

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA *STRICTO SENSU* – MESTRADO

ISMAEL LIMA DO NASCIMENTO

O IDIOMATISMO NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE SEBASTIÃO TAPAJÓS

São Paulo
2013

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA *STRICTO SENSU* – MESTRADO

ISMAEL LIMA DO NASCIMENTO

O IDIOMATISMO NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE SEBASTIÃO TAPAJÓS

Trabalho apresentado ao departamento de Pós-graduação em música da UNESP como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música. Orientação do Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

São Paulo
2013

ISMAEL LIMA DO NASCIMENTO

O Idiomatismo na Obra para Violão Solo de Sebastião Tapajós

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador _____
Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

2ª Examinadora _____
Prof.ª Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

3º Examinador _____
Prof. Dr. Achille Guido Picchi

São Paulo, 20 de julho de 2013.

AGRADECIMENTOS

A Deus, porque “Até aqui nos ajudou o Senhor” (1Sm 7:12).

Ao meu orientador Dr. Giacomo Bartoloni, pelo apoio na oportunidade deste mestrado, pela paciência, aulas de violão, dedicação, conselhos, bom humor, sua incrível generosidade, por ter acreditado em mim e me auxiliado em TODAS as etapas deste mestrado.

À minha irmã Suzany Nascimento, meu pai João Batista e meu avô Manoel Lima, pelas orações, companheirismo e incentivo.

Ao primo Jubrael Mesquita, por ter me incentivado ao caminho acadêmico e ter me ajudado a tornar isso possível.

À Thaís e Naice Baia, pelo carinho, amizade, auxílios, orações e palavras de incentivo.

À Laura Maria Figueiredo, por ter me ajudado inúmeras vezes no decorrer deste trabalho.

Ao grande músico, violonista e compositor Sebastião Tapajós, que me proveu o material necessário, mostrando-se sempre disponível para as entrevistas, sem o qual, esta dissertação não teria sido possível.

Ao professor Nelson Fernando Caiado, por ter me ensinado a tocar violão e me incentivado a não desistir.

À FAPEAM, pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa concedida entre fevereiro de 2011 e fevereiro de 2013.

Ao programa de Pós Graduação em Música da UNESP, e a todos os professores e funcionários do Instituto de Artes.

Resumo

Esta dissertação tem como foco o idiomatismo em música e sua manifestação na obra para violão solo de Sebastião Tapajós, em que procuramos verificar, através de uma pesquisa de cunho bibliográfico, a utilização do termo idiomatismo no âmbito acadêmico musical, com ênfase para o meio violonístico, e sua aplicabilidade analítica na obra do compositor.

Iniciamos este trabalho discutindo sobre os significados do termo e sua utilização nas produções acadêmicas brasileiras, abrangendo as possibilidades conceituais do termo como linguagem musical, linguagem composicional, e linguagem instrumental, com ênfase para o instrumento violão.

A segunda parte da pesquisa é dedicada ao compositor Sebastião Tapajós, em que traçamos um perfil biográfico do violonista, destacando sua trajetória, influência, e sua obra para violão solo. E na terceira parte, foi realizada uma análise de cinco peças para violão solo do compositor, destacando o idiomático em sua linguagem musical, instrumental e em sua linguagem composicional.

Palavras-Chave: Idiomatismo, Sebastião Tapajós, Violão, Música Brasileira.

Abstract

This research focuses on idioms in music and its manifestation in the works for solo guitar by Sebastião Tapajós that we seek to verify, through a bibliographical research, the use of the term idiomatically in the academic musical scope, with emphasis in the guitar world and its applicability in the analytical work of the composer.

We started this work discussing the meanings of the term and its use in the Brazilian academic production, including the conceptual possibilities of the term as musical language, compositional language, with emphasis on the instrument guitar.

The second part of the research is dedicated to the composer Sebastião Tapajós, where we described a biographical profile of the guitarist, highlighting his history, influence, and his work for solo guitar. And in the third part, an analysis was made of five pieces for solo guitar by composer, highlighting his idiomatic musical language, and instrumental in his compositional language.

Keywords: Idiomatically, Sebastião Tapajós, Guitar, Brazilian Music

Sumário

INTRODUÇÃO.....	7
1.IDIOMATISMO.....	11
1.1 O Termo.....	11
1.2 Idiomatismo como Linguagem Instrumental.....	12
1.3 Idiomatismo com Linguagem Musical.....	13
1.4 Idiomatismo como Linguagem Composicional.....	14
1.5 Idiomatismo Violonístico.....	16
2. SEBASTIÃO TAPAJÓS.....	31
2.1 Introdução.....	31
2.2 Biografia.....	31
2.3 Influências.....	36
2.4 Sua Obra.....	48
2.5 Discografia.....	53
3. ANÁLISE IDIOMÁTICA.....	112
3.1 Marudá.....	112
3.2 Três Violeiros.....	117
3.3 Rancheira Gaúcha	122
3.4 Valsa de um Sonho.....	125
3.5 Catirimbó	129
3.6 Linguagem Composicional	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	143
ANEXOS.....	147

INTRODUÇÃO

Sebastião Tapajós (1942) é um dos maiores representantes do instrumento violão do norte do Brasil. Nasceu na cidade de Santarém, no Estado do Pará, e alcançou um grande prestígio internacional e nacional como solista, compositor e arranjador, além de possuir uma vasta produção discográfica, que compreende mais de sessenta e quatro álbuns com composições próprias e arranjos para as mais diversas formações instrumentais e vocais.

Nosso primeiro contato pessoal com o violonista se deu em uma apresentação na cidade de Manaus, nossa cidade natal, no ano de 2010, aonde o violonista iria se apresentar junto à Orquestra de Violões do Amazonas, da qual fazemos parte e, em cuja ocasião, presenteou-nos, ao executar, como solista, composições de sua autoria, e outras juntamente com a orquestra. A ocasião impulsionou-nos a fazer uma busca por outras referências auditivas e percebemos inúmeras peças para violão solo que exploravam o instrumento com suas possibilidades timbrísticas, técnicas, dentre outras. Essa busca revelou-nos em sua obra, um grande conhecimento técnico do instrumento, além de expressar valores amazônicos através da utilização de elementos musicais de danças típicas da região, temática registrada em gravações de álbuns contendo peças com nomes de origem indígena. Ao observar tais características, propus um projeto de mestrado inicial intitulado “O Idiomatismo Amazônico na Obra para Violão Solo de Sebastião Tapajós”, em que visamos destacar as características amazônicas encontradas em sua obra, para violão solo.

Ao nos aprofundarmos em sua obra, percebemos que o violonista não apenas compôs obras com teor amazônico, mas também, expressa em suas peças outras vertentes musicais, abrangendo características da música urbana carioca, da música de tradição sertaneja, latino-americana, nordestina e amazônica, nas quais o compositor demonstra um conhecimento aprofundado sobre as características estilísticas de cada gênero. Assim, canalizamos o foco do projeto para a temática intitulada “O Idiomatismo na Obra para Violão Solo de Sebastião Tapajós”, na qual visei discutir as várias facetas composicionais do violonista.

A temática em questão, a princípio, leva-nos à busca do entendimento semântico do termo “idiomatismo” e verificarmos a sua ampla utilização nas publicações acadêmicas brasileiras na área musical, com destaque para o meio violonístico, que a tem utilizado

largamente, principalmente para se referir a composições que exploram as capacidades que são particulares de um determinado instrumento, que podem incluir timbres, registro, articulação, técnicas específicas, dentre outras. Entretanto, ao observar outras utilizações, tais como: suas definições em dicionários, publicações acadêmicas brasileiras e em literatura voltada para a linguística, entendemos que o termo “idiomatismo” pode ser utilizado no contexto musical sob três aspectos:

- sobre um instrumento, em composições que exploram as suas possibilidades timbrísticas, de registro, afinação e outros, revelando que, quem as compôs, possui um conhecimento considerável sobre o instrumento;
- como linguagem musical, em composições que trazem características musicais peculiares a uma determinada região ou meio de expressão;
- como linguagem composicional, em obras em que podemos identificar traços estéticos e técnicos específicos de um determinado compositor.

Dentro do contexto violonístico, observamos também, que o estudo do idiomatismo, sob essas três possibilidades conceituais, torna-se benéfico para o compositor, principalmente para os não-violonistas, visto que, um estudo aprofundado sobre as características idiomáticas do instrumento podiam proporcionar maiores subsídios técnicos de composição. Tais características permitem ao compositor máxima exploração das possibilidades do violão e dos intérpretes, à medida que teriam maiores ferramentas interpretativas, e cada perspectiva diferente do idiomatismo seria útil para a preparação de uma performance musicologicamente orientada, por abordar analiticamente aspectos técnicos, harmônicos, estéticos, históricos do instrumento dentre outros.

Por entendermos ser a linha de pesquisa “Epistemologia e Práxis do Processo Criativo”, voltada para os estudos da performance musical e termos que apresentar dois recitais com uma parte do repertório inerente à referida pesquisa, percebemos a oportunidade de aplicar essas três possibilidades conceituais como uma vertente analítica, sobre a obra para violão solo de Sebastião Tapajós. Como objeto de estudo, analisaremos cinco peças para violão solo, que trazem características idiomáticas da linguagem musical da música urbana carioca, música nordestina, latino-americana, de tradição sertaneja e de influência amazônica, além de

destacarmos as características do seu idiomatismo instrumental e da sua linguagem composicional, para realizarmos uma performance mais concreta.

Para atingirmos os objetivos propostos, estruturamos a dissertação em três capítulos. No primeiro – *Idiomatismo* – é realizada uma discussão sobre as conceituações e utilizações do termo, em aspectos gerais, tendo como embasamento os dicionários e bibliografia voltada para a linguística, bem como, suas utilizações e definições dentro do âmbito musical, tendo como fundamentação teórica, os autores que tratam sobre essa temática, encontrados nas produções acadêmicas brasileiras da área musical, Teses, Dissertações e artigos, com destaque para o contexto violonístico, por encontrarmos um maior número de trabalhos com esta temática e por ser a nossa área de atuação. No final do capítulo, abordamos o idiomatismo violonístico isoladamente, em que destacamos aspectos históricos e funcionais, tendo como fundamentação musicólogos que versam sobre a história da música e a história do violão, através de exemplos e comentários a respeito dos recursos idiomáticos que se consagraram no repertório violonístico no decorrer da história, fundamentados nos principais métodos para o instrumento e em autores que já recorreram a este viés analítico.

No segundo capítulo – *Sebastião Tapajós* – traçamos um perfil biográfico do compositor, fundamentado em entrevistas¹ com o violonista, juntamente com dados coletados em artigos, internet e no livro intitulado “Razão da Minha Vida”, o qual é uma montagem de vários recortes de jornais e revistas catalogados pelo próprio Tapajós entre 1961 e 2009, incluindo cartas e documentos. Nesse capítulo, também destacamos as suas principais influências, referenciadas na sua discografia, biografia e amostragens auditivas. Comentamos sobre sua obra, processo composicional e fizemos um pequeno catálogo de sua obra para violão solo, obtido através de nossa pesquisa em acervo pessoal do compositor, sebos e internet.

O capítulo que finaliza a dissertação – *Análise Idiomática das Peças e Linguagem Composicional* – ainda em fase de conclusão, tem por objetivo analisar as cinco peças selecionadas dentro das três possibilidades conceituais do idiomatismo, as quais serão analisadas quanto: aspectos idiomáticos voltados para a linguagem musical em que a peça está inserida, aspectos idiomáticos da linguagem instrumental utilizada pelo compositor e algumas considerações a respeito da linguagem composicional de Tapajós que foram observadas durante

¹ Entrevista concedida por Sebastião Tapajós a Ismael Nascimento nos dias 28 e 29/06/2011, durante a estadia do compositor na cidade de São Paulo.

a análise da obra. As peças foram escolhidas por apresentarem, juntas, todos os recursos idiomáticos comentados no primeiro capítulo, por expressarem as principais influências do compositor e pela possibilidade, proporcionada por elas, de se comentar sobre as características gerais da linguagem composicional de Tapajós, analisando-as.

1. IDIOMATISMO

1.1 O Termo

O verbete idioma é apresentado nos dicionários como a língua própria de um povo, de uma nação, com léxico e as formas gramaticais e fonológicas que lhe são peculiares. Como derivação por extensão, encontramos a palavra idioma fazendo referência a um estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um indivíduo, um período ou um determinado movimento artístico, fazendo uma relação direta com o campo das artes e utilizando como exemplo o idioma dos impressionistas, o idioma da música e da pintura.

Já o termo “idiomático”, etimologicamente vem do grego (idiomatikós), em que o elemento de composição “idio”, refere-se ao que é próprio, pessoal, privativo (CUNHA, 1997, p.422) e segundo os dicionários é o que é relativo ou próprio de um idioma. O verbete “idiomatismo” indica que gramaticalmente é o mesmo que “idiotismo”, em que uma de suas definições se refere a traços ou construções peculiares a uma determinada língua, que não se encontra na maioria dos outros idiomas, podendo ser ainda uma locução própria de uma língua cuja tradução literal não faz sentido numa outra língua de estrutura equivalente, geralmente por ter um significado não dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem (HOUAISS, VILLAR, FRACO, 2001, p.1566).

Esta definição acima corrobora com os significados encontrados sob uma ótica linguística, “expressões idiomáticas” cujas questões são amplamente discutidas, principalmente dentro da fraseologia que é uma ramificação da lexicologia.

Segundo Xatara (2001), expressão idiomática (EI) “é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural”.

Assim, para identificarmos uma EI consideramos as seguintes características: a indecomponibilidade da unidade fraseológica (quase não existindo possibilidade de substituição por associações paradigmáticas), a conotação (sua interpretação semântica não pode ser feita com base nos significados individuais de seus elementos) e a cristalização (consagração de um significado estável). (XATARA,2001, p.12)

Um exemplo de expressão idiomática com a aplicação das três características supracitadas pode ser o termo “mão beijada” que significa gratuitamente, sem encargos e

retribuições (CASCUDO, 1977, p.22). Percebemos que existe uma indecomponibilidade nesta expressão porque isoladamente a palavra “mão” ou “beijada” tem significado totalmente diferente de “gratuitamente” e para que esta expressão tenha esse sentido, as duas palavras têm que estar unidas, essa expressão tem definição conotativa, pois denotativamente não existe significado para as duas palavras unidas e esta expressão foi cristalizada no nosso idioma pela tradição cultural desde o século XV, que faz referência às doações do Rei, que eram satisfeitas com o simplório gesto de beijar a mão, mostrando agradecimento (idem).

Podemos constatar então, que o elemento de composição “idio”, refere-se ao que é próprio, pessoal, privativo e compõe a palavra “idioma” que dá base para as formações dos termos “idiomatismo” e “idiomático”, que estão inter-relacionados e trazem significados voltados para uma língua de um povo ou nação, expressões e construções gramaticais de um determinado idioma, abrangendo também o campo das artes na definição de estilos ou formas de expressão artística que caracteriza um determinado indivíduo, um período da história, um movimento artístico, dentre outros.

1.2 Idiomatismo como Linguagem Instrumental

No âmbito musical, encontramos Borges (2008, p.70) afirmando que o idiomatismo se refere às características singulares de cada instrumento; é um conjunto de técnicas ou potencialidades sonoras peculiares destes. Segundo Pereira (2011, p.336), essas particularidades “possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos” e para Scarduelli (2007, p.139), essas peculiaridades “podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical”.

Essas características idiomáticas têm sido estudadas por diversos pesquisadores que trabalham principalmente com a performance musical, com enfoque em diferentes instrumentos. Pavan (2009), ao discutir sobre a participação do cravo na música contemporânea brasileira com enfoque para a música de câmara e dentre as várias abordagens, destacou as características idiomáticas do instrumento e as influências do conhecimento desses aspectos para as escolhas interpretativas; Borém (2000), que coordena um grupo de pesquisa intitulado “Pérolas e Pepinos

do Contrabaixo”, que tem por objetivo estreitar a parceria entre compositores e contrabaixistas com vistas ao desenvolvimento da linguagem idiomática do contrabaixo e o aumento de repertório do instrumento; Tullio (2005) discutiu os idiomatismos encontrados na obra para percussão de três compositores brasileiros objetivando o crescimento do repertório para o instrumento, sendo eles: Luiz D’Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta; dentre outros instrumentos como o violino em Tokeshi e Coppettir (2004); piano em Reis (2010), violoncelo em Pilger (2010) e violão em Scarduelli (2007).

1.3 Idiomatismo como Linguagem Musical

Além da visão voltada para as particularidades de um instrumento, temos também, conceituações que tratam o idiomatismo com aspectos relacionados ao meio de expressão, além da apropriação de um estilo de escrita ou música associado a um determinado período, indivíduo ou grupo.

Segundo Pavan (2009, p.39), uma obra musical é idiomática quando o compositor usa os elementos peculiares ao meio de expressão para o qual ela é escrita. Battistuzzo (2009, p.75) concorda, ao relatar que:

[..] na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes. [..] Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna.

Analisando essas conceituações e retomando as definições já mencionadas, observamos o paralelo feito entre o idioma de uma nação e o idioma de um determinado estilo ou expressão artística, e trazendo-os para o âmbito musical, entendemos que o idiomatismo como linguagem musical trata sobre características estilísticas peculiares a determinados períodos da história da música, correntes estéticas ou gêneros musicais.

Esse tipo de idiomatismo corrobora com as ideias sobre “estilística”, propostas por Magnani (1996), que o autor define como um “conjunto de modos de expressão, formas de comunicação, veículos de informação na obra de arte” e destaca a dificuldade de definir características estilísticas de um determinado compositor e principalmente de um período da

história, já que existem muitos componentes e um conjunto infinitamente variável de dados que poderiam ser classificados como característicos e que geralmente são ambíguos e conflitantes, restando apenas, para efeito metodológico, destacar valores dominantes, ou uma média de informações a respeito de determinado período da história ou compositor (MAGNANI, 1996, p.21).

Atualmente, muitos trabalhos acadêmicos têm se utilizado de análises idiomáticas visando à linguagem musical, para se obter uma boa quantidade de informações, na qual determinada peça está inserida para se realizar uma performance musicologicamente orientada.

Em autores como Apro (2004), em cuja Dissertação de Mestrado tratou sobre os “12 Estudos para Violão” de Francisco Mignone e descreveu o processo de pesquisa que realizou para orientar a sua interpretação, podemos citar como exemplo, a análise do “Estudo n.7”, intitulado “Cantiga de Ninar”, em que o autor levantou dados sobre a cantiga de ninar brasileira e percebeu aspectos que faziam referência à melancolia e a lendas de assombrações da cultura africana, informações que, de acordo com o autor, influenciaram diretamente a forma como concebeu a interpretação desse estudo (APRO, 2004, p.104). Observamos também, análises idiomáticas nesse aspecto para classificar estilisticamente determinadas peças, definindo principais influências e assim criar um perfil estilístico do compositor, bem como, “organizar”, catalogar, classificar e analisar a obra de um determinado compositor como podemos observar em Prando (2008); ao catalogar, transcrever, analisar e classificar em grupos estilísticos a obra do compositor e violonista Othon Salleiro, para entender a linguagem instrumental do compositor.

1.4 Idiomatismo como Linguagem Composicional

Também observamos o idiomatismo sendo tratado como aspecto da linguagem composicional de determinado autor. Grossi (2002) pesquisou em sua Dissertação, sobre o idiomático de Camargo Guarnieri em seus “10 Improvisos para Piano” e chegou à conclusão que cinco elementos compõem sua linguagem composicional, sendo eles:

- o caráter nacional;
- a forma voltada predominantemente para as formas mais tradicionais como A-B-A;

- a preferência harmônica por acordes densos com um grande número de sons simultâneos;
- o predomínio da textura polifônica;

Cardoso (2006), em sua pesquisa sobre o idiomatismo em Guinga, além de dissertar sobre os “violonismos”² encontrados em sua obra, discute várias influências estéticas e estruturais encontradas em suas composições como: Villa-Lobos (1887-1959), Leo Brouwer (1939), o caráter nacional e o erudito, traçando uma espécie de perfil composicional. Na Tese de Doutorado de Fernando Reis (2010), podemos observar novamente a relação das análises idiomáticas com a performance musical, na qual busca entender o idiomático de Francisco Mignone (1897-1986), ao analisar o processo composicional das “12 Valsas de Esquina” e das “12 Valsas-Choro”, para piano solo, além de realizar um perfil biográfico, tecer comentários acerca do gênero valsa e contextualizar a época em que as peças foram compostas, para que através de uma análise de todos esses elementos, o pesquisador pudesse realizar um guia interpretativo para as peças em questão.

² O compositor se utiliza do termo “violonismo” para se referir as características idiomáticas do violão.

1.5 Idiomatismo Violonístico

1.5.1 Considerações Históricas

Durante o século XVI, percebe-se um maior número de publicações da música instrumental, principalmente de livros de lutheria ou que relatavam as técnicas de execução. Esses livros eram escritos em linguagem vernácula, o que demonstra o interesse dessas publicações, não somente para os teóricos, mas aos próprios executantes da música.

As obras deste século, tanto para alaúde como para *vihuela* e *guitarra*, eram compostas basicamente por compositores que atuavam também como intérpretes. Podemos citar Luis de Milan (1500-1561), Luis de Narváez, Alonso Mudarra, dentre outros, que atuavam concomitantemente como compositores e intérpretes e, por conhecerem as técnicas de execução desses instrumentos, se utilizavam da tablatura como escrita padrão da época.

Essa tradição de compositores-intérpretes se estendeu até o século XIX, em que devemos principalmente a atuação de Andrés Segóvia (1893-1987) para o surgimento de uma nova fase para o repertório violonístico, que, de acordo Gloeden e Morais (2008), ocorre uma ruptura na tradição do intérprete-compositor iniciando outra colaboração entre intérpretes e compositores não-violonistas. Para Dudeque (1994), Segóvia teve um papel duplo em relação ao desenvolvimento do violão no século XX, o de ampliar o repertório violonístico ao encomendar obras de vários compositores, sendo muitos não violonistas como Joaquin Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Manuel Maria Ponce (1882-1948), dentre outros, e o de divulgar essas obras elevando o status do violão.

Outro violonista que teve papel importante para a expansão do repertório violonístico por não-violonistas foi o inglês Julian Bream (1933), que a ele foram dedicadas peças de compositores como Benjamin Britten (1902-1976), William Walton (1902-1983), Malcom Arnold (1921-2006), dentre outros.

Esse novo período de colaboração entre intérpretes e compositores, fez surgir vários questionamentos e estudos em relação às características idiomáticas do instrumento e trabalhos acadêmicos que descrevem elementos idiomáticos com vistas à expansão do repertório e ao surgimento de composições para violão que possam potencializar a sua sonoridade, visto que, conhecer as características idiomáticas do violão é de suma importância para um compositor que

queira escrever para esse instrumento, e principalmente, para aqueles que não são violonistas. De acordo com Hector Berlioz:

É praticamente impossível escrever bem para o violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregam está longe de conhecê-lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade, pobres em efeito e sonoridade (...) Não podemos, repito, sem conhecê-lo na prática, escrever para violão peças a várias vozes, em escrita cerrada, nos quais todos os recursos do instrumento são utilizados. (BERLIOZ apud PEREIRA, 1984, p. 107).

Essa dificuldade vem sendo estudada e talvez amenizada na medida em que trabalhos acadêmicos têm sido publicados como: a tese de doutorado do Mário Ulhoa (2001), em que trata de recursos técnicos, sonoridades e tipos de grafias que são utilizadas no violão como uma espécie de guia composicional para os compositores não-violonistas. Esses trabalhos científicos vêm contribuindo para a expansão do repertório violonístico cujas peças podem, através de um estudo aprofundado das características idiomáticas do instrumento, potencializar as possibilidades sonoras, timbrísticas e técnicas do violão, garantindo uma melhor exequibilidade e influenciando diretamente na performance musical.

1.5.2 Recursos Idiomáticos

Para exemplificar as ferramentas idiomáticas do violão, iniciaremos mostrando algumas características físicas e de grafia do violão, que se farão necessárias para um melhor entendimento dos recursos idiomáticos que serão citados.

- O Violão e Grafia

O violão é um instrumento transpositor, soando uma oitava abaixo do que está escrito e é afinado em intervalos de quartas justas (afinação padrão), com uma exceção entre a 2^a. e 3^a. corda, em que há uma terça. Segundo Vasconcelos (2002) a razão para essa quebra de intervalos de quartas justas e fosse colocado uma terça maior, é para que houvesse o intervalo de oitava justa entre a primeira e a sexta corda (Mi₄-Mi₂), facilitando assim a execução de acordes e escalas no instrumento, daí a sua permanência por mais de dois séculos.

Afinação das cordas soltas:

Corda 6 – Mi 1³

Corda 5 – LA 1

Corda 4 – RE 2

Corda 3 – SOL 2

Corda 2 – SI 2

Corda 1 – MI 3

O braço do violão é dividido pelos trastes e os espaços entre cada traste são chamados de casas que geralmente chegam à quantidade de dezenove.

As casas e as cordas possuem uma relação espacial cartesiana na qual uma nota é obtida pelo cruzamento entre esses dois eixos em que as cordas são representadas pelo eixo “y” e as casas pelo eixo “x” como no gráfico abaixo extraído da dissertação de Vasconcelos (2002). Como exemplo, escolhemos um ponto “A”, resultante do cruzamento entre o eixo “y” no número 4 (4ª corda do violão), e no eixo “x” no número 4 (4ª casa do violão), resultando na nota Fá sustenido.

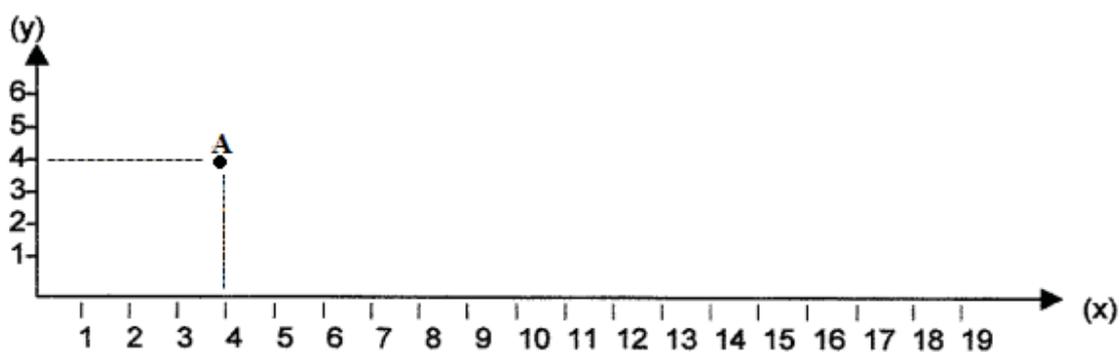


Figura 1 – Gráfico

³ O violão é um instrumento transpositor de oitava, logo, o Mi 1 é escrito na pauta onde se escreve o Mi 2 e assim por diante.

O eixo “x” é invariável, sempre apresentando uma distância de um semitom na medida em que se movimenta pelas casas, mas, o eixo “y” pode variar de acordo com a afinação proposta, já que em determinadas peças, faz-se necessário à utilização de afinações alternativas para se alcançar novas possibilidades timbrísticas e de execução, ao que também se dá o nome de *Scordatura*.

Segundo Vasconcelos (2002), essa bidimensionalidade permite que uma mesma altura esteja presente em outras regiões do braço do instrumento, fato que não ocorre com outros instrumentos de corda como a harpa ou o piano, proporcionando ao violão várias possibilidades de digitação. Essa bidimensionalidade pode ser uma vantagem no sentido de que a mesma frequência pode ter timbres diferentes em outras regiões do braço do violão e ao mesmo tempo uma desvantagem, por termos que despender esforços mentais e técnicos para se chegar a uma digitação que vá favorecer tanto aos aspectos timbrísticos quanto aos ergonômicos. Esse desfavorecimento aumenta principalmente quando se trata de uma composição feita por um compositor “não violonista”, onde uma nota ou dedo mal colocado pode desencadear uma sequência de posições incomodas na execução.

Neste trabalho, iremos utilizar a relação entre cordas e casas de acordo com a figura abaixo, cujas linhas horizontais correspondem às cordas do violão, sendo contadas de baixo para cima e as linhas verticais são os trastes e os espaços que formam as casas entre eles. Para economizar espaço e simplificar a grafia, utilizaremos números romanos para indicar as casas de referência. No gráfico escrevemos números correspondentes aos dedos da mão esquerda: 1-indicador; 2-médio; 3-anelar; 4-mínimo e em alguns exemplos utilizamos siglas para os dedos da mão direita como: p – polegar; i – indicador; m – médio; a – anelar.

				Mi
				Lá
				Ré
				Sol
				Si
				Mi

Figura 2

1) Escolha da Tonalidade

Em uma obra tonal, a escolha da tonalidade é de suma importância para uma escrita idiomática, principalmente pela quantidade de cordas soltas que ela abrange, pois oferece ao instrumentista maiores possibilidades de digitação, variação timbrística e de relaxamento, uma vez que, algumas notas que deveriam ser pressionadas pela mão esquerda, podem ser substituídas por cordas soltas. Se o centro tonal é Mi Maior, teremos a 1ª (Mi), 2ª (Si), 5ª (La) e 6ª (Mi) corda solta como pertencente ao centro, se o centro fosse Mi Menor, além das quatro cordas anteriores, teríamos a 3ª corda (Sol) dentro do centro, facilitando assim, a exequibilidade de alguma peça nessa tonalidade.

Villa-Lobos se utilizou deste recurso em sua obra para violão solo, pois se observarmos as tonalidades dos doze estudos para violão com as respectivas possibilidades de utilização das cordas soltas chegaremos à conclusão que o compositor priorizou a utilização de um centro tonal que abrangesse as seis cordas soltas.

- Estudo 1 – Mi menor (6 cordas soltas)
- Estudo 2 – La maior (5 cordas soltas)
- Estudo 3 – Ré maior (6 cordas soltas)
- Estudo 4 – Sol maior (6 cordas soltas)
- Estudo 5 – Modal - Do maior – (6 cordas soltas)
- Estudo 6 – Mi menor (6 cordas soltas)
- Estudo 7 – Mi maior (5 cordas soltas)
- Estudo 8 – Do# menor (4 cordas soltas)
- Estudo 9 – Fá# menor (5 cordas soltas) Pedal
- Estudo 10 – Modal - Si menor (6 cordas soltas)
- Estudo 11 – Mi menor (6 cordas soltas)
- Estudo 12 – La menor (6 cordas soltas)

2) Utilização de Cordas Soltas

Como já foi dito, as cordas soltas são um grande recurso idiomático do instrumento. E podemos perceber a sua utilização de variadas formas:

a) Pedal



Figura 3 – “Estudo n.1” de Villa-Lobos (compassos 12 e 13)

Neste trecho, podemos observar a movimentação descendente de vários acordes diminutos enquanto a 1ª e 6ª cordas soltas se mantêm fixas como uma espécie de pedal para a movimentação dos demais acordes, quebrando o paralelismo.

b) Como acompanhamento

Observa-se que a harmonia é realizada com as três primeiras cordas soltas do violão (mi-si-sol) formando o acorde de Mi menor na primeira inversão enquanto a melodia principal se encontra na região médio-grave.



Figura 4 – “Prelúdio n.1” de Villa-Lobos (compassos 1 ao 3)

3) Harmônicos por simpatia

Os harmônicos por simpatia são um efeito utilizado, principalmente, para dar um caráter mais encorpado à sonoridade do violão. Por exemplo: quando a nota Mi na 3ª corda solta é tocada - vibram os harmônicos Mi na 5ª e na 6ª corda e quando se toca a nota Lá na 5ª corda solta, vibra simultaneamente o harmônico Lá na 5ª corda. Desta forma, a utilização dos harmônicos por simpatia em uma obra para violão, revela os conhecimentos do compositor em relação ao instrumento e tornam-se uma ferramenta idiomática importante, uma vez que, como o violão é um instrumento limitado em projeção sonora, uma composição que abrange algumas notas, as quais fazem soar harmônicos por simpatia, fazem com que a sonoridade do violão seja valorizada e a sua projeção sonora acrescida pelos harmônicos. Procedimento utilizado desde o barroco em instrumentos de cordas dedilhadas.

4) Predomínio de regiões médio-graves

Em função da afinação padrão que nos é de costume, temos algumas possibilidades idiomáticas que, quando bem utilizadas pelos compositores, fazem com que certos trechos se tornem bastante ergonômicas. Ao observamos as notas até a terceira casa do violão, veremos que é possível executar uma escala de até duas oitavas com todas as notas naturais usando, no máximo, três dedos da mão esquerda, como nos mostra a figura abaixo:

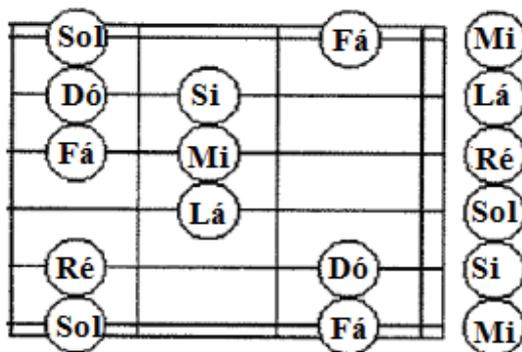


Figura 5

Desta forma, composições que abrangem essa região, além de favorecer uma melhor exequibilidade, produzem uma sonoridade mais encorpada numa tessitura similar a do violoncelo, principalmente quando executada com o polegar, por ser uma região muito rica em harmônicos.

Observa-se este recurso no exemplo retirado do “Prelúdio n.5” de Villa-Lobos, em que a melodia principal se encontra na região médio-grave, sendo executada na quarta corda do violão (Ré).



Figura 6 – “Prelúdio n.5” do Villa-Lobos (compassos 17 e 18)

5) Progressões simétricas:

Movimentação horizontal ou vertical de um desenho de acorde ou frase na mão esquerda podendo ocorrer sobre intervalos fixos seguindo somente a disposição dos dedos no instrumento com base no desenho do acorde ou frase.

a) Horizontais:

Novamente tomamos como exemplo o “Estudo n.1” de Villa-Lobos, no qual temos um acorde diminuto que descende cromaticamente da décima segunda casa até a segunda casa do violão, mantendo o mesmo formato do acorde. Segue abaixo o exemplo extraído do compasso 12 e 13 do “Estudo n.1”, seguido da figura que mostra a simetria no formato dos acordes dos compassos citados.



Figura 7 – “Estudo n.1” de Villa-Lobos (compassos 12 e 13)

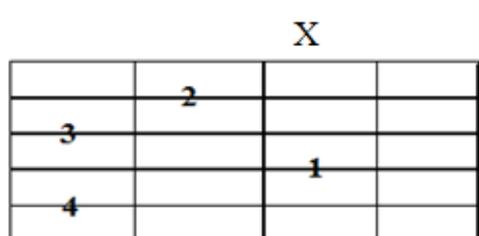


Figura 8 - Acorde do c.12

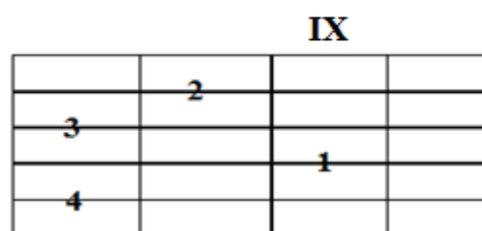


Figura 9 - Acorde do c.13

b) Verticais:

Nesse exemplo, retirado dos compassos 22, 23 e 24 do “Estudo n.12” de Villa-Lobos, podemos perceber a simetria no sentido vertical através formato da digitação que a melodia sugere, sendo sempre o mesmo em todas as cordas, com a mesma digitação e relação intervalar, como podemos observar no exemplo extraído do estudo, e nas figuras que se seguem que revelam a simetria vertical. Observe que os círculos na parte superior das notas na figura 10 indicam que estas devem ser executadas nas cordas soltas do instrumento, da mesma forma que o número “0” ao lado direito das figuras 11 a 16 representam a utilização das cordas soltas.

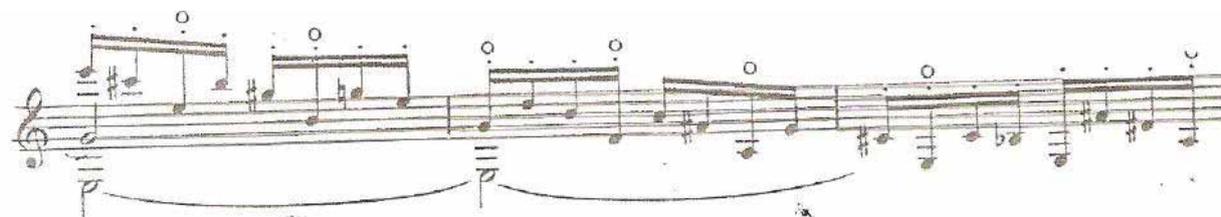


Figura 10 – “Estudo n.12” do Villa-Lobos (compassos 22 a 24)

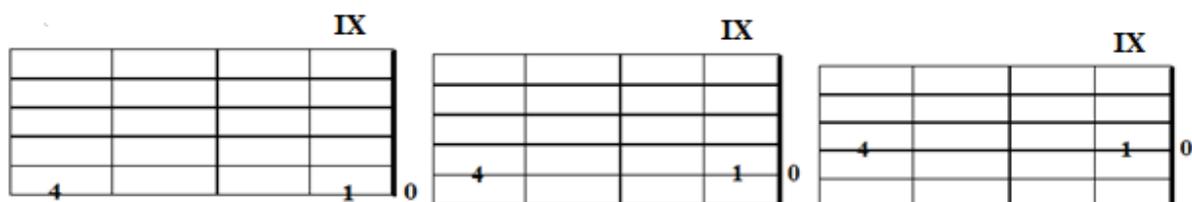


Figura 11

Figura 12

Figura 13

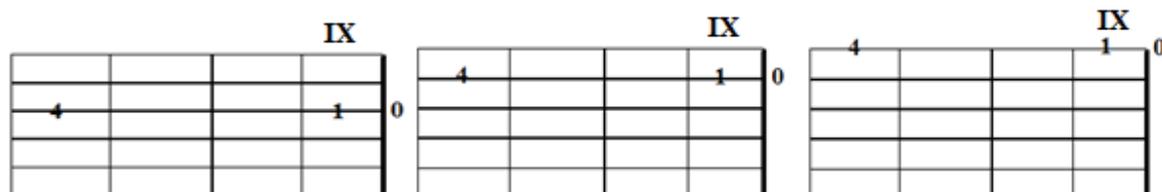


Figura 14

Figura 15

Figura 16

6) Campanellas:

É um efeito resultante da ressonância de cordas presas e soltas em que as notas geralmente estão dispostas em graus conjuntos resultando em uma sonoridade similar a da harpa ou dos sinos.

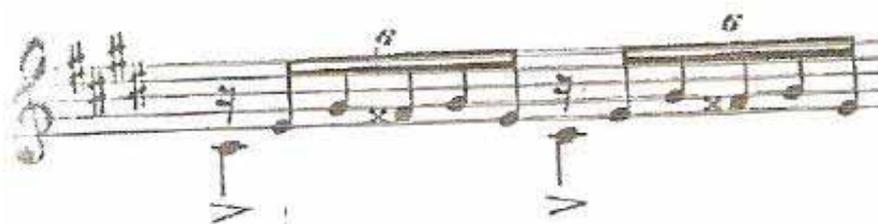


Figura 17 – “Estudo n.8” de Villa-Lobos (compasso 32)

7) Rasqueado:

É uma forma de tocar as cordas do violão, geralmente associada à guitarra flamenca, em que é executado utilizando-se de golpes dos dedos da mão direita sobre as cordas. Na música flamenca essa execução é realizada de forma rápida e com rítmicas precisas, mas também, se

utiliza essa técnica de uma forma simples para o acompanhamento e para a execução de acordes em que as cordas são golpeadas em uma única vez e direção. Pode ser simples, tocando apenas com o dedo indicador ou composto, através dos movimentos de abertura rápida dos dedos mínimo, anular, indicador, médio e polegar.



Figura 18 – “Concerto para Violão e Pequena Orquestra” de Villa-Lobos (compassos 58 e 59)

8) Ligados com cordas soltas

Neste exemplo Villa-Lobos utiliza um desenho de frase em que ele “passeia” por todas as cordas de forma fixa com ligados abrangendo todas as cordas soltas do violão.

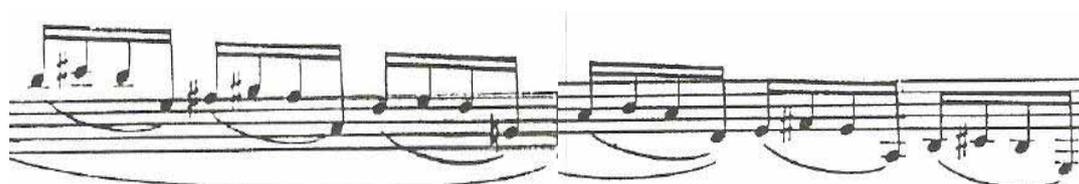


Figura 19 – “Estudo n.10” de Villa-Lobos (compassos 43 e 44)

9) Harmônicos

Os harmônicos naturais são produzidos ao colocar um dedo da mão esquerda sobre umas das divisões do traste de uma determinada corda, pulsando a corda em seguida e levantando o dedo da mão esquerda rapidamente para que soe a nota harmônica. As divisões em que as notas harmônicas soam com uma maior definição são entre as casas: XII-XIII, soando uma oitava em relação à nota da corda solta; VII-VIII, soando uma décima segunda (quinta justa oitavada) em

relação à nota da corda solta e entre as casas V-VI, soando uma oitava mais aguda que a primeira em relação à nota da corda solta.

No “Prelúdio n.4” de Villa-Lobos, o compositor se utiliza deste recurso idiomático para compor o material temático desta peça e no exemplo abaixo, extraído do referido prelúdio, podemos ver a utilização dos harmônicos naturais nas três principais divisões supracitas.

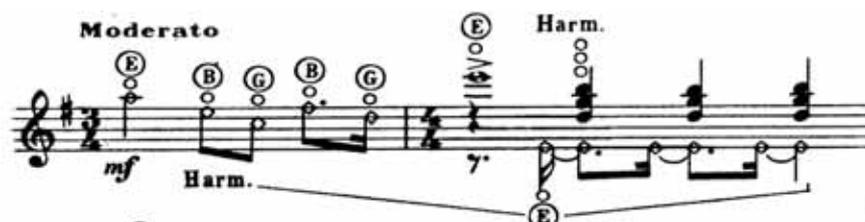


Figura 20 – “Prelúdio n.4” de Villa-Lobos (compasso 27)

Outra forma de realização dos harmônicos são os comumente chamados de harmônicos oitavados, que continuam apenas sendo notas harmônicas, mas por serem executados de uma forma diferente, pressionado a nota na mão esquerda e se utilizando dos dedos indicador e anular da mão direita, receberam essa nomeação.

Neste exemplo, extraído da peça “Capricho Español” de Agustín Barrios Mangoré (1885-1994), podemos observar esse recurso idiomático na melodia da voz mais aguda enquanto os baixos são executados normalmente:



Figura 21 – “Capricho Español” de Agustín Barrios (compassos 100 a 106)

No exemplo abaixo, extraído da peça “El sueño de la muñeca” do mesmo compositor supracitado, podemos observar a utilização desse recurso idiomático nos baixos dos acordes:



Figura 22 – “El Sueño de la Muñeca” de Agustín Barrios (compassos 35 a39)

10) Trêmolo

De acordo com Wolff (2000), este recurso idiomático foi desenvolvido para suprir a incapacidade do violão de sustentar as notas longas, já que este recurso cria um efeito de prolongamento às notas da melodia por repetir uma determinada nota por várias vezes.

Arenas (1985) divide a técnica do trêmolo em quatro fórmulas, sendo elas:

1. *Sencillo – directo* (simples-direto): p-i-m-a
2. *Sencillo – inverso* (simples-inverso): p-a-m-i
3. *Doble-directo* (duplo-direto): p-i-m-a-m-i
4. *Doble – inverso* (duplo-inverso): p-a-m-i-m-a

A fórmula mais comumente utilizada é a que Arenas classifica como *sencillo-inverso* ou simples-inverso, no qual o polegar geralmente executa o acompanhamento enquanto os dedos anular, médio e indicador, respectivamente, realizam o trêmolo para dar o efeito de sustentação à melodia. Para exemplificar esse recurso, utilizaremos um trecho da peça intitulada “Cancion de la Hilandera” de Agustín Barrios Mangoré, representado na figura abaixo:



Figura 23 – “Cancion de la Hilandera” – Agustín Barrios (compasso 1)

11) Tamboras

Este recurso idiomático consiste em atacar as cordas com o polegar da mão direita, junto ao cavalete, fazendo com que todas as notas do acorde soem com clareza. De acordo com Aguado (1784–1849), em sua *Escuela de guitarra* (1825), este recurso é um exemplo de que o violão é capaz de imitar outros instrumentos.



Figura 24 – Escuela de guitarra (1825),

12) Notas “especiais”

No “Estudo n.2” do Villa lobos, nos últimos compassos, observamos um novo efeito requerido pelo compositor que demonstra o seu grande conhecimento idiomático do instrumento. Ele o referencia como *pizz. e harm. Duples.*, e nós o classificamos como notas “especiais”, em que pode ser obtido ao se pressionar um dedo da mão esquerda sobre a nota fá sustenido (aguda) da primeira corda, por exemplo o dedo anular, tangendo a corda simultaneamente com o dedo indicador da mão direita e da própria mão esquerda, fazendo soar aproximadamente um ré sustenido juntamente com o fá sustenido. E assim, aplicando o mesmo procedimento para a nota sol sustenido aguda na primeira corda e em seguida a nota lá.

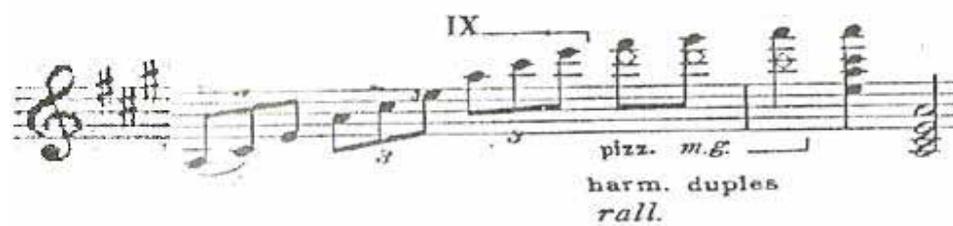


Figura 25 – “Estudo n.2” do Villa-Lobos (compassos 26 e 27)

2. SEBASTIÃO TAPAJÓS

2.1 Introdução

Os dados que constam desta biografia foram coletados durante entrevistas realizadas pelo autor com Sebastião Tapajós em junho de 2011, juntamente com dados coletados em artigos, internet e de um livro intitulado “Razão da Minha Vida”, com 259 páginas, e tiragem muito limitada, editado por Cristovam Sena e publicado pelo Instituto Cultural Boanerges Sena em 2010 com o patrocínio de Carlos Max Tonini, na cidade de Santarém. O livro é uma montagem de vários recortes de jornais e revistas catalogados pelo próprio Tapajós entre 1961 e 2009, incluindo cartas e documentos. Os trechos entre aspas se referem às citações de Sebastião Tapajós coletadas durante a entrevista.

2.2 Biografia

Sebastião Pena Marcião nasceu no dia 16 de abril de 1942 em um barco no Surubiú, um braço do Rio Amazonas, saindo do município de Alenquer e indo para Santarém, ambos no Estado do Pará. Filho de Sebastião Carvalho Marcião e Maria Pena Marcião, Tapajós foi registrado em Santarém como se tivesse nascido em Alenquer, mas o próprio compositor se considera um santareno por ter crescido e vivido até hoje neste município. Sebastião adotou o sobrenome “Tapajós” em homenagem ao rio que banha a cidade de Santarém, o Rio Tapajós (SENA, 2010, p. 48).

Os primeiros contatos de Tapajós com a música se deram em seu ambiente familiar onde observava os músicos que se reuniam no armazém de seu pai. O próprio Tapajós fala dessa época:

O meu pai tinha uma loja de secos e molhados e também plantações de juta e outras coisas, e no final da tarde os empregados pegavam o violão e ficavam tocando. Um dia o violão abriu, talvez de velho e também por causa da temperatura, e eu que gostava daquelas tardes e também do instrumento, resolvi consertá-lo e consertei. E assim, todos os finais de tarde eu ia com o pessoal cantar “Acorda patativa e vem cantar...”ou então “Minha vida era um palco iluminado...”, foi a partir daí que senti que a minha vida era música. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.75)

Em relação aos seus estudos iniciais, Tapajós nos esclarece:

[...] Meu aprendizado de violão foi, inicialmente, ouvir. Dilermando Reis era um músico que eu sempre ouvia no meio da selva amazônica. Agente ouvia naquelas vitrolas de corda do pai discos de Dilermando, Silvio Caldas, Altamiro Carrilho. Eu aprendi a tocar violão ouvindo as pessoas tocando e cantando [...]. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.122)

Tapajós também era um ouvinte assíduo das programações da rádio, onde teve o contato auditivo com os grandes violonistas da época como Dilermando Reis (1916-1977) e o Garoto, Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), personalidade que o compositor afirma ter tido um grande impacto ao ouvi-lo pela primeira vez, pela nova sonoridade e estética que o violonista apresentava.

Aos oito anos, seu pai o encaminhou para ter aulas de violão com o professor, violonista e artista plástico João Fona, ao mesmo tempo em que Tapajós dava prosseguimento em seus estudos como autodidata, reproduzindo no violão as músicas que ouvia nas rádios e, inclusive, harmonizava algumas melodias que ouvia, mesmo sem ter conhecimento de teoria musical.

Em sua cidade, observou bastante dois violonistas: Zé Alexandre, que segundo Tapajós, era um cearense que tinha um “conhecimento a mais” sobre o instrumento, mas nunca chegou a ter aulas com ele e o Manuel⁴, que lhe ensinou rudimentos de teoria musical.

Com dez anos, Sebastião já tocava profissionalmente em um conjunto de baile chamado de “Os Mocarongos”⁵ e em 1958 mudou-se para Belém com o intuito de se inserir no mercado musical da capital do Pará o que lhe serviria também como meio de trabalho.

[...] Com 16 anos, como eu estava dizendo, eu caminhei para Belém do Pará. Fui convidado para fazer parte de um conjunto de estudantes, que tinha em Belém, que era dirigido pelo professor Gelmirez e que se chamava “Os Mocarongos” [...] (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.75).

Tapajós já tocava algumas peças para violão solo com o pouco conhecimento que havia adquirido com o violonista Manuel em relação à partitura e, a convite do professor Gelmirez, começou a inserir aos poucos algumas peças para violão solo nos intervalos do show como a “Serenata” de Schubert, “Le lac de comme” de Giselle Galos, entre outras e através do diretor do

⁴ O compositor não se lembra do sobrenome do violonista.

⁵ Segundo Tapajós, era um grupo formado por alguns instrumentos de sopro, baixo elétrico, percussão e vozes.

grupo, Tapajós pôde realizar alguns recitais em Belém na Sociedade Artística Internacional - SAI.

[...] Lá (Belém), com menos de um ano, eu já tinha um repertório clássico. Quando o professor Gel me ouviu tocar (eu sempre nas minhas folgas estudava os meus clássicos), ficou entusiasmado e promoveu um recital meu na SAI, Sociedade Artística Internacional de Belém. “A partir deste recital eu dei uma série deles.” (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.75).

Depois de um tempo, o grupo “Os Mocarongos” foi desfeito e surgiu um novo grupo “Sebastião Tapajós e seu conjunto”, o qual gravou um LP em 1963, “Apresentando Sebastião Tapajós e Seu Conjunto”, produzido pela gravadora CBS, atual Sony Music Entertainment.

Ainda em Belém, Tapajós teve aulas particulares de harmonia e de teoria musical⁶ e em 1963, graças ao patrocínio recebido pelo dirigente do grupo de baile que Tapajós se apresentava, o violonista teve a oportunidade de se tornar apresentador de um programa de televisão em Belém na TV Marajoara, no qual se apresentava com frequência. No mesmo ano, Tapajós foi ao Rio de Janeiro para ter aulas de técnica com o professor Othon Salleiro (1910-1999) por meio de uma bolsa concedida pela reitoria da Universidade Federal do Pará - UFPA. Foram trinta e três dias ininterruptos, com doze horas de estudos diários. (SENA, 2010, p.123)

Quando voltou para Belém, após se apresentar no Consulado de Portugal, recebeu uma bolsa de estudos junto ao Conservatório Nacional de Música de Lisboa e em 1964, Tapajós foi para a Europa, onde fez um curso de aperfeiçoamento com duração de seis meses no Conservatório Nacional de Música de Lisboa com o professor Emilio Pujol⁷ (1886-1980). Ainda em Portugal, Sebastião realizou vários concertos e recebeu uma nova bolsa para estudar em Madri, no Instituto de Cultura Hispânica, com o professor Regino Sáinz de la Maza (1896-1981)⁸, com duração também de aproximadamente seis meses, voltando para Portugal em seguida.

Quando retornou ao Brasil, Sebastião Tapajós foi nomeado professor de violão clássico no Conservatório Carlos Gomes em Belém, onde lecionou até 1967. Durante a sua estadia em

⁶ Tapajós teve aulas de harmonia e teoria musical com os professores Drago e Ribamar. Infelizmente o violonista não recorda o nome completo deles, mas sabe-se que foram professores do Conservatório Carlos Gomes.

⁷ Violonista, professor e compositor espanhol, foi aluno de Francisco Tárrega e ocupou o posto de professor, após sua morte, no Conservatório Nacional de Lisboa, lecionando em Portugal até sua morte (GLOEDEN, 1996, p.63).

⁸ Professor e violonista Espanhol a qual foi dedicado o *Concierto de Aranjuez* composto por Joaquim Rodrigo.

Belém, em 1966, depois de fazer uma apresentação no Teatro da Paz, foi convidado para ir à Nova Iorque, onde se apresentou em vários lugares e teve a oportunidade de ser convidado para se apresentar em um dos mais importantes programas de televisão estadunidense da época chamado *The Ed Sullivan Show*⁹, mas infelizmente essa oportunidade não pode ser aproveitada porque o programa seria gravado três meses depois e Tapajós ainda teria que arcar com algumas responsabilidades no Conservatório Carlos Gomes.

Em setembro de 1966 houve uma convenção de médicos no Teatro da Paz em Belém e me chamaram para tocar. Toquei uns 5 números e a coisa funcionou muito bem. Quando terminei fui para o camarim, em seguida apareceu um senhor que me convidou para ir para os Estados Unidos. Cheguei a ir, mas, lá tudo é marcado com muita antecedência e logo no primeiro mês já estavam telegrafando do Conservatório exigindo minha volta para Belém. Estava até com show marcado no programa do Ed Sullivan, mas tive que largar tudo para voltar para Belém. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.76)

Em 1967, Tapajós passou a residir no Rio de Janeiro, inserindo-se no mercado musical através dos programas de televisão da antiga TV Tupi¹⁰, ambiente onde conheceu um compositor também paraense chamado Billy Blanco (1924-2011)¹¹, cuja amizade lhe rendeu uma parceria em cerca de 50 músicas.

Assim que Tapajós conheceu Billy Blanco (1924-2011), foi convidado pelo compositor para participar de um jantar que seria realizado na casa do compositor Nilo Queiroz, em que estaria presente o violonista Baden Powell (1937-2000). Tapajós aceitou o convite, mas Billy o advertiu que Baden não iria deixar o violão desocupado com muita facilidade, mas se Baden desocupasse o violão, ele iria pedir que Tapajós executasse algo no instrumento. Se o Baden não gostasse, iria pedir licença para ir ao banheiro e não voltaria mais. Sebastião aceitou o desafio e foi ao jantar, Baden Powell se apossou do violão às 22:00 h. e só o deixou às 2:00 h. da madrugada, então Billy apresentou Tapajós como seu conterrâneo e pediu que executasse algo no instrumento:

⁹ The Ed Sullivan Show foi um programa de televisão estadunidense de variedades apresentado por Ed Sullivan. O programa era exibido pela rede de televisão CBS.

¹⁰ A TV Tupi Rio, foi a segunda emissora de TV a ser inaugurada no Brasil, depois da TV Tupi São Paulo.

¹¹ William Blanco Abrunhosa Trindade, mais conhecido como Billy Blanco (Belém do Pará, 8 de maio de 1924), é um arquiteto, músico, compositor e escritor brasileiro.

“Eu fui para a reunião e o Baden estava lá, ele pegou o violão e não largou mesmo. Ele pegou o violão 22:00h e já eram duas da manhã e ainda estava com o violão. Ele resolveu parar de tocar e o Billy aproveitou e disse: “eu tenho um conterrâneo meu, um garoto que chegou, e eu queria que você ouvisse ele”. Deram-me o violão e eu toquei, eu não lembro o que eu toquei. Eu tocava “Allemand” do Weise, tocava umas coisas minhas. (...). O Baden deitou no sofá, eu toquei uma e ele se ajeitou um pouquinho e disse: “toca outra”. Não foi para o banheiro. Eu toquei outra e ele se ajeitou mais e sentou mesmo e disse: “toca mais uma”, na terceira música, eu acho que ele pediu para eu tocar uma música minha e ele disse: “até que enfim eu ouço um cara que eu gosto”. Isso saiu na manchete e em vários lugares, foi notícia mesmo. Depois nos ficamos amigos. Uma vez ele chegou lá em casa e disse: “tava com saudade de te ouvir, eu vim te ouvir”. E o motorista que tava com ele disse: “ele veio falando o tempo todo de você” e eu disse: “eu é que estou com mais saudade de te ouvir”.

No Rio de Janeiro, Tapajós conheceu o produtor alemão que trabalhou com Baden Powell por cerca de sete anos, Claus Schreiner, que fez o convite a Tapajós para levá-lo em algumas turnês pela Europa e esta parceria profissional se estendeu por cerca de trinta anos consolidando assim a sua carreira Internacional.

“[...] eu fui para o hotel e o Claus estava lá, eu tirei o violão e comecei a tocar, toquei umas duas horas e ele disse assim: “você quer assinar um contrato de vinte anos comigo” e eu disse; “não, vamos trabalhar, pode ser dois anos, dez anos, vinte ou trinta anos, mas vamos trabalhar sem contrato”. E trabalhamos trinta anos juntos, mais de vinte (risos), até hoje ele tem umas edições das minhas músicas na Alemanha”.

Tapajós teve inúmeras parcerias, dentre elas, podemos destacar Hermeto Pascoal, o grupo Zimbo Trio, Baden Powell, Oscar Peterson, Gilson Peranzetta, Joel do Bandolim, Djalma Corrêa, Mauricio Einhor entre outros. Realizou inúmeros concertos pela Europa na Áustria, Noruega, Dinamarca, Itália, Holanda, Bélgica e Alemanha, sendo este último o país que mais vezes retornou, com cerca de noventa vezes e gravou mais de sessenta e um discos, com composições próprias, parcerias e peças para violão de compositores como Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali (1906-1988), César Guerra-Peixe (1914-1993), Astor Piazzolla (1921-1992), Dilermando Reis (1916-1977) dentre outros.

Foi premiado mais de vinte vezes, e dentre essas premiações destacamos:

- “Melhor disco estrangeiro de 78” com o álbum “Guitarra Latina” em 1979 (SENA, 2010, p.55).
- “Honra ao Mérito” pela Assembleia Legislativa do Estado do Pará em 1979 (SENA, 2010, p.163).

- Ordem do Mérito Grão-Pará em 1979 (SENA, 2010, p.58).
- “Melhor álbum do ano de 1981” na categoria “folclore” com o álbum “Guitarra Criolla”, na Alemanha em 1982 (SENA, 2010, p.166).
- “O Grande Premio do Disco do Ano na Alemanha”, com o LP “Guitarra Criolla em 1982” (MARCONDES, 1998, p.765).
- “O Melhor disco estrangeiro na Alemanha” com o LP “Terra” (MARCONDES, 1998, p.765).
- Troféu SOCINPRO, em 1983. Músico erudito cujos fonogramas foram os mais executados ao público em 1982 pela Sociedade Brasileira de Interpretes e Produtores Fonográficos (SENA, 2010, p.169).
- Troféu SOCINPRO em 1984, Músico erudito cujos fonogramas foram os mais executados ao público em 1983 pela Sociedade Brasileira de Interpretes e Produtores Fonográficos (SENA, 2010, p.170).
- Melhor disco do mês com o álbum “guitarra fantástica” (SENA, 2010, p.82).
- Melhor músico brasileiro pela Academia Brasileira de Letras (SENA, 2010, p.110).

Sebastião Tapajós continua em atividade, gravando vários álbuns, se apresentando em festivais, *workshops*, concertos e outros eventos culturais nacionais e internacionais e atualmente fixou residência na cidade de Santarém no Estado do Pará.

2.3 Influências

Quando observamos o histórico da formação da escola do violão brasileiro como instrumento solista, podemos verificar em Quincas Laranjeiras (1873-1935), Garoto (1915-1955), João Pernambuco (1883-1947), dentre outros, os fundamentos da arte do violão solo que receberam através do estudo e divulgação dos métodos europeus clássicos para guitarra, fundirem-se com a influência que recebiam pela convivência com a música popular urbana fazendo surgir composições idiomáticas de uma perspectiva brasileira. E podemos afirmar que Tapajós faz parte dessa tradição do violão brasileiro, que mesmo tendo estudado em Portugal e Espanha com dois ícones do violão clássico e ter gravado inúmeras peças de compositores como

Gaspar Sanz, J. S. Bach, Leopold Weiss, Agustín Barrios, dentre outros, o violonista nunca se ausentou de executar, compor e fazer arranjos para violão solo com sabor brasileiro e afirmava: “não separo os dois gêneros. Existe a boa e a péssima música” (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.42).

Tapajós comenta sobre a dupla influência:

Estou profundamente vinculado ao gênero popular, que formou a base do meu aprendizado (...). O repertório, tanto clássico como popular, ampliei-o ouvindo na rádio, desde Pixinguinha, Nazareth, Jacó do Bandolim, até Chopin (valsa do adeus e as mazurcas), Bach (as invenções), etc. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.24).

Também podemos perceber estas influências nos programas de seus recitais, pois Tapajós sempre se utilizava em seus concertos de um repertório bem diverso, com peças populares e de repertório erudito como nos mostra a matéria publicada no Correio Brasiliense:

Pois, este músico brasileiro estará em Brasília sábado e Domingo próximos, se apresentando na Sala de Concertos da Escola de Musica, com um repertório que inclui obras de Bach, Albeniz, Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Itamar de Freitas, Piazzolla, Luiz Gonzaga e outros. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.44)

Dentro do universo da música popular, Tapajós conseguia transitar por vários gêneros e ritmos brasileiros com bastante propriedade. Segundo Marcondes (1998), após Sebastião Tapajós ter feito várias turnês pela Europa, retornou ao Rio de Janeiro e começou a estudar os ritmos populares e folclóricos do Brasil. Esses estudos não se realizaram com uma metodologia típica de folcloristas, mas Tapajós preferia absorver traços de diferentes culturas através da convivência pessoal e musical com os músicos de determinadas regiões mostrando uma das características correntes nos violonistas brasileiros como nos mostra Perotto:

Essa característica multifacetada dos violonistas brasileiros, de se inserirem em diversos ambientes musicais, de absorverem diferentes linguagens e expressões, aliando-as as suas próprias raízes acaba por transcender a outras fronteiras a linguagem do instrumento, divulgando-as conjuntamente. (PEROTTO, 2007, p.12)

Essa característica multifacetada não só esteve presente nos programas dos recitais que o violonista realizava, mas podemos observar em sua obra para violão solo como nos mostra Fábio Zanon (2007) ao falar da sua versatilidade como compositor: “(...) como compositor, Tapajós

também prima pela versatilidade. Ele parece ser capaz de reproduzir qualquer estilo de música brasileira, especialmente os ritmos do nordeste (...).”

Dentre as suas várias influências, podemos citar a do jazz, uma vez que o violonista realizou parcerias com músicos consagrados do jazz como o pianista canadense Oscar Peterson, Paquito D`Rivera e Gerry Mulligan, e músicos brasileiros que possuem fortes influências do jazz, principalmente pela prática da improvisação como o grupo Zimbo Trio, o pianista Gilson Peranzzetta, Hermeto Pascoal, dentre outros. Essa influência não é tão evidente na sua obra para violão solo, a não ser pelas características harmônicas de suas peças que foram bastante influenciadas pela harmonia do Garoto, que também recebeu forte influência do jazz americano (CARDOSO, 2006, p.59), porém podem ser mais bem percebidas nos álbuns em que faz parceria com músicos como Gilson Peranzzetta, Zimbo Trio, Hermeto Pascoal, Altamiro Carrilho, dentre outros, respectivamente nos álbuns, por exemplo, *Lado a Lado* (1988), *Sincopando* (1982), *Solos do Brasil* (2001), *Encontro de Solistas* (1993), dentre outros, onde o compositor improvisava juntamente com os demais músicos.



Figura 26 - Álbum *Lado a Lado* (1988)

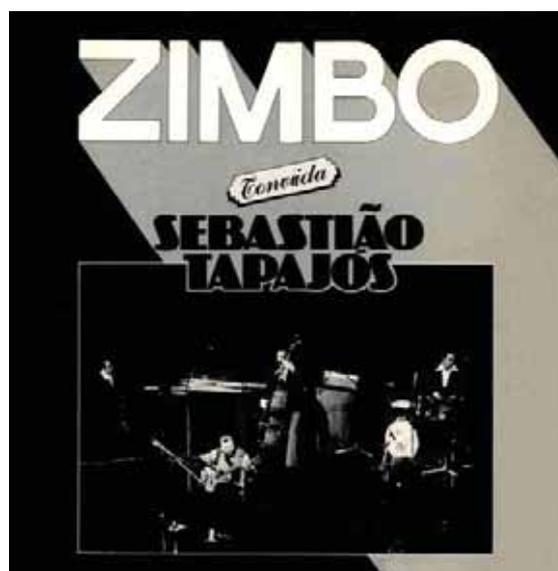


Figura 27 - Álbum *Sincopando* (1982)



Figura 28 - Álbum *Solos do Brasil* (2001)



Figura 29 - Álbum *Encontro de Solistas* (1993)

Tapajós chegou a se apresentar juntamente com Gilson Peranzetta no *IV Free Jazz Festival* onde iria estar presente, dentre outros músicos, uns dos ícones do jazz Miles Davis. Para o jornal “O Estado de São Paulo” de 1988, Tapajós diz:

[...] apesar da música não ser propriamente jazz no conceito mais tradicional; jazz é improvisação e criatividade, e disso tanto o Gilson como eu entendemos [...]. A única restrição que eles fazem é que você não poderá ultrapassar os 40 minutos em sua apresentação; no mais, eu e o Gilson vamos improvisar tanto quanto o Miles Davis. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.97)

Tapajós também foi influenciado pela música urbana carioca onde podemos destacar varias composições voltadas para o choro, samba e valsas e inúmeros arranjos. Essa influência foi recebida primeiramente pelas rádios onde o compositor teve o primeiro contato com violonistas como Dilermando Reis e Garoto. Tapajós também foi aluno do professor Otton Saleiro que tinha essa mesma vertente de forma marcante. O compositor também morou no Rio de Janeiro onde teve contato direto com esta vertente através da convivência com a música e com músicos como Baden Powell, Billy Blanco, dentre outros. Como música urbana carioca, relacionamos as peças do Tapajós que englobam gêneros como o choro, valsas seresteiras, sambas e bossas. Na maioria dos álbuns podemos ver essa influência de forma marcante, com

destaque para os álbuns, *Sambas & Bossas* (sem ano) e *Santo Rio* (2010) em que o compositor executa arranjos próprios para clássicos da música popular brasileira como “Tico Tico no Fubá” (Zequinha de Abreu), “Wave” (Tom Jobim), “1x0 (um a zero)” (Pixinguinha), “Asa Branca” (Luiz Gonzaga), dentre outros.

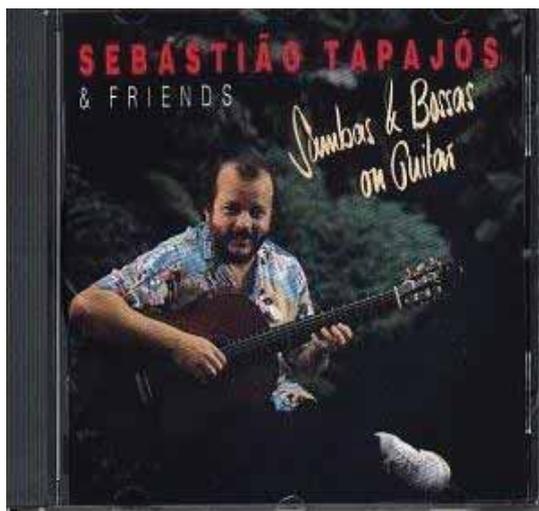


Figura 30 - Álbum *Sambas & Bossas*

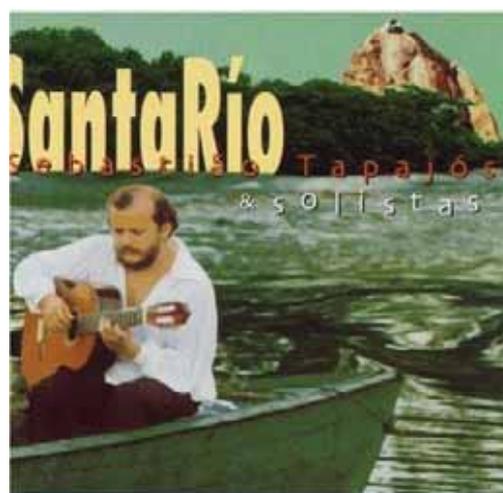


Figura 31 - Álbum *Santo Rio* (2010)

A influência da tradição sertaneja também esteve presente em algumas composições e arranjos do violonista. São peças com características voltadas para a moda de viola e podemos citar o “Catirimbó”, peça que se encontra no álbum *Ontem e Sempre* (1997), onde o compositor se utiliza de elementos da catira e do carimbó, danças folclóricas, sendo a primeira característica do interior de estados como Minas Gerais e São Paulo e a segunda típica do Estado do Pará.



Figura 32 - Álbum *Ontem e Sempre* (1997)

A influência latino-americana sempre se mostrou presente em sua trajetória, através do repertório que escolhia para os seus concertos e em algumas composições para violão solo. Em um concerto realizado no Teatro Amazonas em 1976 (SENA, 2010, p.180), por exemplo, Tapajós divide o programa do recital em duas partes: a primeira com arranjos e composições para violão solo de compositores brasileiros como João Donato, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos e na segunda parte, somente peças de compositores de outros países da América Latina como Argentina, Peru, Uruguai, Paraguai, Venezuela e Chile.

Tapajós realizou a sua primeira turnê na Argentina em 1970 e gravou oito discos neste país (ZANON, 2007), todos com temática voltada para a América Latina como o disco *Guitarra Latina* (1975), *Clássicos da América do Sul* (1977), *Guitarra Criolla* (1981), *Romanza* (1984), dentre outros, onde gravou Agustín Barrios, Cacho Tirao¹², Julio Salvador Sagreras¹³, Antonio Lauro, Astor Piazzolla, dentre outros compositores da América Latina.

¹² Foi um violonista e compositor argentino que nasceu em 1941 em Buenos Aires e faleceu em 2007.

¹³ Julio Salvador Sagreras foi um guitarrista e compositor que nasceu na Argentina em 1879 e faleceu em 1942.



Figura 33 - Álbum *Guitarra Latina* (1975)



Figura 34 - Álbum *Guitarra Criolla* (1981)

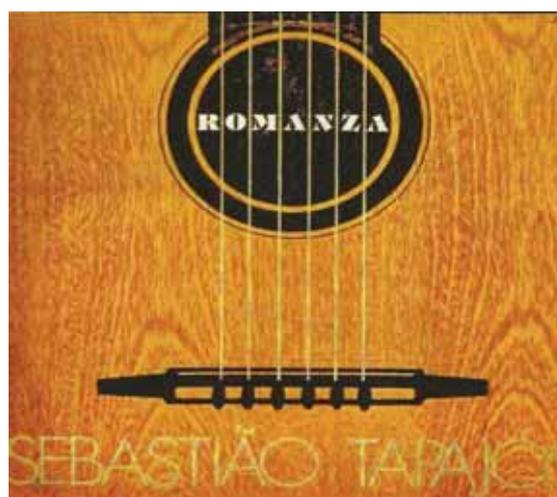


Figura 35 - Álbum *Romanza* (1984)

O folclore nordestino se mostra presente em várias de suas composições demonstrando outra forte influência do compositor. Em seu álbum intitulado *Visões do Nordeste* (1986), Tapajós executa vários arranjos e composições próprias baseadas em ritmos do nordeste como frevo, maracatu, capoeira, ciranda, dentre outros. Sobre esse álbum e a influência nordestina o compositor comenta:

[...] Fui avisado do projeto num fim de semana, e terça-feira já estava em estúdio com apenas dois dias para gravar tudo [...], andei muito pelo Nordeste e convivi com muito nordestino migrante na Amazônia, até formar um repertório interno. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.89)

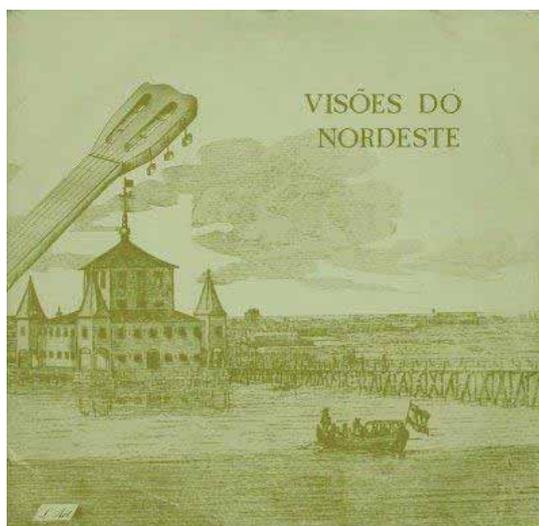


Figura 36 - Álbum *Visões do Nordeste* (1986)

Por último, gostaríamos de citar a música amazônica como vertente influenciadora. Tapajós gravou vários álbuns com temática amazônica como: *Xingú* (1979); *Amazônia Brasileira* (1997); *Da Minha Terra* (1998); *Instrumental Caboclo* (1999); *Solos da Amazônia* (2000); *Choros e Valsas do Pará* (2002), dentre outros, além de utilizar em várias faixas nomes relativos à Amazônia: “Catraias”; “Tucumã”; “Bacural”; “Mariçarro”; “Tapuia”; “Igapó”; “Guajará” e etc., e utilizar-se dos ritmos de danças folclóricas da região como o carimbó (PA) e o marabaixo (AM) em composições como a peça “Marudá”, encontrada no álbum *Ontem e Sempre*, gravado no ano de 1997.

Sobre essa influência, Tapajós nos diz:

“A Amazônia viajou comigo a vida toda, porque têm umas coisas iniciais que eu fiz, a “Valsa de um Sonho”, na sequência o “Carimbó”, foi tudo amazônico, tanto que eu tenho um disco que se chama Xingu cheio de influências amazônicas. Esse disco foi feito nos anos 70, essa bandeira eu sempre procurei levar”.

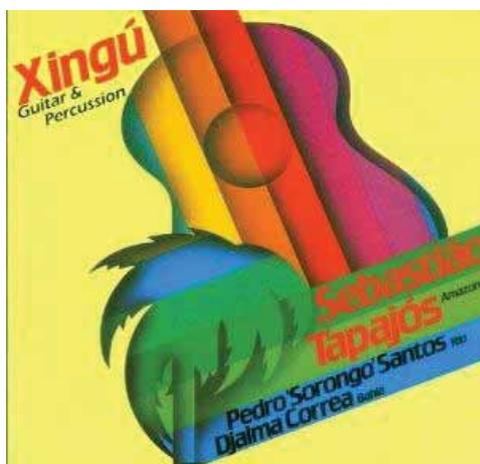


Figura 37 - Álbum *Xingú* (1979)

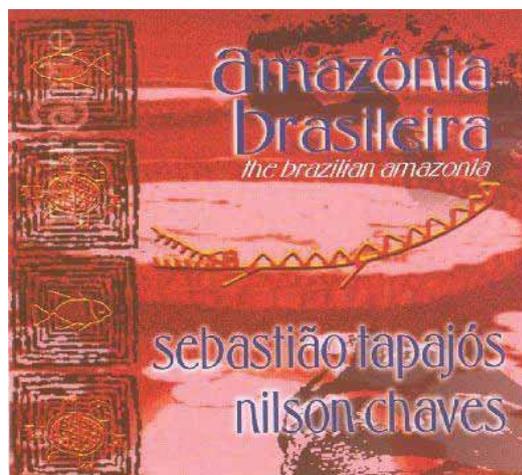


Figura 38 - Álbum *Amazônia Brasileira* (1997)

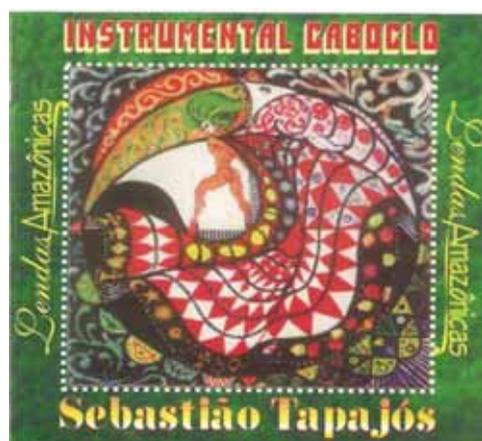


Figura 39 - Álbum *Instrumental Caboclo* (1999)

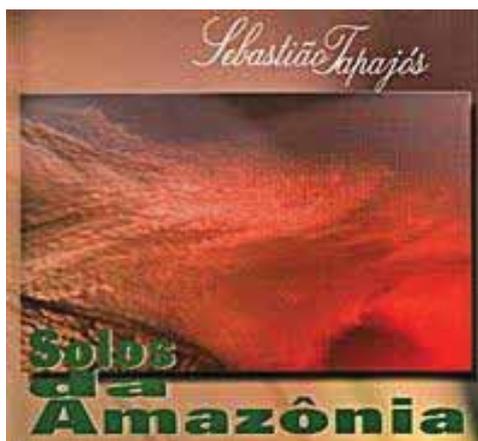


Figura 40 - Álbum *Solos da Amazônia* (2000)

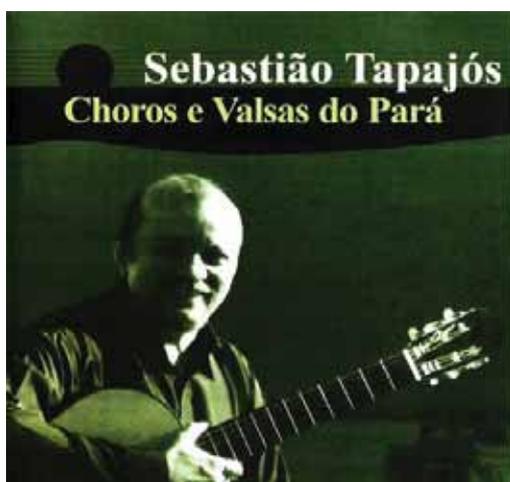


Figura 41 - Álbum *Choros e Valsas do Pará* (2002)

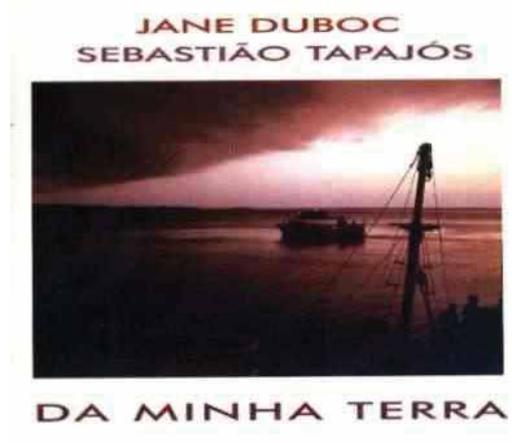


Figura 42 - Álbum *Da Minha Terra* (1998)

Em relação aos violonistas e compositores que mais o influenciaram, podemos destacar primeiramente o violonista Dilermando Reis (1916-1977). Em uma entrevista, Tapajós afirma:

[...] Ainda garoto eu já tocava quase todo o repertório de Dilermando Reis. [...] Era de ouvido, sim. Às vezes perguntava a alguém alguma coisa. Do repertório do Dilermando Reis eu tocava, por exemplo: “Doutor sabe tudo”, “Xodó da baiana”, “Gotas de lágrimas”, enfim, quase toda a jogada do Dilermando [...]. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.75)

E em outra entrevista nos esclarece:

[...] Meu aprendizado de violão foi, inicialmente, ouvir. Dilermando Reis era um músico que eu sempre ouvia no meio da selva amazônica. A gente ouvia naquelas vitrolas de corda do pai discos de Dilermando, Silvio Caldas, Altamiro Carrilho. Eu aprendi a tocar violão ouvindo as pessoas tocando e cantando [...]. (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.122)

Tapajós, assim como outros violonistas, teve o seu aprendizado inicial ligado às influências das programações das rádios, em que o principal expoente violonístico era Dilermando Reis que de acordo com Delneri (2009), foi “o mais célebre compositor e intérprete desse gênero violão-seresta”. Gênero que Tapajós se utilizou para compor várias peças, dentre as várias, podemos destacar: “Brinde aos boêmios” e “Valsa de um Sonho”, ambas do álbum *Solos* gravadas no ano de 2000.



Figura 43 – Álbum *Solos* (2000)

Tapajós também sofreu influência direta de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Em 1987, Tapajós gravou um disco com treze faixas em que interpretava alguns estudos, prelúdios, e algumas peças da “Suíte Popular Brasileira” de Villa-Lobos e executou o seu “Concerto para Violão e Pequena Orquestra”, com a Orquestra Sinfônica Nacional no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentação que lhe rendeu inúmeros convites para concertos no Brasil e no exterior.



Figura 44 – Álbum *Villa-Lobos* (1987)

Além de utilizar em suas composições inúmeros recursos idiomáticos que se firmaram através do repertório violonístico de Villa-Lobos, Tapajós compôs duas peças em homenagem ao

compositor, intituladas: “Prelúdio do Entardecer” e “Ebulição”, encontradas respectivamente nos álbuns, *Solos da Amazônia* (2000), *Virtuoso* (1997) (TAPAJÓS apud SENA, 2010, p.89).



Figura 45 - Álbum *Virtuoso* (1997)

Outro músico que exerceu uma influência determinante na trajetória musical de Tapajós foi Annibal Augusto Sardinha (1915-1955), mais conhecido como Garoto. Em entrevista Tapajós nos diz sobre essa influência:

“Quanto eu passava e ouvia alguém tocando violão eu passava e ficava, perdia aula e tudo, mas ficava ali. Era um hipnotismo, pelo som e pela música. Foi a mesma coisa quando eu ouvi Garoto pela primeira vez, agente ouvia mais Dilermando reis, era só Dilermando, quando eu ouvi Garoto, ela tocava uma mazurka de Chopin nas cordas graves, era uma coisa tão bonita. Eu era apaixonado, quando eu ouvi os choros do Garoto, o “choro triste”. Eu era criança, ouvi com oito no máximo nove anos, foi à segunda coisa que eu ouvi que eu fiquei alucinado, já era um som diferente”.

Em outro trecho da entrevista, Tapajós reforça a forte influência de Garoto:

“Em um dia quando eu fui a casa dele (Baden Powell), ele me disse “tudo que tu imagina que o Garoto fez eu ouvi e toquei, pra mim foi à escola mais importante”, e eu ouvia isso quando eu era criança e eu gostei de ouvir da boca do Baden que a influência dele era o Garoto também”.

Ao analisarmos a sua obra para violão solo, podemos observar essa influência em seus choros e sambas em que trazem características do Garoto, principalmente harmônicas, e também

compôs uma peça em homenagem ao compositor, uma valsa intitulada “Garoteando” do LP *Painel* de 1986.



Figura 46 – Álbum *Painel* (1986)

2.4 Sua Obra

De acordo com Zanon (2007), a atividade de Sebastião Tapajós tem três vertentes: “o repertório clássico do qual ele seleciona obras geralmente mais curtas de caráter romântico-virtuosístico, o trabalho de arranjador em todos os gêneros de música popular e a faceta de compositor, talvez a menos conhecida”. Sobre essa faceta, Tapajós nos diz em entrevista:

“Eu não penso em nada, ela (composição) vai vindo. Quando eu gravei a Tocata para Billy Blanco e o Gilson Peranzetta me perguntou como eu fiz a música, só que eu não tenho explicação porque ela veio do começo ao fim. Eu fui obrigado a ficar tocando ela um mês inteiro pra não esquecer porque eu tava sem gravador, ai eu decorei ela e como ela saiu ela ficou. Não tem muita explicação não, como eu acredito em espiritismo eu acredito que alguém a colocou na minha mão”.

A composição sempre foi algo empírico para Tapajós, ele nunca chegou a ter aulas de composição, acredita que a composição é algo inexplicável, mas afirma que a vivência com grandes músicos como Piazzolla, Mauricio Einhorn, Zimbo Trio, o ajudaram nesse desenvolvimento composicional.

Através de nossa pesquisa em acervo pessoal do compositor, busca em sebos, internet e através do livro intitulado “Razão da Minha Vida”, onde temos um catálogo geral de composições do Tapajós, chegamos a um número de cerca de 90 composições, entre obras para violão solo e para formações instrumentais diversas, destacamos 47 composições para violão solo.

Enfatizamos a dificuldade em estabelecer um número exato de composições por não termos contato com toda a discografia do compositor e pelo compositor estar em plena atividade musical. Muitos álbuns lançados, principalmente no exterior, o compositor não tem em mãos e de muitos deles ele não se recorda, por ter gravado uma grande quantidade de álbuns. Desta forma, destacaremos neste pequeno catálogo, somente as composições para violão solo que encontramos no catálogo realizado por Cristovan Sena (2010) e em outros álbuns que pudemos manter contato para definirmos como obra para violão solo composta por Sebastião Tapajós. Também desconhecemos as datas das composições de Sebastião Tapajós, pois o compositor não tem o hábito de escrever suas músicas. Assim, colocamos ao lado das composições, o álbum a que pertencem e o ano de lançamento do álbum.

Classificamos as 47 peças por grupos temáticos em que dividimos em seis grupos intitulados: “Música Urbana Carioca”, onde encontramos as peças que trazem características do choro, valsa e samba; “Tradição Sertaneja”, para classificar as peças que remetem ao universo das modas de viola caipira; “Influência Latino-Americana” para destacar as peças que possuem influências da música flamenca e do folclore de países latino-americanos; “Influência Nordestina”, para classificar as peças que trazem características do baião, maracatu e outros gêneros típicos do nordeste brasileiro; “Influência Amazônica”, para destacar as peças que possuem nomes que fazem alusão à região amazônica e que trazem também elementos musicais característicos e classificamos como “Outros”, as peças que não conseguimos classificar em um gênero musical.

Sabemos que classificar as peças por gêneros brasileiros não é tarefa fácil neste período da literatura musical brasileira, portanto, tentaremos não ser tão taxativos em relação às classificações estabelecidas.

Música Urbana Carioca:

- “A 200 por Hora” – *Virtuoso* (1997)
- “Tema para Isa” – *Solos* (2000)
- “Belém” – (álbum desconhecido)
- “Blandice” – *Virtuoso* (1997)
- “Brinde aos Boêmios” - *Solos* (2000)
- “Brinquedo pro Júnior” – *Terra Brasis* (1989)
- “Canção para Marisa” – *Painel* (1986)
- “Estudo Afro-Samba” – *Tapajós & Amigos* (1979)
- “Escalada” – *Ontem e Sempre* (1997)
- “Garoteando” – *Painel* (1986)
- “Poente” – *Painel* (1986)
- “Prainha” – *Painel* (1986)
- “Valsa de um Sonho” – *Solos* (2000)
- “Velha Varanda” - *Painel* (1986)
- “Vila Rica” – *Terra Brasis* (1989)
- “Samba em Berlim” - *Guitarra Fantástica* (1974)
- “Sutil” - *Solos* (2000)
- “Flores para Nossa Senhora” – *Alma Brasileira*

Tradição Sertaneja:

- “Catirimbó” – *Ontem e Sempre* (1997)

Influência Latino-americana:

- “Batismo Cigano” – *Ontem e Sempre* (1997)
- “Rancheira/ Rancheira gaucha” - *Ontem e Sempre* (1997)
- “Fantasias de Emanuelle” – *Cordas do Tapajós*

Nordeste:

- “Caboclo Benedito/ Bacural” – *Visões do Nordeste* (1986) – baseado no folclore nordestino.

- “A Rabeca da Luzia” – *Visões do Nordeste* (1986) - baseado no folclore nordestino
- “Caipora/ tema de Nicanor Teixeira” – *Visões do Nordeste* (1986)
- “Três Violeiros/Igarapés” – *Painel* (1986)
- “Por mercê de Conde D`Ávila” – *Visões do Nordeste* (1986) - baseado no folclore nordestino
- “São João Dararão” - *Visões do Nordeste* (1986)
- “Visões do Nordeste” - *Visões do Nordeste* (1986)

Amazônia:

- “Marudá” – *Ontem e Sempre* (1997)
- “Prelúdio do Entardecer” – *Solos da Amazônia* (2000)
- “Ebulição” – *Virtuoso* (1997)
- “Catirimbó” - *Ontem e Sempre* (1997)
- “Xingu” – *Virtuoso* (1997)
- “Crianças da Minha Terra” – *Terra Brasis* (1989)
- “Luar de Santarém” – *Violão & Amigos* (1979)
- “Piaçoca” - *Instrumental Caboclo* (1999)
- “Santo rio” – *Solos* (2000)
- “Tapari” – *Solos* (2000)
- “Calmaria” - *Solos* (2000)
- “Tapuia” - *Instrumental Caboclo* (1999)
- “Emmanuelle” – *Choros e Valsas do Pará* (2002)
- “Mifilas” – *Choros e Valsas do Pará* (2002)

Outros:

- “Olinda medieval” – *Painel* (1986)/ “Matinta” - *Instrumental Caboclo* (1999)
- “Painel” – *Painel* (1986)
- “Flashes” – *Guitarra Criolla* (1982)
- “Pequeno Pedaco de Lembrança” - *Guitarra Criolla* (1982)
- “Requiem a Chaplin” - *Guitarra Criolla* (1982)
- “Trilhos” - *Guitarra Criolla* (1982)

Infelizmente, não existem muitas partituras editadas com a sua obra para violão solo. Conseguimos, portanto, identificar apenas três volumes de uma edição feita pela “Tropical Music”¹⁴, intitulada “Sebastião Tapajós. Guitarra do Brasil”, com composições e arranjos seus editados para a partitura. Dentre os três, apenas mantivemos contato com o volume 1 no qual estão transcritas doze peças.

¹⁴ Essa companhia foi criada em 1976 pelo jornalista e músico Claus Schreiner, que foi o empresário de Tapajós por mais de vinte anos.

2.5 Discografia

A discografia de Tapajós, assim como suas influências e obra são muito diversificadas, passeando por diferentes gêneros, compositores, formações instrumentais e vocais, onde o autor expressa suas qualidades de compositor, violonista solista, acompanhador e arranjador nos sessenta e um álbuns que foram catalogados por nós.

A discografia teve como fundamentação o catálogo inserido no livro “*Razão da Minha Vida*”, a internet¹⁵, o acervo do compositor e do próprio pesquisador, em que destacamos novamente a imprecisão em relação ao número exato de álbuns, já que muitos foram gravados no exterior e nunca foram comercializados no Brasil, e em relação a informações como a gravadora, e o ano do lançamento dos discos. Já as informações dos números e nomes das faixas, foram extraídas, na sua grande maioria, por meio da internet, pelo fato destas informações não estarem presentes no catálogo oficial e pelo acervo do compositor ser infelizmente, muito limitado.

Nesta discografia, retomamos alguns álbuns cujos encartes foram expostos no tópico sobre as influências de Tapajós, para que pudéssemos ter uma visualização mais clara e cronológica da produção do violonista, por meio de outras informações que foram adicionadas, tais como as faixas e gravadoras dos álbuns, nos mostrando assim, uma visão geral de sua enorme produção e contribuição para a música brasileira e mais especificamente para o âmbito violonístico, ao passo que revela a sua versatilidade e suas influências no decorrer da sua trajetória.

¹⁵ Sites como: www.discosdobrasil.com.br
<http://www.discogs.com/>
<http://sebastiaoatapajos.blogspot.com.br/>
<http://www.cduniverse.com/default.asp>
<http://novotoquemusical.blogspot.com.br/>
<http://www.brasilmusik.de/s/sebastiao-tapajos/sebastiao-tapajos.htm>

1. Apresentando Sebastião Tapajós e Seu Conjunto



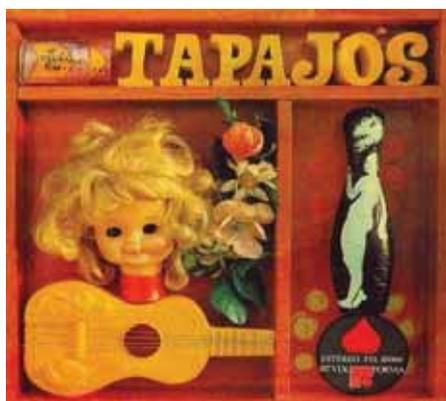
Gravadora: Não encontrada

Ano: 1963

Faixas:

- 1) Acaramelado
- 2) Sonhar contigo
- 3) Morena
- 4) Tudo de mim
- 5) Noites de Moscou
- 6) Moonlight serenade
- 7) Onde estava eu
- 8) Nós e o mar
- 9) Boa noite da vida
- 10) O que eu gosto de você
- 11) Samba da madrugada
- 12) Eu quero alguém

2. Violão é...Tapajós



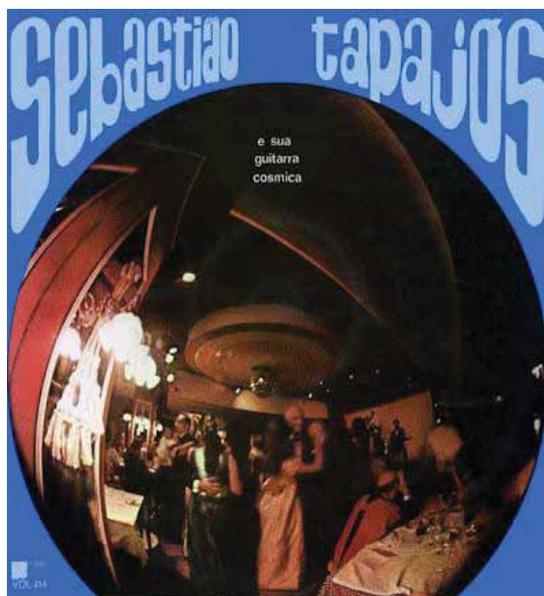
Gravadora: Philips LP

Ano: 1967

Faixas:

- 1) Doublé
- 2) Canção do fogo-fátuo
- 3) Cadência (Do Concerto para violão e orquestra de Villa Lobos)
- 4) La catedral
- 5) Cantiga (Da Suíte nº 2)
- 6) Czardas
- 7) Vento Vadio
- 8) Carimbó
- 9) Crepúsculo
- 10) Valsa de um sonho
- 11) Marambiré
- 12) Benzinho
- 13) Ave-Maria

3. Sebastião Tapajós e sua guitarra cósmica



Gravadora: Não encontrada

Ano: 1969

Faixas:

- 14) Light My Fire
- 15) Rio das ostras
- 16) A estrela e o astronauta
- 17) Call me
- 18) Luar Em Veropeso
- 19) Eu Quase Sozinho
- 20) Cantiga De Errante
- 21) A 200 P.H.
- 22) Zazueira
- 23) Wave
- 24) Sinhazinha
- 25) La Mentira

4. Pedro dos Santos



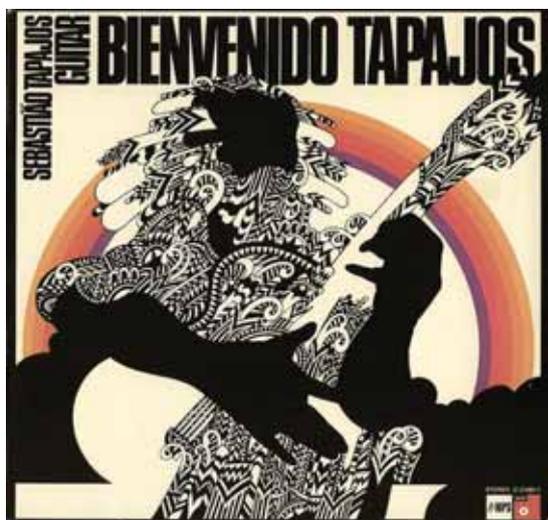
Ano: 1972

Gravadora: Trova

Faixas:

- 1) Estudio N. 1
- 2) Despedida de Mangueira
- 3) Encontro Mercado
- 4) Cantiga del Água
- 5) Hymalaia
- 6) Santarém
- 7) Sorongaio
- 8) Solfeggeto
- 9) Cajita de Música
- 10) Mungangá
- 11) Primavera
- 12) Solo de Bambús

5. Bienvenido Tapajós



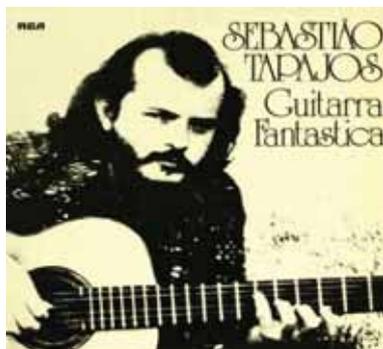
Gravadora: MPS Records

Ano: 1973

Faixas:

- 1) Pedalando
- 2) Despedida de mangueira/ Favela
- 3) Feitio de oração
- 4) Morneboca de ouro
- 5) Adios nonino
- 6) Criz
- 7) Um abraço no Sorongo
- 8) Choro para metrônomo
- 9) Samba Poutpurri
- 10) Caixinha de música/ Valsa de um sonho

6. Guitarra Fantástica



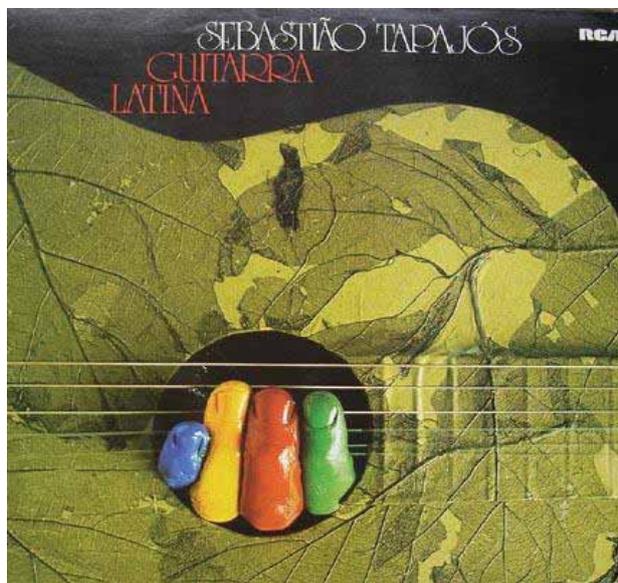
Gravadora: RCA (Alemanha)

Ano: 1974

Faixas:

- 1) Samba em Berlin
- 2) Viola desgarrada
- 3) Dança Paraguaya
- 4) Você
- 5) Colibri
- 6) Soldadinho de Chumbo
- 7) Aquarela do Brasil
- 8) Alegro Sinfônico
- 9) Samba, viola e eu
- 10) Visões do Nordeste
- 11) Valsa Venezuelana
- 12) Prelúdio Inca
- 13) Verano Porteño
- 14) Cantigas de Roda
- 15) La Despedida

7. Guitarra Latina



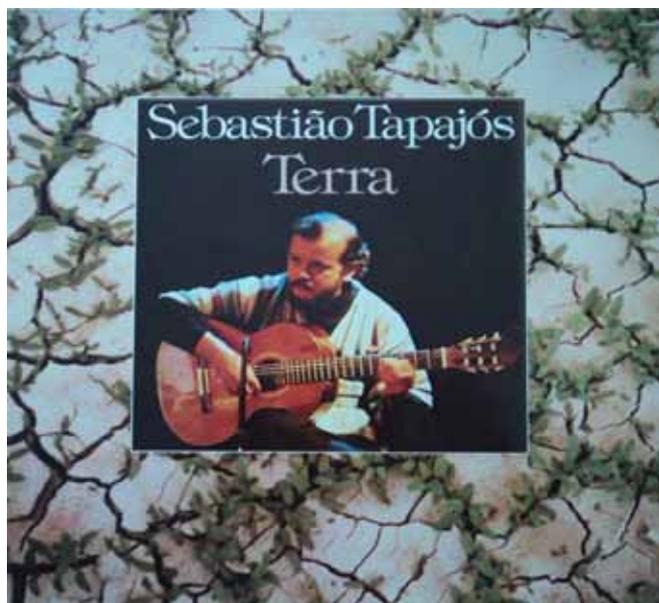
Gravadora: RCA (Alemanha)

Ano: 1975

Faixas:

- 1) Wave
- 2) Transições
- 3) Concordas
- 4) Choro triste
- 5) Ganga
- 6) Lua joa
- 7) Três danças do América do sul: taquirari
- 8) el marabino
- 9) danca paraguaya II,
- 10) Ebulição
- 11) Sambachiana

8. Terra



Gravadora:

Ano: 1976

Faixas:

- 1) Garota de Ipanema
- 2) Passarada
- 3) Apertando eu chego lá
- 4) Heloisa
- 5) Choro pro Waldir
- 6) Samba, Cigana!
- 7) Amor em Paz
- 8) Julieta
- 9) Vale do amanhecer
- 10) Vagalume

9. Clássicos da America do Sul (1977) – Não foram encontradas as faixas e encarte do álbum.

10. Guitarra & Amigos



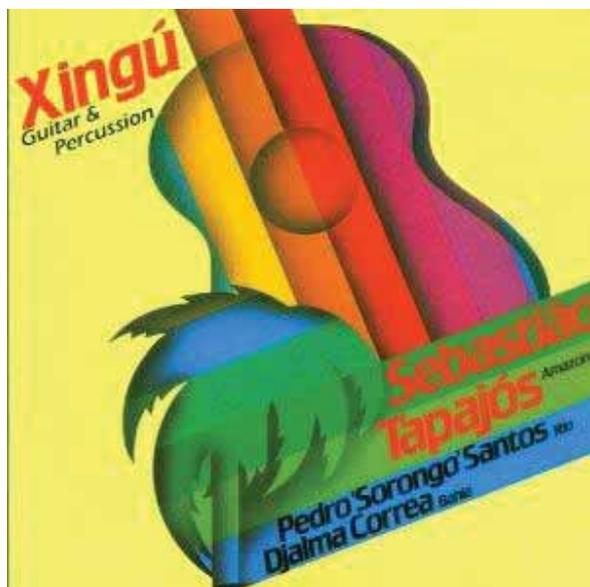
Gravadora: Não encontrada

Ano: 1977

Faixas:

- 1) Tristeza
- 2) Chorinho em ré
- 3) Sorriso da tristeza
- 4) Estudo afro-samba
- 5) Jongo
- 6) Belém
- 7) Bem estar
- 8) Pai João
- 9) Luar de Santarem
- 10) Asa Branca
- 11) Lo que vendras
- 12) Tudo bem

11. Xingu



Gravadora: Não encontrada

Ano: 1979

Faixas:

- 1) Xingu
- 2) Percutindo
- 3) Bacurau
- 4) Percussorongando
- 5) Odeon
- 6) Introdução
- 7) Brasileiro/ Samba em Berlin
- 8) Escolado
- 9) Mar
- 10) Xadrez
- 11) Luz negra

12. Violão & Amigos ¹⁶

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1979

Faixas:

- 1) Tristeza
- 2) Chorinho Em Ré
- 3) Sorriso da Tristeza
- 4) Estudo Afro Samba
- 5) Jongo
- 6) Belém
- 7) Bem Estar
- 8) Pai João
- 9) Luar de Santarém
- 10) Asa Branca
- 11) Lo Que Vendras
- 12) Tudo Bem

¹⁶ Este álbum é uma reedição do disco *Guitarra e Amigos*, gravado em 1977, cujo encarte pode ser encontrado no álbum de nº 10 desta discografia.

13. Guitarra Criolla



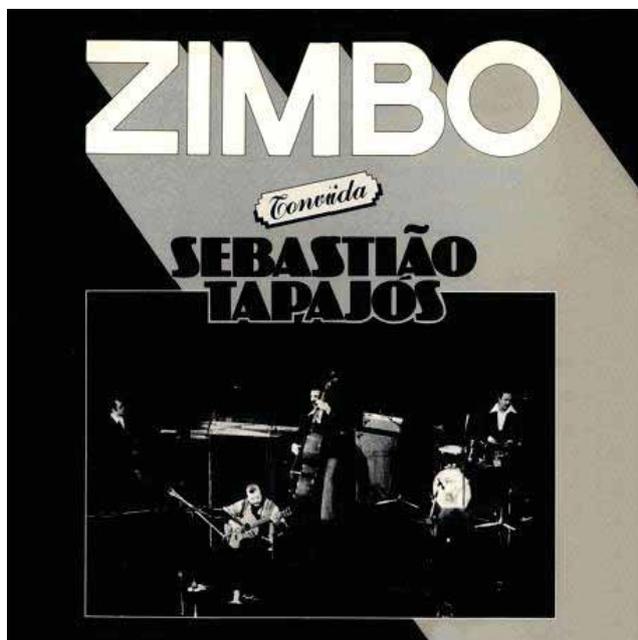
Gravadora: Não encontrada

Ano: 1981

Faixas:

- 1) El ultimo tremolo
- 2) Adios noniño
- 3) Valsa op.8 no.4
- 4) Angostura
- 5) Pagina d' álbum
- 6) Alegro sinfônico II
- 7) Pequeno pedaço de lembrança
- 8) Flashes
- 9) Espelhos
- 10) Réquiem a Chaplin
- 11) Trilhos
- 12) Visões do nordeste

14. Sincopando



Gravadora: Clam

Ano: 1982

Faixas:

- 1) Dança
- 2) Você não pode ouriçar
- 3) Marajó
- 4) Prelúdio para Karem
- 5) Um pro Zimbo
- 6) Recado pro Tião Tapajós
- 7) Luá Joá
- 8) No balanço do vovô
- 9) Igarapés
- 10) Viajeiro
- 11) Sincopando

15. Romanza



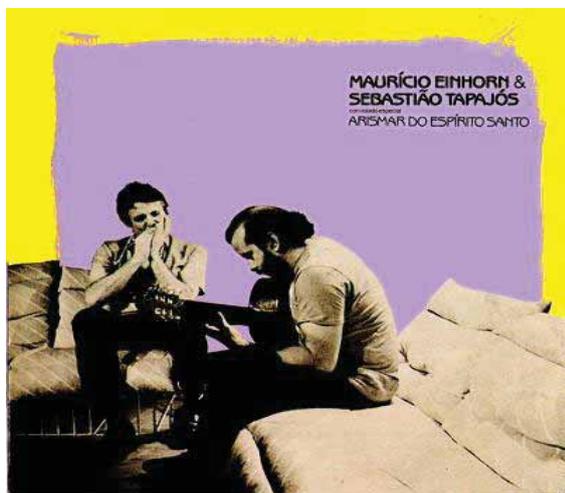
Gravadora: Não encontrada

Ano: 1984

Faixas:

- 1) Prelúdio da suíte IV (J.S. Bach)
- 2) Giga (L. Weiss)
- 3) Allemande (L. Weiss)
- 4) La hilandera (N. Coste)
- 5) En los Trigales (J.Rodrigo)
- 6) Valsa nº3 (A.Barrios)
- 7) Estudio Romántico (E.Pujol)
- 8) Canción (Ruiz Pippo)
- 9) Danza (Ruiz Pippo)
- 10) Canarios (Gaspar Sanz)
- 11) Tarantela (N.Coste)
- 12) El Colibri (J.Sagreras)
- 13) El Al Bejoro (E.Pujol)
- 14) La Catedral (A.Barrios)
- 15) Sevilla (I.Albéniz)
- 16) Asturias (I.Albéniz)

16. Todos os Sons. Mauricio Einhorn & Sebastião Tapajós



Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1984

Faixas:

- 1) Tema pro Barney Kessel
- 2) Alma nômade
- 3) Ary, olha!
- 4) Romântica
- 5) Lua Joá
- 6) Suíte para Detinha

17. Visões do Nordeste (1986)



Gravadora: L` Art Prod./Independente

Ano: 1986

Faixas:

- 1) Maracatu
- 2) Lundu
- 3) Chula
- 4) São João dararão
- 5) Carimbó
- 6) Capoeira
- 7) Visões do nordeste
- 8) Engenho de Humaitá
- 9) Mulher rendeira
- 10) Cirandas
- 11) Frevo

18. Painel



Gravadora: Visom

Ano: 1986

Faixas:

- 1) Canção para Mariza
- 2) Brinquedo Pro Júnior
- 3) Prainha
- 4) Igarapés
- 5) Painel
- 6) Poente
- 7) Blandice
- 8) A 200 P/Hora
- 9) Ebulição
- 10) Velha varanda
- 11) Olinda medieval
- 12) Garoteando

19. Villa Lobos/ Sebastião Tapajós



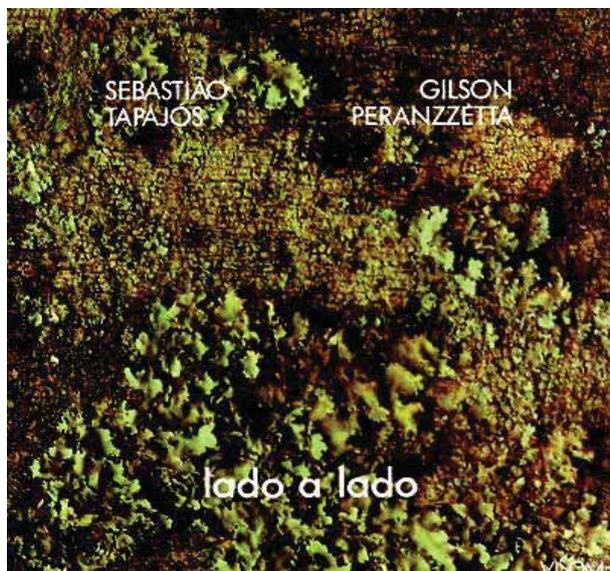
Gravadora: L`Arte

Ano: 1987

Faixas:

- 1) Choros nº 1
- 2) Prelúdio nº 3
- 3) Prelúdio nº 2
- 4) Prelúdio nº 5
- 5) Shottish-choro
- 6) Mazurca-choro
- 7) Estudo nº 4
- 8) Estudo nº 1
- 9) Estudo nº 7
- 10) Estudo nº 11
- 11) Estudo nº 3
- 12) Estudo nº 9
- 13) Estudo nº 8

20. Lado a lado. Gilson Peranzetta e Sebastião Tapajós



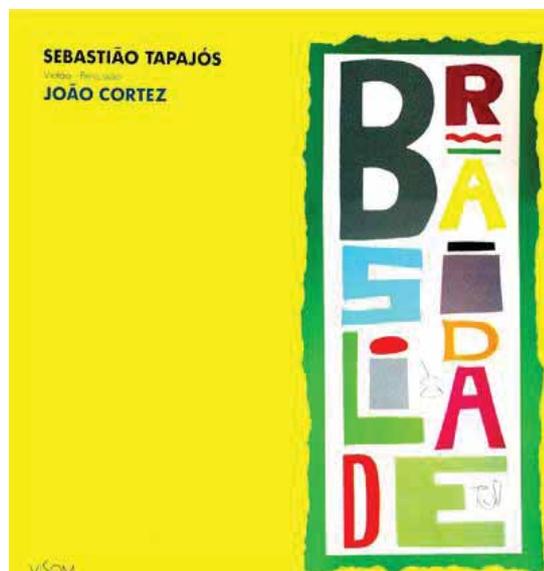
Gravadora: Visom LP

Ano: 1988

Faixas:

- 1) Tocata para Billy Blanco
- 2) Ao longe
- 3) Luá Joá
- 4) Cheio de graça
- 5) Prelúdio do entardecer
- 6) Lado a lado
- 7) Pedacinhos do céu
- 8) Vila da Penha
- 9) Céu de Itaúna
- 10) Pro Jobim
- 11) Pontes

21. Brasilidade. Sebastião Tapajós e João Cortez



Gravadora: Visom

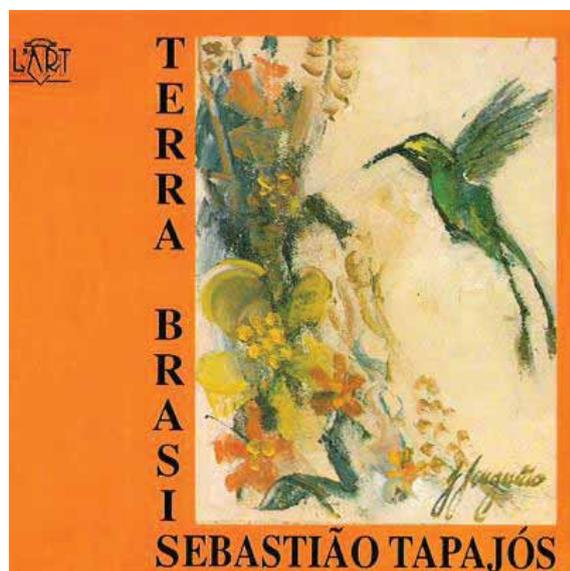
Ano: 1989

Faixas:

- 1) Samburá
- 2) Marudá
- 3) Choro Terno
- 4) Xingu
- 5) Igarapés
- 6) Violando
- 7) Caboré
- 8) Aquarela Do Brasil
- 9) Valsa De Esquina

22.

Terra Brasis



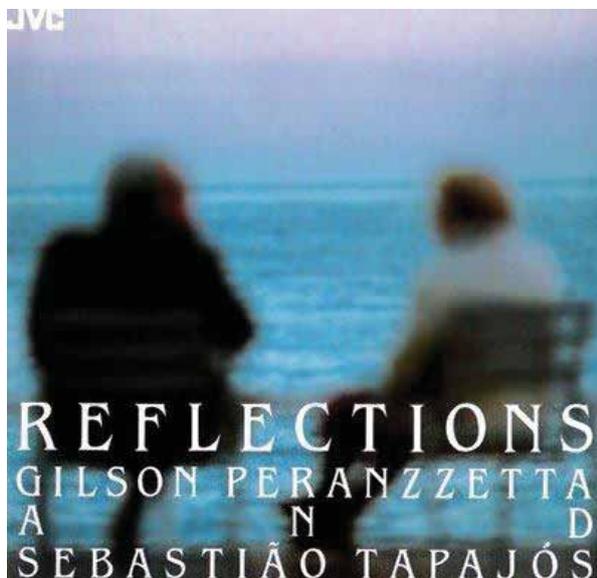
Gravadores: L`Art

Ano: 1989

Faixas:

- 1) O Bonde Das Seis
- 2) Rancheira Gaúcha
- 3) Brinquedo Para O Júnior
- 4) Pererê
- 5) Crianças Da Minha Terra
- 6) Marudá
- 7) Vila Rica
- 8) Olinda Medieval
- 9) Pelourinho
- 10) Encontro Mercado
- 11) Repentes
- 12) Canção Para Marisa (Pelos Igarapés Da Amazônia)
- 13) Hino Nacional Brasileiro

23. Reflections. Gilson Peranzetta e Sebastião Tapajós



Gravadora: Não encontrada

Ano: 1990

Faixas:

- 1) Choro Sim, Por Que Não?
- 2) Travesso
- 3) Um Certo 82
- 4) Cosme Velho
- 5) Tico-Tico No Fubá
- 6) Duas Contas
- 7) Noa-Noa
- 8) Foi Por Amor
- 9) Mocarongo
- 10) Wave
- 11) Lado A Lado

24. Instrumental no CCBB. Sebastião Tapajós, Gilson Peranzetta, Mauricio Einhorn e Paulinho Nogueira



Gravadora: Tom Brasil

Ano: 1993

Faixas:

- 1) Coração suburbano
- 2) Canto do lobo
- 3) Choro santareno
- 4) Rumo a Jaraguá do Sul
- 5) Valsa de maio
- 6) Donatiando
- 7) Jacobiano
- 8) Da cor do pecado
- 9) Agora é cinzas
- 10) Zelão
- 11) Maria, Maria/ Cio da terra/ San Vicente
- 12) A mesma rosa amarela
- 13) Luiza
- 14) Por causa de você
- 15) Bachianinha número um
- 16) Disparada/ Viola enluarada/ Romaria

25. Encontro de Solistas



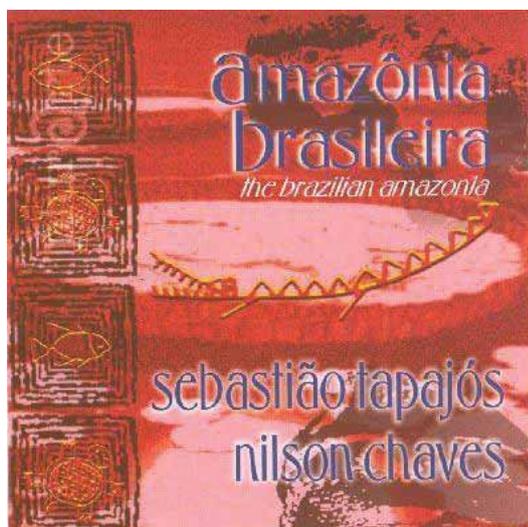
Gravadora: Movieplay

Ano: 1993

Faixas:

- 1) Tico-tico no fubá
- 2) Jaguari
- 3) Chiclete com banana
- 4) Taiapuê
- 5) Pedacinhos do céu
- 6) Choro n.11
- 7) Estação Barueri
- 8) Chega de saudade/ Corcovado
- 9) Guarau
- 10) Estamos aí
- 11) Assum preto
- 12) Aquarela do Brasil
- 13) Tocata para Billy Blanco
- 14) Um chorinho diferente

26. Amazônia Brasileira. Tapajós e Nilson Chaves



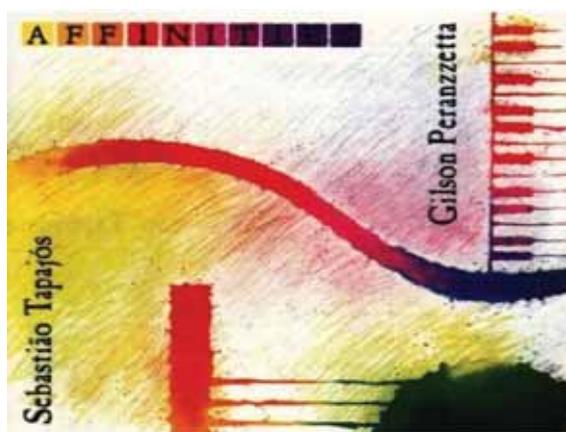
Gravadora: Outros Brasis

Ano: 1997

Faixas:

- 1) Da minha terra/ reunida/ sairé
- 2) Olho de boto
- 3) Fazendinha
- 4) Flor do destino
- 5) Três violeiros
- 6) Catirimbó
- 7) Navio gaiola / marudá
- 8) Igapó
- 9) Tamba-tajá
- 10) Sabor açaí
- 11) Não vou sair
- 12) Barueri/ tambor de couro

27. Afinidades. Sebastião Tapajós e Gilson Peranzetta



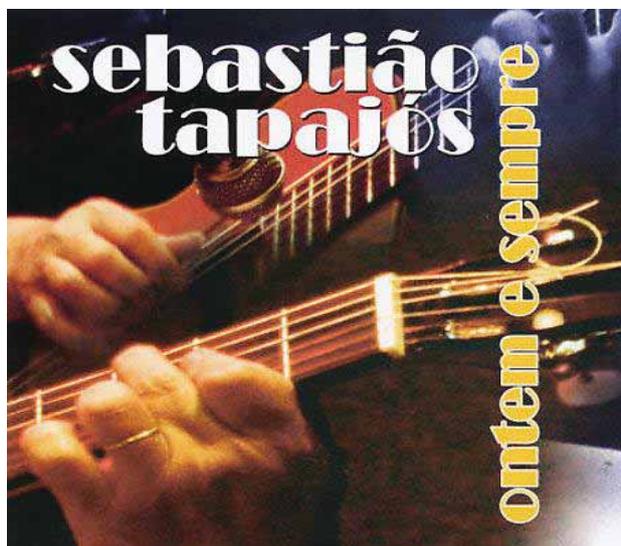
Gravadora: Movieplay

Ano: 1997

Faixas:

- 1) Lado a lado
- 2) Coração suburbano
- 3) Pra Tânia
- 4) Travesso
- 5) Velho Cosme
- 6) Canto do lobo
- 7) Lua Juá
- 8) Brinde aos boêmios
- 9) Ressurgir
- 10) Ao longe
- 11) Tocata para Billy Blanco
- 12) Parece que foi ontem
- 13) Choro santareno
- 14) O amor não tem fim

28. Ontem e Sempre



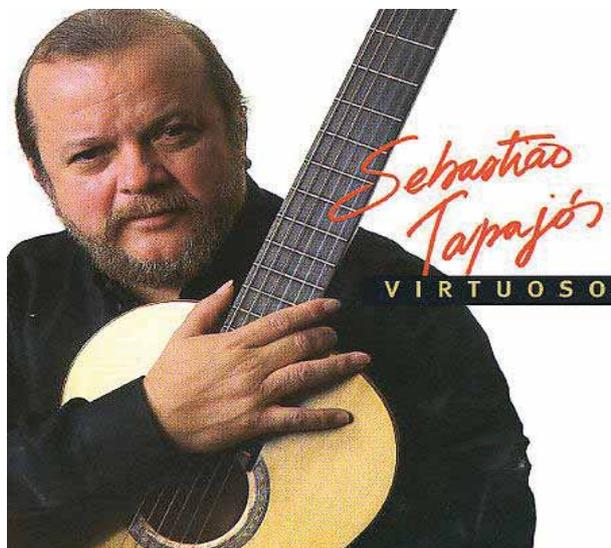
Gravadora: Movieplay

Ano: 1997

Faixas:

- 1) Uma valsa e dois amores
- 2) Catirimbó
- 3) Valsa de um sonho
- 4) Sons de Carrilhão
- 5) Valsa de esquina
- 6) Índia
- 7) Marudá
- 8) Se ela perguntar
- 9) Escalada
- 10) Soldadinho de chumbo
- 11) Rancheira
- 12) Tributo a Altamiro
- 13) Batismo cigano
- 14) Abismo de rosas

29. Virtuoso. Sebastião Tapajós



Gravadora: Visom

Ano: 1997

Faixas:

- 1) Tocata para Billy Blanco
- 2) Xingu
- 3) A 200 por hora
- 4) Pedacinhos do céu
- 5) Valsa de esquina
- 6) Blandice
- 7) Painel
- 8) Lua Joá
- 9) Barroquinho
- 10) Caboré
- 11) Samburá
- 12) Igarapés
- 13) Ebulição
- 14) Brinquedo pro Junior

30. Da Minha Terra. Jane Duboc e Sebastião Tapajós



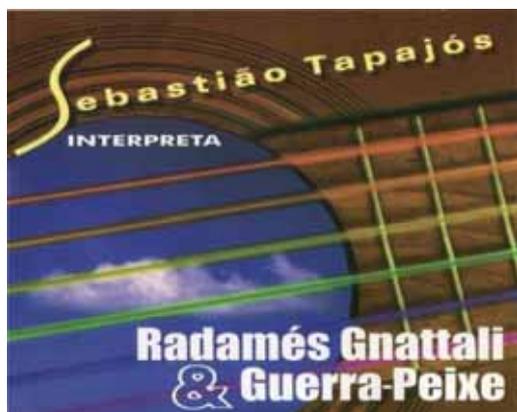
Gravadora: Jam Music

Ano: 1998

Faixas:

- 1) Da minha terra
- 2) Uirapuru
- 3) Igapó
- 4) Roda do bem querer
- 5) Cabocla bonita
- 6) Luz de lampião
- 7) Boi-bumbá
- 8) Azulão
- 9) Indaue Tupã
- 10) Pergunte o que quiser
- 11) Tempo e destino
- 12) Tambor de couro
- 13) Tempo de amar
- 14) Bom dia Belém
- 15) Barueri

31. Sebastião Tapajós interpreta Radamés Gnattali e Guerra-Peixe



Gravadora: independente

Ano: 1998

Faixas:

- 1) Estudo N° 05 – (Radamés Gnattali)
- 2) Lúdicas N° 10– (César Guerra Peixe)
- 3) Estudo N° 10(Radamés Gnattali)
- 4) Estudo N° 09 – (Radamés Gnattali)
- 5) Estudo N° 04– (Radamés Gnattali)
- 6) Peixinhos da Guiné– (César Guerra Peixe)
- 7) Lúdicas N° 05 – (César Guerra Peixe)
- 8) Estudo N° 01(Radamés Gnattali)
- 9) Estudo N° 03 – (Radamés Gnattali)
- 10)Estudo N° 02 – (Radamés Gnattali)
- 11)Prelúdio N° 02– (César Guerra Peixe)
- 12)Prelúdio N° 01 – (César Guerra Peixe)
- 13)Prelúdio N° 05 – (César Guerra Peixe)
- 14)Estudo N° 07 – (Radamés Gnattali)
- 15)Estudo N° 06 – (Radamés Gnattali)
- 16)Estudo N° 08 – (Radamés Gnattali)
- 17)Tocata em ritmo de samba – (Radamés Gnattali)

32. Lembrando Dilermando Reis



Gravadora: Bahamas

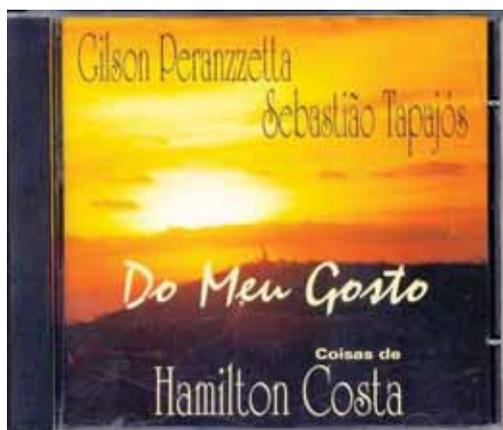
Ano: 1999

Faixas:

- 1) Marcha dos Marinheiros
- 2) Brejeiro
- 3) Romance de Amor
- 4) Odeon
- 5) Sonhos de Amor
- 6) Catirimbó
- 7) Anda Lúcia
- 8) Sons de Carrilhões
- 9) Soldadinho de Chumbo
- 10) Aquarela do Brasil
- 11) Abismo de Rosas
- 12) Tapuia
- 13) Luz Negra
- 14) Jorge do Fusa
- 15) Brinquedo Pro Junior

33. Encontro com a Saudade (1998) – Não encontramos o encarte e faixas do álbum.

34. Do meu Gosto. Sebastião Tapajós e Gilson Peranzetta



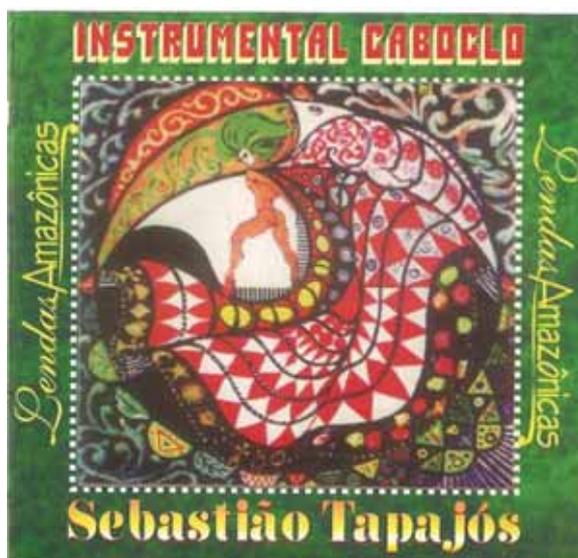
Gravadora: Independente

Ano: 1999

Faixas:

- 1) Contraste
- 2) Pra Esquecer
- 3) Quando Estou Triste
- 4) Formula Um
- 5) Eterna Melodia
- 6) Doce Enlevo
- 7) Divino
- 8) Choto Xará
- 9) Valsa Pra Isabel
- 10) Infinito
- 11) Do Meu Gosto
- 12) Tudo bem
- 13) Tema De Isa
- 14) Cariocando

35. Instrumental Caboclo



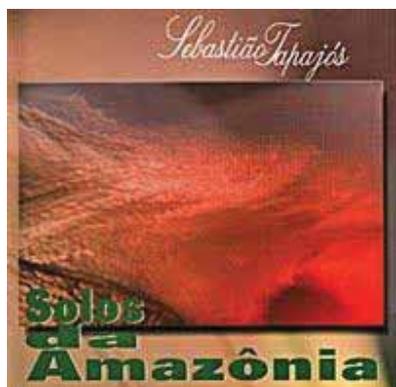
Gravadora: Independente

Ano: 1999

Faixas:

- 1) Igapó
- 2) Instrumental caboclo
- 3) Lendas amazônicas
- 4) Piaçoca
- 5) Mariçarro
- 6) Tucumã
- 7) Catauari
- 8) Tapuia
- 9) Matinta
- 10) Igapó

36. Solos da Amazônia



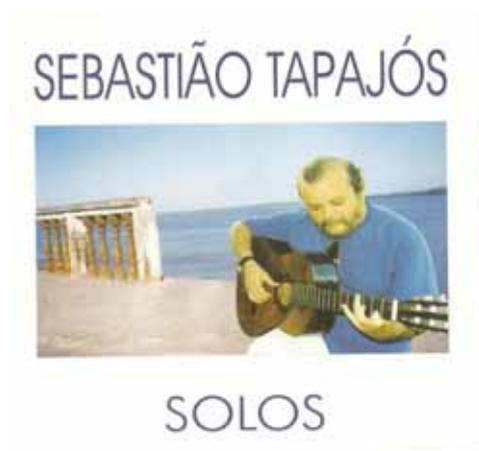
Gravadora: Independente

Ano: 2000

Faixas:

- 1) Encontro Com As Águas
- 2) Guajará
- 3) Catraias
- 4) Bom Pará
- 5) Tapari
- 6) Varzeas
- 7) Remanso
- 8) Correnteza
- 9) Aldeia
- 10) Arapiuns
- 11) Floresta
- 12) Para Os Curumins

37. Solos



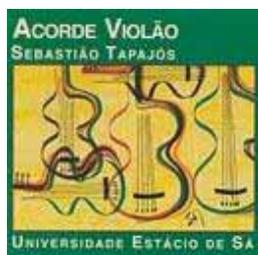
Gravadora: Independente

Ano: 2000

Faixas:

- 1) Três violeiros
- 2) Brinde aos boêmios
- 3) Poente
- 4) Santo rio
- 5) Bacurau
- 6) Tapari
- 7) Calmaria
- 8) Tema para Isa
- 9) Sutil
- 10) Intermezzo de igapó
- 11) Valsa de um sonho
- 12) Catraias

38. Acorde Violão



Gravadora: Universidade Estácio de Sá

Ano: 2000

Faixas:

- 1) Sons de carrilhões
- 2) Modinha
- 3) Brejeiro
- 4) Azulão
- 5) As rosas não falam
- 6) Lábios que beije
- 7) Foi ela
- 8) Choro da saudade
- 9) Noites cariocas
- 10) Cochichando
- 11) Eu sonhei que tu estavas tão linda
- 12) Branca
- 13) Casinha pequenina
- 14) Encontro mercado
- 15) Lua branca
- 16) Yara
- 17) Ave Maria
- 18) Boa noite, amor

39. Solos do Brasil



Gravadora: Independente

Ano: 2001

Faixas:

- 1) Água Limpa (Hermeto Pascoal)
- 2) Encontro com as Águas (Sebastião Tapajós)
- 3) Campo Grande (Gilson Peranzetta)
- 4) Brinde às Raízes (Sebastião Tapajós/ Maurício Einhorn)
- 5) Bruxo (Gilson Peranzetta)
- 6) Taparí/ Calmaria (Sebastião Tapajós)
- 7) Chorinho da Vovó (Gilson Peranzetta)
- 8) Saudade do Tietê (Hermeto Pascoal)
- 9) Maior que o Mar (Gilson Peranzetta)
- 10) Marco Zero (Sebastião Tapajós/ Ney Conceição)
- 11) Ilza Mentalizando a Feira (Hermeto Pascoal)
- 12) Valsa HSG (Hermeto Pascoal)
- 13) Pra Ilza (Hermeto Pascoal)

40. Choros e Valsas do Pará



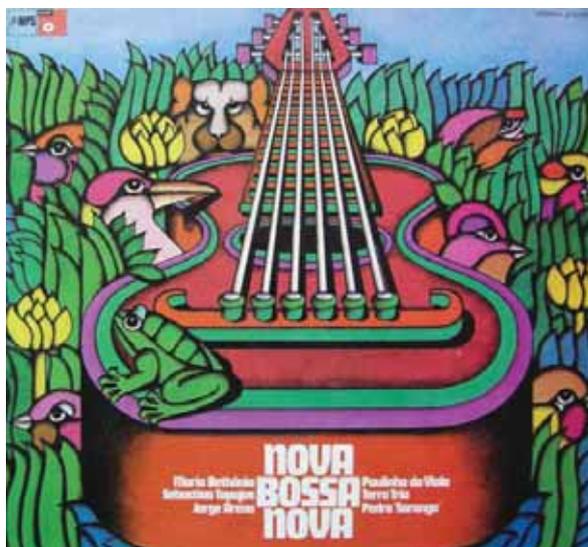
Gravadora: Independente

Ano: 2002

Faixas:

- 1) Cheiros Do Pará (Choro)
- 2) Mangueiras (Choro Lento)
- 3) Ilha Do Marajó (Choro-Carimbó)
- 4) Ana Luiza (Valsa)
- 5) Cidade Velha (Choro Lento)
- 6) Maitê (Valsa)
- 7) Carajás (Choro)
- 8) Dessirreè (Valsa)
- 9) Bacuri (Choro-Carimbó)
- 10) Alina (Valsa)
- 11) Karolline (Valsa)
- 12) Emmanuelle (Valsa De Ninar)
- 13) Chuvas Da Tarde (Choro)
- 14) Coisas Do Ver-O-Peso (Choro)

41. Nova Bossa Nova



Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Asa Branca/ Cariri/ Bodoco
- 2) Tocata em Ritmo de Samba
- 3) Um certo dia para 21
- 4) Ganga
- 5) Variações
- 6) Nós e o mar
- 7) Num samba curto
- 8) Não tem solução
- 9) Madrugada

42. Ontem e Depois



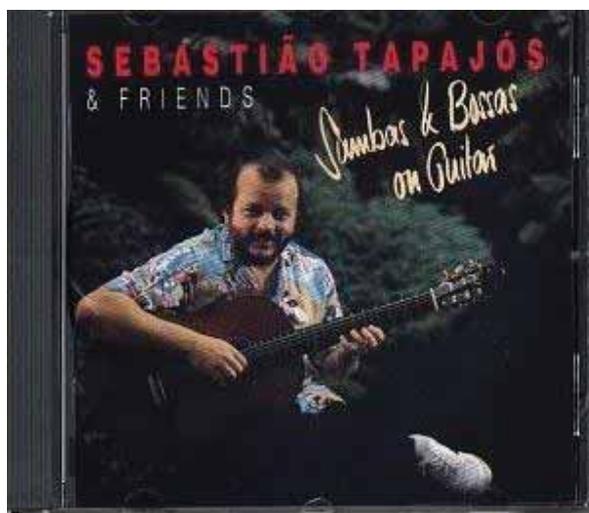
Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Uma Valsa E Dois Amores
- 2) Catirimbó
- 3) A Valsa De Um Sonho
- 4) Sons De Carrilhões
- 5) Valsa De Esquinas
- 6) Índia
- 7) Marudá
- 8) Se Ela Perguntar
- 9) Escalada
- 10) Soldadinho De Chumbo
- 11) Rancheira
- 12) Tributo a Altamir
- 13) Batismo Cigano
- 14) Abismo De Rosas

43. Sebastião Tapajós & Friends - Sambas & Bossas



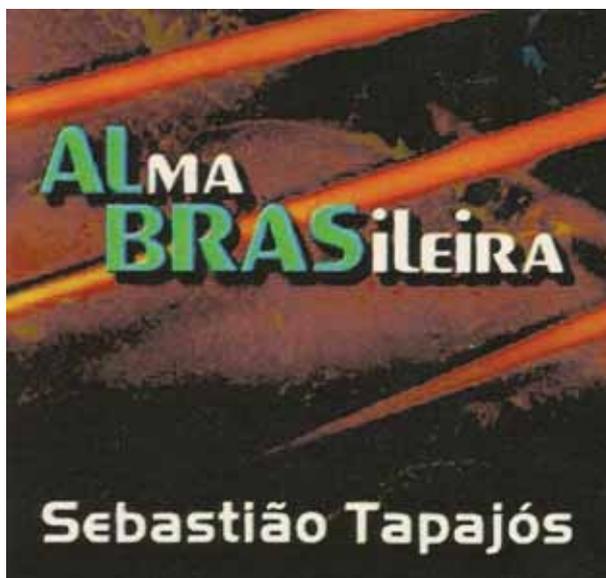
Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Waves
- 2) Brasileiro & Samba em Berlin
- 3) Cancao para marisa
- 4) Sertao
- 5) Ganga
- 6) Viajeiro
- 7) Tristeza
- 8) Vale do amanhecer
- 9) Xingú
- 10) Luá joá
- 11) Igarapes
- 12) Tocata para billy Blanco
- 13) Chega de saudade
- 14) Asa Branca
- 15) sorriso da Tristeza

44. Alma Brasileira



Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas: Não encontrada

45. Brasil – El Arte de La Guitarra



Gravadora: Inter Records

Ano: 1971

Faixas:

- 1) Favela
- 2) Valsa de Euricide
- 3) Alemande
- 4) Odeon
- 5) Samba em prelúdio
- 6) Ganga
- 7) Amei demais/ Não quero mais amar
- 8) Na baixa do sapateiro/ No rancho fundo
- 9) Consolação
- 10) Ponteadado
- 11) A 200 p. h.
- 12) Vento vadio

46. Pedro dos Santos – Vol. 2



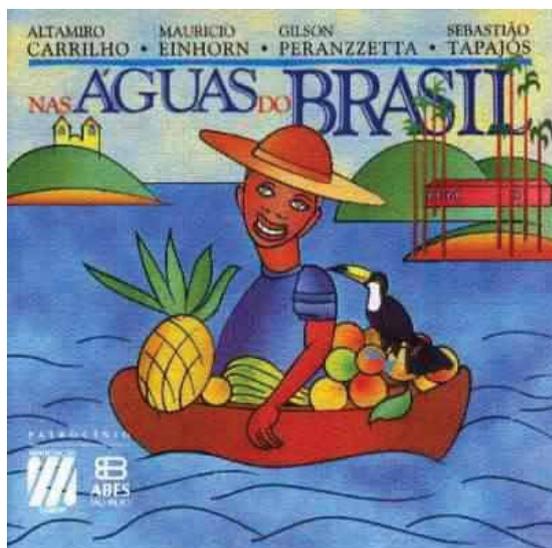
Gravadora: Não encontrada

Ano: 1972

Faixas:

- 1) Escola de samba
- 2) Sambaden
- 3) Tornei a caminhar

47. Nas Águas do Brasil



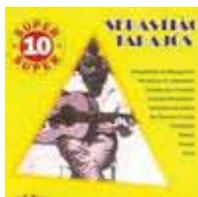
Gravadora: Associação Sabesp/Abes - São Paulo

Ano: 1996

Faixas:

- 1) Tico-Tico No Fubá
- 2) Jaguari
- 3) Chiclete Com Banana
- 4) Taiapuê
- 5) Pedacinhos Do Céu
- 6) Choro Nº 11
- 7) Estação Barueri
- 8) Chega De Saudade
- 9) Guaraú
- 10) Estamos Aí
- 11) Assum Preto
- 12) Aquarela Do Brasil
- 13) Tocata Para Billy Blanco
- 14) Um Chorinho Diferente

48. Super 10



Gravadora: Não encontrada

Ano: 2002

Faixas:

- 1) Favela
- 2) Odeon
- 3) Ponteado
- 4) Despedida de mangueira
- 5) Dora/ Saudade da Bahia
- 6) Samba em Preludio
- 7) Na baixa do sapateiro/ No Rancho fundo
- 8) Estudo romântico

49. Sebastião Tapajós & Friends - Santo Rio (2010)



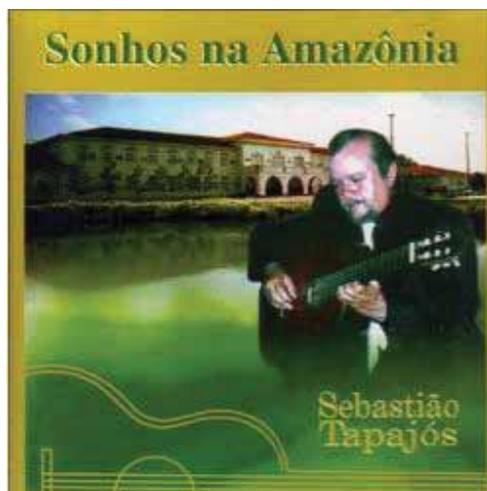
Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Caboclo
- 2) Assum Preto
- 3) Taiacupeba
- 4) Lendas Amazonicas
- 5) Tico Tico No Fuba
- 6) Maricarro
- 7) Lamento No Morro
- 8) Estacao Barueri
- 9) Lamentos
- 10) Igapo
- 11) Preludio Do Entardecer
- 12) 1x0 (Um a zero)
- 13) Tucuma
- 14) Vitoria Regia
- 15) Matinta

50. Sonhos na Amazônia



Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Igapó
- 2) Guajará
- 3) Bacurau
- 4) Paisagem
- 5) Caboclo
- 6) Encontro com as águas
- 7) Prelúdio do entardecer
- 8) Catraias
- 9) Correnteza
- 10) Tucumã
- 11) Mariçarro
- 12) Tapuia
- 13) Valsa de um sonho

51. Cordas Brasileiras



Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Manha de carnaval
- 2) Delicado
- 3) Abismo de rosas
- 4) Marina
- 5) Gente humilde
- 6) Brasileirinho
- 7) Poema
- 8) Luar do sertão
- 9) Sampa
- 10) No rancho fundo
- 11) Branca
- 12) Sons de carrilhões
- 13) Mesma rosa amarela
- 14) Samba de Orly

52. Sebastião Tapajós vol n.2 Grabado em Buenos Aires



Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Despedida de manqueira
- 2) Primaveira
- 3) Tarantela
- 4) Feitiço da vila
- 5) Minuet
- 6) Dora/ Saudade da Bahia
- 7) Estudo romântico
- 8) Samba do avião
- 9) Sambaden
- 10) Feitio de oração
- 11) Prelúdio n.1 (Villa-Lobos)
- 12) Escola de samba

53. Sebastião Tapajós Maria Nazareth Arnaldo Henriques



Gravadora: Não encontrada

Ano: 1973

Faixas:

- 1) Potpourri
 - a) Água de beber
 - b) Tudo de você
 - c) A metade de um beijo
 - d) Quem sabe é o mar
 - e) Por causa de você
- 2) Samba triste
- 3) Tamborim de prata
- 4) Sambachiana
- 5) Olha Maria
- 6) Vida burquesa
- 7) Triangulo
- 8) Samba da minha terra
- 9) Vou por ai
- 10) O velho e a flor
- 11) Pra dizer adeus
- 12) Samba da lagoa

54. Sebastião Tapajós & João Cortez / Orquestra Rio de Violões. LP Duplo



Faixas: Sebastião Tapajós e João Cortez

1) Parte A:

- a) Samburá
- b) Marudá
- c) Choro terno

2) Parte B:

- a) Igarapés
- b) Violando
- c) Caboré
- d) Aquarela do Brasil
- e) Valsa de esquina

Faixas: Orquestra Rio de Violões

3) Parte A:

- a) Wave
- b) Berimbau
- c) Chovendo na roseira

4) Parte B:

- a) Arrastão
- b) Danado de bom
- c) Açum preto
- d) Marcelinho no frevo
- e) Brejeiro

55. Sonhos na Amazônia I



Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Igapó
- 2) Guajará
- 3) Bacurau
- 4) Paisagem
- 5) Caboclo
- 6) Encontro com as Águas
- 7) Prelúdio do Entardecer
- 8) Catraias
- 9) Correnteza
- 10) Tucumã
- 11) Mariçarro
- 12) Tapuia
- 13) Valsa de um Sonho

56. Rostos da Amazônia



Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas:

- 1) Deslenda rural I
- 2) Rostos da Amazônia
- 3) Cântico I
- 4) Romance das Icamiabas
- 5) A história luminosa e triste do Cobra Norato
- 6) Cântico XLIII

57. Sebastião Tapajós

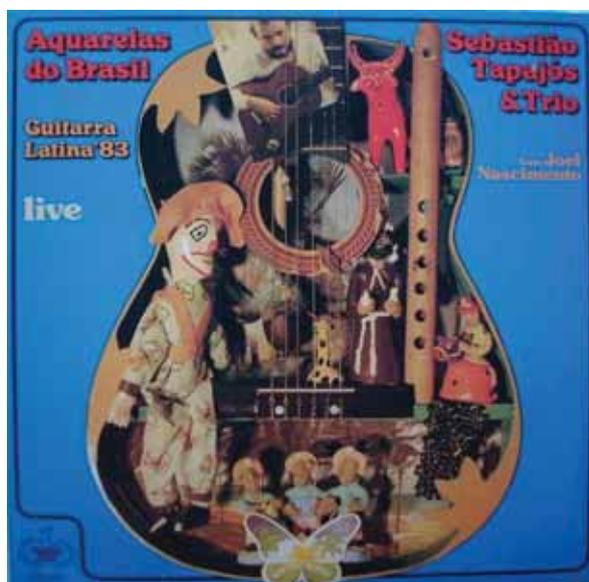


Gravadora: RCA

Ano: 1980

Faixas: Não encontrada

58. Aquarelas do Brasil

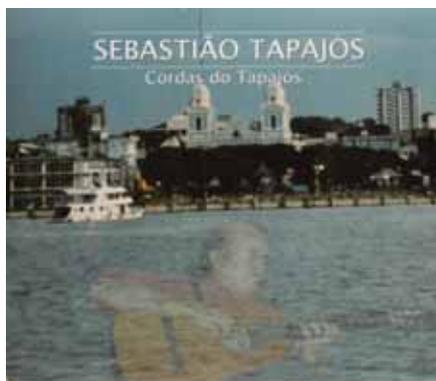


Gravadora: Não encontrada

Ano: Não encontrado

Faixas: Não encontrada

59. Cordas do Tapajós



Faixas do disco 1:

- 1) Peripécias do boto Tonini
- 2) Lágrimas do meu rio
- 3) Notas para Isoca
- 4) Pérola do Tapajós
- 5) Cordas do Tapajós – Samblues
- 6) Fantasias de Emanuelle
- 7) Beatriz
- 8) Matina
- 9) Suíte – Abertura – Floresta para nossa senhora – Igapó
- 10) Piaçoca

Faixas do disco 2:

- 1) Auto e festa do Sairé
- 2) Lavadeiras de Santarém
- 3) Terra querida
- 4) Um poema de amor
- 5) O rei da beira
- 6) Nana, botinho
- 7) A carta
- 8) Piracaia
- 9) Santarém do rio azul
- 10) Canção de minha saudade

60. Tempo de Espera



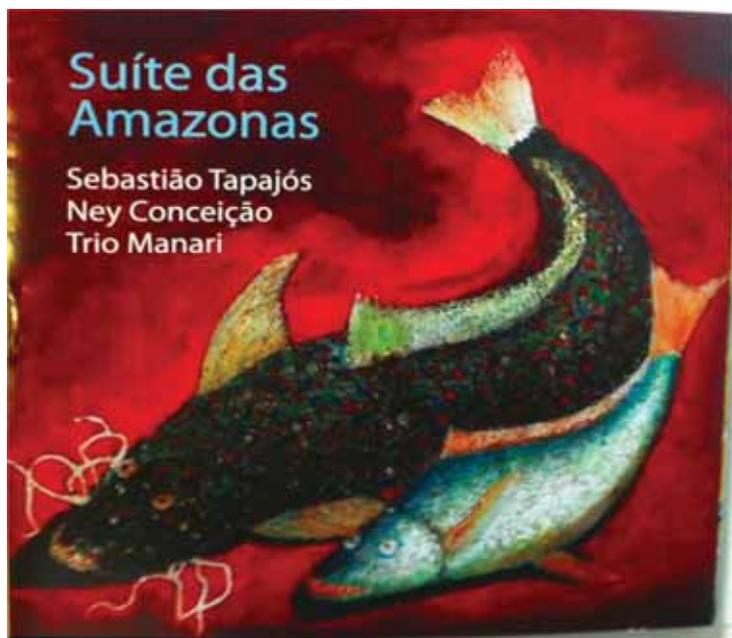
Gravadora: Apce music

Ano: 2010

Faixas:

- 1) Primavera
- 2) Encontro de família
- 3) As meninas
- 4) Ansiedade
- 5) O jogo da convivência
- 6) Buenos Aires
- 7) Manhãs em Cáritas (Emanuelle)
- 8) Namoro em Córdoba
- 9) As amigas (Mifilas)
- 10) Viagens à Europa
- 11) 35 anos
- 12) Faustino
- 13) Belém adormecida
- 14) Tempo de espera

61. Suíte das Amazonas



Gravadora: Mango Estúdio

Ano: 2011

Faixas:

- 1) Resposta
- 2) Uma pro Ney
- 3) Suíte das Amazonas
- 4) Chuvas de Belém
- 5) Luanda Bissal
- 6) Igapó
- 7) Tribo Amazônica

3. ANÁLISE IDIOMÁTICA

3.1 Marudá

A palavra Marudá, se refere a um distrito do município de Marapanim no Estado do Pará. Esta peça foi transcrita por nós e o áudio se encontra no álbum *Ontem e Sempre*, realizado no ano de 1997, no estado do Pará.

A peça está em um compasso binário, andamento andante com cerca de 118bpm, duração de cinco minutos e nove segundos e forma A-B-A', em que estão respectivamente na tonalidade de Ré maior, Ré menor e Ré maior.

Nota-se que o compositor se utiliza da forma Rondó de uma forma expandida em suas composições, pelas inúmeras repetições do trecho musical do compasso 1 ao compasso 4 (figura 47), representando uma espécie de estrofe, o que nos leva a entender que o compositor se expressa de uma forma bem conservadora, não só em relação à linguagem musical, mas também em relação à estrutura formal.



Figura 47: “Marudá” de Sebastião Tapajós (compassos 1 a 4)

3.1.1 Linguagem musical

Nesta peça, encontramos características de duas danças folclóricas encontradas na região norte do país: o carimbó, típico do Estado do Pará, e o marabaixo, bem frequente no Estado do Amapá. Vale observar que essa junção do carimbó com o marabaixo, também está presente em composições de outros músicos paraenses como na música “Por causa de você menina” do cantor Marco André no álbum *Beat Iú* e na música “Castanhinha do Pará” do cantor Vital Lima no álbum *Das coisas simples da vida*.

Em relação ao carimbó, existem duas definições: como instrumento percussivo de origem africana e como dança folclórica. Como dança, o carimbó tem sua origem incerta, mas pode-se

afirmar que possui principalmente influência indígena e negra e é encontrado na ilha de Marajó e arredores de Belém, no Pará (CASCUDO, 1999, p.113).

Segundo Sônia Blanco (2003), o instrumental básico do carimbó são dois tambores em tamanhos diferentes, chamados de curimbó ou carimbó e podem ser incluídos também instrumentos como: rabeça, violão, banjo, flauta, clarineta, saxofone, pandeiro, maracas, matracas, caxixi (percussão). Porém segundo Vicente Salles (apud AMARAL, 2003, p.27), não existe uma instrumentação específica para o carimbó, podendo ser inseridos até cavaquinhos ou violinos.

A dança é realizada aos pares em círculos, em que o homem dança ao redor da mulher, evidenciando o caráter sensual da dança pela presença do cortejo e da conquista. A música do carimbó, entre outras características, é *andante*, de ritmo binário simples e modo maior. A estrutura do canto é responsorial – o solista canta e o coro responde, acompanhado pelo instrumental. Já a poesia, é formada por versos curtos que são repetidos abordando assuntos que dizem respeito ao cotidiano do povo.

Segundo Amaral (2003), existe duas principais vertentes carimbóticas em Belém, a “Tradicional” representada pelo Verequete¹⁷ (1916-2009), e a “Moderna” representada por Pinduca¹⁸ (1937), em que ambas teriam sido “originadas” a partir do carimbó da Marapanim, região onde se encontra o distrito de Marudá.

Observamos as análises dos carimbós de Marapanim, Verequete e Pinduca a partir da dissertação de Amaral e encontramos uma maior semelhança rítmica da peça em questão com o carimbó realizado por Verequete e nenhuma semelhança com o carimbó de Marapanim.

Como exemplo, utilizamos a música “Mandei fazer uma Camisa”, gravada em 1975 e composta por Verequete, em que podemos confirmar a referência que Tapajós faz ao carimbó na peça Marudá, por semelhanças como: compasso binário em ambas as músicas; tonalidade maior e constante encaminhamento harmônico I-V-I, o que ocorre bastante na peça em questão, inclusive quando vai para a tonalidade menor; andamento igual; e as semelhanças rítmicas.

¹⁷ Seu nome é Augusto Gomes Rodrigues, foi um poeta, cantor e compositor popular nascido no município paraense de Bragança (AMARAL, 2003, p.57).

¹⁸ Seu nome é Aurino Quirino Gonçalves, foi um cantor e compositor popular nascido no município paraense de Igarapé-Miri (AMARAL, 2003, p.69).

No exemplo abaixo, segue a célula rítmica com sua respectiva acentuação, que pode ser encontrada com bastante frequência na música supracitada de Verequete¹⁹ (Figura 48) e na peça “Marudá” (Figura 49), onde foi apresentada por Tapajós nos bordões do violão, sendo esta uma rítmica recorrente por quase toda a peça.



Figura 48 - Rítmica do carimbó encontrada na musica “Mandei Fazer Uma Camisa” do Verequete.



Figura 49 - Rítmica do carimbó encontrada nos bordões do violão na peça “Marudá” (compasso1)

Já o marabaixo, segundo Cascudo (1999), é o divertimento predileto dos trabalhadores amapaenses, é uma dança popular no território do Amapá, principalmente na região de Mazagão Velho (distrito de Mazagão).

Segundo Oliveira (1999), o marabaixo é um ritual que compõe várias festas católicas populares em oito comunidades negras da área metropolitana de Macapá e Santana em que o instrumental básico consiste no toque de caixas construídas com tronco de árvores e pele de animais, chamado caixa de marabaixo, nome que foi adotado como símbolo da tradição para fins publicitários. A dança é realizada somente pelas mulheres que formam um círculo ao redor do salão, e os tocadores das caixas de marabaixo ficam no centro. A música do marabaixo é de ritmo binário simples e a estrutura do canto também é responsorial, acompanhado pelo instrumental e de acordo com a tradição, uma das dançadeiras mais antigas canta os versos e as outras fazem o coro ou o refrão. A poesia consiste em cânticos que são chamados ladrões, porque durante sua execução, um participante rouba a deixa do outro e a partir do mote roubado, de forma improvisada, compõe um novo verso em que trata da fé, mas também do dia a dia.

¹⁹ Célula encontrada também em outros ritmos como no samba, cateretê, lundu e outros.

Como exemplo, extraímos um vídeo do site *Youtube*²⁰ em que observamos a utilização das caixas de marabaixos realizando semicolcheias e algumas acentuações exemplificadas na figura 50. Se observarmos somente as notas acentuadas da figura 50, teremos a rítmica principal do marabaixo elucidada na figura 51.

Na peça “Marudá”, observamos as semicolcheias sendo realizadas em um pedal na nota Lá enquanto a voz mais grave se movimenta na rítmica principal do marabaixo (Figura 52) e também observamos a rítmica na melodia a partir do compasso 57 (Figura 53).

Exemplo extraído do youtube:



Figura 50 - Semicolcheias com acentuações.



Figura 51 - Rítmica principal.

Exemplos extraídos da peça:



Figura 52 - Rítmica do marabaixo (compasso 6)



Figura 53 - Rítmica do marabaixo na melodia da peça “Marudá” (compasso 57)

3.1.2 Idiomatismo Violonístico

Nesta peça, podemos destacar dois recursos idiomáticos utilizados por Tapajós: o rasgado e os ligados com cordas soltas.

O rasgado foi utilizado por Tapajós em dois momentos dessa peça, primeiramente do c.21 ao c.27, havendo uma repetição literal desse mesmo trecho do c.239 ao c.245, em que o

²⁰ http://www.youtube.com/watch?v=24XaFcST_BM

compositor realiza a melodia principal juntamente com a harmonia executada através da técnica do rasgueado. E também pode ser observada a utilização desta técnica do c.169 ao c.175, já na tonalidade menor. Em ambos os trechos o compositor se utiliza de um rasgueado simples, podendo ser executado apenas com o dedo indicador da mão direita, executando golpes para cima e para baixo de acordo com a rítmica proposta.



Figura 54 – compassos 21 e 22

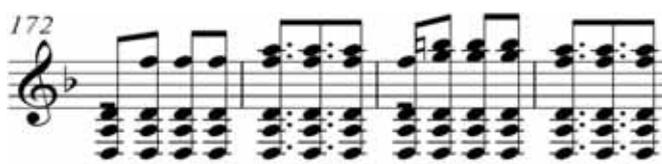


Figura 55 – compassos 172 ao 175

Também podemos observar a técnica do ligado com cordas soltas em tercinas nos c.12, c.230 e c.283 executando a escala de Ré maior e no c.89, executando a escala de Ré menor. A escala é realizada com três notas por corda em graus conjuntos, em duas sextinas que exigem certo grau de virtuosismo para a execução dos trechos.



Figura 56 - compasso 12

3.2 Três violeiros

Esta peça foi transcrita por nós e pode ser encontrada na faixa 7 do LP *Painel*, gravado em 1986 pela gravadora Visom. Neste LP, a peça possui o nome de “Igarapés”, mas atualmente e em outros álbuns, como no disco intitulado *Solos*, o compositor a considera pelo nome de “Três violeiros”.

A peça está em um compasso binário, andamento com cerca de 170bpm, duração de três minutos e trinta e cinco segundos, forma A-B-A'-B''-A'' e composta sobre o modo de Ré Mixolídio.

Nota-se novamente que faz referência a estrutura de um Rondó, ao observar as repetições do trecho do compasso 1 ao compasso 25, funcionando como uma espécie de estrofe, e também vale ressaltar que este trecho é o único que permanece sem variações em relação aos outros, reforçando esta possível atribuição de estrofe.

3.2.1 Linguagem musical

Esta peça possui como principal característica estilística a influência nordestina. O compositor se utiliza do nome “Três Violeiros” para destacar essa influência através dos violeiros nordestinos que observou durante a sua trajetória. Do c.1 ao c.7, é como se tivéssemos a entrada do primeiro violeiro funcionando como o acompanhamento, com uma rítmica fixa característica do baião nordestino. Para compor este trecho, Tapajós se inspirou na execução realizada pela zabumba²¹, que é um instrumento típico dos grupos de baião.



Figura 57 – “Três Violeiros” de Sebastião Tapajós (compassos 1 ao 7)

²¹ Instrumento de percussão semelhante a um tambor grave que fica pendurado no pescoço por uma correia, tocado com uma baqueta na pele superior e com uma vareta (bacalhau) na parte inferior. (PEREIRA, 2007: p.62)

Do c.8 ao primeiro tempo do c.14, teríamos a entrada do segundo violeiro na voz mediana, que funcionará como uma espécie de ostinato por toda a peça:



Figura 58 – “Três Violeiros” de Sebastião Tapajós (compassos 10 a12)

E a partir do segundo tempo do c.14, temos a entrada do tema principal que seria o terceiro violeiro:



Figura 59 – “Três Violeiros” de Sebastião Tapajós (compassos 14 a 16)

De acordo com Cascudo (1999), o baião era uma dança de caráter popular típica do Nordeste do Brasil durante o século XIX. Já para os cantadores sertanejos, o baião era uma espécie de introdução musical breve, executada antes do debate vocal, também chamado de “desafio”. Somente a partir do século XX ocorre a sua popularização, através da projeção do pernambucano Luis Gonzaga (1912-1989), nas rádios cariocas.

Dentre as suas características, podemos destacar como predominante a presença do modalismo através dos modos mixolídio e lídio e a junção dos dois através do aumento do quarto grau no modo mixolídio.

Nesta peça, podemos constatar a utilização do modo mixolídio na frase A, a partir do segundo tempo do compasso 14, onde a melodia principal caminha basicamente por graus conjuntos sobre o modo de Ré mixolídio. Esta frase é a que mais vezes se repete no decorrer da peça, reforçando a utilização do modo mixolídio como elemento idiomático do baião. Segue-se o exemplo da utilização deste modo, a partir do compasso 17:



Figura 60 - “Três Violeiros” de Sebastião Tapajós (compassos 17 a 23)

Também podemos destacar a utilização do quarto grau aumentado do referido modo, em trechos como nos compassos 24 e 25 (Lá bemol); do compasso 42 a 45 (Sol sustenido); dentre outros:



Figura 61 – “Três Violeiros” (compassos 24 e 25)



Figura 62 - “Três Violeiros” (compassos 42 a.45)

Em relação à rítmica, Tapajós se inspirou no ritmo executado pelas zabumbas nos grupos de baião, para fundamentar o acompanhamento de sua peça, que é realizado pelos bordões.

Ao pesquisar o ritmo do baião, mais especificamente da zabumba neste estilo musical, encontramos o seguinte exemplo extraído de um blog²² na internet, dedicado a esse instrumento, onde dentre vários ritmos e assuntos, exemplificaram o ritmo do baião:



Figura 63 – Ritmo do baião executado pela zabumba

²² http://zabumblog.blogspot.com.br/2010/10/ritmos-do-forro-pe-de-serra-zabumba_26.html

Essa rítmica que foi destacada, colcheia pontuada-semicolcheia-pausa de semínima, deve ser executada na pele superior da zabumba, em quanto as colcheias superiores seguidas de pausas devem ser executadas com uma vareta na pele inferior. Fato que nos leva a entender que a primeira rítmica seria a célula principal do baião, pelo destaque recebido por meio do timbre mais grave da pele superior e pela maior projeção sonora que ela proporciona.

Também encontramos a mesma rítmica da figura 63, na publicação de Marco Pereira (2007) intitulada “Ritmos Brasileiros para Violão”, em que o autor exemplifica vários ritmos brasileiros por meio de composições próprias para o instrumento. No exemplo abaixo (figura 64), podemos observar esta rítmica na voz mais grave (colcheia pontuada-semicolcheia-pausa de semínima), realizada pelos bordões do violão.

Figura 64 – “Ritmos Brasileiros para Violão” (PEREIRA, 2007, p.62)

Já na peça “Três Violeiros”, pode-se observar essa célula rítmica isolada nos primeiros sete compassos, executada pelos bordões, introduzindo assim, a rítmica predominante da peça.

Figura 65 – “Três Violeiros” do Sebastião Tapajós (compassos 1 a 7)

3.2.2 Idiomatismo Violonístico

Nesta peça podemos destacar a utilização das progressões simétricas horizontais como principal recurso idiomático, em que podemos verificar a posição quase fixa do formado na mão esquerda, sempre mantendo a mesma relação intervalar na melodia. Podemos observar este recurso do compasso 26 ao 40; do compasso 122 ao 150 e do compasso 255 ao 282.

Como exemplo, foi utilizado apenas um trecho do compasso 34 a 38 (figura 66), com o formato da movimentação horizontal da mão esquerda representado nas figuras 67, 68 e 69.

Horizontais:



Figura 66 – “Três Violeiros” do Sebastião Tapajós (compassos 34 a 38)

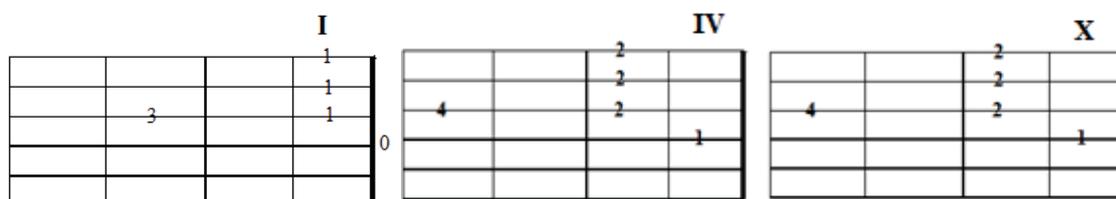


Figura 67

Figura 68

Figura 69

3.3 Valsa de um Sonho

Esta peça foi transcrita por nós e pode ser encontrada na faixa 11 do álbum *Solos*, gravado em 2000. A peça está em um compasso ternário, andamento com cerca de 93pbm, duração de dois minutos e 50 segundos e forma A-B-A-B, com suas respectivas tonalidades em Mi menor, Mi maior, Mi menor, Mi maior.

Percebe-se nessa estrutura, uma forma pouco convencional aplicada sobre uma conservadora. Tapajós se utiliza de duas seções indicando uma forma binária (A-B), ou até mesmo uma ternária (A-B-A) pela repetição da seção A. Mas, foge da forma convencional das valsas que geralmente é ternária, para realizar uma repetição literal das duas seções, finalizando com uma coda, o que nos revela um compositor que transita pela inovação e a tradição simultaneamente.

3.3.1 Linguagem Musical

Esta peça possui fortes características estilísticas das valsas seresteiras, cuja manifestação artística se tornou símbolo da cultura carioca, expandindo-se para todo o Brasil, inclusive para a cidade de Santarém, como nos mostra FONSECA (2006):

Rapidamente essa manifestação artística dos boêmios cariocas expandiu-se pelo Brasil inteiro, chegando até às plagas santarenas, a despeito das deficiências dos meios de comunicação, pouco tempo depois, já como serenata e seresteiros e não choros e chorões. [...] as serenatas eram feitas ao relento, fixas nas praias ou peregrinamente pelas ruas da cidade, com paradas em frente a sacadas e janelas das residências de pessoas amigas e de namoradas dos próprios integrantes do conjunto seresteiro, ou mesmo dos acompanhantes convidados e até com algumas concessões aos penetras que sempre apareciam para se incorporar ao grupo. Via de regra, os homenageados, mesmo sem receber qualquer aviso prévio, embora fosse alta hora da noite ao já de madrugada, abriam as janelas ou as portas aos primeiros acordes, para um “muito obrigado”. Os mais liberais, convidavam o grupo para adentrar-se e sorver um improvisado *drink* e continuar a seresta sobre teto acolhedor se assim conviesse a todos (FONSECA, 2006, p.300).

De acordo com Battistuzzo (2009), a serenata foi trazida ao Brasil por intermédio dos portugueses, já sendo um gênero de costume da Europa medieval. As serenatas foram incorporando alguns estilos musicais como o choro, a valsa e posteriormente o samba-canção e

no século XX, as serenatas passam a se chamar seresta. Este movimento segue como proeminente ato do início da década de 50, que marca também o apogeu da era conhecida como “A Era da Rádio”, em que os programas eram compostos na sua grande maioria por músicos ativos da época das serenatas divulgando esse gênero para as massas.

Dentre os vários violonistas que participaram dessa fase do romantismo brasileiro, podemos destacar o Garoto, Canhoto da Paraíba, João Pernambuco e Dilermando Reis, sendo este último considerado o maior representante desse legado.

Sebastião Tapajós sempre manteve contato auditivo com estes violonistas, com destaque para Dilermando Reis, cuja obra Tapajós afirmou ter executado quase integralmente, e o violonista Garoto, que foi o compositor que lhe causou o maior impacto em sua trajetória violonista. Além de ouvi-los, Tapajós era violonista assíduo desses grupos seresteiros na sua adolescência em sua cidade natal, como nos revelou em entrevista particular e também podemos observar nesta citação de Fonseca (2006):

Na década dos anos 50, a velha guarda ensarilhou armas, deixando na ativa apenas machadinho e Expedito, que já contavam com a participação de Laudelino Silva (bandolim e cavaquinho), quando despontaram ao clarão da lua novos seresteiros, como Armando Soares (cantor), Orlando Paiva (idem), **Sebastião Marcião** [Sebastião Tapajós], Emir Bemerguy, Jose Machado, (o Machadão) e Diorlando Pereira (violões) [...]. (FONSECA, 2006, p.301)

Em relação à melodia, Cardoso (2006) caracteriza a valsa com uma “melodia sinuosa, de curvas que ao mesmo tempo têm uma direção clara e adiam ao máximo a chegada à nota-alvo, através do uso característico de notas melódicas como, nestes casos, a escapada e a apoiatura”.

Podemos confirmar essas características no decorrer da peça, com destaque para uma das passagens musicais em que uma escapada é seguida por uma apoiatura, representada na figura 70.



Figura 70 – “Valsa de um Sonho” de Sebastião Tapajós (compassos 7 e 8)

Outro elemento marcante que se tornou uma característica idiomática da linguagem musical das valsas seresteiras é o hábito de tocar as notas dos baixos sempre antecipadas em relação à melodia (ZANON, 2006), o que pode ser percebido na performance de vários violonistas como Dilermando Reis e na do próprio Sebastião Tapajós, ao executar esta peça analisada.

3.3.2 Idiomatismo Violonístico

Nesta peça podemos destacar a utilização de três recursos idiomáticos: trêmolo; a utilização das cordas soltas como acompanhamento e os harmônicos.

O trêmolo é o recurso idiomático mais utilizado nesta peça, abrangendo toda a seção “B” e suas repetições. Deve ser executado com o polegar no acompanhamento (primeira nota de cada grupo de quatro semicolcheias), e os dedos anelar, médio e indicador, respectivamente, na melodia.



Figura 71 – “Valsa de um Sonho” de Sebastião Tapajós (compasso 13)

Também foi utilizado o recurso das cordas soltas como acompanhamento em alguns trechos desta peça como podemos observar na figura 72, em que o compositor utiliza a 2ª (Si) e 3ª (Sol) corda solta para completar a harmonia.



Figura 72 – “Valsa de um Sonho” de Sebastião Tapajós (compassos 1 e 2)

Por fim, destacamos a utilização dos harmônicos como recurso idiomático, em que o compositor utiliza em toda a *coda* como nos mostra a figura 73.



Figura 73 – “Valsa de um Sonho” de Sebastião Tapajós (compassos 54 a 56)

3.4 Rancheira Gaúcha

Esta peça foi transcrita por nós e pode ser encontrada na faixa 2 do álbum *Terra Brasis*, gravado em 1989. A peça está em um compasso ternário; tonalidade de Mi Maior; andamento com cerca de 200pbm; duração de quatro minutos e 12 segundos e forma A-B-A’.

3.4.1 Linguagem Musical

Encontramos poucas informações a respeito da origem e características da Rancheira Gaucha, pois a bibliografia sobre esta dança é escassa. Apenas foram localizados dois livros intitulados: “Manual de Danças Gauchas” (CÔRTEZ, LESSA, 1968) e “Danças e Andanças da Tradição Gaucha” (CÔRTEZ, LESSA, 1975), em que nos deparamos com algumas informações acerca da linguagem musical da rancheira.

A Rancheira é uma dança de tradição gaucha e constitui uma variante pampeana da “Mazurca”, sendo muito popular, ainda nos dias de hoje, no Uruguai, Argentina e Rio Grande do Sul. Esta dança difundiu-se principalmente após o aparecimento do rádio e a primeira rancheira de sucesso no rio grande do sul foi “Mate Amargo” de Carlos Bravo.

Musicalmente, apenas podemos destacar a estrutura do ritmo ternário, com a acentuação forte sempre no primeiro tempo, em que são características presentes na peça em questão.

Também percebemos uma estreita relação desta peça com a polca paraguaya, em que de acordo com Higa (2005), é um gênero musical que saiu das fronteiras e se tornou bastante popular no Brasil, principalmente nos Estados do Sul, Sudeste e Centro Oeste e que juntamente

com a guarânia e o chamamé, representam importantes aspectos da identidade cultural não somente do Paraguai ou da Argentina, mas também do Brasil.

Percebemos essa relação primeiramente por Tapajós ter gravado um arranjo da peça de Paulo Gallo intitulada “Dança Paraguaya”, no álbum *Guitarra Fantástica* (1974), que traz semelhanças notáveis com a peça “Rancheira Gaucha”, tais como: compasso ternário; a 5ª e 4ª corda em afinações diferentes, respectivamente nas notas Sol Sustenido e Si; parte da introdução com a execução somente de tríades pelos bordões do violão (figura 74 e 75), encaminhamento harmônico predominantemente nos graus I-V-I, dentre outras.



Figura 74 – “Rancheira Gaucha” de Sebastião Tapajós (compassos 9 a 12)



Figura 75 – “Dança Paraguaya” arranjo de Sebastião Tapajós (compassos 1 a 5)

Também podemos destacar semelhanças de caráter melódico como nos exemplos abaixo entre as figuras 76/77 e 78/79:



Figura 76 – “Rancheira Gaucha” (Compassos 191 e 192)



Figura 77 – “Dança Paraguaya” (compassos 6 a 8)



Figura 78 – “Rancheira Gaucha” de Sebastião Tapajós (compassos 199 a 201)



Figura 79 – “Dança Paraguaya” (compassos 15 a 17)

Ao analisarmos importantes referências musicais da Rancheira Gaucha, como a música “Mate Amargo” e da Polca Paraguaya, como a música indicada como exemplo na dissertação de mestrado de Higa (2005), a saber, a música “Galopera” de Maurício Cardozo Ocampo, percebemos uma relação mais consistente da peça “Rancheira Gaucha” com a polca paraguaya por características como: andamento mais rápido; acompanhamento em tríades, em que outras características como o compasso ternário e o encaminhamento harmônico predominante nos graus I-V-I são percebidas em ambas as referências.

3.4.2 Idiomatismo Violonístico

Nesta peça podemos destacar a Campanella e o Rasgueado como os principais recursos idiomáticos utilizados por Tapajós.

A Campanella foi realizada na primeira parte da introdução que vai do compasso 1 ao 13 com repetição literal na coda dos compassos 238 ao 243, em que as notas Mi e Ré estão dispostas em graus conjuntos, como podemos observar nesse exemplo da figura 80, nas três primeiras cordas do violão.

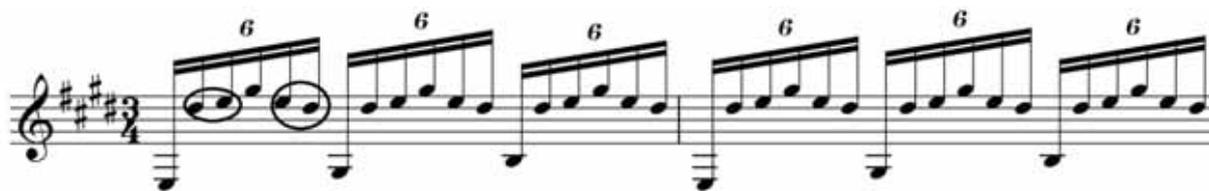


Figura 80 – “Rancheira Gaucha” de Sebastião Tapajós (compassos 1 e 2)

Também podemos observar este recurso na seção B, como nos exemplos das figuras 81 e 82, executados em tercinas nas três primeiras cordas do violão:



Figura 81 – “Rancheira Gaucha” (compasso 73)



Figura 82 – “Rancheira Gaucha” (compasso 77)

O rasgueado foi utilizado na seção B a partir do compasso 97, podendo ser realizado de forma simples, executando o trecho apenas com o dedo indicador da mão direita, com golpes para cima e para baixo de acordo com a rítmica proposta, enfatizando sempre o primeiro tempo de acordo com a acentuação observada na Rancheira e Polca Paraguaia.



Figura 83 – “Rancheira Gaucha” (compassos 97 a 100)



Figura 85 – “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compasso 50)

Em relação à harmonia, os exemplos que observamos em Pereira (2007, p.49) e em Corrêa (2000), além de outras fontes auditivas como a dupla Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco, dentre outros que se tornaram ícones da música sertaneja, constatamos o encaminhamento harmônico I-V-I, como o predominante nessa linguagem musical, o que pode também ser notado ao longo de toda a peça “Catirimbó”, como no exemplo da figura 86.



Figura 86 - “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 50 a 53)

Melodicamente a catira ou cateretê, possui como característica marcante a ato de dobrar a voz principal em terças maiores ou menores, ascendentes ou descendentes como podemos observar na citação abaixo:

A dança em geral evolui a partir de dois ou mais pares de dançarinos, organizados em duas fileiras opostas. Na extremidade de cada uma delas fica o violeiro que tem a sua frente o seu “segunda”, isto é, outro violeiro ou cantador, que o acompanha na cantoria, entoando uma terça abaixo ou acima (MAIA, 2005, p.10).

Em Cascudo (1999), observa-se essa característica melódica no exemplo relacionado ao verbete Cateretê, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro:

Cateretê de Piracicaba
Moda de Viola

♩ = 112

Vo lar - gá da pin - ga vo lar - gá por na - da

Figura 87 – Exemplo de cateretê extraído de Corrêa (1999, p.123).

Na peça “Catirimbó”, essa característica idiomática do cateretê é notada em vários trechos como, por exemplo, a partir do compasso 9 (figura 88), em que podemos observar a melodia principal na voz mais grave, enquanto a voz mediana acompanha a voz principal em terças oitavadas (décimas) e a partir do compasso 22 (figura 89), em que a melodia já se encontra na voz mais aguda, sendo dobrada em intervalos de décimas (terça oitavada), em relação à voz mais grave.

Figura 88 – “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 9 e 10)

Figura 89 – “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 22 e 23)

3.5.2 Idiomatismo Violonístico

Nesta peça, Tapajós utiliza inúmeros recursos idiomáticos do instrumento violão. Dentre os vários, podemos citar a utilização das cordas soltas como pedal; rasgueado; tambora; predomínio da melodia nas regiões médio-graves e ligados com cordas soltas.

O primeiro recurso idiomático pode ser observado a partir do compasso 9 até o compasso 12, em que a melodia principal se encontra na voz mais grave enquanto a voz mediana complementa a harmonia, e a nota Si, correspondente a segunda corda solta, funciona como pedal por todo este trecho.



Figura 90 – “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 9 a 12)

Este mesmo recurso, também pode ser observado no início da seção A, do compasso 22 ao compasso 41, e em suas repetições ao longo da peça, com a mesma nota Si da 2ª corda solta funcionando como pedal.



Figura 91 - “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 22 a 25)

A primeira corda solta do violão (nota Mi), também funciona como pedal em alguns trechos, como nos compassos 100 a 105 (exemplo na figura 92) e entre os compassos 166 e 168

(figura 93), em que a nota Mi (1ª corda solta), complementa a harmonia enriquecendo-a de dissonâncias.



Figura 92 - “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 100 a 102)



Figura 93 - “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 166 a 167)

Tapajós também se utiliza da técnica do rasgueado em alguns trechos como nos compassos 50 a 60, e do compasso 142 ao 156, em que o compositor o executa de uma forma semelhante aos rasgueados observados nas violas caipiras nos grupos de catira. Nesse rasgueado, temos a seguinte legenda: p – polegar; a-m-i – anelar, médio e indicador ferindo todas as cordas de forma sucessiva; i – indicador e assim por diante.

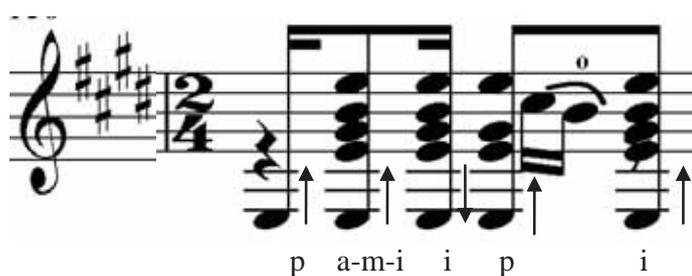


Figura 94 - “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compasso 50)

Outro recurso idiomático bastante utilizado nesta peça é a tambora, em que o compositor a executa dos compassos 61 a 67, e dos compassos 157 a 165. Nesta peça, a tambora é realizada atacando todas as cordas com o polegar da mão direita, junto do cavalete, fazendo com que todas

as notas do acorde soem com clareza, alternando com um pequeno rasgueado, realizado apenas com o dedo indicador (i).

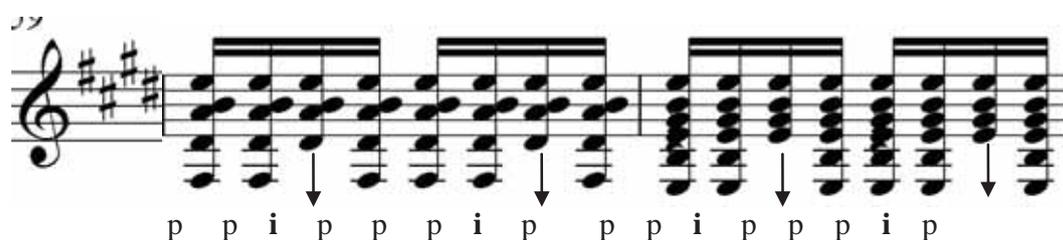


Figura 95 - “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 61 e 62)

Tapajós também utilizou a escrita da melodia principal na região médio-grave como recurso idiomático, que se estende do compasso 166 ao 173. Este recurso é bastante utilizado por violonistas-compositores uma vez que, composições que abrangem essa região, além de favorecer uma melhor exequibilidade, produzem uma sonoridade mais encorpada por ser uma região muito rica em harmônicos.

Neste trecho abaixo (figura 96), a melodia principal se encontra na região médio-grave, sendo executada na quarta corda do violão (Ré).



Figura 96 - “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 166)

Por fim, gostaríamos de destacar o ligado com cordas soltas como recurso idiomático, em que o compositor utiliza a primeira corda solta (Mi), como uma espécie de pedal sempre após a execução dos ligados, no trecho que se estende do compasso 197 ao compasso 100.



Figura 97 - “Catirimbó” de Sebastião Tapajós (compassos 198 e 199)

3.6 Linguagem Composicional

Tapajós faz parte de uma tradição de violonistas-compositores que compõe de forma empírica, sempre com o violão a mão e possui a capacidade de absorver inúmeras influências musicais e expressar cada uma delas de uma forma particular, ao mesmo tempo em que respeita a linguagem musical a que se propõe fundamentar a sua obra.

Observamos em cada uma das peças analisadas, as características do idioma da linguagem musical do carimbó, marabaixo, baião, valsa seresteira, dentre outras, em que o compositor se apropria delas para fundamentar a sua obra, mantendo um compromisso com a tradição, respeitando elementos próprios do idioma de cada uma das influências como o ritmo e características melódicas, ao mesmo tempo em que se compromete com a inovação, ao modificar algumas estruturas formais e utilizar recursos técnicos e harmônicos que tornam a sua obra original e violonística do ponto de vista idiomático.

Quanto à forma musical, Tapajós utiliza predominantemente duas seções, e a partir delas o compositor realiza variações, formando estruturas diferentes como: A-B-A'; A-B-A-B; A-B-A'-B'-A''; dentre outras estruturas.

Em relação à técnica violonista, percebe-se um compositor que conhece com profundidade cada particularidade do instrumento, pela utilização de inúmeros recursos idiomáticos, haja vista sua formação violonística sólida pelos professores que teve como Othon Saleiro, Emilio Pujol e Regino Sáinz de la Maza.

Se relacionarmos a sua obra com técnicas específicas do violão, veremos um compositor completo, que domina com propriedade as dificuldades que o instrumento apresenta, como podemos observar na relação abaixo que propusemos, das composições de Tapajós com as técnicas que são desenvolvidas a partir de sua obra.

Composição	Álbum	Ano	Técnica Específica Trabalhada
“Canção para Marisa”	<i>Painel</i>	1986	Trêmolo
“Valsa de um Sonho”	<i>Solos</i>	2000	Trêmolo
“Samba em Berlim”	<i>Guitarra Fantástica</i>	1974	Acordes em Plaquê
“Brinquedo pro Júnior”	<i>Terra Brasis</i>	1989	Harmônicos
“Prelúdio do Entardecer”	<i>Solos da Amazônia</i>	2000	Arpejos para a mão direita
“Ebulição”	<i>Virtuoso</i>	1997	Arpejos para a mão esquerda
“Ebulição”	<i>Virtuoso</i>	1997	Ligados
“Ebulição”	<i>Virtuoso</i>	1997	Glissando em acordes
“Três Violeiros”	<i>Painel</i>	1986	Estudo de ostinato
“Três Violeiros”	<i>Painel</i>	1986	Técnica escalar
“Catirimbó”	<i>Ontem e Sempre</i>	1997	Tambora
“Catirimbó”	<i>Ontem e Sempre</i>	1997	Rasgueado

Outra característica da linguagem composicional de Tapajós é a preferência pela utilização do acompanhamento com uma rítmica fixa, sobre a melodia, como podemos observar nas figuras abaixo:



Figura 98 - “Marudá” de Sebastião Tapajós (compassos 1 a 4)



Figura 99 - “Rancheira Gaúcha” de Sebastião Tapajós (compassos 13 a 17)



Figura 100 - “Três Violeiros” de Sebastião Tapajós (compassos 17 a 23)

Sobre a linguagem musical, podemos caracterizá-lo como um compositor versátil que passeia com bastante propriedade sobre os mais diversos gêneros musicais brasileiros do norte ao sul, compondo peças para violão solo baseadas no baião, choro, samba, rancheira, valsa, carimbó, maracatu, dentre outros, ao mesmo tempo em que destaca qualidades técnicas e de expressão do instrumento.

Na tabela abaixo propusemos uma relação de algumas obras para violão solo com as linguagens musicais a que o compositor faz referência, com seus respectivos álbuns e datas, para visualizarmos de forma resumida a sua versatilidade composicional.

Composição	Álbum	Ano	Linguagem musical
“Bacural”	<i>Visões do Nordeste</i>	1986	Maracatu
“Valsa de um Sonho”	<i>Solos</i>	2000	Valsa Seresteira
“Samba em Berlim”	<i>Ontem e Sempre</i>	1997	Samba
“Marudá”	<i>Terra Brasis</i>	1989	Carimbó/Marabaixo
“Catirimbo”	<i>Ontem e Sempre</i>	1997	Carimbó/Catira
“Três Violeiros”	<i>Painel</i>	1986	Baião
“Por mercê de Conde	<i>Visões do Nordeste</i>	1986	Lundu

D'Ávila"			
"A Rabeca da Luzia"	<i>Visões do Nordeste</i>	1986	Chula
"Poente"	<i>Painel</i>	1986	Choro
"Batismo Cigano"	<i>Ontem e Sempre</i>	1997	Música Flamenca
"Rancheira Gaucha"	<i>Ontem e Sempre</i>	1997	Rancheira/Polca Paraguaia

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi realizada para compreender o que é o idiomatismo em música e como pode ser observado na obra para violão solo de Sebastião Tapajós. Para tanto, empreendemos uma pesquisa bibliográfica, tendo como principais referências às produções acadêmicas brasileiras, entre teses, dissertações e artigos, que tratam sobre o idiomatismo em aspectos gerais e específicos do violão. Também nos fundamentamos em entrevistas e bibliografia específica para a realização da biografia e trajetória do compositor, bem como em literaturas sobre a música e danças brasileiras para a análise das peças escolhidas.

Primeiramente, dedicamo-nos a discutir as conceituações e utilizações do termo idiomatismo dentro do contexto musical, com ênfase para o meio violonístico, e verificamos a sua ampla utilização nas produções acadêmicas brasileiras em que a discussão a respeito do idiomatismo em si, é resumidamente realizada.

Observamos que o elemento de composição “ídió” refere-se ao que é próprio, pessoal e compõe a palavra “ídioma”, que dá base para as formações dos termos “ídiomatismo” e “ídiomático”, que estão inter-relacionadas e trazem significados voltados para uma língua de um povo ou nação, expressões e construções gramaticais de um determinado idioma, abrangendo também o campo das artes.

Ao analisarmos a bibliografia no âmbito musical encontramos três possibilidades conceituais deste termo, em que a primeira é o idiomatismo como linguagem instrumental, sendo este um conjunto de técnicas ou potencialidades sonoras que são peculiares a um determinado instrumento, possibilitando a caracterização deste, e o seu reconhecimento em relação aos outros. E verificamos que este viés analítico do idiomatismo é o que mais tem sido explorado pelos pesquisadores, principalmente na área da performance musical, com vistas para aproximação da relação dos compositores com os intérpretes, motivando o aumento do repertório e o surgimento de obras mais ídiomáticas que desenvolvam e explorem os recursos técnicos específicos do instrumento.

A segunda possibilidade seria a do idiomatismo como linguagem musical, em composições que trazem características musicais peculiares a uma determinada região ou meio de expressão, em que também notamos a sua utilização em trabalhos acadêmicos principalmente voltados para a performance musical, para que por meio de uma análise da linguagem musical na

qual determinada peça está inserida, se obtenha uma boa quantidade de informações para se realizar uma performance musicologicamente orientada, o que também ocorre com a terceira possibilidade conceitual do idiomatismo, sendo esta como linguagem composicional, em obras em que podemos identificar traços estéticos e técnicos específicos de um determinado compositor, funcionando também como ferramenta para a performance.

Após essa discussão, nos atrelamos ao idiomatismo como linguagem instrumental do violão, em que discutimos sobre a tradição dos compositores-violonistas que se estendeu até o século XX, seguindo após a atuação de Andrés Segóvia, para uma nova fase que ocorre a colaboração entre intérpretes e compositores não-violonistas, surgindo assim, pesquisas sobre características idiomáticas do violão, objetivando a expansão do repertório, e a criação de obras que explorem ao máximo as capacidades do instrumento, levando em consideração as dificuldades de escrita do violão, já discutidas.

Elencamos e discutimos vários recursos idiomáticos do instrumento como: escolha do centro tonal; utilização das cordas soltas; progressões simétricas, dentre outras, para mostrar a aplicabilidade desses recursos no repertório violonístico e fundamentar a análise que posteriormente foi realizada sobre a obra do Sebastião Tapajós.

Em seguida, traçamos um perfil biográfico do Sebastião Tapajós, fundamentado em entrevistas, juntamente com outras fontes bibliográficas, em que relatamos a sua trajetória e as suas principais influências que passeiam pelo jazz, música amazônica, música nordestina, de tradição sertaneja, dentre outras, tendo como principais referências violonísticas os compositores Dilermando Reis, Garoto e Villa-Lobos.

Também discutimos sobre a sua obra para violão solo, catalogando e classificando-a em cinco grupos estilísticos, com influências da: Música Urbana Carioca; de Tradição Sertaneja; Influência Latino-americana; Música Nordestina e Música Amazônica, em que escolhemos uma peça de cada influência para discutirmos sobre as características idiomáticas da linguagem musical de cada uma delas, comentando também sobre os recursos idiomáticos violonísticos que foram utilizados pelo compositor.

Analizamos o idiomatismo como linguagem musical de cinco peças para violão solo de influências musicais distintas, sendo a primeira delas a peça: “Marudá”, em que destacamos a influência amazônica, mais especificamente de duas danças folclóricas da região que são o

carimbó, típico do Estado do Pará e o marabaixo, dança muito frequente no Estado do Amapá, destacando como principais recursos idiomáticos o rasgueado e os ligados com cordas soltas.

A segunda obra analisada foi a peça “Três Violeiros”, em que destacamos a influência nordestina, mais especificamente do baião, por meio do ritmo e dos modos utilizados por Tapajós, bem como o principal recurso idiomático violonístico utilizado, que foram as progressões simétricas.

A terceira peça analisada foi a “Valsa de um Sonho”, em que destacamos a influência da música urbana carioca, mais especificamente das valsas seresteiras, enfatizando o trêmolo e os harmônicos como os principais recursos idiomáticos utilizados.

A quarta peça, é intitulada de “Rancheira Gaucha”, em que enfatizamos a influência latino-americana, mais especificamente das danças Rancheira e Polca Paraguaia, ambas presentes no sul do Brasil que trazem influências notáveis de países como a Argentina, Paraguai e Uruguai. E nesta peça destacamos a campanella e o rasgueados como principais recursos idiomáticos.

Por fim, analisamos a peça “Catirimbó”, que traz características da linguagem musical do carimbó e principalmente da catira ou cateretê, em que nos prendemos aos elementos idiomáticos da linguagem da catira, destacando características rítmicas, melódicas e harmônicas desta dança, identificando como principais recursos idiomáticos: a utilização das cordas soltas como pedal; rasgueado; tambora; predomínio da melodia nas regiões médio-graves e ligados com cordas soltas.

Após as análises, comentamos sobre alguns aspectos da linguagem composicional de Tapajós, destacando a sua forma de composição totalmente empírica e sempre compondo com o violão em mãos, em que o violonista se utiliza de diversas linguagens musicais respeitando elementos típicos a cada linguagem como ritmos, formas, dentre outras, ao mesmo tempo em que utiliza elementos harmônicos e técnicos contemporâneos, revelando um compositor que transita entre a tradição e a modernidade.

Observamos em Tapajós, um compositor com bases violonísticas sólidas, pelos professores que teve e pela utilização de inúmeros recursos idiomáticos em sua obra, em que propomos, para facilitar a visualização, uma tabela com algumas obras para violão solo e as respectivas técnicas que podem ser desenvolvidas por meio do estudo delas.

Também destacamos a utilização do acompanhamento com uma rítmica fixa sobre a melodia, o que ocorre em várias peças; a forma predominantemente binária, com suas variações, e a variedade de linguagens musicais que o compositor utiliza em sua obra, o que pode ser mais bem visualizada na tabela proposta, revelando um músico que valoriza a cultura a que pertence e que possui a incrível capacidade de reproduzir cada uma delas de forma idiomática, tanto do aspecto da linguagem musical como da linguagem instrumental.

Para nós, o estudo do idiomatismo e sua aplicação foi de fundamental importância para a preparação da performance das peças analisadas, pois este estudo nos proporcionou maiores ferramentas históricas, analíticas, culturais e técnicas para uma interpretação musicologicamente fundamentada, onde observamos características idiomáticas da linguagem musical de cada peça, os recursos idiomáticos instrumentais, bem como características da sua linguagem composicional, o que nos proporcionaram uma visão mais abrangente e ao mesmo tempo mais específica de sua obra.

Longe de termos finalizado as discussões acerca do idiomatismo em música, esperamos ter contribuído para alguns esclarecimentos acerca deste viés analítico, e estimulado mais pesquisadores a se dedicarem a essa proposta.

Fica aqui a sugestão, para que os violonistas se aprofundem nesta pesquisa procurando conhecer um pouco mais da vasta obra de Sebastião Tapajós, que com 61 álbuns gravados que estão catalogados e muitos outros que estão perdidos ao redor do mundo, tem se destacado como um violonista, compositor e arranjador que possui uma considerável obra escrita e arranjada para violão solo, que está ainda em plena expansão, e que passeia pelos mais diversos gêneros musicais com qualidades estéticas e técnicas, que o tornam um ícone do violão brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Tradição e Modernidade no Carimbó Urbano de Belém*. 2003. 180 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

APRO, Flávio. *Os Fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone*. 2004. 197 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

ARENAS, Rodriguez. *La Escuela de la Guitarra*. Vol. 1-7. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1985.

BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. *Francisco Araujo: O Uso de Idiomatismos na Composição de Obras para Violão Solo*. 2009. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, São Paulo, 2009.

BENNETT, Roy. *Uma Breve História da Música*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1986.

BORÉM, Fausto. Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.2, p.40-49, 2000.

BORGES, Luiz Fabiano Farias. *Uma Trajetória Estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. 2008. 195 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNB, Brasília, 2008.

BLANCO, Sônia Maria Reis. *O Carimbó em Algodão (PA)*. 2003. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global. 1999.

_____. *Locuções Tradicionais no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFPE, 1977.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um Violonista-Compositor Brasileiro: Quinga. A Presença do Idiomatismo em sua Música*. 2006. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. *Manual de Danças Gauchas*. 8. ed. São Paulo: Irmão Vitale, 1968.

CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. *Danças e Andanças da Tradição Gaucha*. 2ed. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1975.

CORRÊA, Roberto. *A Arte de Pontear Viola*. 2ª ed. Brasília: Viola Corrêa, 2000.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DELNERI, Celso Tenório. *O Violão de Garoto*. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – USP (ECA), São Paulo, 2009.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: De Artes, 1994.

FONSECA, Wilson. *Meu Baú Mocarongo*: pesquisas, recordações e reflexões sobre a vida histórica e sociocultural santarena. Vol. 2. Belém: SECULT/SEDUC, 2006.

GLOEDEN, Edelson. *O Ressurgimento do Violão no Século XX*: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segóvia. 1996. 175f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. *Intertextualidade e Transcrição Musical*: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.

GROSSI, Alex Sandra. *O Idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para Piano*. 2002. 198f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GROUT, D. J & PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HIGA, Evandro. *Os Gêneros Musicais “Polca Paraguaya”, “Guarânia” e “Chamamé”*: Formas de Ocorrência em Campo Grande – Mato Grosso do Sul”. 2005. 204f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles, FRACO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAIA, Karine Querido. *Catira* - a legitimação de uma comunidade por meio de uma tradição popular. 2005. 64f. Monografia (Pós-graduação em Turismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. 2 ed. Belo Horizonte: editora UFMG, 1996.

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da Música Brasileira*: Erudita, Folclórica e Popular. 2.ed. São Paulo: Art, 1998.

OLIVEIRA, Maria do Socorro dos Santos. *Religiosidade Popular em Comunidades Estuarinas Amazônicas: Um Estudo Preliminar do Marabaixo no Amapá*. *Scripta Nova*. Barcelona, v.45, agos. 1999.

PAVAN, Beatriz Cordeiro. *O Cravo na Musica de Câmara Contemporânea Brasileira*. 2009. 76f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFG, Goiás, 2009.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A Contribuição de Camargo Guarnieri para o Repertório Violonístico Brasileiro*. 2011. 381f. Tese (Doutorado em Música) – USP (ECA), São Paulo, 2011.

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

_____. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

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

PILGER, Hugo Vargas. *Aspectos Idiomáticos na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, I, 2010, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Simpom, 2010. P.758-767.

PRANDO, Flavia Rejane. *Othon Salleiro: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor – violonista (1910-1999)*. 2008. 248f. Dissertação (Mestrado em Música) – USP, São Paulo, 2008.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela dos. *O Idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro*. 2010. 349f. Tese (Doutorado em Música) – USP (ECA), São Paulo, 2010.

SCARDUELLI, Fabio. *A Obra para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. 248f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, São Paulo, 2007.

SENA, Cristovam. *Razão da Minha Vida*. Santarém: Instituto Cultural Boanerges Sena, 2010.

TOKESHI, E.; COPPETTIR. *Técnica expandida para violino na música brasileira: um levantamento de material didático*. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 4, 2004, Goiânia. Anais... Goiânia: UFG, 2004. CD-Rom.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O Idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta: Análise, Edição e Performance da Obras Seleccionadas*. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Anppom, 2005. P.1-8

ULHOA, Mário. *Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores Não-Violonistas*. 2001. 119f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

VASCONCELOS, Marcos André Varela. *Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão*. 2002. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, São Paulo, 2002.

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

XATARA, Cláudia; RIVA, Huelinton C.; RIOS, Tatiana H. C. *Tradução de Idiomatismos*. Disponível em [146TTP://www.cadernos.ufsc.br/online/8/146TTP146ia.htm](http://www.cadernos.ufsc.br/online/8/146TTP146ia.htm). Acesso em 30 de agosto de 2004.

ZANON, Fábio. SEBASTIÃO TAPAJÓS. *O violão brasileiro: Os criadores*. São Paulo, Rádio Cultura, 27 junho 2007. Programa de Rádio. Disponível em: [146TTP://vcfz.blogspot.com/2007/06/78-sebastio-tapajs.html](http://vcfz.blogspot.com/2007/06/78-sebastio-tapajs.html). Acesso em: 21 agosto 2010.

ZANON, Fábio. DILERMANDO REIS. *O violão brasileiro: Os criadores*. São Paulo, Rádio Cultura, 26 abril 2006. Programa de Rádio. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/04/17-dilermando-reis.html>. Acesso em: 01 janeiro 2012.

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA REALIZADA COM SEBASTIÃO TAPAJÓS NOS DIAS 28 E 29 DE JUNHO DE 2011 EM SÃO PAULO

(IN) = Ismael Nascimento

(ST) = Sebastião Tapajós

(IN) – Eu preciso escrever uma biografia sua um pouco mais detalhada, pois as que eu encontrei estão muito resumidas...

(ST)- E estão cheias de erros. Começar a tocar violão com nove anos? Eu comecei a gostar de música desde que eu me entendo como gente, desde os cinco ou seis anos.

(IN) – E de onde surgiu o seu interesse pela música?

(ST)- Quando eu passava e ouvia alguém tocando violão eu parava. Perdia aula e todo o resto, mas ficava ali. Era um hipnotismo, pelo som e pela música. Foi a mesma coisa quando eu ouvi o Garoto pela primeira vez, nos ouvíamos mais o Dilermando reis, mas quando eu ouvi Garoto, ele tocava uma *mazurca* de Chopin nas cordas graves, era uma coisa tão bonita. Eu era apaixonado. Quando eu ouvi os choros do Garoto, o “choro triste” eu era uma criança, ouvi com oito no máximo nove anos. Foi a segunda coisa que eu ouvi que eu fiquei alucinado, já era um som diferente.

(IN) – Mas você foi ter o primeiro contato com seu instrumento com quantos anos?

(ST) – Já depois, entre sete e oito anos.

(IN) – E quem lhe deu o primeiro violão?

(ST) – Meu pai. A minha mãe achava que era coisa de vagabundo. Primeiro eu peguei um violão que estava jogado no canto e ajeitei. Estava todo “aberto”, e eu moleque curioso, fiz uns “gatos” e ajeitei as cordas. O violão ficou normal, mas era muito ruim. Depois meu pai me viu com esse violão e disse: “Ah você gosta de violão, então vou te dar um.” E ele me deu.

(IN) – Você teve professores de violão em Santarém?

(ST) – Estudei com um artista plástico, o João Fona. Primeiro o meu pai me perguntou se eu queria estudar violão por música (teoria) ou de ouvido. Eu queria por música porque eu achava que eu iria me libertar mais rápido de um professor. Mas no terceiro dia não fui mais porque era só teoria. Acho que eu tinha oito anos no máximo. Então meu pai foi falar com ele que eu queria pegar no violão e ele começou a me ensinar algumas músicas como “Como baila La muchacha” que o Dilermando Reis tinha gravado. Nessas alturas eu ouvia a rádio e tirava as músicas da rádio de ouvido. E as pessoas me ouviam e perguntavam: “Onde você aprendeu isso?” Porque eu já executava com a harmonia. Eu harmonizava algumas melodias e as pessoas achavam que era um arranjo de alguém que eu tinha aprendido.

(IN) – Você teve mais algum professor?

(ST) – Em Santarém moravam uns nordestinos que eu sempre conto a história. Tinha um cidadão que se chamava Castinho que era seresteiro. Só sabia acompanhar. E o Zé Alexandre que não me ensinou nada, mas eu ouvia muito ele tocar. Foi ótimo para mim a convivência com eles porque eles tinham mais informações sobre o violão. Depois eu fui para Belém entre quinze e dezessete anos. Eu cheguei a Belém tocando um repertório clássico que eu aprendi tirando praticamente de ouvido, e também lendo as partituras que eu aprendi com outro cidadão chamado Manuel. Ele foi quem me ensinou a escala cromática no pentagrama e alguns acordes. Então eu decorei a valsa de Chopin, “Valsa do Adeus” e o “Noturno” do Chopin. Eu tocava de qualquer jeito, sem dividir o tempo direito. E em seguida eu fui para outro conjunto de Belém para tocar nos bailes. Um conjunto chamado de “Os Mocarongos”. Era um conjunto de estudante e agente tocava pra alta sociedade de Belém.

(IN) – Quem fundou o grupo?

(ST)- O fundador foi o professor Gelmirez Melo e Silva

(IN) – Qual era a formação do grupo?

(ST)- Tinha sax e trombone. Tinha mais instrumentos de sopro, bateria, cantores, percussão e eu tocava violão. Não tinha piano. Era um grupo de baile mesmo e tinha contrabaixo também.

(IN) – Você foi pra Belém com que intenção?

(ST)- Tocar nos bailes. Eu era garoto, mas tocava para sobreviver também. Logo que eu cheguei a Belém, já fui caminhando rápido. Tive um programa de televisão e logo após o consulado português me deu uma bolsa de estudos. Alguém do governo de Portugal me viu tocando e me deu uma bolsa. Antes eu fui para o Rio de Janeiro e estudei com Otton Saleiro.

(IN) – Quanto tempo você estudou com ele?

(ST) – Foram 33 dias, de 7 da manhã às 7 da noite. Todos os dias sem feriado e sem nada (risos).

(IN) – Você teve algum professor em Belém?

(ST) – Estudei harmonia com o professor Drago e tive aula de teoria musical com o professor Ribamar. Eles eram professores do conservatório, mas eu tive aulas particulares com eles. Foi logo que eu cheguei a Belém.

(IN) – Você estudou com Otton Saleiro antes, ou depois de ir a Portugal?

(ST) – Antes. Foi em 1963. E no princípio de 1964 eu fui a Portugal fazer o curso de aperfeiçoamento.

(IN) – Por que você decidiu ter aulas com o Otton Saleiro?

(ST) – Um violonista me indicou ele.

(IN) – E você foi ao Rio de Janeiro por conta própria?

(ST) – Eu não sei se eu recebi uma bolsa. Eu não me lembro. (risos). O Saleiro teve uma das maiores importâncias na minha vida.

(IN) – Você teve aula com ele de técnica?

(ST) – Somente de técnica.

(IN) – Você estudou com o Emilio Pujol em Lisboa?

(ST) – Isso. Na Espanha eu estudei com o Regino Sanz de La Maza.

(IN) – Quanto tempo durava o curso?

(ST) – Não lembro quanto tempo durava, mas era quase uns seis meses.

(IN) – Você se apresentou em Portugal?

(ST) – Cheguei a me apresentar por lá, não me recordo quantas vezes.

(IN) – Você conseguiu bolsa pra Espanha também?

(ST) – Fui para a Espanha com bolsa. O Pujol queria que eu ficasse lá participando dos festivais, mas fui para a Espanha. Estudei também cerca de seis meses.

(IN) – Depois da Espanha você voltou para o Brasil?

(ST) – Não. Voltei para Portugal e depois fui para o Brasil. O Pujol queria me amarrar por lá e eu não queria. (risos). Fiquei lá uns três meses ainda.

(IN) – Quando você voltou para o Brasil já foi direto para o Pará?

(ST) – Direto para o Pará. Quando cheguei, comecei a dar aula no Conservatório Carlos Gomes. Não tenho certeza, mais acho que dei aula cerca de um ano e meio.

(IN) – Qual foi o primeiro álbum que você gravou?

(ST) – Foi com Os Mocarongos em Recife. Depois se desfez o conjunto dos morocongos e fizemos o grupo “Sebastião Tapajós e seu Conjunto”.

(IN) – Por que você decidiu ir para o Rio de Janeiro?

(ST) – Eu tinha uns amigos meus que diziam: “Se você ficar aqui, não vai acontecer nada com você. Tem que ir embora”. E ficaram me incentivando.

(IN) – Como você o conheceu o Baden Powell?

(ST) - Eu estava participando de um programa de televisão no Rio de Janeiro, da Bibi Ferreira. Era para o Brasil inteiro. E eu um amigo que se chama Mano Rodrigues que era cantor e ele me falou: “Fiz questão de levar o Billy pra te ver”. Em seguida eu fui até o escritório do Billy e lá tinha um violão. Ele me viu tocar umas peças mais sérias e disse assim: “Olha Tião, vai ter uma reunião em que o Baden vai estar. Tu quer ir?” E eu disse: “Claro”. O Baden era um mito. E ele disse: “Mas tem um negócio. O Baden vai pegar o violão e não vai largar ele. Mas se ele der uma folguinha, eu vou pedir para você tocar. Se ele não gostar de você, ele vai dizer que vai ao banheiro e não vai voltar mais.” Eu fui para a reunião e o Baden estava lá. Ele pegou o violão e não largou mesmo. Ele pegou o violão 22:00h e já eram duas da manhã e ainda estava com o violão. Quando ele resolveu parar de tocar, o Billy aproveitou e disse assim: “Eu tenho um contêrrâneo meu aqui. Um garoto que chegou e eu queria que você ouvisse ele”. Deram-me o violão e eu toquei. Eu não me lembro o que eu toquei. Eu tocava “Allemand” do Weise e tocava umas composições minhas. O Baden deitou no sofá, eu toquei uma música e então e ele se ajeitou um pouquinho e disse: “Toca outra”. Não foi para o banheiro (risos). Eu toquei outra e ele se ajeitou mais e sentou mesmo e me disse: “Toca mais uma”. Na terceira música, eu acho que ele pediu para eu tocar uma composição minha e ele disse: “Até que enfim eu ouço um cara que eu gosto”. Isso saiu na manchete em vários lugares. Foi notícia mesmo. Depois nós ficamos amigos. Uma vez ele chegou lá em casa e disse: “Tava com saudade de te ouvir, eu vim te ouvir”. E o motorista que estava com ele disse: “Ele veio falando o tempo todo de você”. Então eu disse: “Eu é que estou com mais saudade de te ouvir”.

Eu gostava. Era um grande prazer ouvir o Baden tocar Agustín Barrios. Isso lá em casa no Rio de Janeiro.

(IN) – E quando você foi para a Alemanha e para a Argentina?

(ST) - Eu fui primeiro para a Argentina. Eu me lembro que em [19]72 eu comecei a viajar para a Alemanha. Foi muito engraçado porque o empresário alemão Claus Schreiner, era o mesmo empresário do Baden. Ele veio em [19]72 para levar um grupo de músicos brasileiros. Foi o Paulinho da Viola, Maria Betânia, Pedro Sorongo. Eram mais percussionistas, e eu estava no meio.

Primeiramente o Beninho foi a minha casa, porque eu acho que não tinha telefone nessa época e ele disse: “Tem um empresário alemão que quer te conhecer e quer que você leve o violão”. Como sempre (risos). Então eu fui para o hotel e o Claus estava lá. Eu tirei o violão e comecei a tocar. Toquei por duas horas e ele disse assim: “Você quer assinar um contrato de vinte anos comigo?”. E eu disse: “Não, vamos trabalhar. Pode ser por dois anos, dez anos, vinte ou trinta anos, mas vamos trabalhar sem contrato”. E trabalhamos por trinta anos juntos. Mais de vinte (risos). Até hoje ele tem algumas edições das minhas músicas na Alemanha.

(IN) – Quando você começou a convidar outros músicos para os seus concertos?

(ST) - Eu passei cerca de 8, 10 anos ou pelo menos 9 anos realizando os concertos solo. E em seguida, comecei a convidar músicos a partir de [19]82. O grupo Zimbo Trio foi um dos meus primeiros convidados. Eles viajaram cerca de três vezes comigo. Depois convidei o Mauricio Enhror, Joel do Bandolim, dentre outros.

(IN) – Porque você voltou para Santarém?

(ST) - Desde que eu saí de Santarém, eu sentia vontade de voltar. Eu voltei para Santarém em [19]97 e de lá, de vez enquanto, eu faço uma viagem para fora do Brasil. Ano passado mesmo, eu fui para a Alemanha e para a Argentina.

(IN) – Como funciona o seu processo composicional?

(ST) – Eu não penso em nada. Ela (a composição) vai vindo. Quando eu gravei a “Tocata para Billy Blanco”, o Gilson Peranzzetta me perguntou como eu fiz a música, só que eu não tenho explicação, porque ela veio do começo ao fim. Eu fui obrigado a ficar tocando ela um mês inteiro para não esquecer porque eu estava sem gravador. Assim, eu a decorei e da forma como ela saiu ela ficou. Não tem muita explicação. Como eu acredito em espiritismo, acredito que alguém a colocou na minha mão.

(IN) – Então você nunca chegou a estudar composição?

(ST) – Nunca estudei. Estudei um pouco de harmonia, mas era harmonia de conservatório. Tradicional. Não era inventiva. O Gilson Peranzetta falou algo certo: “Como eu vou ensinar algo que não tem explicação”

(IN) – Nos seus álbuns você costumava improvisar. Você chegou a estudar improvisação?

(ST) – Sobre o improviso, eu falo como o Sivuca falava: “Jazz Tupiniquim”. É totalmente empírico. Eu nunca estudei.

(IN) – Quando você resolveu compor música amazônica?

(ST) – A Amazônia viajou comigo a vida toda, porque têm umas coisas iniciais que eu fiz como, por exemplo, a “Valsa de um Sonho” e na sequência o “Carimbó”, tudo isso é amazônico. Tanto que eu tenho um disco que se chama “Xingu” cheio de influências amazônicas. Esse disco foi feito nos anos 70. Essa bandeira eu sempre procurei levar.

(IN) – Teve alguma pessoa que foi influência para você em relação à música amazônica ou foi o que você vivenciou?

(ST) – Na verdade foi o que eu vivenciei mesmo.

(IN) – Como foi pra compor o álbum “Visões do Nordeste”? Você pesquisou sobre os ritmos?

(ST) - São as minhas andanças por ai, a convivência.