

A técnica Imalt em perspectiva com o *dedillo*, a *alzapúa*, o *trêmulo* e o *rasgueado*

Alexandre Magno Abreu de Góes (UFRN)
Alexandre Reche e Silva (UFRN)

Resumo: Existem diversos trabalhos focados no desenvolvimento técnico da mão direita do violonista. Contudo, observa-se que nesses trabalhos, com seus diferentes estudos propostos, os dedos alcançam as cordas em uma direção que é determinada pelo movimento do fechar da mão. A seguir apresenta-se um recurso técnico denominado “Imalt”, cuja ideia é aproveitar o sentido oposto também, utilizando o abrir da mão para realizar o ataque. Outras técnicas com características semelhantes serão apresentadas: o *dedillo*, a *alzapúa*, o *trêmulo* e o *rasgueado*. O objetivo deste artigo é obter uma visão panorâmica do “Imalt” ao lado dessas técnicas, para uma melhor apreciação de suas características particulares.

Palavras-chave: Ensino de violão. Violão clássico. Técnica violonística. Imalt.

The Imalt Technique in Comparison to *Dedillo*, *Alzapúa*, *Tremolo* and *Rasgueado*

Abstract: There are several studies focused on the right-hand technical development of the guitarist. However, these studies, through their various proposals, suggest that the fingers reach the strings in a direction determined by the movement of the closing hand. The following presents a technical resource called “Imalt” that also takes advantage of the opposite direction using the opening hand to carry out the attack. Other techniques having similar characteristics will also be presented for comparison purposes i.e., the *dedillo* the *alzapúa*, the *tremolo* and the *rasgueado*. The purpose of this article is to provide a comparative overview of the “Imalt” technique alongside similar techniques to better appreciate their particular characteristics.

Keywords: guitar school; classical guitar; guitar technique; Imalt.

GÓES, Alexandre Magno Abreu de; SILVA, Alexandre Reche e. A técnica Imalt em perspectiva com o *dedillo*, a *alzapúa*, o *trêmulo* e o *rasgueado*. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 53-82, dez. 2015.

Submetido em 30/06/2015, aprovado em 16/11/2015.

Observando a ação da mão direita do violonista, nota-se que o ataque ocorre da seguinte forma: o polegar movimenta-se para baixo e o indicador, médio e anular para cima. Esta ação está associada ao movimento natural do fechar da mão, em que os tendões flexores atuam (Fig. 1a). Para dar início a um novo ataque, os dedos retornam às suas posições iniciais, passando de novo pelas cordas, sem tocá-las. No entanto, há também a possibilidade do ataque no momento do retorno dos dedos. Dessa forma, pode-se explorar a parte posterior das unhas e, consequentemente, a ação dos tendões extensores (Fig. 1b), no movimento do abrir da mão¹.

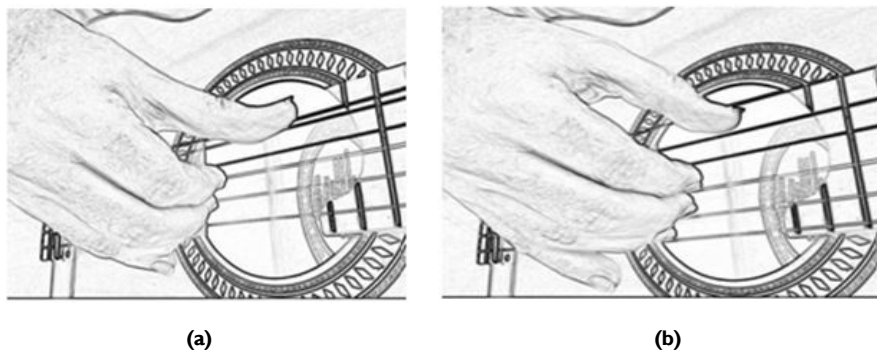


Fig. 1: Ação dos tendões flexores (a) e extensores - ataque com a parte posterior das unhas (b).
Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015a).

Durante a composição de uma peça intitulada *Gita*², foi realizada uma experiência utilizando a parte posterior das unhas para o ataque. O resultado promissor fez com que tal forma particular de ataque passasse a fazer parte de um grupo de ferramentas utilizadas para interpretar ou mesmo compor, ao violão, como é o caso da peça *Gita* e dos estudos *Imalt 1* e *Imalt 2* encontrados no livro *Doze composições para violão* de Alexandre Atmarama (ATMARAMA, 2008a). Depois de algum tempo, surgiu a necessidade de nomear este gesto incomum com os dedos da mão direita. O termo “*Imalt*” formou-se a partir da junção das

¹ Outra forma de execução consiste em utilizar a musculatura do antebraço. Os dedos permanecem fixos, posicionados próximos às cordas, e o antebraço realiza o movimento para cima (flexão) e para baixo (extensão).

² Termo sânscrito. Forma abreviada de referir-se ao *Bhagavad-Gita* que significa “a canção de Deus” (RESNICK, 2012: 69).

primeiras letras das palavras “indicador”, “médio” e “anular”, com as três primeiras do termo “alternar”.

De certa forma essa ideia não é completamente nova. A seguir descreveremos algumas técnicas a serem vistas em perspectiva, juntamente com o *Imalt*. Embora tenha surgido em uma situação à parte do *dedillo*, da *alzapúa*, do trêmulo e do *rasgueado*, como veremos mais adiante, o *Imalt* apresenta certas características que são comuns a todas elas.³

Dedillo

No século XVI, os alaudistas e vihuelistas utilizavam a técnica denominada *dedillo*, que servia normalmente às passagens rápidas.

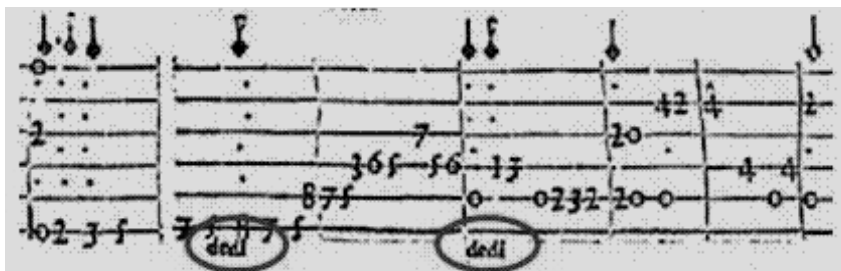


Fig. 2: Tablatura da obra *Tres libros de música em cifras para vihuela* de Alonso Mudarra.
Fonte: Maier ([20--]).

Essa técnica de mão direita pode ser encontrada em tratados e livros escritos sobre a *vihuela* espanhola do século XVI como, por exemplo, Fuenllana (1554), ou Mudarra (1546). Dudeque (1994) refere-se ao *Primeiro Livro* da obra de Alonso Mudarra quando diz que:

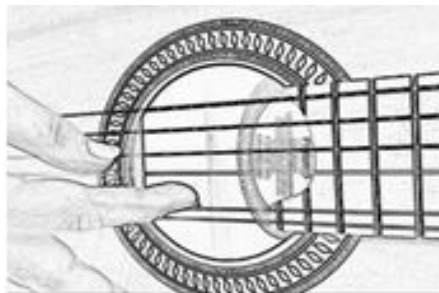
[...] nesse primeiro livro, encontramos sugestões do autor no que diz respeito a técnica da mão direita. Primeiramente a marcação como *dedi* ou *dedillo* [Fig. 2] significa que o dedo indicador da mão direita deveria pulsar a corda com um movimento alternado de golpes para baixo e para cima [...] (DUDEQUE, 1994: 19).

³ Este artigo é parte da dissertação de mestrado de Alexandre Magno Abreu de Góes (2015).

O que conhecemos como *dedillo* (Fig. 3) assemelha-se à utilização de um plectro, uma espécie de palheta (Fig. 4) como as utilizadas para violão *folk*. O uso do plectro em instrumentos de cordas é muito antigo e vem até nossos dias.



(a)



(b)

Fig. 3: Indicador para cima (a) e para baixo (b). Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015b).



Fig. 4: Plectro ou palheta. Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015c).

Para que compreendamos o *dedillo*, basta observar um plectro, ou uma palheta, em ação. Percebemos que as cordas são feridas nos dois sentidos em que o plectro é acionado, ou seja, para cima e para baixo. Este movimento do plectro, aplicado ao dedo indicador da mão direita, recebe o nome *dedillo*. Sobre isso, Maia (2007) afirma que:

A técnica de mão direita dos violonistas tem sido desenvolvida ao longo de quinhentos anos, do Renascimento até o momento. Os executantes do violão assimilaram muito das formas de tocar dos instrumentos antigos, nas quais, muitas vezes, o movimento dos dedos imitou os movimentos da palheta (MAIA, 2007: 12).

O ato de tocar rápida e repetidamente uma corda recebia o nome de *redoble*. *Dedillo* é um estilo de *redoble*. *Redobles* são “[...] passagens com rápidas escalas” (DUDEQUE, 1994: 16). Maier apresenta descrições do *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana, mostrando detalhes da execução do *dedillo*:

Seguindo para o estilo de *redobles*, eu mantenho encontrar não mais de três maneiras em que eles habitualmente são executados neste instrumento, a *vihuela*. A primeira delas é o *redoble* comumente chamado *dedillo*. Eu afirmo que é fácil e agradável ao ouvido, mas sua imperfeição não pode ser negada [...] (MAIER, [20--], tradução nossa)⁴.

De acordo com a descrição de Maier ([20--]) em *Orphenica Lyra*, o *dedillo* era apreciado como sendo “fácil e agradável ao ouvido”. Contudo alguns aspectos negativos da técnica também ficaram evidentes, como, por exemplo, o som tornava-se mais fraco quando o ataque era feito no sentido oposto, desequilibrando a articulação.

Um mesmo princípio da técnica pode ser observado em instrumentos como o *sitar* indiano. O *sitar* é tocado, praticamente, com o dedo indicador. A ponta deste dedo é envolvida por um *mizrab*, espécie de dedal feito de arame de aço (Fig. 5).

O dedo indicador movimenta-se ferindo as cordas nos dois sentidos, para cima e para baixo, de forma semelhante ao *dedillo* (Fig. 6).

Hearn (1995: 137, tradução nossa)⁵ faz uma comparação entre a técnica de tocar *vihuela* utilizando o *dedillo* e a técnica de tocar *sitar*. Assim, diz que “[...] o virtuosismo de modernos sitaristas prova que esta é uma posição da mão direita fisicamente viável para a execução de *dedillo*”.

⁴ “Coming then to the style of *redobles*, I maintain I find no more than three ways [in] which [they] customarily are played on this instrument, the *vihuela*. The first is [the] *redoble* they commonly call ‘*dedillo*.’ I grant [it] is easy and agreeable to the ear, but [its] imperfection cannot be denied [...]” (MAIER, [20--]).

⁵ “[...] the virtuosity of modern sitarists proves that this is a physically feasible hand position for the execution of *dedillo*” (HEARN, 1995: 137).



Fig. 5: *Mizrab*. Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015d).

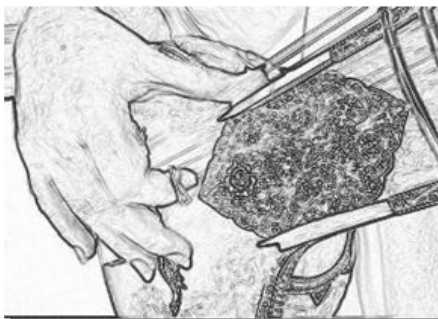


Fig. 6: *Sitar* indiano. Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015d).

Pode-se dizer, tendo em vista esse tipo de prática (milénar), que o ataque nos dois sentidos, utilizando a ação dos tendões flexores e extensores, pode acontecer sem riscos de sobrecarga aos tendões do instrumentista.

Em Maier ([200-]) percebe-se a preocupação com o fato de o *dedillo* estar praticamente esquecido pelos instrumentistas contemporâneos. Contudo, de alguma maneira, importantes violonistas têm utilizado o *dedillo* em suas *performances*, a exemplo do violonista japonês Kazuito Yamashita, o compositor e violonista tcheco Stepan Rak, o compositor e violonista francês Roland Dyens e o violonista grego Dimitris Kotronakis,

entre outros. Ademais, destacamos fortes indicadores de sua utilidade e eficácia tanto como recurso pedagógico como técnica de mão direita para o violonista contemporâneo. Isso pode ser observado nos trabalhos dos professores violonistas Stepan Rak (1992 apud WADE, 1992) (República Checa), Dimitris Kotronakis (2013) (Grécia) e João Pedro Borges (2012) (Brasil).

Enquanto o *dedillo* é executado com apenas um dedo (o indicador), o Imalt utiliza o indicador, médio, anular e mesmo o polegar, conjunta ou independentemente. Enquanto o *dedillo* servia normalmente às passagens rápidas, a proposta do Imalt é a utilização do recurso também em passagens lentas ou moderadas.

Kotronakis (2013) apresenta recurso semelhante, chamando-o de *pick technique* (técnica de palheta). Assim, aplica esta técnica em obras de Paganini, Bach, Barrios, entre outros. Na proposta de Kotronakis (2013), o movimento do dedo indicador corresponde ao *dedillo*.

O professor João Pedro Borges (2012) tem desenvolvido uma pesquisa sobre o *dedillo* e, embora ainda não publicada, concordou gentilmente em apresentar algumas de suas ideias. No fórum virtual Violao.org, o violonista Emanuel de Carvalho Nunes (2012) faz o seguinte relato sobre o I Festival de Violão da Universidade Federal do Maranhão (UFMA):

[...] tivemos o grande João Pedro Borges, que apresentou uma palestra sobre o *dedillo* e sua utilização na formação técnica do violonista. Demonstrou diversos exemplos, com o auxílio de dois alunos voluntários. De maneira resumida, consiste em exercícios melódicos cromáticos atacando as cordas com os movimentos de flexão e extensão dos dedos da mão direita, trabalhando também o toque com e sem apoio (NUNES, 2012).

Após uma apresentação no Rio de Janeiro na Sala Alberto Nepomuceno, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2012, Borges deixou o seguinte registro no fórum Violao.org:

[...] como já foi dito trata-se do aproveitamento pedagógico de um procedimento relativamente simples porém com profundas implicações na abordagem técnica do nosso instrumento e que já venho desenvolvendo há alguns anos no intuito de resolver alguns dos problemas comuns à carreira profissional tais como o desenvolvimento muscular, o tempo que se despende na manutenção diária da

técnica adquirida etc. De início diria apenas que não se trata de considerar o dedillo como um efeito musical, embora eu tenha me inspirado numa célebre apresentação do Kazuito Yamashita dos anos oitenta, e sim do ponto de vista pedagógico pois sua aplicação envolve o emprego dos músculos extensores da mão direita além dos flexores que comumente usamos (BORGES, 2012).

Borges (2012) sugere que a prática do *dedillo* pode contribuir positivamente na solução de problemas relativos à carreira profissional, citando como exemplo o desenvolvimento muscular. O emprego dos músculos extensores, e não apenas os flexores, na ação de ataque às cordas, pode trazer benefícios importantes à técnica e à mão direita do violonista. Este assunto será visto novamente mais adiante, onde contaremos com a contribuição do Dr. Jamilson Simões, do Departamento de Fisioterapia da UFRN.

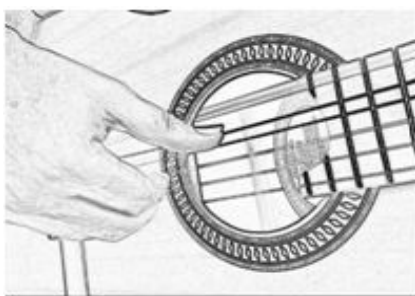
Rak (1992 apud WADE, 1992) ensina aos seus alunos o mesmo princípio da técnica desde o começo de formação das bases do violonista, contudo não o denomina *dedillo*. Diz trabalhar com todos os seus alunos em todos os níveis com a ação dos dedos da mão direita no sentido oposto ao do movimento que se faz normalmente. Assim, utiliza os dedos em ambas as direções e não como estamos habituados a fazer no violão clássico, em que os dedos acionam as cordas em direção à palma da mão e, para um novo ataque, os dedos retornam, sem tocar em qualquer corda: “[...] se você não treinar esses músculos opostos seus dedos serão menos eficientes [...]” Rak (1992 apud WADE, 1992, tradução nossa)⁶. Um dos argumentos de Rak (1992 apud WADE, 1992) é que a musculatura que está gerando o som é aquela que corresponde ao movimento dos dedos em direção à palma da mão. Tais movimentos tornam esses músculos superdesenvolvidos, enquanto que os outros músculos que trabalham na direção oposta tornam-se subdesenvolvidos. Uma vez que a ideia principal é fazer com que o corpo esteja bem equilibrado, os dedos também devem trabalhar de tal maneira que os músculos que atuam em ambas as direções desenvolvam-se em equilíbrio.

A ideia de Rak (1992 apud WADE, 1992) sugere uma expansão do *dedillo*, comumente executado com o dedo indicador. Isto significa que o mesmo princípio de movimento de ataque, denominado *dedillo*, é aplicado a cada um dos diferentes dedos da mão direita do violonista, e não apenas ao indicador. Neste ponto, a ideia aproxima-se da proposta do Imalt.

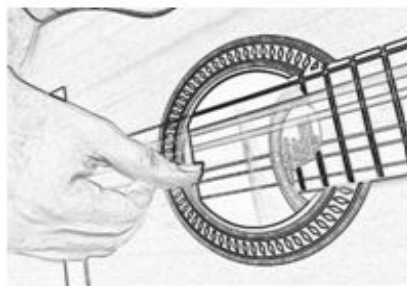
⁶ “[...] if you do not train these opposite muscles your fingers will be less efficient [...]” (RAK, 1992 apud WADE, 1992).

Alzapúa

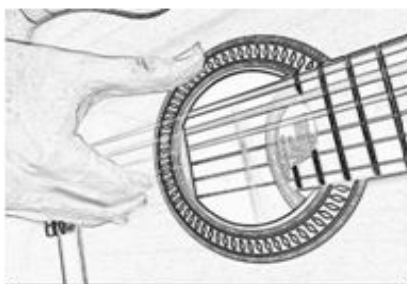
De acordo com Tennant (1995), *alzapúa* é uma poderosa técnica empregada pelos violonistas flamencos e consiste em utilizar a parte de trás da unha do polegar. Isso fortalece esse dedo por se utilizar a musculatura oposta. O termo surge da palavra espanhola *alzar* que significa erguer, levantar ou alçar, indicando que o polegar sobe e desce através das cordas. “O segredo é mover o polegar rapidamente tentando fazer soar todas as notas simultaneamente” (TENNANT, 1995: 43, tradução nossa)⁷.



(a)



(b)



(c)

Fig. 7: *Alzapúa* - 1º passo (a), 2º passo (b) e 3º passo (c). Nota: emprego do “rebote” para o ataque no 3º passo. Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015e).

⁷ “The key is to move the thumb quickly, trying to sound all the notes simultaneously” (TENNANT, 1995: 43).

Diaz (2013) explica, com demonstrações em vídeo, três passos para a execução completa da *alzapúa*:

1º passo: o polegar toca a 6ª corda, repousando na 5ª (Fig. 7a);

2º passo: o polegar toca a 5ª e 4ª cordas em um só movimento (Fig. 7b);

3º passo: o polegar é acionado para cima, num movimento rápido, atingindo a 4ª, a 5ª e a 6ª cordas de uma só vez (Fig. 7c).

Todo o processo também pode começar a partir da 5ª, da 4ª ou mesmo da 3ª corda. No exemplo acerca dos três passos para a execução da *alzapúa*, observemos o ataque realizado pelo polegar. Inicialmente esse ataque é para baixo em dois movimentos e, logo em seguida, abruptamente para cima, atingindo várias cordas de uma só vez.

É nesse ponto que a *alzapúa* se assemelha ao *Imalt*, ou seja, no emprego do rebote, ou o retorno do dedo, para efetuar um novo ataque.

Percebe-se claramente, na Fig. 7c, o movimento do polegar em extensão, atingindo, num só golpe, as 4ª, 5ª e 6ª cordas. O tendão extensor do polegar é o responsável por esse movimento.

Trêmulo

Em Tennant (1995), lemos que o trêmulo é uma das técnicas mais desafiadoras para o violonista. Seu efeito particular consiste em criar “[...] uma ilusão na qual uma melodia parece estar constantemente sustentada, embora isso, de fato, não ocorra” (TENNANT, 1995: 56, tradução nossa)⁸.

A impressão de um som contínuo se dá pela múltipla repetição das notas melódicas, comumente tocadas pelos dedos anular (Fig. 8b), médio (Fig. 8c) e indicador (Fig. 8d), e apoiadas por uma condução harmônica levada a cabo pelo polegar (Fig. 8a).

⁸ “[...] an illusion in which the melody seems to be constantly sustained, although it is not” (TENNANT, 1995: 56).

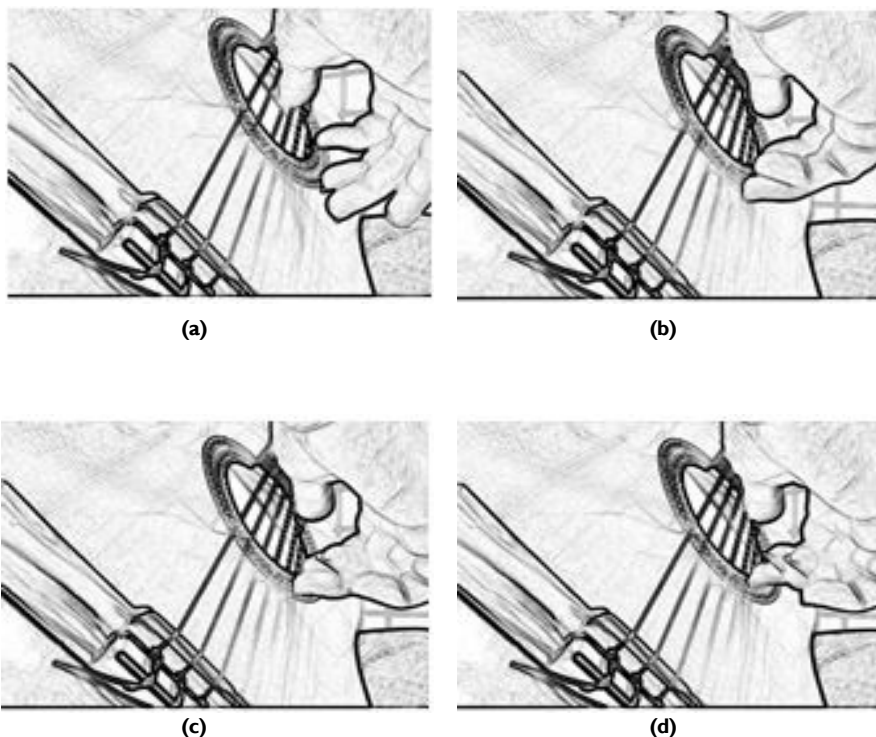


Fig. 8: Trêmulo tradicional – polegar (a), anular (b), médio (c) e indicador (d).
 Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015f).

Esta forma de execução do trêmulo não apresenta o ataque no sentido oposto, ou seja, no movimento em que os tendões extensores atuam. Portanto, não vemos aqui uma semelhança direta com o *dedillo*, ou mesmo com o *lmalt*. Porém, há outra forma de execução do trêmulo, como descrita por Stefan (2012: 27): “[...] o autor se refere à execução de uma melodia por meio da aplicação das unhas aos moldes de um plectro – produzida pela alternância de um só dedo em uma só corda – para a execução de um trêmulo”. Aqui vemos uma execução que aproxima o trêmulo tanto ao *dedillo* como ao *lmalt*. Nas Figs. 9a e 9b, podemos observar o dedo anular ferindo a 1ª corda para cima e em seguida para baixo, como ocorre no caso do *dedillo* e do *lmalt*.

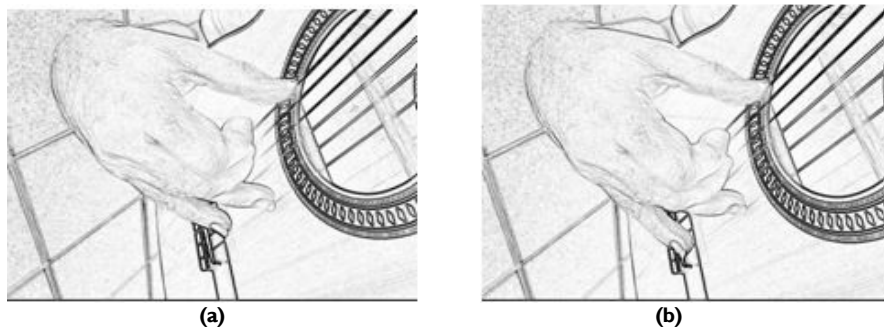


Fig. 9: Trêmulo - Anular em flexão (a) e em extensão (b). Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015g).

É evidente que neste caso o movimento deve acontecer de forma muito rápida, equilibrada e constante, para criar o efeito próprio do trêmulo. Portanto, como afirmou Tennant (1995), o violonista deve considerar estar diante de um grande desafio.

Rasgueado

O *rasgueado* é outra técnica flamenca. Segundo Tennant (1995: 44, tradução nossa)⁹, “Um *rasgueado* é mais um efeito percussivo do que um dedilhado. Isso é feito ao percutir as cordas com as costas das unhas”.

Para a execução do *rasgueado*, ou *rasgueo*, deve-se posicionar a mão esquerda enquanto a mão direita se encarrega de produzi-lo. Parte-se de uma posição fechada, utilizando-se o dorso dos dedos um após o outro. Os dedos, ao abrirem-se, vão se resvalando pelas cordas sem que haja nenhum choque entre eles, ou seja, desde a 6ª corda até a 1ª. São utilizados os dedos mínimo (Fig. 10a), anelar (Fig. 10b), médio (Fig. 10c) e indicador (Fig. 10d). Nem todos os *rasgueados* precisam iniciar na 6ª corda, já que muitas vezes não se usam todas (REGUERA, 1983).

⁹ “A *rasgueado* is really more of a percussive effect than a strum. It is done by hitting the strings with the backs of the nails” (TENNANT, 1995: 44).



(a)



(b)



(c)



(d)

Fig. 10: *Rasgueado* - dedos mínimo (a), anular (b), médio (c) e indicador (d).

Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015h).

A prática do *rasgueado* desenvolve os músculos extensores, os quais movem os dedos, afastando-os da palma da mão. Essa é uma forte característica da música flamenca. Sobre isso Tennant (1995) diz:

Muitos violonistas acreditam que tocar escalas com velocidade e precisão consideráveis depende do quão rapidamente podemos mover nossos dedos para fora, não para dentro. Isto certamente explicaria o porquê de a maioria dos

violinistas flamencos possuírem a habilidade de tocar escalas muito rapidamente. (TENNANT, 1995: 44, tradução nossa)¹⁰.

Nesse sentido, a citação acima é oportuna, apontando para a prática e desenvolvimento do *Imalt*, uma vez que sua execução envolve diretamente o movimento dos dedos para fora com energia suficiente para o ataque.

No Quadro I, é possível visualizar algumas características das técnicas apresentadas neste trabalho. Isso nos dará uma ideia mais clara sobre aspectos comuns e diferenças existentes entre elas. Para a comparação, foram considerados o toque (individual ou em grupo), os dedos utilizados na execução e a quantidade de cordas atingidas por ataque.

	TOQUE Individual / grupo	DEDOS p, i, m, a	CORDAS utilizadas por ataque
Imalt	Ambos	p, i, m, a	1, 2, 3 ou 4 cordas
Dedillo	Individual	i	1 corda
Alzapúa	Individual	p	1, 2 e 3 cordas
Rasgueado	Individual	c ¹¹ , a, m, i	até 6 cordas
Trémulo	Individual	a, m, i	1 corda

Quadro I - Algumas características das técnicas apresentadas neste trabalho.

Fonte: Os autores (2015).

O “toque” individual ou o toque em grupo – esta coluna informa se uma determinada técnica é executada com os dedos ferindo as cordas individualmente ou em conjunto. Dentre as cinco técnicas apresentadas, apenas o *Imalt* utiliza o ataque dos dedos em conjunto.

¹⁰ “Many players believe that playing scales with considerable speed and accuracy is dependent upon how quickly we can move our fingers out, not in. This would certainly explain why most flamenco guitarists have the ability to play blazingly fast scales” (TENNANT, 1995: 44).

¹¹ c = *chiquito*: “dedo mínimo” em espanhol.

Os “dedos” utilizados na execução – nesta coluna temos informação relativa aos dedos específicos, utilizados no emprego da técnica. Por exemplo, para a execução do *dedillo* ou da *alzapúa*, precisaremos de apenas um dedo, o indicador, ou o polegar, respectivamente.

A quantidade de “cordas” atingidas por ataque – a coluna informa a quantidade de cordas necessárias para a execução de cada técnica. Por exemplo, o *dedillo* necessita de uma corda para sua execução, enquanto que o *rasgueado* pode utilizar até as seis cordas do violão.

A partir do que apresenta o Quadro 1, pode-se entender que a técnica *Imalt*, embora contenha alguns aspectos semelhantes às demais técnicas, destaca-se por poder ser realizada com toque individual ou em grupo, com todos os dedos ativos da mão direita e utilizar de uma até quatro cordas em sua execução.

Retorno ao *Imalt*

Através do *Imalt*, as técnicas aqui apresentadas têm sido ressignificadas, ampliando suas abrangências. Isso tem sido o foco principal do trabalho. Os desdobramentos dessa ressignificação serão expostos a seguir.

Como vimos no início deste artigo, o *Imalt* surgiu de uma experiência realizada durante a composição de *Gita*. A experiência tinha como objetivo solucionar um problema de articulação no quarto compasso da peça (Fig. 11). Nesse compasso, encontramos dois acordes que devem ser repetidos no tempo correto. Contudo, eles estão muito próximos. O emprego da técnica tradicional consiste em atacar o acorde com os dedos indicador, médio e anular, movendo-se para cima. Para o ataque seguinte, os dedos devem retornar à posição inicial, passando pelas cordas sem tocá-las e, assim, repetir o gesto para o ataque na mesma direção (para cima). Isso acarretaria em um atraso, pela dificuldade natural na execução precisa do ritmo. No intuito de atenuar tal imprecisão, após atenta observação, descobriu-se que seria possível ganhar tempo ao aproveitar o movimento de volta dos dedos.

Desta forma, também utilizamos a energia do retorno para gerar o próximo ataque. Com o passar do tempo, esse dispositivo foi assimilado como propulsor do processo de composição. Foi visando explorar o resultado particular do toque, alternado com movimentos de flexão e extensão, que os estudos *Imalt 1* e *Imalt 2* se desenvolveram.



Fig. 11: Problema à execução rítmica precisa no quarto compasso de *Gita*.
Fonte: Atmarama (2008a: 48) . Nota: cf. Atmarama (2015i).

O trecho exibido na Fig. 12 é o início da peça que recebeu o título de *Imalt 1*. Trata-se do primeiro estudo composto com o objetivo de desenvolver a técnica. Isso evidencia a transferência de um dispositivo sanador de um problema técnico interpretativo para uma abordagem criativa, resultando, por exemplo, na composição dos estudos *Imalt 1* e *Imalt 2*.



Fig. 12: Solução ao problema assimilada como recurso composicional / interpretativo sistemático.
Fonte: Atmarama (2008a: 34). Nota: cf. Atmarama (2015j).

Considerando os símbolos disponíveis no programa de edição, utilizado à época da composição, optou-se por indicar a direção dos ataques com os símbolos de arcadas, ou seja, um V, sinalizando o ataque para baixo, e sua inversão, Λ , indicando o ataque para cima. Os movimentos do arco para cima e para baixo, de certa forma, estão associados ao princípio fundamental gerador do *Imalt*. Isso diz respeito à utilização da energia criada pelo movimento do arco em ambas as direções, tanto para cima, como para baixo.

Observa-se na Fig. 12 que o *Imalt* é utilizado em passagens com divisão rítmica diversificada, isto é, com durações diferentes. Isso descaracteriza a ideia de que o *Imalt* seja um trêmulo, conforme citado por Stefan (2012: 27).

Vemos um caso análogo na Fig. 13. No livro *Vina*, de Alexandre Atmarama, encontramos dez composições de sua autoria. Nos compassos finais da composição *Lila*, há uma sugestão para a execução do trecho com o *Imalt*.

Fig. 13: Trecho da composição *Lila* do livro *Vina*. Fonte: Atmarama (2011: 31).

Nota: cf. Atmarama (2015k).

Definir *Imalt* como trêmulo, portanto, limitaria seu emprego, embora seja possível aplicá-lo também em uma tal circunstância.

Pode-se empregar o *Imalt* em obras do repertório tradicional para violão. Isto acontece principalmente em trechos onde se faz uso de acordes repetidos. Acerca disso, em seu trabalho *Edição crítica da sonata para violão de Guerra Peixe a partir de fontes primárias*, Nunes (2011) sugere a utilização do *Imalt* para a execução de um trecho de acordes repetidos (Fig. 14):

Em nosso estudo da sonata, o uso do rasgueado mostrou-se inadequado por propiciar que os dedos da mão direita atinjam erroneamente notas estranhas aos acordes [Fig. 14], ainda que permita alcançar o andamento escrito. Buscando outras possibilidades, discutimos sobre a técnica denominada '*imalt*' proposta pelo violonista Alexandre Atmarama, a ser explicada no capítulo 'Possibilidades técnico-interpretativos da sonata' (NUNES, 2011: 75).

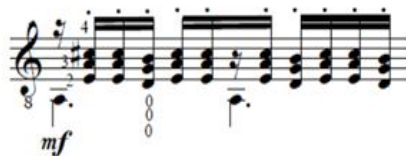


Fig. 14: Acordes repetidos. Fonte: Nunes (2011: 75).
Nota: cf. Atmarama (2015).

Ainda segundo Nunes (2011), a execução desses acordes, repetidos com a técnica de *rasgueado*, pode atingir certas cordas cujas notas sejam estranhas aos acordes, como a 1ª corda no movimento de extensão, e as cordas mais graves, no movimento de flexão. Portanto, sugere claramente o *Imalt* como uma possibilidade para solucionar o problema.

Para dar mais alguns exemplos, apresentam-se trechos das seguintes obras: *Estudo n. 11* de Villa-Lobos, *Elogio de La Danza (Il Obstinato)* de Brouwer e *Thème varié et Finale* de Ponce.

O emprego de acordes repetidos é recorrente na obra de H. Villa-Lobos. No *Estudo 11* (Fig. 15), os acordes repetidos são geralmente articulados com os dedos indicador, médio e anular em movimentos de flexão. Dessa forma, percebe-se, nas constantes e ligeiras repetições, certa tendência a desequilíbrio ou atraso rítmico, certamente devido à sobrecarga nos músculos flexores. Quando se articula, por exemplo, cada colcheia (Fig. 15) com movimentos alternados de flexão e extensão, há um ganho substancial de energia que permite pulsar os acordes por mais tempo com maior precisão, rapidez e colorido timbrístico, devido ao ataque com o outro lado das unhas. Contudo, ferir as cordas durante o movimento de extensão dos dedos requer estudo cuidadoso para a obtenção de um resultado satisfatório. Recomendamos iniciar a prática do *Imalt* lenta e conscientemente, utilizando as cordas soltas do violão. É importante procurar tornar o ataque realizado com os músculos extensores tão eficiente em intensidade, timbre e precisão rítmica, quanto o ataque convencional realizado com os músculos flexores.

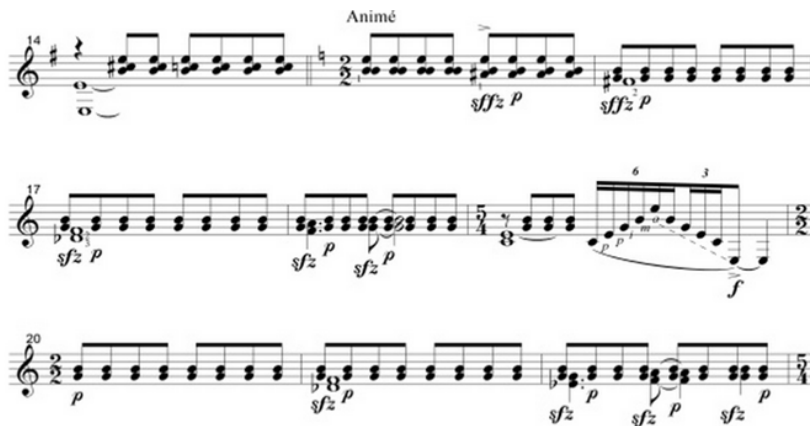


Fig. 15: Trecho do *Estudo n. 11* de Heitor Villa-Lobos, cc. 14-22. Fonte: Villa-Lobos (2000: 27).
Nota: cf. Atmarama (2015m).

Em Brouwer (Fig. 16), recomendamos a aplicação do Imalt nas semicolcheias. A alternância, nesse caso, é realizada com os dedos indicador e anular, os quais tocam os intervallos de sextas durante toda a seção.



Fig. 16: Trecho de *Elogio de La Danza (II Obstinato)* de Leo Brouwer. Fonte: Brouwer (1964: 3).
Nota: cf. Atmarama (2015n).

Em Ponce (Fig. 17), encontramos uma situação bastante apropriada para a aplicação do *Imalt*. A 1ª Variação do *Thème Varié et Finale* mostra ser um desafio para o intérprete. A execução precisa dos acordes no ritmo indicado na partitura requer grande esforço, especialmente quando realizada com a técnica convencional, ou seja, ferindo os acordes unicamente com movimentos de flexão. O *Imalt* requer alternar os ataques realizando-os durante os movimentos de flexão e extensão, ou seja, os dedos ferem as cordas quando sobem e quando descem, o que torna a execução mais veloz e precisa ritmicamente. Dessa forma se alcança um resultado superior com menos esforço.



Primeira variação da versão de Segovia (trecho)

Fig. 17: Trecho do *Thème Varié et Finale* de Manuel M. Ponce, 1ª Variação.

Fonte: Mantovani Jr. (2006: 41). Nota: cf. Atmarama (2015o).

O violonista Fábio Zanon levou ao ar o Estudo *Imalt I* (Fig. 12), em seu programa O Violão Brasileiro, transmitido pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Antes da exibição do Estudo, Fábio Zanon fez o seguinte comentário sobre a técnica:

[...] ele [Alexandre Atmarama] tem desenvolvido uma técnica bem inusitada que eu só vi nas mãos de um compositor, o tcheco Stepan Rak. Ao tocar acordes repetidos, ele faz um minúsculo movimento de vai-e-vem com todos os dedos. Isso exige muita precisão e controle da distensão dos dedos da mão direita, mas também permite velocidade e clareza em passagens rítmicas com acordes repetidos. Esta técnica ele chama de *imalt*, que é indicador, médio e anular, alternados, que é o título de uma de suas composições (ZANON, 2008).

O violonista Luis Carlos Barbieri também apresentou *Imalt I* em seu Programa Violões em Foco, transmitido pela Rádio MEC FM do Rio de Janeiro (cf. Anexo)¹². As

¹² O Anexo apresenta trecho da entrevista cedida por Alexandre Atmarama por telefone ao Programa Violões em Foco, transmitido pela Rádio MEC FM do Rio de Janeiro, em 25 de julho de 2012.

apresentações de *Imalt 1* nos Programas O Violão Brasileiro e Violões em Foco, bem como as impressões deixadas pelos violonistas Fabio Zanon e Luis Carlos Barbieri, como vimos acima, são significativas. É importante considerar o padrão elevado destes programas e, naturalmente, a experiência madura destes dois destacados profissionais, salientando que o violonista Fábio Zanon exerce intensa e reconhecida carreira internacional.

O CD *Imalt*

As composições *Gita*, *Imalt 1* e *Imalt 2* fazem parte do livro *Doze Composições para Violão* (ATMARAMA, 2008a). Em parceria com o selo independente Mudernage, estas peças tomaram a forma de um projeto intitulado Difusão – Violão Nordestino Contemporâneo, com o objetivo de gravar e divulgar o CD *Imalt*. Este projeto foi submetido ao Programa Banco do Nordeste do Brasil (BNB) de Cultura 2008. Naquela ocasião 3.260 projetos foram inscritos no Brasil, e destes, 192 foram selecionados. *Imalt* foi um dos projetos selecionados na cidade de Natal - RN, sendo nesta cidade, o único na área de música (BANCO..., 2007). Um dos benefícios do projeto foi a distribuição gratuita de 50% da tiragem para escolas de música, instituições culturais, instituições sócio culturais e formadores de opinião (CONTRATO..., 2008).

O CD também foi distribuído para membros do conceituado fórum Violao.org. Na medida em que recebiam os CDs, estes violonistas foram deixando suas impressões no fórum¹³. Neste fórum, há também alguns tópicos que tratam especificamente sobre o *Imalt* (ATMARAMA, 2007).

O lançamento do CD foi amplamente divulgado na mídia especializada e nos jornais de grande circulação. Esses acontecimentos contribuíram para que o termo “*Imalt*” ganhasse certa projeção.

O redator da Revista *Cover Guitarra*, Fábio Carrilho, reservou quatro páginas para a publicação de uma entrevista e de uma resenha sobre o CD *Imalt*. Eis um breve trecho da resenha: “[...] é um trabalho de violão surpreendente em vários sentidos: pela maturidade de suas composições, pelo elevado senso estético de interpretação e pelo grande som de violão, além de trazer sua técnica particular de mão direita batizada de *imalt* [...]” (CARRILHO, 2009: 24).

¹³ As impressões e depoimentos diversos podem ser consultados em Atmarama (2008b).

Discussão

Observa-se que há um ponto em comum entre as abordagens técnicas aqui apresentadas. Trata-se do aproveitamento da energia de retorno dos dedos, logo após um ataque. Essa energia é gerada pela ação dos tendões extensores, responsáveis pelo abrir da mão, bem como pela musculatura do antebraço. Cada técnica utiliza essa energia de uma forma particular. Dentre elas, a que mais se assemelha ao Imalt é o *dedillo*. De todas elas, até o momento da pesquisa, o Imalt é a única técnica que contempla três condições: (1) vale-se das duas direções de ataque; (2) utiliza os dedos indicador, médio, anular (e polegar) conjuntamente ou (3) com diferentes combinações desses dedos.

Considerando vantagens (+) e desvantagens (-), no que se refere ao Imalt, ou mesmo ao *dedillo* diríamos o seguinte sobre estas duas técnicas:

(+) Há uma evidente economia de energia que, por sua vez, pode gerar maior rapidez e precisão rítmica.

(+) Elas contribuem para criar maior estabilidade à mão direita, ao reduzir o excesso de movimento vertical.

(+) Proporcionam maior colorido à execução, uma vez que as cordas são atingidas no movimento de retorno dos dedos, por outra parte das unhas.

(+) A utilização regular dos tendões extensores, fortificando esta musculatura específica, pode contribuir para a prevenção de lesões por esforço repetitivo (LER). Em relação a este assunto, em 19 de junho de 2015, o autor deste artigo recebeu, através de e-mail, uma mensagem do Dr. Jamilson Simões Brasileiro¹⁴ do Departamento de Fisioterapia da UFRN:

A utilização da técnica IMALT permite a alternância entre os grupos flexores e extensores dos dedos, de forma recíproca, durante a execução de uma peça. Já está bem documentado na literatura que a alternância na contração entre grupos agonistas e antagonistas seria preferível ao uso constante de um único grupo muscular. Isso teria duas implicações.

De forma imediata, o uso alternado de grupos musculares retarda o processo de fadiga muscular. A alternância na contração estimula a circulação sanguínea em ambos os grupos, alternando o período da contração. Isso facilita o aporte de nutrientes, bem como facilita a remoção de resíduos da contração muscular, aumentando assim a resistência do grupo à fadiga.

¹⁴ Professor Associado IV do Departamento de Fisioterapia da UFRN.

Quando visto de forma crônica (que abrange um período de meses a anos), o uso alternado dos dois grupos reduz o desequilíbrio na relação de forças entre os músculos. Esse fato pode reduzir a incidência de tendinites (DORT – Doenças Ocupacionais Relacionadas ao Trabalho), pois evitaria um uso excessivo de um único grupo muscular em relação ao seu antagonista. Já está bem estabelecido atualmente que o desequilíbrio na relação das forças que agem sobre um segmento (nesse caso, punho e dedos) altera o posicionamento das alavancas ósseas, predispondo ao surgimento de síndromes.

Nesse sentido, o uso da técnica IMALT agiria para redução desse desequilíbrio, o que poderia ser um fator de proteção contra as doenças ocupacionais (BRASILEIRO, 2015).

- (+) As técnicas podem ser empregadas em passagens rápidas, moderadas e lentas.
- (-) Caso não haja um treinamento apropriado, é difícil tornar o ataque no sentido oposto, ou seja, para baixo, tão firme e claro em volume quanto o ataque para cima. Isso pode desequilibrar a articulação.
- (-) No ataque para baixo, pode haver acentuada diferença no timbre. Portanto é preciso estudar cuidadosamente buscando um ângulo de contato ideal entre os dedos e as cordas, a fim de atenuar essa diferença.
- (-) Tocando para baixo, no sentido oposto, é possível que haja também um excesso de ruídos provenientes do choque impreciso das costas das unhas contra as cordas¹⁵.

Feitas estas observações, destaca-se a utilidade contemporânea do Imalt, como técnica de mão direita para o violonista, como recurso pedagógico e como recurso na composição musical.

Comentários conclusivos

Neste artigo apresentou-se uma proposta técnica de execução instrumental denominada Imalt. O Imalt foi exposto ao lado de outras técnicas como o *dedillo*, a *alzapúa*, o *rasgueado* e o *trêmulo*. Isso visou aclarar seu potencial para solução de determinados

¹⁵ Com relação aos três últimos itens mencionados anteriormente, as imprecisões no som e no ritmo, bem como a presença de ruídos, podem ser todas atenuadas consideravelmente com estudos e exercícios apropriados. Percebe-se ainda que o emprego do Imalt tem um potencial de tornar-se natural à prática do violonista.

problemas de articulação (como é o caso de acordes repetidos, recorrentes no repertório violonístico).

O recurso técnico Imalt surgiu em uma circunstância que envolveu aspectos técnicos de execução, associados a aspectos composicionais. Foi o caso da música *Gita* composta por Alexandre Atmarama. O resultado obtido em *Gita* tornou mais evidente a utilidade deste recurso. Isso ficou constatado ao se observar que, nas texturas das composições para violão, eram recorrentes trechos ou passagens rápidas com acordes repetidos.

Dois estudos com os títulos *Imalt 1* e *Imalt 2* foram publicados no livro *Doze Composições para Violão* de Alexandre Atmarama (ATMARAMA, 2008a). Estes estudos foram elaborados com o propósito específico de desenvolver a referida técnica.

Como exemplo, apresentamos seções das seguintes obras: *Estudo n. 11* de Villa-Lobos, *Elogio de la Danza* de Brouwer e *Thème Varié et Finale* de Ponce. Deve-se compreender que existem muitos casos além destes, em que o emprego do Imalt é igualmente apropriado.

De acordo com estudos emergentes de pesquisa na área de pedagogia da *performance*, o Imalt seria o resultado do que se entende por “Prática deliberada: conjunto de atividades sistematicamente planejadas que têm como objetivo promover a superação de dificuldades específicas do instrumentista e de produzir melhoras efetivas em sua *performance*.” SANTIAGO (2007: 22)

Criar perspectivas para novas maneiras de fazer soar o instrumento gera maiores possibilidades e colorido ao fazer musical, o que acaba por aumentar também o prazer de se fazer música¹⁶.

Referências

ATMARAMA, Alexandre. *A técnica do Imalt*. 2007. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/3253-a-tecnica-do-imalt/?hl=imalt>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

_____. *Doze composições para violão*. Natal, RN: EDUFRN, 2008a.

_____. *Cds a caminho!* 2008b. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/5102-cds-a-caminho/?hl=imalt>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

_____. *Vina: 10 peças para violão*. Natal, RN: EDUFRN, 2011.

¹⁶ Agradecemos a Agamenon Clemente de Moraes Júnior pelas contribuições na revisão do texto deste trabalho.

_____. *Ação dos tendões flexores e extensores*: Imalt. 2015a. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FVvS-PP82xU&feature=youtu.be>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Dedillo*. 2015b. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uaxsCGM3juc>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Demonstração do plectro*. 2015c. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ngBSgMkRmJo>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Sitar indiano: demonstração do mizrab*. 2015d. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ccpf-OlqFdY&feature=youtu.be>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Alzapúa*. 2015e. 1 vídeo. Disponível em: <<http://youtu.be/v8ERARkcNWM>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Trêmulo tradicional*. 2015f. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sG-KHHQTSoo>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Trêmulo com dedillo*. 2015g. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l2cVI72Ldls>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Rasgueado*. 2015h. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xoNO0Kzca6Q>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Gita Imalt*. 2015i. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4FoYlOlDBWo>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Imalt I*. 2015j. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VaPwseFdDIw>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Lila do livro Vina*. 2015k. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=spYihANemho>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Ex. 81 de Nunes*. 2015l. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=am8-Il5Autl>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Estudo I / H. V. Lobos*. 2015m. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BzAmiZCTebM>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Elogio de la danza (Il Ostinato) Brouwer*. 2015n. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_2576kBzQsk&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Thème Varié et Finale Ponce*. 2015o. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EOW4eFleAzo&feature=youtu.be>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

BANCO do Nordeste divulga lista dos projetos selecionados ao BNB Cultural. 2007. Disponível em:<<http://www.mineiropt.com.br/banco-do-nordeste-divulga-lista-dos-projetos-selecionados-ao-bnb-cultural/>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

BORGES, João Pedro. [Postagem]. In: DIAS, R. *João Pedro Borges daqui a pouco no Rio*. 2012. Disponível em:<<http://www.violao.org/topic/13586-joao-pedro-borges-daqui-a-pouco-no-rio/?hl=dedillo/#entry183997>>. Acesso em: 26 jun. 2015. Não paginado.

BRASILEIRO, Jamilson Simões. Dr. Jamilson. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <atmaram@ig.com.br> em: 18 jun. 2015.

BROUWER, Leo. *Elogio de la Danza: II obstinato*. 1964. Disponível em: <<http://partiturasguitarragratias.blogspot.com.br/2014/04/brouwer-leo-elogio-de-la-danza.html>>. Acesso em: 5 fev. 2014.

CARRILHO, Fábio. Espiritualidade, paixão e nova técnica. *Cover Guitarra*, São Paulo, n. 171, p. 22-25, 2009.

CONTRATO de Patrocínio que entre si celebram o Banco do Nordeste do Brasil S.A. e Alexandre Magno Abreu de Góes. Fortaleza, CE, 2008. Não publicado e não paginado.

DIAZ, Ruben. *Alzapúa Technique - Series I / Andalusian Flamenco Guitar Lessons / Paco de Lucia's Tech*. 2013. 1 vídeo. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=NjBomsYDnZA>>. Acesso em: 3 maio 2014.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: UFPR, 1994.

GÓES, Alexandre Magno Abreu de. *O emprego do lmal como solução interpretativo-composicional em 3 obras autorais para violão*. Dissertação (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

HEARN, William Bernard. *Performing the Music of Alonso Mudarra: an Investigation into Performance Practice in the Music of the Vihuelistas*. Ann Arbor, MI: The University of Arizona, 1995.

KOTRONAKIS, Dimitris. *Pick Technique*. 2013. 1 vídeo. Disponível em: <<http://youtu.be/lv7fr-uOgXM>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

MAIA, Marcos da Silva. *Técnica híbrida aplicada ao violão*. 2007. 61 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em:<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000432841&fd=y>>. Acesso em: 5 mar. 2014.

MAIER, Ralph. *Mastering the Dedillo: Issues of Performance Practice in Sixteenth-Century Music for Vihuela*. [20--]. Disponível em:< <http://www.ralphmaier.com/dedillo.html>>. Acesso em: 14 abr. 2014. Não paginado.

MANTOVANI JR., Luiz Carlos. *Thème varié et finale, de Manuel Ponce: uma análise comparativa entre a versão original e a versão editada por Andrés Segovia*. Relatório final de pesquisa. Florianópolis, SC, 2006. Disponível em:

<http://luizmantovani.com/pt/imgs/mantovani_ponce.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2014.

NUNES, Emanuel de Carvalho. *Edição crítica da sonata para violão de Guerra-Peixe a partir das fontes primárias*. 2011. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011. Disponível em:

<https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/Emanuel_de_Carvalho_Nunes.pdf?1330079284>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. *I Festival de violão da UFMA: algumas impressões*. 2012. Disponível em:

<<http://www.violao.org/topic/14184-i-festival-de-violao-da-ufma-algumas-impressoes/?hl/=dedillo>>. Acesso em: 26 jun. 2015. Não paginado.

REGUERA, Rogelio. *La guitarra en el flamenco*. Madrid, ESP: Nueva Carish España, 1983.

RESNICK, Howard. *A meta da vida: questionamentos sobre o que realmente somos*.

Pindamonhangaba: Sankirtana books, 2012.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 17, p. 17-27, set. 2007.

STEFAN, Gilberto de Souza. *O ensino do trêmolo e da scordatura na contemporaneidade: aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito*. 2012. 97 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em:

<https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/GILBERTO_DE_SOUZA_STEFAN-parte-01.pdf?1337955776>. Acesso em: 5 jul. 2014.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Edited by Nathaniel Gunod. USA: Alfred Music Publishing Co., 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Doze estudos para violão*. Editado por C. Nelson. 2000. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/luihammed/villa-lobos-12-guitar-etudes>>. Acesso em: 5 maio 2014.

WADE, Graham. *A Conversation with Stepan Rak*. 1992. Disponível em: <<http://egta.co.uk/blog/articles/articles-about-guitarists/a-conversation-with-stepan-rak-4#more-3801>>. Acesso em: 5 out. 2014. Não paginado.

ZANON, Fábio. Programa n.º 12 da série *O Violão Brasileiro – Nossos Compositores – O Violão no Nordeste VII*. São Paulo: Rádio Cultura FM, 20 fev. 2008.

ANEXO - ‘Violões em Foco’.

(Programa transmitido pela Rádio MEC FM do Rio de Janeiro. Transcrição do trecho da entrevista cedida por telefone ao programa).

Violões em Foco: (...) o seu primeiro cd recebe o nome de *Imalt*, que é uma técnica de mão direita que você desenvolveu e aplica em peças do repertório tradicional, como o *Estudo 11* do Villa Lobos, o *Elogio de la Danza do Brouwer*, o *Tema Variado* e *Finale* do Ponce, entre outras, não é? Eu gostaria que você nos falasse um pouquinho sobre esta técnica.

Alexandre Atmarama: Claro. *Imalt* significa, simplesmente o indicador, médio e anular (mão direita) ferindo as cordas de baixo para cima, como se faz normalmente, e de cima para baixo, num movimento alternado. Eu vejo cada unha ativa como um plectro natural. Penso que tocar dessa maneira proporciona considerável economia de energia. Imprecisões rítmicas podem ser atenuadas, além de possibilitar um maior colorido a execução porque quando se toca no sentido oposto você obtém um novo timbre. Uma pequena passagem na música *Gita*, que ouvimos a pouco, especificamente no quarto compasso, ali... um acorde deve ser tocado duas vezes com certa rapidez. Então, ao compor esta peça, percebi que tocar aquele trecho da maneira convencional estava me causando insatisfação, na verdade. E isso me levou a explorar esse recurso. Logo percebi que ele servia muito bem em diversas situações do repertório tradicional do violão, onde é recorrente o emprego de acordes repetidos. Finalmente, quando entendi que não havia quem tocasse daquela maneira com regularidade, e que não existia um nome para aquele procedimento, resolvi ‘batizá-lo’ assim: *Imalt*.

Violões em Foco: O seu cd lançado em 2008 tem esse título, e as partituras dessas composições que foram gravadas foram editadas num álbum, não é? Como podemos conhecer melhor a técnica? Você tem algum método? Porque o álbum foi lançado, mas ele não fala especificamente de como desenvolver a técnica, é isso?

Alexandre Atmarama: O álbum é uma coletânea de peças... que eu tocava para os amigos, e eles me pediram que eu organizasse e editasse estas peças. Mas o álbum não se dirige especificamente à técnica. Entre estas peças eu coloquei os dois estudos diretamente relacionados à prática do *Imalt*, e escrevi um pouco sobre o assunto. Alguns violonistas têm manifestado bastante interesse nesse assunto, e estão, de alguma forma, estudando mesmo o *Imalt*. É possível encontrar vídeos no Youtube de violonistas tocando. Portanto, embora eu não tenha feito ainda, vejo que tenho que dar atenção a isso e sistematizar o estudo da

técnica. Tudo leva a crer que este será meu próximo trabalho. Enquanto isso não acontece, fico à disposição para qualquer dúvida ou esclarecimento nesse sentido. Mas quero lembrar que há informações básicas nesse livro que você mencionou há pouco, e ainda dois estudos, o *Imalt 1* e o *Imalt 2* - no livro *Doze Composições*, editado pela UFRN.

Violões em Foco: Antes de nós ouvirmos essas composições, eu gostaria aqui de parabenizar pelo seu trabalho, tanto como violonista como compositor. São composições que me atraem bastante. Você tem uma interpretação excelente, muito fluente, eu fico muito feliz mesmo de escutar o seu trabalho. E agora vamos compartilhar com os ouvintes aqui da MEC FM.

Alexandre Atmarama: Obrigado!

Violões em Foco: Ah, Que é isso! Vamos ouvir agora, então, duas composições de Alexandre Atmarama: *Imalt 1* e *Imalt 2*, com o próprio compositor ao violão.

.....

Alexandre Magno Abreu de Góes possui Bacharelado em Música – (habilitação em Violão) pela UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Licenciatura em Música pela UFRN, Especialização em Coordenação Pedagógica: Supervisão e Gestão Educacional pela ULBRA - Universidade Luterana do Brasil, e Mestrado em Música (área de concentração, Composição) pela UFRN. Seus livros contendo obras autorais: 'VINA – 10 Peças para Violão', e o '12 Composições para Violão' foram editados pela UFRN. Premiado pelo Projeto BNB de Cultura, lançou o CD intitulado IMALT. É Professor de Música da Escola Municipal Professor Otto de Brito Guerra (Natal-RN), do CCUERN - Complexo Cultural da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, do Colégio Ciências Aplicadas (Natal-RN), e do Curso de Iniciação ao Violão (Curso de Extensão da Escola de Música da UFRN). atmaram@ig.com.br

Alexandre Reche e Silva é bacharel em Música (habilitação em Composição e Regência) pela UNESP (1998), mestre (2002) e doutor (2007) em Música (área de concentração, Composição) pela UFBA. Professor da UFRN desde 2009 (área de concurso, Composição, Música & Tecnologia). Coordenador dos cursos de graduação em Música (11/2011 a 02/2014). Membro fundador do PPGMUS da UFRN (2013), orientando mestrandos na Linha 2: Processos e Dimensões da Produção Artística. Membro fundador do BRAVO – Grupo de Compositores da UFRN, o qual também coordenou entre 2011 e 2015. O Grupo promove reuniões regulares e tem como metas o estímulo e a discussão sobre a composição musical no âmbito universitário, através de encontros, palestras e concertos. O BRAVO participou do ENCUN 2013 e diversas edições do SESC Partituras em 2014 e 2015. Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Departamento de Música da UCSD, nos EUA, desenvolvendo o projeto "Pd-Syncker: Uma biblioteca baseada em técnicas do Sistema Schillinger de Composição Musical". alereche@gmail.com