios, segundo o próprio Araújo diz, foi muito mais. Pelo grande artista que foi, pela versatilidade da obra, pela genialidade, pelo grande executante e, mais exímio ainda, compositor. Agustin Barrios foi seu ídolo maior. A *Valsa Virtuosa n°1*, assim como as demais valsas da série, são dedicadas a ele.

Quem ia tocar a *Valsa Virtuosa n°1* no Seminário era o Barbosa-Lima. Acontece que o prazo era muito pequeno, e não havia tempo hábil para preparar a peça. O Barbosa-Lima recusou-se a fazê-lo, pois era um compromisso muito sério e não podia ser feito de qualquer jeito. O Marlos Nobre, que era presidente do júri, determinou então que, não havendo intérprete, chamassem o compositor para tocar. Convocaram Francisco Araújo e ele foi para Porto Alegre. Chegando lá, após o impacto sofrido com a baixa temperatura do inverno, foi informado pelo diretor Antônio Crivelaro que tocaria imediatamente para toda a imprensa.

- “Me puseram num terno de lã, me deixaram bonito, arrumaram maquiador, foi a primeira vez que eu vi maquiador na minha vida, passaram base no meu rosto, era para televisão, eu ia tocar na abertura do Seminário”.

Barbosa-Lima, mesmo não tocando a *Valsa*, era o responsável pela abertura do Seminário, naquele ano. Ele tinha um violão Ramirez e o emprestou para que Francisco tocasse. Deu a flanelinha, aquele ritual todo. Para o Araújo, era como se estivesse num paraíso. Nunca tinha pegado num Ramirez, era uma coisa mística. Quando fez os primeiros acordes, aquele som forte, a música já começou a impressionar. A própria estrutura da obra e o jeito como ele tocava começou a chocar as pessoas. Resultado: não deixaram ele tocar. Não na abertura. Mas foi receber o prêmio. Na entrega do prêmio tinha mais \$200 dólares, da Columbia Music Company, de Washington, onde a *Valsa Virtuosa n°1*³ foi editada. Era na época uma quantia razoável quando se convertia em dinheiro nacional. Assinou o contrato ali, na hora.

Nos anos de 1977 a 1979, muita coisa aconteceu na vida do Francisco Araújo. Ele foi convidado várias vezes para tocar a sua *Valsa Virtuosa n°1* e recebeu várias

³ ARAÚJO, Francisco. **Virtuoso Waltz no. 1**. Columbia Music CO. 1978. Washington DC. 20036.

homenagens como compositor. Foram anos ótimos e tristes ao mesmo tempo: seu pai faleceria em 1878. O seu mestre Aimoré (1908-1979) e o Armando Neves (1902-1974), o Dilermando Reis (1916-1977) e o Isaías Sávio (1900-1977) também faleceram nessa época. Foi triste para a história do violão brasileiro.

Aos poucos, foi abandonando a carreira de intérprete do repertório convencional e começou a tocar as suas próprias músicas, já que ninguém mais o fazia.

No ano seguinte, no XI Seminário de violão de Porto Alegre, foi ser jurado do concurso de interpretação, pois a *Valsa Virtuosa nº1* era a peça de confronto. Os jurados foram, além dele, o Barbosa-Lima, e o Abel Carlevaro.

Nessa época, conheceu o Carlevaro e passou a admirá-lo muito, embora nunca tenha conseguido se adaptar ao carlevarianismo, que julgava terrível. Francisco foi uma pessoa que, sem querer, lutou contra isso. Ele é uma “pedra no sapato” de muitos violonistas carlevarianistas, por tocar diferente.

Aqui se faz necessário esclarecer um pouco sobre o carlevarianismo.

Com uma posição de mão diferente, ligeiramente mais inclinada, o toque feito pelas unhas nas cordas do violão se dá no sentido diagonal e com pouco, ou quase nenhum apoio. A consequência direta dessa postura é uma sonoridade límpida, porém, com menos impacto acústico, uma vez que as cordas não vibram no sentido perpendicular ao cavalete do violão. Essa técnica possui o grande benefício de permitir tocar o violão de maneira clara, com muito mais facilidade, sem esforço. Embora com todos esses grandes méritos, o carlevarianismo produziu, por uma espécie de exagero ou distorção, uma legião de violonistas brasileiros totalmente inexpressivos, que gravam vários cds, mas, ao vivo, não conseguem atingir o público em termos musicais, pois embora com sonoridade limpa, ou teoricamente perfeita, não conseguem desenvolver a capacidade interpretativa que faz parte desse tão rico instrumento musical, ou seja: não “tiram som” do violão. A dinâmica varia entre o pianíssimo e o inaudível.

Nesse concurso havia um violonista pernambucano chamado Djalma Marques que, segundo os critérios definidos por Francisco Araújo, para sua música, seria o vencedor. Só que o Djalma não passou para a final. Quem passou foi o Everton Gloeden, que também tocou muito bem a *Valsa Virtuosa n°1*, mas aí veio a política do concurso.

O Barbosa-Lima trouxe o Jeffrey Meyerriecks, que é um grande violonista, para participar do concurso. O Jeffrey era de uma família que patrocinava os concertos do Barbosa-Lima lá na Virginia. Só que o Jeffrey ficou em segundo lugar. O concurso rodou, rodou, e não teve primeiro lugar, o que é estranho. Todo concurso - entende-se - deve ter as colocações: primeiro, segundo e terceiro lugar. Se for justo ou não é outra história. Como Francisco só dava nota a quem melhor tocasse a peça de confronto, e depois tinha que tocar pessoalmente, foi lá se apresentar. Não quis participar daquela discussão. O Barbosa-Lima gostaria, logicamente, que o americano ganhasse.

- “O Everton não sabe dessa história até hoje. Mas vai saber, um dia que ele se encontrar comigo, ele vai saber. O Everton foi melhor, o Everton ganhou, foi um general que ganhou a guerra mas não saboreou a vitória. Parece-me que ficou em segundo lugar. Só que foi o seguinte: a Organização dos Estados Americanos (OEA) patrocinava um disco de vinil, e o Barbosa-Lima disse que não assinava a súmula pro Everton tocar e voltou para os Estados Unidos. Eu vi aquilo tudo. O Carlevaro também ficou mais do lado do americano que qualquer outra coisa. Mas, para mim, o vencedor, quem melhor tocou a minha música foi o Djalma Marques, disso eu não tenho dúvida”.

Santiago de Compostela

Depois de tudo isso veio uma viagem para a Espanha, em Santiago de Compostela, em 1985, foi quando teve o privilégio de ver o já velho Segóvia pessoalmente.

Nessa época, estava com uma situação sentimental abalada, pois sua mãe estava falecendo. Francisco não desistiu. Provavelmente nunca teria outra chance igual. Era pegar ou largar. Ganhou a estada da Faculdade de Compostela como bolsista, mas tinha que pagar

a passagem. Naquele tempo, era muito caro sair do Brasil. Fez economias por todos os lados, tocou em qualquer canto para fazer uma “vaquinha”. Conseguiu o dinheiro da passagem e foi.

Lá na Espanha, o concurso era de interpretação das músicas espanholas que faziam parte do repertório segoviano, e existia também uma outra exigência: quem fosse compositor que mostrasse uma obra editada. Era exigência do Segóvia (1893-1987), que estava fazendo 92 anos naquela ocasião. Francisco inscreveu a sua *Valsa Virtuosa n°1*.

O Segóvia passou por Compostela muito rápido. Foi apenas receber uma homenagem como *Doutor Honoris Causa* Oxford. Na realidade, Francisco e Segóvia se encontraram em um hotel, em Madrid, onde ambos estavam registrados. O Segóvia fez uma conferência, uma palestra sobre qual professor cada um deve ter: um professor que identifique os problemas e que resolva isso.

“Ele disse para mim, eu me lembro ainda hoje:

- Você é compositor. Eu não quero dizer se eu gosto ou não da sua obra, o meu julgamento não importa, o que eu quero lhe dizer é para você seguir sozinho o seu caminho. Você pode marcar a história da guitarra. Siga o seu caminho sozinho.

Aquilo para mim valeu o concurso”.

O concurso foi no Museu Histórico de Santiago de Compostela, num hotel chamado *Los Talos de los Reyes Católicos*. Quem dava aulas era o assistente do Segóvia, chamado José Luiz Rogério. No dia do concerto, Francisco tinha que tocar as peças, mas o José Luiz Rogério queria que fosse com o *sonido* delicado, baixo, porque ele simplesmente achava que tinha que ser assim. Francisco tocou macio, na sala, mas lá na hora da apresentação, com o público olhando, ou tocava para agradar a si mesmo e ao público, ou agradava ao José Luiz. Não pensou duas vezes: resolveu tocar de sua maneira mesmo.

Quando tocou, foi um tremendo sucesso. A plateia aplaudiu e pediu para ele voltar. Segundo Araújo, as peças que ele tocou (a *Valsa Virtuosa n°1*, as *Variações sobre um Tema de Ernesto Nazareth*, do Odeon, e a *Rapsódia sobre Temas de Humberto Teixeira*) impressionaram muito o público, pois lá eles estão acostumados com música erudita europeia e, sendo novidade, agradaram a plateia sobremaneira.

- “Eu tive a honra de ver o Segóvia tocando já com seus 90 anos, e foi a coisa mais engraçada que eu vi na minha vida. Ele tocou a *Chacona* do Bach e também o Concerto de Villa-Lobos com orquestra, mas a primeira obra era uma Suíte do Robert de Visèe. Ele abriu com essa peça, mas deu um branco nele. Ele começou a segunda vez e deu outro branco. Ele parou de novo. Putz, o velhinho já está meio... meio..., diziam aqueles mal intencionados, como se a pessoa fosse obrigada a nunca errar, como se o ser humano não tivesse emoções, porque todo mundo fala das notas que se erra, mas ninguém fala das que estão certas. Na terceira vez, ele começou de novo, deu branco de novo! E daí continuou o concerto, tudo normal, tocou Villa-Lobos, tocou a *Chacona* divinamente bem, ele era uma figura, um cara fechado. Pediram bis. Rapaz, quando ele voltou, a forma como ele tocou essa Suite de Robert de Visèe, nunca mais na vida ele tocaria igual ao que tocou de tão bem. Isso é a grandiosidade do artista. A superação do artista. Esse é o gênio. E esse foi o gênio.”

O Segóvia faleceu dois anos depois e não teve mais o concurso.

Francisco, na realidade, nunca teve aulas com Segóvia, como dizem alguns. Em sua trajetória, estudou violão com seu pai e com o professor José Alves da Silva, o Aimoré. Teve contatos com Abel Carlevaro e com Turíbio Santos. Sua formação musical foi desenvolvida com Koellreutter, com quem estudou harmonia, composição e estética, e também com o maestro Guido Santorsola, de quem recebeu aulas de composição clássica. Consequentemente, uma formação bem sólida.

É evidente que a *Valsa Virtuosa n°1* foi um marco na sua carreira de compositor. Ela foi gravada também nos Estados Unidos. O violonista Joseph Breznikar⁴ gravou a música. Francisco recebeu da Columbia uma boa quantia em dinheiro pelos direitos autorais. O salário do conservatório de Tatuí, no final da década de 80, estava

encolhendo cada vez mais, devido à inflação. Ele sentia que começava a ter que pagar para trabalhar. Começou então a procurar as músicas que tinha feito antes, e foi recuperando alguma coisa, não recuperou tudo. De 1973 até 1978, desses cinco anos, tem apenas alguma coisa escrita.

O Ciclo do Violão

Em 1991, houve um grande evento em São Paulo chamado “Ciclo do Violão”, idealizado e dirigido musicalmente por Francisco Araújo. Era patrocinado pela Associação Atlética do Banco do Brasil (AABB) e pelo Serviço Social do Comércio (SESC).

- “Eu queria ver o violão em todas as dimensões, porque eu achava que o violão não podia ficar parado só num compartimento estanque, aí fiz um evento que acolava todas as linguagens do violão, da música popular à erudita”.

No “Ciclo do Violão” havia um concurso de interpretação, um concurso de composição, outras linguagens do violão, como acompanhamento, solo, o violão e o canto, e apresentações que eram do próprio Francisco Araújo, do Paulinho Nogueira, Heraldo do Monte, Ulisses Rocha, Lúcio Santos, Canhoto da Paraíba e do Geraldo Ribeiro. O “Ciclo” pagava um cachê que era por volta de \$1.500 dólares. Isso, em 1991, era muito dinheiro.

Nessa mesma época, Francisco foi ficando entediado com a rotina do conservatório e o seu salário, sem correção, ficava cada vez mais baixo. Isso fez com que ele pedisse demissão. Ficou desempregado, mas, ainda hoje, mantém um carinho muito grande pelo conservatório de Tatuí. Foi ali que começou. Ele tem muita consideração por seus amigos de lá, principalmente pelo Jair T. de Paula. Sofreu muito, sem emprego, de 1991 até 1997. Já não apareciam tantos convites para recitais, também não tinha gravações.

⁴ BREZNIKAR, Joseph. **Diverse Dimensios**. Sterling Sounds Music Co.

Acabou participando de programas de televisão e sobreviveu tocando na noite, acompanhando amigas cantoras. Nessa época, quase não dava aulas particulares, porque não tinha escola e em conservatórios havia jurado, para si mesmo, que nunca mais voltaria. Ele achava que:

“Se tivesse que dar aulas, seria cobrando do aluno aquilo que julgava que deveria cobrar, mas não dividindo com alguém que não faz nada, que são os donos dos conservatórios particulares”.

Trabalhou até 1998 no Instituto Adventista de Ensino (IAE) onde dava aulas sobre a história do período barroco. Araújo é graduado em história, mas sempre canalizou tudo para a arte. Diz que nunca soube fazer outra coisa que não fosse música, e que ainda não sabe.

Trio Brasília e o Clube do Choro

O Trio Brasília permaneceu com sua carreira ativa durante dois anos, depois se extinguiu. Foi de 1979 até 1981. Gravaram um disco na Copacabana, chamado *Pegando Fogo*⁵, com 10 músicas do Francisco e uma do João Dias Carrasqueira, que é a *Apanhei-te Joãozinho*, dedicada ao pai da flautista Ivone Toledo. O Trio era formado por Araújo no violão, a Ivone Toledo na flauta, e o Ignácio de Oliveira, um cavaquinista que já era conhecido e amigo do Francisco desde a época das aulas com o mestre Aimoré.

A história do Trio Brasília é meio folclórica. Naquele tempo estava acontecendo o movimento do “Clube do Choro” de São Paulo. O “Clube do Choro” foi uma entidade que fazia reuniões, apresentações, promovia shows, enfim, fez aparecer novamente o choro que estava meio esquecido. O “Clube” se reunia todo domingo, na Alameda Jaú, em São Paulo. Em Tatuí também houve um movimento de chorinho. Existia, na cidade, um regional chamado Conjunto Regional Brasília, formado pelo Roberto

Roseno, cantor e compositor, Noel Rude, violonista, Zé Fiúsa, Raul e a própria Ivone. O Conjunto Brasília brigou, acabou, mas ficou pendente uma apresentação marcada no teatro do Sesi em São Paulo.

O Coelho, diretor do conservatório, não querendo perder a oportunidade de colocar o nome de “sua” escola como participante do “Clube do Choro”, assumiu a apresentação do teatro do Sesi. Falou com o Francisco e pediu para que ele se encarregasse disso.



Capa do disco “Pegando Fogo” do Trio Brasília.

⁵ Trio Brasília. **Pegando Fogo**. Copacabana. 1982

Com seus 30 anos, Araújo chamou a Ivone, de 21 anos, uma grande solista de flauta, a ponto de o Altamiro Carrilho dizer que ela era um Altamiro de saia, e o Ignácio de Oliveira que, com seus 48 anos, nunca tinha se apresentado em shows. Formaram um conjunto de choro sem pandeiro, apenas com três instrumentistas solistas de gerações diferentes. Resolveram unir a experiência dos três com o repertório tradicional e foram lá tocar. Quando chegaram ao Sesi, na Avenida Paulista, estava lá o currículo do Conjunto Brasília: dois LPs gravados. Mas eles nunca tinham gravado disco algum. Enfim, acabaram fazendo sucesso e, conseqüentemente, adotaram o nome Trio Brasília.

Com toda a divulgação que obtiveram, foram convidados a tocar na TV Cultura, numa série de 15 programas com o regional do Isaías, e depois foram para o então Canal 13, TV Bandeirantes de São Paulo, onde o regional do Caçulinha ia acompanhá-los, mas como o choro *Pegando Fogo* era inédito, tiveram que tocar sozinhos. Também fizeram parte, por alguns meses, do *Alegria do Choro*, um programa da Rádio e Televisão Cultura (RTC). Depois disso, o Trio Brasília começou a decair e acabou, definitivamente, em 1982.

Canhoto e o show da UMES

Em dezembro de 1997, o “Clube do Choro” de São Paulo tinha um jornal chamado *Urubú Malandro*, que ia prestar uma homenagem aos 70 anos do Francisco Soares de Araújo, o Canhoto da Paraíba. O “Clube do Choro” resolveu fazer um show com ele, que tinha gravado seu primeiro Lp pela Marcus Pereira, chamado *O Violão Brasileiro Tocado Pelo Avesso*⁶. Canhoto era primo do pai do Francisco Araújo.

O Canhoto, que já havia participado do “Ciclo do Violão”, chamou Francisco para tocar. Foi na União Municipal do Estudante Secundarista (UMES). O projeto se chamava Serenata na UMES.

⁶ PARAÍBA, Canhoto da. Marcus Pereira - **O Violão Brasileiro Tocado Pelo Avesso**, 1977. MPA 9363

Quando fez sua apresentação, Araújo foi extremamente ovacionado pelo público. Ao voltar para agradecer e dar o bis, uma pessoa, no meio da plateia, gritou:

- Como é que esse homem ainda não gravou?

E um outro gritou também lá no meio:

- Vai gravar na minha gravadora.

Para Araújo, que sempre teve uma vontade terrível de gravar um disco solo, pareceu tão utópico quanto a conversa entre dois bêbados: o que perguntou e o que respondeu. Essa história está reproduzida no encarte de seu CD. Após a apresentação, no camarim, Francisco Araújo foi apresentado ao Marcus Vinícius, que confirmou o contrato com a gravadora.

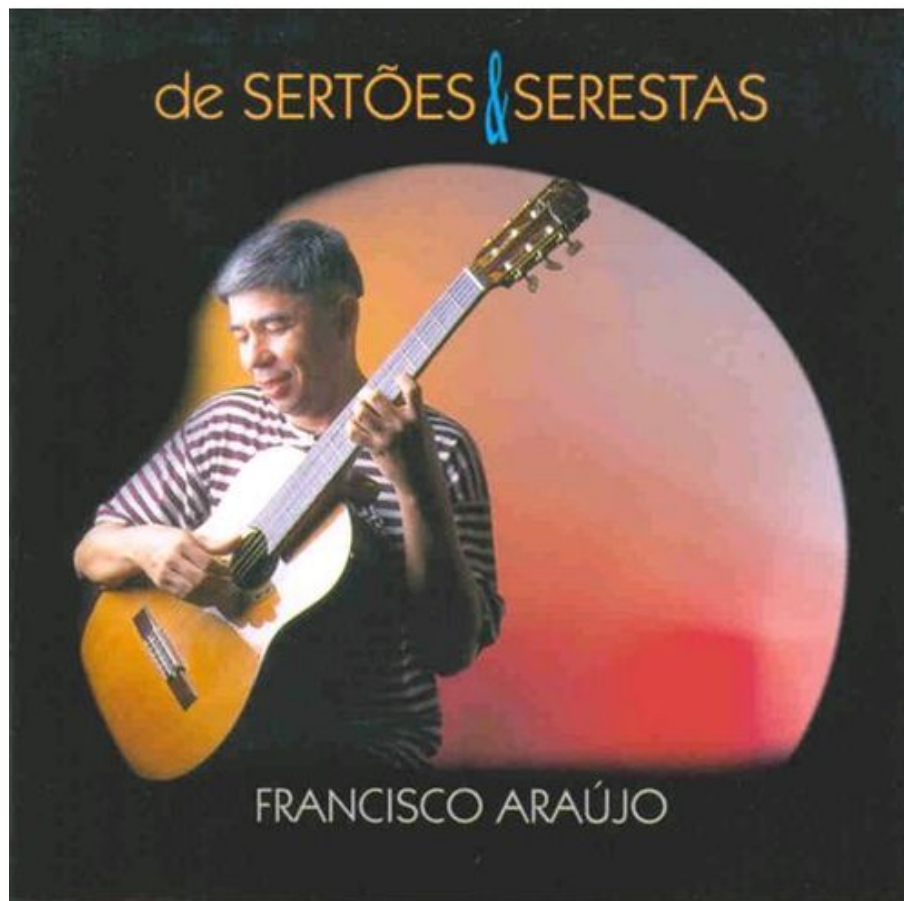
O Primeiro Disco

- “Eu não queria gravar coisas dos outros, eu acho que o pior crime que se faz é gravar o primeiro disco com o repertório do Segóvia, por exemplo. Não que seja ruim. É que a ‘marca’ de Segóvia vai permanecer. E quando você tocar uma música, quando modificar, vão dizer que adulterou e se tocar igual, imitou. Quer dizer: se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. Como eu já vinha compondo há muito tempo, decidi: Vai ser a minha obra”.

O Marcus Vinícius não se opôs. Mesmo titubeando, no início, ele acabou deixando que Francisco gravasse a sua obra. Pediu apenas que incluísse o *Odeon* e a *Rapsódia*, porque foram as duas músicas daquela noite, e as duas tinham um grande apelo comercial. No mês de junho, o disco foi produzido na Zona Franca de Manaus.

- “Rapaz! Até esse CD chegar, eu enchia o saco de todo mundo. Eu queria ver o disco, e o disco não chegava, e passaram 40 dias. Mas, enfim, chegou o CD. Quando chegou foi aquela coisa: eu não sabia se estava sonhando. Eu estava

passando por uma situação financeira e sentimental muito difícil, na época. Eu achava que não conseguiria, as coisas nunca foram fáceis, mas entrei no estúdio e fiz um bom trabalho. De lá para cá as obras vêm sendo gravadas, o CD foi reeditado várias vezes”.



Capa do disco “de Sertões e Seresta” - CPC/Umes - 1998

O lançamento do CD foi na Livraria Cultura, hoje, no local é a Fnac. Foram feitos 1000 CDs, e, segundo o jornal “Diário Popular”, na matéria *O Violão e o Acaso*, só no primeiro dia, 400 unidades foram vendidas. Inicialmente, o disco se chamaria *Sortilégio*, nome de uma das músicas, mas, numa jogada comercial, a gravadora colocou *De Sertões e*

*Serestas*⁷, tentando atingir dois públicos simultaneamente: aqueles que pensariam se tratar de sertanejo, e os que pensariam em música de seresta: todos comprariam. Para Araújo, relacionada à seresta só há uma música, chamada *Seresta da Saudade*, e de sertão só há um cateretê, dedicado à Inezita Barroso, chamado *Quando Havia Sertão*.

No encarte do CD, o Marcus Vinícius, produtor e diretor artístico da gravadora diz:

- “Todo CD tem sua história, e a deste é muito simples. Canhoto da Paraíba esteve em São Paulo, na última semana de 1997, e se reuniu com todas as pessoas e com a grande Confraria do violão brasileiro. Em dado momento, Canhoto chamou ao palco o seu primo, Francisco Araújo. Tímido, não muito à vontade, Araújo começou a tocar, e logo foi arrebatando o público, quando finalmente atacou a *Rapsódia*. Como é que um homem desse não conseguiu gravar? A justa indignação contida na pergunta atingiu-me em cheio. Mais uma vez, se constatava a cruel indiferença do país para com seus grandes artistas. Na mesma hora me lembrei, como 20 anos antes, Paulinho da Viola e eu tivemos de fazer um grande esforço para realizar o primeiro disco do próprio Canhoto da Paraíba, ainda inédito, desconhecido na época. No caso do Araújo, senti que tal história não deveria se repetir e que o reconhecimento do talento do Francisco Araújo não merecia ser jogado para o incerto amanhã.”

Araújo comenta:

- “Essas palavras me emocionaram. Esse foi meu primeiro CD, gravado por mim mesmo. Para mim é um grande filho. Todo CD é um filho. Daí para frente a minha vida começou também a se modificar um pouco, o CD faz uma carreira. O problema do independente é que, embora gravando melhor, não tem distribuição, e mesmo se tiver distribuição em loja, eles pagam uma micharia. São 2% por venda, o CD está custando 20 reais, você vai ganhar o quê? Alguns centavos? Eles falam que venderam 1000 CDs em tal época, dão um demonstrativo, mas como é que se pode ter certeza se não é numerado? Gravadora nenhuma numera CD. Então, tem que aceitar. No meu segundo CD, *Francisco Araújo, Deitando e Rolando*⁸, eu também só gravei obras minhas, com exceção de duas do Dilermando Reis”.

⁷ ARAÚJO, Francisco. **De Sertões e Serestas**. CPC-UMES (1998). - ASIN: 7897181218309

⁸ ARAÚJO, Francisco. **Deitando e Rolando**. CPC-UMES (2003)



Capa do disco “Deitando e Rolando” - CPC/Umes – 2003

Globo Rural

Depois do CD, uma aluna do Francisco, que trabalhava na “Globo News”, um dia chegou para a aula e disse que o apresentador do programa *Globo Rural*, o Nelson Araújo, queria fazer um trabalho com a música *No Tempo das Flores*. Ele queria colocá-la como vinheta do programa *Globo Rural* e precisava da liberação dos direitos. Para isso a Globo ofereceu um certo valor. Como a música ficaria no ar apenas 45 segundos e às 7 horas da manhã, Francisco liberou, achou que não haveria problemas.

Francisco Araújo teve então algumas pequenas confusões com sua gravadora. Isso foi em 2003 e ele já estava gravando o seu segundo CD. Ao chegar na gravadora, todos já tinham ouvido a música no programa Globo Rural e vieram lhe dizer que a negociação era para ter sido feita com a gravadora, pois dava para ganhar muito mais num trabalho desses.

- “O que a Globo não pode fazer é a cópia do fonograma, mas eu não sabia o que era um fonograma. Fonograma é o disco. Eu não posso, por exemplo, gravar esse mesmo CD em outra gravadora, com essa mesma música, que o fonograma é deles. Mas os direitos de exclusividade da música quem libera sou eu. A Globo me pediu de novo e eu liberei novamente. Depois, pediram para ir fazer as vinhetas lá mesmo. Eu tenho muito que agradecer à Rede Globo pela oportunidade que me foi concedida. O Nelson Araújo acabou ficando muito meu amigo. Ele estuda e toca violão, é uma pessoa que tem uma fina sensibilidade musical.”

Violão, uma História Brasileira

Francisco Araújo está trabalhando, agora, em um projeto seu chamado: *Violão, uma História Brasileira*. Trata-se de um livro. Essa ideia vem desde 1996. Ele não pretende escrever sobre Tárrega ou Segóvia, mas apenas sobre brasileiros. O violão tem uma história no Brasil.

Começou escrevendo as origens do violão no Brasil.

Até 1999, ele acreditava que os portugueses é quem tinham trazido o violão para o Brasil. Fez vários textos, mas quando começou a estudar a história, começou a ver a lógica e a questionar essa origem, colocada para nós como sendo uma verdade inquestionável. Quando os portugueses vieram para o Brasil, em 1549, na época dos Governos Gerais, eles introduziram o cravo e a *vihuela* como instrumentos de catequese. A *vihuela* nada mais é do que a atual viola caipira. O violão simplesmente não existia. Eles

não poderiam ter introduzido um instrumento que ainda não existia. Existia o alaúde, a *vihuela* e a guitarra barroca de origem moura.

Os portugueses, no Brasil, pertenciam à elite. Trezentos anos depois, já no século XIX, o violão começa a ter a sua história no Brasil, mas sempre marginalizado, visto como instrumento de boêmios, de desocupados.

Na Europa, já havia uma literatura para o violão com os italianos Carcassi, Carulli e Cano no século XVIII, e os espanhóis Fernando Sor no século XIX e Tárrega já no começo do século XX. É óbvio que o violão, como se conhece hoje, nasceu na Espanha e era na Espanha também que os ciganos tocavam o flamenco nas suas guitarras. Quem trouxe, então, o violão para o Brasil, provavelmente foram os ciganos e não os portugueses. Não se encontra um só português, do período clássico da história, que tenha escrito obras para o violão. Também, provavelmente por causa dos ciganos e do preconceito contra eles, é que o violão sempre foi considerado, no Brasil, um instrumento abominável.

Francisco passou a pesquisar ciganos. Leu um livro do Tinhorão, *Música Popular no Romance Brasileiro*⁹. Nos três volumes, só no século XIX é que o violão aparece. E mesmo assim, na segunda metade. Só há um relato do mulato Joaquim Manuel, que tocava violão na corte de Dom João VI, em 1820.

Joaquim Manuel de Macedo escreve em *O Moço Loiro*¹⁰, em 1844, sobre o predomínio do piano no Rio de Janeiro e fala que a personagem cantava uma modinha e o noivo a acompanhou ao violão”. José Ramos Tinhorão fala da ascensão do violão na música popular urbana, o aparecimento nas cidades. Mello Moraes Filho, o tio de Vinícius de Moraes, tem um livro chamado *Os Ciganos no Brasil*¹¹. O livro foi escrito em 1887 e traz uma visão antropológica. Ele diz que a primeira leva de ciganos veio em 1525, antes

⁹ TINHORÃO, José Ramos. **A Música Popular No Romance Brasileiro** V.1 Séculos XVIII e XIX; V.2 Século XX (1 Parte); V.3 Século XX (2 Parte). Editora 34, primeira edição.

¹⁰ MACEDO, Joaquim Manuel de. **O Moço Loiro**. Editora Ática. Coleção: BOM LIVRO. ISBN: 8508043325. Primeira publicação em 1845.

Pág. 89: “... ofereceu-se para acompanhá-la; apareceu um violão, e Honorina cantava.”

¹¹ MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. **Os Ciganos no Brasil e Cancioneiro dos Ciganos**. Editora Itatiaia, 1981. 78 pp. ISBN: 8531902517

dos Governos Gerais, antes dos jesuítas. Os ciganos eram fiscalizados e não podiam exercer a sua cultura aqui no Brasil.

Enquanto Araújo se aprofundava cada vez mais na sua pesquisa, aconteceu em São Paulo a produção de um dos melhores projetos já feitos sobre o violão. Chamou-se *Violões do Brasil*¹². É um livro, muito bem organizado, com o DVD dos depoimentos e um CD incluído. No livro está escrito:

“O violonista Francisco Araújo tem estudado muito essa questão. Os portugueses trouxeram a viola, que nada mais é do que a versão lusa da *vihuela* espanhola do século XVI, que hoje chamamos de viola caipira. Ela é parecida com o violão, mas tem cordas duplas e uma afinação diferente. Para Araújo, o instrumento que corresponde à guitarra espanhola, de fato, é o violão, que foi trazido para o Brasil pelos ciganos expulsos de Portugal pela inquisição no século XVIII.”

De fato, José de Alencar, que fez o chamado romance histórico, faz esta afirmação em *O Guarani*¹³, de 1860, na pág 5, primeira parte, Capítulo I, em Os Aventureiros:

“...e ali, no quarto de Cecília, sobre uma cômoda, via-se uma dessas guitarras espanholas que os ciganos introduziram no Brasil quando foram expulsos de Portugal.”

Alencar também menciona o violão (guitarra espanhola) em:

Pág 134: Segunda parte. Capítulo XIV: A Xácara.

“... cortou o silêncio da noite voz argentina, que cantava uma antiga xácara portuguesa. Os sons doces de uma guitarra espanhola faziam o acompanhamento da música.”

¹² TAUBKIN, Myriam e KFOURY, Maria Luiza. **Violões do Brasil**. Editora: SENAC Edição: 2007. 242 pp ISBN: 9788573596120

¹³ ALENCAR, José de. **O Guarani**. Editora: Martin Claret. Primeira publicação em 1857.

Pág 141: Terceira parte. Capítulo II: Preparativos

“... seus olhos caíram sobre a guitarra espanhola que estava em cima da cômoda e veio-lhe vontade de cantar.”

Francisco pode não estar com toda a verdade, mas com certeza está muito próximo dela. O que se tem de definitivo é a garantia de que realmente não foram os portugueses que trouxeram o violão para o Brasil, como defendem muitos autores em seus livros.

Já em processo de mixagem, Francisco está encerrando as gravações do seu terceiro CD, e vai tentar lançar ambos, o livro e o CD, em 2010. A nós, resta aguardar por tão dedicado trabalho.

CAPÍTULO 2 - INFLUÊNCIAS

Francisco Araújo, assim como qualquer compositor, tem várias características composicionais. Não é possível querer enquadrá-lo em apenas um ou dois estilos de escrita musical e ignorar a multiplicidade criativa de sua obra. O que se pretende, aqui, portanto, é apenas traçar algumas linhas gerais, reconhecidas pelo próprio compositor, como marcantes ou mais frequentemente observáveis em cada período de sua vida, não raro coincidentes com sua situação sócio-profissional.

A primeira vertente que se pode indicar é o nacionalismo da música popular, sempre muito forte e presente em sua obra. Longe de ser xenófobo, Araújo continuamente defende a postura de valorizar a cultura e a música brasileiras. Segundo ele, é imprescindível executar e divulgar nossos músicos, exaltando as suas qualidades (que não são poucas) mas, ao mesmo tempo, reconhecendo os valores da música de outros países.

Depois, a partir de 1990, aderiu a uma linha de composição perceptivelmente mais jazzística, mas tem, também, outras mais acadêmicas que são os 35 Estudos Técnicos e uma série de 10 Pequenos Estudos, as Danças Exóticas, as 4 Suites Brasileiras e os Temas com Variações.

Quando gravou seus discos, Araújo fez um trabalho mais direcionado para o lado brasileiro. A outra face da obra ninguém, ou quase ninguém conhece ainda. São várias vertentes. Essas duas faces têm que ser consideradas, afinal, isso faz parte das suas duas formações: da formação acadêmica e da autodidata.

A influência da música nordestina é muito forte em Araújo devido à vivência de família, da experiência do convívio com seu pai, um poeta de cordel que gostava de cantar e de tocar, venerava a obra do Luiz Gonzaga e tinha em casa todos os seus discos. Seu pai explicava coisas que, depois, Francisco veio a confirmar em estudos acadêmicos e pesquisas com embasamento científico.



Reprodução da primeira cópia da Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira manuscrito por Jair T. de Paula.

“Tudo isso é vivencial, não foi uma pesquisa de laboratório. É um nacionalismo feito por meio da convivência, porque viver é diferente de conviver: viver a gente vai levando, e conviver é participar! Eu participei diretamente disso e é por isso que veio a refletir na minha obra esses anos todos depois.”

A música regional nordestina brasileira é marcadamente modal e apoia-se sobre ritmos bem definidos como o baião, o xaxado, xote, maracatu e o frevo todos com base binária. Esses ritmos são originários do encontro entre culturas distintas: a africana e a europeia, que, com o passar do tempo, aqui no Brasil, foram sofrendo transformações e recebendo adaptações, até chegar onde estão hoje, reconhecidamente nacionalizadas. A maneira como a música nordestina tradicional é feita difere da do resto do país, principalmente pela forma e intensidade com que se deixou afetar por essas influências. O Mixolídio e o Lídio são dois dos modos que mais se fazem aparecer nas composições populares daquela região.

The image shows a musical score for a rhapsody, specifically measures 159 to 169. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. It is divided into three systems. The first system starts at measure 159, marked with a box 'B' and a circled '5' below the staff. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The second system starts at measure 164, marked with a circled '2' above the staff. The third system starts at measure 168, marked with a circled '7' below the staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

**Figura 1 - Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira.
Exemplo de ponteio nordestino - compassos 159 a 169 (letra B)**

No exemplo anterior (figura 1) que é um segmento da *Rapsódia*, aparece o modo mixolídio. Essa peça, como pode ser observado pela armadura de clave, encontra-se na tonalidade de *Mi maior*. No contexto tonal, a nota *Ré*, que naturalmente deveria ser sustenido, aparece sempre como bequadro, ou seja, o sétimo grau da escala é abaixado em meio tom. Note-se também a reverberação proposital alcançada com a combinação entre as cordas soltas e presas, fazendo-as soar simultaneamente, mais o ligado para cordas soltas. Todos esses recursos somados remetem, de uma maneira muito forte, à sonoridade característica do ponteadado da viola e da música nordestina. O pedal em *Mi* traz mais um caráter da música regional, que é a influência exercida pelo *organum* da música medieval, frequentemente encontrado em expressões folclóricas.

O *organum* é o início histórico do contraponto e da polifonia, na idade média, onde uma “melodia base” denominada *cantochão* ou *cantus firmus*, geralmente escrita e formada por um canto gregoriano, servia como referência para a criação de uma segunda voz, mais aguda, em intervalos de quartas ou quintas que normalmente era improvisada – não escrita.

Com o desenvolvimento do órgão pneumático, as notas bases do cantochão (geralmente mais lentas) eram executadas pela pedaleira, enquanto as mãos ficavam livres para as melodias criadas nos registros mais agudos e geralmente mais ágeis. Também existem instrumentos, com utilização na música profana da idade média, que produzem notas pedais por sua própria arquitetura, como, por exemplo, a “Viola de Roda”.

Essa é a estrutura que exerceu sua influência estética na linguagem das composições para violão, onde o pedal dos baixos funciona como base harmônica (*cantochão* ou *vox principalis*) e as melodias se sucedem como improvisações na região aguda: o organum (ou *vox organalis*).

O sertão do nordeste brasileiro é um dos poucos lugares onde essa presença insiste em se manter sobrevivente. Executados nos cânticos litúrgicos, trazidos pelos costumes europeus, o pedal, a música modal, os responsoriais e outros vários itens como esses passaram, no decorrer dos anos, com facilidade, da igreja para a tradição oral popular,

com a interferência da conhecida capacidade de adaptação e imitação dos músicos brasileiros.

Voltando ao exemplo, o inusitado é a aplicação, no final da seção, nos quatro últimos compassos da figura, do acorde de *décima* formado pelo *Mi maior com sétima*, tendo como dissonância o *Sol bequadro* (*Fá dobrado sustenido* por enarmonização). Tal acorde frequentemente é usado no Jazz, de modo que Francisco Araújo, com a utilização de apenas um acorde que possui duas terças, consegue retirar o ouvinte, com agradável surpresa, da “idade média” harmônica e trazê-lo de volta ao séc. XX. Esse recurso funciona também como uma ponte que prepara para a nova tonalidade que se segue: *Mi menor*.

Torna-se necessário mencionar, neste momento, a convivência que também existe entre procedimentos musicais folclóricos e alguns recursos que surgiram muito recentemente, como esse acorde supracitado.

As linguagens, principalmente se referindo à musical, têm a facilidade de incorporar mutuamente seus códigos através da influência exercida pelo simples contato ou da coexistência de suas expressões. É o mesmo exemplo da Bossa Nova que, de tanto receber influências do jazz, acabou por influenciar o próprio jazz e as duas manifestações, num certo ponto parece que se misturam ou se camuflam, tornando os seus limites tênues e ambíguos. São inúmeros os exemplos de músicos jazzistas que gravaram temas populares brasileiros, principalmente da Bossa Nova. Há frases da Bossa Nova que são melodias claras de chorinho. Choro brasileiro, com escalas e harmonias tipicamente bachianas e ritmo característico do *moto continuum*.

A complexidade cultural de uma linguagem se mostra cada vez mais à medida que seu interlocutor, neste caso, o compositor, se abre às influências externas, sem menosprezar as suas experiências internas. É um sincretismo, onde a fusão de diferentes concepções não são anuladas e sim, somadas, formando uma unidade cada vez mais enriquecida.

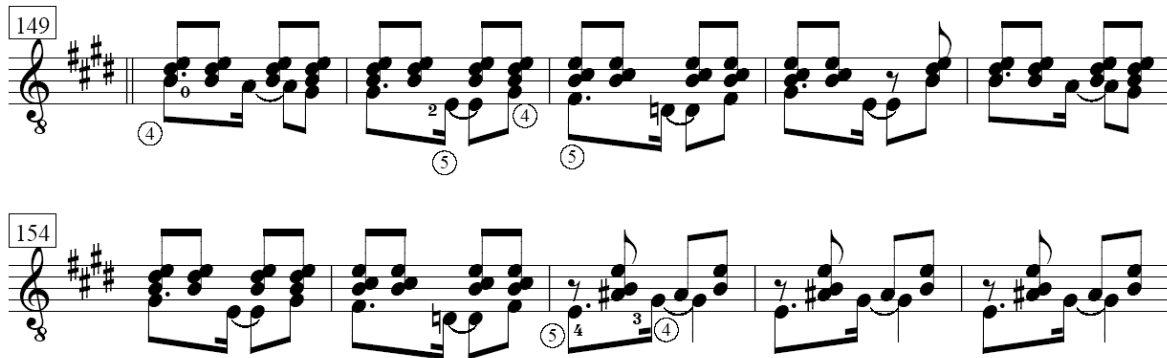


Figura 2 - Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira. Exemplo de aplicação do acorde maior formado sobre a subtônica em detrimento à sensível, consequência do modo mixolídio.

Dilermando Reis

Além da obra de Luiz Gonzaga, Francisco também sempre ouvia as gravações do Dilermando Reis, que faleceu em 1977. O pai de Francisco era um colecionador de discos. Tinha todos os discos do Dilermando, e ouvi-los foi a sua iniciação. Devido a isso, a primeira influência que Francisco diz ter sentido foi de Dilermando Reis. O Dilermando é, sem dúvida, uma entidade na história do violão brasileiro, é um período da história.

A história do violão brasileiro, segundo Araújo, pode ser dividida em três períodos distintos. Existem: o período romântico que vai até a década de 50, o período moderno, que começa a partir de 1955 com a Bossa Nova, e o pós-moderno, que está ocorrendo atualmente.

O período romântico vem desde 1870, quando, no Brasil, havia o movimento das serenatas, que está estritamente ligado à história do violão. “A música brasileira nasceu nas ruas e das ruas é que ela veio para os salões. A serenata é a expressão mais pura de

nosso romantismo, ela também nasceu nas ruas.”¹⁴ O seresteiro era o cantor de rua. Foi aí que o violão se impôs e se estabeleceu junto com a serenata. Em praticamente todas as manifestações seresteiras, o violão sempre era o instrumento presente. Francisco Araújo confirma: “Não poderia haver serenata sem violão”.

Os portugueses trouxeram a serenata, que já era um costume da Europa medieval. As primeiras serenatas documentadas estão num livro, *Nouveau Voyage Au Tour du Monde* (Nova Viagem ao Redor do Mundo), de um autor francês: Le Gentil de la Barbinais¹⁵. É a literatura de um viajante que visitava o Brasil e, de passagem por Salvador, em 1717, descreve uma serenata, ao contar que:

“... à noite só se ouviam os tristes acordes das violas, tocadas por portugueses em longos pijamas, a passear, debaixo das varandas de suas amadas, cantando, de instrumento em punho, lamentos com voz ridiculamente terna...”¹⁶

As serenatas foram incorporando alguns estilos musicais, como o choro à base de flauta, violão e cavaquinho, as valsas e, posteriormente, os sambas-canções. Influenciadas pelas valsas, as modinhas passaram a realçar seu tom de lamento na voz dos boêmios cantadores de serenatas: os serenateiros. Quando, já no séc. XX, a serenata passa a se chamar seresta, os cantores com voz apropriada e característica desse gênero sentimental da serenata, transformam-se, finalmente, em seresteiros.

O movimento das serenatas segue em proeminência no Brasil até o final da década de 40 e início da década de 50, quando começam a aparecer várias outras manifestações musicais com estilos diferentes como a Bossa Nova, os Beatles, o rock dos Estados Unidos e a Jovem Guarda no Brasil, já nos anos 60. Houve também o advento do

¹⁴ Mariz, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 6ª edição ampliada e atualizada

¹⁵ La Barbinais, le Gentil. **Nouveau voyage au tour du monde...** avec une description de la Chine.../par Monsieur Le Gentil. Paris: Flahault, 1727 3º vol. p. 205

¹⁶ Conforme o original: “...*Je n’entendois pendant la nuit que les triftes accords d’une Guitarre. Les Portugais en longues Robbes de Chambre, le Rofaire en Echarpe, l’Epée nue fous la Robbe, & la Guitarre à la main fe promenoient fous les Balcons de leurs Dames, & là d’une voix ridiculement tendre, ils chantoient des airs qui me faifoient regretter la Mufique Chinoife, ou nos Gignes de baffe Bretagne.*”

rádio. O rádio veio para o Brasil na década de 20 e seguiu forte até o final da década de 50, tornando-se, esse período, o que se convencionou chamar de “A Era do Rádio”. O rádio atraiu para seus programas os principais músicos ativos da época da serenata, que passaram a receber pagamentos por sua participação, geralmente ao vivo. Começa, então, a haver uma profissionalização dos cantores de rua e a serenata entra em decadência. O rádio incorpora a serenata e o movimento de rua se esvai. A serenata deixa de ser cantada apenas para as namoradas e passa a ser cantada para as massas. Há uma transformação músico-cultural em processo. Mas o rádio, no começo da década de 60, também começou a perder espaço para a uma grande novidade tecnológica que surgia: a televisão que, além do som, conseguia transmitir a imagem.

E o violão sempre esteve no meio disso tudo. O músico Dilermando Reis deixou um legado que documenta essa época. Assim como ele, existiram vários outros: Francisco Soares de Souza, Francisco Soares de Araújo - o Canhoto da Paraíba e Garoto. Eles são todos representantes dessa fase do romantismo. Mas Dilermando Reis foi o representante maior.

Prelúdios, Choros e Valsas

Podemos dizer que a serenata foi o movimento ancestral do choro, uma vez que o choro só apareceu depois. Ele é o lado instrumental da serenata. Nessa época, o violão não era solista. Seu lado instrumental se desenvolveu com o choro. Aimoré, que veio da época da serenata, tinha, além de conhecimento acadêmico, a convivência com o choro. Francisco se iniciou em obras não brasileiras, ou seja, no universo do violão erudito com o auxílio do professor Aimoré que, por sorte, possuía essa formação. Quando aqui se fala em violão erudito, é importante deixar bem claro: é o violão europeu. Estudado e tocado do jeito europeu. Na Europa, nessa época, já havia uma literatura escrita: Tárrega, Fernando

Sor, Carulli, Cano. Era o Classicismo. Quando o Classicismo veio para o Brasil, aqui já existia uma história musical bem sedimentada, era uma cultura de rua, uma cultura própria.

O violão clássico surge, no Brasil, na década de 40, com o Isaías Sávio. Antes disso, quem tocava violão era boêmio, era serenateiro, era gente que só acompanhava. Clássico era quem vinha da Europa: estava aí o preconceito e isso faz parte da história.

“Agora já tem gente começando a pensar diferente. Eu digo: são as exceções das regras porque, no geral, ainda não é assim. Eu mesmo fui muito execrado por isso. Eu fazia muita música popular numa época em que as pessoas não aceitavam. O que era bom vinha da Europa. E esse preconceito foi forte. Todo mundo tinha que compor uma sinfonia, uma sonata igual a Mozart, a Haydn ou Beethoven.”

O prelúdio, originalmente, nada mais é do que a introdução de uma obra musical, mas que foi ganhando importância e, com o passar do tempo, chegou a ficar independente em relação à obra que antecipava. Desse modo, o prelúdio não precisa, necessariamente, ser europeu ou brasileiro. É uma composição de forma livre. Francisco fez sete *Prelúdios Apoteóticos* dos quais seis estão editados. O primeiro, ele fez em sala de aula mesmo, sem pretensões de editar.

“Eu acho que os meus sete Prelúdios Apoteóticos não seguem nenhuma tendência musical que eu possa definir. Pode ser que venha alguém e encontre uma definição, mas eu não vejo como algo característico. Uns são românticos: o número três e o seis são muito românticos; o primeiro é um retrato seu (Sérgio Battistuzzo) e do Rogério Cerri; o dois é virtuosístico; o cinco está baseado na música experimental. Eu tive aulas de composição e estética com o Koellreutter, então naturalmente eu procurei ser um pouco experimental. Sou sincero: não gosto muito desse experimentalismo que eu fiz. Ele tem uns efeitos não rítmicos, de bloco de sons que não está ligado a quase nenhuma tendência de desenvolvimento tonal.”

O choro pode ser considerado como a primeira música urbana tipicamente brasileira. Ele é marcado pelo ardil de seus participantes em fazer, propositalmente, modulações complicadas com intuito de “derrubar” os outros músicos. Ele é feito como se

fosse um jogo criativo, executado com muita habilidade e genialidade. Exige do músico muito domínio de seu instrumento e uma apurada percepção de códigos e senhas que se encaixam em gigantescos improvisos¹⁷. A esse respeito, Tinhorão¹⁸ afirma: “Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para decaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão da melancolia que acabaria conferindo o nome choro a tal maneira de tocar e a designação de chorões aos músicos de tais conjuntos, por extensão”.

A composição instrumental dos primeiros grupos de chorões girava em torno de um trio formado por flauta, que fazia os solos; violão, que fazia o acompanhamento como se fosse um contrabaixo, por isso o termo “baixaria”; e cavaquinho, que se responsabilizava pelo acompanhamento harmônico, com acordes e variações. Esses primeiros músicos de rua e improvisadores encontravam-se ao acaso e não tinham nenhuma regra para o número de figurantes ou para o tipo de composição instrumental. Por causa desta informalidade, o choro, hoje, pode ser feito com a participação de vários tipos de instrumentos. O que determina a maneira como cada instrumento participa na música é a destreza do músico que o toca, ou seja, não importa se é um cavaquinista ou trombonista quem está solando na música, o que importa é se ele é suficientemente hábil para fazer os solos.

Francisco modernizou seus choros. Mudou o contexto harmônico e melódico. Isso aconteceu de uma maneira natural, intuitiva:

“É muito discutível essa coisa de inspiração, porque cada um tem um jeito de criar. Quando eu crio alguma coisa, nasce de um ‘insight’, na hora nasce aquela ideia musical, e depois é que eu vou trabalhar naquilo. Eu não penso, não programo nada. No caso das mudanças do choro, foram acontecendo com o conhecimento de harmonia, foi uma coisa natural. Só que eu enfrentei verdadeiras barreiras, os chorões não aceitavam! Há um conservadorismo muito grande. O choro vem se modificando, e não fui eu o cara que modificou a estrutura do choro. Ele é dinâmico. O Villa-Lobos já sinfonizou o choro de uma maneira absolutamente genial. O Radamés também. Eu vejo isso: o meu contexto de vida é totalmente

¹⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas**. A música popular na cidade de São Paulo (final do séc. XIX - início do séc. XX), RJ, Funarte, 1997. pag 138

¹⁸ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. São Paulo, Art Editora, 1991.

brasileiro. Mesmo os temas com variações que fiz, têm essa origem brasileira. Não diria raiz: origem é uma coisa, raiz é outra. A origem eu só tenho uma, agora a raiz nós podemos fincar em qualquer lugar do mundo. Eu acho que o objetivo maior da arte é exatamente isso: Espero que a minha música, um dia, seja entendida universalmente.”

Um dos principais marcos na carreira de Francisco Araújo, foi a *Valsa Virtuosa n°1* e o fato de ela ter ganhado o concurso da Faculdade Palestrina. A valsa, música de origem alemã, chegou ao Brasil trazida pelos europeus no início do séc. XIX e, embora viesse a se tornar um dos gêneros mais difundidos, só começou a se firmar por aqui na segunda metade do século XIX, a princípio como composição instrumental e depois, já na virada do século XX, como valsa-canção. A partir de então se consolidou como forma preferida de música romântica, hegemonia que só veio a perder no final da década de 40 para o samba-canção. Seu prestígio chegou a influenciar a própria modinha, que acabou adotando o padrão ternário.

Araújo tem 95 Valsas Românticas. É uma coleção que, embora quebrando um pouco a estrutura tradicional, ainda mostra o clima brasileiro da valsa popular. Já as Valsas Virtuosas fazem parte de uma outra série. Elas são muito mais técnicas. As Valsas Virtuosas são sete:

“A *Valsa Virtuosa n°1* eu compus na minha casa, lá no Parque Santa Madalena, eu fiz um acorde de Fá Maior com terça no baixo, Lá, Do e Fá, eu alterei o Lá e coloquei um Do sustenido: achei o acorde bonito e fiz um ritmo de valsa: ‘Tum, tim, tim, Tum, tim, tim’. Meu pai disse:

- Não faça, isso é quadrado demais.

Eu mudei o baixo e pus um arpejo. Ele disse:

- Mas faça qualquer coisa antes, que isso também está muito na cara!

Ele era muito crítico. Então eu fiz uma introdução. Hoje eu sei que é uma escala hexafônica, de tons inteiros, o chorão chama escala de quinta aumentada. Aquilo ficou bonito. Ele falou:

- Ah, agora melhorou o negócio.”

to Agustin Barrios

VIRTUOSO WALTZ No. 1

FRANCISCO ARAUJO
(1977)

The musical score is presented in three systems. The first system is marked 'Allegro' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a variety of chords and arpeggiated figures. The second system includes a '1/2 BI' marking and a 'rall...' section. The third system is marked 'Allegro vivace' and includes a key signature change to one flat (Bb). The score contains various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings.

Figura 3 - Valsa Virtuosa nº1 - Ritmo ternário e escala de tons inteiros
© Columbia Music Co. Washington DC 20036 - 1978

Embora seja moderna em termos de melodia, harmonia, e extremamente técnica em termos violonísticos, a *Valsa Virtuosa nº1* traz em si características típicas do choro.

Alguns exemplos disso são os trechos em que aparece uma escala de *Mi menor* harmônica descendente (figura 4, compassos 98 e seguintes) e que mostra claramente a referência aos grupos que executam o choro, ou seja, o regional. A sequência ininterrupta de colcheias, gerando o *moto continuum* em frases que mais se aproximam de um chorinho do que de uma valsa, a progressão harmônica dos acordes em ciclo de quintas que, por sua vez, também lembram muito a música bachiana.

Figura 4 - Valsa Virtuosa nº1 - Influência do choro

O ciclo das quintas que se faz presente nessa valsa é uma das características harmônicas marcantes e recorrentes no choro tradicional. Importante esclarecer aqui que, quando se fala em ciclo de quintas, não está sendo referenciada apenas a progressão (II - V - I) cadencial, que também tem sua importância inquestionável e aparece frequentemente na música popular, mas sim, uma série de, pelo menos, quatro acordes consecutivos dentro desse ciclo.

Figura 5 - Valsa Virtuosa nº1 - Ciclo das quintas

Na figura 5, aparece a progressão (Dm7/F - G - C/E - F/C - Bm7^(b5)/D - E7 - Bb - A7 - Dm) onde o *Si bemol* tem a função de dominante substituta e o ciclo está na sua forma diatônica completa, ou seja: de Ré a Ré.

Mais um exemplo do ciclo das quintas aplicado no chorinho, como comparação, se dá no trecho da introdução da música *Chorinho pra Ele*, de Hermeto Pascoal (figura 6). O ciclo está disposto de maneira diatônica, e a interrupção é gerada por meio tom descendente antes da dominante, ou seja, com a utilização da dominante substituta. Se tal recurso não fosse usado, o ciclo se apresentaria completo e cromático, com a passagem por todos os doze sons da escala tonal.

Interessante observar que o ciclo completo da série de quintas gera a escala de tons inteiros descendente, talvez uma justificativa para a convivência pacífica desses elementos na mesma condução ou progressão harmônica.

The image shows a musical score for a chorinho introduction. It consists of a single staff in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth notes, often beamed in groups of four. Below the staff, a series of chords are indicated: F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, C7, F7, and D7. The progression follows a descending cycle of fifths (F to Bb, Bb to Eb, Eb to Ab, Ab to Db, Db to C, C to F, F to D).

Figura 6 - Chorinho pra Ele - Hermeto Pascoal - Ciclo das quintas

Villa-Lobos utiliza, em seu *Choro Típico n°1* para violão (figura 7), o ciclo começando no acorde de Lá do primeiro compasso do exemplo, seguido de Ré - Sol - Do - Fá - Sib que se estende por mais dois compassos, e finalmente Mi no final da frase.

The image shows a musical score for Villa-Lobos' Choro Típico n.1. It consists of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains several measures of music with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Above the first staff, there are markings: "1/2 BV" above the first measure, "BIII" above the second measure, and "BI" above the third measure. The second staff continues the piece, with markings "BI" above the first measure, "allarg" below the second measure, and "rall" below the third measure. The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final cadence.

Figura 7 - Villa-Lobos - Choro Típico n.1 - Ciclo das quintas

Outra influência que pode ser indicada através desses exemplos é a semelhança, em termos de construção melódica, com a música bachiana e suas seqüências de desenhos melódicos, geralmente com transposições descendentes de segunda maior, derivadas do ciclo das quintas. Uma vez estabelecido um padrão, ele é repetido numa nova altura, ou região. Nos exemplos a seguir, o padrão é composto por dois compassos na *Valsa Virtuosa n°1* e por dois tempos, no mesmo compasso, no *Allegro* de Bach. Embora sejam construídos com notas diferentes, a ideia musical é rigorosamente a mesma.

The image shows a musical score for Valsa Virtuosa n°1. It consists of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 165 and contains several measures of music with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Above the first staff, there is a marking: "1/2 BIII" above the first measure. The second staff starts at measure 169 and contains several measures of music with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Above the second staff, there are markings: "1/2 BV" above the first measure and "BV" above the second measure. The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final cadence.

Figura 8 - Valsa Virtuosa n°1 - Influência bachiana

A *Valsa* (figura 8) traz uma progressão de acordes no ciclo de quintas (Dm7/F - G - C/E - F/C - Bm7(b5)/D - E7 - Bb - A7 - Dm) e sequência melódica com padrão de repetição em dois compassos, descendente, por meio de segunda maior.

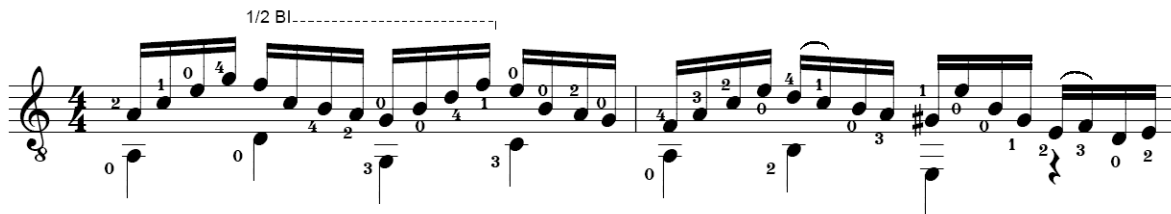


Figura 9 - J.S.Bach - trecho do Allegro em Lá menor da Suite n.1 para violino transcrito para violão

O Allegro de Bach (figura 9) mostra uma progressão de acordes em ciclo de quintas similar, a título de comparação (Am - Dm - G7 - C - F/A - Bm7(b5) - E7), e sequência melódica com padrão de repetição em dois tempos, descendente, por meio de segunda maior.

Todo gênero musical é dinâmico e está em constante renovação, embora algumas pessoas não concordem com um tipo de expressão artística que venha extrapolar critérios pré-estabelecidos e cujo impacto mostre-se um pouco mais agressivo. Pode-se dizer que as criações ou modificações em algum padrão já determinado é que fazem a música permanecer viva e renovada. Dos choros que Francisco compôs, em alguns deles, o lado harmônico extrapola o tradicionalismo tonal. É um tipo de inovação inerente à sua obra. Mas, o que seria da música sem essa inovação? Como propiciar uma quantidade nova de informação a cada obra sem alterar paradigmas?

Já é de conhecimento que o choro começou com a interpretação que o músico de rua fazia das músicas de salão e reproduzia a melodia da mesma forma, mas com figurações rítmicas diferentes. A isso é que chamavam de choro: era uma releitura da Polca de salões. Depois passa a ser um gênero musical. A Bossa Nova fez a mesma coisa: foi uma releitura do samba.

The image shows a musical score for the song 'Chega de Saudade' by Tom Jobim. It is written in 2/4 time and B-flat major. The score is divided into two staves. The first staff contains four measures of music with the following chords: Gm7, A7#5, Dm7, and Dm7/C. The second staff contains five measures of music with the following chords: Bdim7, Ebmaj7/Bb, A13, Dm7, and A7#5.

Figura 10 - Chega de Saudade - Tom Jobim. Extraído do Songbook vol. 2. Almir Chediak - Ed. Lumiar

“Veja a introdução de *Chega de Saudade*¹⁹, aquilo é um choro. E a relação com o jazz? De tanto receber influências do jazz, a Bossa Nova acabou influenciando o próprio jazz! E outra coisa: nós estamos falando de violão. Qual é o instrumento símbolo da Bossa Nova? O violão. Então: falar de música brasileira sem falar em violão é negar a própria história.”

Quando se fala das composições de Francisco Araújo, é fácil perceber que existe esse lado mais contemporâneo, mas as dissonâncias aplicadas no sentido pós-Bossa Nova não entram em conflito, necessariamente, com suas origens e as influências recebidas das manifestações nordestinas.

“Eu consegui ser brasileiro e tive sorte porque tem muita gente boa. Se eu tentasse ser *cover* de algum europeu, acho que eu cairia no vazio, como muita gente caiu. Apesar das críticas, eu me julgo um privilegiado. Só tenho a agradecer por minha cabeça dura, porque se eu fosse maleável e fosse teleguiado, acho que hoje eu seria apenas um *cover* a mais.

O violão foi um instrumento cheio de entraves nas academias, nas escolas. As pessoas achavam que não era um ‘instrumento’, porque o violão era tocado pelo povo. Só quando vinha alguém da Europa tocando peças de Bach é que eles aceitavam. E olha que Bach não escreveu absolutamente nada para violão. Mas sua música é celestial. Como é celestial a de Villa-Lobos, como é celestial a de Tom Jobim. Cada um no seu contexto, na sua época. O meu conceito de vida, no caso do violão, é exatamente o conceito brasileiro. Não sou contra a música estrangeira, porque eu tive formação erudita, como todos tiveram. Não quero desvalorizar a

¹⁹ **Chega de Saudade.** EMI-Odeon. Música de Antonio Carlos Jobim e letra de Vinícius de Moraes, 1958.

música estrangeira, quero é valorizar a nossa. Nada de preconceito, o preconceito é terrível, ruim, ele castra a criatividade. A gente tem que estar aberto a tudo que existe. Quem vai dizer o que é bom e o que é ruim é a inerência do processo estético da própria arte e o nosso processo seletivo, a nossa cultura. Eu acho que, em toda a minha obra, eu peguei tudo isso, toda essa gama de conhecimentos, e transporte para as minhas vivências musicais. Na minha música tem um pouco de tudo. Um pouco de brasilidade, um pouco de música europeia, um pouco do pé-no-chão do povo.”

Villa-Lobos

O Modernismo, em seu início, era um movimento antropofágico, pluralista, e não possuía apenas uma tendência. Ele queria ser uma quebra, uma ruptura com a arte europeia e, ao mesmo tempo, queria a arte europeia como um modelo para que se fizesse uma arte brasileira. Dessa forma, havia posições contraditórias, havia posições radicais e até xenófobas dentro do Modernismo brasileiro em favor de um nacionalismo que era até exacerbado.

Durante esse período, o violão seguiu como um símbolo.

Alguns compositores violonistas não são considerados modernistas dentro do próprio Modernismo. É o caso de Canhoto, o Américo Jacomino, o Mozart Bicalho que é praticamente contemporâneo de Canhoto, o Henrique Brito e também o Luis Bonfá, para citar apenas alguns.

Mas Villa-Lobos não. Ele é considerado modernista e nacionalista porque entra em ressonância com a tese do Mário de Andrade: “A música tem que ser feita nacionalmente para ser entendida universalmente”.²⁰ Caso contrário, ela fica num âmbito fechado. O nacionalismo do Villa-Lobos não é um nacionalismo de pesquisa, foi vivenciado, por isso foi autêntico. Ele fazia coisas de violão no violão, por isso é

²⁰ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

idiomático. Sua obra foi marcante pela brasilidade e pela riqueza de informações e por isso o mundo o reconheceu. O nacionalismo presente na obra de Araújo, é, nesse sentido, como o nacionalismo de Villa-Lobos. Ele é autêntico e idiomático, mas falta ainda o mundo reconhecê-lo.

Um prelúdio ou uma suíte são formas musicais de danças europeias ligadas ao período barroco. Antigamente, a suíte era uma reunião de danças. Quando a suíte passa a ter um caráter brasileiro, ela passa também a ter danças brasileiras. Nesse aspecto, Villa-Lobos mostrava-se muito consciente. Uma de suas primeiras obras para violão que não se extraviou, foi justamente a *Suíte Popular Brasileira*. Escrita entre 1908 e 1912, só foi editada em 1940. Villa-Lobos já havia vivido e composto nos moldes europeus e com certeza sabia que sua Suíte tinha características que não eram brasileiras. A Valsa podia ser brasileira, mas a Mazurka e a Gavota não. Talvez o seu nacionalismo ainda não estivesse tão determinado e ele se subjugava às suas influências externas²¹.

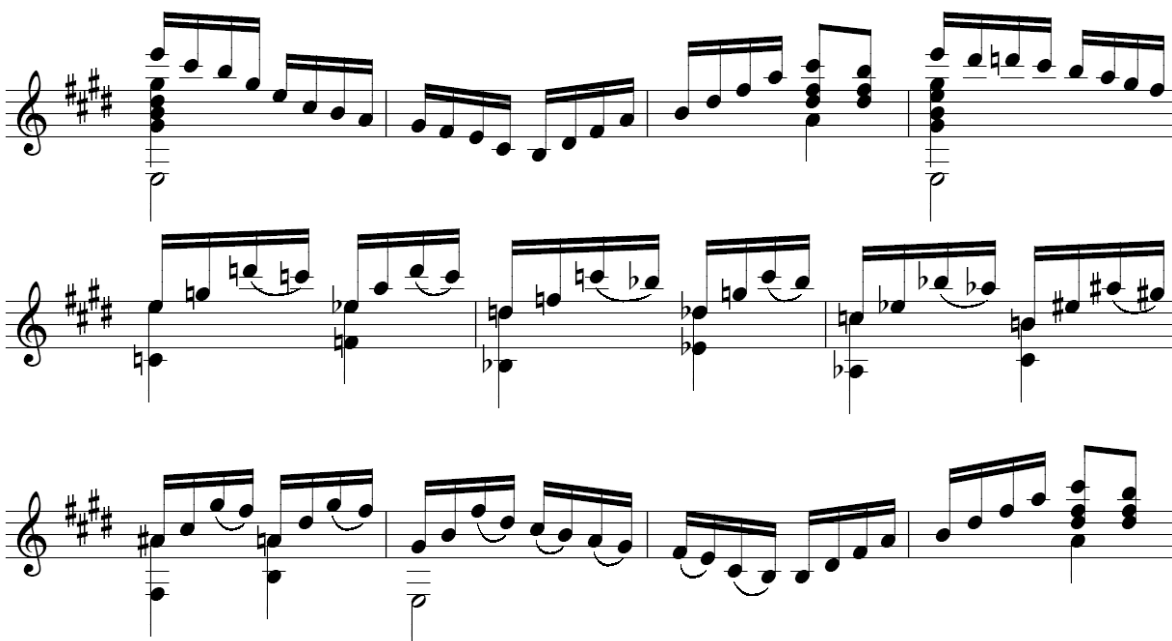


Figura 11 - Influência de Villa Lobos - Ciclo das quintas no Prelúdio n° 2

²¹ Santos, Turíbio. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Museu Villa-Lobos – Rio de Janeiro. 1975. 63p.

Há um Villa-Lobos antes e outro depois da Semana de Arte Moderna de 1922. A partir dela, Villa-Lobos toma outra postura e isso reflete na sua obra. Logicamente, Villa-Lobos sempre foi um nacionalista. Essa mudança aconteceu paulatinamente no decorrer de sua vida, mas a Semana de 22 é um marco para todos que dela participaram e pode ser considerado como um ponto de ruptura cultural.

A comparação da figura anterior com a próxima se dá através da constatação da semelhança entre o trecho definido a partir do segundo tempo do quinto compasso do exemplo da figura 11 (F - Bb - Eb - Ab - C# - F# - B - E) e o trecho da figura 12, compreendido a partir do sexto compasso (F - Bb - Eb - Ab - C# - F# - B - E). Embora possuam fórmulas distintas, binário em Villa-Lobos e ternário na *Valsa*, na prática são segmentos plenamente intercambiáveis, pela igualdade da série de acordes dentro do ciclo de quintas.

Figura 12 - Valsa Virtuosa n°1 - Ciclo das quintas

Existe também o repertório segoviano. Andrés Segovia teve um papel duplo no desenvolvimento do violão no século XX: o de ampliar o repertório a partir de obras por ele encomendadas a outros compositores e o de grande divulgador dessas obras. Segovia alcançou seus objetivos, conseguindo firmar o violão como um instrumento sério e de grande prestígio nas salas de concerto.

Esse repertório tem importância fundamental, e influenciou de maneira determinante a formação de todo violonista do século XX. Segóvia foi um modelo. Existem mais de 200 obras de Torroba, de Tedesco e de vários outros feitas para ele. Segóvia e seu repertório interferiram densamente na vida de Francisco Araújo, e no bom sentido.

Hoje, o violão só não é um instrumento em desuso, praticamente extinto como o alaúde²², porque está ligado a uma tradição musical latina (Brasil e Espanha, principalmente) e à multiplicidade de estilos, de linguagens. O violão brasileiro tem esse privilégio: é miscigenado, sua linguagem é múltipla.

Podemos facilmente verificar essa variedade cultural ouvindo diversas amostras da música regional brasileira. O violão tocado na região sudeste tem características próprias. Parece ter recebido maiores influências da cultura europeia, ou as absorveu com mais intensidade e está inserido fortemente no contexto mundial. No nordeste, o “sotaque” do violão é inconfundível, como já foi mencionado, pela presença dos modos e pedais. No sul, mais especificamente no Rio Grande do Sul, surgiram, para exemplificar, os músicos Maurício Marques e Yamandú Costa, que descobriram ou desenvolveram novas linguagens para o violão de sete cordas, com a cultura de fronteira, e a mescla de estilos e ritmos entre Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. Encontram-se ainda, espalhadas pelo país,

²² Importante esclarecer que, embora ainda exista o alaúde e pessoas que o toquem, assim como outros instrumentos antigos, ele é dedicado à execução em grupos, concertos ou gravações de música antiga, onde a pesquisa histórica está em primeiro plano. A sua existência está fortemente limitada a projetos culturais e sua fabricação depende de raros luthiers que o fazem segundo moldes históricos.

manifestações específicas e localizadas da viola sertaneja, rica em sonoridades, afinações e testemunha temporal da música de raiz.

“Veja o Baden Powell: ele deu ao violão da Bossa Nova um toque que não era intimista. Aquela forma de tocar o violão macho, forte, pesado, que não era igual ao do Paulinho Nogueira ou ao Luis Bonfá, que são bossanovistas por excelência. Eis aí outro cara que teve grande influência na minha vida: o Baden Powell.

Dizem que a minha maneira de tocar é uma consequência técnica de influência flamenca. Talvez com a técnica sim, mas não com a estética. Isso é uma coisa que às vezes aparece na imprensa, e eu não entendo nada de flamenco. A não ser alguma coisa formalmente, mas eu nunca vivenciei o flamenco.

O meu estilo de tocar é brasileiro, é um toque latino, e, essa maneira de tocar, que era criticada antigamente, está sendo valorizada atualmente. Hoje tem o Yamandú para me ajudar. Tem o Alessandro Penezzi, o Maurício Marques, o Marcos Tardeli, o Guinga. São gênios! Para ser gênio não precisa compor nenhuma sinfonia, não precisa compor uma fuga. Muita gente compõe uma fuga e elas são ruins, a gente foge até da fuga. A obra de arte não é a sua forma e sim o conteúdo. Tem muitos caras que sabem todas as formas de cor, mas não compõem três ou quatro compassos que empolguem alguém. Eu componho por alegria, por prazer, esse prazer está dentro de mim. Esse é o meu contexto de vida musical.”

A obra de Francisco Araújo é riquíssima e tem influências dos três períodos do violão brasileiro, segundo ele mesmo define: romântico, moderno e pós-moderno. Existe essa diversidade de estilos em suas músicas e, dessa forma, não é impossível analisar seu trabalho sob diferentes visões, chegando a conclusões distintas, conforme o aspecto analisado.

“Sorte minha que eu tive todas essas influências. Eu sou uma pessoa aberta a tudo o que se faz em música, sobretudo para violão. Quando um sujeito aparece com uma tendência diferente, eu quero ouvir para saber o que ele está fazendo. Eu acho que aprendo também com isso.”

Sonoridades da viola – Campanella e Cluster

Embora o assunto esteja, detalhadamente, localizado no capítulo terceiro, por hora, uma definição interessante e mais simples de *campanella* é quando uma corda de afinação mais grave produz um som mais agudo que uma corda de afinação naturalmente mais aguda, invertendo-se assim a ordem natural ascendente da disposição das cordas do violão. A ocorrência da reentrância na *scordatura* produz um efeito similar em termos acústicos, ou seja, quando a afinação do instrumento, por si só, já fornece essa condição de maneira natural. É o caso da viola caipira e suas cordas duplas afinadas em oitavas.

A digitação no violão é considerada, por alguns músicos ou por uma “linha de pensamento”, como apenas uma “muleta” para alunos principiantes, e completamente desnecessária, senão incômoda à leitura e interpretação de uma obra. Julga-se que o músico deva possuir toda a formação ou experiência para poder decidir entre as variações possíveis e, conseqüentemente, imprimir a sua personalidade à execução instrumental.

The image displays three staves of musical notation for a piece titled 'Prelúdio Apoteótico nº 1'. The first staff, starting at measure 130, features a sequence of chords with fingerings 1 and 2, and triplets of eighth notes. The second staff, starting at measure 135, includes a change in time signature from 3/4 to 2/4, with fingerings 0, 2, 3, 4, 5, and 6, and a dynamic marking of *ff*. The third staff, starting at measure 138, includes a 'BI' marking and continues with fingerings 5 and 6. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and dynamic markings.

Figura 13 - Prelúdio Apoteótico nº 1 - Escala idiomática em *campanella*
© Irmãos Vitale SA Ind. e Com. - 1981

Quando se tem em mente a utilização de recursos idiomáticos no instrumento, a falta da digitação, ou a não obediência ao que estiver predeterminado na partitura pode levar o intérprete a perigosas armadilhas e falhas no resultado sonoro esperado. Às vezes, a aplicação de idiomatismos torna a execução mais difícil, e pode não ser fácil decidir por ela caso haja a liberdade de escolha. Não raro, é até complicado descobrir o exato local ou dedo que deve ser aplicado a uma passagem, caso não esteja definido pelo compositor. Muitos músicos recorrem à opção mais simples, pois tem uma demanda menor de tempo para ficar pronta, obtendo-se assim um melhor resultado em termos de produtividade quantitativa porém, o resultado na qualidade da obra fica prejudicado.

“Precisa ter cuidado em minha música é com o dedilhado de mão esquerda. Eu não me refiro à digitação que se põe para principiantes. Quem toca já sabe como fazer os dedilhados. Eu ponho a região do instrumento que quero, eu ponho as cordas para conseguir o efeito que eu quero. Se não for feito fica antiviolonístico. Isso eu faço questão de grafar na partitura. Tento ser o mais claro possível.”

Os *clusters* são harmonias idiomáticas ao piano, baseadas em intervalos de segundas maiores ou menores, soando simultaneamente. Às vezes, dependendo da forma como uma dissonância é executada, ela pode gerar, junto ao seu acorde, o efeito do *cluster*. É dessa forma, principalmente, que Francisco Araújo utiliza esse recurso em suas músicas: mais como uma característica acústica inerente ao violão, do que como uma estética delineada por conceitos de vanguarda, e é claro que, num violão, sem modificações de construção ou afinação, um *cluster* não passa de uma imitação. Essa influência, muito provavelmente, veio determinada por seu pai, que tocava viola e bandolim, além do violão. Aquela sonoridade das cordas duplas se incorporou automaticamente aos seus ouvidos. Em muitas situações, nas músicas de Francisco Araújo, aparecem notas que não pertencem ao acorde nem ao campo harmônico, não são escalares, nem de passagem, e estão lá apenas como uma presença, uma interferência, com o objetivo de conseguir um efeito semelhante ao da ressonância daquelas cordas duplas.

Alguns exemplos dessa incidência do *cluster*, como efeito acústico, podem ser demonstrados por estes trechos que se localizam no início da *Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira* e também na *Valsa Virtuosa n°1*.

No primeiro caso (figura 14), existe uma repetição do acorde de *Mi Maior*, onde o ritmo de baião é estabelecido pela acentuação determinada para a mão direita. As notas são tocadas em tempos distintos, porém, com a velocidade e a sustentação fornecidas pela ressonância ou reverberação, soam como simultâneas. São elas: E - G - G# - A# - B - C. Aparentemente, formam um acorde agressivo se tocado isoladamente, porém perfeitamente engajado no contexto da sonoridade nordestina.

Figura 14 - Rapsódia sobre temas de H. Teixeira - *Clusters* - notas estranhas - sonoridade da viola

No segundo caso (figura 15), no início da *Valsa Virtuosa n°1*, existe o seguinte trecho: um arpejo do acorde de F#(b5) com um pedal da primeira corda solta (*Mi*) que desce meio tom para F(b5) e mantém o pedal de corda solta (*Mi*).

Waltz - Allegro vivace

Figura 15 - Valsa Virtuosa nº1 - notas estranhas - deslocamento de mão esquerda

Nesse exemplo, há também um deslocamento de mão esquerda fixando o mesmo *shape*²³, onde as notas estranhas são particulares à afinação do instrumento quando se utilizam as cordas soltas. Tal recurso é característico das obras de Villa-Lobos e de muitos outros compositores violonistas, uma vez que tal sonoridade, ou efeito, dificilmente pode ser imaginado sem o uso direto da execução do instrumento. Pode-se também perceber a aplicação da *campanella*, que se dá com a sobreposição das notas *Mi* e *Fá sustenido* no primeiro acorde, e *Mi* e *Fá bequadro* no segundo.

“Uma coisa eu digo: composição não é cópia. Muitas vezes não é o sofisticado. É o que se cria. A composição é criação. Tem uma coisa por trás disso que eu não sei como explicar, acho que há uma transcendência, há mais que uma vontade. Se pegarmos, por exemplo, obras do Pixinguinha: Como é que ele pensou nisso? Aquilo nasceu de uma forma tão espontânea! Veja um Dilermando Reis: simples. Aparentemente simples. O Guinga me falou: é simples, mas é absurdo. Absurdo no sentido de grandioso, uma coisa fantástica.

Os padrões digitais, os violonismos, vão nascendo de maneira natural, porque eu tento dar ao instrumento um certo padrão de sonoridade, pensando como um instrumento acústico. Por exemplo: o uso da *campanella* ou o uso das cordas soltas enriquece a intensidade sonora do violão. Hoje isso já é feito dentro de um certo conhecimento de acústica. De 1987, 1988 para frente, eu usei muito isso. Já foi

²³ **Shape** – termo correntemente usado entre instrumentistas de cordas para designar uma forma fixa com que a mão esquerda é aplicada sobre o braço do instrumento.

um pouco pensado. A partir de 1998 veio o meu processo de maturidade nas composições.”

Crossover²⁴ – Técnicas eruditas na música popular

É possível, de uma maneira mais formal, apontar algumas técnicas de composição que Araújo utiliza quando faz suas músicas. Algumas delas não são idiomáticas, portanto estariam fora do alcance desta pesquisa, mas, estão aqui indicadas com o objetivo de mostrar que o lado erudito de sua obra, embora segundo ele mesmo diz, não surja propositalmente, está sempre presente e, provavelmente, é o critério que mais aproxima Francisco da academia e dos compositores que fazem da arte musical uma ciência.

O deslocamento melódico em meio tom descendente do exemplo anterior (figura 15) complementa-se com o deslocamento métrico ou rítmico que pode ser encontrado em vários pontos das músicas de Francisco Araújo. Um exemplo é a comparação de dois segmentos da *Valsa Virtuosa n°1* que estão, um no compasso 65 e outro no 98 transcritos a seguir (figura 16). É importante esclarecer que o deslocamento rítmico não é, normalmente, um recurso idiomático do violão, mas sim uma técnica de composição acadêmica. É um grande indicativo de sua educação musical formal. É a marca deixada pelo contato com grandes professores como Santorsola e Koellreutter.

No segundo compasso do primeiro sistema, a escala descendente, com início na nota *Mi*, começa na segunda colcheia, sendo que, no segundo sistema, a mesma escala está claramente deslocada, começando da segunda semínima (ou terceira colcheia).

²⁴ **Crossover** significa cruzamento. É um termo dado para algo que se mistura. Mais especificamente, pode significar, a mistura de elementos fictícios entre diferentes meios artísticos; na ficção ou no gênero literário, significa o encontro de personagens de contos distintos; na música, significa dois ou mais estilos musicais misturados, uma junção.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Valsa Virtuosa n°1'. The first system begins at measure 64 and the second at measure 98. Both systems are written on a single treble clef staff. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles above the notes. The first system includes a 'p' (piano) dynamic marking. The second system features a 'BVII' (B VII) chord symbol above a measure, indicating a modulation. The notation is dense and technical, typical of a virtuosic piece.

Figura 16 - Valsa Virtuosa n°1 - deslocamento rítmico

“Quando eu componho, o meu processo é o seguinte: Eu faço primeiro no violão. Eu vou tocando e escrevo depois. Se eu sentir que gosto daquilo, aí vai para o papel. Depois, evidentemente, mesmo indo para o papel, passa por um burilamento. Eu vou ver a harmonia, chego a corrigir as notas, as vozes. Às vezes, anos depois, eu pego aquela composição, corrijo e refaço até frases inteiras. Isso acontece frequentemente. Não vai de cara, pronto. Pronta nasce apenas a ideia, o esqueleto, e isso me preocupa muito, porque como eu tenho muitas obras, algumas eu ainda não peguei para acertar e fico com medo de ir à posteridade com aquilo que eu não gostaria.

Por isso eu demoro para compor. São trinta anos ininterruptos de trabalho. Quando fiz minhas primeiras composições, eu tinha 16 anos. Meu pai dizia:

- Faça ao menos uma modulação, que está tudo no mesmo tom!

E eu modulava um pouco. Depois vieram outras composições, quando eu comecei a estudar violão na escola, eu fiz uma música que se chama *Triste Adeus*, mas, ela se perdeu. Eu não escrevi. Muita coisa se perdeu pelo fato de eu não escrever, eu ficava tocando e não escrevia.”

A influência, no contraponto em sua música, é de forma totalmente brasileira. Um bom exemplo para esclarecer isso está na *Rapsódia Sobre Temas de Humberto*

Teixeira. O contraponto sobre *Asa Branca*, que aparece nos compassos 73 a 81 do exemplo a seguir (figura 17), não é aquele contraponto polifônico com suas leis rígidas. É como a “baixaria” do choro, que nada mais é do que um contraponto feito para uma melodia pré-existente. Ele é intuitivo. Não é escolástico. Esse contraponto nasceu no meio dos chorões, é brasileiro em praticamente todos os aspectos. Na música de serenata isso também já era feito: enquanto o cantor fazia a melodia, os instrumentistas executavam esse tipo de contraponto. É a aplicação de uma técnica erudita sobre uma linguagem popular. A mistura de dois, ou às vezes mais, estilos musicais gerando um *crossover*.

The musical score consists of three systems of staves. The first system starts at measure 77 and includes the instruction "um poco agitado". The second system starts at measure 80. The third system starts at measure 83 and includes the instruction "Baião bem ritmado" and "rall...". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/8 time signature. It features a main melody and a counter-melody. The counter-melody is formed by a series of chords and single notes that follow the main melody's contour. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 17 - Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira. Exemplo de aplicação de contraponto formado sobre *Asa Branca* pág. 04, compassos 73 a 81

Pode-se inferir, com base no exemplo anterior, que o contraponto respeita as regras do tonalismo. O trecho está em *Mi maior* e o *Ré* aparece bequadro, como ocorrência da sétima da dominante individual do *Lá maior*.

A presença do modo mixolídio em *Mi*, nessa música, não é rigorosamente aplicada em termos acadêmicos e respeita a coexistência do tonalismo, ao se fazer a dominante maior no segmento. Dessa forma, o *Ré* aparece ora bequadro, ora sustenido, o que não é, de maneira alguma, estranho ao ouvido da música popular. Esse *crossover* é a manifestação sincrética entre estilos e épocas e a assinatura das influências regionais do nordeste.

Impressionismo - Escala de Tons Inteiros

A escala de tons inteiros foi bastante empregada pelos impressionistas, em particular por Debussy. No violão, Agustin Barrios foi um dos principais representantes dessa estética.

É muito estreita a relação que existe entre o ciclo de quintas e a escala de tons inteiros, ou hexafônica²⁵, uma vez que a progressão simétrica das quintas provoca um distanciamento harmônico constante numa distância de segunda maior, ou um tom a cada dois elementos do ciclo. Como a escala é também simétrica com a distância de um tom entre todos os seus graus, as notas passam a ser, dessa forma, coincidentes. Normalmente, ela é aplicada sobre acordes de dominante, preferencialmente aumentados. Na música popular brasileira, Tom Jobim e Garoto usaram-na com frequência. Um bom exemplo onde ela aparece, de forma completa, está no choro *Jorge do Fusa* (figura 18) composto por Garoto na década de quarenta.

²⁵ A escala **hexafônica**, é uma maneira de organização melódica, formada por seis notas musicais, que não possui um formato absoluto de distribuição intervalar. Sua forma mais comum, porém, é a **escala de tons inteiros**, formada somente por intervalos de um tom entre as notas. É dessa forma específica que será tratada quando for referenciada nesta dissertação.

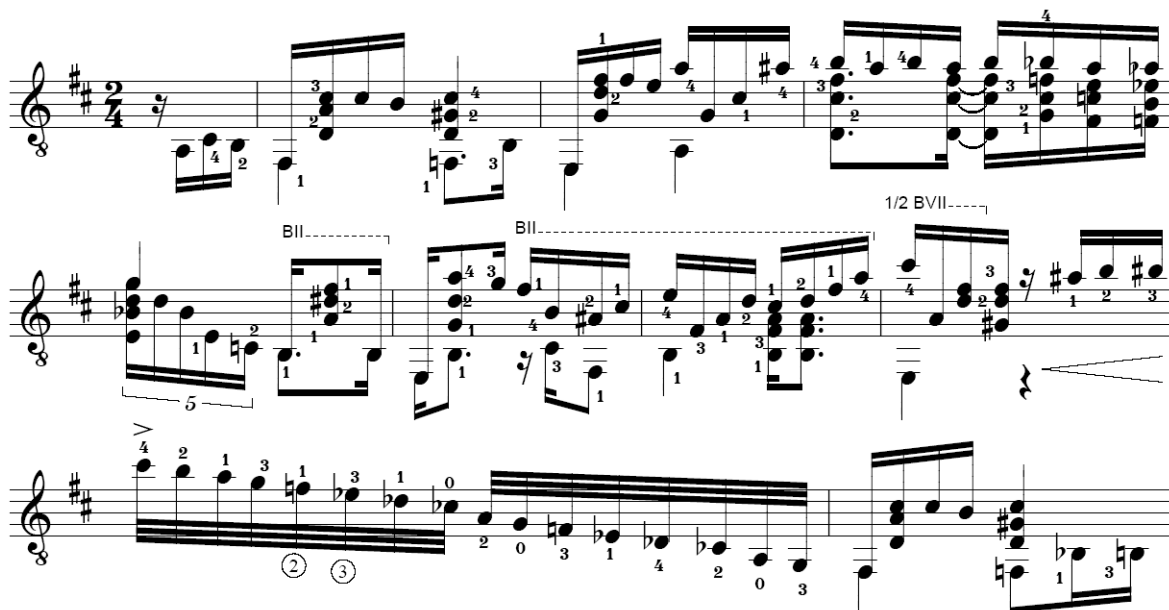


Figura 18 - Garoto - Jorge do Fusa - Escala de tons inteiros
 © Editora Musical Pierrot LTDA - 1980

Francisco Araújo tem se deliciado com essa escala e a utiliza sem cerimônia em vários momentos de sua vida de compositor. A ausência da sensível (similar ao modo mixolídio), mais o colorido harmônico característico proporcionado pela série de segundas maiores em sequência, distanciam um pouco suas músicas da tradição tonal. Essa também é uma forte peculiaridade da obra de Araújo, que consegue unir, de maneira suave, a simplicidade intuitiva da música popular com essa sonoridade mais refinada das escalas simétricas.

“Eu me identifico muito com a escala de tons inteiros pelo seguinte motivo: no caso do choro, principalmente, quando não é a escala, é modulação por tons inteiros que também vale como escala de tons inteiros. É uma coisa que já vem de vivência, de longe no tempo. A sétima diminuta também é muito usada no choro, mas a sua repetição cansa um pouco. Então, para não ficar na redundância, a gente usa tons inteiros ou meio diminuto. Aí já é o lado do conhecimento acadêmico que também vem para somar muita coisa.”

Figura 19 - Prelúdio Apoteótico nº 1 - escala de tons inteiros

A segunda parte do *Prelúdio Apoteótico nº 1*, em contraste com a primeira, tem uma melodia que pode ser classificada como *cantabile*. Construída praticamente sobre tons inteiros, é um bom exemplo de como essa escala é usada com extrema naturalidade por Araújo, e se adapta perfeitamente à harmonia tradicional. Ele não se limita aos acordes de dominante aumentadas, como professam os vários métodos de improvisação de como essa escala deve ser aplicada. Esses métodos partem da premissa de que, como o primeiro, o terceiro e o quinto graus dessa escala formam uma tríade aumentada, ela pode ser tocada sobre acordes aumentados, e como também contém a nota que seria a sétima menor, se adapta com facilidade a um acorde de sétima da dominante com a quinta aumentada (x 3 #5 b7). Francisco atropela essas teorizações e passeia por vários acordes enquanto usa alegremente a sua hexafônica.

“Hoje eu já não me preocupo mais se eu estou fazendo uma obra, se ela é moderna, se ela é passadiça. Eu me incomodo com o conteúdo dela, com a sonoridade e não apenas com a técnica. Eu não estou mais nessa coisa de achar que tenho que ser moderno e forçar uma barra para isso. Anton Webern, aluno de Schönberg, disse uma vez sobre o dodecafonismo, que não foi uma moda, mas uma evolução histórica: ‘Música moderna é aquela que nunca foi dita’ Se compuser uma música renascentista de uma forma como os renascentistas nunca fizeram, você está sendo moderno. Então eu acho que essa preocupação em ser moderno não procede

muito. A música moderna é aquela, que, quando é criada, é original. Eu, analisando a mim mesmo, posso dizer com segurança: Tem músicas que fiz no passado que são mais modernas que as músicas que faço hoje, em termos de concepção musical da obra. Hoje há algumas que são até mais tradicionais. Mas não me preocupo mais em saber se é ou se não é moderno.

O que eu faço atualmente é o conjunto das coisas que eu fiz no passado somado à minha concepção de consciência do que eu faço no presente. Uma coisa eu aprendi com a vida: você pode fazer uma obra simples, ser popular. Mas ser popular não é ser vulgar. Estilo para mim não faz diferença. Eu digo isso para todo mundo. Por exemplo: eu fiz um Blues pro meu filho chamado *Na Onda do Blues*. Eu fiz um choro chamado *Pegadinha de Malandro* que é um choro imprevisível de modulações com os acordes todos alterados. E tenho choros extremamente tradicionais. Minha obra é dispersiva no sentido de não se prender a uma única coisa.

Nós temos que viver segundo a nossa profissão. Vamos fazer a música que nós acreditamos, que o nosso discernimento pede.”

Francisco Araújo tem a característica nacionalista, mas sua música não se restringe a ela. A sua obra é um conjunto de influências as mais diversas possíveis, pelo simples fato de sempre estar aberto e receptivo ao que é novo, ao que é diferente. Ela tem dispersões, logicamente. Tem períodos de estagnação e também de mudança. Pode-se dizer que a música de Araújo é viva e traz consigo um reflexo permanente do momento pelo qual seu criador está passando: ele tem dispersões, estagnações e períodos de mudança. Francisco se entrega, e sua música expõe sempre um pouco de sua personalidade.

Resta desejar que sua produtividade permaneça intensa, que sua atividade como compositor forneça cada vez mais obras de qualidade imensurável, e que os músicos, principalmente os novos violonistas brasileiros, se interessem, tenham acesso a esse material, passem a tocá-lo e o integrem ao seu repertório, divulgando tão valoroso trabalho nas salas de concerto.

CAPÍTULO 3 - IDIOMATISMO

Na origem etimológica da palavra idiomático, *idio* significa elemento de composição derivado de grego *idio-*, de *ídios*, isto é, próprio, pessoal, privativo (Cunha, 1997). Na literatura, o termo está ligado às expressões e figuras de estilo, que deixam claras, em uma primeira leitura, as características básicas de um estilo poético ou um determinado autor. Na linguística, uma expressão idiomática é uma “lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural” (Xatara, 2001) e pode também indicar um adjetivo, ou seja, indica aquilo que é relativo a, ou próprio de um idioma. Pode ser ainda a língua de uma nação ou a língua peculiar a uma região (Ferreira, 1999).

Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes. No caso desta pesquisa: o violão. As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. 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.

Os aspectos idiomáticos que são apresentados por muitos compositores em suas obras surgem como consequência direta de tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou até pela aproximação com instrumentistas. Para que esses aspectos ou recursos utilizados sejam atingidos a contento pela pessoa que vai ler e executar a música, eles devem, de maneira quase obrigatória, estar explicitados na escrita musical através de algum tipo de direcionamento. Se o compositor não deixar clara essa sua intenção ou a forma correta de executá-la, pode deixar várias dúvidas ao executante quanto à digitação, corda, posição, flexão, ataque, vibrato, ressonância ou qualquer outro parâmetro estabelecido com que cada nota, acorde ou frase deve ser tocada. Não estando claro, corre o risco de se perder a demonstração do idiomatismo presente. Uma modificação

feita pelo intérprete, por mais simples e inofensiva que possa parecer, às vezes compromete toda a utilização do recurso idiomático, o que empobrecerá sobremaneira o resultado em termos de qualidade musical. Não se trata de definir apenas aquilo que pareça ser diferente do intuitivo ou lógico para um estudante, mas sim, de se estabelecer até mesmo uma certa redundância e obrigatoriedade para se obter o idiomatismo da maneira desejada. Como um instrumentista mais experiente geralmente consegue visualizar e executar mais e maiores possibilidades técnicas no seu instrumento, é para eles, principalmente, que o detalhamento objetivo deve ser feito, evitando extremos interpretativos ou técnicos que alterem a ideia original do compositor.

Alguns termos correntes, a respeito do idiomatismo, serão usados no decorrer desta análise, e faz-se necessário defini-los com o intuito de esclarecer a compreensão e evitar dúvidas quanto ao que se quer informar nesta pesquisa.

1. Progressões simétricas:

Repetição de um desenho ou digitação (padrão) em um movimento horizontal e/ou vertical da mão esquerda. Geralmente ocorrem por intervalos fixos (ex: terça maior ascendente). Podem ocorrer também de maneira atonal, ou seja, seguindo estritamente a colocação dos dedos no instrumento.

2. Efeitos de pedal com cordas soltas:

Característica marcante do ponteio da viola ou do ponteados nordestino. Pode ser acompanhado de cromatismo, escalas, progressões, ou até melodias que dão a impressão de uma segunda voz sendo executada simultaneamente mas, em apenas uma corda. Pode também ser o deslocamento de um acorde, ou de uma posição de mão esquerda de forma que, não pressionando todas as cordas, deixa as que ficam soltas permanentemente inalteradas, gerando assim o efeito de pedal cujo termo remete ao efeito característico da utilização do pedal mecânico, ou pedaleira, do órgão pneumático.

3. Campanellas:

Recurso muito utilizado em afinações da guitarra no período barroco e importante efeito harmônico que é alcançado devido à sustentação das notas, combinadas entre cordas soltas e presas, essas últimas executadas geralmente em uma posição aguda. Uma definição do termo descreve *campanella* como sendo “qualquer passagem melódica cujas notas sejam executadas em cordas diferentes, fazendo com que elas soem umas sobre as outras” (Vasconcelos 2002, pp.20,94). Uma outra define “o efeito resultante da combinação de sons tocados em cordas presas e soltas e o prolongamento desses sons provocando um batimento de suas ondas quando no caso de fragmentos utilizando-se de graus conjuntos” (Lima Júnior 2003, p.135). Ainda Stanley Yates define o termo *campanella* como “a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação sucessiva em cordas adjacentes” (Yates, 1999, In Vasconcelos, 2002, p.94). Durante toda esta dissertação, *campanella* será usada para designar toda passagem melódica (ou de acordes arpejados) que faça a combinação de cordas soltas e presas, com as notas sustentadas, como coloca Vasconcelos, sem necessariamente a ocorrência de graus conjuntos, como consta na definição de Lima Júnior.

4. Rasgueado:

Também chamado *Rajeo*, *Rasgueo* ou *Rasgeo* no dialeto Andaluz e no jargão flamenco, é uma técnica de tocar as cordas do violão comumente associada à música da guitarra flamenca. Também é usada na música clássica e em outras técnicas de toques com palheta. O *rasgueado* é executado utilizando-se de golpes dos dedos da mão direita sobre as cordas em padrões ritmicamente precisos e frequentemente rápidos. Araújo não utiliza a técnica do *rasgueado* flamenco cuja complexidade foge ao escopo desta pesquisa. Quando aplicado, seu *rasgueado* é simples e mais condizente com a realidade da técnica do violão brasileiro e da música popular também brasileira.

O violão tem, uma de suas características intrínsecas, a possibilidade de tocar uma mesma frase de várias maneiras distintas. Às vezes de uma maneira mais fácil, por exemplo, usando cordas soltas, ou de uma forma mais controlada e sonora, usando pestanas, o que pode, por sua vez, ocasionar uma maior dificuldade mecânica. Pode-se escolher em qual corda a mesma nota será tocada, em qual posição da mão esquerda, ou até a digitação da mão direita, como por exemplo, se será usado o toque com apoio ou sem apoio, ângulo do ataque da unha (perpendicular ou diagonal), ângulo do polegar em relação aos baixos, utilização ou não da unha, gerando diferenças timbrísticas, distância em relação ao cavalete, direção dos *rasgueados* e respectivos dedos, fórmulas de arpejos padronizadas ou não, trêmolo direto ou invertido, e mais uma série sem fim de outras variações possíveis e plausíveis. Apenas o bom senso pode ser muito pouco para uma séria tomada de decisões. “O violão exige certo sacrifício por parte do compositor. Ele o obriga a estudá-lo.”²⁶

O *Tratado de Instrumentação e Orquestração* de Berlioz²⁷ foi, por muito tempo, um dos livros mais influentes da história da música. Nele, Berlioz se refere ao violão:

“O violão é um instrumento (...) que possui um verdadeiro atrativo quando tocado por especialistas. É quase impossível escrever adequadamente para o violão sem ser um instrumentista. A maioria dos compositores que o empregam, estão, contudo, consideravelmente longe de conhecer suas possibilidades; e portanto, frequentemente atribuem a ele coisas para tocar, de excessiva dificuldade, de pequena sonoridade, e pouco efeito.”²⁸

Pode ser confuso, não só aos compositores, mas principalmente aos iniciantes no estudo do violão, qual das várias possibilidades existentes de uma digitação deve ser a

²⁶ ZANON, Fábio. **O Violão Espanhol**. Episódio nº 2 - Torroba, de Falla, e Llobet - Rádio Cultura FM - São Paulo, em 14/02/2006.

²⁷ BERLIOZ, Hector. **A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration**. Tradução de Mary Cowden Clarke. 2º edição, Londres. 1858. pp. 66 e 67.

²⁸ Conforme o original: “*The guitar is an instrument (...) which possess a true charm when performed by really good players. It is almost impossible to write well for the guitar without being a player on the instrument. The majority of composers who employ it, are, however, far from knowing its powers; and therefore they frequently assign it things to play, of excessive difficulty, of little sonorousness, and little effect.*”

escolhida para ser estudada e efetivamente tocada. Como decidir entre detalhes, aparentemente tão pequenos e sutis, mas que podem levar a uma grande diferença nos resultados interpretativos? Como correr o risco de passar meses estudando uma passagem tecnicamente difícil, para apenas depois descobrir que poderia ter sido feito de outra forma, mais efetiva e instrumental? A aplicação do recurso idiomático pode deixar a execução até mais difícil tecnicamente, mas musicalmente torna-se mais lógica e convincente, tornando-se necessário e inevitável, portanto, esse tipo de abordagem.

Francisco Araújo sempre faz questão de especificar a digitação nos locais que podem sugerir uma dupla interpretação. Seu idiomatismo é claro. Uma digitação diferente da indicada na partitura fatalmente irá comprometer o sentido da frase e perder todo o efeito que se pretende estabelecer no violão. Em sua *Valsa Virtuosa n°1*, publicada pela Columbia, em 1978, logo na primeira página aparece uma observação que deixa claro que a abordagem musical é idiomática, embora esse termo logicamente não seja usado:

“Esta digitação é desejada pelo compositor para obter um efeito específico e deve ser respeitada.”²⁹

Dessa forma, a submissão do intérprete aos desejos de Francisco Araújo torna-se condição *sine qua non* para a execução de sua música. A “obediência cega” é ingrediente indispensável e essencial ao leitor, se o objetivo almejado for atingir os efeitos aos quais a sua obra se propõe.

Um bom exemplo dessa situação se dá na passagem do *Prelúdio Apoteótico n°1*, onde aparece uma escala sem uma pré-denominação padrão, cujas notas foram claramente definidas pela posição dos dedos no braço do violão, com o deslocamento das mãos esquerda e direita feito de baixo para cima, em grupos de três cordas de cada vez:

²⁹ Conforme o original: “*This fingering is wished by the composer, in order to obtain a specific effect, and must be respected.*”

Figura 20 - Escala idiomática em *campanella*

Se a execução desse trecho for feita de maneira intuitiva por um estudante, em uma primeira leitura, utilizando as notas nos locais aparentemente mais “fáceis” da primeira posição (próximo ao capotraste), o efeito da *campanella* e o respectivo idiomatismo serão perdidos. Também se tornará totalmente fora de sentido o sustenido na primeira nota *Dó*, que, por simples razões harmônicas e lógicas, deveria então ser *Dó bequadro*. Essa nota e, por consequência, toda a escala só se explica e adquire sentido quando usada como efeito instrumental. Isso leva à conclusão de que um compositor exclusivamente teórico, ou não violonista, que não tenha acesso ou conhecimento dos recursos mecânicos do instrumento, jamais usaria essas notas nessa passagem.

Figura 21 - Escala sem *campanella* (não idiomática)

É claro que Francisco Araújo não tem apenas composições exclusivamente idiomáticas. Um exemplo é a íntegra do mesmo *Prelúdio Apoteótico n.º1*. A primeira parte é praticamente toda feita sobre uma mesma forma de mão esquerda, ou *shape*, enquanto a segunda, mais melódica, contrastante, e menos idiomática, é estabelecida principalmente sobre a escala hexafônica ou escala de tons inteiros. Parece que, nesse momento, os efeitos virtuosísticos foram deixados um pouco de lado para que o seu “romantismo” pudesse aflorar e tomar vez como elemento condutor da obra numa melodia *cantabile*.

Análise Idiomática do Prelúdio Apoteótico n°1

O *Prelúdio Apoteótico n°1* é, em sua primeira parte, praticamente todo composto por meio de técnicas idiomáticas, ou violonismos, que podem ser classificados nos itens que estão expostos a seguir.

Compassos 1 e 2 são “repetidos” nos compassos 3 e 4 com uma mudança de posição na mão esquerda (VI para III), mantendo a primeira corda solta e rigorosamente a mesma digitação das mãos direita e esquerda. Aparecem aí os efeitos da progressão simétrica, da *campanella* e dos pedais de cordas soltas;

Allegro

ff

Compassos 1 e 2:

Compassos 3 e 4:

Figura 22 - Progressão simétrica, *campanella* e pedal

Os compassos 6 a 19 são estabelecidos sempre pelo mesmo formato da mão esquerda, “forma” ou *shape* (definindo um intervalo de terça maior ou terça menor, conforme as cordas utilizadas) que fica se movendo pelo braço do violão. Esse procedimento volta a acontecer nos compassos 38, 40 e 44 a 56;

p cresc. poco a poco

Figura 23 - *Shape* de intervalo de terça

A nota *Sol*, dos segundo e terceiro acordes, pode ser considerada uma *appoggiatura* em relação ao *Fá*, e, não sendo nota real, mantém-se inalterado o padrão. Pode também ser considerada como uma repetição das posições dos quatro primeiros compassos da música. O pedal da corda Lá solta, do 8.º. ao 10.º. compassos e a diferente disposição da mão direita fazem com que o resultado sonoro seja extremamente diversificado e não deixam, em momento algum, uma impressão auditiva de repetições ou redundância que se parece ter ao analisar simplesmente uma posição de dedos.

ff

Figura 24 - Desenvolvimento do inciso

Nos compassos 11 e 12, se desconsideradas as notas da primeira corda, permanecerá o mesmo padrão. As notas *Do*, *Si bemol* e *Mi* na corda solta, em questão, são uma reexposição do primeiro tema dos compassos 1 a 4, em um novo contexto, ou uma nova harmonização, lembrando que, o âmbito harmônico está fora do escopo desta pesquisa. O que interessa aqui, será sempre o enfoque ao idiomatismo, ou como definido no início deste capítulo, a utilização dos recursos violonísticos e o seu desenvolvimento no decorrer da música.

Figura 25 - Melodia através de arpejo de acordes

Os primeiro, segundo e quarto acordes especificados na figura anterior, dos compassos 14 ao 19, podem ser considerados como sendo duas instâncias do mesmo padrão, repetidas e simultâneas. Os terceiro e quarto são tocados através de um arpejo completo de mão direita que, através da variação rítmica, determinam sutilmente a coexistência da melodia e da harmonia.

Figura 26 - Ligado para cordas soltas e escala hexafônica

Após os ligados com cordas soltas do compasso 39, o compasso 40 é definido por uma escala de tons inteiros, formada pelo arpejo do mesmo padrão digital da mão esquerda.

A riqueza de detalhes e variações que Francisco Araújo consegue com apenas uma forma de mão esquerda mostra a profundidade de sua criatividade. Longe de ser fácil de tocar, devido ao seu virtuosismo, esse tipo de abordagem não pode ser considerado apenas como a montagem das peças de um quebra-cabeça, onde as partes ou ideias vão se juntando, aos poucos, para só depois se obter a figura total terminada.

Quando aqui se fala em idiomatismo, é importante deixar claro que, embora sempre seja uma maneira instrumental de se tocar, não é, necessariamente, uma maneira mais fácil. Os efeitos que se pretende extrair do instrumento podem ser de extrema dificuldade técnica, exigindo muito estudo e dedicação por parte do intérprete, e não podem ser deixados de lado, pois como já foi mencionado anteriormente, o risco de perder expressividade musical é muito grande. Logicamente, às vezes, uma execução idiomática também já está “embaixo do dedo”, ou seja, consegue se adaptar facilmente às técnicas já consagradas e não encontra qualquer obstáculo para ser tocada de uma maneira convincente. Normalmente, essa situação costuma passar despercebida no estudo, pois é consenso, e dificilmente será questionada ao se executar uma peça.

The figure displays a musical score for guitar, starting at measure 44. The notation shows a sequence of chords, each consisting of a triad (p m i) with a triplet of eighth notes. The fretboard diagrams below the notation show the fingerings for each chord, illustrating the mechanical interruption of the chromatic pattern.

Figura 27 - Interrupção mecânica de padrão cromático

A interrupção do cromatismo descendente, no segundo compasso do exemplo anterior, acontece devido à mudança natural dos dedos da mão esquerda, sem mudança de posição. As notas *Sol* e *Si* são tocadas na posição II, com os dedos 4 e 3, e as notas *Fá* e *Lá*, são tocadas na mesma posição, porém com os dedos 2 e 1. Para tanto, pula-se uma casa no braço do violão.

Figura 28 - Idiomatismo de mão direita

Nos compassos 49, 50 e 51, a mão direita repete sempre a mesma sequência de um arpejo (especificado na partitura) *p, i, m*. Note-se que a utilização do polegar no início de cada grupo é imprescindível para que a acentuação rítmica desejada saia de maneira natural. Mais uma vez, se houver uma alteração para, por exemplo, *i, m, a*, o efeito não será o mesmo e a música perderá muito da sua expressividade. Os recursos idiomáticos também estão presentes na técnica de mão direita, fator esse, que compositores não violonistas dificilmente deixam definido em suas partituras, por realmente ser difícil de imaginar, ou até mesmo impossível de se deduzir, sem tocar o instrumento.

Figura 29 - Deslocamento de padrão por tons inteiros

Nos compassos 52, 53 e 54 da figura anterior, se desconsideradas as notas da quarta corda, permanecerá sempre o mesmo padrão. São três acordes arpejados sobre a escala hexafônica que se deslocam descendente por tons inteiros. A característica sonora desse efeito é sentida por toda a música, quando se perde o apoio tonal e a sensação das cadências românticas é subjugada pela flutuação harmônica do impressionismo.

Os compassos 21 a 24, 26 a 28, 34 e 35 e 82 a seguir são formados por um *shape* invertido em relação ao que vinha sendo apresentado até então. Essa é a estruturação de um acorde que possui internamente dois trítonos. Vale lembrar aqui, que a inversão digital não corresponde à inversão intervalar e é dependente das cordas que estão sendo utilizadas para poder se definir o intervalo resultante. Isso é uma consequência natural da assimetria com que o violão tem as suas cordas afinadas em quatro quartas (Mi - Lá, Lá - Ré, Ré - Sol, Si - Mi) e uma terça (Sol - Si).

The image displays four musical excerpts with their corresponding guitar chord diagrams. Each excerpt consists of a staff with a treble clef and a 6/8 time signature, and a guitar chord diagram below it. The diagrams are numbered 1 through 6, corresponding to the strings from the 1st (top) to the 6th (bottom).

- Measure 21:** The staff shows a sequence of chords. The diagrams below show fingerings for measures 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, and 29. The diagrams are: 1 (3, 4, 5, 6, 7, 8), 2 (3, 4, 5, 6, 7, 8), 3 (3, 4, 5, 6, 7, 8), 4 (3, 4, 5, 6, 7, 8), 5 (3, 4, 5, 6, 7, 8), 6 (1, 2, 3, 4, 5, 6).
- Measure 26:** The staff shows a sequence of chords. The diagrams below show fingerings for measures 26, 27, 28, and 29. The diagrams are: 1 (1, 2, 3, 4, 5, 6), 2 (3, 4, 5, 6, 7, 8), 3 (3, 4, 5, 6, 7, 8), 4 (3, 4, 5, 6, 7, 8).
- Measure 34:** The staff shows a sequence of chords with triplets. The diagrams below show fingerings for measures 34 and 35. The diagrams are: 1 (1, 2, 3, 4, 5, 6), 2 (1, 2, 3, 4, 5, 6).
- Measure 82:** The staff shows a sequence of chords. The diagram below shows a fingering for measure 82. The diagram is: 3 (3, 4, 5, 6, 7, 8).

Figura 30 - *Shape* invertido

Esse acorde pode ser considerado como sendo de sétima e quarta (ou décima primeira) aumentada com a fundamental estabelecida na quarta corda (7/4+ ou 7/11+). É interessante notar que esse acorde é uma consequência da escala hexafônica e o seu harpejo remete ao tom inteiro. A quarta aumentada e a sétima menor (ou sexta aumentada) que estão presentes são notas dessa escala, a saber: I - II - III - #IV - #V - #VI - VIII.

Uma das características da escala de tons inteiros é a falta da sensível, que proporciona a sonoridade peculiar, sem o condicionamento harmônico rigoroso entre dominante e tônica. Qualquer uma das notas pode vir a ser a tônica, uma vez que a estrutura toda se repete a cada tom, existindo assim apenas duas formas descritíveis dessa escala, à distância de meio tom cada uma. Todas as demais possibilidades podem ser consideradas como sendo transposições da mesma instância.

No próximo exemplo, tem-se uma sugestão do ponteio nordestino e o modo mixolídio sendo novamente lembrado com a sétima menor presente no acorde de *Lá Maior*, que não adquire a função de dominante.

Nos compassos 30 e 31, existe uma reapresentação com variação do inciso inicial, que vai se desenvolver no principal tema da obra. Esse tema se apresenta mais à frente com seu início no compasso 61 e que continua até o 74.

The image shows musical notation for guitar, measures 30 and 31. Measure 30 starts with a whole rest, followed by a quarter note G# (finger 2), a quarter note A (finger 1), a quarter note B (finger 1), and a quarter note C# (finger 1). Measure 31 contains a triplet of quarter notes: D (finger 1), E (finger 1), and F# (finger 1), followed by a triplet of quarter notes: G# (finger 1), A (finger 1), and B (finger 1). Below the notation is a guitar chord diagram for a G major chord with a flat seventh (F#7) fingering: 1-2-3-4-5-6.

Figura 31 - Recapitulação do inciso e formação do tema

Convém ressaltar que a música não tem uma tonalidade totalmente definida, mas, em alguns momentos, apropria-se de áreas tonais específicas, como aqui, em que o *Lá Maior* parece ser o centro tonal da peça, aparecendo claramente como tônica, o *Mi Maior* como dominante e *Ré Maior* como subdominante, aproveitando os baixos do violão com as 4^a, 5^a e 6^a cordas soltas. É um momento em que também não aparecem dissonâncias. As tríades estão perfeitas e completas e o resultado é um colorido sonoro todo especial, que chama a atenção do ouvinte e o prepara para continuar a receber mais informações sensitivas, à medida que a música continua a se desenvolver.

The figure displays three systems of musical notation for guitar, each consisting of a staff with a treble clef and a guitar chord diagram below it. The first system, labeled with measure 61, shows a sequence of six measures of music. Each measure contains a triplet of notes on the 4th, 5th, and 6th strings. The notes are G4, A4, and B4 in the first measure, and the sequence continues with C5, D5, and E5 in the second measure, and so on. Fingerings 1 and 2 are indicated for the notes. Below the staff are two chord diagrams: the first shows the 4th, 5th, and 6th strings with frets 7, 8, 9, 10, 11, and 12, and the second shows the 4th, 5th, and 6th strings with frets 7, 8, 9, 10, 11, and 12. The second system, labeled with measure 67, shows a sequence of six measures of music, continuing the sequence of triads. Below the staff are two chord diagrams: the first shows the 4th, 5th, and 6th strings with frets 5, 6, 7, 8, 9, and 10, and the second shows the 4th, 5th, and 6th strings with frets 3, 4, 5, 6, 7, and 8. The third system, labeled with measure 72, shows a sequence of four measures of music. The first three measures continue the sequence of triads, and the fourth measure is a whole note chord. Below the staff is one chord diagram showing the 4th, 5th, and 6th strings with frets 1, 2, 3, 4, 5, and 6.

Figura 32 - Ligados para cordas soltas

O trecho anterior é um violonismo, onde a corda solta que pode ser considerada como um pedal tem a característica de ser atingida através de um ligado de mão esquerda. Essa técnica remete ao ponteadado da viola. Aparece de forma bem recorrente em vários outros compositores, como Villa-Lobos, em seu Estudo nº10, e também em seu *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*. Quando comparado à *campanella*, o ligado para cordas soltas mostra-se com uma sonoridade bem diferenciada. Não há, nesse caso, a sobreposição de sons simultâneos, mas sim um efeito que é gerado pela velocidade com que as notas podem ser produzidas. Quando levada ao extremo, com a utilização das duas mãos, essa técnica produz o chamado *tapping*, muito utilizado na guitarra elétrica.

Os ligados com cordas soltas podem ser ascendentes ou descendentes. Nesse exemplo, apenas o descendente foi utilizado. Essa é uma técnica que propicia considerados ganhos idiomáticos ao intérprete, pois a mão esquerda movimenta-se livremente pelo braço do violão, além de fornecer uma tessitura maior para a execução do ligado, fato consequente de apenas uma das notas estar sendo pressionada.

Allegro

Figura 33 - Ligados para cordas soltas: compassos 1 a 5, 13 e 39

O efeito da *campanella*, no próximo exemplo, se dá através da sobreposição da nota *Mi* em corda solta, que não se configura como pedal, com a nota *Sol* da segunda corda, numa posição mais aguda que a da primeira corda, invertendo assim a ordem natural da

afinação do instrumento, ou seja: a corda mais grave está emitindo um som mais agudo que a corda mais aguda.

Figura 34 - Cromatismo com *campanella*: compasso 51

Figura 35 - Cromatismo com *campanella*: compassos 77 a 80

A seguir, os compassos 75 e 76, onde aparece a genial escala em *campanella*, com a utilização de deslocamentos da mão esquerda.

Figura 36 - Escala idiomática em *campanella*

Nesse exemplo, Araújo utiliza as cordas soltas como um apoio para a execução do efeito da *campanella*. Ao iniciar cada grupo de três notas e mudar a posição da mão esquerda uma corda acima, a mão direita acompanha o deslocamento fornecendo inicialmente um ataque com o dedo anelar na corda solta, seguido do médio e indicador nas cordas adjacentes, para então repetir o procedimento, até o final, onde a última nota *Mi* é tocada com o polegar. Na execução dessa escala, para cada nota que é tocada, há sempre outras duas que permanecem soando simultaneamente. As cordas soltas liberam os dedos, possibilitando as próximas notas presas.

Análise Idiomática da Rapsódia sobre Temas de Humberto Teixeira

A *Rapsódia* é uma peça de grande efeito violonístico e impacto público. Tem sido, por muito tempo, o “cartão de visitas” de Francisco Araújo em seus concertos para uma plateia de cunho mais popular. Essa música faz uso de várias técnicas idiomáticas, como *campanellas*, pedais, inversões de mão direita, transposição ou deslocamento de mão esquerda, e outras mais que serão apresentadas nos parágrafos que seguem.

Logo no início, o clima do baião já vem bem definido pela acentuação estabelecida pela mão direita, num acorde que soa como um *cluster* no violão, principalmente no início do segundo compasso do exemplo, onde as notas Sol e Sol#, Si e Do, parecem querer brigar entre si para determinar qual delas chama mais a atenção do ouvinte.

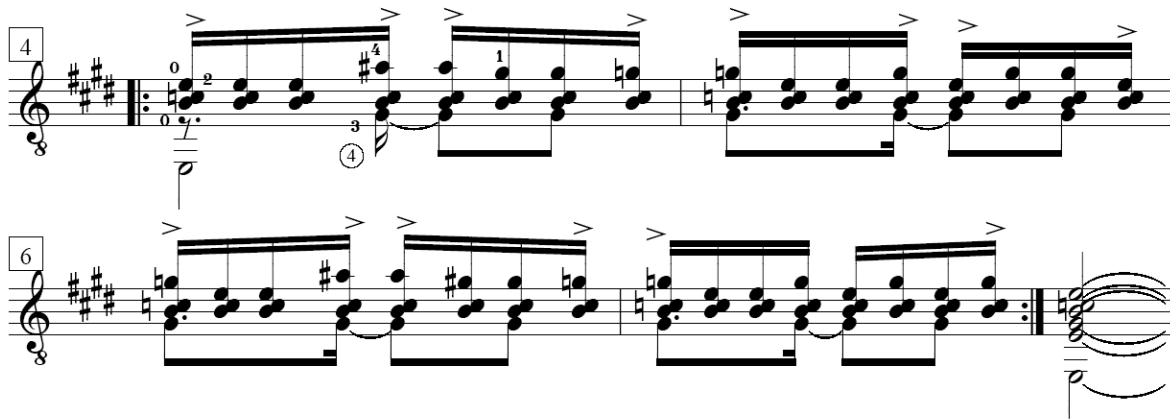


Figura 37 - Repetição de acordes com a melodia sobressaindo nas notas agudas.

No segundo exemplo, existe uma inversão em relação à disposição da melodia com o acompanhamento. A harmonia continua sendo gerada por meio de acordes repetidos, porém, agora, a melodia se mostra nos baixos. Isso se demonstra ser uma aproximação mais idiomática quando se trata de violão. Villa-Lobos usou muito esse recurso em suas peças, como, por exemplo, nos *Estudos n°1* e *n°4*. É uma maneira de vencer a pequena sustentação sonora do instrumento e que acabou se tornando um estilo de execução, por ser largamente usada pelos compositores. Para melhor preparar a próxima seção, na repetição costuma-se fazer os mesmos compassos, com uma variação onde a mão direita executa os acordes em arpejos. Surge, no compasso 18, a tradicional *obligation*³⁰ característica da *Asa Branca* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of music. The first system starts at measure 9, the second at measure 14, and the third at measure 19. The music features repeated chords with a melodic line in the bass. Performance instructions include 'p', 'poco rall...', and 'a tempo'. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'.

Figura 38 - Repetição de acordes com a melodia sobressaindo nas notas graves.

³⁰ **Obligation.** Termo usado principalmente entre os jazzistas para definir convenções estabelecidas por arranjos em músicas, que passam a fazer parte da própria música. Podem ser contracantos, respostas, introduções, *tags*, ornamentações ou mesmo padrões rítmicos que se tornam inseparáveis em relação à concepção artística original.

Permanecendo com a melodia nos baixos, o tema de Asa Branca é sugerido com a aplicação de arpejos, *campanella* e pedais de cordas soltas. O ritmo, nessa parte, é um pouco mais livre, para que a dinâmica e a flutuação temporal dos acordes ressaltem o famoso tema.

Figura 39 - Tema de Asa Branca em arpejos com *campanella* e pedais

Continuando com os baixos melódicos em acordes repetidos, o estilo rapsódico já se mostra bem delineado. Geralmente, a rapsódia é formada por uma justaposição de

melodias populares ou temas conhecidos (aqui, se fazem presente, *Asa Branca*, *Assum Preto*, *A Volta da Asa Branca* e *Baião*). Caracterizam-se principalmente por serem livres, sem uma estrutura pré-definida. Elas possuem normalmente apenas um movimento, mas podem integrar dentro dessa limitação, e frequentemente o fazem, fortes variações de tema, intensidade e até mesmo de tonalidade.

The image displays three systems of musical notation for a piece in G major. The first system, starting at measure 47, is marked 'poco mais' and shows a treble clef with a melody and a bass line of repeated chords. The second system, starting at measure 51, continues the piece and includes a '1/2 Bill' annotation. The third system, starting at measure 57, features triplets and a 'rall...' instruction, indicating a change in tempo.

Figura 40 - Baixos melódicos em acordes repetidos

A seguir, o tema de *Asa Branca* aparece com uma leve rearmonização. São modificações e desenvolvimentos que fazem parte do formato da rapsódia. Diferentemente de um tema com variações, como o próprio nome já diz, na rapsódia não há necessidade de repetir os temas, podendo-se inclusive, criar novos ao sabor da inspiração. Trata-se, portanto, de uma forma muito mais livre de composição.

Francisco Araújo também já fez várias obras com a forma de variações, como *Variações sobre um Tema Romântico*, *Variações Mirabolantes*, *Variações sobre Luar do*

Sertão, Variações sobre um Tema de Ernesto Nazareth, Variações sobre Sons de Carrilhões. Nelas, ele demonstra toda a sua capacidade criativa e técnica ao violão.

Variação ou Tema com Variações é uma técnica formal onde o tema, que é a ideia musical fundamental, é apresentado de forma alterada durante as várias reiteraões, ou seja: cada variação é feita com base no tema e pode guardar, em relação a ele, uma proximidade ou um maior distanciamento, chegando a se diluir como unidade de reconhecimento da ideia inicial. As mudanças podem ser harmônicas, melódicas, contrapontísticas, rítmicas, etc. Em alguns casos, como na forma sonata, a variação se torna mais específica e se estende com modulações e expansões de tal forma a ser denominada desenvolvimento temático. A variação é a base para formas de composição como o ostinato, a *forma-sonata*, a *fuga*, a *chacona* e a *passacaglia*³¹. A fantasia e a rapsódia também são formas que se baseiam na variação, mas possuem o diferencial de poder repetir e incorporar materiais livremente.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of music. The first system begins at measure 61 and is marked "calmo e com sentimento". It features a series of chords and arpeggiated patterns. The second system starts at measure 67, marked "diminuendo" and "a tempo", and includes a section labeled "BIV" with a dashed line. The third system begins at measure 72, marked "rall...", and includes a section labeled "BII" with a dashed line. The score uses various musical notations, including chords, arpeggios, and dynamic markings.

Figura 41 - Rearmonização da Asa Branca

³¹ COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender Música*. Rio de Janeiro: Arténova, 1974 p.45.

O contraponto é um problema particular na técnica violonística. É considerado um caso especial, pois sendo um instrumento em princípio homofônico, a coexistência de mais de uma voz pode gerar grandes dificuldades técnico-mecânicas na independência e clareza das melodias. Uma fuga a duas vozes até pode ser executável, mas quando entram a terceira e quarta melodias, parece que tudo se mistura e se tem a impressão de que os cinco dedos da mão não são bastantes para tamanha divisão. Um recurso que surgiu com o objetivo de superar essa dificuldade foi o chamado *Style Brisé*³². Os cravistas do barroco, assimilando as técnicas do alaúde, encontraram uma maneira de imitá-lo criando esse “estilo”, que se desenvolveu e foi muito utilizado no período do classicismo.

Nesse formato, as vozes são inicialmente apresentadas e, após um certo tempo, passa-se a executá-las em acordes sucessivos, com as melodias individuais sendo apenas sugeridas, ou mescladas internamente nesses “acordes quebrados”.

Vê-se claramente essa técnica na *Rapsódia* no exemplo que se segue.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 77 and is marked 'um poco agitado'. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line and several chords. The second staff starts at measure 82 and is marked 'rall.'. It continues the complex texture, with some chords marked 'BII--1'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Figura 42 - Contraponto sobre Asa Branca - *Style Brisé*

³² Termo usado para definir a maneira que os alaudistas, e depois os cravistas, executavam acordes arpejados. É comumente usado como referência à música francesa do século XVII. Também utilizado na Alemanha no início do século XVIII, com o mesmo significado (Ledbetter, 2001, p.642).

No compasso 77 aparece a primeira voz, que é o tema. No 78 e 79, uma segunda voz, mais grave, faz o contraponto estabelecendo as funções harmônicas em linhas descendentes. No compasso 80, a segunda voz torna-se o baixo e uma terceira aparece completando os acordes, ainda de forma independente. O *Style Brisé* começa a ficar bem definido no compasso 81, onde se misturam melodias e harmonias culminando na seqüência ou série de acordes a “quatro vozes” dos dois últimos compassos.

A modulação também é um recurso bastante usado quando se trabalha com variações. Um tema que originalmente é construído sobre uma escala maior, por exemplo, pode vir a ser apresentado numa tonalidade menor, geralmente homônima ou relativa. No caso da *Rapsódia* aqui em questão, a variação se deu de *Mi maior* para *Mi menor*, ou seja, através da alteração dos acidentes consegue-se modificar o resultado da expressão que está contida nas frases. Essa mudança de “colorido” sonoro é facilmente percebida pelo ouvinte.

The image shows a musical score for 'Asa Branca em modo menor'. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 102, marked 'Lento e melancólico'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth notes, and the bass line is in whole notes. A '1/2 BVII...' chord is indicated above the staff. The second staff starts at measure 108 and continues the melody and bass line. It also features a '1/2 BVII...' chord. The third staff starts at measure 113 and continues the piece, ending with a 'rall...' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Figura 43 - Asa Branca em modo menor

O próximo exemplo demonstrado aqui é o tema *Baião*, de Luiz Gonzaga, da maneira como aparece arranjado por Araújo em sua *Rapsódia*. O Baião, além desse famoso

tema, é o nome de um gênero de música popular tradicional do nordeste brasileiro. Suas características modais consistem na aplicação do lídio e do mixolídio, e também no resultado da mistura desses dois modos.

Figura 44 - Baião tradicional nordestino

Assim como outros gêneros, o baião inicialmente foi a designação de uma espécie de festa predominantemente dançante, que era conhecida como “baiano”. Segundo Câmara Cascudo³³, havia ainda o “rojão”, termo que designava um pequeno trecho musical executado pelas violas, no intervalo dos desafios da cantoria. Esse “rojão” está demonstrado pelos compassos 210 a 213 da figura 44 e também na *Asa Branca* da figura 45, compassos 18 a 22, trecho esse que aparecerá de forma recorrente até o final da obra,

quando é desenvolvido em um encadeamento harmônico e funciona como uma *coda* para a peça (figura 51).

Figura 45 - Rojão da Asa Branca

Os fragmentos exemplificados nas próximas duas figuras mostram mais uma vez a facilidade com que Francisco Araújo se apodera dos recursos idiomáticos do violão. Com um deslocamento de mão esquerda, duas casas para frente ou para trás, no braço do instrumento, e sem a aplicação da pestana que faria com que o resultado fosse apenas uma transposição dos acordes, surge o efeito dos pedais de cordas soltas. Nesses casos, foram utilizadas as cordas *Si* e *Mi*, que permanecem como dissonâncias diferentes a cada nova posição atingida pela mão.

Figura 46 - Deslocamento de mão esquerda e pedal de corda solta

³³ Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro* - INL, Rio, 1954 - 3ª edição, 1972

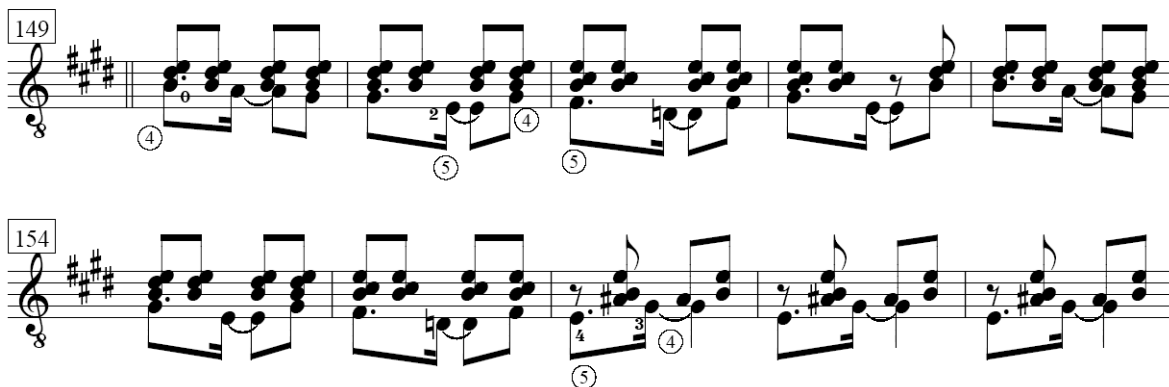


Figura 47 - Deslocamento de mão esquerda e pedal de corda solta

Uma demonstração interessante desse violonismo consiste em simplesmente repetir o padrão digital em quaisquer outras casas, além das que foram usadas por Araújo. Nessa experiência, pode-se notar com facilidade que, em alguns pontos, a sonoridade torna-se mais agressiva, cheia de batimentos e, em outros, parece se encaixar perfeitamente com suas ressonâncias. À primeira vista, isso parece ser algo muito simples, porém, esse recurso, se aplicado com sensibilidade pelo compositor enriquece muito o resultado acústico. Para concluir, uma comparação que pode até soar como um anacronismo: se as mesmas notas, ou o mesmo padrão, forem repetidos num outro instrumento, piano, por exemplo, não haverá de maneira alguma essa sobreposição de sons, ou o cruzamento de notas quando uma corda superior ficar mais aguda que a sua inferior. No máximo, haverá um cruzamento de dedos e braços do pianista, e apenas visualmente. O som não será afetado.

Na próxima figura, há o deslocamento de dois formatos diferentes de acordes. A primeira ocorrência se dá no compasso 129. Um acorde de *Lá menor com sexta* (Am6 - diagrama 1) é deslocado três casas, continuando como *Lá menor*, porém com *quinta abaixada* (Am(b5) - diagrama 2). O pedal é feito na corda *Mi* solta, que entra em conflito com a quinta diminuta, e no baixo *Lá* da quinta corda, que permanece por praticamente todo esse trecho. O segundo *shape* a se repetir aparece no primeiro acorde do compasso 131

(Am(b5) - diagrama 3), no compasso 134 (Am6(b5) - diagrama 4) e voltando a se repetir no 135 (Am(b5) - diagrama 5) com o pedal no baixo. Pode-se inferir que tal recurso é consequência da simetria das inversões do acorde diminuto, mas o que se ressalta aqui é a praticidade com que o violão executa tais deslocamentos de maneira extremamente natural.

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 128 and 133. Measure 128 is marked "mais lento" and contains a complex melodic line with fingerings (2, 4, 2, 1, 4) and a harmonic (harm. 12). Measure 133 is marked "rall..." and features a melodic line with a circled plus sign. Below the score are five guitar chord diagrams for Am(b5) in various positions: 5th, 7th, 4th, 5th, and 3rd fret.

Figura 48 - Deslocamento em acordes com quinta diminuta

A próxima figura é outro exemplo do modo mixolídio, mas aplicado aqui de uma maneira diversa e curiosa. Esse modo possui características modais maiores, ou seja, é uma escala maior com a sua alteração acontecendo apenas no sétimo grau, que é abaixado em meio tom. A *Rapsódia*, como indicado pela armadura de clave nesse trecho, está na tonalidade de *Mi menor*. Realmente, o acorde de tônica utilizado no acompanhamento rítmico (Em) possui sua terça menor, o *sol bequadro*, mas ao mesmo tempo, a melodia que se sobrepõe a esse acorde menor é uma escala descendente de *Mi maior*, que utiliza o *Sol susenido* e o *Ré bequadro*. Ou seja, é o *Mi mixolídio*, cuja terça é maior, mas que está sendo aplicado direta e simultaneamente sobre o acorde de *Mi menor*.

Note-se também a utilização do pedal em *Mi* na corda solta.

Gingando com mais vivacidade

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 137-140) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef with an 8, indicating an octave. The second system (measures 141-144) includes two first endings for the melodic line. The third system (measures 145-148) also includes two first endings, with a circled 4 in the final measure of the second ending. The key signature is one sharp (F#), and the mode is mixolydian over a minor tonality.

Figura 49 - Modo mixolídio sobre tonalidade menor

Praticamente a mesma ideia musical é desenvolvida no próximo segmento. A melodia que vinha sendo executada com as notas da escala de *Mi* mixolídio, (*Mi* - Ré \flat - Do \sharp - Si) repete-se nas notas ponteadas, com ligados para corda solta e mantendo o pedal de *Mi*, só que, agora, esse pedal aparece duplicado em oitavas. A tonalidade é definida como maior e existe uma “transição” preparando a modulação para menor, através do acorde de décima onde aparecem as duas terças.

Às vezes, a riqueza de uma obra não está na complexidade da formação dos elementos que são utilizados para compô-la, mas na maneira como são trabalhados esses mesmos elementos. No caso específico da *Rapsódia*, é a simplicidade com que apenas quatro notas melódicas são colocadas, com maestria, em relação ao contexto rítmico e harmônico, formando o arranjo do tema popular.

Figura 50 - Ligados para cordas soltas e pedal de Mi

Para finalizar a música, nada mais esperado ou desejado do que o próprio “rojão” da Asa Branca, com um “saboroso” desenvolvimento harmônico de estilo plenamente clássico, culminando numa cadência com a reafirmação tonal dominante/tônica (A - E - B7 - E - B7 - E)

Figura 51 - “Rojão” e cadência perfeita

Análise Idiomática da Valsa Virtuosa n°1

A *Valsa Virtuosa n°1*, primeira de uma série de sete valsas compostas até agora, é uma peça de alta dificuldade técnica e as suas características idiomáticas não são muito fáceis de serem reconhecidas num primeiro momento. Vencedora, em julho de 1977, do Primeiro Concurso Internacional de Composição para Violão em Porto Alegre, continua, mais de trinta anos depois, respeitada e merecedora de tal título, pois permanece plenamente “atual” dentro dos parâmetros estéticos da música tonal pós-romântica. Ela possui *rasgueados* que extraem uma sonoridade específica do violão e são momentos marcantes durante a execução da obra, escalas de tons inteiros remetendo ao impressionismo, ciclo de quintas, uma generosidade de acordes com intervalos de quintas diminutas, passagens que invocam a música bachiana, progressões brasileiras do chorinho, da Bossa Nova e de Villa-Lobos.

A velocidade com que costuma ser tocada (*allegro vivace*) é outro ponto que a torna realmente virtuosística, e isso não é apenas um exibicionismo, mas uma necessidade para que efeitos, como o de notas repetidas ou *campanellas*, tenham condições de soar como Araújo os imaginou.

A expressividade musical também se reflete na intensidade com que ela deve ser tocada. Com muitos momentos em *fortíssimo*, é feita sob medida para a técnica que Francisco possui. Se o intérprete não conseguir extrair o limite máximo da sonoridade de seu instrumento, facilmente a música se diluirá. Como dizem os violonistas: “só toca quem tem dedo!”, numa referência à sua complexidade e dificuldade. Porém, não só de técnica é feita essa obra. Ela possui uma grande força expressiva com uma sonoridade envolvente.

A *Valsa* começa se impondo com muita força. No início, ela demonstra diretamente o que virá pela frente: tem que ter fôlego. Ela não cria um clima inicial, não prepara o ouvinte, não começa com calma, enfim, “não enrola”. A “pauleira”, como o

próprio Araújo diz, é do primeiro ao último compasso. São, aproximadamente, quatro minutos, durante os quais o intérprete deve ter muita resistência para conseguir tocá-la. Também não poderá se eximir da preparação técnica e serenidade, para que os detalhes não sejam omitidos ou mal executados.

Segue uma figura com a introdução da *Valsa*. São os primeiros 12 compassos, em que aparecem os quatro acordes iniciais, seguidos por uma escala de tons inteiros, que leva ao primeiro ponto culminante da música para, logo em seguida, relaxar num deslocamento simétrico da mão esquerda, num *rallentando* formado por mais quatro acordes.

Allegro

1/2 Bl-----1

a i m i m i

a i m m m

rall.....

7 8 9 10 11 12

7 8 9 10 11 12

5 6 7 8 9 10

5 6 7 8 9 10

Figura 52 - Escala de tons inteiros e deslocamento de mão esquerda

A próxima figura mostra um segmento onde acontece mais um deslocamento de mão esquerda e também surgem, pela primeira vez, as notas repetidas como um pedal na sexta corda solta *Mi*. Esse motivo aparecerá no decorrer de toda a peça com algumas

variações rítmicas. Essas notas repetidas, da mesma maneira que os *rasgueados*, adquirem uma função de elemento unificador da estrutura formal. São várias as situações em que esses componentes são usados para finalizar frases, unir ideias musicais e funcionam, dessa forma, como um elo, amalgamando todo o discurso musical.

Pode-se ver, também, um deslocamento rítmico no início do exemplo. Os dois primeiros compassos formam, na realidade, três compassos binários e ficariam bem acomodados se fossem escritos com uma alteração na fórmula de compasso. Mas isso não se torna necessário, e com certeza não foi mesmo escrito de uma maneira mais explícita, uma vez que a própria acentuação, como consequência da execução dos acordes, define tal deslocamento e tudo acaba acontecendo com naturalidade.

Allegro vivace

13

17

0 2

1 2

3 4

5 6

0 0 0 0

6

1 2

5 6 7 8 9 10

0 0 0 0

compassos 15 e 16:

compassos 17 e 18:

poco rit......

Figura 53 - Deslocamento rítmico e repetição da nota Mi

Na sequência, um efeito de arpejo com *campanella* e deslocamento de mão esquerda utilizando ligados para cordas soltas. São três características idiomáticas aplicadas, simultaneamente, no mesmo segmento.

Waltz - Allegro vivace

compassos 22 a 25 compassos 26 a 29

Figura 54 - Campanella, ligados para corda solta e deslocamento

A seguir, uma série de repetições de um padrão rítmico que acontece durante a *Valsa*. É sempre uma estrutura formada pela sequência de uma semínima no primeiro tempo do compasso, seguida por 10 colcheias que terminam dois compassos à frente, formando um acorde, uma escala, ou a combinação dos dois.

No primeiro caso, compasso 31, o padrão está intercalado entre as repetições das notas *Mi*, já mencionadas anteriormente. Essa estrutura está bem delineada para a execução em alta velocidade pela mão esquerda, que é uma consequência da existência dos ligados a cada duas notas, numa posição que se encaixa com facilidade embaixo dos dedos, com o indicador fixo na pestana. A formação é de um acorde de *Em7/9*, cujas notas são atingidas por *appoggiaturas*, através desses ligados.

No segundo caso do exemplo, identificado pelo compasso 6, uma escala formada por tons inteiros é completamente exposta. Essa mesma escala, já mencionada anteriormente, se repete aqui com o intuito de identificar a sua participação no padrão em questão.

Dando sequência, o segmento do compasso 45 forma uma escala onde a última nota é um *Fá#*, apenas por razões mecânicas. É o local onde o dedo alcança sem a necessidade de uma extensão, ou seja, é o idiomatismo novamente definindo os parâmetros composicionais. Um compositor, puramente teórico, pode achar que tal acidente é um descabro, que um *Fá natural* seria a única opção aceitável, e ouvindo, realmente, torna-se muito mais consonante com a escala “camuflada” harmonicamente. Porém, e o violão? Aqui ele fala sozinho. Uma das consequências diretas de se aplicar o idiomatismo é a sonoridade específica que se atinge com o uso dessas notas inesperadas. São notas que um compositor não violonista, provavelmente, nunca escolheria e aquele resultado peculiar com a sonoridade almejada não aconteceria. Essa nota pode até ser considerada como um desvio na escala, porém, fornece, com a sua presença, um colorido todo especial. Talvez, num outro instrumento, a saída para essa escala possa ser feita de maneira diversa, mas o resultado atingido seria igualmente diverso.

O quarto trecho, compasso 56, é o arpejo de um acorde de Am7M/13 atingido pela escala da sua dominante. Tudo é executado numa região meio grave do violão, o que resulta numa sonoridade com característica mais velada. Os ligados, que estão demarcados neste e nos demais exemplos, também fazem parte desse direcionamento, que é dado à composição vinculada à forma da digitação. Muitas das decisões tomadas (entenda-se, com isso, notas escolhidas) são consequências diretas da posição dos dedos no instrumento e da agilidade com que são articuladas. Essa premissa é válida, também, para a mão direita. Dificilmente um violonista escreverá um acorde que não consegue tocar, ou sabe, pela experiência, ser inexpressivo ou inatingível no instrumento.

O compasso 62, também na região grave, consiste em uma escala descendente que sai do *Ré*, e volta para o mesmo *Ré* cromaticamente. O cromatismo não é idiomático ao violão, porém é interessante ressaltar que, por ter sua afinação em quartas, a escala cromática pode ser feita sem o deslocamento horizontal da mão esquerda e, neste caso, com o auxílio das cordas soltas que ainda evita o alongamento dos dedos, tornando tudo muito confortável.

30

1/2 Bill

6

1/2 Bl

45

56

62

199

Coda

213

1/2 Bill

221

287

p i p i p

a i m i m i a

p i a m i

p i m a p i m

i m i

Figura 55 - Reiteração de padrão rítmico

O segmento que se inicia no compasso 199 é o único que tem uma variação quanto ao início do padrão. Ele é antecipado numa colcheia, aparecendo, portanto, uma a mais, num total de 11 colcheias. Musicalmente tem o mesmo efeito, por sua estrutura ser similar aos outros, ou seja, é composta por uma escala seguida por um arpejo. O acorde é um E9, sendo que essa nona é apenas uma *appoggiatura* ligada para a corda solta *Mi*.

O sétimo e oitavo casos, compassos 213 e 221, respectivamente, mantêm o padrão rítmico com um desenho similar. O arpejo de um acorde de Bb7 e de um acorde diminuto são precedidos por quatro notas de uma escala descendente. Ambos são acomodados com certa facilidade no braço do violão, deixando o trabalho mais pesado para a mão direita.

A última das ocorrências aparece justamente na preparação para a cadência final da música. O compasso 287 é similar ao primeiro padrão demonstrado (compasso 30), e se dá por uma seqüência ou série de ligados, agora todos ascendentes, formando um acorde que, neste caso, é um Am cujas notas são atingidas por meio de *appoggiaturas*.

A próxima figura mostra um deslocamento de mão esquerda por tom inteiro, com o padrão estabelecido também na mão direita. A repetição se dá por três compassos, finalizando com o arpejo de um acorde diminuto.

The figure shows a musical score for guitar. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody consists of a descending scale of four notes (4, 3, 2, 1) followed by an arpeggio of a diminished chord (4, 3, 2, 1). This pattern is repeated three times, with the first two measures labeled 'a m i p a m'. The third measure is followed by a half bar rest (1/2 BV). Below the notation are three guitar chord diagrams for the Am chord, showing fingerings on strings 7, 8, 9, 10, 11, and 12.

Figura 56 - Padrão descendente e arpejo

Durante a execução de uma música, algumas partes sempre chamam mais a atenção do ouvinte. Isso pode acontecer por uma série de motivos. Tornam-se mais marcantes pela existência de uma simples frase melódica, que pode ser considerada como tema ou em uma utilização harmônica diferenciada, podem possuir uma alteração rítmica,

em relação ao resto da obra ou ainda podem usufruir de uma combinação de vários fatores diferentes, que competem para a identificação auditiva. Normalmente, o fator surpresa é determinante para esse tipo de enfoque e a repetição também pode ter seu peso muito forte em fixar alguma passagem na memória.

Os *rasgueados*, presentes na *Valsa*, são uma dessas características que capturam a atenção do ouvinte, logo na primeira vez que são ouvidos durante a execução. Embora eles não possuam as peculiaridades típicas de um *rasgueado* flamenco, como todo *rasgueado*, são plenamente idiomáticos e se direcionam principalmente para a técnica de mão direita.

No primeiro exemplo, além do *rasgueado*, percebe-se a sonoridade do *cluster* (como definido anteriormente), formado pela sobreposição das notas *Ré*, *Ré#* e *Mi*. Pode parecer pouco para a definição de um *cluster* tradicional, mas no violão, três notas vizinhas são quase o máximo que se consegue fazer, face à concepção de construção do instrumento. Não se levam em conta, aqui, os violões “especiais”, com 10, 15 cordas ou afinações diferenciadas.

No segundo exemplo, as cordas *Mi* e *Si* permanecem soltas. Esse aspecto se repete em muitas outras situações desta música. A facilidade com que se consegue tensões diferenciadas por meio dessa técnica é que faz com ela seja recorrente nas obras para violão, em diferentes épocas e estilos. De uma forma geral, parece que a linguagem do violão já incorporou definitivamente esse recurso. O pedal da sexta corda *Mi*, que também é uma das características da *Valsa*, vai aparecer em todos os *rasgueados*.

No trecho que se inicia no compasso 112, há um acorde de *Dó*, novamente com as duas cordas (*Mi* e *Si*) soltas. A dissonância (7M) que aparece é apenas uma consequência da posição da mão em relação a essas cordas soltas. O outro acorde (F9) também é uma consequência do simples deslocamento da mão esquerda, com o diferencial da fixação da pestana. Esse mesmo *rasgueado* é repetido nos compassos 153 e 225 da *Valsa*.

No final, aparece o *rasgueado* do compasso 258, que volta a se repetir no 281, e que define uma cadência dominante/tônica em Lá menor com os dois acordes em questão (Am6/9 e E7/b5). Novamente o pedal em Mi está presente.

Figura 57 - Rasgueados

A figura seguinte mostra a ocorrência do que, no *jazz* ou no *blues*, costuma-se chamar de *turnaround*. *Turnaround* é um termo que se refere a uma passagem, geralmente no final de uma seção, que serve para finalizá-la e, ao mesmo tempo, prepara e direciona a música para a próxima seção. Tradicionalmente, a progressão utilizada para um *turnaround* é I - VI - II - V. Na *Valsa Virtuosa n°1* vê-se uma aplicação de I - I - II - V em modo

menor, sem o uso do acorde de tônica relativa, mas com a repetição da tônica em seu lugar, o que não invalida a função desses acordes nessa frase.

The image shows two staves of musical notation for a guitar turnaround. The first staff starts at measure 47 and the second at measure 51. Both staves are in 8/8 time and feature a key signature of one sharp (F#). The notation includes various chords and melodic lines with specific fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and fingerings (p, i, m, 1, 2, 3, 4) indicated below the notes. The music is characterized by repeated notes and chords, creating a rhythmic and harmonic pattern typical of a turnaround.

Figura 58 - Turnaround

As próximas figuras mostram uma técnica diferenciada do violão, que não é necessariamente idiomática, mas que adquire uma sonoridade muito interessante quando é utilizada no decorrer de uma música. É a técnica de notas repetidas na mão direita. Importante não confundir essa técnica com a do *Tremolo*, em que a repetição se dá de forma muito mais intensa, com maior número de notas, porém, o resultado se torna muito mais suave e linear, porque se trata de uma simulação da sustentação de notas longas dos instrumentos de arco ou sopro.

Segundo Harnoncourt, em seu livro *O Discurso dos Sons*³⁴, as notas repetidas transmitem tensão e agitação:

“Outro recurso de expressão que a música clássica retomou do barroco é o das notas repetidas. Estas têm sempre uma significação particular. Numa escrita rigorosa, sabe-se que são proibidas. Na música antiga (anterior a 1600), elas só se encontram para descrever ruídos e para dividir um som em sílabas. A nota repetida é uma invenção de Monteverdi que introduz, no *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, pela primeira vez, a divisão de uma semibreve em 16 valores menores, visando com isso, exprimir o sentimento de cólera. A partir daí, as notas repetidas serão usadas para obter efeitos particulares que, na maioria das vezes, têm algo a ver com a ideia original de Monteverdi, isto é, a expressão de sentimentos agitados. Um

³⁴ Harnoncourt, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*: Caminhos para uma Nova Compreensão. Jorge Zahar Editor RJ. 1996 ISBN: 85-7110-122-1 p.163

bom número de movimentos de sinfonias clássicas está construído sobre baixos estereotipados em colcheias, de sorte que o acompanhamento produz uma agitação e uma tensão fortemente acentuadas. Isso, hoje em dia, só raramente é compreendido pois as notas repetidas são, para nós, apenas simples repetições de nota ou de acorde, desprovidas de qualquer expressão. Na música clássica, tocam-se muitas vezes páginas inteiras de colcheias e semicolcheias, como se o que estivesse em jogo fossem meras colcheias e semicolcheias e não notas repetidas expressivas que exigem uma certa tensão e agitação tanto de quem ouve como de quem executa. É evidente que isso tem repercussões na interpretação. Semelhantes repetições de notas, nós já as encontramos com frequência na música barroca, mais precisamente no *conciato*, a descoberta de Monteverdi, que é utilizado no recitativo acompanhado.”

No repertório segoviano, existem várias situações onde essa técnica é encontrada. Joaquin Rodrigo a utiliza, por exemplo, nas *Tres Piezas Españolas*. Na segunda delas, o *Fandango*, há uma seção em que a progressão dos acordes se alinha à dramaticidade das notas repetidas e exige ainda, do executante, grandes saltos no braço do violão.

The image displays a musical score for the piece 'Fandango' by Joaquin Rodrigo. It consists of three staves of music, all in treble clef and 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with the tempo marking 'fleggiere'. The music features a series of repeated eighth notes, often grouped in triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The second and third staves show further development of this technique, with some notes marked with circled numbers (1, 2, 3, 4, 6) and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) at the end. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering suggestions.

Figura 59 - Rodrigo - Fandango - Notas repetidas

Compassos: 181 a 184;

185 a 188;

189 a 192;

193 a 196

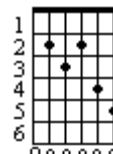
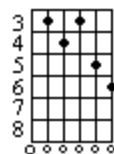
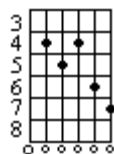


Figura 61 - Notas repetidas com cromatismo

O último exemplo dessa série mostra um dos momentos onde a *Valsa Virtuosa n.º 1* transmite sua inquietação. Num procedimento de certa dificuldade técnica, quando se faz necessário executar as notas com extrema clareza, o intérprete precisa, nesse momento, inverter o movimento natural da mão direita, que é o de “subir” nas cordas através do apoio, ou seja, tocá-las de baixo para cima e, em continuidade, passar a tocá-las de cima para baixo, repetindo o desenho a cada dois compassos.

Compassos: 264 a 267;

268 a 271;

272 a 275.

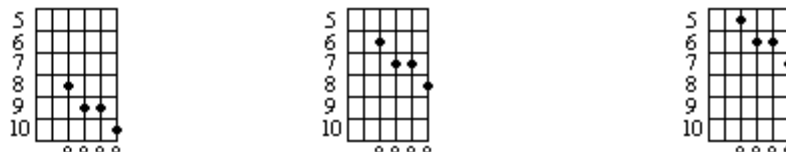


Figura 62 - Notas repetidas com direção alternada

A próxima figura mostra três momentos em que o mesmo *shape* é utilizado na *Valsa*. A formação básica é de um acorde maior, com quinta diminuta, porém, levando em consideração o baixo, tem-se acordes distintos, que podem ser menores, maiores ou mesmo alterados. O direcionamento para as diferentes posições que a mão esquerda pode assumir mostra que o resultado idiomático também é válido, mesmo sem a presença do deslocamento sequencial.

Figura 63 - *Shape* fixo.

A comparação, no exemplo a seguir, já comentada no segundo capítulo, trata de um deslocamento rítmico. A mesma frase do compasso 98 aparece antecipada em uma colcheia no primeiro trecho (compasso 65). Refere-se a uma técnica composicional que não é, necessariamente, idiomática ao violão.

A próxima figura mostra uma progressão de acordes da *Valsa*. É notável a semelhança com o tipo de acompanhamento feito pelo violão em um choro. A ausência de uma melodia definida, mas apenas sugerida pela disposição das notas dos acordes, pode não parecer idiomático num primeiro olhar, mas é exatamente dessa forma que se toca num regional. Os acordes vão se sucedendo em encadeamentos lineares, evitando os saltos. O baixo inicialmente cromático desce por graus conjuntos, seguido pela formação dos acordes nos tempos fracos. Enfim, qualquer violonista, com formação popular, traduz, sem dificuldade alguma, todo esse segmento numa única série de cifras.

The musical score consists of six staves, each representing a system of four measures. The measures are numbered 68, 73, 77, 81, 85, and 89. The notation includes various chord symbols such as Bb, Eb, and Fb, along with specific fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0) and dynamics (e.g., p). A double bar line is present at the end of measure 89, followed by a final chord sequence marked 'p i p i'.

Figura 65 - Progressão de acordes da Valsa Virtuosa nº 1

Tome-se como exemplo, apenas com o intuito de comparar os estilos, o trecho da música *Odeon*, de Ernesto Nazareth, que está na figura 66, num arranjo para violão. Perceba-se como os acordes vão se sucedendo em encadeamentos lineares, também evitando os saltos. O baixo inicialmente cromático desce por graus conjuntos, seguido pela formação dos acordes nos tempos fracos, formando uma série de cifras e, no final da frase, acordes mais homofônicos em ciclo de quintas, exatamente como na *Valsa Virtuosa n°1*.

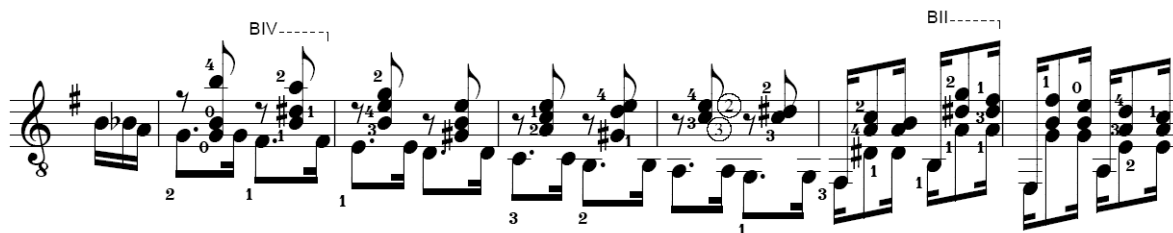


Figura 66 - Odeon - Ernesto Nazareth - Semelhança estrutural

A seguir, um grupo de oito compassos formado por acordes repetidos e deslocados descendentemente a cada dois compassos (Am9 - Gm9 - Fm9 - Em9), sempre na primeira inversão.

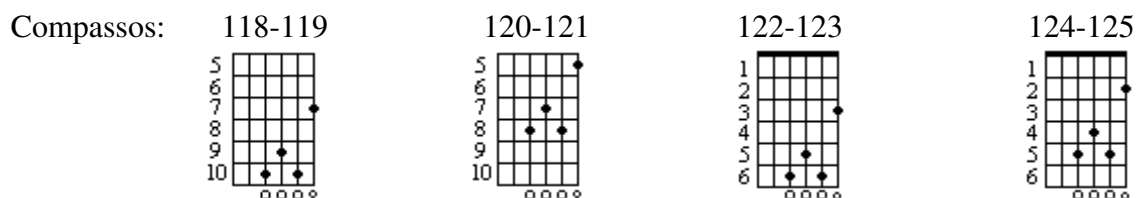
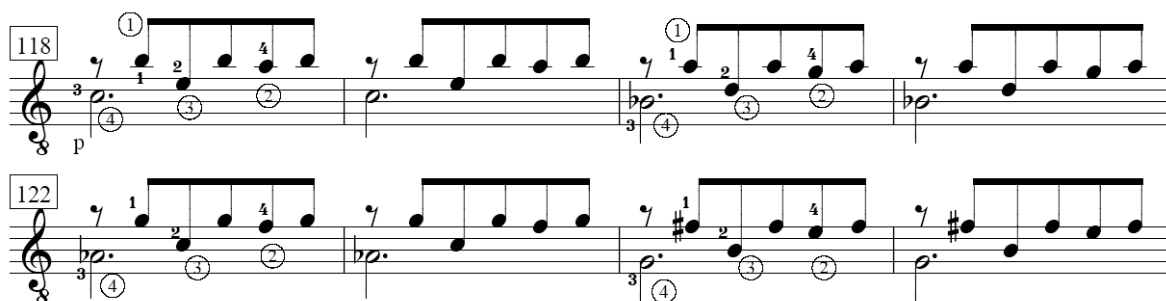


Figura 67 - Deslocamento de acordes invertidos

O efeito da *campanella* foi aplicado nessa passagem, envolvendo apenas duas notas: o *Dó* na terceira corda e o *Si* na segunda corda solta. Portanto, a terceira corda está com um som mais agudo que a segunda, invertendo a ordem natural da afinação do instrumento.

Note-se que a digitação é expressa e não deixa dúvidas quanto ao modo de ser executado. Chega a ser redundante, quase um exagero com os parâmetros definidos das mãos direita, esquerda e cordas, mas procure-se executar o mesmo trecho com a nota *Dó*, localizada na mesma corda que a nota *Si*, ou seja, ambas na segunda corda. O resultado é uma modificação total da frase, da articulação, da sonoridade, da fluência. Torna-se completamente diverso do direcionamento dado pelo autor, e logicamente isso não é desejado.

Figura 68 - *Campanella*.

O compasso 165 inicia um período com duas frases, de oito compassos, que se encaixam harmonicamente dentro do recorte típico da quadratura clássica, formando uma pergunta e uma resposta. A primeira frase, que vai até o compasso 172, possui a seguinte progressão harmônica: Dm/F - G - C/E - F/C - B^Ø/D - E7 - Bb7 - A7 . Essa cadência, num acorde de dominante, ressalta a ideia de interrogação. A segunda frase, a partir do compasso 173, nada mais é do que uma recorrência variada daquilo que foi exposto anteriormente, só que agora é direcionado para a “tônica” da música, ou seja, *Lá menor*, dando a sensação de conclusão: Dm - Ab7/9 - C7M - A7 - D7/9 - Db7/9 - Am - Am.

Figura 69 - Quadratura harmônica

A polirritmia está presente em muitos trechos da *Valsa*, porém, no próximo exemplo, ela se torna explícita, com uma sobreposição de dois tempos nos acordes contra três no baixo. A progressão acontece dentro do ciclo das quintas, pois um cromatismo descendente de acordes de dominante estabelece o ciclo por substituição ao trítono, o que em música popular é chamado de *sub V*. O *shape* é fixo a partir do compasso 204.

Figura 70 - Polirritmia e ciclo das quintas

Mais um segmento onde a polirritmia é utilizada:

Figura 71 - Polirritmia

Como já mencionado no capítulo 2, Francisco Araújo transparece, em suas músicas, as influências que participaram da sua formação como compositor. Os mesmos acordes desse trecho ou a mesma progressão foram empregados por Villa-Lobos em seu segundo Prelúdio. Na realidade, é apenas um ciclo de quintas que acaba no mesmo lugar porque, afinal de contas, é onde acaba o braço do instrumento. A coincidência também se dá por motivos idiomáticos, uma vez que, no violão, algumas palavras desse imenso vocabulário já estão intensamente arraigadas e afirmadas pela reiteração das obras violonísticas eruditas e populares. Isso, de maneira alguma, pode ser considerado uma cópia, um plágio, mas sim a aplicação de certas características idiomáticas que definem, pelo uso, a época e o lugar onde foram feitas. Daí o nacionalismo.

Figura 72 - Ciclo das quintas

A polirritmia faz com que esse trecho (figura 72) possa ser substituído no compasso binário de Villa-Lobos, sem prejudicar a execução da peça. A sensação é de que os baixos estão simplesmente em tercinas.

Logicamente, a *Valsa Virtuosa n°1* não é feita exclusivamente de recursos e técnicas idiomáticas, mas ela é uma obra que, dificilmente, se adaptará a outro instrumento mantendo as mesmas características e conservando a sua expressividade. Ela faz uso da sonoridade e dos efeitos que se conseguem obter no violão, explorando, ao extremo, as capacidades técnicas do intérprete e transmitindo, conseqüentemente, essas condições ao ouvinte. O simples uso do *rasgueado* inviabiliza a transcrição, a contento, para a grande maioria dos outros instrumentos que se proponham a essa execução.

Fica claro, através dos exemplos da *Valsa Virtuosa n°1*, assim como também nas outras duas músicas analisadas nesta pesquisa, que essas obras foram feitas com o instrumento em mãos. Essa postura acaba interferindo, de forma decisiva, nos parâmetros da escrita musical como formação de frases, condução de acordes, progressões harmônicas, colocação das dissonâncias, inversões, variações e muitos outros detalhes que assumem definitivamente a peculiaridade da composição idiomática.

A composição idiomática mostra, principalmente no violão, que é uma maneira de se conseguir atingir resultados condizentes com a grande riqueza instrumental. Não basta escrever notas ou simplesmente adaptá-las das partituras e tentar transcrevê-las para outros instrumentos. É preciso que haja um enfoque específico na linguagem objetivada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como toda música é dinâmica, a sua execução é passível de reinterpretações sempre que uma nova visão é colocada sobre os procedimentos, quer sejam técnicos ou musicais.

Esta pesquisa não procura esgotar as possibilidades de execução idiomática dos exemplos fornecidos, nem almeja definir critérios de digitação ou interpretação, mas sim servir como um instrumento aos violonistas e, principalmente, compositores não-violonistas de obras para violão, para que possam adquirir conhecimentos sobre essa linguagem específica e se tornem mais familiarizados, sabendo como escrever mais criteriosamente para ele.

Com esse enfoque, os músicos terão aqui, uma fonte auxiliar de informações sobre o violão de uma forma que é muito pouco, ou quase nada, discutida em livros de instrumentação e praticamente ignorada até mesmo nos métodos mais didáticos.

Os instrumentistas, no violão, geralmente já tocam usando os recursos idiomáticos disponíveis, mas isso nem sempre acontece de uma forma consciente. É importante refletir sobre essas técnicas e perceber em que momento da música elas podem ser aplicadas: numa escala, num ligado ou num arpejo, utilizando a *campanella* ou não? Onde, em que local do instrumento um efeito deve ser feito: nas primeiras cordas ou elevar a posição e tocar as mesmas notas nas cordas superiores? Ou quem sabe uma combinação das duas coisas? Como executar as passagens dividindo as articulações entre as duas mãos sem perder o controle, mantendo a coerência técnica e musical durante toda a peça?

Afinal, uma frase que se diferencie do resto da música pode ser considerada defeituosa, uma vez que perde a sua participação no contexto formal. E o idiomatismo modifica, sim, e muito, o resultado da execução, pois pode comprometer todo um trabalho se for simplesmente aplicado sem nenhum critério.

Esse conhecimento não deve ser relegado apenas a quem toca o instrumento, como se fosse um problema localizado, só do executante. Um compositor deve conhecer esses detalhes, pois são eles, em grande parte, que fazem a diferença final entre uma grande peça de concerto e uma composição de atuação quase medíocre. Tome-se, como exemplo, o *Estudo n.º 1* de Heitor Villa-Lobos: uma obra reconhecida no mundo inteiro, tocada e gravada por todos os grandes mestres do violão.

Ao analisá-la, percebe-se que, não fosse a intensa utilização dos efeitos de sonoridade do instrumento, como a reverberação das cordas soltas, seria só uma progressão de acordes arpejados, sem melodia e arrítmico, e talvez permanecesse na função única de estudo técnico direcionado para a mão direita.

Procurou-se identificar, nesta dissertação, por meio dos exemplos escolhidos das músicas do compositor Francisco Araújo, os pontos em que tais direcionamentos específicos do violão acontecem.

Para atingir tal objetivo, foi marcante a necessidade da colocação dos diagramas representativos do braço do violão, uma vez que, através unicamente da partitura, as posições de mão esquerda, com certeza, ficariam subentendidas e só poderia compreender e absorver o texto quem procurasse executar os exemplos pessoalmente no instrumento.

Dessa forma, onde foi possível fazê-los, uma rápida visualização é fornecida pelos desenhos, e aos que não estão familiarizados com a digitação, é possibilitado compreender e inferir o que se quer transmitir com mais facilidade.

E falar de Francisco Araújo mostra-se imperioso. Em sua obra, são vastas as situações marcadas por essa sonoridade que só se consegue atingir quando o direcionamento idiomático é colocado à frente de algumas regras tradicionais de composição.

A lógica musical parece, às vezes, ter sido quebrada, mas, na realidade, o que se contrariou foram os paradigmas já tão enraizados da música tonal. Essa expressividade

adquirida pelas suas músicas torna-as reflexo direto da personalidade de seu autor. Esse é o seu estilo. Para quem o conhece, nem é necessária uma assinatura na partitura: o violão declara quem foi que compôs.

Francisco Araújo possui uma obra imensa e que ainda está em expansão. Como relacionado em anexo, ele possui mais de 450 músicas e aqui apenas foram escolhidos três exemplos, dentre as centenas disponíveis pela sua relevância: a *Valsa Virtuosa n°1* que foi um marco em sua vida, tornando-o assumidamente um violonista compositor; a *Rapsódia sobre Temas de Humberto Teixeira*, que junto às *Variações do Odeon* possibilitou a gravação de seu primeiro disco e, como não poderia faltar, o *Prelúdio Apoteótico n°1*, que foi dedicado a mim, seu aluno no conservatório de Tatuí.

Com certeza, qualquer uma das tantas outras peças cumpriria com louvor a mesma função para a qual essas três foram utilizadas.

Fica aqui a sugestão para que os violonistas se aprofundem nesta pesquisa, procurando conhecer um pouco mais da vasta e valorosa obra de Francisco Araújo. Em anexo, segue uma relação com o nome e o ano de suas peças disponíveis que foram catalogadas até o momento. Como sua produção não para, a atualização desta listagem deverá ser constante e intensa, a fim de permanecer fidedigna ao trabalho do compositor³⁵.

³⁵ O autor desta dissertação coloca-se à disposição, para contatos, pelo endereço eletrônico “sergiobattistuzzo@ig.com.br” e, caso haja algum interesse, pelo leitor, em uma comunicação direta com Francisco Araújo, ou por algum material referente à sua obra, ele também está disponível pelo e-mail “franciscoaraujo_prof@hotmail.com”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ALENCAR, José de. **O Guarani**. Editora: Martin Claret. Primeira publicação em 1857. ISBN: 8572323384.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

BERLIOZ, Hector. **A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration**. Tradução de Mary Cowden Clarke. 2º edição, Londres. 1858.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3ª edição Rio: 1954, INL, 1972.

COPLAND, Aaron. **Como Ouvir e Entender Música**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1974 .

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons: Caminhos para uma Nova Compreensão**. Jorge Zahar Editor RJ. 1996 ISBN: 85-7110-122-1

LA BARBINAIS, le Gentil. **Nouveau Voyage au tour du Monde...** avec une description de la Chine.../par Monsieur Le Gentil. Paris: Flahault, 1727 3º vol. p. 205

LEDBETTER, D. Style brisé. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc, 2001. Vol. 24 p. 642-643.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **O Moço Loiro**. Editora Ática. Coleção: BOM LIVRO. Primeira publicação em 1845. ISBN: 8508043325.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6ª edição ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **As Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX**. - Rio de Janeiro: Funarte, 1995. 208 p.

MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. **Os Ciganos no Brasil e Cancioneiro dos Ciganos**. Editora Itatiaia, 1981. 78 pp. ISBN: 8531902517

SANTOS, Turíbio. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Museu Villa-Lobos – Rio de Janeiro. 1975. 63p.

TAUBKIN, Myriam e KFOURY, Maria Luiza. **Violões do Brasil**. Editora: SENAC Edição: 2007. 242 pp ISBN: 9788573596120

TINHORÃO, José Ramos. **A Música Popular no Romance Brasileiro V.1 Séculos XVIII e XIX; V.2 Século XX (1 Parte); V.3 Século XX (2 Parte)**. Editora 34, primeira edição.

_____. **Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada**. São Paulo, Art Editora, 1991.

XATARA, Cláudia Maria. **As Dificuldades na Tradução de Idiomatismo**. 2002, p.183–194, Cadernos de Tradução volume 8. UFSC – Florianópolis. 2002.

ZANON, Fábio. **O Violão Espanhol**. Série de programas dedicada à música espanhola para violão no século XX apresentada na Rádio Cultura FM de São Paulo em 14/02/2006.

BIBLIOGRAFIA

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um Violonista-compositor Brasileiro: Guinga. A Presença do Idiomatismo em sua Música.** 2006, 140 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 2006.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do Violão.** Curitiba, Ed. da UFPR, 1994.

FACHIN, Odilia. **Fundamentos de Metodologia.** 3^a ed, São Paulo:Saraiva, 2002.

GRUNFELD, Frederic V. **The Art and Times of the Guitar.** An Illustrated History of Guitars and Guitarists. USA, Ed. Da Capo Press, Inc subsidiary of Plenum Publishing Corporations, New York, 1969.

LAKATOS, Eva Maria & Marconi, Marina de A.. **Metodologia do Trabalho Científico,** 6^a ed. São Paulo:Atlas, 2001.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. **Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira.** 2006, 85 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2006.

MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. **Festas e Tradições Populares do Brasil,** Itatiaia/Edusp, coleção Reconquista do Brasil, n°5. Belo Horizonte/São Paulo, 1979.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos Acompanhamentos de Dino 7 Cordas em Samba e Choro.** 2005, 220 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2005.

PEROTTO, Leonardo Luigi. **A Obra para Violão de Pedro Cameron: Características Idiomáticas e Estilísticas.** 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 2005.

PRADA, Cecília. **A Magia do Violão.** Revista *Problemas Brasileiros* do SESC, edição n° 105, (n° 345 mai/jun 2001 ano 39). disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_

sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=105&Artigo_ID=1157&IDCategoria=1296&reftype=1.

Acesso em: 04 abr. 2008.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 22^a ed. rev. e ampl. São Paulo:Cortez, 2002.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. **O Cantador: A Música e o Violão de Dori Caymmi**. 2006, 186 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: do gramofone ao rádio e TV. Série Ensaios n°69. São Paulo, Ed. Ática, 1991.

TURNBULL, Harvey. **The Guitar from the Renaissance to the Present Day**. Great Britain, [s.n.], Indiana University Library, New York, 1974.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. **Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão**. 2002, 163 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2002.

WADE, Graham. **Traditions of The Classical Guitar**. Great Britain, John Calder (Publishers) Ltd., London, 1980.

ANEXOS

RELAÇÃO DE OBRAS PARA VIOLÃO DE FRANCISCO ARAÚJO

| Nome | Ano |
|--|----------|
| 1. Sem Nostalgia | sem data |
| 2. Tema com Variações | sem data |
| 3. Valsa Sem Título | sem data |
| 4. Casa Paterna (Choro) | 1970 |
| 5. Na Onda do Rock'n Roll Gravada no CD "Deitados e Rolando" - CPC-UMES - 2003 | 1970 |
| 6. A Saudade é um Poema Gravada no CD "De Sertões e Serestas" - CPC-UMES - 1998 | 1974 |
| 7. Amor Antigo | 1974 |
| 8. Chorinho Pretencioso para Violão e Flauta | 1974 |
| 9. Manhãs Douradas Gravada no CD "De Sertões e Serestas" - CPC-UMES - 1998 | 1974 |
| 10. No Tempo das Flores Gravada no CD "De Sertões e Serestas" - CPC-UMES - 1998 | 1974 |
| 11. Paisagem do Nordeste | 1974 |
| 12. Sonhos de Menina | 1974 |
| 13. Variações sobre um Tema de Ernesto Nazareth Gravada no CD "De Sertões e Serestas" - CPC-UMES - 1998 | 1974 |
| 14. Berceuse Swingado | 1975 |
| 15. Capibano (Frevo) | 1975 |
| 16. Céu Estrelado | 1975 |
| 17. Danado de Bom | 1975 |
| 18. Forró Antigo Gravada no CD "No Mesmo Pique" por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1975 |
| 19. Moleque Travesso (Choro) Gravada no CD "No Mesmo Pique" por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1975 |
| 20. Recife Antigo (Frevo) | 1975 |
| 21. Valsa Romântica | 1975 |
| 22. Embalos do Amor | 1976 |
| 23. Está Faltando Alguém | 1976 |
| 24. No Xamêgo da Sanfona | 1976 |
| 25. Pertinho de Você | 1976 |
| 26. Valsa Virtuosa Nº 01 Editada pela Columbia Music CO. 1978. Washington DC. 20036 Gravada por Joseph Breznikar. Álbum "Diverse Dimensions" - Sterling Sounds Music Co. | 1976 |
| 27. Valsa Virtuosa Nº 07 | 1976 |
| 28. Choro Estilizado | 1977 |
| 29. Saco de Pancadas (Choro) | 1977 |
| 30. Valsa Virtuosa Nº 03 | 1977 |
| 31. Valsa Virtuosa Nº 04 | 1977 |
| 32. Valsa Virtuosa Nº 05 | 1977 |
| 33. Choro Malicioso Nº 02 | 1978 |
| 34. Mel na Boca | 1978 |
| 35. Menino Bom | 1978 |
| 36. Metido a Beethoven | 1978 |
| 37. Nazareano (Choro) | 1978 |
| 38. O Gingado da Morena Gravada no CD "De Sertões e Serestas" - CPC-UMES - 1998 | 1978 |

| | |
|--|------|
| 39. Rapsódia Sobre Temas de Humberto Teixeira Gravada no CD “De Sertões e Serestas” - CPC-UMES - 1998 | 1978 |
| 40. Rapsódia Sobre um Tema de Garoto | 1978 |
| 41. Reminiscências Românticas | 1978 |
| 42. Valsa Virtuosa N° 02 Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 1978 |
| 43. Alma de Poeta | 1979 |
| 44. Brasileira Festiva N° 01 | 1979 |
| 45. Brasileira Festiva N° 02 | 1979 |
| 46. Choro Expressivo N° 01 | 1979 |
| 47. Choro Expressivo N° 02 | 1979 |
| 48. Fantasia Contraditória | 1979 |
| 49. Na Ginga do Choro | 1979 |
| 50. Suíte Romântica | 1979 |
| 51. Apenas uma Valsa | 1980 |
| 52. Baião Sofisticado N° 01 | 1980 |
| 53. Baião Sofisticado N° 02 | 1980 |
| 54. Brasileira Festiva N° 03 | 1980 |
| 55. Canção da Noite | 1980 |
| 56. Canto da Saudade | 1980 |
| 57. Cavaquinho Saudoso (Choro-Canção) | 1980 |
| 58. Chorinho com Swing | 1980 |
| 59. Choro Simplório | 1980 |
| 60. Improviso Contrastante N° 01 | 1980 |
| 61. Improviso Contrastante N° 02 | 1980 |
| 62. Improviso Contrastante N° 03 | 1980 |
| 63. Improviso Contrastante N° 04 | 1980 |
| 64. Não Sei Por Que (Choro Canção) | 1980 |
| 65. No Balanço do Forró | 1980 |
| 66. Poema de uma Vida | 1980 |
| 67. Seresta da Saudade (Valsa) Gravada no CD “De Sertões e Serestas” - CPC-UMES - 1998 | 1980 |
| 68. Choro Pitoresco N° 01 | 1981 |
| 69. Prelúdio Apoteótico N° 01 Editado pela Irmãos Vitale. 1981. São Paulo | 1981 |
| 70. Amore Mio (Tarantella) | 1982 |
| 71. Choro Expressivo N° 04 | 1982 |
| 72. Choro Malicioso N° 03 | 1982 |
| 73. Choro Malicioso N° 04 | 1982 |
| 74. Choro Malicioso N° 05 | 1982 |
| 75. Quase Nada (Valsa Jazzística) | 1982 |
| 76. Reencontros | 1982 |
| 77. Singela Homenagem (Valsa) | 1982 |
| 78. Sonata | 1982 |
| 79. Sonatina N° 01 | 1982 |
| 80. Canção Romântica N° 01 | 1983 |
| 81. Canção Romântica N° 02 | 1983 |
| 82. Canção Romântica N° 03 | 1983 |
| 83. Canção Romântica N° 04 | 1983 |
| 84. Canção Romântica N° 05 | 1983 |
| 85. Canção Romântica N° 06 | 1983 |

| | |
|---|------|
| 86. Frevo Estilizado Nº 01 | 1983 |
| 87. Jovem Meiguice | 1983 |
| 88. Prelúdio Apoteótico Nº 02 Editado pela Irmãos Vitale. 1983. São Paulo | 1983 |
| 89. Afetuoso (choro) | 1984 |
| 90. Chorando de Saudade | 1984 |
| 91. Chorinho Cor de Rosa | 1984 |
| 92. Choro Pitoresco Nº 03 | 1984 |
| 93. Delírios de Amor | 1984 |
| 94. Prelúdio Apoteótico Nº 03 Editado pela Irmãos Vitale. 1984. São Paulo | 1984 |
| 95. Prelúdio Apoteótico Nº 04 Editado pela Irmãos Vitale. 1984. São Paulo | 1984 |
| 96. Quem Sabe, Sabe | 1984 |
| 97. Suíte Nº 01 | 1984 |
| 98. Suíte Nº 03 | 1984 |
| 99. Velha Amizade (Choro) | 1984 |
| 100. Bagatelas Fantásticas Nº 01 | 1985 |
| 101. Bagatelas Fantásticas Nº 02 | 1985 |
| 102. Bagatelas Fantásticas Nº 03 | 1985 |
| 103. Balanço Carioca | 1985 |
| 104. Dama Elegante (Valsa) | 1985 |
| 105. Prelúdio Apoteótico Nº 05 Editado pela Irmãos Vitale. 1985. São Paulo | 1985 |
| 106. Prelúdio Apoteótico Nº 06 Editado pela Irmãos Vitale. 1985. São Paulo | 1985 |
| 107. Recado de Amor (Valsa) | 1985 |
| 108. Recuerdo Hispânico | 1985 |
| 109. Sonatina Nº 02 | 1985 |
| 110. Suíte Agreste | 1985 |
| 111. Suíte Cigana | 1985 |
| 112. Valsa Estilizada | 1985 |
| 113. Atavismos | 1986 |
| 114. Chorinho para Elisa | 1986 |
| 115. Choro Expressivo Nº 03 | 1986 |
| 116. Choro Expressivo Nº 06 | 1986 |
| 117. Choro Sem Nome (Dedicado ao Garoto) | 1986 |
| 118. Dançando pra Viver | 1986 |
| 119. Lembranças Fraternas (Choro Canção) | 1986 |
| 120. Nosso Cantinho (Choro) | 1986 |
| 121. Nossos Sonhos | 1986 |
| 122. Novos Rumos | 1986 |
| 123. Obsoleto (Choro) | 1986 |
| 124. Para uma Grande Amiga | 1986 |
| 125. Pelas Ruas | 1986 |
| 126. Pequenas Divagações | 1986 |
| 127. Quadrado (choro) | 1986 |
| 128. Rio dos Meus Sonhos Gravada no CD "No Mesmo Pique" por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1986 |
| 129. Sol de Primavera (valsa) | 1986 |
| 130. Swing Burlesco Gravada no CD "De Sertões e Serestas" - CPC-UMES - 1998 | 1986 |

| | |
|---|------|
| 131. Tocata para um Virtuoso | 1986 |
| 132. Triste Murmúrio (valsa) | 1986 |
| 133. Um Amor e uma Seresta (Valsa) | 1986 |
| 134. Valsa para uma Amiga | 1986 |
| 135. Variações sobre um Tema Romântico | 1986 |
| 136. Baião Sofisticado Nº 03 | 1987 |
| 137. Cantiga da Saudade | 1987 |
| 138. Cantiga Nostálgica | 1987 |
| 139. Capricho Vibrante | 1987 |
| 140. Choro à Moda Antiga | 1987 |
| 141. Choro Malicioso Nº 06 | 1987 |
| 142. Devaneios (Choro Canção) | 1987 |
| 143. Estrambólico (Choro) | 1987 |
| 144. Estudo Nº 01 | 1987 |
| 145. Estudo Nº 02 | 1987 |
| 146. Estudo Nº 03 | 1987 |
| 147. Estudo Nº 04 | 1987 |
| 148. Estudo Nº 05 | 1987 |
| 149. Estudo Nº 06 | 1987 |
| 150. Estudo Nº 07 | 1987 |
| 151. Estudo Nº 08 | 1987 |
| 152. Estudo Nº 09 | 1987 |
| 153. Estudo Nº 10 | 1987 |
| 154. Estudo Nº 11 | 1987 |
| 155. Estudo Nº 12 | 1987 |
| 156. Estudo Nº 13 | 1987 |
| 157. Estudo Nº 14 | 1987 |
| 158. Estudo Nº 15 | 1987 |
| 159. Estudo Nº 16 | 1987 |
| 160. Estudo Nº 17 | 1987 |
| 161. Estudo Nº 18 | 1987 |
| 162. Estudo Nº 19 | 1987 |
| 163. Estudo Nº 20 | 1987 |
| 164. Estudo Nº 21 | 1987 |
| 165. Eternos Momentos (Choro Canção) | 1987 |
| 166. Juliana (valsa) | 1987 |
| 167. Marcha-Rancho | 1987 |
| 168. Na Magia do Frevo Gravada no CD “De Sertões e Serestas” - CPC-UMES - 1998 | 1987 |
| 169. Na Vida e nos Bares (choro) | 1987 |
| 170. Noite Sem Luar (Modinha) | 1987 |
| 171. Nosso Carnaval (Marcha-Rancho) | 1987 |
| 172. Pelo Avesso | 1987 |
| 173. Relembrando Pernambuco (Choro) | 1987 |
| 174. Retornando (Choro Canção) | 1987 |
| 175. Samba Exótico | 1987 |
| 176. Sonata Jazzística Nº 01 (Para Violão e Flauta) | 1987 |
| 177. Sonho de Valsa | 1987 |
| 178. Subúrbios | 1987 |
| 179. Um Passo a Frente | 1987 |
| 180. Uma Canção para Sonhar | 1987 |

| | |
|---|------|
| 181. Zé Ninguém (Choro) | 1987 |
| 182. A Vida Quis Assim (Valsa) | 1988 |
| 183. Ao Nascer do Dia (Valsa) | 1988 |
| 184. Aurora dos Tempos | 1988 |
| 185. Choro Expressivo Nº 05 | 1988 |
| 186. Choro Expressivo Nº 07 | 1988 |
| 187. Choro Pitoresco Nº 04 | 1988 |
| 188. Desencantos (Valsa) | 1988 |
| 189. Estudo Pequeno Nº 01 | 1988 |
| 190. Estudo Pequeno Nº 02 | 1988 |
| 191. Estudo Pequeno Nº 03 | 1988 |
| 192. Estudo Pequeno Nº 04 | 1988 |
| 193. Estudo Pequeno Nº 05 | 1988 |
| 194. Estudo Pequeno Nº 06 | 1988 |
| 195. Estudo Pequeno Nº 07 | 1988 |
| 196. Estudo Pequeno Nº 08 | 1988 |
| 197. Estudo Pequeno Nº 09 | 1988 |
| 198. Estudo Pequeno Nº 10 | 1988 |
| 199. Filosofando (Choro) | 1988 |
| 200. Lembranças que Vivem | 1988 |
| 201. Mestre Turfíbio | 1988 |
| 202. Mudança de Rumos | 1988 |
| 203. O Coração Não Esquece | 1988 |
| 204. Onomatopéia | 1988 |
| 205. Pequenas Lembranças | 1988 |
| 206. Renascer (Valsa) | 1988 |
| 207. Sonata Jazzística Nº 02 (para Violão e Flauta) | 1988 |
| 208. Suíte Brasileira | 1988 |
| 209. Vai e Vem (Choro) | 1988 |
| 210. Valsa Celeste | 1988 |
| 211. Viver Sem Chorar | 1988 |
| 212. Vozes da Senzala | 1988 |
| 213. Apelos da Saudade | 1989 |
| 214. Apesar de Tudo (Choro) | 1989 |
| 215. Canto Chorado | 1989 |
| 216. Canto Saudoso (valsa) | 1989 |
| 217. Chico Viola (Choro Canção) | 1989 |
| 218. Choro para Violão | 1989 |
| 219. Choro Pitoresco Nº 05 | 1989 |
| 220. Coisas de Outrora | 1989 |
| 221. Dança Paraguaia (da Suíte Latina) Gravada no CD "No Mesmo Pique" por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1989 |
| 222. Enigmática | 1989 |
| 223. Menina Manhosa (Valsa) | 1989 |
| 224. Modinha Seresteira Nº 01 | 1989 |
| 225. Modinha Seresteira Nº 02 | 1989 |
| 226. Modinha Seresteira Nº 03 | 1989 |
| 227. Modinha Seresteira Nº 04 | 1989 |
| 228. Modinha Seresteira Nº 05 | 1989 |
| 229. Modinha Seresteira Nº 06 | 1989 |
| 230. Modinha Seresteira Nº 07 | 1989 |

| | |
|--|------|
| 231.Na Corda Bamba | 1989 |
| 232.Olhando de Lado | 1989 |
| 233.Olhando para o Mundo | 1989 |
| 234.Refúgio Romântico (Valsa) | 1989 |
| 235.Sem Perder a Ternura | 1989 |
| 236.Sertanejo Cidadão Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 1989 |
| 237.Suíte Latina | 1989 |
| 238.Travessura (Choro) | 1989 |
| 239.Valsa Alegre | 1989 |
| 240.Valsinha Expressiva | 1989 |
| 241.Variações Mirabolantes | 1989 |
| 242.Velhas Andanças | 1989 |
| 243.Zanetiano (Choro) | 1989 |
| 244.Horizontes | 1990 |
| 245.Imagens do Tempo | 1990 |
| 246.Impressões Românticas | 1990 |
| 247.Nova Onda (Choro) | 1990 |
| 248.Peça Reflexiva Nº 01 | 1990 |
| 249.Peça Reflexiva Nº 02 | 1990 |
| 250.Peça Reflexiva Nº 03 | 1990 |
| 251.Peça Reflexiva Nº 04 | 1990 |
| 252.Peça Reflexiva Nº 05 | 1990 |
| 253.Peça Reflexiva Nº 06 | 1990 |
| 254.Peça Reflexiva Nº 07 | 1990 |
| 255.Quando o Sol Brilhar (Valsa) | 1990 |
| 256.2001 (Choro-Canção) | 1991 |
| 257.Amor Perfeito | 1992 |
| 258.Dança Exótica nº 02 | 1992 |
| 259.Dança Exótica nº 03 | 1992 |
| 260.Dança Exótica nº 04 | 1992 |
| 261.Dança Exótica nº 05 | 1992 |
| 262.Entre duas Épocas (choro) | 1992 |
| 263.Patapiana (Valsa Virtuosa Nº 06) Gravada no CD “No Mesmo Pique” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1992 |
| 264.Trancos e Barrancos (Choro) | 1992 |
| 265.Última Serenata Gravada no CD “Moto Perpétuo, Espinha de Bacalhau e Outras Espinhas” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2008 | 1992 |
| 266.Valsa | 1992 |
| 267.Velho Maxixe | 1992 |
| 268.Arabescos Melódicos Nº 01 | 1993 |
| 269.Arabescos Melódicos Nº 02 | 1993 |
| 270.Arabescos Melódicos Nº 03 | 1993 |
| 271.Dança Exótica nº 01 | 1993 |
| 272.Estrela dos Pampas | 1993 |
| 273.Incertezas | 1993 |
| 274.Mazurka Estilizada Nº 02 | 1993 |
| 275.O Brilho das Manhãs | 1993 |
| 276.Pensando em Você | 1993 |
| 277.Quando Havia Sertão (Cateretê) Gravada no CD “De Sertões e Serestas” - CPC-UMES - 1998 | 1993 |

| | |
|---|------|
| 278.Super Garoto | 1993 |
| 279.Brisa Gaúcha (Mazurka) | 1994 |
| 280.Encontro de Saudade | 1994 |
| 281.Imprevisível | 1994 |
| 282.Violão Companheiro | 1994 |
| 283.Cheiro de Rosa (choro) | 1995 |
| 284.Cicatrizes | 1995 |
| 285.Dança Oriental | 1995 |
| 286.My Girl, My Love | 1995 |
| 287.Noite Sensual | 1995 |
| 288.Altos e Baixos Gravada no CD “No Mesmo Pique” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1996 |
| 289.Deixa o Barco Correr Gravada no CD “De Sertões e Serestas” - CPC-UMES - 1998 | 1996 |
| 290.Deslumbramento (Valsa) | 1996 |
| 291.Divagações Seresteiras (Valsa) | 1996 |
| 292.Eu Você e a Solidão | 1996 |
| 293.Impressões Nipônicas Gravada no CD “No Mesmo Pique” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1996 |
| 294.Isto é pra Quem Pode (choro) Gravada no CD “Moto Perpétuo, Espinha de Bacalhau e Outras Espinhas” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2008 | 1996 |
| 295.Não Nasci pra Sofrer | 1996 |
| 296.O Amigo de Sempre | 1996 |
| 297.Os Encantos da Brisa Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 1996 |
| 298.Prelúdio Intimista | 1996 |
| 299.Presente e Passado | 1996 |
| 300.Rapsódia Sobre Temas de Tom Jobim (Para 2 Violões) | 1996 |
| 301.Sortilégio Gravada no CD “De Sertões e Serestas” - CPC-UMES - 1998 | 1996 |
| 302.Triste Murmúrio (ValsaEstilizada) | 1996 |
| 303.Valsa Sem Nome Nº 01 | 1996 |
| 304.Batistano (Choro) Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 1997 |
| 305.Clima Nostálgico | 1997 |
| 306.Esquecendo o Passado | 1997 |
| 307.Jogo Duro | 1997 |
| 308.Oliveirais (Choro) Gravada no CD “De Sertões e Serestas” - CPC-UMES - 1998 | 1997 |
| 309.Pequeno Grande Homem (Choro) | 1997 |
| 310.Suíte para Flauta e Violão | 1997 |
| 311.Valseando (Valsa) | 1997 |
| 312.Variações sobre Luar do Sertão | 1997 |
| 313.Águas Passadas | 1998 |
| 314.Caindo no Frevo (Frevo) | 1998 |
| 315.Chegando de Mansinho | 1998 |
| 316.Cheio de Manha (choro) | 1998 |
| 317.De Braços Abertos | 1998 |
| 318.Eletrizante (frevo) Gravada no CD “No Mesmo Pique” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1998 |
| 319.Frevo Simplório (Frevo) | 1998 |

| | |
|---|------|
| Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | |
| 320.Lições do Passado Gravada no CD “No Mesmo Pique” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1998 |
| 321.Malandragens do Serjão Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 1998 |
| 322.Pagando pra Ver (Choro) | 1998 |
| 323.Tarde Pitoresca | 1998 |
| 324.Valsando pra Pixinguinha | 1998 |
| 325.Acordes de uma Aurora | 1999 |
| 326.Alto Astral | 1999 |
| 327.Amar é Viver | 1999 |
| 328.Amor de Malandro | 1999 |
| 329.Balada Romântica Gravada no CD “No Mesmo Pique” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2003 | 1999 |
| 330.Batuque Pop Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 1999 |
| 331.Choro Sem Nome Nº 02 | 1999 |
| 332.Disfarçando | 1999 |
| 333.Ilusões Sedutoras | 1999 |
| 334.Imagem Romântica Gravada no CD “Moto Perpétuo, Espinha de Bacalhau e Outras Espinhas” por Marcos Gomes - CPC-UMES - 2008 | 1999 |
| 335.Ponto de Partida Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 1999 |
| 336.Promessas de Amor (Valsa) | 1999 |
| 337.Resquício de Saudade | 1999 |
| 338.Sem Preconceito | 1999 |
| 339.Violão Solitário | 1999 |
| 340.Viver e Reviver | 1999 |
| 341.Choro Pitoresco Nº 02 | 2000 |
| 342.De Corpo e Alma | 2000 |
| 343.Em Nome do Amor | 2000 |
| 344.Jazz tropical | 2000 |
| 345.Longe dos Olhos | 2000 |
| 346.Mestre João (Choro) | 2000 |
| 347.Meu Jeito de Ser | 2000 |
| 348.Na Onda do Tempo | 2000 |
| 349.Nas Terras do Tio Sam | 2000 |
| 350.Nossa História | 2000 |
| 351.Novo Alvorecer | 2000 |
| 352.O Amor Vem pra ficar | 2000 |
| 353.Pegadinha de Malandro | 2000 |
| 354.Romantic Night | 2000 |
| 355.Sentimentos | 2000 |
| 356.Sonhando Sem Dormir | 2000 |
| 357.Suíte Natalina | 2000 |
| 358.Tema Saudoso (Valsa) | 2000 |
| 359.Verso e Prosa (Valsa) | 2000 |
| 360.Vivendo e Aprendendo | 2000 |
| 361.Afinidades Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 2001 |
| 362.Artimanhas | 2001 |

| | |
|--|------|
| 363.Convergências | 2001 |
| 364.Deitando e Rolando Gravada no CD “Deitando e Rolando” - CPC-UMES - 2003 | 2001 |
| 365.Eu e Você | 2001 |
| 366.Eu, Você e o Choro | 2001 |
| 367.Lírios do Lodo | 2001 |
| 368.Mestre Aymoré | 2001 |
| 369.Misturando Estações | 2001 |
| 370.Sincretismos | 2001 |
| 371.Sorrindo para a Vida | 2001 |
| 372.Viajando no Tempo | 2001 |
| 373.Vontade de Amar | 2001 |
| 374.Balangandans | 2002 |
| 375.Com Todo Vapor (Frevo) | 2002 |
| 376.Estudo Brasileiro Nº 01 | 2002 |
| 377.Flor Bela | 2002 |
| 378.Improviso Contrastante Nº 05 | 2002 |
| 379.Introdução e Ponteio | 2002 |
| 380.Jogo de Cintura | 2002 |
| 381.Não Dá pra Esquecer | 2002 |
| 382.Quebrando a Métrica | 2002 |
| 383.Quem Pode Mais, Chora Menos | 2002 |
| 384.Razão de Viver | 2002 |
| 385.Solidão a Dois | 2002 |
| 386.Botando pra Quebrar (Choro) | 2003 |
| 387.Caminho de Sonhos | 2003 |
| 388.Chorando em Blues | 2003 |
| 389.Desenho Animado | 2003 |
| 390.Eu Quero é Recordar | 2003 |
| 391.Lua de Setembro | 2003 |
| 392.Mestre Sobral (Choro) | 2003 |
| 393.Na Onda do Blues | 2003 |
| 394.O Tic Tac do Pandeiro | 2003 |
| 395.Ponto Chic | 2003 |
| 396.Quando os Olhos Falam | 2003 |
| 397.Sonatina Estilizada | 2003 |
| 398.Voltando a Sonhar | 2003 |
| 399.Brasilidades | 2004 |
| 400.Doze de Abril | 2004 |
| 401.Eterna Serenata | 2004 |
| 402.Influências | 2004 |
| 403.Mexe e Remexe (Choro) | 2004 |
| 404.Orvalho da Manhã | 2004 |
| 405.Quem Não se Cuida se Machuca | 2004 |
| 406.Travessuras do Tom | 2004 |
| 407.Blue Gitano | 2005 |
| 408.Canção para Billie | 2005 |
| 409.Chorinho Brasil | 2005 |
| 410.Choro para o Rogério | 2005 |
| 411.Deixando Saudades | 2005 |
| 412.Estilo Brasileiro Nº 01 | 2005 |

| | |
|--|------|
| 413.Jeito de Brasil | 2005 |
| 414.Momentos do Passado | 2005 |
| 415.Não Vivo Sem Você | 2005 |
| 416.Ontem, Hoje e Sempre | 2005 |
| 417.Peripécias (Choro) | 2005 |
| 418.Relíquias do tempo | 2005 |
| 419.Rogeriano | 2005 |
| 420.Sabor de Seresta | 2005 |
| 421.Valsa do Amanhecer | 2005 |
| 422.Canção em Blues | 2006 |
| 423.Encontro de Amigos | 2006 |
| 424.Estudo Brasileiro Nº 02 | 2006 |
| 425.Lauriando | 2006 |
| 426.Melodia Expressiva | 2006 |
| 427.Momentos e Emoções | 2006 |
| 428.Na Mesma Estrada | 2006 |
| 429.Não Foi Acaso (Valsa) | 2006 |
| 430.O Calor da Hora | 2006 |
| 431.Pegando Leve | 2006 |
| 432.Prata da Casa | 2006 |
| 433.Salve-se Quem Puder | 2006 |
| 434.Samba Chorado | 2006 |
| 435.Sarapatel | 2006 |
| 436.Sentindo Saudade | 2006 |
| 437.Suíte Nazareana | 2006 |
| 438.Batucando no Morro | 2007 |
| 439.Caminhos do Passo-Fino (trilha do Globo Rural) | 2007 |
| 440.Chorando no Tamborim (Choro) | 2007 |
| 441.Chorando pra Caximbinho | 2007 |
| 442.Devagar Eu Chego Lá | 2007 |
| 443.Estilo Brasileiro Nº 02 | 2007 |
| 444.Mestre Guinga | 2007 |
| 445.Violão das Calçadas | 2007 |
| 446.A Saudade Quer Falar | 2008 |
| 447.Canção para um Menestrel | 2008 |
| 448.Choro Expressivo Nº 08 | 2008 |
| 449.Eterno Romance | 2008 |
| 450.Inesquecível Baden | 2008 |
| 451.Insistência | 2008 |
| 452.Mensagem Sonora | 2008 |
| 453.Minha Homenagem | 2008 |
| 454.Outras Dimensões | 2008 |
| 455.Reflexo da Saudade | 2008 |
| 456.Viver é Ser Feliz | 2008 |
| 457.Variações sobre Sons de Carrilhões | 2009 |
| 458.Laços de Amizade | 2009 |

PARTITURAS DAS MÚSICAS ANALISADAS

Aos Violonistas SÉRGIO BATTISTUZZO e ROGÉRIO CERRI

Prelúdio Apoteótico - Nº 1

Allegro

FRANCISCO ARAÚJO

ff *p* *cresc. poco a poco* *ff* *ff* *ff*

©Copyright 1981 by IRMÃOS VITALE S/A. IND. e COM. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

Prelúdio Apoteótico nº 1 (pág. 2)

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and ends with a 4/4 time signature. The second staff is marked with a 'BIV' section and contains various time signatures including 4/4, 3/4, and 2/4. The third staff features a 4/4 time signature. The fourth staff includes 3/4 and 2/4 time signatures. The fifth staff is marked with a 'BVI' section and includes 3/4 and 4/4 time signatures. The sixth, seventh, eighth, and ninth staves continue with 3/4 and 4/4 time signatures. The score is heavily annotated with musical techniques: triplets (indicated by a '3' over a group of notes), fingerings (using letters 'i', 'm', 'p', '0' and numbers '1', '2', '3', '4', '5'), and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Prelúdio Apoteótico nº 1 (pág. 4)

Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira

Francisco Araújo

ad lib

4

7

12

18

24

27

poco rall...

poco rall... só na 2a. vez

ad lib

a tempo

Rapsódia (pág. 2)

30

33

36

39

42

46

51

1/2 Bil-----

ad lib

ad lib

ad lib

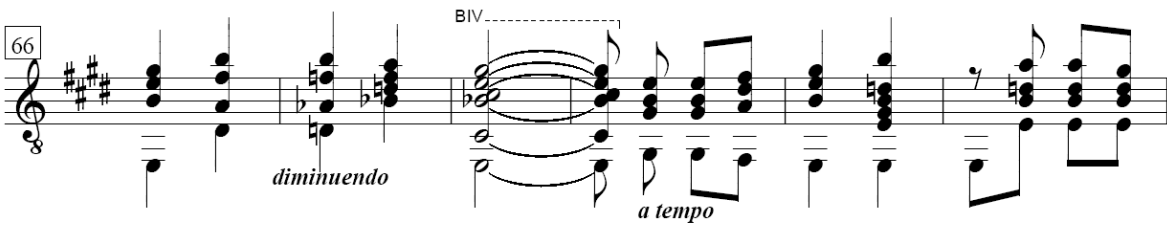
menos

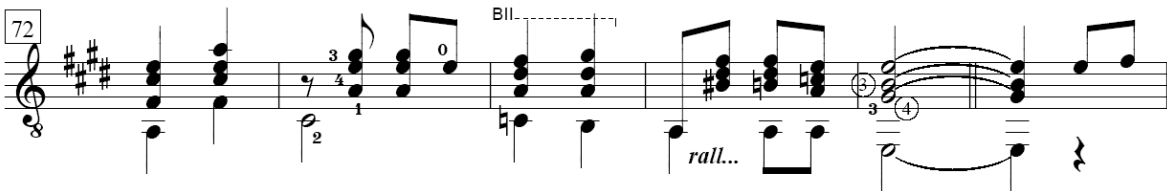
poco mais

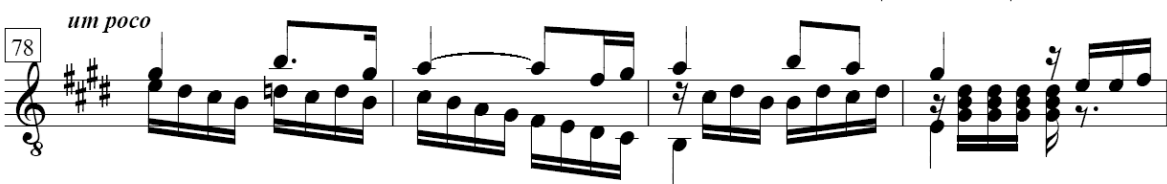
1/2 Bil-----

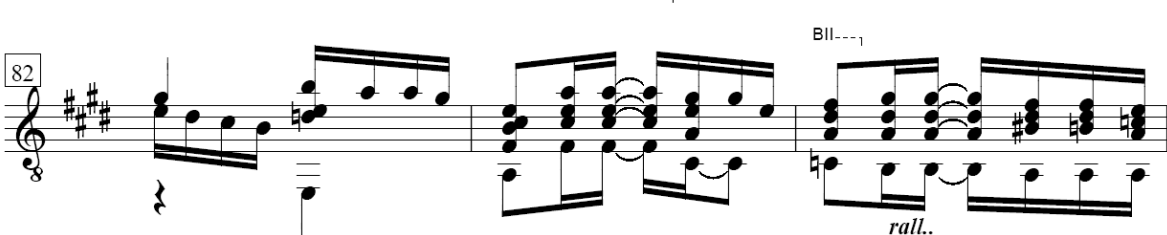
56  *rall...*

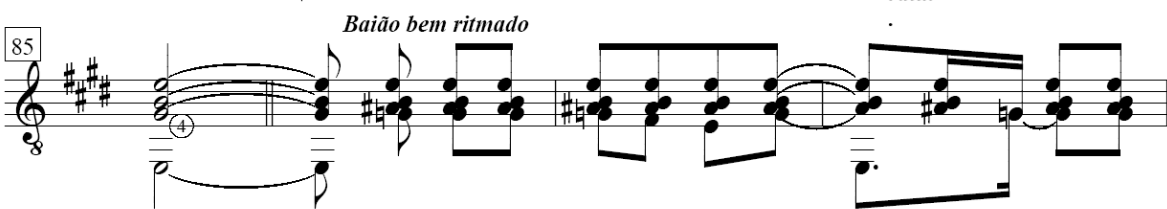
60  *calmo e com sentimento*

66  *diminuendo* *a tempo*

72  *rall...*

78  *um poco*

82  *rall..*

85  *Baião bem ritmado*

89

93

98

Lento e melancólico

102

108

113

Com

rall...

cresc. poco a poco

119

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 89-92) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second staff (measures 93-97) continues this pattern. The third staff (measures 98-101) includes a repeat sign and a *rall.* instruction. The fourth staff (measures 102-107) is marked *Lento e melancólico* and features a melodic line with a *1/2 BVII-1* chord. The fifth staff (measures 108-112) continues the melodic line with a *1/2 BVII-1* chord. The sixth staff (measures 113-118) is marked *Com* and includes a *rall...* instruction and a *cresc. poco a poco* instruction. The seventh staff (measures 119-122) features a rhythmic pattern with a *4* (quadruple) marking.

124 *mais lento*

1. 2.

decresc rall...

129

harm. 12

135 *Gingando com mais vivacidade*

Gingando com mais vivacidade

A

140

1. 2.

144

1. 2.

149

4 2 4 5 5

154

4 2 4 5 4

159 **B** *a* *i* *4* *3* *2* *1*

164 *2* *4* *2*

168 *1/2 BV* *1/2 BVII*

173 *BV*

178 *1/2 BV* *BV*

183 *3* *2* *4* *3* *2* *4*

188 *BII*

193 Repete de [A] a [B] e segue em [C]

198 *Pizz*

202

206

211 *ff*

216 BV

221 BIII... BII... BV... BIV... BII... BVII... 1/2 BIX

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score begins at measure 193 with a treble clef and a common time signature. It includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Measure 193 contains a rehearsal mark 'C' and the instruction 'Repete de [A] a [B] e segue em [C]'. Measure 198 features a 'Pizz' (pizzicato) instruction. Measure 211 includes a fortissimo 'ff' dynamic marking. Measure 216 has a 'BV' (basso continuo) marking. Measure 221 contains several 'B' (basso continuo) markings: BIII, BII, BV, BIV, BII, BVII, and 1/2 BIX. The score is written in a single system with a common time signature and a key signature of three sharps.

to Agustin Barrios

VIRTUOSO WALTZ No. 1

FRANCISCO ARAUJO
(1977)

Allegro

The first system of music is in 3/4 time and begins with a treble clef. It features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (m). A first ending bracket labeled '1/2 B1' spans the first few measures. The system concludes with a 'rall...' marking and a dashed line.

Allegro vivace

The second system continues the piece with a treble clef. It features a more rhythmic and driving feel. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (m). The system concludes with a 'poco' marking and a dashed line.

Waltz - Allegro vivace

The third system continues the piece with a treble clef. It features a more rhythmic and driving feel. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include fortissimo (ff). The system concludes with a dashed line.

This fingering is wished by the composer, in order to obtain a specific effect, and must be respected.

© Copyright 1978 by Columbia Music Company, Washington, D.C.. 20036
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

Valsa Virtuosa n°1 (pág.2)

The musical score is written for guitar and includes the following elements:

- Staff 1:** Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with a descending eighth-note pattern and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 0-4.
- Staff 2:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes a section marked "1/2 BIII" with a melodic line and a bass line. Dynamics include *p* and *pp*. Lyrics: "a m i p i p".
- Staff 3:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes a section marked "1/2 BV" with a melodic line and a bass line. Dynamics include *p*. Lyrics: "a m i p a m".
- Staff 4:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes a section marked "1/2 BIV" and "Rasg." (rasgueado). Dynamics include *p* and *ff*. Lyrics: "m i m i".
- Staff 5:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes a section marked "1/2 BIV" and "Rasg." with a melodic line and a bass line. Dynamics include *p*. Lyrics: "m i m i".
- Staff 6:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes a section marked "1/2 BIV" with a melodic line and a bass line. Dynamics include *p*. Lyrics: "a a".
- Staff 7:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes a section marked "1/2 BIV" with a melodic line and a bass line. Dynamics include *p*. Lyrics: "o i m m".
- Staff 8:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes a section marked "1/2 BIV" with a melodic line and a bass line. Dynamics include *p*. Lyrics: "p i p i a m i".

Valsa Virtuosa n°1 (pág.3)

The musical score for "Valsa Virtuosa n°1" on page 3 consists of seven staves. The first staff is a treble clef with a melodic line and lyrics "i m i m i" and "m i m i m i" above it. The second staff continues the melodic line with various fingering numbers (1-4) and includes a trill. The third staff shows a bass line with a piano (p) dynamic and includes a trill. The fourth and fifth staves continue the bass line with trills and various fingering numbers. The sixth and seventh staves complete the bass line with trills and various fingering numbers. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

Valsa Virtuosa n°1 (pág.5)

BVIII.....

p p p p p p p p p p p p

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

a m i p i m a m i p i m

legato ed con

1/2 BVI.....

Valsa Virtuosa n°1 (pág.6)

4 2 2 1 4 1 2 1 4 2
② ⑤

BVII.....

② ⑤ ⑥

1/2 BIII

④ ⑤ ④

BII.....

④ ⑤ ④

BVIII.....

p i m i

i m i m

Valsa Virtuosa n°1 (pág.7)

1/2 BIII-----

1/2 BV----- BV-----

BIV----- BIII----- 1/2 BIII-----

To Coda

i m i m i

m i m i m i

p

Valsa Virtuosa n°1 (pág.8)

D.S. al Coda

Coda

1/2 BV-----

BIII----- 1/2 BIII-----

p i m a p i

m i m i m a m i p i m a m i m i a m i a m i

BIV-----

a i a m a m a p i m a m

Valsa Virtuosa n°1 (pág.9)

Score for Valsa Virtuosa n°1, page 9. The score consists of six staves of guitar music. Each staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is written in a style that includes complex chord voicings, often with multiple notes per string, and includes various fingerings and techniques such as triplets and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, there are labels for barre positions: BVIII, 1/2 BV, 1/2 BI, BI, BII, 1/2 BIV, BVI, BIV, BII, BIII, BIII, BI, BIV, and BIII. The dynamics are marked with 'p' (piano) throughout the piece. The notation includes stems, beams, and various note heads, with some notes having flags or beams to indicate sixteenth or thirty-second notes. The overall style is highly technical and virtuosic.

