

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA**

Webster Martins de Freitas

**ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS NA PEÇA
MATINTA E O CURUPIRA PARA VIOLINO SOLO, DE
MARCOS SALLES**

**Belo Horizonte
2023**

Webster Martins de Freitas

**ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS NA PEÇA
MATINTA E O CURUPIRA PARA VIOLINO SOLO, DE
MARCOS SALLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance musical

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade

Belo Horizonte

2023

F866a

Freitas, Webster Martins de.

Aspectos técnicos e interpretativos na peça Matinta e Curupira para violino solo, de Marcos Salles [manuscrito] / Webster Martins de Freitas. - 2023.
118 f., enc.; il. + DVD e CD.

Orientador: Edson Queiroz de Andrade.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Música para violino. 4. Salles, Marcos Raggio de, 1885-1965. I. Andrade, Edson Queiroz de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Webster Martins de Freitas**, em 07 de julho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Mariana Isdebski Salles
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Edson Queiroz de Andrade, Presidente**, em 10/07/2023, às 08:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis, Vice diretor(a) de unidade**, em 10/07/2023, às 12:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Isdebski Salles, Usuária Externa**, em 10/07/2023, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2441865** e o código CRC **39B19C86**.

Referência: Processo nº 23072.240988/2023-02

SEI nº 2441865

“Não somos imortais, mas podemos ser eternos. A nossa eternidade vem da nossa obra” (Terezinha Rios).

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grato à música pelas oportunidades que obtive até aqui.

À UFMG por maravilhosamente possibilitar-me novos aprendizados e aperfeiçoamento de conhecimentos que levarei para toda a vida.

À CAPES pelo auxílio financeiro que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu orientador, o professor Doutor Edson Queiroz de Andrade, pela generosidade em compartilhar comigo um pouco de seu imenso conhecimento e por seu incansável apoio e prestatividade durante o desenvolvimento deste trabalho.

À pianista Valéria Gazire por sua paciência e generosidade nos acompanhamentos das apresentações.

À Escola de Música da UFMG, professores e servidores administrativos.

À secretaria do Programa de Pós-graduação.

Aos professores Gina Reinert, Nichola Viggiano, Sofia Leandro e Mariana Jelen que me ensinaram a tocar violino.

Às demais pessoas que de alguma forma fizeram parte dessa trajetória.

Resumo

Este trabalho nasceu a partir do interesse em tocar o repertório da música brasileira para violino. Nosso objeto de estudo é a peça *Matinta e o Curupira*, para violino solo, do compositor baiano/paraense, Marcos Raggio de Salles (1885-1965). Primeiramente procuramos situar a vida e obra de Salles dentro de um contexto histórico, destacando a presença do imaginário amazônico em sua produção musical. Baseados no texto programático/descritivo do compositor sobre a lenda da *Matinta e o Curupira*, estabelecemos uma correspondência entre este e o texto musical, com o objetivo de auxiliar na interpretação da obra. Em seguida, identificamos os elementos técnicos do violino empregados na peça estudada. Foi feita uma análise formal e do material temático, para compreendermos o contexto no qual essas técnicas foram empregadas. Tendo como referencial os principais tratados da pedagogia do violino no século XX e XXI, abordamos separadamente e em detalhes, a mecânica de cada uma das técnicas violinísticas empregadas na obra. Juntamente, apresentamos também, exercícios curtos através de imagens, vídeos, áudios e outros exemplos musicais, para auxiliar na compreensão e no estudo das referidas técnicas violinísticas.

Palavras chave: Música brasileira para violino solo, *Matinta e o Curupira*, Pedagogia da performance, Marcos Salles.

Abstract

This work came from the interest in playing Brazilian music for the violin. Our object of study is the piece *Matinta e o Curupira* for solo violin, by the baiano/paraense composer, Marcos Raggio de Salles (1885-1965). First, we sought to situate Salles life and work within the historical context, highlighting the presence of the Amazonian imagination in his musical production. Based on the composer's own programmatic/descriptive text on the legend of the *Matinta* and the *Curupira*, we established a correspondence between that and the musical text, in order to help the interpretation of the work. Then, we identified the technical elements of the violin used in the piece studied. An analysis of the form and of the melodic material was made, in order to understand the context in which these techniques were used. Having as reference the main pedagogical treatises of the Twentieth and Twenty First Centuries, we approached separately and in details, the mechanics of each of the violin techniques used in the piece. Together we also presented short exercises through images, videos, audios and others musical examples, to help the understanding and study of those referred violin techniques.

Keywords: Brazilian music for solo violin, *Matinta e o Curupira*, Pedagogy approach, Marcos Salles.

Lista de Figuras

Figura 1 - Cabeçalho de peça de Villa-lobos com título remetendo aos temas de melodias indígenas	26
Figura 2 - Cabeçalho autógrafo de obra de Villa-lobos	26
Figura 3 - Exemplo de melodia indígena usada por Villa-lobos	27
Figura 4 - Uso de melodia indígena por Villa-lobos	27
Figura 5 - O samba de Di Cavalcanti	29
Figura 6 - Foto de Marcos Salles quando criança em Belém	37
Figura 7 - Foto de Marcos Salles em Bologna, com o compositor italiano Ottorino Respighi	38
Figura 8 - Cartaz de boas vindas da revista paraense ao compositor Marcos Salles em 1910	40
Figura 9 - <i>Manu Pauta</i> , método desenvolvido por Marcos Salles para suas aulas de musicalização	42
Figura 10 - Marcos Salles ensinando através da Manu Pauta no Liceu de Artes e Ofícios em 1937	42
Figura 11 - Marcos Salles em foto com Lorenzo Fernandez e outros professores do Conservatório Brasileiro de Música	44
Figura 12 - O violinista Flausino Vale	46
Figura 13 - O golpe de arco <i>ricochet</i> no prelúdio 5, Tico Tico de Flausino Vale dedicado a Marcos Salles	48
Figura 14 - Harmônicos no prelúdio 5 Tico-Tico de Flausino Vale, dedicado a Marcos Salles	48
Figura 15 - Fórmula rítmica característica do acalanto do <i>Murucututu</i>	52
Figura 16 - Fórmula rítmica característica do Acalanto do <i>Murucututu</i> na peça <i>O Morcego</i>	52

Figura 17 - Peça "Improviso <i>cigano</i> " para violino e piano de Marcos Salles	54
Figura 18 - Marcos Salles ao lado de sua esposa Ana Katarina	55
Figura 19 - O canto da <i>Matinta</i> em três versões diferentes	57
Figura 20 - O canto da <i>Matinta</i> em harmônicos naturais e artificiais, c.1-4 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	59
Figura 21 - O canto da <i>Matinta</i> em <i>pizzicato</i> de mão esquerda, alternando com harmônicos, c.55-58 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	60
Figura 22 - O canto da <i>Matinta</i> em cordas duplas em alternância com <i>pizzicato</i> de mão esquerda, c.64-65 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	60
Figura 23 - O canto da <i>Matinta</i> acompanhado por <i>tremolo</i> de mão esquerda, c.71-72 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	60
Figura 24 - O canto da <i>Matinta</i> , acompanhado por <i>trinados</i> , c.90-92 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	60
Figura 25 - Segundo material melódico c.30-39 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	61
Figura 26 - Terceiro material melódico, c.41-43. da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	62
Figura 27 - Glissando cromático no compasso 79 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	62
Figura 28 - Harmônicos e escala em oitavas entre os compassos 105 - 110 na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	63
Figura 29 - Vibração da corda na série harmônica.	67
Figura 30 - Minueto em harmônicos de L'Abbé le Fils	68
Figura 31 - Possibilidade de grafia dos harmônicos naturais	70
Figura 32 - Possibilidade de grafia dos harmônicos artificiais	70
Figura 33 - Grafia dos harmônicos naturais utilizada por Marcos Salles no c.105 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	70
Figura 34 - Harmônicos naturais duplos na peça RE	71
Figura 35 - Harmônicos artificiais duplos no choro bis II de Villa-lobos	71

Figura 36 - Harmônicos duplos em diferentes combinações c.103 - 111 do terceiro movimento do quinto Concerto para violino e orquestra de Paganini.....	72
Figura 37 - Harmônicos naturais e artificiais em azul, c.105-107 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	72
Figura 38 - Exercício de harmônicos naturais e artificiais do livro Op.1 parte 4, nº 21, de Sevcik.....	73
Figura 39 - Estudo 58 do livro Op.9 de Sevcik.....	74
Figura 40 - Exercício número um do livro Op.9 de Otakar Sevcik.....	75
Figura 41 - Exercício de oitavas.....	76
Figura 42 - Cordas duplas, com <i>pizzicato</i> de mão esquerda e dedilhado do <i>pizzicato</i> no c. 64 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	77
Figura 43 - Forma de mão e ângulo de braço com dedo 1 na corda Mi e dedo 4 na corda Sol.....	78
Figure 44 - Fôrma da mão esquerda, c. 63 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	78
Figura 45 - Cordas duplas em trêmolo de mão esquerda no compasso 98 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	79
Figura 46 - Escala com mudança de posição na corda Sol na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	80
Figura 47 - Exercício de escalas em uma corda com dois dedos.....	80
Figura 48 - Arpejo em registro agudíssimo destacado na corda Mi.....	81
Figura 49 - Exercício com adição de notas no excerto do 1º movimento do Concerto em Sol Menor de Max Bruch.....	81
Figura 50 - Exercício com adição de notas, para estudo dos dois primeiros tempos do c.15 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	82
Figura 51 - Arpejos em <i>bariolage</i> , c. 5 - 7 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	82
Figura 52 - Fôrma de mão nas mudanças de posição em blocos, na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	83

Figura 53 - Forma de mão com mudança em blocos nos c.8-10, na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	84
Figura 54 - <i>Pizzicato</i> de mão esquerda na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	85
Figura 55 - Exercício para treinamento de agilidade e mecânica dos dedos no <i>pizzicato</i> de mão esquerda.....	85
Figura 56 - <i>Pizzicato</i> de mão esquerda em simultâneo ás cordas duplas, no compasso 52 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	86
Figura 57 - <i>Pizzicato</i> de mão esquerda alternando com arco na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	86
Figura 58 - Estudo de <i>pizzicato</i> de mão esquerda simultâneo com arco (SEVCIK, 1905, p.37-38)......	87
Figura 59 - Trêmulo de mão esquerda em simultâneo à uma melodia, no capricho 6 de Paganini.....	88
Figura 60 - Trêmulo de mão esquerda simultâneo à melodia, na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	88
Figura 61 - Exercício criado para estudo inicial das cordas duplas no c.72 na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	89
Figura 62 - Exercícios preparatórios para prática do estudo 15 de Kreutzer.....	89
Figura 63 - Aplicação das variações 4 e 6 do exercício de Galamian no excerto da peça.....	90
Figura 64 - Glissando cromático, c.78 e 79 da peça <i>Matinta e o Curupira</i>	91
Figura 65 - Exercício preparatório mostrando a correspondência das notas guia com as notas do glissando cromático.....	92
Figura 66 – Notas guias no glissando cromático na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	93
Figura 67 - Grafia dos tipos de <i>pizzicato</i> de mão direita e do <i>pizzicato</i> Bartók.....	96
Figura 68 - <i>Pizzicato</i> de mão direita na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	97
Figura 69 - Notação musical ambígua para designar os diferentes golpes de arco <i>staccato</i> e <i>ricochet</i> e suas variações.	98

Figura 70 - Grafia ambígua do <i>jeté</i> e <i>staccato</i> volante com indicação dos golpes de arco pelo compositor/editor, no excerto da peça <i>Matinta</i> e o <i>Curupira</i>	99
Figura 71 - QR Code e link do vídeo para acessar a execução do <i>staccato</i> preso. ...	101
Figura 72 - Exercício proposto por Carl Flesch para sincronia entre arco e mão esquerda no <i>staccato</i> preso, mantendo a pressão (pr) do arco nas pausas	101
Figura 73 - Exercício proposto por Carl Flesch para a ideia de adição de notas no <i>staccato</i> preso	102
Figura 74 - Excerto dividido em três trechos, mostrando o <i>staccato</i> preso na peça <i>Matinta</i> e o <i>Curupira</i>	102
Figura 75 - Exercício com notas repetidas (em azul) para estudo do <i>staccato</i> preso na peça <i>Matinta</i> e o <i>Curupira</i>	103
Figura 76 - QR Code e link do vídeo para acessar a execução do <i>staccato</i> volante .	104
Figura 77 - O <i>staccato</i> volante, c.17-18 da peça <i>Matinta</i> e o <i>Curupira</i>	104
Figura 78 - Variação 19 do op. 3 contendo o golpe de arco <i>staccato</i> volante e a indicação de região do arco	105
Figura 79 - QR Code e link do vídeo para acessar as duas formas de realizar o golpe de arco <i>ricochet</i>	106
Figura 80 - Arpejos em <i>ricochet</i> , c.8-9 da peça <i>Matinta</i> e o <i>Curupira</i>	107
Figura 81 - Mudanças de corda por meio da articulação do ombro, mantendo a estabilidade do braço e pulso durante a execução do arpejo em <i>ricochet</i>	108
Figura 82 - QR Code e link do vídeo para acessar a execução dos arpejos em <i>ricochet</i> nas 4 cordas.	108
Figura 83 - Acordes arpejados da Variação 40 do Op. 3	109
Figura 84 - Variante 4 da Variação 40 do Opus 3, para estudo do arpejo em <i>ricochet</i>	109
Figura 85 - Grafia do golpe de arco, a indicação especificando qual das variantes do golpe de arco deve ser utilizada e a indicação programática, c.90-97 da peça <i>Matinta</i> e o <i>Curupira</i>	110
Figura 86 - Exercício para o estudo do <i>ricochet/jeté</i> com diferentes ritmos.	111

Figura 87 - Exercício para o estudo do <i>ricochet/jeté</i> com mudanças de cordas	111
Figura 88 - Passagem em <i>ricochet</i> controlado na peça <i>Matinta e o Curupira</i>	111
Figura 89 - QR Code e link do vídeo para acessar a maneira de execução do arpejo controlado	112

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

c - Compasso.

EdiPA - Edição de Performance Audiovisual

Sumário

1	INTRODUÇÃO	18
2	UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	23
2.1	O Cenário Musical Brasileiro no Final do Século XIX e Início do Século XX	24
2.2	O violino brasileiro através do tempo	31
2.2.1	O período colonial	31
2.2.2	O século XIX	32
2.2.3	Alguns violinistas brasileiros do final do século XIX e início do século XX ..	35
3	MARCOS SALLES, VIDA E OBRA	36
3.1	A amizade com o violinista mineiro Flausino Vale	44
3.2	A música nacionalista de Marcos Salles para violino	49
3.2.1	O imaginário amazônico paraense	50
3.2.2	A peça <i>Matinta e o Curupira</i>	54
4	ANÁLISE TÉCNICA E PROPOSTA DE ESTUDO DA PEÇA MATINTA E O CURUPIRA	64
4.1	Técnica de mão esquerda na peça	65
4.1.1	Harmônicos	66
4.1.2	Cordas duplas	74
4.1.3	Escalas e arpejos com mudanças de posição	79
4.1.4	<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	84
4.1.5	Trêmulo de mão esquerda	87
4.1.6	Glissando cromático	90
4.2	TÉCNICA DE MÃO DIREITA	93
4.2.1	<i>Pizzicato</i> de mão direita, com indicador e polegar	95
4.2.2	Os golpes de arco <i>staccato</i> e <i>ricochet</i>	97
4.2.3	O <i>staccato</i>	99
4.2.3.1	O <i>staccato</i> preso	101
4.2.3.2	O <i>staccato</i> volante	104
4.2.4	O <i>ricochet</i>	105
4.2.4.1	Arpejos em <i>ricochet</i>	107
4.2.4.2	<i>Jeté</i>	110
4.2.4.3	<i>Ricochet</i> controlado e arpejos controlados	112
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
6	REFERÊNCIAS	115

1 INTRODUÇÃO

Pedagogia da performance é uma área da pesquisa em música que busca analisar, compreender e, principalmente, propor abordagens mais eficientes, concisas e multidisciplinares para a prática e interpretação musical. Esse campo de investigação científica compreende diversas áreas de conhecimento, indo além do campo artístico.

O estímulo à conexão entre os diferentes conhecimentos e a adoção da interdisciplinaridade, pode promover e estabelecer um diálogo de grande relevância para a pesquisa em música, que é o que possibilita uma construção e consolidação real, de conhecimento.

Nesse sentido, abordar a performance como uma área diversa e multidisciplinar, e aliar teoria e prática, parece nos dias atuais, estratégia fundamental para um verdadeiro progresso do ensino e aprendizagem musical. Esse tipo de abordagem tem o potencial de possibilitar uma produtiva comunicação entre as diversas áreas do saber (BORÉM, 2006, p.46).

Refletindo acerca destas coisas e analisando a história da música, percebemos que no que se refere à formação dos instrumentistas, essa instrução acontecia, até certo ponto da história, de maneira informal (SANTOS, 2001, p.26).

“Até o século XVIII, o ensino de instrumentos musicais se concentrava nas premissas expostas anteriormente, com a transmissão de conhecimentos baseada no empirismo e na tradição oral através da relação entre mestre e aprendiz” (CERQUEIRA, ZORZAL, ÁVILA, 2012, p.2).

Seguindo este objetivo, a presente pesquisa, apresentada nestes escritos, buscou dialogar com algumas áreas do conhecimento a fim de discutir sobre pedagogia da performance musical utilizando para isso, uma obra para violino solo.

A necessidade em compreender melhor a técnica violinística e o contato com a obra do brasileiro Marcos Raggio de Salles (1885 - 1965), através do artigo *A obra para violino de Marcos Salles e sua utilização nos cursos de graduação como material didático*, da

violinista, professora e pesquisadora Mariana Salles¹, despertou o nosso interesse em desenvolver este trabalho. A proposta é utilizar uma peça do compositor Salles, para discutir acerca da abordagem pedagógica ao violino, utilizando o repertório de música brasileira para o instrumento. Escolhemos a obra *Matinta e o Curupira*, para violino solo, pela variedade de elementos técnicos presentes, pelo seu desafiador virtuosismo, e por sua temática envolvendo o imaginário popular brasileiro.

Para situarmos a obra de Salles neste trabalho, no capítulo 2 buscamos compreender não só o contexto em que este estava inserido, mas também fizemos um estudo acerca de fatos importantes da história da música brasileira para violino, estética musical, performance musical, ensino do violino, entre outros, que percebemos como elementos importantes para embasamento de nossa pesquisa.

Embora muitos dos compositores violinistas brasileiros encontrem-se desconhecidos, através de alguns poucos registros existentes, tais como o livro *Storia Della Musica Nel Brasile, dai tempi coloniali Sino Ai Nostri Giorni* (1926), de Vincenzo Cernicchiaro (1849-1925), e *História da Música Brasileira* (1948), de Francisco Acquarone (1898-1954), podemos constatar que foram muitos os que tiveram atividade como concertistas e compositores em nosso país. Infelizmente, suas vidas e obras encontram-se desconhecidas da grande maioria dos músicos da atualidade.

Trabalhos produzidos e disponíveis até agora (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010; PAULLINY, 2010; FRÈSCA, 2007; FRÈSCA, 2014; FEICHAS, 2021), contemplam aspectos da vida e obra de alguns desses músicos, entre os quais podemos destacar, além de Marcos Salles, o mineiro Flausino Vale (1894-1954), e também o carioca Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925).

Esses três compositores violinistas são, de certa maneira, especiais para a história do instrumento no Brasil. Vale e Salles são considerados os primeiros a escrever para o violino solo no país. Macedo, segundo Frésca (2014, p. 19), foi considerado um virtuose em sua época, tendo conquistado um currículo invejável, embora tais relatos careçam de comprovações.

¹ Mariana Isdebski Salles é neta do compositor baiano Marcos Salles. Atualmente atua como violinista, pesquisadora e professora na UNIRIO.

Embora encontremos tais registros, percebemos que ainda temos grande escassez de informação acerca dos compositores violinistas brasileiros. Surge, portanto, a necessidade de pesquisas que possam fazer um trabalho de resgate de nossa memória musical violinística, a fim de que possamos melhor conhecer e valorizar nossa história.

No capítulo 3, fazemos um breve relato da vida e obra do compositor e violinista Marcos Salles, que teve uma importante atuação no cenário musical brasileiro de sua época. Após um período vivendo e estudando na Europa, retornou ao Brasil e iniciou uma intensa atividade musical principalmente como concertista, dando recitais em diversas cidades e participando também, da fundação e criação de escolas e institutos de música.

Embora de personalidade reservada, fator entre outros que provavelmente o impediu de alcançar posições e reconhecimentos mais elevados em seu tempo, Salles se mostrou um violinista de grande habilidade, que como compositor, nos deixou uma valiosa produção de música de câmara para o instrumento (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.105).

Sua obra pode ser descrita em linhas gerais da seguinte maneira:

A sua música se caracteriza, pois, por um nacionalismo moderado, espontâneo e sincero. Influenciado pela escola italiana, manteve-se fiel à mística de Paganini². Como compositor, porém, se realizou mais na linha de Wieniawski³, que absorveu por intermédio de seu mestre Frederico Sarti, em Bolonha. Introduziu na sua música elementos do populário e chegou mesmo a utilizar, com frequência, temas folclóricos, o imaginário amazônico de sua vivência no Pará, na primeira fase da vida, o que empresta a essas composições a identidade das raízes nacionais (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.105).

² Niccolò Paganini (1782-1840) foi um dos mais importantes compositores violinistas de período romântico. Seguindo a tradicional escola italiana de violino de Giovanni Battista Viotti, Pietro Locatelli, ele explorou de maneira singular o virtuosismo técnico do instrumento. Tal fato pode ser percebido com o álbum de 24 caprichos para violino solo.

³ Henryk Wieniawski (1835-1880) é de origem polonesa. É considerado um dos principais violinistas da história do instrumento. Se destacou como intérprete, mas também como compositor e pedagogo, tendo escrito inúmeras obras para o instrumento entre as quais dois concertos e algumas obras de extremo virtuosismo que estão entre as mais famosas e importantes do repertório do violino. Lecionou por muitos anos no Conservatório de São Petersburgo e também no Conservatório Real de Bruxelas.

Salles foi o primeiro brasileiro a escrever para violino solo (Marena, SALLES, 2007). Em suas composições ele foi fortemente influenciado pela música italiana de Paganini, utilizou muitos recursos técnicos virtuosísticos do violino, tendo como enredo e inspiração, as histórias e melodias das lendas e canções amazônicas com as quais teve contato na infância, em Belém do Pará.

Com um particular interesse pelas questões técnico-didáticas do instrumento, Marcos Salles, além de diversas obras para violino solo, violino e piano, escreveu também alguns métodos de musicalização e material sobre técnica violinística.

A preocupação com a formação dos jovens violinistas fica bastante transparente nas suas obras, que em sua maioria tem um caráter didático-pedagógico (Mariana SALLES, 2014, p.1141).

Também no capítulo 3, apresentamos sua peça *Matinta* e o *Curupira*, para violino solo, objeto de estudo desta pesquisa. Salles concebe esta peça sob uma ótica programática. Para representar suas ideias musicais, ele utiliza uma grande variedade de golpes de arco e diversas técnicas de mão esquerda, que possibilitam a criação de efeitos sonoros diversos. Nessa seção do capítulo, realizamos uma análise formal e temática da peça, e identificamos e relatamos de forma geral as técnicas violinísticas utilizadas.

A fonte primária utilizada foi a partitura editada pela violinista Marena Salles⁴, filha do compositor. Esta edição foi elaborada em 1997 e publicada na versão impressa em 1998. Está disponibilizada também numa versão digitalizada, no site SESC partituras. Junto à edição impressa, encontram-se dois importantes textos: um do próprio compositor descrevendo brevemente a peça, e outro do historiador e folclorista paraense Vicente Salles⁵, que traz informações acerca das lendas e do folclore amazônico.

No capítulo 4, a partir de uma criteriosa análise do conteúdo técnico, e embasando-nos na literatura violinística, discorreremos acerca das técnicas contidas na obra e apresentamos ideias de exercícios curtos para o estudo e aprendizado das mesmas.

Na obra *The Art of Violin Playing* (1923), de Carl Flesch (1873-1944), um dos mais relevantes violinistas pedagogos do século XX, é abordada em detalhes a técnica geral

⁴ Marena Salles é violinista e pesquisadora. Tem trabalhado no resgate e divulgação da vida e obra de seu pai.

⁵ Vicente Salles, marido de Marena Salles, foi um importante historiador, escritor e folclorista brasileiro.

do violino. Seu trabalho nos serviu de referência para análise e discussão dos elementos violinísticos utilizados por Salles na obra *Matinta* e o *Curupira*. *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962), do pedagogo violinista Ivan Galamian⁶ (1903-1981), nos forneceu o embasamento para abordarmos as nomenclaturas e definições de golpes de arco, entre outros elementos da técnica do violino.

Os trabalhos da violinista Mariana Salles, foram utilizados como complemento à bibliografia básica principal. Em seu livro *Arcadas e Golpes de Arco*, Mariana aborda alguns aspectos da obra para violino do compositor Marcos Salles. Em seu mais recente livro, “*Ciência na Arte, Arte na Ciência Técnica violinística e concepções de interpretações musicais*” (2022), ela expande e aprofunda tal estudo, oferecendo um material rico em detalhes para a compreensão do estilo e da estética, além de outras características da música de Marcos Salles.

Ainda como bibliografia complementar, utilizamos os métodos de exercícios *School of violin technics Opus 1 Book 4* (1905), *40 Variações Op.3* (1901), *Changes of Position and Preparatory Scale Studies Op. 8* (1905), e *Preparatory Exercises in Double-Stoping Op. 9* (1905), de Otakar SEVCIK, os livros *Basics* (1997) e *Practice* (2004) de Simon FISCHER, o método *The Dounis Violin Players Daily Dozen Op.20*, de Demetrius Constantine DOUNIS (1925), e o livro *Técnica de arco para violino e viola* de Marco LAVIGNE e Paulo BOSISIO (2022).

Como resultado desta pesquisa, após análises, discussões e comparações, apresentamos ideias de abordagens para a interpretação da obra e para o aprendizado das técnicas contidas na peça *Matinta* e o *Curupira*, com exercícios criados/adaptados, que podem ser utilizados tanto na peça em questão, quanto na aprendizagem e/ou aprimoramento das técnicas violinísticas tratadas neste trabalho.

⁶ Ivan Galamian juntamente com Carl Flesch foram os mais influentes pedagogos violinistas do século XX.

2 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O Brasil no século XIX viveu diversas transformações em sua estrutura social, política, e econômica, as quais trouxeram muitos benefícios para as artes. Com a chegada de D João VI ao Rio de Janeiro em 1808, houve a necessidade da adequação do novo ambiente aos costumes da corte portuguesa. Por esse motivo, iniciou-se a criação e instalação de bibliotecas, bancos, fábricas e instituições de ensino. Dentre essas últimas, criou-se em 1816 a Academia Real de Artes, e em 1856, o Liceu de Artes e Ofícios.

Atendendo a uma solicitação de Francisco Manuel da Silva⁷, ex-aluno de José Maurício Nunes Garcia, o mais importante compositor brasileiro da época, o governo imperial do Brasil criou o Imperial Conservatório de Música (1841).

Após a Proclamação da República em 1889, o conservatório teve seu nome alterado para Instituto Nacional de Música e sofreu uma importante reestruturação. O então diretor Leopoldo Miguez (1850-1902), ficou encarregado de realizar algumas mudanças no currículo e na estrutura de ensino da instituição, que foram feitas seguindo os moldes dos conservatórios europeus italianos, belgas, alemães e franceses (FRÉSCA, 2020, p.10). Na gestão de Miguez, foram adquiridos também instrumentos, livros entre outras melhorias na infraestrutura da escola.

Esse período, o qual PEREIRA (2007) chamou de república musical, foi bastante prolífico para o Instituto de Música. Entretanto, algumas situações ocorridas foram um tanto ao quanto conflitantes:

De fato, trata-se de um momento de oportunidades para vários dos músicos atuantes no período. Mas, na verdade, nem todos conseguem usufruir delas. Se Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno se estabelecem como lideranças musicais da Primeira República, músicos de orientações estéticas diversas às suas não têm a mesma sorte. Dois casos emblemáticos nesse sentido são o de Carlos Gomes e o de Cavalier Darbilly (FRÉSCA, 2020, p.10).

⁷ Francisco Manuel da Silva foi um compositor brasileiro que viveu no século XIX. É de autoria dele a música do hino nacional brasileiro.

Como descrito acima, uma das situações de conflito foi a perseguição por parte de Miguez a Carlos Gomes (1836-1896). Em 1896, Carlos Gomes foi convidado pelo então governador do estado do Pará a assumir a direção do conservatório existente em Belém, o qual após sua morte, recebeu o nome do compositor como uma forma de homenagem.

Outras importantes escolas de música criadas no Brasil no fim do século XIX e início do XX, foram: o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em Tatuí, e o Instituto de Música da Bahia, em Salvador (1897).

2.1 O Cenário Musical Brasileiro no Final do Século XIX e Início do Século XX

O século XIX foi sem dúvida um período de grandes transformações na sociedade e cultura brasileira. Bem ao final do século XIX e início do século XX, surgiu o movimento nacionalista, que por aqui teve como precursores os compositores Alexandre Levy (1864-1892), Ernesto de Nazareth (1863-1934), Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), sendo este último considerado por alguns musicólogos o mais expressivo deles.

Embora divergindo acerca de qual dos compositores teria sido o maior expoente do que foi denominado pré-nacionalismo, todos estão de comum acordo que a partir desses compositores houve um movimento que buscou compreender e assimilar a cultura musical brasileira.

Esse período, como explica MARIZ (2005), é distinguido na música, por apresentar como elementos, o uso de melodias e ritmos folclóricos, que os compositores extraíam das canções populares de seus países. No Brasil, contudo, tal característica não foi imediatamente aceita por um segmento do público musical:

“Essa valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus. Como a parte mais rica e pitoresca de nosso populário musical vinha dos negros, que só obtiveram a abolição da escravatura em 1888, o público musical das sociedades de concertos, olhava com certo desprezo tudo o que pudese proceder do povo” (MARIZ, 2005, p.113).

O Brasil já viveu muitas revoluções sociais e políticas, que buscavam direcionar o país para um movimento de construção de uma identidade cultural que representasse as características nacionais. Sobre o nacionalismo musical brasileiro, JÚNIOR (2019) argumenta que:

“A partir desse movimento, muitos compositores se propuseram a pesquisar a fundo o folclore brasileiro e utilizaram em boa parte das suas obras temas e ritmos bastante enraizados no cotidiano do povo. Isso possibilitou a popularização da música erudita no Brasil, sendo aceita por integrantes de diferentes camadas sociais, ainda que fosse prioritariamente consumida pelos mais ricos” (JÚNIOR, 2019, p.41).

Em virtude desse movimento de criação da identidade nacional, muitas expedições compostas por intelectuais, pesquisadores, artistas, entre outras, foram empreendidas Brasil afora. Dentre esses intelectuais, podemos destacar a figura de Mário de Andrade (1893-1945)⁸. Nesse contexto de busca pela criação de uma identidade nacional brasileira, Mário de Andrade, juntamente com outros intelectuais da época, se tornou uma figura muito influente.

Ele atuava como uma espécie de mentor dos artistas, pois através de suas pesquisas antropológicas, suas concepções estéticas, suas ideologias, orientava a direção que os modernistas deveriam seguir. Para ele, aos modernistas cabia a missão de “abrasileirar o Brasil” (CIPRIANO, 2011).

O compositor carioca Heitor Villa-Lobos (1887-1959), internacionalmente reconhecido como o mais expressivo compositor brasileiro, nasceu e viveu no Rio de Janeiro durante esse período. Como veremos adiante, Marcos Salles, nosso violinista/compositor objeto deste trabalho, também viveu durante todo esse período no Rio de Janeiro, local que foi palco, assim como São Paulo, dos principais movimentos artísticos ocorridos no Brasil.

Em sua música, Villa-Lobos assimilou de maneira singular as melodias e ritmos que ele pesquisou através de suas viagens pelo interior do Brasil. Ele teve um apreço especial pelas melodias indígenas. Podemos perceber isso através dos temas de algumas de

⁸ Mário De Andrade foi um poeta, ensaísta, romancista, crítico de arte, epistológrafo, musicólogo, escritor e compositor brasileiro. Foi um dos criadores do movimento modernista brasileiro sendo muito conhecido por suas pesquisas sobre folclore musical.

suas mais importantes obras, onde são utilizadas diversas melodias originárias da música dos índios (MOREIRA, 2013).

Em muitas de suas obras, podemos observar já no título, a intenção do compositor de remeter ao imaginário indígena. A Figura 1, mostra o cabeçalho de uma de suas peças, cujo título exemplifica tal constatação.



Figura 1 - Cabeçalho de peça de Villa-Lobos com título remetendo aos temas de melodias indígenas (MOREIRA, 2013, p.22).

Podemos verificar essa prática de Villa-Lobos em outras diversas obras, como exemplificam as Figuras 2, 3 e 4.



Figura 2 - Cabeçalho autógrafo de obra de Villa-Lobos (MOREIRA, 2013, p.22).

Além de buscar explicitar sua fonte de inspiração na música indígena através dos títulos de suas obras, o compositor também utilizou na estrutura de sua música diversas melodias e temas de origem no folclore dos povos nativos do país.

Em diversas composições de intenção indígena, Villa-Lobos constrói as melodias temáticas e os desenvolvimentos texturais sobre graus conjuntos. Citando apenas alguns exemplos, temos Os Três Poemas Indígenas: Canide loune – Sabath, Teirú, Iára; Dança do Índio Branco, Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu – parte 1, Caboclinha, Ualalôcê, Kankikis, Farrapos, Nozani-ná, e Amazonas (MOREIRA, 2013, p.23).

FONOGRAMA 14.597
(INDIOS PARECÍS)

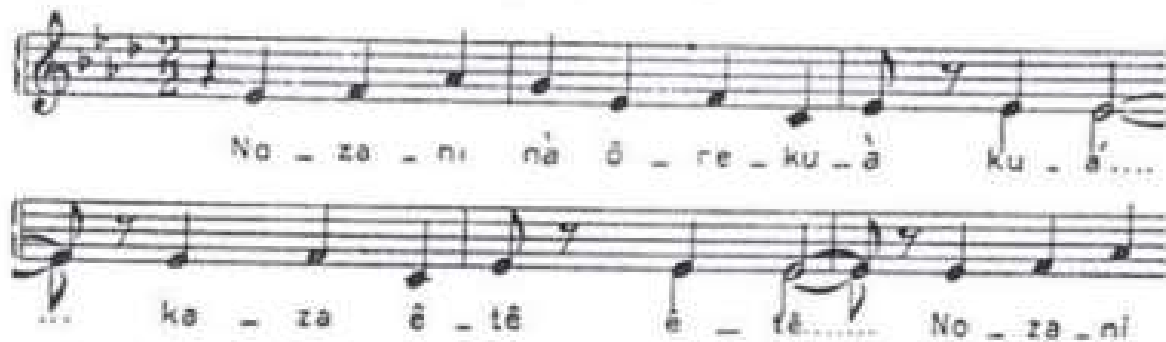


Figura 3 - Exemplo de melodia indígena usada por Villa-lobos (MOREIRA, 2013, p.23).

É possível constatar o uso dessa melodia em trechos da obra *Choros n°3* (Figura 4).

Figura 4 - Uso de melodia indígena por Villa-lobos (MOREIRA, 2013, p.23).

Outro compositor brasileiro que utilizou elementos musicais do imaginário folclórico, foi Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Fernández enfatizou bastante em sua música motivos rítmicos da cultura afro-brasileira. Uma de suas peças mais conhecidas e executadas é a sua suite *Reisado do Pastoreio*⁹, de 1930.

Em sua obra para violino, Marcos Salles também se utilizou de diversas melodias indígenas. O folclore e o imaginário das lendas e mitos amazônicos, esteve constantemente presente em sua música para violino, como veremos mais tarde.

O nacionalismo brasileiro, não somente na música, mas também, e talvez até mais intensamente, na literatura, pintura e nas outras artes, buscou na cultura popular os elementos para servir de matéria prima à idealização e concepção de uma identidade nacional autêntica.

O uso da temática folclórica, entre as quais a indígena, é um dos principais elementos característicos desse movimento, que também deu ênfase à cultura afro-brasileira, entre outras.

Nas artes plásticas, pintura, literatura, os artistas buscaram de diversas maneiras assimilar os elementos do populário. Em muitos casos, foram abordadas ideias e/ou temas que, na época, eram considerados como não civilizados, ou inapropriados para se introduzir nos costumes ou na cultura.

Se hoje parece prevalecer uma supervalorização cultural das camadas mais baixas da sociedade, ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob o título de “tangos” para que pudessem ser lançados e aceitos. A semana de arte moderna teve efeito preponderante em 1922, para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna. Na realidade essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns 50 anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós” (MARIZ, 2005, p.113).

O objetivo era, como explica CONTIER (2013), se contrapor aos críticos e principalmente a sociedade burguesa daquele tempo, abordando elementos da cultura

⁹ *Reisado do Pastoreio* é uma obra para orquestra sinfônica, que retrata a Folia de Reis, festa popular tradicional brasileira, celebrada na religião católica para comemorar a visita dos três Reis Magos ao Menino Jesus. Um dos movimentos, o “Batuque”, é um dos mais conhecidos exemplos do nacionalismo brasileiro.

negra e indígena, que eram rejeitados por eles, os quais buscavam como referência os ideais estéticos culturais Europeus.

Na pintura, um dos exemplos que ilustram esse objetivo é a tela “O samba”, de Di Cavalcanti (Figura 5). Neste trabalho, o pintor aborda como temática o samba, um gênero musical de origem afro-brasileira.



Figura 5 - O samba de Di Cavalcanti (1925).

Na literatura, os escritores modernistas buscaram abordar os temas nacionais. Um dos nomes importantes desse movimento foi o escritor Lima Barreto (1881-1922). Na obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), o escritor tem como enredo e pano de fundo, o cenário político e social do Brasil de sua época.

O personagem principal da obra, Policarpo Quaresma é, ironicamente, um ultranacionalista, que como político protagoniza diversas situações de conflitos, por defender ideias ligadas à valorização dos elementos culturais brasileiros.

Eram esses os seus hábitos; ultimamente, porém, mudara um pouco; e isso provocava comentários no bairro. Além do compadre e da filha, as únicas pessoas que o visitavam até então, nos últimos dias, era visto entrar em sua casa, três vezes por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela

primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão res- peitável! Que seria? E, na mesma tarde, urna das mais lindas vizinhas do major convidou uma amiga, e ambas levaram um tempo perdido, de cá para lá, a palmi- lhar o passeio, esticando a cabeça, quando passavam diante da janela aberta do esquisito subsecretário. Não foi inútil a espionagem. Sentado no sofá, tendo ao lado o tal sujeito, empunhando o "pinho" na posição de tocar, o major, atentamente, ouvia: "Olhe, major, assim". E as cordas vibravam vagarosamente a nota ferida; em seguida, o mestre aduzia: "É 'ré', aprendeu?" Mas não foi preciso pôr na carta; a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens! (BARRETO, 1915, p.2).

Mário de Andrade, em seus ensaios e cartas a diversos artistas, estimulava e enfatizava a necessidade dos compositores das primeiras décadas do século XX de assimilar em suas obras elementos da cultura nacional. Ele salienta que: "O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização" (ANDRADE, 1972, p.4). Mário de Andrade exalta algumas das peculiaridades das melodias folclóricas brasileiras:

"E a riqueza dos modos não para aí não. De certas melodias de origem africana achadas no Brasil se colhe uma escala hexacordal desprovida de sensível cujo efeito é interessantíssimo (ver nos Anais do 5 ° Congresso Brasileiro de Geografia I.° vol. as melodias colhidas por Manuel Quirino). Este fenômeno é bem freqüente. Eduardo Prado no volume sobre o Brasil na Exposição Internacional de 89 (ed. Delagrave, Paris) registra a observação dum músico francês sobre melodias nossas desprovidas de sensível. E mesmo neste Ensaio vai como exemplo disso a versão paraibana do "Mulher Rendeira" em que a sensível é evitada sistematicamente. A melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadíssima e isso é uma constância. Na cantiga praxeana o brasileiro gosta dos saltos melódicos audaciosos de sétima, de oitava (Francisca Gonzaga, "Menina Faceira" no álbum de A. Friedenthal) e até de nona que nem no lundú . "Yayá, você quer morrer" de Xisto Baía (Á Friedenthal, "Stimmen der Völker" vol. 6°; "Papel e Tinta" n.° 1, S. Paulo). Na 2a parte deste livro é fácil de assuntar isso, e Vila-Lobos na "Modinha" (Seresta n ° 5, ed. C. Artur Napoleão) mostra também um exemplo cheio de espírito" (ANDRADE, 1972, p.15).

A partir dessas análises e comparações preliminares, podemos começar a compreender quais foram os elementos e características estéticas da música brasileira do período nacionalista. Como veremos no próximo capítulo, Marcos Salles esteve

inserido nesse contexto social, político, cultural e musical de nosso país, o que terá impacto na sua produção artística.

2.2 O violino brasileiro através do tempo

Não se sabe dizer com exatidão quando o violino foi introduzido no Brasil. Para alguns autores, essa introdução se deu a partir do movimento de colonização dos portugueses. “Neves associa a introdução de vários instrumentos nesta época a importantes centros culturais surgidos a partir das escolas jesuíticas” (PONTES, 2012).

No que se refere às composições para violino, as primeiras que se tem registro datam do século XVIII, tendo sido escritas pelo músico baiano Silvestre de Oliveira Serpa (PONTES, 2012, p.10). A referência mais antiga aparece nas folhas de manuscrito do Recitativo e Ária, datado de 03/07/1759. “A autora afirma que esta seria a obra não religiosa, mais antiga composta por autor brasileiro que temos registro” (SALLES, 2007, p.101). Para o violinista e pesquisador PAULINYI (2010), na formação instrumental da referida obra, teriam dois violinos, além de cantor e um instrumento harmônico de acompanhamento.

2.2.1 O período colonial

Por ser um dos principais instrumentos que compõem uma orquestra na sua formação tradicional, o violino sempre foi muito utilizado nas composições. Entretanto, no Brasil do período colonial, os compositores, até onde sabemos, atribuíram à orquestra a função de acompanhar os coros e os cantores solistas, que eram os que tinham o papel preponderante no repertório religioso produzido naquele tempo.

Dois grupos instrumentais que teriam sido fundados ainda no século XVIII e XIX e que continuam em atividade até os dias de hoje, são a orquestra Lira Sanjoanense¹⁰ e a Orquestra Ribeiro Bastos¹¹.

Como mencionado anteriormente, as primeiras escolas formais de instrução musical, só foram criadas no Brasil após a chegada da família real portuguesa, em 1808. Embora existissem as diversas instituições que faziam essa instrução musical, tais como as irmandades e a igreja católica, entre outras, não se tem registros da existência de grandes virtuosos instrumentistas brasileiros.

No geral, os instrumentistas adquiriam sim conhecimento para exercer a música, de maneira profissional, porém voltados tão somente para a atividade religiosa. A partir da instalação de academias formais de ensino, começam a surgir alguns instrumentistas com mais elevado nível de proficiência técnica e musical.

MARIZ (2005) afirma que “as repercussões da chegada de Dom João ao Rio de Janeiro foram efetivamente notáveis no terreno da música, que tomou grande impulso não somente no setor religioso, como também no profano”. A vinda da corte portuguesa trouxe muitos benefícios e avanços, mas a música foi, na área de artes, a que logrou mais desenvolvimento (BETTENCOURT, 1945).

2.2.2 O século XIX

No século XIX, sabe-se que viveu no Brasil um violinista chamado Gabriel Fernandez da Trindade (1799/1800?-1854)¹². Esse violinista nasceu em Vila Rica, atual Ouro Preto, que naquele tempo era um lugar de grande movimentação econômica, artística e cultural.

Trindade se transferiu para o Rio de Janeiro ainda criança, com sua família. Com a chegada de D João VI em 1808, as muitas transformações ocorridas na cidade carioca

¹⁰ Lira Sanjoanense é uma orquestra sacra sediada na cidade de São João del Rei (MG). O grupo teria sido fundado por volta de 1776 (REZENDE, 1989, p.696).

¹¹ A Orquestra Ribeiro Bastos é uma agremiação musical sediada na cidade de São João Del Rei (MG). Ela teria surgido a partir de uma dissidência ocorrida entre integrantes da orquestra Lira sanjoanense. A criação do grupo data de aproximadamente 1840. (RESENDE, 2011, p.62).

¹² Gabriel Fernandez da Trindade foi um violinista mineiro que viveu no século XIX. Foi músico da orquestra de D João VI no Rio de Janeiro e é considerado o pioneiro em composições para formações de câmara no Brasil (CASTANHA, 2011, p.29).

criaram oportunidades para o jovem. Visando formar bons músicos para atender às necessidades da corte, D João VI selecionou, além de Gabriel Fernandes da Trindade, outro jovem violinista chamado Heliodoro Norberto Florival da Silva.

Os estudantes se aperfeiçoaram com Francesco Ignazio Ansaldi, violinista italiano que havia, assim como outros músicos, chegado ao Rio de Janeiro em 1810 para integrar a orquestra criada pela corte.

Sobre sua atividade como músico, Trindade foi além de violinista, cantor e compositor. Entre sua produção encontram-se muitas canções para piano e voz. Para violino, o compositor deixou um conjunto de duetos (CASTANHA, 2011, p.40). Esses duetos foram objeto de pesquisa do violinista e professor Nichola Viggiano na qual o mesmo aborda suas características performáticas¹³.

Esse compositor violinista chama atenção principalmente por sua produção de música profana, em uma época em que predominava a música sacra. Seus duetos concertantes para dois violinos, são as primeiras obras de Câmara que se tem registro, produzidas no Brasil.

Não conhecemos obras instrumentais camerísticas produzidas no Brasil antes dos Duetos de Gabriel Fernandes da Trindade. Enquanto música instrumental, estão ao lado de outros marcos iniciais do repertório brasileiro, como a Sinfonia Fúnebre para orquestra (1790), os Doze Divertimentos para conjuntos de sopros (1817), infelizmente perdidos, e as lições do Método de Piano-forte (1821), todos de José Maurício Nunes Garcia. Representando uma exceção à regra na produção brasileira anterior à Independência – basicamente constituída de música vocal e religiosa – estes Duetos são testemunhos do estabelecimento de um estilo cortesão de vida no Rio de Janeiro, com a prática de uma música instrumental de salão, já no período joanino (1808-1821). (CASTAGNA, 2011, p. 49)

Outro violinista brasileiro que viveu entre os séculos XVIII e XIX, foi José Joaquim dos Reis (1798-1878)¹⁴.

¹³ *O Duetto concertante número 1 de Gabriel Fernandes da Trindade: uma edição de performance histórica*. 2001, UFMG.

¹⁴ Praticamente não existem fontes informando sobre a atividade musical desse violinista exceto algumas pequenas menções a seu nome em livros e no jornal do comércio de 1878 em que na ocasião sua família anuncia seu falecimento e enterro (Jornal do comércio Rio de Janeiro, 1870-1879. disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pagfis=18086>).

Il primo violinista brasiliano che si presenta a iniziare la fase storica dei concerti di violino in Rio de Janeiro, servendosi dei riferiti mezzi e José Joaquim dos Reis, (a) nato in Bahia, verso il 1795. Giovanissimo si portò a Rio de Janeiro, e fece parte dell'orchestra della Cappella Imperiale, sotto il primo e secondo Impero (CERNICCIARO, 1926, p.459-460).

Reis teria sido um exímio violinista, atuando como concertista na capital do império no século XIX. Sua filha Leopoldina Josepha dos Reis foi uma excelente pianista. O trecho a seguir na nota de rodapé, apresenta um registro de uma apresentação em que o violinista é acompanhado por ela em um concerto na capital carioca em 1840¹⁵. Viveu no Brasil também no século XIX, o violinista cubano José White (1836-1918), tendo este lecionado no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro entre 1877 a 1898.

Joseph White, foi talvez o mais importante professor de violino do século XIX no Brasil, além de fundador da sociedade de concertos clássicos, que tão beneficentemente influenciou na vida musical carioca (BOSISIO, 1996, p.18).

O violinista e compositor fluminense Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925) foi considerado, em seu tempo, um virtuose do instrumento. FRÉSCA (2014) nos informa que o músico teria estudado no Real Conservatório de Bruxelas (BEL). Macedo escreveu inúmeras obras para o instrumento, entre os registros encontram-se 8 concertos e outras diversas peças. Embora haja muitas notícias sobre os feitos de Macedo, poucas de suas obras foram de fato localizadas até os dias atuais.

Segundo o escritor Francisco Acquarone (1898-1954), foram muitos os violinistas que tiveram atividade no país no século XIX. Ele menciona em seu livro *História da Música Brasileira*, registros no fim do século XIX de concertos dos violinistas: Manuel Joaquim Maria, Francisco Carvalho, Guilherme de Oliveira e Marcelino Cleto Ribeiro. O autor ainda relata outros nomes de violinistas em atividade no Brasil naquele tempo: José Pedro de Santana Gomes, e o baiano Adelelmo Nascimento, que se tornou posteriormente diretor do conservatório de música de Manaus. Outro baiano citado é

¹⁵ A pianista Leopoldina Josepha dos Reis interpreta um concerto (para piano) do compositor português João Domingos Bontempo. Leopoldina também interpretou, juntamente com seu pai, o violinista José Joaquim dos Reis, uma grande fantasia para piano e rabeca de Labarre e Beriot sobre temas da ópera Moisés no Egito, de Rossini. Theatro Francês [Sala do Teatro S. Januário], Rio de Janeiro (IPB, Instituto piano brasileiro, disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1840>).

Francisco Muniz Barreto, que estudou em Paris por volta de 1900 como bolsista do governo da Bahia. Ainda desse Estado, acrescenta José de Souza Aragão, Policarpo Cesário de Barros, Ludgero José de Souza e Eduardo Mendes Franco.

Também estão na lista de violinistas os cariocas Maurício Dengrement e Patrício Ciríaco de Cardoso, e os paulistas Nicolino e Humberto Milano. Nicolino foi também compositor. Natural de Campinas, atuou por um tempo no Rio Grande do Norte, tendo mais tarde ido à Europa onde, em Portugal, foi violinista da Real Câmara, em Lisboa. Seu irmão Humberto foi considerado virtuose do instrumento, tendo também ocupado a cátedra de violino no Instituto Nacional de Música.

Jerônimo Silva foi também um importante violinista, tendo se destacado em seu tempo. Noêmia de Oliveira, Carinila Campos, Serpa Júnior e Antônio Abramo, foram outros nomes conhecidos, além de Artur Ascalio e Sérgio Macedo.

2.2.3 Alguns violinistas brasileiros do final do século XIX e início do século XX.

O final do século XIX e início do XX, foi um período muito importante para o violino brasileiro. É desse período alguns dos principais nomes do instrumento, sendo também dessa época os primeiros registros de composições para violino desacompanhado escritas por brasileiros, de que se tem notícia.

Como mencionado anteriormente, nesse período estava havendo um forte movimento de criação da identidade nacional e muitos compositores começaram a abordar em suas obras, elementos do folclore brasileiro, o que conferia às suas músicas características tipicamente brasileiras.

Dentre esses violinistas podemos destacar o mineiro Flausino Vale, já mencionado neste trabalho, e o baiano Marcos Salles, que é o principal estudo desta pesquisa. Enquanto Vale inseriu em suas obras elementos interioranos, de Minas Gerais, Marcos Salles abordou as lendas amazônicas, trazendo assim através de sua música, os elementos característicos do imaginário popular daquela região.

Estes dois nomes se destacaram tanto como compositores, quanto como intérpretes no violino, sendo Flausino Vale chamado por Villa-Lobos de o “Paganini brasileiro” (FRÉSCA, 2010, p.71).

Também outros violinistas obtiveram reconhecimento como intérpretes, professores ou compositores nesse período. Um desses músicos foi Francisco Chiaffitelli. Este violinista foi um dos principais expoentes do instrumento em sua época. Aquarone relata que por suas mãos passaram alguns dos principais estudantes virtuosos daquele período.

Chiaffitelli teria estudado com o importante violinista Eugene Ysaÿe¹⁶. Ele também teria escrito diversas peças para violino. Ainda seguindo a lista de violinistas temos menção do paulista Leônidas Autuori. O gaúcho Mario Caminha foi considerado uma promessa no violino. Entretanto faleceu prematuramente, vítima da gripe espanhola.

Paulina D`Ambrosio (1887/90-1976) foi uma violinista e professora que se destacou no cenário musical carioca. Aluna de César Thomson, no Conservatório Real de Bruxelas, “formou mais gerações de bons violinistas que qualquer outro professor do instrumento no Brasil” (BOSISIO, 1996, p.18). Outros nomes de destaque são mencionados por Francisco Acquarone: Antônio Cardoso de Menezes Filho, Cecília Falco, Branca de Carvalho, Corina Fontoura, Maria Milone Vaz, Edgardo Guerra, Eurico Marcos de Santos, Peri Machado, Frederico de Almeida, Mário Rondini, Orlando Frederico a quem Flausino Vale dedica seu prelúdio intitulado *Mocidade Eterna*, Djalma Ribeiro Lessa, Carmen Lorena Boisson, Guttemberg de Moraes, Isaac Fildman, Edmundo Blois, Clélio Nogueira, Yolanda Peixoto, Carlos de Almeida, Ada de Araujo. (ACQUARONE, 1948, p.351).

3 MARCOS SALLES, VIDA E OBRA

Marcos Raggio de Salles nasceu na capital baiana em 1885. Seus pais, Mecenas Facundo de Lima Salles (1857-1909) e Maria Carolina Raggio Cruz (1860-1935), estavam de viagem para Belém do Pará, onde iriam se estabelecer. Em virtude das

¹⁶ Eugène Ysaÿe (1858-1931) foi um importante violinista, professor e compositor belga.

condições adversas da viagem, a esposa não pôde suportar a situação e então tiveram que desembarcar em Salvador, para aguardar o nascimento da criança.

Após o nascimento do filho, a família foi para o Rio de Janeiro, ficando na cidade por um tempo, e em seguida se mudaram para Belém, por onde permaneceram poucos meses depois (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010).

Por motivos de força maior, a família teve de retornar à capital carioca logo em seguida, lugar onde moraram por mais dois anos, quando enfim retornaram ao Pará, passando a viver por lá definitivamente (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010).



Figura 6 - Foto de Marcos Salles quando criança em Belém (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.31).

Marcos Salles interessou-se pelo violino na sua adolescência. Teve suas primeiras aulas de violino no colégio em que estudava em Belém, e posteriormente, passou a estudar com um respeitado professor do Conservatório Carlos Gomes, o violinista italiano Luiz Sarti¹⁷, à época residente na capital paraense.

¹⁷ Luiz Sarti foi um violinista italiano que residiu em Belém (PA) em meados do final do século XIX e início do século XX, onde entre outras coisas, lecionou no Conservatório de Música Carlos Gomes (SALLES e SALLES, 2010, p.35).

Após concluir seus estudos de violino com o professor Luiz Sarti, Salles foi incentivado pelo mesmo a prosseguir para a Real Academia Filarmônica de Bolonha, “uma espécie de Liceu Municipal” (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.37) na Itália, onde se aperfeiçoou com o violinista Frederico Sarti, ex-aluno de Wieniawski. Durante sua estadia na Itália, Marcos Salles conviveu com alguns importantes músicos, entre os quais o célebre compositor e regente Ottorino Respighi¹⁸. A Figura 7 a seguir apresenta uma foto na qual aparece o violinista brasileiro, juntamente com Respighi e outros colegas dos músicos.



Figura 7- Foto de Marcos Salles, em pé à esquerda, em Bologna, com o compositor italiano Ottorino Respighi, em pé, à direita (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.38).

Teve também a oportunidade de ouvir, entre outros, os violinistas Joseph Joachim, Eugène Ysaÿe e Pablo de Sarasate, sobre os quais ele mais tarde apresentou comentários:

¹⁸ Ottorino Respighi foi um regente e compositor Italiano. Entre suas obras mais conhecidas encontra-se *Pinheiros de Roma*.

A meu ver muitos dos grandes violinistas contemporâneos estão num plano inferior aos de antanho. Qual dos nossos grandes visitantes poderá dar-nos a emoção que nos transmitia um Joachim, um Ysaye, um Sarasate?

Cada um desses artistas era um sol, mas não três sóis de luz branca. Eles faziam parte de um destes misteriosos sistemas ternários em que cada sol tem uma cor própria. Eram três artistas inconfundíveis, cada um com seu caráter próprio não se limitavam. Cada um deles tinha uma cor preponderante, mas abrangiam toda a gama do arco íris de sonoridade (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.245).

A obra mais conhecida de Marcos Salles, o seu primeiro conjunto de seis caprichos para violino solo, foi escrita ainda em solo Europeu durante sua estadia em Bolonha (PAULINYI, 2010).

Foi durante seu período de estudos em Bolonha, 1907 a 1909, que Marcos Salles compôs o álbum de seus seis primeiros caprichos para violino solo. Considerando-se o conjunto de composições sistematicamente feitas para violino sem acompanhamento conhecido até esse momento, esse álbum é um dos mais antigos da literatura brasileira (PAULINYI, 2010, p.60).

Os registros existentes, nos mostram que ele já havia iniciado sua atividade como compositor, tendo escrito uma “*Gavota* para violino e piano” (Marena SALLES e Vicente SALLES, p.36), antes de ir para a Europa.

Em virtude do falecimento de seu pai, Marcos Salles retornou ao Brasil e desembarcou em Salvador. Após estabelecido na capital baiana, participou de um recital em 1910, dando assim início a um período durante o qual atuou intensamente como concertista.

“Foi na capital baiana, na sala do teatro Politeama, que realizou a 3 de abril de 1910 o primeiro recital no Brasil. Apresentou peças de Tartini, Veracini, Bach, Schumann, Arthur Napoleão e duas composições criadas na Itália: *Improviso* e *Ária Variada*. No programa aparecia também um tal “*Svoder*”, assinando página difícilíssima, o *Trillo Mágico*. Tocou como bis, no final da audição, sem partitura que, aliás, nunca escreveu” (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.44).

Nos primeiros anos após sua volta ao Brasil, Salles manteve uma atuação constante como intérprete, tendo viajado por diversas partes do país tocando e participando da criação de escolas e institutos de música, tais como fundação da Escola de Música

Fluminense, em Niterói (1914), e da Academia de Música da Bahia, em Salvador (1918). Se apresentou constantemente, principalmente nas regiões Sudeste, Norte e Nordeste do Brasil. Em Belém, capital paraense, tocou no Teatro da Paz. Transitou muito pelo círculo musical do Rio de Janeiro, Salvador, Belém e Manaus.

Até o presente momento, não há muitos registros de que o compositor tenha tido alguma atividade em Minas ou São Paulo, que nessa época também contavam com intensa atividade artística.

Em Manaus, capital amazonense, se apresentou diversas vezes. Em Salvador, na Bahia, deu diversos recitais, e no Rio de Janeiro, capital do país à época, teve uma atuação importante como professor e intérprete, junto a outros violinistas brasileiros daquele período.



Figura 8 - Cartaz de boas vindas da revista paraense ao compositor Marcos Salles em 1910 (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.49).

Nesse período conviveu com algumas das figuras mais emblemáticas da história da música brasileira. Salles esteve envolvido com os movimentos ocorridos naquela época, participando da organização de concertos comemorativos, sendo membro da comissão julgadora do prêmio ao concurso de violino do Instituto Nacional de Música e também da Escola Nacional de Música, além de membro da banca examinadora de concursos

para provimento da cátedra de violino desta mesma instituição (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.64-79).

Ele foi amigo de Villa-Lobos, que é considerado o principal compositor brasileiro de todos os tempos. Conviveu também com Henrique Oswald (1852-1931), Lorenzo Fernandez, Paulina D'Ambrósio (1890-1976), entre outros tantos musicistas.

Como pedagogo, Marcos Salles desenvolveu diversos trabalhos. Se destaca certamente seu método de musicalização chamado *Manu pauta*. Trata-se de um método de musicalização desenvolvido por Marcos Salles durante sua atividade como professor do Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro.

Nessa escola, havia alunos de diferentes perfis, os quais na grande maioria não tinham grandes pretensões como músicos (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010).

Para atendê-los, Salles desenvolveu uma técnica de ensino de solfejo, que consistia em utilizar os recursos visuais.

Para essa clientela especial em grande parte analfabeta, ou com precária alfabetização, imaginou suprir as necessidades de memorização da escrita com os recursos visuais, utilizando, para isso, as próprias mãos, as mãos do regente, as mãos com os prolongamentos dos dedos que imaginariamente formariam uma pauta perfeita, com 5 linhas e 4 espaços (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.93).

A Figura 9 a seguir exemplifica a pauta criada pelo compositor para utilizar em suas aulas de musicalização.

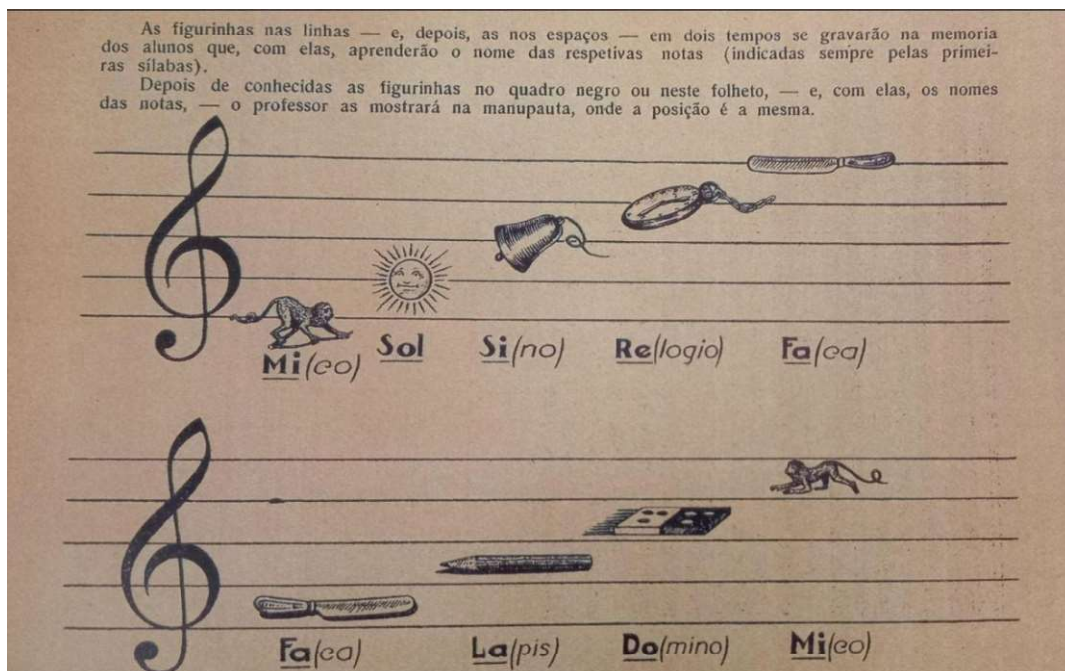


Figura 9 - *Manu Pauta*, método desenvolvido por Marcos Salles para suas aulas de musicalização (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.280).

A abordagem de Salles no método, parece ser bastante lúdica. Ele buscou utilizar, além de animais nativos, elementos do dia a dia dos alunos para os quais dava aulas, como utensílios domésticos, entre outros, como demonstrado na Figura 9. A Figura 10 mostra um momento em que ele está a utilizar essa técnica de ensino.

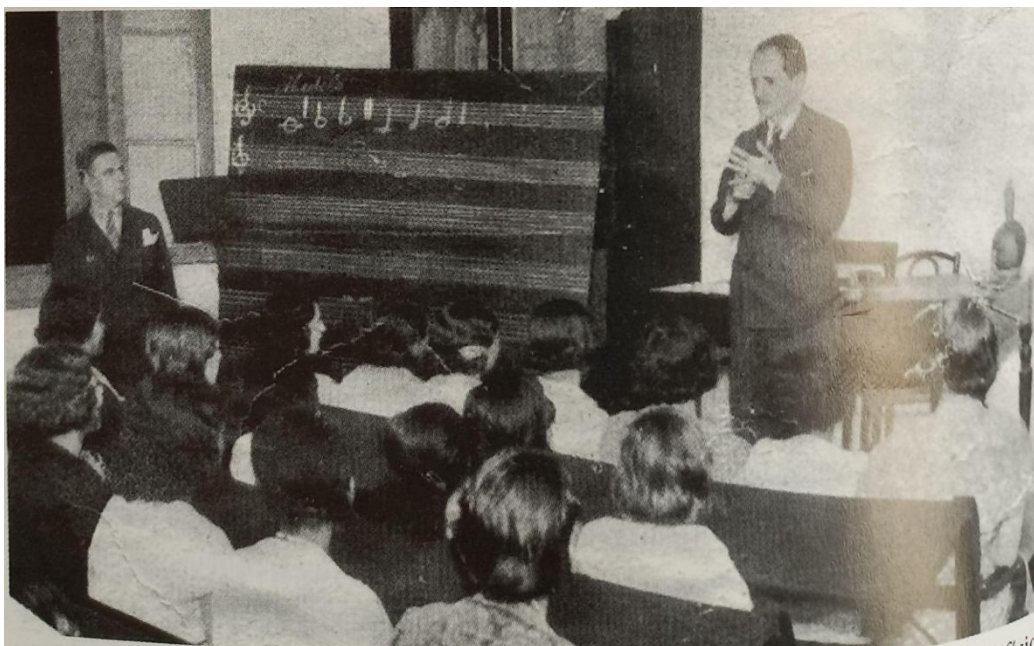


Figura 10 - Marcos Salles ensinando através da *Manu Pauta* no Liceu de Artes e Ofícios em 1937 (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.98).

Entusiasmado com o método de Marcos Salles, Frei Pedro Sinzig¹⁹ teria tomado a iniciativa de publicá-lo. Não se sabe por que, mas o material não obteve sucesso, ficando mesmo apenas nas salas de aulas do Liceu do Rio de Janeiro (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.98).

Marcos Salles foi também, além de músico, professor, escultor e escritor. Talvez nessa última atividade sua, conseguimos compreender o interesse do compositor pela junção de literatura e música.

Se pudermos fazer uma breve análise das características do compositor, percebemos que sua formação como artista foi bastante diversa. Seu interesse abarcou desde as lendas e histórias amazônicas, até a escultura e literatura, além é claro da música.

Essa formação versátil nos dá a possibilidade de compreendê-lo como um artista que buscou pensar as artes de maneira interligada. Conseguimos concluir isso ao analisar os elementos de suas obras para violino, nas quais ele busca descrever ideias, cenas, e construir a música sob uma perspectiva mais ampla, como pertencente a um conjunto de artes interligadas.

Como mencionamos, as primeiras décadas após sua volta ao Brasil foram anos de muitas atividades como concertista pelo país. Após esse período, o violinista de certa maneira abandonou a vida como performer, e passou a se dedicar com mais ênfase à carreira catedrática, como professor, pedagogo, e também com as suas outras atividades artísticas como escultor e escritor.

A partir de 1926 participou ativamente do cenário musical carioca, quando colaborou em diversos eventos como concertos inaugurais, sociedade de cultura musical, concertos comemorativos, gravando para rádios, escrevendo para revistas e jornais. Em 1936, participa da fundação do Conservatório Brasileiro de Música (Figura 11).

¹⁹ Frei Pedro Sinzig(1876-1952) foi, segundo o site franciscanos.org, um sacerdote alemão naturalizado brasileiro, que viveu no Brasil entre os séculos XIX e XX. Foi assíduo incentivador das artes em especial à música.



Figura 11 - Marcos Salles em foto com Lorenzo Fernandez e outros professores do Conservatório Brasileiro de Música (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.79).

Marcos Salles viveu na capital carioca até os últimos dias de sua vida, vindo a falecer em setembro de 1965. O compositor deixou para o violino um conjunto de obras que são, certamente, de grande relevância para o repertório do instrumento. O imaginário amazônico esteve presente em grande parte de suas peças, sendo fonte de inspiração para os programas e material melódico empregados em sua escrita musical.

3.1 A amizade com o violinista mineiro Flausino Vale

Marcos Salles e Flausino Vale (1894-1954) cultivaram uma fecunda amizade durante suas vidas. O contato entre os dois compositores ocorreu por volta de 1932, através de um violinista mineiro chamado Vicente Trópia, aluno de Marcos Salles (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.87).

Segundo FRÉSCA (2008), Salles e Vale são, até o momento, considerados os primeiros compositores brasileiros a escrever para o violino desacompanhado. Em suas obras eles assimilaram algumas características regionais.

Marcos Salles abordou em suas peças, não somente as melodias amazônicas, como também, utilizou as lendas e histórias regionais, para criar enredos e programas descritivos que ambientam sua música. Flausino Vale, por sua vez, se inspirou na tradição popular do interior de Minas Gerais, assimilando em sua música, os idiomatismos da viola caipira.

Natural de Barbacena, no estado de Minas Gerais, Flausino Vale estudou violino com seu tio materno João Augusto de Campos, que fora discípulo do violinista Manoel Joaquim de Macedo (FEICHAS, 2013, p.5). Foi advogado, escritor, e lecionou História da Música no Conservatório Mineiro de Música, em Belo Horizonte.

O compositor mineiro é responsável pelo conjunto de prelúdios intitulado *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*, que juntamente com as obras de Salles para violino solo, são consideradas as primeiras para o instrumento no gênero, produzidas no Brasil.

A partir dos relatos podemos perceber que Vale era um violinista de alto nível técnico no instrumento.

Iniciou na arte do violino em 20/02/1904 com o tio, João Augusto de Campos, discípulo de Manuel Joaquim de Macedo, terminando os estudos em quatro anos e meio tocando os caprichos de Paganini e os estudos de Gaviniés. O tio abandonou definitivamente o violino em 1912 para se dedicar ao comércio de laticínios no Rio de Janeiro (PAULINYI, 2010, p.87).

Durante sua trajetória, o mineiro tentou por diversas vezes se inserir no meio musical carioca, entretanto não obteve sucesso.

Flausino trabalhou no cinema mudo de 1912 a 1923. Na década de 1930, as rádios apareceram gerando novas oportunidades de trabalho. Apesar de bem recebido na rádio guarani em Belo Horizonte, não conseguiu grande penetração na programação cultural do Rio de Janeiro em 1947, onde permaneceu cerca de três meses. Entretanto, a ocasião foi frutífera para cultivar a amizade com Villa-Lobos e outras personalidades cariocas (PAULINYI, 2010, p.89).



Figura 12 - O violinista Flausino Vale.

Na obra de Vale, podemos observar a tentativa bem-sucedida do compositor de traduzir, através de sua música, alguns aspectos característicos da viola caipira, tais como ponteados e rasgueados dos violeiros.

Após o seu contato com Marcos Salles, no qual os compositores estabeleceram forte amizade, os dois violinistas passaram a trocar cartas, nas quais falavam sobre diversos assuntos e situações.

Flausino demonstra uma grande admiração pelo amigo, elogiando muito algumas de suas composições, em especial a cadência escrita por Salles à Sonata *O Trillo do Diabo*, de Tartini²⁰. Em uma carta direcionada a Marcos Salles o compositor e violinista mineiro escreve:

“Já copieei sua cadência à sonata do diabo. Entre as que conheço, estão as de Enrico Polo, Jeno Hubay e Fritz Kreisler; pois acredite no que vou te dizer com toda a sinceridade: acho a sua cadência muito mais bela, mais artística, genial: Qualquer dos três artistas citados se orgulharia em subscrevê-la” (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.88).

²⁰ Giuseppe Tartini (1692-1770) foi um importante violinista e compositor italiano.

Vale demonstrou grande apreço pela obra, colocando-a no seu repertório, e executando-a em diversas situações.

“Caríssimo Marcos. Felicidades.

O fim desta é avisar-lhe que terça feira 23, provavelmente das 8 da noite até às 8:30 eu deverei irradiar na rádio Inconfidência, sua monumental cadência à sonata do diabo” (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p90).

Flausino Vale, em seus escritos a Salles, fez questão de destacar a admiração que tinha por sua técnica de arco.

É ainda sob o enlevado influxo de suas arcadas magistraes que lhe escrevo, recordando-me, cheio de saudades, daquela grata e memorável noite em que V., em sua residência, perante o ínfimo auditório constante apenas de minha humillima pessoa, soube vibrar como um authenticico artista de eleição que é, e transportar-me, nas asas dos sons, a região poucas vezes perlustradas por nós terrenos (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.88).

Frequentemente nas cartas, os compositores conversavam acerca de problemas técnicos (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.89). Um dos temas foi a *Cadência da sonata do diabo*, em que Vale inclusive sugere a Salles alguns ajustes e edições.

Nos 26 Prelúdios de Vale, cada um deles possui dedicatória. O prelúdio *Tico Tico*, escrito em 1926, é dedicado ao amigo violinista Marcos Salles. Não se sabe ainda se houve influências de Salles na obra de Flausino, ou se de Flausino, na obra de Salles. Entretanto, no prelúdio *Tico-Tico*, predominam algumas técnicas que Salles utilizou com frequência em suas obras. Uma delas foi o *ricochet*. A Figura 13 a seguir, demonstra o uso desse golpe de arco no prelúdio 5 de Vale.

Prelúdio 5
Tico-Tico
 A Marcos Salles



Figura 13 - O golpe de arco *ricochet* no prelúdio 5, Tico Tico de Flausino Vale dedicado a Marcos Salles (FEICHAS, 2013, p.75).

Podemos verificar que na peça dedicada a Salles, Vale utiliza esse golpe de arco como elemento base, sobre o qual desenvolve toda a obra.

Outro elemento técnico utilizado pelo compositor foram os harmônicos. A Figura 14 apresenta um exemplo da utilização dessa técnica por Vale, também no prelúdio 5.



Figura 14 - Harmônicos no prelúdio 5 Tico-Tico de Flausino Vale, dedicado a Marcos Salles (FEICHAS, 2013, p.75).

Nessa obra, os harmônicos parecem buscar representar o canto do pássaro, remetendo a uma prática recorrente na escrita de Salles: o uso melodias inspiradas no canto de aves. É o caso, por exemplo, da peça *Matinta e o Curupira*, como veremos mais tarde. Flausino Vale publicou algumas de suas peças, inclusive sua obra “Ao Pé da Fogueira”, que foi gravada pelo importante violinista Jascha Heifetz²¹. Entretanto,

²¹ O russo, naturalizado americano, Jascha Heifetz (1901-1987) foi um dos principais violinistas do século XX.

não viu em vida, assim como Marcos Salles, todos os seus trabalhos serem publicados. O compositor mineiro faleceu em 1954, após problemas de saúde.

3.2 A música nacionalista de Marcos Salles para violino

Marcos Salles viveu em um período de grande efervescência social, cultural e política, ocorridas no Brasil do final do século XIX. O chamado movimento nacionalista, influenciou de maneira bastante significativa as diversas vertentes artísticas, tendo se tornado, como sabemos atualmente, um divisor de águas na história do Brasil.

A ideia central em torno desse movimento, foi a intenção de criar uma identidade cultural brasileira. Como elementos fundamentais para esse objetivo, os artistas elegeram como pano de fundo, principalmente, a cultura popular regionalista, o folclore, as culturas indígenas e afro-brasileiras (MOREIRA, 2013).

Embora esse movimento tenha tido seu ápice na Semana de Arte Moderna já no início da terceira década do século XX, na música ele provavelmente tenha começado ainda por volta de meados do final do século anterior.

Ainda em 1870 o compositor Carlos Gomes, na época residente na Itália, escreveria a sua importante ópera *Il Guarany*²². A ópera é baseada em obra homônima do escritor José de Alencar²³ e tem como pano de fundo a história do índio *Peri*, que no enredo se apaixona por Cecília, uma moça europeia. Nesse sentido, podemos nos permitir pensar que tal fato, entre outros, de certa maneira foi um marco importante na história da música brasileira.

Os artistas, de maneira geral, já naquela época, buscavam abordar em suas obras a temática nacional, como a vida indígena e as danças e ritmos afro – brasileiros. Isso culminou com o intenso movimento do final do século XIX e início do século XX, que levou diversos escritores, pintores, músicos, entre outras áreas de artes, a trabalhar esses elementos na criação de uma estética artística brasileira.

²² *Il Guarany* é uma ópera brasileira composta em 1870 pelo compositor paulista Carlos Gomes. A obra é baseada em um romance homônimo de José de Alencar que tem como enredo, a temática indígena.

²³ José de Alencar(1829 - 1877) foi um importante escritor brasileiro. É tido como o fundador do romance com temática nacional.

Marcos Salles, como veremos mais em detalhes futuramente neste trabalho, também seguiu essa tendência. Como compositor, ele foi fortemente influenciado pela música de compositores como Niccolò Paganini e Henryk Wieniawski, e também chegou a pisar no campo impressionista (Mariana SALLES, 2014).

Em sua obra para violino, também podemos evidenciar muitos elementos da escola franco-belga (PAULINY, 2010, p.58), tais como diferentes golpes de arco, e a combinação do brilho técnico com a linguagem do *Bel Canto* italiano. Ao mesmo tempo que utilizou a técnica tradicional do violino, incorporou em suas peças elementos nacionalistas.

3.2.1 O imaginário amazônico paraense

Por ter crescido em solo paraense, Marcos Salles teve contato desde a infância com as diversas lendas e histórias de tradições populares daquela região. Essas histórias foram fonte de inspiração para a construção de enredos e utilização de material melódico, em muitas de suas obras.

Em sua obra está presente constantemente o imaginário amazônico, através de elementos do populário, credices, mitos e lendas que conheceu e ouviu durante sua infância no Pará. Sua produção musical foi quase exclusivamente para violino, salvo uma ou outra peça e arranjo para vozes (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.106). Também produziu alguns métodos que tiveram uma abordagem e objetivos pedagógicos.

Das melodias folclóricas que teve contato, utilizou em diversas de suas peças o acalanto do *Murucututu*, o canto da *Matinta Pereira*, e outras diversas melodias de canções populares do imaginário amazonense.

O acalanto do *Murucututu* foi recorrentemente utilizado por ele²⁴. Na peça *A Lenda da Lua* para violino e piano, o compositor usa a melodia do acalanto, para narrar a história de Yacy. Essa lenda é originária da tradição dos índios parecis: "(...) a lua era uma linda índia, chamada Yaci, que se matou por amor. Sua beleza comoveu Tupã, que fez

²⁴ *Murucututu* é uma espécie de coruja. O acalanto do *Murucututu* é uma melodia de origem indígena. Essa melodia foi coletada por alguns musicólogos brasileiros entre os quais Mário de Andrade, no século XX (PEREIRA, 2020, p.16).

dela a lua. Nas noites muito escuras, desce e vem carpir saudades” (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.129).

Utilizando a história da lenda, o compositor escreveu um texto descritivo que pode ser considerado como sendo o programa da obra. Essa ideia de não somente se inspirar em um texto e/ou história, mas também descrever as cenas imaginadas das peças através de um texto, se aproxima muito do que conhecemos como música programática.

O texto da história diz o seguinte:

Vai alta a noite.

A densa floresta, vestida de sombras, ressona com a respiração mansa da brisa tépida; só os ouvidos e o tato percebem naquela negrura cheia de mistérios. A lua, amargurada de saudades, pousa docemente no topo da mais alta árvore, a cujo contato se metamorfoseia em mulher. Suas formas, de harmoniosas curvas, não perderam a primitiva beleza. Jaci em carne e osso, sentada em alta forquilha, palpita de amor, carpindo saudade em suspiros dolentes... Sons misteriosos alertam-na... Mistérios da Noite. Os seios lhe fremem com o bater descompassado do coração aflito. Cada suspiro ecoa como arpejo dulcíssimo na alma da escuridão... Suas delicadas mãos tateiam em volta. Tocam um cipó por onde seu corpo esbelto desliza...mais suspiros...mais saudades. Outro cipó deslizado por sua figura magnífica. Ei-la tocando o solo musgoso e macio. O espaço, que a separa da taba próxima, é palmilhado entre recordações; vozes misteriosas riscam o silêncio em resposta aos anseios de seu coração. Um pássaro noturno gorjeia uma cadência que ecoa no abismo das trevas. Finalmente seus dedos nervosos tocam e dedilham o punho retesado da rede de tucum, onde dorme o bravo guerreiro descendente de seu amante, e, com um soluçar contínuo, Jaci embala-o docemente com uma canção de seu povo; mas, a saudade encha seu coração e, com o peito a transbordar de ânsia ao tanto recordar, desprende-se da rede, onde o feliz guerreiro sonha... Jaci retrocede pelo caminho percorrido, recolhendo mais o mel amargo da saudade. Toca o primeiro cipó. Sobe-o agilmente, sempre a suspirar...sobe o segundo e, num supremo esforço, desprende-se da árvore e, novamente se transformando, ascende triunfante para o azul profundo com sua carga de saudade, carga preciosa que dilui em sua luz para mesclá-la de melancolia. (Mariana SALLES, 2014, p. 1144)

O exemplo musical abaixo ilustra a melodia utilizada pelo compositor.

Murucututu
Cantiga de ninar-Pará

Reg. Marcos R. de Salles

Molto lento

Mu - ru - cu - tu - tu, sai de ci - ma do te - lha - do, Mu - ru - cu - tu -
tu, sai de ci - ma do te - lha - do! Dei - xa a me - ni - no dar - mir so - ce -
- ga - do, Dei - xa a me - ni - no dar - mir so - ce - ga - do

Figura 15 - Destacado em azul, a fórmula rítmica característica do acalanto do *Murucututu*. (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p. 107).

Na peça *O Morcego*, escrita para o importante violinista brasileiro Oscar Borgerth²⁵, Marcos Salles aborda uma ideia semelhante, utilizando também como material musical o acalanto do *Murucututu* (Figura 16). O compositor escreve um programa para a peça no qual descreve e ambienta a obra. A peça foi escrita em 1946 e estreada na Escola Nacional de Música em 1947, pelo violinista a quem foi dedicada. A crítica recebeu com elogios a obra.

Figura 16 - Em vermelho a fórmula rítmica característica do Acalanto do *Murucututu* na peça *O Morcego* (Marcos SALLES, 2009, p.4).

Além de constantemente utilizar melodias e fórmulas rítmicas, Salles também utiliza com frequência um programa, que ambienta e descreve as cenas imaginadas por ele.

²⁵ Oscar Borgerth (1906-1992) foi um dos mais importantes violinistas brasileiros do século XX. Conviveu com Marcos Salles, que dedicou a ele sua peça para violino e piano *O Morcego*.

A seguir apresentamos o programa da peça *O Morcego*, que demonstra novamente, o uso desse recurso pelo compositor.

O relógio da velha torre semeia sonoridades plangentes pela tarde já esmaecida.

Seis badaladas cadenciadas acariciam todas as cousas num vibrar macio e prolongado.

O morcego acorda.

No refúgio escuro da sua toca o reboar do sino desenha uma soturna harmonia.

Zunindo agudos sons, ele se desprende e se projeta no espaço. Plana e roda e gira em alucinantes rodopios até que uma janela o atraí.

Volteia em torno da casa.

Pousa na veneziana e escuta: escuta a toada dos índios Parecis, cantada pela velha ama que nina uma criança.

Murucututu sai de cima do telhado

Deixa o menino dormir sossegado

O morcego força uma fresta da veneziana e penetra no aposento numa dança infernal.

Amedrontada, procura a ama expulsá-lo a vassouradas, o que consegue depois de muita canseira.

Trollando estridentes guinchos, parte o morcego, rodopiando, volteando, girando desesperadamente até planar no sombrio azul, sumindo na amplidão misteriosa bordada de estrelas. (Marena, SALLES, Vicente, SALLES, 2010, p.130).

Esta obra foi bastante elogiada pelo público da época, tendo o crítico musical Cláver Filho escrito:

É um trabalho grandemente virtuosístico que poderia, depois de uma audição superficial, parecer reminiscência de Rimsky Korsakov (“O vôo do besouro”). Profundamente descritiva, não se atém apenas aos ruídos de asas em voo, mas também aos guinchos do morcego. Para atingir tal feito, o compositor alterou até mesmo seu estilo pianístico”. Aí também usa, na parte central, a melodia do murucututu, acalanto amazônico (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.111).

A utilização de programas é bastante recorrente em diversas obras de Marcos Salles, não sendo exclusividade das duas aqui mencionadas. Grande parte de sua obra para violino esteve intrinsecamente ligada a elementos textuais, sejam eles orais, ou escritos, como é o caso dos textos que deram inspiração aos programas tanto da peça abordada neste trabalho, como das obras descritas anteriormente.

O interesse em relacionar literatura e música talvez venha de sua atividade como escritor, a qual Marcos Salles desenvolveu paralelamente à carreira de músico e artista plástico.

O compositor também utilizou em títulos de algumas de suas obras, dizeres que remetem à ideia da influência da música cigana. A Figura 17 a seguir nos mostra um exemplo dessa utilização pelo compositor.

Improviso cigano
Aos meus queridos pais-Belém PA 1911

Marcos R. de Salles (1885-1965)
Revisão de Marena Isdebski Salles

Grandioso

The musical score is presented in two systems. The top system is for Violino, showing a single staff with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The staff contains several measures of rests. The bottom system is for Piano, showing two staves (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part begins with a 'Grandioso' marking. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. A 'Sph.' marking is visible in the bass line.

Figura 17 - Peça "Improviso *cigano*" para violino e piano de Marcos Salles (Marcos SALLES, 1911, revisado por Marena Salles, sem data).

No geral em suas obras, Salles buscou abordar didaticamente a técnica violinística. O compositor utilizou os elementos do imaginário popular nacional, principalmente o amazônico, e a partir disso desenvolveu um idioma próprio que se caracteriza por um virtuosismo técnico aliado a ideias musicais inspiradas em melodias e temas populares.

3.2.2 A peça *Matinta* e o *Curupira*

A obra foi inspirada em uma lenda amazônica homônima do populário paraense, e utiliza uma melodia folclórica. Não sabemos a data de sua composição, mas sabemos

que se trata de uma peça para violino solo, que Marcos Salles dedicou a sua esposa, Anna Katarina.

A foto apresentada na Figura 18 a seguir, mostra o compositor ao lado de sua esposa a quem foi feita a dedicatória da peça. As notas que acompanham as partituras da versão impressa da edição de Marena Salles, filha do compositor, trazem algumas informações escritas pelo historiador Vicente Salles, onde ele explica acerca da origem do mito que foi fonte de inspiração para Marcos Salles, e sobre a etimologia das palavras *Matinta* e *Curupira*.



Figura 18 - Marcos Salles ao lado de sua esposa Ana Katarina (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.84).

Esta peça é considerada uma das mais significativas do compositor, na qual ele aborda diversas técnicas violinísticas.

“Do grupo de 21 peças originais para violino solo que produziu, além de inúmeras cadências e transcrições, talvez a mais bela e expressiva é esta evocação dos mitos amazônicos da *Matinta*

Perêira e do Curupira. Música descritiva com argumento que ele próprio escreveu” (Vicente SALLES, 1998, p.9).

Salles usa nesta peça, dois elementos do imaginário amazônico. O primeiro é a lenda da *Matinta* e do *Curupira*, e o segundo, uma melodia que ele chamou de Canto da *Matinta*, a partir da qual ele desenvolve todo o material musical da obra. Sobre esse primeiro elemento, seu primeiro contato com a lenda aconteceu durante sua infância, no Pará:

Foi em 1902 numa tarde nostálgica de outubro, quando eu era menino. O caboclo Acácio contava-me histórias do mato, entre muitas a da *Matinta Perêira* . . . Dizia-me ele que quando canta a *Matinta Perêira* está próximo o *Saci-Pererê*, que é o mesmo (Marena SALLES e Vicente SALLES, 2010, p.131).

Matinta Pereira e o *Curupira* são dois personagens da mitologia do norte do Brasil. No caso da *Matinta Pereira*, diz a lenda que se trata de uma velha que tem hábitos de mendigagem à porta das casas, pedindo diversas coisas aos ribeirinhos, principalmente tabaco (Vicente SALLES, 1998, p.9).

O *Curupira*, segundo a lenda, é um deus que protege as florestas (CASCUDO, 2001, p.96). Ele é retratado como um menino que tem os pés voltados para trás. Diz a lenda que ele costuma punir as pessoas que desmatam, ou causam algum dano às matas. São diversas as variações das histórias acerca da lenda da *Matinta Pereira*, de acordo com Vicente Salles (1998, p.9). A versão na qual Marcos Salles se inspirou fala o seguinte:

Diz a lenda que antes das grandes chuvas o Curupira, num passo de feitiçaria, transforma a *Matinta* (pássaro escuro que o acompanha sempre, dizem os caboclos) em uma velha corcunda, indo esta esmolar e com o produto comprar fumo para o cachimbo do companheiro, que antes promete presentes, mas não cumpre nunca a promessa. Nas horas do seu pito, a *Matinta* o persegue com seu canto, o que o desespera, entrando no mato por esta acirrada contenda. (Marcos SALLES, 1998, p.7)

Inspirado na história do mito amazônico, Salles construiu um breve texto/programa, através do qual o compositor estruturou a obra.

A composição descreve o seguinte: Céu de um azul sedoso, como uma grande taça invertida descansando suas bordas no horizonte, confinando-o. As primeiras estrelas, como salpicos de luz, entram a cintilar como gotas luminosas no fundo da taça, multiplicando-se... junto a uma frondosa samaumeira, uma bombacácea (Ceiba pentandra, Garthn.) de grande porte, aconchegado entre as largas raízes, sonha o Curupira gozando o pito no seu cachimbo de barro acompanhando os voos da Matinta que reclama com seu canto impertinente os presentes prometidos em vão. O resto, caro ouvinte, tua fértil imaginação acompanhará o desenrolar da cena, até o fim, quando o Curupira furioso se embrenha na escuridão da mata virgem . . . (Marcos SALLES, 1998, p.7).

Em relação ao segundo elemento, o compositor utiliza também para a concepção da peça, três variações de um pequeno motivo musical, que consiste em uma melodia por graus conjuntos sobre uma segunda maior (Vicente SALLES, 1998, p.11). O exemplo musical apresentado na Figura 19 a seguir, demonstra o “canto da *Matinta*”, descrito e anotado por Marcos Salles em um caderno de reminiscência.

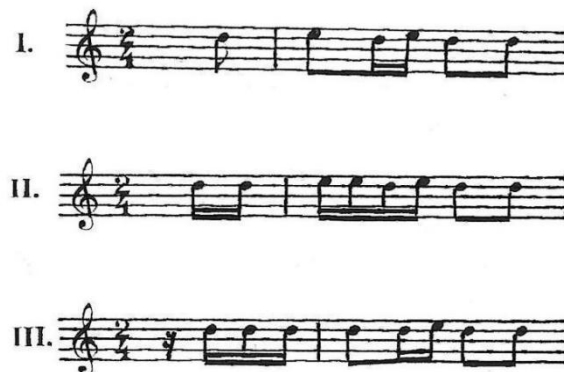


Figura 19 - O canto da *Matinta* em três versões diferentes (Vicente SALLES, 1998, p.11).

O discurso musical na peça, acontece de maneira bastante clara. No que diz respeito a questões interpretativas, o compositor deixa evidenciar através da maneira como organiza a escrita da obra, as ideias musicais e cenas que deseja representar. Basicamente, as cenas apresentadas no enredo da peça descrevem a trama entre dois personagens.

É importante notar que algumas indicações de pequenas frases ou palavras na partitura nos remetem ao texto que descreve a peça. Entretanto, o compositor também deixa uma margem para a imaginação do ouvinte, ao se expressar no texto da descrição: “O resto, caro ouvinte, tua imaginação acompanhará o desenrolar da cena.”

Isso estimula também a criatividade do intérprete, que é instigado a procurar relacionar o texto musical com esse desenrolar da narrativa textual. Portanto, segue aqui uma possível correspondência do texto musical com o programa da peça.

A *Matinta* é descrita no programa da obra como sendo um pássaro. Para representar musicalmente esse personagem, o compositor utilizou alguns materiais rítmicos e gestos musicais, notadamente escalas e arpejos, que em determinados momentos, descrevem o seu canto, e em outros momentos, criam a sensação de movimentos rápidos e bruscos, que nos remetem aos vôos desse pássaro.

Em contraponto às ideias e gestos musicais que ele utiliza para remeter à personagem *Matinta*, Salles descreve o *Curupira*, segundo personagem da trama, com ritmos e gestos musicais que lhe conferem a característica de malemolência, malandragem, e de quem quer ludibriar a companheira.

O compositor introduz o *Curupira* na obra, com um segundo material temático, e como descrito no programa da peça, descreve a cena em que o mesmo desfruta de um momento de descanso e tranquilidade, fumando seu cachimbo sob uma frondosa árvore.

Nos diálogos iniciais entre os dois personagens, a música que descreve o *Curupira* – nesse caso contendo gestos mais longos que dão a ideia de malemolência – nos remete à ideia descrita também pelo compositor no programa da peça, quando este personagem tenta ludibriar a companheira que está agitada e inquirindo sobre os presentes prometidos, mas não entregues.

O compositor descreve também, através de sua escrita, os momentos de embate entre os personagens. Na seção em que é introduzido uma longa cadência, Marcos Salles utiliza, por exemplo, o recurso técnico do trêmulo de mão esquerda (ver subtítulo 4.1.5). Tal recurso cria uma sonoridade densa, e através da alternância e instabilidade harmônica, ele busca descrever uma luta entre a *Matinta* e o *Curupira*.

O trecho do embate é concluído com um movimento cromático descendente, que remete aos personagens no momento mais intenso da disputa. Os ritmos e gestos musicais utilizados por Marcos Salles criam a impressão de um movimento brusco, no qual a *Matinta* e o *Curupira* despencam de alguma árvore e caem em direção a algum

rio. A cena se encerra com a *Matinta* sacudindo as asas molhadas após se livrar de ser afogada pelo *Curupira*.

Uma Coda final descreve, a partir de repetições insistentes do canto da *Matinta*, o descontentamento da mesma por não ter recebido os presentes prometidos pelo companheiro. Finalmente, após a calmaria dos pós-embate, em que a *Matinta* demonstra sua indignação, o compositor descreve os rápidos passos do *Curupira*, que como quem se sente derrotado, acuado, e principalmente como quem quer dar mais um calote na companheira, foge e se embrenha na mata fugindo da *Matinta*.

Para que possamos compreender o contexto musical no qual o compositor emprega as diferentes técnicas violinísticas para dar vida aos dois personagens, faremos a seguir, uma breve descrição e uma análise formal da peça.

A obra pode ser dividida em três sessões e uma coda, onde o fio condutor é o material temático. No decorrer da peça as três versões do tema aparecem em diferentes momentos, sendo reproduzidas com diferentes técnicas do violino. O compositor parece, como diz no programa da obra, querer representar o canto impertinente da *Matinta*. A peça inicia com as três variações rítmicas desse tema em harmônicos naturais e artificiais, como mostra o exemplo musical a seguir, na Figura 20²⁶.

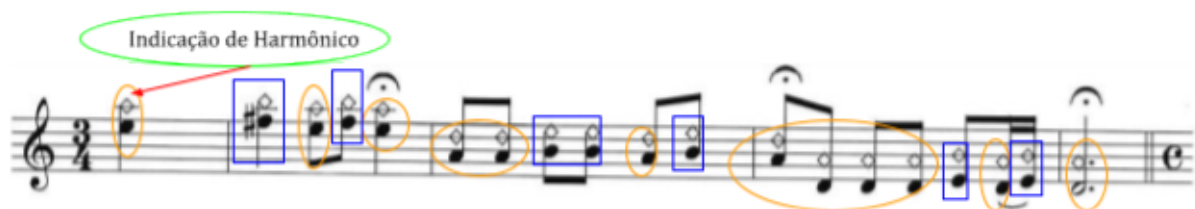


Figura 20 - Circulado (em laranja) o canto da *Matinta* em harmônicos naturais e (em azul) artificiais, c. 1-4 da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.1).

Esse tema está presente em toda a peça, aparecendo de forma modificada e/ou ornamentada, como por exemplo, com alternância entre *pizzicato* de mão esquerda e harmônicos (Figura 21), em cordas duplas em alternância com o *pizzicato* de mão esquerda (Figura 22), como uma melodia acompanhada de *tremolo* de mão esquerda (Figura 23), e acompanhado por *trinados* (Figura 24).

²⁶ A edição da *Matinta e o Curupira* na qual nos baseamos, não apresenta numeração de compassos. Devido à presença de dois trechos cadenciais sem barras de compasso, optamos por considerar cada um desses trechos como um único compasso para efeito de numeração (especificamente compassos 71 e 90).



Figura 21 - O canto da *Matinta* em *pizzicato* de mão esquerda (em laranja), alternando com harmônicos (em azul), c.55-58 da peça *Matinta* e o *Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.3).



Figura 22 - O canto da *Matinta* em cordas duplas (em verde) em alternância com *pizzicato* de mão esquerda (em azul), c.64-65 da peça *Matinta* e o *Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.3).



Figura 23 - Destacado (em laranja), o canto da *Matinta* acompanhado por *tremolo* de mão esquerda, c.71-72 da peça *Matinta* e o *Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.3).



Figura 24 - O canto da *Matinta* (em vermelho), acompanhado por *trinados* (em azul), c.90-92 da peça *Matinta* e o *Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.6).

Na primeira parte, o canto que representa a *Matinta* (os três motivos melódicos que serviram de inspiração para a escrita da música), são apresentados em uma pequena introdução (Figura 20). O compositor desenvolve a primeira seção, *Largamente*, que ocorre entre os c.5-39, com alternâncias entre compasso ternário, quaternário e binário.

Salles utiliza de diferentes técnicas, como harmônicos artificiais e naturais, arpejos em *bariolage*, *legato*, *ricochet*, cordas duplas, *trêmulo* de mão esquerda, *jeté*, *staccato preso* e *staccato volante*. Com ornamentações em apojaturas, ele finaliza essa primeira parte, introduzindo um segundo material melódico, derivado do canto da *Matinta* (Figura 25).

The image displays three staves of musical notation for guitar. The first staff features a green rectangular highlight around a section of music that begins with the instruction 'ad libitum'. This section includes triplets of eighth notes and slurs over groups of notes. The second staff continues this melodic material with similar triplet patterns and slurs, with some notes marked with fingerings like 'IV c.' and 'III c.'. The third staff shows the continuation of the melodic line, ending with a trill (marked 'tr') and a long, sustained note.

Figura 25 - Segundo material melódico destacado (em verde), c.30-39 da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.2).

A segunda seção da obra inicia-se a partir do compasso 40, e se prolonga até ao compasso 70. São utilizados harmônicos artificiais e naturais, *pizzicatos* de mão esquerda alternados com arco, cordas duplas com *pizzicatos* de mão esquerda alternados e simultâneos. Aqui o compositor introduz um terceiro material melódico (Figura 26), que se repetirá na próxima sessão.



Figura 26 - Terceiro material melódico destacado (em **laranja**), c.41-43. da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.2).

A terceira seção é uma longa cadência, que vai do compasso 71 até o compasso 92. Nela o compositor explora o uso de cordas duplas em *trêmulo* de mão esquerda, glissando cromático, escalas em três oitavas, ornamentos, utilizando o material melódico da primeira e da segunda sessão.



Figura 27 - Glissando cromático (em **vermelho**) no compasso 79 da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997. p.5).

A obra é concluída com uma *coda*, a partir do compasso 93. Nesse trecho, Salles utiliza muitos harmônicos artificiais e naturais, trinado, *trêmulo* de mão esquerda, *pizzicato* de mão esquerda alternado com o arco, e o golpe de arco *jeté*. Aqui o compositor rerepresenta os temas que foram introduzidos nas seções anteriores, com variações de ritmos e alturas, e para terminar, Marcos Salles lança mão de uma escala ascendente em oitavas, que de súbito finaliza a obra (Figura 28).

The image shows two staves of musical notation for a violin. The first staff contains measures 105 to 108, with a blue box highlighting specific harmonic patterns. The second staff contains measures 109 and 110, with a red box highlighting an octave scale. The second system also includes dynamic markings 'ff' and 'violento'.

Figura 28 - Harmônicos em azul e escala em oitavas em vermelho, entre os compassos 105 - 110 na peça *Matinta* e o *Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.6).

Durante toda a obra é possível perceber que o compositor busca, a partir da repetição insistente do tema do canto da *Matinta*, representar as ideias contadas na lenda e as cenas descritas por ele. Variações de ritmos, registros, e principalmente recursos técnicos do violino utilizados pelo compositor, possibilitam representar diversas ideias musicais contidas no programa da obra.

Iremos em seguida identificar as técnicas utilizadas na peça. Também iremos descrever sua mecânica e os movimentos básicos que as compõem, e propor formas de estudá-las.

4 ANÁLISE TÉCNICA E PROPOSTA DE ESTUDO DA PEÇA MATINTA E O CURRUPIRA

O aprendizado correto de um instrumento musical exige do estudante que este volte inteiramente sua atenção e foco para o momento de sua prática. Muitos dos mais importantes e prestigiados violinistas, tanto os antigos quanto os atuais, afirmam que é importante que estudantes de violino busquem se desenvolver, no sentido de tornar seu estudo mais eficiente, principalmente do ponto de vista qualitativo.

Na obra *The Art of Practicing The Violin* (1983), Robert Gerle²⁷ nos alerta para esse fato:

Uma das coisas mais importantes que um aspirante a intérprete pode aprender durante seus anos de formação, é como utilizar o seu tempo de estudo produtivamente.

Estudar ou praticar é ensinar a você mesmo a ser estudante e professor ao mesmo tempo; e o sucesso depende em grande parcela de quão bem você se ensina. Alguém pode lhe dizer e mostrar como tocar o instrumento, ou inspirá-lo através de uma belíssima interpretação. De fato, um professor capacitado é indispensável para servir como guia e conselheiro em nosso progresso. Mas mesmo assim, como performers, ainda temos que ter nosso tempo de estudo por nós mesmos, na maioria do tempo a sós e sem ajuda; finalmente, somente o instrumentista pode “ensinar” a si próprio o verdadeiro sentido de tocar e se apresentar (GERLE, 1983, tradução TITTON, 2015, p.11).

Gerle aborda os mais variados temas que envolvem o estudo do instrumento. Ele destaca, como mencionado anteriormente, a necessidade cada vez mais crescente de os instrumentistas terem de buscar maneiras mais eficientes e produtivas de estudo.

Os princípios apresentados por Gerle em sua obra, parecem ser uma boa referência para se iniciar uma reflexão acerca do estudo violinístico.

Galamian e Flesch também falam sobre o estudo do violino. Para Galamian:

²⁷ Robert Gerle (1924- 2005) foi um violinista, professor e pedagogo húngaro. Gerle iniciou seus estudos na academia Liszt em Budapeste. Como intérprete, venceu importantes concursos de violino na Europa. Solou a frente de importantes orquestras como a Filarmônica de Berlin e a Real Filarmônica de Londres. Como professor, lecionou a convite de Paul Rolland, na Universidade de Illinois.

The road to violin mastery is long and arduous, and great application and perseverance are needed to reach the goal. Talent helps to ease the way, but in itself it cannot be a substitute for the hard work of practicing (GALAMIAN, 1962, p.93)²⁸

Sobre os processos de aprendizagem, Kakizaki explica que Flesch o divide em três principais etapas.

1. Execução consciente de cada movimento ativado pela presença de símbolos visuais – partitura - tanto da parte técnica da mão esquerda envolvendo digitação, posicionamento do braço, forma de mão, quanto da parte técnica da mão direita, envolvendo ponto de contato do arco, pressão e velocidade.
2. Transformação dos movimentos isolados em um conjunto de movimentos, permitindo a execução mecânica desses como uma consequência do estímulo criado pelo “glimpsing” (visualização rápida, de relance) dos símbolos. Nessa etapa, sabem-se quais notas a serem tocadas, porém, não se é capaz de executá-las sem a presença dos símbolos visuais - partitura.
3. A presença de símbolos visuais se torna desnecessária. Inconscientemente o conhecimento da relação de cada movimento e como se relacionam com o todo é evidente, o instrumentista torna-se capaz de executar a série de notas como consequência de um impulso interno, sem a necessidade de uma constante supervisão. (KAKIZAKI, 2014, p.19-20).

O estudante precisa encontrar sua maneira de aprender, buscando através de um constante desenvolvimento como aprendiz de violino, formar as bases sobre as quais irá construir sua progressão técnica. Na seção seguinte, iremos abordar a técnica de mão direita discorrendo acerca dos diversos aspectos que envolvem sua realização.

4.1 Técnica de mão esquerda na peça

Marcos Salles utiliza muitos recursos técnicos nessa peça. Ele busca explorar através da obra, as diversas possibilidades expressivas da técnica de mão esquerda no violino. Por ser um compositor que possuía uma visão de cunho didático, inferimos que cada detalhe técnico violinístico abordado por ele na obra, tenha um propósito pedagógico.

²⁸O caminho para o domínio do violino é longo, árduo e grande empenho e perseverança são necessários para se alcançar o objetivo. O talento contribui para um caminho mais fácil, no entanto, o talento em si não pode ser um substituto para o trabalho intenso do estudo (tradução de KAKIZAKI, 2014, p.19).

Fazendo uma análise geral da peça, observamos que o compositor utiliza variados registros do instrumento. Ele apresenta muitas mudanças de posição, escalas e arpejos ascendentes e descendentes, e também em diversas outras combinações.

Na utilização de cordas duplas, Marcos Salles buscou explorar diversas possibilidades.

Em trêmulos de mão esquerda, o compositor trabalha diversas ideias musicais, tanto no início da peça quanto na seção central, em que utiliza esse recurso técnico para representar uma intensa disputa entre os personagens. Essa técnica exige do intérprete uma grande destreza da mão esquerda, principalmente no que se refere à agilidade dos dedos em realizar os trêmulos.

Como mencionado no capítulo anterior, Salles trabalha também as cordas duplas combinadas ou em alternância com os *pizzicatos* de mão esquerda e com os trinados. Nessas passagens, faz-se necessário desenvolver habilidades para superar uma grande dificuldade de sincronia e precisão rítmica, o que exige bastante estudo do violinista. Os *pizzicatos* de mão esquerda são ainda utilizados em arpejos e escalas.

São também apresentadas na obra as ornamentações, principalmente na forma de apojaturas, que o compositor utiliza com frequência juntamente com a técnica de harmônicos. Vemos a utilização de acordes de três e quatro sons, porém de ocorrência reduzida. Ainda na parte de técnica de mão esquerda é empregado uma única vez o glissando cromático.

Essas foram as principais técnicas de mão esquerda que Marcos Salles utilizou no desenvolvimento da peça. Na sequência, buscaremos analisá-las, contextualizando-as para que possamos abordá-las na obra *Matinta e o Curupira*.

4.1.1 Harmônicos

Esse é um tema muito amplo, cujo estudo inclui áreas como a matemática e a física. O responsável por descobrir e compreender esse fenômeno sonoro foi o matemático e filósofo grego Pitágoras²⁹, tendo inventado um instrumento chamado monocórdio, com o qual é possível entender a lógica por trás das escalas musicais e de outras questões sobre teoria musical.

²⁹ Pitágoras (c.570-c.495 a.C.) foi um importante matemático e filósofo grego.

Um som é composto de muitas vibrações individuais, chamadas de harmônicos. Os harmônicos estão presentes em função de uma corda poder vibrar não somente por inteiro, mas também em sua metade, terço, quarto etc. Portanto, harmônicos são partes de um sistema em que todos os elementos trabalham numa relação lógica e consistente uns com os outros, Essa relação pode ser esclarecida através do entendimento da série harmônica e da divisão em partes iguais da corda (Mariana SALLES, 2021, p.200).

Ao tocar uma nota musical ou ao produzir um som qualquer, acontece, mesmo que imperceptível, o efeito dos sons harmônicos. Na prática musical, descobriu-se que cada nota/som é, na verdade, a junção de diversos sons.

Um som musical não se constitui de apenas uma nota. Juntamente com o som principal soam sons secundários, bem fracos e quase imperceptíveis. O som principal é chamado de som fundamental e os sons que o acompanham são os sons harmônicos" (MED, 1997, p.92).

Na Figura 29 a seguir, estão demonstradas as reações que ocorrem numa corda quando esta é tensionada. Podemos observar que os harmônicos surgem a partir das vibrações da corda.

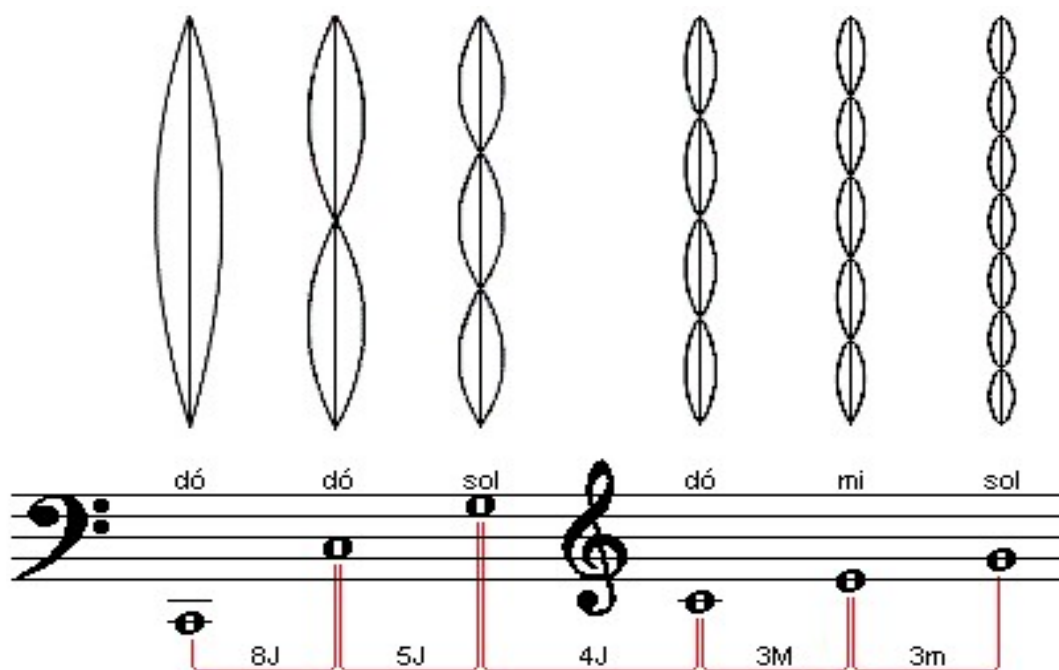


Figura 29 - Vibração da corda na série harmônica.

A figura acima exemplifica uma corda quando esta está sendo tensionada, (no caso dos instrumentos de cordas friccionadas, a corda é tocada através do arco, que é o responsável por gerar a vibração que produz o som), gerando assim os harmônicos. Todos os sons produzem harmônicos, sejam eles sons de altura definida, ou de altura indefinida.

Embora não se tenha muitos registros da época em que os harmônicos passaram a ser utilizados pelos compositores no repertório do violino, sabe-se que L'Abbé la Fils (1727-1803), teria sido um dos primeiros a utilizar esse recurso idiomático do instrumento. A Figura 30 a seguir apresenta um exemplo musical de uma peça desse compositor, inteiramente em harmônicos.

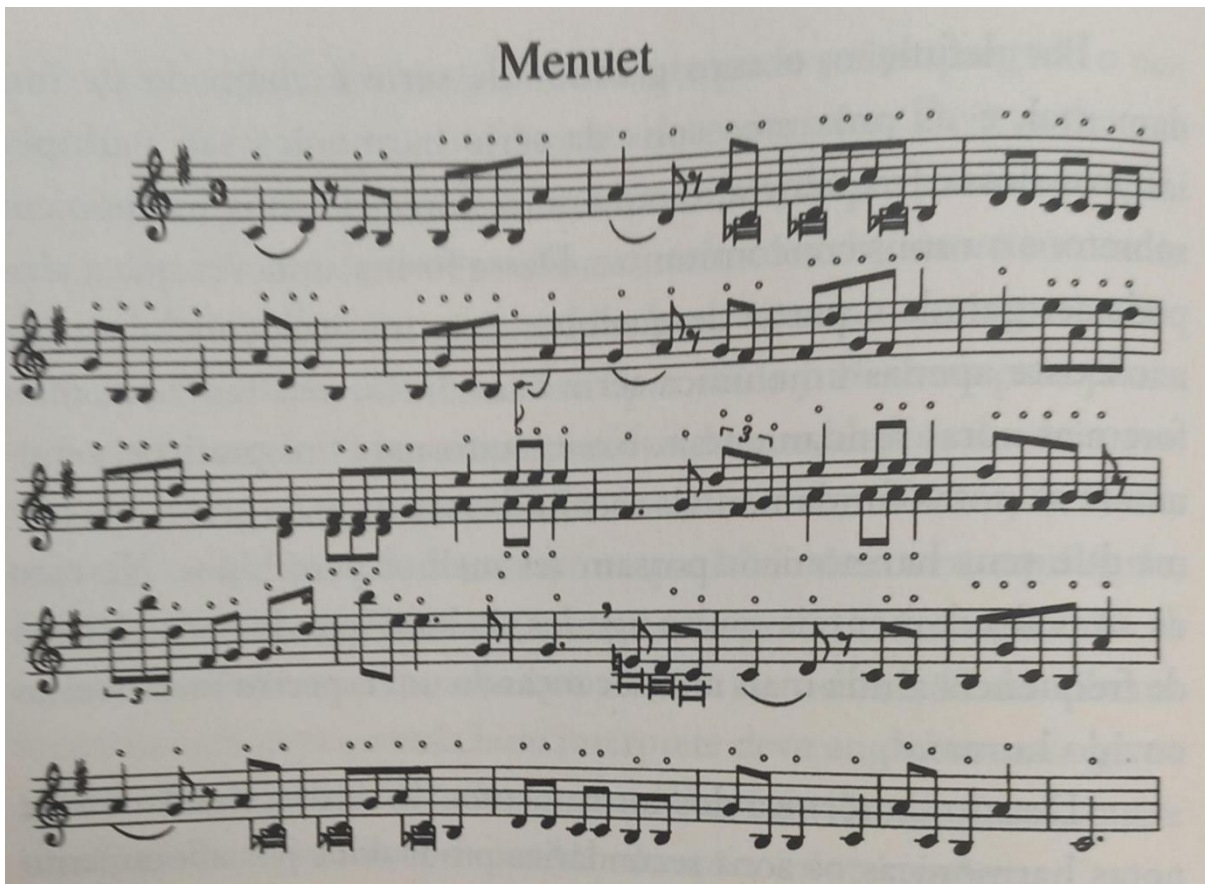


Figura 30 - Minueto em harmônicos de L'Abbé le Fils (STRANGE e STRANGE, 2001, p.115, *apud* Mariana SALLES, 2021, p.202.).

Essa técnica ganhou mais notoriedade no romantismo, entre os compositores adeptos do estilo virtuosístico. Ela possibilita criar um timbre diferente no instrumento, o que na época era algo fora do habitual.

Carl Flesch explica como essa sonoridade é produzida:

The notes which are produced when a finger lightly touches the string at various points where so-called nodes are located, are called natural harmonics. If we use a firmly applied finger instead of the nut of the fingerboard, we call these notes artificial harmonics. With these we can produce a great variety of pitches (FLESCH, 2000, p.31).³⁰

Podemos perceber então, a partir de Flesch, que essa técnica pode se dividir em pelo menos duas categorias. Na primeira, temos os harmônicos naturais que são produzidos em pontos específicos da corda do violino, como mencionado por ele. A segunda categoria é o harmônico artificial, cuja realização é um pouco mais complexa que a do harmônico natural, exigindo do violinista um maior domínio da mão esquerda.

Mariana Salles explica que:

Os sons harmônicos nos instrumentos de cordas são classificados em naturais e artificiais. Os naturais são provocados pousando-se os dedos sobre a corda sem apertá-la, exatamente onde se formam os nós de vibração: em sua metade vibrante, ou terços, quartos, etc. Já os sons harmônicos artificiais é necessário apertar-se a corda com um dedo - em geral o primeiro - de forma a encurtá-la como se fosse uma pestana e com outro dedo - em geral o quarto - aflora-se a corda de modo a produzir o som harmônico demandado (Mariana SALLES, 2021, p.201).

As Figuras 31 e 32 a seguir, apresentam ilustrações das grafias dessa técnica nos dois casos.

³⁰ Às notas que são produzidas quando um dedo toca levemente a corda em determinados pontos, nós chamamos de harmônicos naturais. Se nós utilizarmos um dedo firmemente pressionado ao invés da pestana do violino, nós chamamos isso de harmônico artificial. Com isso nós podemos produzir uma grande variedade de timbres (tradução nossa).

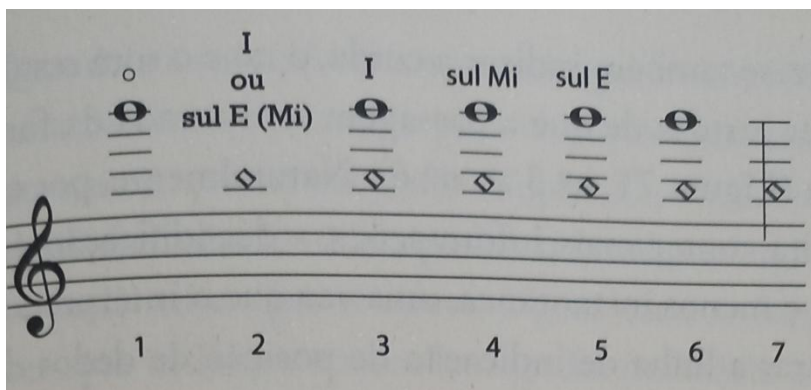


Figura 31 - Possibilidade de grafia dos harmônicos naturais (Mariana SALLES, 2021, p.215).

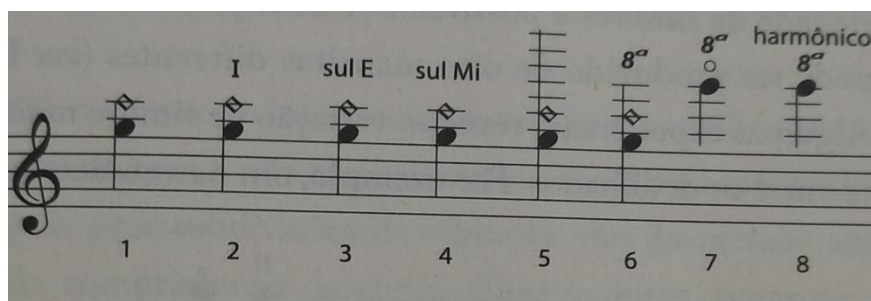


Figura 32 - Possibilidade de grafia dos harmônicos artificiais (Mariana SALLES, 2021, p.217).

Marcos Salles utiliza, os harmônicos naturais e artificiais em diversos trechos da peça *Matinta* e o *Curupira*, como no compasso 105. Neste compasso, pelo que podemos observar, o compositor optou por uma grafia não convencional dos harmônicos naturais (Figura 33).



Figura 33 - Grafia dos harmônicos naturais (em vermelho) utilizada por Marcos Salles no c.105 da peça *Matinta* e o *Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.6)

Também é possível realizar essa técnica em cordas duplas. Nesse caso, verifica-se uma maior complexidade técnica, fato para o qual nos alerta Carl Flesch:

Double-stop harmonics are among the most notoriously unreliable elements of our technique. Woe to those who count on them without painstaking hours of work. A series of erratic, and cacophonous sounds will result, which resemble nothing as much as the comic beginning exercises of a fledgling bassoonist. Even if the single or double harmonic is correctly played by the fingers, it has yet to be made to sound. This usually requires using a good deal of bow and little bow pressure (FLESCH, 2000, p.32)³¹.

Nesse tipo de harmônico, existem diferentes combinações, onde podemos ter harmônicos duplos naturais, harmônicos duplos artificiais, e harmônicos duplos combinando artificiais e naturais. No caso dos harmônicos artificiais duplos, é necessário pressionar um ou dois dedos em duas cordas adjacentes, e pousar um ou dois diferentes dedos sobre as cordas correspondentes, produzindo assim o efeito da técnica.

As imagens das Figuras 34 e 35 a seguir demonstram as grafias de duas dessas combinações.

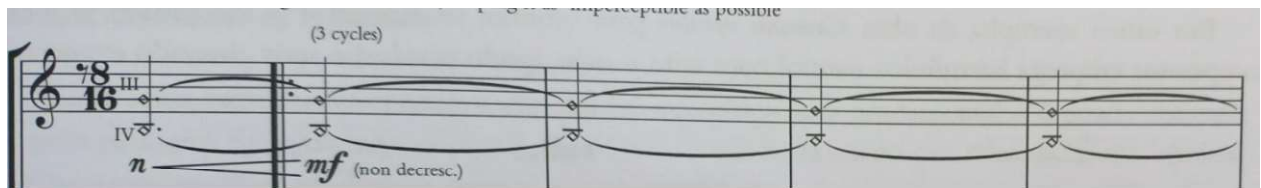


Figura 34 - Harmônicos naturais duplos na peça RE (BALTER, 2009, *apud* OLIVEIRA, 2020, p.40).



Figura 35 - Harmônicos artificiais duplos em vermelho, no choro bis II de Villa-lobos (VILLA-LOBOS, 1929, p.7).

Paganini utilizou harmônicos duplos em diversas obras, explorando ao máximo suas possibilidades e combinações. A Figura 36 exemplifica as três possíveis combinações

³¹ Harmônicos em cordas duplas são notoriamente um dos elementos mais instáveis da nossa técnica. Um grande problema para os que pretendem executá-los sem muitas horas de estudo extremamente cuidadoso. O resultado será uma série de sons erráticos e cacofônicos, que lembram mais os exercícios cômicos de um fagotista iniciante. Mesmo que um harmônico simples ou duplo seja tocado corretamente pelos dedos, ele ainda vai precisar soar. Isso geralmente requer a utilização de grande quantidade de arco e de pouca pressão de arco (tradução nossa).

de harmônicos duplos, com um excerto do terceiro movimento do Concerto nº 5 para violino e orquestra, do compositor italiano.



Figura 36 - Harmônicos duplos em diferentes combinações: artificiais em (vermelho), artificiais e naturais em (azul) e naturais em (verde), c.103 - 111 do terceiro movimento do quinto Concerto para violino e orquestra de Paganini, (PAGANINI, 1976, p.10).

As Figuras 35 e 36 nos mostram também as possibilidades de grafia para essas diferentes combinações de harmônicos duplos.

São diversos os compositores que utilizaram esse recurso técnico a partir do romantismo. Numa tentativa de explorar novas possibilidades, muito provavelmente essa técnica se mostrava como um bom recurso para variar a sonoridade em uma obra, buscando novos timbres.

Marcos Salles utilizou frequentemente em suas obras esse recurso idiomático do violino. Na peça *Matinta e o Curupira*, como já apontado no capítulo anterior, ele emprega os harmônicos naturais e também os artificiais, sem, entretanto, utilizar harmônicos duplos. O exemplo musical da Figura 37 mostra o uso dessa técnica na obra.



Figura 37 - Harmônicos naturais em vermelho e artificiais em azul, c.105-107 da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.6).

Para a realização da técnica dos harmônicos, será necessário que o violinista desenvolva a habilidade de independência dos dedos da mão esquerda, em particular nos harmônicos artificiais. Isso porque nesse tipo de harmônico, um dos dedos deve pressionar firme a corda, e outro deve tocar a corda levemente. Para desenvolver essa habilidade buscamos trabalhar a fôrma de mão e a independência dos dedos, através de exercícios retirados do livro Opus 1, parte 4, números 21-22 de Sevcik, aplicados diretamente nos excertos da obra.



Figura 38 - Exercício de harmônicos naturais e artificiais do livro Op.1 parte 4, nº 21, de Sevcik (SEVCIK, 1901, p.39-40).

Sevcik dedica no livro Opus 1, parte 4, os exercícios 21-23 ao estudo dos harmônicos, iniciando o exercício 21 com escalas em harmônicos naturais e artificiais simples, progredindo para o aprendizado de arpejos em harmônicos, e em seguida dos harmônicos duplos. Podemos encontrar ainda entre suas publicações, o seu Op. 9, no qual aborda vários intervalos em cordas duplas. No exercício número 58 dessa obra, ele apresenta um estudo de harmônicos naturais e artificiais, como demonstrado na Figura 39.

Figura 39 - Estudo 58 do livro Op.9 de Sevcik (SEVCIK, 1905, p.21)

Também é importante, para uma boa realização dessa técnica, desenvolver uma mudança de posição consistente, para evitar as imprecisões ao pousar os dedos nas notas, pois isso faz com que o som harmônico não seja claramente emitido.

Outros exemplos de literatura que abordam o estudo de harmônicos são o *Scale System*, de Carl Flesch, e livro *Contemporary Violin Technique*, de Ivan Galamian, onde em seu segundo volume, parte um, item IX, ele apresenta exercícios de Harmônicos duplos, naturais, artificiais e mistos (GALAMIAN, 1966, p.24).

4.1.2 Cordas duplas

As cordas duplas são uma técnica violinística muito utilizada pelos compositores. Este recurso idiomático do violino já era bastante explorado desde o período barroco. Em seu conjunto de Sonatas e Partitas para violino solo, J. S. Bach desenvolve uma escrita em duas e três vozes contrapontísticas para o instrumento.

Na literatura de estudo do violino, podemos verificar diversos tratados abordando o aprendizado das cordas duplas. A Figura 40 exemplifica o primeiro exercício do livro Op.9 de Sevcik, para desenvolver o domínio das oitavas.

The image displays a musical score for Exercise 1 from Op. 9 by Otakar Sevcik. It consists of three systems of music. The first system includes two staves with the title 'Oktaven.*' and 'Varianten. Variantes.' followed by a series of notes and rests. The second system is labeled '1.' and 'Octaves.*' and shows a more complex rhythmic pattern. The third system is a longer piece with multiple staves, featuring various musical notations such as slurs, accents, and fingerings, all designed to develop the player's ability to play double strings and octaves.

Figura 40 - Exercício número um do livro Op.9 de Otakar Sevcik (SEVCIK, 1898, p.2).

Flesch, em sua abordagem, considera alguns intervalos como técnica básica do violino.

Para Carl Flesch, *L'Arte del Violino*, reconhece como pertencentes à técnica básica de violino os intervalos de terças, sextas, oitavas, oitavas dedilhadas e décimas. Seu *Scale System* de 1926 aborda com exercícios de cordas duplas os intervalos de terças, sextas, oitavas, oitavas dedilhadas e décimas (OLIVEIRA, 2020, p.34).

O pedagogo violinista constrói uma sequência de exercícios organizados de maneira a trabalhar a estrutura desses intervalos minuciosamente. Os intervalos de quartas, quintas, sétimas e nonas são deixados de lado, não sendo tão enfatizados por Flesch em seu livro.

Na obra *Contemporary Violin Technique* (1966), Ivan Galamian buscou abordar a técnica do violino de diversas maneiras. Uma seção da obra é dedicada às cordas duplas. Galamian apresenta os diversos intervalos em cordas duplas propondo a

utilização de variações rítmicas. Para isso, ele anota no pentagrama as notas musicais sem as hastes, de forma a serem aplicados sobre as escalas em cordas duplas os diferentes ritmos (Figura 41).

14

III. OCTAVES

A. Diatonic Consecutive Octaves

Groups of 12 notes
Practice in all keys.

D only
G

A only
D

E
A

Figura 41 - Exercício de oitavas (GALAMIAN, 1966, p.14).

Entre os outros diversos livros sobre cordas duplas, encontra-se a obra de Paul Zukofsky, *All-interval scale book: including a chart of harmonics for the violin*. É um material com maior variedade de intervalos, como nos explica Ana de Oliveira:

Mas o mais completo método de cordas duplas que tenho conhecimento é o de Paul Zukofsky *All-interval scale book* de 1977. O método está dividido em cinco partes: escalas diatônicas; escalas de tom inteiro; escalas cromáticas em bemóis; escala cromática em sustenidos (OLIVEIRA, 2020, p.34).

Voltando ao nosso objeto de estudo, a peça *Matinta e o Curupira*, percebemos que Marcos Salles como um conhecedor desse aspecto idiomático de seu instrumento, utilizou-se dele em diversos momentos da obra. Intervalos como: terças, sextas, oitavas, quintas e quartas, são bastante usados na obra. Na seção central da música, o compositor explorou de maneiras diferentes essa técnica. Em determinados momentos

ele combina cordas duplas com os *pizzicatos* de mão esquerda, como demonstra o excerto do exemplo musical da Figura 42.

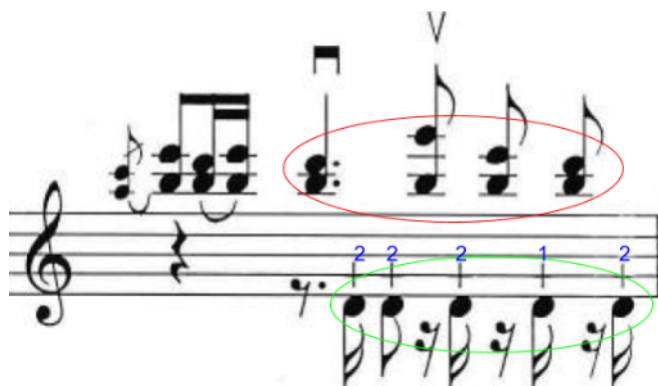


Figura 42 - Cordas duplas em **vermelho**, com *pizzicato* de mão esquerda em **verde** e dedilhado do *pizzicato* em **azul**, no c. 64 da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.3).

O violinista precisa desenvolver a independência dos dedos da mão esquerda, buscando conciliar a colocação dos dedos nos intervalos das cordas duplas (terças, quartas e oitava), com a execução *pizzicatos* de mão esquerda. Esses últimos deverão ser tocados com o dedo que estiver livre para fazê-lo.

Para desenvolver essa habilidade, buscou-se a utilização das ideias contidas no livro *Violin Players Daily Dozen, Op.20*, de Demetrius Constantine Dounis (1886-1954). Nessa obra Dounis propõe exercícios para se trabalhar os elementos básicos da mão esquerda no violino. Utilizamos as ideias de Dounis para a fixação das fôrmas de mão nos intervalos diversos, principalmente na passagem entre os compassos 63-70, onde há cordas duplas simultâneas ao *pizzicato* de mão esquerda.

Nessa e em outras passagens semelhantes, essa abordagem foi aplicada diretamente nos excertos da peça. A Figura 43 apresenta um exemplo da ideia de abordagem da forma de mão esquerda e ângulo do braço esquerdo, onde o dedo 1 é colocado na corda mais aguda, e o dedo 4 na corda mais grave.

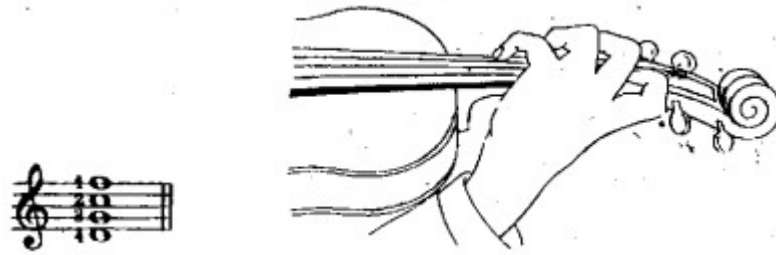


Figura 43 - Forma de mão e ângulo de braço com dedo 1 na corda Mi e dedo 4 na corda Sol (DOUNIS, 1925, p.4).

Na seção a partir do compasso 63, utilizamos essa fôrma de mão e a independência dos dedos na execução dos *pizzicatos* de mão esquerda. A Figura 44 a seguir contém uma EdiPA³², na qual é demonstrada a mão esquerda na execução do compasso 63 na peça *Matinta* e o *Curupira*.

Figure 44 - Fôrma da mão esquerda, c. 63 da peça *Matinta* e o *Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.3).

³² EdiPA é uma ferramenta de edição de performance audiovisual. Seu elaborador, o professor e contrabaixista Dr. Fausto Borém, explica que ela consiste em uma partitura sobre a qual são colocados fotogramas contendo pequenas informações textuais e sinais gráficos indicando elementos de análise relevantes para facilitar a compreensão da performance apresentada em vídeos de música (BORÉM, 2016, p.23). Para o presente trabalho em alguns casos, estamos aplicando parcialmente essa ferramenta, sem a presença do componente audiovisual, porém utilizando a figura que combina fotogramas e partitura.

A fôrma de mão esquerda na execução do compasso 63, em que os dedos 1 e 2 pressionam as cordas Lá e Mi nas mínimas, e o dedo 4 toca simultaneamente em *pizzicato* de mão esquerda, na corda Ré. Aplicamos as ideias descritas acima em todos os trechos semelhantes da peça.

O compositor utiliza as cordas duplas em trêmolo de mão esquerda (Figura 45).

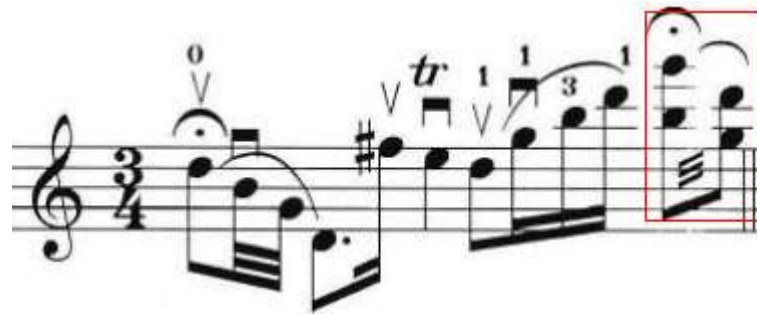


Figura 45 - Cordas duplas em trêmolo de mão esquerda em (vermelho) no compasso 98 da peça *Matinta e o Curupira* ((Marcos SALLES, 1997, p.6).

Podemos encontrar a utilização de cordas duplas com trinados, como vimos no exemplo musical da Figura 24, e cordas duplas em oitavas, como pudemos verificar na Figura 28, que é a finalização da peça. Trataremos com mais detalhes a mecânica do trinado e do trêmolo de mão esquerda no subtítulo 4.1.5. Para as cordas duplas em oitavas, aplicamos os exercícios de Sevcik e Galamian, mostrados nas figuras 40 e 41.

4.1.3 Escalas e arpejos com mudanças de posição

Escalas e arpejos são elementos essenciais na técnica violinística. Sua realização está intrinsecamente ligada ao estudo das mudanças de posição, que são técnicas básicas fundamentais do violino. A literatura sobre o estudo de mudança de posição é bastante ampla, tendo como um dos métodos mais difundidos o Op.8 de Sevcik. Carl Flesch, Ivan Galamian, entre tantos outros pedagogos violinistas já mencionados anteriormente, escreveram tratados minuciosos explanando sobre sua correta prática.

Na peça *Matinta e o Curupira*, encontramos várias escalas e arpejos com mudança de posição, sendo que o desafio maior encontrado é a velocidade com que eles devem ser

tocados. A Figura 46 demonstra um exemplo de excerto desse tipo, contendo uma escala ascendente a ser tocada inteiramente na corda Sol.



Figura 46 - Escala com mudança de posição na corda Sol (em **vermelho**) na peça *Matinta e o Curupira*, c. 90 (Marcos SALLES, 1997, p.5).

Para trabalhar a escala nesse excerto e em outros semelhantes, utilizamos os exercícios de escalas em uma corda de Galamian. Inicialmente tocamos a passagem sem a ligadura e bem lentamente. Em seguida, trabalhamos dividindo a passagem em pequenos segmentos, através de conjuntos de notas, para preparar as mudanças de posição. Finalmente aplicamos a ligadura.

A Figura 47 apresentada em seguida, mostra um exercício para escalas em uma corda utilizando apenas dois dedos, proposto por Galamian, que pode ser aplicado ao excerto da Figura 46.

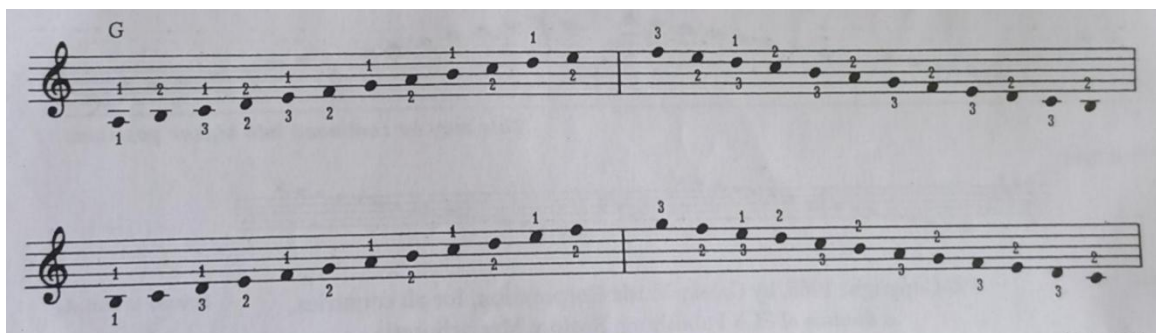


Figura 47 - Exercício de escalas em uma corda com dois dedos (GALAMIAN, 1966. p.2).

Podemos destacar também um arpejo com mudança de posição, em registro agudíssimo do violino, na seção inicial da peça (Figura 48).



Figura 48 - Arpejo em registro agudíssimo destacado em (vermelho) na corda Mi, c.15 (Marcos SALLES, 1997, p.1).

Para sua prática podem ser utilizados os exercícios de Sevcik no seu Op.8, de mudança de posição, além dos exercícios de Flesch, Galamian e Fischer. Para esses dois excertos, aplicamos algumas ideias inspiradas nos exercícios curtos de Fischer, para o estudo de escalas e arpejos abordados na página 21 de seu livro *Practice*.

Fischer propõe um exercício para adquirir velocidade na escala ascendente ao final do primeiro movimento do Concerto em Sol Menor de Max Bruch (Figura 49). A ideia de Fischer é começar estudando a passagem com a primeira nota da escala, e em seguida ir adicionando gradativamente mais notas, até completar a quantidade total de notas do trecho.

Exercício

• Working up from the beginning, accent and lengthen each final note:

Figura 49 - Exercício com adição de notas em (vermelho) no excerto do 1º movimento do Concerto em Sol Menor de Max Bruch (FISCHER, 2006, p.21).

Esse exercício pode ser aplicado no arpejo da Figura 48, como demonstrado na Figura 50 a seguir. A passagem foi estudada inicialmente de maneira lenta e foi sendo feito o aumento da velocidade até chegar no tempo desejado.

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of two staves. The top staff shows a sequence of notes with fingerings: 1, 4, 1, #3, 1, 3, 1. A bracket above the notes is labeled '8'. A red circle labeled 'Excerto' points to the final note of this sequence. The bottom staff shows a sequence of four measures, each starting with a circled number (1, 2, 3, 4) indicating fingerings. A bracket above the first measure is labeled '8'. A red circle labeled 'Abordagem do mesmo baseado no exercício de Fischer' points to the first measure.

Figura 50 - Exercício com adição de notas, para estudo dos dois primeiros tempos do c.15 da peça *Matinta e o Curupira* (digitalizado pelo autor).

O mesmo procedimento pode ser adotado para o excerto da Figura 46.

Um outro tipo de arpejo envolvendo mudança de posição são os arpejos em *bariolage*. Eles aparecem bem no início da primeira parte da música, nos compassos 5-7 (Figura 51).

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of two staves. The top staff is marked 'Largamente' and shows a sequence of arpeggios with fingerings: 1 2 2 0 V, 1 2 2 0 V, 1 2 2 0 V, 1 3 2 0 V, 1 3 2 0 V. The bottom staff shows a sequence of arpeggios with fingerings: 1 3 2 0, 1 3 2 0, 1 3 2 0, 1 3 2 0. The score is in 2/4 time.

Figura 51 - Arpejos em *bariolage*, c. 5 - 7 da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.1).

Esse tipo de técnica exige um bom controle do movimento de braço nas mudanças que ocorrem do arco entre as cordas. Salles utiliza esses arpejos em diversos trechos de sua peça, fazendo variações entre os arpejos em *legato* e em *ricochet*, como veremos a frente.

Nesse excerto buscou-se trabalhar a mão esquerda pensando na ideia de apertar as notas mantendo os dedos pressionando as cordas, como se fosse um acorde.

Para praticar as mudanças de posição, procuramos movimentar a mão sem desfazer a sua fôrma. Para isso foi trabalhado o que chamamos de mudança de posição em bloco. Isso basicamente consiste em manter a fôrma de mão constante, e movimentar os dedos de maneira agrupada para as notas seguintes.

Dessa maneira, por se tratar de um trecho que exige preparação rápida da fôrma de mão, é possível conseguir uma melhor afinação, precisão e uma maior facilidade para a realização da passagem. Utilizando essa abordagem, verificou-se maior eficiência na execução deste excerto.

A Figura 52 apresenta uma EdiPA dessa abordagem.

Largamente

The figure consists of two parts. The top part is a musical score on a single staff in treble clef, marked 'Largamente'. It shows four ascending arpeggiated chords. Above the notes are fingerings: '1 2 2 0 V', '1 2 2 0', '1 2 2 0 V', and '1 3 2 0'. The notes are connected by curved lines, and there are 'V' markings above the first and third chords. The bottom part is a sequence of four photographs showing a violinist's left hand on the neck of the violin. Red arrows point from the first note of each chord in the score to the corresponding finger position in the photographs, showing the hand moving progressively up the neck.

Figura 52 - Fôrma de mão nas mudanças de posição em blocos, na peça *Matinta* e o *Curupira*.

Na Figura 52 buscamos demonstrar, por meio das setas vermelhas, a correspondência das primeiras notas de cada arpejo ascendente com o deslocamento do dedo indicador sobre o espelho do instrumento, que nesse caso é o nosso dedo guia. Se observarmos a figura da esquerda para a direita, percebemos o deslocamento do dedo guia e de toda a mão esquerda, se distanciando da pestana e indo em direção ao cavalete do violino.

A Figura 53 a seguir, demonstra a continuação deste trecho até a finalização da passagem.

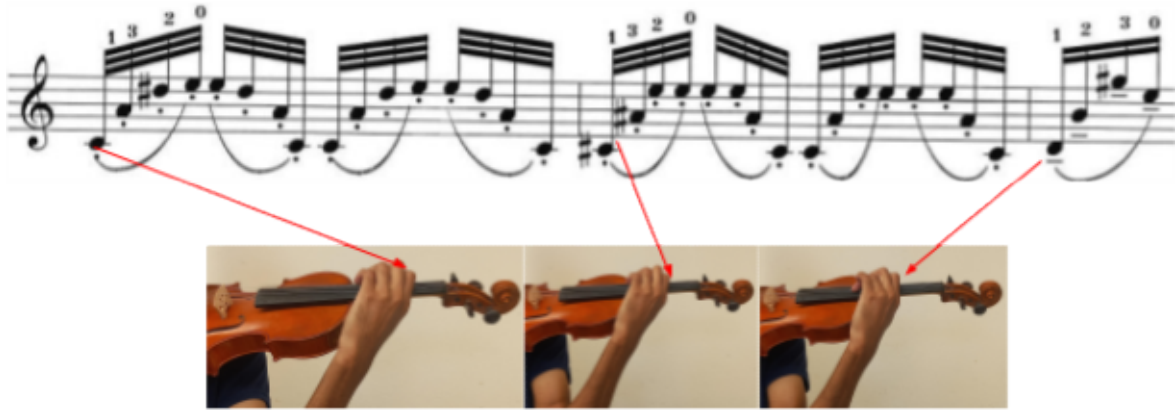


Figura 53 - Forma de mão com mudança em blocos nos c.8-10, na peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, p.1).

Para trabalhar essa passagem, buscou-se adotar as ideias de Sevcik no livro Op.8, no qual ele aborda mudanças de posição. Nesse caso em questão, consideramos os fundamentos que ele estabelece para uma boa mudança de posição, tais como: estabelecer um dedo guia que permanecerá sempre na corda, movimento de braço e cotovelo. Utilizamos o próprio excerto da peça como material.

4.1.4 *Pizzicato* de mão esquerda

O *pizzicato* é uma técnica que consiste em produzir o som sem utilizar o arco. Nesse caso o violinista toca beliscando as cordas do violino.

Normalmente o *pizzicato* é realizado com os dedos da mão direita. Já o *pizzicato* de mão esquerda é uma técnica específica de alto virtuosismo que foi muito explorada por Paganini. A notação específica para este tipo de *pizzicato* é um sinal de “+” sobre a cabeça da nota. O *pizzicato* de mão esquerda é geralmente utilizado em passagens rápidas nas quais não haveria tempo suficiente para tocar com os dedos da mão direita. Também pode ser executado concomitantemente com o arco friccionando as cordas, gerando movimentos polifônicos no violino (OLIVEIRA, 2020, p.44).

Essa técnica foi bastante explorada por Marcos Salles na peça *Matinta e o Curupira*. Em determinados trechos o compositor reserva vários compassos seguidos à exploração desse tipo de recurso idiomático. A Figura 54 nos apresenta um dos trechos

nos quais Salles aborda os *pizzicatos* de mão esquerda em sua peça, aqui alternados com harmônicos.

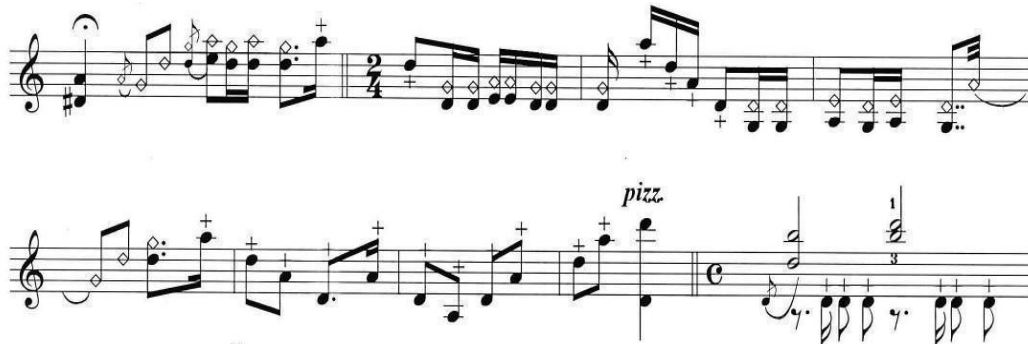


Figura 54 - *Pizzicato* de mão esquerda na peça *Matinta e o Curupira*, c. 56-63 (Marcos SALLES, 1997, p.3).

No que se refere à abordagem dessa técnica, foram utilizadas as ideias de Simon Fischer apresentadas no livro *Practice*, na seção 4. Ele explica que:

Two qualities of successful left-hand pizzicato are: 1) Clarity: every note is absolutely clear and equal in strength to the others 2) Machine-like evenness of rhythm.³³ (FISCHER, 2004, p.140).

As ideias foram aplicadas diretamente aos excertos da obra estudada. Primeiramente, treinou-se em cordas soltas a fim de internalizar o movimento de dedos e a mecânica da técnica.

A Figura 55 a seguir demonstra um exercício proposto para essa finalidade, utilizando todos os quatro dedos de forma alternada, para realizar o *pizzicato*.

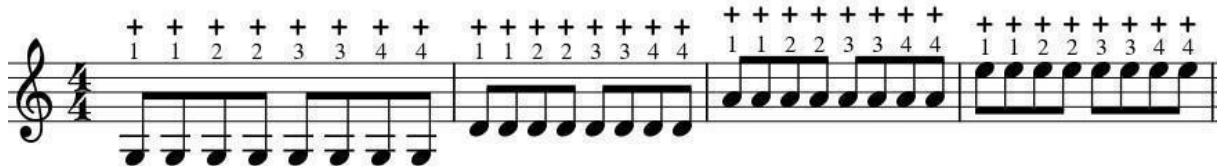


Figura 55 - Exercício para treinamento de agilidade e mecânica dos dedos no *pizzicato* de mão esquerda (digitalizado pelo autor).

³³Duas qualidades para um *pizzicato* de mão esquerda bem realizado são: 1) Clareza: cada nota é absolutamente clara e com a mesma projeção sonora das demais. 2) Consistência rítmica como uma máquina." (tradução nossa)

4.1.4.1 *Pizzicato* de mão esquerda com arco

Como vimos anteriormente, Marcos Salles usa o *pizzicato* de mão esquerda junto com cordas duplas (Figuras 42 e 45).

Se considerarmos agora o *pizzicato* de mão esquerda em relação à condução do arco, observamos dois tipos de situação: *pizzicato* simultâneo e *pizzicato* alternado com arco. As Figuras 56 e 57 mostram respectivamente o primeiro e o segundo tipo.



Figura 56 - *Pizzicato* de mão esquerda em vermelho simultâneo às cordas duplas em azul, no compasso 52 da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.3).

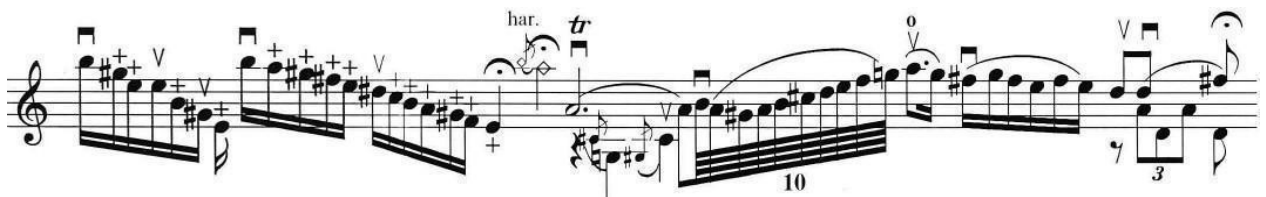


Figura 57 - *Pizzicato* de mão esquerda alternando com arco na peça *Matinta e o Curupira* (Marcos SALLES, 1997, p.5).

Sevcik, em seu livro *Opus 1*, parte 4, abordou através do estudo 19, o *pizzicato* de mão esquerda alternado com o arco, e no estudo 20, o *pizzicato* de mão esquerda simultâneo com arco. Seus estudos são alguns dos poucos existentes na literatura do violino que abordam o estudo dessas técnicas.

Sobre o *pizzicato* de mão esquerda alternado com arco, Fischer nos recomenda:

When alternating short bow strokes with left-hand pizzicato, bounce the bow on the string with an almost vertical motion

close to the point. The aim is usually to imitate with the bow the sound of the pizzicato (FISCHER, 2004, p.140)³⁴

A Figura 58 ilustra um excerto do exercício 20, mostrando o *pizzicato* de mão esquerda simultâneo com arco.



Figura 58 - Estudo de *pizzicato* de mão esquerda simultâneo com arco (SEVCIK, 1905, p.37-38).

Esses exercícios nos permitem desenvolver a técnica de *pizzicato* de mão esquerda alternado e simultâneo com o arco, para que sejam aplicados diretamente na obra *Matinta e o Curupira*.

4.1.5 Trêmulo de mão esquerda

No violino existem dois tipos básicos de trêmulos. O primeiro deles é o trêmulo de arco, que consiste em mudar a direção do arco numa velocidade muito alta, o que cria um efeito sonoro característico. Esse efeito é o que de certa maneira dá nome à técnica.

O trêmulo de mão esquerda consiste em realizar uma passagem com uma alternância rápida entre as notas dos dedos da mão esquerda, de maneira que não podemos mensurar o ritmo. Nesse caso a técnica segue a mesma lógica descrita acima. Essa técnica foi e é muito utilizada pelos compositores violinistas.

É possível realizar simultaneamente o trêmulo de mão esquerda com uma melodia. Paganini utilizou esse recurso idiomático em seu Capricho nº 6 para violino solo. A Figura 59 a seguir apresenta um exemplo da utilização dessa técnica na obra de Paganini.

³⁴Quando alternar arcada curta com *pizzicato* de mão esquerda, jogue o arco na corda com um movimento quase vertical próximo à ponta. Normalmente o objetivo é imitar com o arco o som do *pizzicato* (tradução nossa).

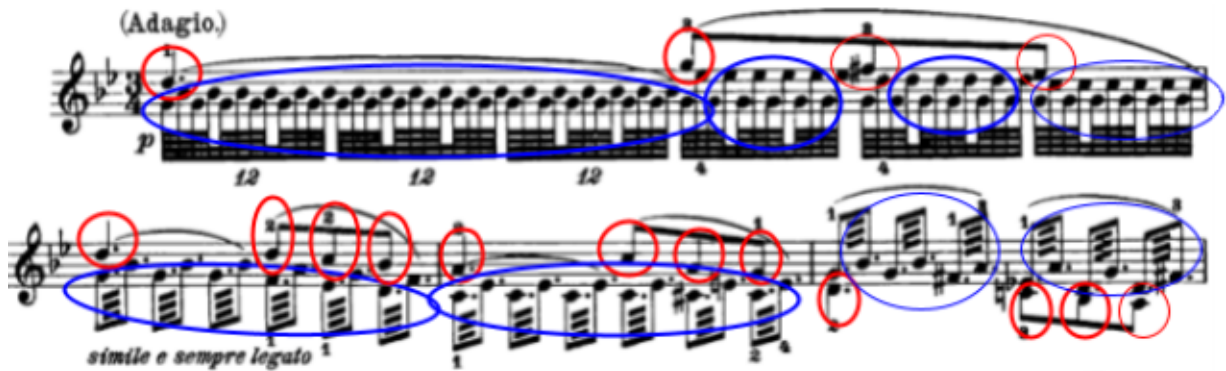


Figura 59 - Trêmulo de mão esquerda em azul, simultâneo à melodia em vermelho, no capricho 6 de Paganini (PAGANINI CAPRICEN, ed. FLESCHE, 1900. p.12).

Essa técnica possibilita ao compositor criar peças em que o instrumento solista é ao mesmo tempo seu acompanhador. No Capricho 6 de Paganini, demonstrado acima, é possível perceber que o trêmulo vem abaixo ou acima da melodia principal, em um movimento perpétuo, servindo como acompanhamento para a voz principal.

O trêmulo de mão esquerda foi muito utilizado por Marcos Salles em suas peças para violino. Na peça *Matinta e o Curupira*, o compositor dedica em especial um longo trecho para explorar esse recurso técnico do violino. A Figura 60 a seguir apresenta um exemplo musical dessa passagem.



Figura 60 - Trêmulo de mão esquerda simultâneo à melodia, na peça *Matinta e o Curupira*, c.72 (Marcos SALLES, 1997, p.4).

Para realizar essa técnica na peça, buscou-se trabalhar primeiramente os intervalos em cordas duplas, para se preparar a fôrma de mão e as mudanças de posição. Nessa etapa de estudo, procurou-se observar os parâmetros para manter uma boa fôrma de mão esquerda e os movimentos de ângulo de braço e cotovelo esquerdo para as mudanças de posição.

Também foram trabalhadas a velocidade e condução do arco nas cordas duplas, para se obter uma melhor sonoridade. Nessa etapa, eliminamos os trêmulos e focamos apenas nas cordas duplas formadas pela primeira nota do trêmulo com a da voz principal, como mostra a Figura 61 a seguir.



Figura 61 - Exercício criado para estudo inicial das cordas duplas no c.72 na peça *Matinta* e o *Curupira*.

A partir dessa ideia, passou-se a trabalhar os movimentos de mudança de posição na realização dos trêmulos, nas passagens a partir do compasso 72. De início, o exercício foi abordado bem lentamente, para coordenação dos movimentos de dedos e da forma da mão esquerda. Em seguida, para aumentar progressivamente a velocidade, foram utilizados os exercícios preparatórios propostos por Galamian para o estudo número 15 dos 42 *Studies For Violin* de Rudolf Kreutzer (GALAMIAN, 1963, p.24). Este exercício é direcionado ao estudo do trinado, mas pode ser aplicado ao trêmulo de mão esquerda. A Figura 62 apresenta um exemplo musical contendo os exercícios de Galamian em sua edição do livro de Kreutzer.

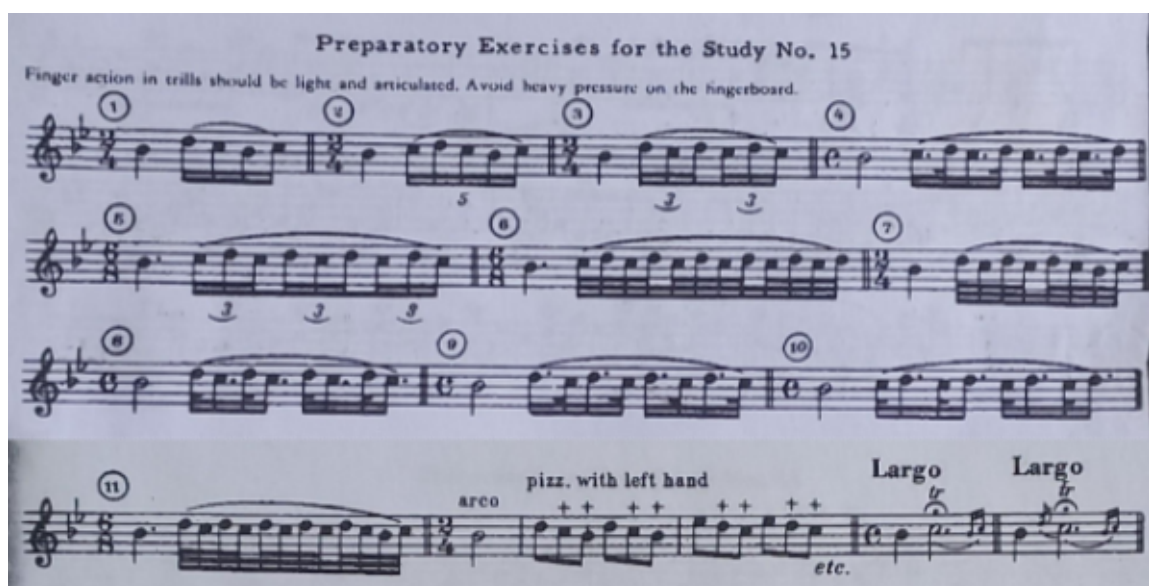


Figura 62 - Exercícios preparatórios para prática do estudo 15 de Kreutzer (KREUTZER, 1963, ed. Galamian, p.24).

A Figura 63 a seguir apresenta um exemplo de aplicação dos exercícios propostos por Galamian para a prática dos trinados, nesse caso adaptados ao estudo do trêmulo de mão esquerda.

Aplicação de alguns dos exercícios propostos por Galamian, no excerto da passagem em trêmulo na peça

Figura 63 - Aplicação das variações 4 e 6 do exercício de Galamian no excerto da peça.

4.1.6 Glissando cromático

O glissando cromático é uma técnica bastante virtuosística do idioma violinístico. Podemos verificar o seu uso mais intensamente no período romântico, em que compositores como Paganini e Sarasate buscavam adotar um estilo de escrita e interpretação exibicionista.

Em suas obras para violino, Salles utilizou com frequência essa técnica. Na peça *Matinta e o Curupira* ele insere o Glissando cromático apenas uma vez, próximo do final da cadência. Ele chega no glissando após um arpejo em cordas duplas e trêmulos, que começa da região grave, nas cordas Sol e Ré, ascendendo para a região aguda, nas cordas Lá e Mi (Figura 64).



Figura 64 - Glissando cromático destacado em **vermelho**, c.78 e 79 da peça *Matinta e o Curupira* (Marcos, SALLES, 1997, p.5).

A execução dessa técnica exige do violinista um bom domínio da mão esquerda para que se consiga realizar uma boa mudança de posição, sem que isso acarrete problemas de afinação.

É preciso desenvolver uma perfeita sincronia entre o movimento descendente da mão sobre o espelho do violino e a emissão de cada uma das notas da escala cromática, no momento da execução. Para isso, nesse excerto estudamos, primeiramente, apenas o movimento da mão saindo da posição inicial do glissando e indo até o final da passagem.

Em seguida, utilizamos um exercício de Fischer, presente em seu livro *Practice*, na quinta seção, para a preparação da execução desse tipo de passagem (Figura 63).

The diagram consists of three musical staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. It features a triplet of eighth notes starting on G4, followed by a glissando (trill) indicated by a wavy line and the text 'gamme chromatique glissée'. A red arrow labeled 'Escrita' points to the right. The middle staff shows the same triplet starting on G4, followed by a glissando. A red arrow labeled 'Execução' points to the first note of the triplet. The bottom staff shows the same triplet starting on G4, followed by a glissando. A red oval labeled 'Notas-guia' is positioned below the staff, with green arrows pointing to specific notes: the first note of the triplet, the first note of the glissando, the second note of the glissando, the third note of the glissando, and the final note of the glissando. A red arrow labeled 'Execução' also points to the first note of the triplet in this staff.

Figura 65 - Exercício preparatório mostrando a correspondência em (vermelho) das notas guia com as notas do glissando cromático (FISCHER, 2004, p.191).

Neste exercício, o autor utiliza um excerto da peça *Carmen Fantasy*, de Pablo de Sarasate, contendo um glissando cromático na corda Sol. Fischer se utiliza de notas estratégicas, que chamamos de notas-guia, para auxiliar na sincronia do movimento da mão com o glissando cromático.

Podemos aplicar esse mesmo procedimento no excerto da Figura 64, tendo como referência as notas-guia. Também foi usada a estratégia de tocar separadamente cada nota, eliminando a ligadura. Posteriormente foi feito o aumento do andamento para então colocar a ligadura para a realização final.



Figura 66 – Notas guias em (vermelho) no glissando cromático na peça *Matinta e o Curupira*, c. 79 (digitalizado pelo autor).

Kurt Sassmannshaus³⁵, no vídeo *Shifting Master Class: Carmen Fantasy Chromatic Glissando*³⁶, disponível em seu canal do youtube, se utiliza da mesma obra de Sarasate para apresentar uma proposta de estudo para o glissando cromático. Em sua abordagem, Sassmannshaus utiliza o movimento do vibrato como uma ferramenta para o estudo do Glissando cromático. Em nossa abordagem, também utilizamos esse recurso para auxiliar na realização da técnica.

4.2 TÉCNICA DE MÃO DIREITA

A técnica de arco do violino à qual também nos referimos como técnica de mão direita, é um campo de estudo bastante vasto e complexo, que envolve discussões sobre questões mecânicas, anatômicas e também fisiológicas. Existem diferentes definições de diversos pedagogos violinistas que buscam classificar e agrupar as arcadas, na tentativa de possibilitar uma melhor compreensão e abordagem das mesmas.

³⁵ Kurt Sassmannshaus é um reconhecido professor de violino da atualidade. Nascido na Alemanha, Sassmannshaus estudou naquele país com Igor Ozim, em Colônia, e posteriormente aperfeiçoou-se na Julliard School of Music, em Nova York, com a importante professora Dorothy Delay. Professor na Universidade de Cincinnati (EUA), o pedagogo violinista é muito reconhecido por seu canal do youtube e por seu site violinmasterclass.com, nos quais ele divulga materiais sobre técnica do violino.

³⁶ Link para o vídeo *Shifting Master Class* - <<https://www.youtube.com/watch?v=a96BTORyGik>>

Aqui, discutiremos sobre os golpes de arco *ricochet* e *staccato* e suas variações, utilizados na obra *Matinta e o Curupira* para violino solo, de Marco Salles.

A peça *Matinta e o Curupira* nos chamou a atenção pelo fato de que nela, Marcos Salles utiliza em diversos trechos, variações dos golpes de arco *staccato* e *ricochet*, que são técnicas de arco relativamente complexas quanto à sua mecânica.

Adotamos nesta pesquisa, as definições de golpes de arco apresentadas por dois dos principais pedagogos violinistas do século XX, Carl Flesch (1873-1944) e Ivan Galamian (1903-1981). Utilizamos ainda o método de exercícios *40 Variações op. 3* de Otakar Sevcik (SEVCIK, 1901), a proposta de classificação de golpes de arco de Mariana SALLES (1998), e o livro *Técnica de arco para violino e viola* de Marco LAVIGNE e Paulo BOSISIO (2022).

Embora as definições propostas por Flesch e Galamian guardem semelhanças, as classificações das mesmas possuem algumas particularidades. Flesch propõe uma classificação mais genérica para os golpes de arco, dividindo-os basicamente em quatro famílias: arcadas longas, arcadas curtas, arcadas jogadas e saltadas, e arcadas mistas (SALLES, 1998, p.37). Diferentemente de Flesch, Galamian não classifica os golpes de arco em categorias, preferindo tratá-los separadamente:

“Ele denomina estes tipos de golpes de arco de arcadas padrão ou arcadas modelos, termo aliás muito apropriado, uma vez que cada modelo pode ser considerado um tipo básico que comporta infinitas variações” (SALLES, 1998, p 46).

Em seu livro *40 Variations for the violin op. 3*, o violinista e professor tcheco Otakar Sevcik (1852-1934) apresenta 40 variações sobre um tema, na forma de exercícios para a técnica da mão direita, contendo diferentes golpes de arco. De especial interesse para nosso estudo são a variação 19, onde é introduzida a mecânica do *staccato* volante, e as variações 39 e 40, contendo o golpe de arco *ricochet* em acordes arpejados de três e quatro notas.

A violinista Mariana Salles também apresenta em seu livro *Arcadas e golpes de arco*, sua proposta de definição e classificação dos golpes de arco. Tal proposta se aproxima da adotada por Galamian, com pequenas diferenças, como por exemplo nos vários tipos de *ricochet* apontados pela autora.

Dois importantes professores brasileiros, o violinista Paulo Bosisio e o violista Marco Antônio Lavigne, estudaram em Colônia, Alemanha, respectivamente com Max Rostal (1905-1991) e Berta Volmer (1908-2000), ambos discípulos diretos do próprio Carl Flesch. LAVIGNE e BOSISIO apresentam no livro intitulado *Técnica de arco para violino e viola*, as definições, classificações e mecânicas dos golpes de arco, na perspectiva de Flesch, Galamian, Capet e também do próprio Rostal.

Abordando as definições, classificações e exercícios apresentados por esses diferentes autores, esta porção do capítulo busca discutir essas questões, e investigar os aspectos mecânicos e anatômicos envolvidos na condução do arco no *ricochet* e no *staccato*. Propomos também pequenos exercícios educativos, que podem ser acessados através de vídeos por meio de links e QR Codes, além de imagens e exemplos musicais, que poderão auxiliar no estudo dessas duas técnicas de arco.

Antes, porém, vamos mostrar brevemente o *pizzicato* de mão direita, utilizado pelo compositor Marcos Salles uma única vez nesta obra.

4.2.1 *Pizzicato* de mão direita, com indicador e polegar

A técnica de mão direita no violino é comumente chamada de técnica de arco. De fato a mão direita é basicamente relacionada ao arco, porém com algumas exceções. Como exemplo, citamos o *pizzicato* de mão direita e as técnicas estendidas, tais como os efeitos percussivos *knocking* e *drumming* (OLIVEIRA, 2020, p. 94).

O *pizzicato* de mão direita, na sua forma mais convencional, consiste em tocar as notas com o dedo indicador.

O dedo funciona como uma pinça que puxa as cordas para produzir o som. Geralmente os *pizzicatos* de mão direita são realizados com um dedo, mas podemos utilizar dois dedos para o caso de *pizzicatos* em cordas duplas, e três ou quatro dedos, para acordes (JACKSON, BERMAN, SARCH, 1987, p.72).

Existem outros tipos de *pizzicato* de mão direita que podem adquirir características particulares, a depender da maneira de sua execução. É o caso do *pizzicato* Bartók, que tem esse nome por causa de seu criador, o compositor Béla Bartók³⁷.

Este é um tipo de *pizzicato* em que a corda deve ser puxada verticalmente, de forma firme e abrupta, fazendo com que ela atinja o espelho do instrumento, produzindo um som percussivo característico.

A Figura 67 a seguir apresenta uma ilustração desses dois tipos de *pizzicato* de mão direita.

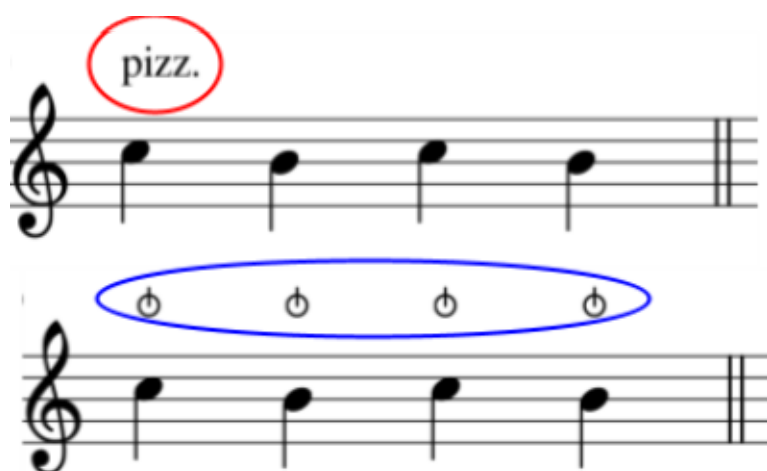


Figura 67 - Grafia dos tipos de *pizzicato* de mão direita “comum” em (vermelho) e do *pizzicato* Bartók em (azul).

No compasso 63 da peça *Matinta e o Curupira*, o compositor Marcos Salles utilizou o *pizzicato* de mão direita em uma única passagem, envolvendo duas cordas não adjacentes – Cordas Ré e Mi. A Figura 68 apresenta o excerto da peça no qual a técnica é utilizada.

³⁷ Béla Bartók (1881 - 1945), foi um importante compositor romeno que teve bastante destaque na pesquisa da música folclórica de seu país.



Figura 68 - Destacado em (vermelho), *pizzicato* de mão direita na peça *Matinta* e o *Curupira*, c.60-63 (SALLES, 1997, p.3).

Para a realização desse *pizzicato*, propomos a utilização de dois dedos: o indicador para a corda Ré, e o polegar para a corda Mi. Por ser um *pizzicato* com dois dedos, tocado de maneira não convencional, é necessária uma preparação para conseguir realizá-lo com precisão. A preparação consistiu em treinar o movimento de braço para chegar nas cordas que devem ser tocadas. Esta proposta foi inspirada no livro *Dictionary of Bowing Terms for String Instruments* publicado pela American String Association.

Uma outra maneira de realizar essa passagem seria utilizar o dedo indicador da mão esquerda para realizar o *pizzicato* da corda Ré grave e tocar a nota Ré aguda, com *pizzicato* de mão direita.

4.2.2 Os golpes de arco *staccato* e *ricochet*

Na literatura violinística podemos encontrar pelo menos dois tipos básicos de *staccato* – o *staccato* preso e o *staccato* volante. Carl Flesch, classifica o *staccato* como um golpe de arco pertencente ao grupo das arcadas curtas. Ele utiliza o termo *staccato martelé* para designar o *staccato* preso. Em sua classificação, Flesch apresenta ainda outras quatro variações dos dois tipos básicos: *staccato* tenso, arco *Viotti*, *portato* e *staccato sur place*.³⁸

³⁸Na seção em que Flesch comenta sobre o que ele chamou de arcadas jogadas e saltadas, ele explica as características desses golpes de arcos, os principais problemas que ocorrem na sua execução, e apresenta exercícios para trabalhá-los. Na versão em inglês, o termo *sur place* é traduzido como “standing-still”. Para mais detalhes ver FLESCH, 2000, p.50-53 e p.58-59.

Galamian classifica, além do *staccato* preso (que ele nomeia “sólido”) e *staccato* volante, uma terceira variação, que ele chamou de *spiccato* volante.³⁹ Para o presente estudo interessa-nos concentrarmos apenas nos dois tipos básicos que mencionamos anteriormente, o *staccato* preso e *staccato* volante.

Acerca do golpe de arco *ricochet*, apesar de não utilizar essa nomenclatura, Flesch o classifica como pertencente às arcadas saltadas, da qual fazem parte ainda os golpes de arco *saltati* e arpejos em *ricochet* (FLESCH, 2000, p.54-59). Galamian, por sua vez, fala apenas de um tipo de *ricochet*, que ele define como arcada não controlada, referindo-se à propriedade de flexibilidade natural da vareta do arco (GALAMIAN, 1985, p.81).

Mariana Salles classifica o *ricochet* em três tipos: *ricochet*, *jeté* e *arpejos em ricochet*. Ela adiciona ainda duas outras variações do golpe de arco: *ricochet* controlado e *arpejos* controlados (SALLES, 1998, p.96).

O termo “controlado” é utilizado em virtude da mecânica dessas variações, onde o intérprete controla tanto a velocidade quanto os saltos da vareta do arco sobre as cordas. Essas duas variações, assim como o golpe de arco *jeté*, são de interesse especial para o nosso estudo, e serão detalhados mais a frente. Curiosamente, a grafia dos golpes de arco *staccato* e *ricochet* e suas variações é a mesma, com pontos acima das notas e uma ligadura indicando o número de notas que deverá ser tocada na mesma direção do arco. A Figura 69 demonstra a grafia desse golpe de arco.

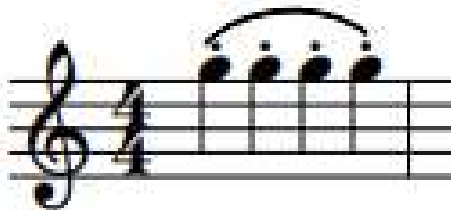


Figura 69 - Notação musical ambígua para designar os diferentes golpes de arco *staccato* e *ricochet* e suas variações.

Diante da ambiguidade da grafia desses golpes de arco, e considerando que cada um deles tem suas características sonoras específicas, fica a critério do intérprete escolher

³⁹Nessa seção de seu livro, Galamian aborda esses golpes de arco explicando seus fundamentos básicos, tais como mecânica, tipo de movimento, região do arco, e apresenta também alguns exercícios para sua prática correta. Para mais detalhes sobre o golpe *spiccato volante*, ver GALAMIAN, 1962, p.81.

qual dos golpes utilizar. A escolha vai depender do resultado sonoro desejado. Entretanto, uma maneira de solucionar essa ambiguidade é a indicação pelo compositor/editor do golpe de arco específico a ser utilizado (Figura 70).



Figura 70 - Grafia ambígua do *jeté* e *staccato volante* com indicação dos golpes de arco pelo compositor/editor, no excerto da peça *Matinta* e o *Curupira*, c18 (SALLES, Marcos, 1997, p.1).

A Figura 70 ilustra como a ambiguidade da notação é solucionada pelo compositor/editor, indicando ao intérprete quais golpes de arco devem ser aplicados, e em que momento do excerto. Em seguida, vamos detalhar mais a mecânica de cada um dos tipos de *staccato* e de *ricochet*, relacionando-os aos excertos selecionados da peça *Matinta* e o *Curupira*.

4.2.3 O *staccato*

O termo *staccato* é utilizado em música geralmente para designar que um conjunto de notas deve ser executado com uma articulação curta, ou como o próprio termo italiano sugere, destacadas umas das outras. Na partitura, ele é indicado com um ponto acima ou abaixo da nota, e na execução dessa articulação, o valor da nota se divide em duas metades, sendo a primeira de som e a segunda de silêncio (MED, 1996, p.44).

No caso dos instrumentos de cordas friccionadas, esse termo, além de indicar uma articulação, pode também estar indicando uma técnica de arco específica. “O termo *staccato*, nos instrumentos de corda, normalmente refere-se à execução de uma série de notas, intercaladas por pausas e articuladas em uma mesma direção, para baixo ou para cima” (LAVIGNE e BOSISIO, 2022, p.31).

Como dito anteriormente, são classificados nos livros de técnica violinística, dois tipos básicos de *staccato*, o preso e o volante. Eles se diferenciam num ponto: no *staccato* preso, o contato da crina do arco com a corda é sempre mantido, havendo uma alternância entre o pressionar (pronação) e o relaxar a pressão (supinação) sobre a vareta do arco; no *staccato* volante, em contraste com o golpe de arco anterior, o arco sai da corda no intervalo entre cada nota (GALAMIAN, 1962, p.78).

A seguir, abordaremos separadamente a mecânica de cada um desses tipos de golpe de arco.

4.2.3.1 O *staccato* preso

O *staccato* preso é classificado por Flesch como uma arcada curta. Para ele esse golpe de arco surgiu da necessidade de se utilizar o golpe de arco *martelé*⁴⁰ em uma velocidade mais rápida, e por essa razão ele o denomina *staccato martelé* (FLESCH 2000, p.50). Esse golpe de arco exige do violinista um controle refinado dos movimentos e músculos envolvidos na sua execução.

Para realizar o *staccato* preso é importante observar alguns pontos básicos, que podem nos ajudar a ter uma maior qualidade e eficiência em seu aprendizado e execução: (1) ele é mais facilmente exequível na metade superior do arco, partindo da extrema ponta, com arcada para cima; (2) um dos movimentos básicos envolvidos em sua performance é a rotação do antebraço em alternância constante de pronação e relaxamento da pronação; (3) uma quantidade mínima de arco deve ser usada para cada nota. No vídeo abaixo, exemplificamos a articulação resultante desse golpe de arco (Figura 71).

⁴⁰ O *martelé* é uma das arcadas consideradas básicas do violino. Consiste em um golpe que se caracteriza por uma articulação “seca” e curta, com a crina do arco em permanente contato com a corda, mudando de direção a cada nota articulada (ver mais em GALAMIAN 1962, p.70).



<https://youtu.be/vOxlqBO-eWw>

Figura 71 - QR Code e link do vídeo para acessar a execução do *staccato preso*.

FLESCH (2000, p.51) destaca que um dos problemas recorrentes no aprendizado do *staccato preso* é a dificuldade de sincronia entre arco e mão esquerda, o que compromete a clareza da articulação das notas. Para iniciar o estudo desse golpe de arco, ele recomenda trabalhar primeiramente na compreensão e controle dos movimentos, desenvolvendo a sincronia entre mão esquerda e direita, como mostra o exemplo musical da Figura 72.



Figura 72 - Exercício proposto por Carl Flesch para sincronia entre arco e mão esquerda no *staccato preso*, pressionando (pr) o arco nas pausas (FLESCH, 2000, p.51).

Nesse exercício, no momento indicado pelas pausas, o arco deve ganhar pressão para realizar o ataque da próxima nota, quando enfim deve haver o relaxamento da pressão. Após adquirir um bom controle da coordenação motora entre mão esquerda e direita, Flesch recomenda ir adicionando gradualmente mais notas numa mesma arcada, como mostra o exemplo da Figura 73.



Figura 73 - Exercício proposto por Carl Flesch para adição de notas no *staccato preso* (FLESCH, 2000, p.52).

Na Figura 74, apresentamos o excerto da peça *Matinta e o Curupira* em *staccato preso*.

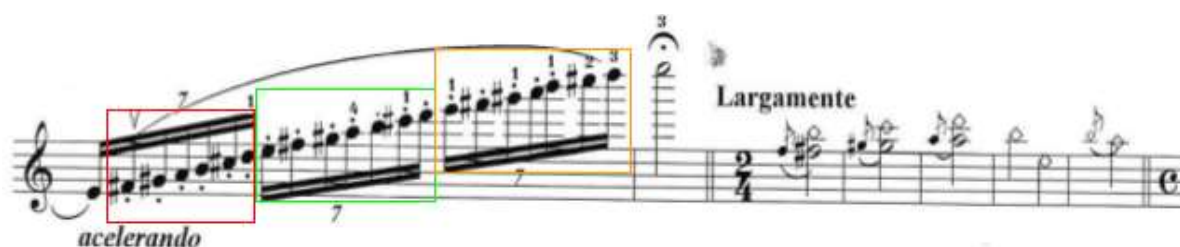


Figura 74 - Excerto dividido em três trechos, (trecho 1 em vermelho, trecho 2 em verde, trecho 3 em laranja), mostrando o *staccato preso* na peça *Matinta e o Curupira*, c.19-20 (SALLES, Marcos, 1997, p.1).

No estudo deste excerto é possível aplicar não só os exercícios sugeridos por Flesch, como outros adaptados/criados, com base nas características do golpe de arco. Visto que o excerto apresenta uma escala em três oitavas em uma mesma arcada, optamos por dividir essa escala em três trechos, sendo que cada um deles coincide com a figura de quiálteras de sete notas (Figura 74).

Propomos praticar separadamente cada um dos trechos em quiálteras, iniciando sempre com o arco para cima, em velocidade lenta, repetindo duas vezes cada nota, e observando os apontamentos feitos por Flesch e Galamian, os quais destacamos anteriormente. A Figura 75 ilustra, tomando como exemplo o trecho 1, a ideia contida nesse exercício.



Figura 75 - Exercício com notas repetidas (em azul) para estudo do *staccato* preso na peça *Matinta* e o *Curupira* (digitalizado pelos autores).

Neste exercício, a divisão da escala em trechos menores e a repetição de notas em velocidade lenta possibilita, num primeiro momento, uma melhor sincronia da mão direita e da mão esquerda. Além disso, podemos trabalhar os aspectos importantes do golpe de arco *staccato* preso, tais como clareza da articulação, qualidade sonora, velocidade e pressão do arco, movimentos do antebraço, utilizando diretamente o excerto da peça.

Em seguida, propomos retirar a repetição de notas, tocando cada trecho na sua forma original, e gradualmente apressar a velocidade de cada quiáltera. O estágio final do exercício é tocar os três trechos seguidamente, obtendo a escala completa do texto original.

4.2.3.2 O *staccato* volante

Carl Flesch classifica um grupo de golpes de arco como arcadas jogadas e saltadas, que se caracterizam pelo fato de que, em sua execução, o arco abandona a corda (FLESCH 2000, p.54-59). Entretanto, existe uma diferença entre as arcadas jogadas e saltadas, que Flesch descreve como “fator passivo – ativo”.

Nas arcadas jogadas o intérprete é ativo, ou seja, controla os movimentos do arco para cada nota emitida, e nas saltadas, o executante se torna passivo, enquanto o arco é ativo, já que em velocidades mais rápidas, salta por si mesmo pela elasticidade natural da vareta e da crina (FLESCH 2000, p.54). O *staccato* volante está, portanto, inserido nas arcadas jogadas (FLESCH 2000, p.58).

Para a abordagem desse golpe de arco é importante observarmos algumas de suas características básicas. Na execução do *staccato* volante, “o arco abandona a corda

após a emissão de cada nota . . . [por meio de] rápidos movimentos de supinação (LAVIGNE e BOSISIO, 2022, p.33). Há um movimento tanto horizontal quanto vertical da vareta do arco, bem como uma maior flexibilidade dos dedos da mão direita (GALAMIAN 1962, p.80).

Outro ponto importante que devemos lembrar, ao abordar o *staccato volante*, é que ele é mais facilmente exequível a partir do meio do arco, com arcada para cima. A Figura 76 exemplifica em vídeo a execução desse golpe de arco.



Figura 76 - QR Code e link do vídeo para acessar a execução do *staccato volante*.
< <https://youtu.be/bAePc4cP2dw> >

Na obra *Matinta* e o *Curupira*, Salles emprega o *staccato volante* logo na seção introdutória. O excerto que selecionamos (Figura 77) contém basicamente uma escala descendente em quiáltera de dez notas, sendo que nove delas devem ser tocadas em *staccato volante*.



Figura 77 - Destacado (em laranja) o *staccato volante*, c.17-18 da peça *Matinta* e o *Curupira* (SALLES, Marcos, 1997, p.1).

Nas suas *40 Variações op. 3* para o estudo do arco, Otakar Sevcik aborda o estudo do *staccato volante*. A partir da variação número 19, Sevcik trabalha a mecânica desse golpe de arco iniciando com duas notas por arcada, e posteriormente aumentando esse número de notas. Em seus exercícios, ele começa o *staccato volante* sempre com a

arcada para cima, na região do meio do arco, utilizando ritmos, velocidades, e dinâmicas diferentes.

Por se tratar de um exercício simples e curto, pensamos que a prática da variação 19 do op. 3 de Sevcik (Figura 78) pode ser excelente para uma primeira fixação dos movimentos envolvidos na execução do *staccato* volante.



Figura 78 - Variação 19 do op. 3 contendo o golpe de arco *staccato* volante e a indicação de região do arco (SEVCIK, 1901, p.10).

Após compreender a mecânica do golpe de arco, podemos progredir para a introdução de mais notas numa mesma arcada, para que tenhamos o resultado final objetivado. Isso pode ser feito utilizando os mesmos exercícios que apresentamos anteriormente para o *staccato* preso, nas Figuras 72, 73 e 75, nesse caso realizados em *staccato* volante e aplicados na escala descendente do excerto correspondente (Figura 75).

4.2.4 O *ricochet*

Carl Flesch, mesmo sem se utilizar do termo *ricochet*, classifica esse golpe como uma arcada saltada (FLESCH, 2000, p.54-59). LAVIGNE e BOSISIO (2022, p.46) mencionam o termo *balzato* como sinônimo do *ricochet*. Para Galamian, o *ricochet* “se baseia na flexibilidade ou elasticidade natural da vareta do arco” (GALAMIAN 1962, p.81).

O arco é impulsionado a princípio pelo violinista, e a partir disso, salta por si mesmo, cabendo ao executante apenas conduzi-lo por meio do movimento do braço. Galamian considera o *ricochet* um golpe de arco “não controlado” (GALAMIAN, 1962, p.82), convergindo para o mesmo conceito de fator passivo-ativo apresentado por Flesch, conforme mencionado anteriormente.

Para realizar o *ricochet* precisamos observar alguns pontos importantes sobre sua mecânica. BOSISIO e LAVIGNE, citando Max Rostal, afirmam que:

Rostal(1997:73) menciona duas formas de realizar o *ricochet*: a primeira consiste em lançar o arco sobre a corda e a outra - mais difícil - implica em fazer com que o arco ricocheteie apenas após a 1ª nota da arcada para baixo. Neste caso o arco seria posto a saltar através de um movimento brusco de inversão das crinas, no momento da mudança de arco, onde elas se horizontalizam (LAVIGNE e BOSISIO, 2022, p.46).

Na figura abaixo apresentamos em vídeo a exemplificação das duas formas de execução do *ricochet*, descritas por Rostal.



Figura 79- QR Code e link do vídeo para acessar as duas formas de realizar o golpe de arco *ricochet*.
<<https://youtu.be/tHVjpHWmhh0>>

A violinista Mariana Salles, em seu livro *Arcadas e Golpes de Arco*, apresenta três variações para o *ricochet*, que são encontradas na peça *Matinta* e o *Curupira*: arpejos em *ricochet*, *jeté*, e *ricochet* controlado e arpejos controlados.

A seguir abordaremos separadamente esses três golpes de arco, falando sobre sua execução e propondo maneiras para seu estudo.

4.2.4.1 Arpejos em *ricochet*

Esse tipo de *ricochet* é muito utilizado no repertório solista do violino. Caracteriza-se por utilizar 2, 3 ou 4 cordas, nas quais o arco impulsionado inicialmente pelo intérprete, salta da corda através de sua elasticidade natural em um movimento perpétuo”

(SALLES, 1998, p.97). Na obra *Matinta e o Curupira*, Marcos Salles utiliza esse golpe de arco na seção introdutória em um curto trecho (Figura 80).



Figura 80 - Arpejos em *ricochet*, c.8-9 da peça *Matinta e o Curupira* (SALLES, Marcos, 1997, p.1).

Para a realização dos arpejos em *ricochet*, podemos observar alguns pontos:

- 1) o arco deve estar ligeiramente inclinado em direção ao cavalete;
- 2) Utiliza-se o mínimo possível de amplitude do arco;
- 3) Braço e pulso mantêm-se imóveis: o movimento de mudança de corda é feito unicamente pela articulação do ombro;
- 4) O andamento de execução é sempre rápido” (SALLES, 1998, p.98).

A Figura 81, a seguir, ilustra por meio de uma EdiPA, o movimento de mudança de corda pela articulação do ombro, mantendo a estabilidade do braço e pulso, no excerto mostrado na Figura 80.

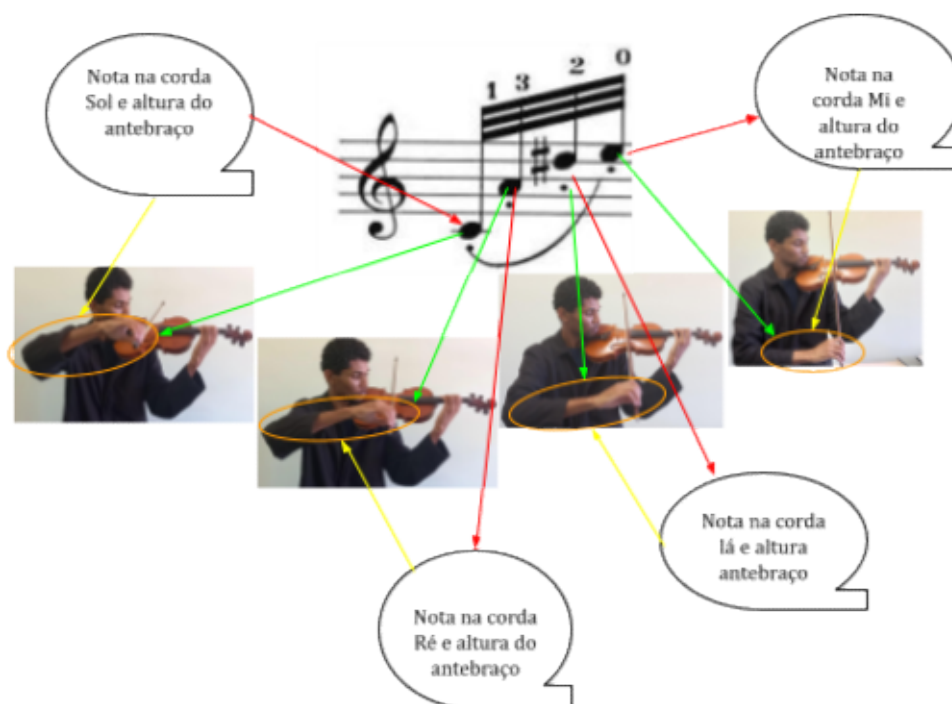


Figura 81 - Mudanças de corda por meio da articulação do ombro, mantendo a estabilidade do braço e pulso durante a execução do arpejo em *ricochet*.

Apresentamos também na figura abaixo a exemplificação da execução desse golpe de arco.



Figura 82 - QR Code e link do vídeo para acessar a execução dos arpejos em *ricochet* nas 4 cordas.

<<https://youtu.be/Ey9fRrZuZoU>>

Para seu estudo, podemos utilizar algumas das ideias de exercícios apresentadas por Sevcik na variação 40 de seu livro op.3. A variação consiste em 24 acordes de 4 sons a serem tocados de forma arpejada, utilizando as quatro cordas do violino (figura 83).



Figura 83 - Acordes arpejados da Variação 40 do Op. 3 (SEVCIK, 1901, p.18).

Para abordar os arpejos em *ricochet* na Variação 40, Sevcik propõe diferentes maneiras de realizar os acordes, que podemos chamar de variantes. Uma das mais eficientes para desenvolver o *ricochet* é a variante 4 (Figura 84), onde deve-se repetir oito vezes a nota mais grave do acorde, tocada na corda Sol do violino, de forma que o arco salte livremente sobre a corda, como uma preparação para o arpejo em *ricochet*.

Assim, aproveitando essa elasticidade natural da vareta já em movimento, inicia-se imediatamente o arpejo nas quatro cordas.



Figura 84 - Variante 4 da Variação 40 do Opus 3, para estudo do arpejo em *ricochet* (SEVCIK, 1901, p.19).

Essa variante pode ser aplicada no excerto da Figura 80. Nas demais variantes, Sevcik propõe outros ritmos e velocidades, incentivando e desafiando o violinista a controlar o arco nos saltos em velocidades rápidas, e com a direção da arcada invertida.

4.2.4.2 Jeté

O nome *Jeté* é derivado do termo francês *jeter*, que quer dizer lançar, jogar (LAVIGNE e BOSISIO, 2022, p.52).

Sobre o *jeté*, embora utilizando o termo *saltati*, Flesch, explica que se trata de um golpe de arco que consiste na execução de um conjunto de notas numa mesma arcada, em que o arco é impulsionado, fazendo com que ele salte (FLESCH, 2000, p.57).

A mecânica do *jeté* é a mesma da primeira modalidade demonstrada no vídeo que pode ser acessado através do Qr Code, contido na Figura 79. Na peça de Marcos Salles, ele utiliza em diversas passagens esse golpe de arco. Um desses trechos é o exemplificado na Figura 83, onde ele indica também o golpe de arco a ser usado, e o momento do programa da peça que ele quer representar.

Figura 85 - Destacado (em **vermelho**) a grafia do golpe de arco, (em **azul**) a indicação especificando qual das variantes do golpe de arco deve ser utilizada, e (em **verde**) a indicação programática, c.90-97 da peça *Matinta* e o *Curupira* (SALLES, Marcos, 1997).

Ao abordarmos o *jeté*, podemos observar os aspectos descritos por Flesch, os quais poderão nos orientar para uma melhor compreensão e execução desse golpe de arco:

A quantidade de arco a ser usada é proporcional ao número de notas a serem tocadas, e o terço ou o quarto superior do arco pode ser usado. Apenas no início o arco é jogado sobre a corda. No início da arcada, a vareta está verticalmente sobre a crina, e ao longo da arcada a vareta inclina-se em direção ao cavalete. Devido ao fato de que a elasticidade inerente à metade superior dos arcos é apenas moderada, o movimento saltado deve ser iniciado jogando o arco de uma certa altura; se inclinarmos o arco em direção ao cavalete, o resultado será uma continuação automática da ação de saltar (FLESCH, 2000, p.57, tradução nossa).

Galamin não menciona o termo *jeté*, mas também trata esse golpe de arco como sinônimo de *ricochet*. Portanto, os exercícios propostos por Galamin para o estudo do *ricochet* são uma excelente ferramenta para treinar o *jeté*, principalmente porque trabalham diferentes ritmos (Figura 86) e mudanças de cordas (Figura 87).

Example 68



Figura 86 - Exercício para o estudo do *ricochet/jeté* com diferentes ritmos (GALAMIAN, 1962, p.82).



Figura 87 - Exercício para o estudo do *ricochet/jeté* com mudanças de cordas (GALAMIAN, 1962, p.83).

4.2.4.3 *Ricochet* controlado e arpejos controlados

A última categoria é a do *ricochet* controlado e arpejos controlados. “São *ricochets* e arpejos executados em andamentos lentos e que por isso requerem um controle individual do salto para cada nota” (SALLES, 1998, p.98). Marcos Salles apresenta uma passagem contendo arpejos em *ricochet*, dentro de uma sessão com a indicação *Largamente*. Concluímos que esses arpejos devem ser tocados numa velocidade moderada, e por isso acreditamos que o arpejo controlado seja o golpe indicado para esse trecho (Figura 88).



Figura 88 - Passagem em *ricochet* controlado na peça *Matinta* e o *Curupira*, c.25-26(SALLES, Marena, 1998, p.2).

Nesse caso, o golpe de arco passa a ter a participação mais ativa do intérprete na articulação de cada nota, como que jogando e recolhendo o arco para cada uma delas. No vídeo abaixo, exemplificamos a execução desse golpe de arco (Figura 89).



Figura 89 - QR Code e link do vídeo para acessar a execução do arpejo controlado.
<<https://youtu.be/Te9aPF2-A64>>

Como demonstrado no vídeo, o arpejo controlado pode ser inicialmente abordado tocando-se apenas as cordas soltas envolvidas na passagem. Depois de exercitada essa mecânica, aplica-se o golpe de arco no excerto correspondente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resgate e redescoberta da música brasileira é de imensa relevância para nosso país. Através desse tipo de trabalho poderemos conhecer acerca de nossa história, compreender o presente e possivelmente, projetar o futuro.

Nesse sentido, o trabalho ora apresentado, coloca em evidência detalhes da vida e obra de um importante violinista e compositor brasileiro do final do século XIX e início do século XX, o compositor Marcos Raggio de Salles. Abordando uma de suas mais importantes obras, a peça *Matinta e o Curupira*, traçamos um panorama histórico e biográfico de sua vida e obra falando sobre aspectos de seu nascimento, infância, sua iniciação ao violino, seus estudos e aperfeiçoamento no instrumento na Itália e de sua atividade no Brasil como violinista, professor e compositor.

Lançando inicialmente luz sobre as discussões em torno da pedagogia da performance musical e estabelecendo como ponto de referência a vida e obra do compositor Marcos Salles, buscamos contextualizar os períodos colonial e final do século XIX, anteriores à época em que viveu o compositor.

Discorrendo sobre os primórdios da história do violino no Brasil, buscamos analisar e contextualizar o desenvolvimento do repertório do instrumento no país, abordando fatos importantes como o movimento nacionalista brasileiro, compositores importantes, violinistas importantes, e relacionamos os fatos aos acontecimentos sociais e políticos das épocas.

Buscamos relacionar o compositor com o meio musical que o mesmo esteve inserido durante sua vida. Falamos sobre sua amizade e parceria com alguns dos mais importantes músicos brasileiros da época, como Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, com destaque para o violinista e compositor Flausino Vale.

Através de documentos disponíveis tais como: partituras, editadas por sua filha Marena, textos de Vicente Salles sobre a obra e também textos do próprio compositor, entre outras fontes, buscamos compreender como se desenvolveu sua trajetória e atividade como violinista, professor e compositor.

Destacamos também suas ideias como pedagogo violinista, com seu método de musicalização *Manu pauta*, seus tratados violinísticos sobre técnicas diversas e seus conselhos a estudantes de violino.

Ao abordar a peça *Matinta e o Curupira*, procuramos identificar, destacar e contextualizar os diversos elementos técnico-violinísticos, musicais e estéticos, para que compreendêssemos as características da obra de Salles.

Verificamos que Salles utiliza a técnica tradicional do violino, e apresenta uma forte tendência nacionalista em sua música, com destaque principal para a temática de suas obras que se inspiram no folclore brasileiro.

Observamos que a presença de melodias e lendas indígenas do imaginário amazônico é bastante recorrente em suas peças, servindo como material temático tanto musical como textual. De maneira minuciosa procuramos analisar a forma como o compositor utilizou esse material para construir as ideias e enredos que representam suas obras.

Abarcando os diversos tópicos mencionados anteriormente como pano de fundo desse trabalho, selecionamos os mais representativos excertos da obra *Matinta e o Curupira*. Baseando-nos na literatura técnico-musical violinística dos séculos XX e XXI, propusemos maneiras para sua prática por meio de exercícios educativos criados por nós, além de outros retirados da literatura técnico violinística.

Primeiramente abordamos as técnicas de mão esquerda presentes na obra. Através de exemplos musicais contendo exercícios criados/adaptados, apresentamos ideias para o estudo das mesmas.

Na abordagem da técnica de mão direita, concentramos nos golpes de arco o *staccato* e *ricochet*, analisando suas características sonoras e mecânicas, os fundamentos técnicos básicos, e o que os principais autores da literatura violinística falam acerca deles. Nosso estudo nos mostrou, por exemplo, a ausência de uma padronização na terminologia dos diferentes golpes de arco, o que pode gerar um certo nível de confusão ao abordarmos o tema.

Observamos que muitos golpes de arco se desmembram em variações, que por sua vez apresentam características particulares quando as comparamos. Nesse sentido ponderamos que o mais importante, a despeito das diferenças entre as classificações e terminologias encontradas, é achar os pontos de convergência entre esses autores, e procurar meios para a realização eficiente dos golpes de arco.

Seguindo esse propósito, elaboramos exercícios para demonstrar ideias que podem ser úteis para o estudo dos mesmos. Tais exercícios foram apresentados na forma de exemplos musicais, figuras, EdiPAs, e vídeos, que podem ser acessados por links e QR Codes, e que contém demonstrações da execução do *staccato* e do *ricochet*, assim como de suas respectivas variações. Paralelamente, propusemos uma possibilidade interpretativa que contempla as ideias programáticas e nacionalistas da peça, e que podem servir de referência para a obra do compositor como um todo.

Esperamos que os exercícios e ideias interpretativas apresentadas auxiliem tanto na realização da parte técnica, quanto na compreensão das características composicionais e estética musical desse compositor.

Ademais, acreditamos que este trabalho contribui de maneira significativa para a pesquisa em música brasileira para violino, já que traz aos intérpretes uma obra de grande relevância para o repertório nacional do instrumento, até então desconhecida do público.

Esta pesquisa toma também a iniciativa de avançar nos estudos sobre a estética musical do compositor Marcos Salles, relacionando-o com o movimento nacionalista

brasileiro. Foram analisadas as características e formas de seu discurso musical, seu estilo de manipulação de material temático, e a construção de programas.

Verificamos o quanto ele buscou explorar as sutilezas da técnica violinística para dar um colorido sonoro para sua música. Observamos que, através de ideias programáticas e diversidade de recursos técnicos, ele evoca com essa obra, mitos e lendas amazônicas, dando vida a personagens conhecidos até então apenas em lendas e histórias.

6 REFERÊNCIAS

ACQUARONE, Francisco. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 360 p., 1948. Disponível em: <<http://institutopianobrasileiro.com.br/biblioteca>>. Acesso em 18/08/2022 às 16:48”.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos (UFF).

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/webst/Downloads/Textos%20de%20refer%C3%A2ncia/triste_fim_lima.pdf>. Acesso em: 11/10/2022, às 12:10”.

BETTENCOURT, Gastão de. **História breve da música no Brasil**. Lisboa: Oficina Gráfica Limitada, 1945.

BORÉM, Fausto. **Por uma unidade e diversidade da performance musical**. Artigo 10f. Revista da ABEM. Número 14, março de 2006.

_____. **MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música**. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 2016, p.1-37.

BOSISIO, Paulo. **Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996.

CASCUDO, L. da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global Editoras, 2001.

CASTAGNA, Paulo (Coord.). **Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854): obra completa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais - PAMM, v. 6, 2011.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia Della Musica Nel Brasile, dai tempi coloniali Sino Aí Nostri Giorni (1549-1925)**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CERQUEIRA, Daniel Lemos, ZORZAL, Ricieri Carlini, ÁVILA, Guilherme Augusto. **Considerações sobre a aprendizagem da performance musical.** Artigo, Revista *Per musj*, UFMG, 2012.

CIPRIANO, Luís Alberto Garcia. **Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música.** Dissertação de mestrado. 107f. Universidade de São Paulo. 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural.** Artcultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105-119, jul.-dez. 2013.

DOUNIS, Demétrius Constantine. **Violin players' Daily Dozen: twelve fundamental exercises for the left hand and the bow.** Op.20. Harms, New York, 1925.

FEICHAS, Leonardo Vieira. **Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Valle: Observações teórico-práticas para sua interpretação.** Dissertação de mestrado 256f. UNICAMP. Instituto de Artes. Campinas, 2013.

FISCHER, Simon. **Basics: 300 exercises and practice routines for the violin.** London: Peters edition, 1997.

_____. **Practice: 250 step-by-step practice methods for the violin.** London: Peters Edition Limited, 2004.

FLESCHE, Carl. **The Art of Violin Playing - Book One.** Trad. Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer, 2000. p.50-59. (primeira edição em 1923).

PAGANINI, Niccolò. **Twenty four caprices Op.1.** ed. Carl Flesch. Leipzig, 1900.

FREITAS, Webster Martins de, ANDRADE, Edson Queiroz de. **O staccato e o ricochet na peça Matinta e o Curupira para violino solo de Marcos Salles.** In: Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance n°7. Org. e ed. De Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, selo Minas de som, 2023, p.106-129.

FRÉSCA, Camila. **Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas.** Artigo 19f. OPUS, v.26 n.2 maio/ago. 2020.

_____. **Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008.

GALAMIAN Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching.** 2nd Edition, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. p. 78-84, 1962.

_____. Contemporary violin technique. Boston, Massachusetts: Galaxy Music corporation, for all countries, a *division of ECS Publishing*, 2006.

GERLE, Robert. **A arte de praticar violino.** Trad. João Eduardo Titton. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2015. Coleção Luteria, História e Cultura Musical.

_____. **The Art of Practicing The Violin.** London: Stainer e Bell Ltda, 1983.

JACKSON, Barbara G., BERMAN, Joel, SARCH, Kenneth. **The A.S.T.A. Dictionary of Bowing Terms for String Instruments.** 3rd. Edition. Bloomington, Indiana: American String Teachers Association, 1987.

KREUTZER, Rudolphe. **Forty two studies for Violin by Galamian**. International music company. New York, 1963.

LAVIGNE, Marco, BOSISIO, Paulo. **Técnica de arco para violino e viola: abordagem prática, incluindo uma visão abrangente (Flesch, Rostal, Galamian, Capet e outros)**. São Paulo, SP: Ilustre Editora, 2022.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2005.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos**. Artigo. Revista Per musí (27). UFMG. 2013.

PAGANINI, Niccolò. **Concerto N°5 in A minor for violin**. USA: Swand publications, 1976. (Partitura)

PAULINYI, Zoltan. **Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo**. Dissertação de mestrado 197f. Departamento de Música da Universidade de Brasília, Brasília, DF. 2010.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. **Acalantos do Folclore Brasileiro: terror, escravidão e (des)encontros culturais**. In: OPUS. v. 26, n. 2, p. 1-40, out. 2020. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/852>>. Acesso em: 20 set. 2022.

PONTES, Luciano Ferreira. **Aspectos idiomáticos em Peças brasileiras para violino: de Leopoldo Miguez (1884) a Estércio Marquez (2000)**. Dissertação de mestrado, 107f, Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2012.

QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares de. **Música brasileira [e-Book]**. / João Fortunato Soares de Quadros Júnior. – São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019. 80 p.

RESENDE, Fabíola Moreira. **A Orquestra Ribeiro Bastos De São João Del-Rei/Mg: Prática e Aprendizagem Musical em uma Tradição Tricentenária**. Dissertação 251f (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2011.

REZENDE, Maria da Conceição. **A Música na História de Minas Colonial**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

SALLES, Marena Isdebski, SALLES, Vicente. **Marcos Salles, uma vida**. Brasília: Thesaurus, 2010. 320 p. il.

_____. **Arquivo vivo musical**. Brasília, Thesaurus, 2007.

SALLES, Mariana Isdebski. **A obra para violino de Marcos Salles e sua utilização nos Cursos de Graduação em violino como material didático**. Anais Do III simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, páginas 1139 - 1146. Artigo, 8f, UNIRIO, Rio de Janeiro 2014.

_____. **Arcadas e golpes de Arco.** 3ª edição. Brasília: Thesaurus, 2017. (primeira edição em 1998).

_____. **Ciência na Arte Arte na Ciência: Técnica Violinística e concepção de interpretações musicais.** - 1ª. ed. - Belém [PA]: Paka-Tatu, 2021.

SALLES, Marcos Raggio de. **Matinta e o Curupira:** lenda amazônica. Edições Marena I. Salles - MS-006 - 1997. (Partitura).

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente:** Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Brasília, Zahar, 2001.

SANTOS, Luís Otávio. **A chave do artesanato:** Um olhar sobre o paradoxo entre a relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. 2011. 189 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Música, Práticas Interpretativas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SASSMANNSHAUS, Kurt. **Shifting Master Class:** Carmen Fantasy Chromatic Glissando. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a96BTORyGk>> Acesso em 09/11/2022, às 19:00. (Vídeo)

SEVCIK, Otakar. **School of violin technics Opus 1 book 4, exercises in double stops.** New York G. Schirmer, no.844-47, 1905.

_____. **40 Variations OP.3.** Leipzig Bosworth e Co., 1901.

_____. **OP.8. Changes of position and preparatory scale studies.** New York G. Schirmer, no.848, 1905.

_____. **Op.9. Preparatory exercises in double stopping. Op.9.** New York G. Schirmer, 1905.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Deux choros Bis** pour violon et violoncelle. Paris, 1929. (Partitura).