

Características interpretativas de Dilermando Reis e Marco Pereira sobre a obra *Magoado*

Julio Cesar Moreira Lemos¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro/ PPG

Doutorado

SIMPOM: Música Popular

Julioczar10@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo fazer uma análise dos aspectos interpretativos presentes em duas performances da obra para violão solo intitulada *Magoado*, composta por Dilermando Reis. A primeira performance escolhida foi gravada pelo próprio compositor, em 1941, em seu primeiro disco, e a segunda gravação foi a de Marco Pereira, realizada em 2016. Foram observados aspectos referentes à variações rítmicas, dinâmica, digitação, rearmonização e articulação.

Palavras chave: Violão Brasileiro, Dilermando Reis, Marco Pereira.

Interpretative Characteristics of Marco Pereira and Dilermando Reis Over The Work *Magoado*

Abstract: This article aims to analyze interpretative aspects over two performances of the solo guitar work *Magoado*, composed by Dilermando Reis. The first performance was recorded by the composer, in 1941, in his first album, and the second is the Marco Pereira's recording, done in 2016. It was analyzed aspects about rhythm variations, dynamics, fingering, rearmonization and articulation.

Keywords: Violão Brasileiro, Dilermando Reis, Marco Pereira.

Introdução

O violão apresenta uma difusão como instrumento solo ou de acompanhamento inserido em diversos contextos no panorama histórico da música brasileira, tanto o erudito como o popular. A prática do solo era habitualmente realizada por alguns violonistas que também eram compositores: Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco (1883-1947), Américo Jacomino (1889-1928) e Dilermando Reis (1916-1977). O repertório destes compositores consistia de choros, valsas, polcas e maxixes.

A obra de João Pernambuco dá o passo inicial para a formação do repertório de choros escritos para o violão no Brasil, compreendendo-se aqui a acepção mais abrangente do termo (valsas, maxixes, tangos e porque não, choros), uma produção até então inexistente e que se destaca no campo instrumental pelo pioneirismo no casamento de soluções extremamente violonísticas a serviço de uma elaboração surpreendentemente musical. Sua obra é lírica sem ser derramada, é vibrante, virtuosística e explora com

¹ Orientadora: Marcia Taborda

muita felicidade as peculiaridades do instrumento. Não teria sido por acaso, que tanto se tem divulgado a frase proferida por Heitor Villa-Lobos: "Bach não se envergonharia de assinar seus estudos" (TABORDA, 2011, p. 142).

Além desses, surgiram outros violonistas como Laurindo de Almeida (1917-1995), Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), conhecido por Garoto, e Luiz Bonfá (1922-2001), os quais, durante a década de 1940, já incorporavam em suas composições e arranjos elementos harmônicos oriundos do jazz, da música impressionista francesa, sendo que Garoto foi um dos que mais se destacou neste processo. Suas composições apresentavam grande densidade quanto ao uso destes elementos se comparadas às obras de seus contemporâneos.

Numa época em que a música popular urbana, a prática dos regionais de choro e a música do rádio em geral priorizavam a melodia, notamos que Garoto deixa-se "influenciar" pelo jazz, cujo contato mais próximo aconteceu durante suas viagens aos Estados Unidos da América. Através de sua música, percebemos uma utilização de acordes dissonantes, harmonia expandida, cadências com dominantes estendidas e substitutas. O improviso e a experimentação devem ter imprimido, no músico atento e inquieto, um conceito sonoro que irá se estampar em sua música, nas composições, onde a liberdade e a tradição podem se encontrar. O conceito de "choro moderno" fica, então, adotado para definir um estilo onde o campo harmônico é alargado e imprevisível (DELNERI, 2009, p. 17).

A segunda metade do século XX foi marcada pela hibridização da música brasileira com jazz, o rock entre outros gêneros internacionais, criando novos estilos e movimentos como a tropicália, o samba-jazz, etc. Dentre os principais violonistas da segunda metade do século XX ainda em atividade, que compõem para violão solo e possuem suas obras editadas e publicadas, e que se inserem nesta tendência, destacam-se Paulo Bellinati (1950), Althier Lemos Escobar (1950), conhecido como Guinga e Marco Pereira (1950).

Neste trabalho utilizaremos o seguinte roteiro: inicialmente examinaremos o perfil técnico-interpretativo de Dilermando Reis e Marco Pereira; a partir das transcrições feitas por mim das interpretações da obra *Magoado* gravada por Dilermando Reis e Marco Pereira; realizaremos a comparação entre a versão de Dilermando Reis com a partitura da obra publicada em 1954 pela EMB²; em seguida iremos comparar a versão de Dilermando Reis com a de Marco Pereira; serão apontados os principais elementos que diferenciam as performances; por fim será

² Editora Musical Brasileira, partitura de *Magoado* encontrada no site da Casa do Choro: <http://www.casadochoro.com.br> acesso em 10/08/2017.

realizada uma análise sobre a forma como esses elementos interferem nos aspectos técnicos e interpretativos pautados no idiomatismo do violão brasileiro.

Dilermando Reis

Em 1941, Dilermando Reis lançou seu primeiro disco de 78 RPM, com a valsa *Noite de Lua* e o choro *Magoado*. Em 1944 viria o segundo registro, com *Dança Chinesa* e *Adeus Pai João*. A estes se seguiram vários outros discos que o colocaram como o violonista mais conhecido do Brasil, principalmente com a gravação em 1952 da valsa *Se Ela Perguntar*, pela RCA Victor. No mesmo ano, lançou dois clássicos do repertório instrumental popular brasileiro, *Sons de Carrilhões*, de João Pernambuco, e a valsa *Abismo de Rosas*, de Américo Jacomino, o Canhoto. Em 1956, assinou contrato de um ano com a Rádio Nacional para um programa diário chamado “Sua Majestade o Violão”. Sobre a importância de Dilermando Reis no cenário do violão popular Brasileiro, Alan Rafael faz o seguinte comentário:

Dilermando Reis ressignificou o violão em um tempo em que este, associado à boemia, era bastante estigmatizado no Brasil. Quando a utilização deste instrumento se fazia presente principalmente nos grupos de chorões nos regionais ou no acompanhamento dos cantores na Era do Rádio, Dilermando mesclou seu conhecimento herdado da tradição dos pioneiros do violão com o crescente mercado do Rádio então em ascensão, fazendo a fusão da brasilidade de sua melodia saudosa e brejeira, com nítidos traços de erudição próprios de uma técnica particular, que fizeram a sonoridade de seu violão se tornar inconfundível. Sua importância é inegável, tanto como divulgador do violão no Brasil quanto pela importância de sua vasta obra. (RAFAEL, 2007, p.18)

Marco Pereira

No trabalho como *performer*, Marco Pereira se dedica à prática da música popular brasileira, e apresenta elementos técnicos interpretativos provenientes de sua formação consolidada a partir do estudo do violão erudito, sendo aluno de Isaias Sávio (1900-1977). Ganhou dois concursos internacionais de violão, concluiu o mestrado sobre a obra de Villa Lobos na Universidade Sorbonne de Paris. Já gravou 19 discos, entre solos, formação em duos, trios, e também orquestrais, contendo músicas de sua própria autoria e releituras de compositores renomados da música brasileira, tendo também participado de gravações de vários discos de artistas reconhecidos no cenário da MPB. Desde 1988 é professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O violonista apropriou-se também, do aspecto improvisativo do *jazz*, esta influência se encontra presente a partir do Cool Jazz e do Beb-bop, principalmente pelos Jazzistas Charlie

Parker (1920-1955) e John Coltrane (1926-1967), a partir o uso de acordes por quartas, escalas alteradas, de tons inteiros e uso intensivo de acordes alterados. A somatória dos aspectos presentes nestas vertentes musicais – música erudita, música popular brasileira e *jazz* – confluem não apenas como características de suas performances, mas também de seu estilo composicional e de arranjador.

Dilermando Reis e Marco Pereira são violonistas que possuem trajetórias artísticas que se aproximam quanto às influências que tiveram, no que se refere ao contato com a música erudita europeia e com a música popular brasileira. Os dois são significativos para a história do violão popular brasileiro, como compositores, arranjadores, sendo Dilermando Reis um dos violonistas precursores a ter reconhecimento público a nível nacional, angariando apreciadores do violão popular brasileiro solista, tanto da elite quanto do povo, desde a classe média e baixa, a partir da divulgação de seu trabalho através da Rádio Nacional, que tinha enorme audiência, comparada à TV nos dias de hoje.

Comparação da gravação de Dilermando Reis com a partitura publicada pela EMB.

Magoado é um choro tradicional e apresenta duas partes: A e B, sendo a parte A em Lá Menor e a parte B em Lá Maior. A gravação de Dilermando segue a seguinte forma: “A, B, B, A, A”. A partitura da EMB não faz nenhum tipo de indicação de andamento, dinâmica ou demais aspectos interpretativos, porém a capa da edição faz a referência à gravação de Dilermando, com o seguinte texto: “Gravação Dilermando Reis, em disco Continental”. Provavelmente esta indicação foi apresentada com o intuito de servir como uma referência interpretativa. Esta partitura foi bastante comercializada e tinha como intuito ser difundida no meio violonístico, principalmente aos iniciantes, tanto com o objetivo de tornar-se maior a comercialização como também a divulgação da obra de Dilermando Reis. Portanto ao comparar a transcrição da gravação de Dilermando com a partitura publicada observamos várias diferenças quanto aos aspectos rítmicos e também de notas escritas. Sobre a liberdade do intérprete ao tocar sua própria obra Bowen faz o seguinte relato histórico:

No século 18, o compositor era responsável pela maioria das performances de suas obras, fazendo da partitura um objeto menos importante, a música era mais considerada como

um evento. No século 19 surgiu um novo modelo de música como obra, desde as últimas partituras de Beethoven, a ideia de que o artista cria uma obra final, fixa a partir de um texto imortal³. (BOWEN, 1999, p. 429)

Ao compararmos a partitura publicada com a gravação de Dilermando Reis observa-se notas deslocadas ritmicamente, antecipadas ou atrasadas em uma semicolcheia; caso a edição fosse uma transcrição literal da gravação de Dilermando acredita-se que provavelmente dificultaria a execução a ser realizada por um iniciante. Este deslocamento, geralmente apresentado como síncope⁴, é uma característica marcante da linguagem rítmica do choro e do samba. Comparando-se os três primeiros compassos da edição EMB, ex⁵. 1, com a transcrição realizada da gravação de Dilermando Reis, ex. 2, podemos observar no terceiro compasso que a nota Dó encontra-se na cabeça do primeiro tempo na versão da EMB, porém a mesma nota está deslocada na gravação de Dilermando Reis, no segundo quarto de tempo.

Exemplo 1: Edição EMB, compassos, 1, 2 e 3.

Exemplo 2: Transcrição da gravação de Dilermando Reis, 1941.

Observa-se na partitura da EMB, ex.1, indicações de digitações de mão esquerda, articulação a partir de ligados e de colocação de pestanas, C8 (pestanda na oitava casa), C5 (pestanda na quinta casa). Porém observamos que Dilermando não segue estas indicações; no

³ In the eighteenth century, the composer was in charge of most performances, making the score a less important object, and music was, to a large extent, an event. In the Nineteenth century a new model of music as work evolved from Beethoven's "finished" scores and the Letzter Hand concept: the idea that an artist creates a final, fixed, immortal text. (Tradução do autor)

⁴Antecipação de notas de partes fortes do tempo para parte fraca de tempo.

⁵“Ex”, Abreviação para “exemplo”, a ser usada neste artigo.

compasso 2, ex. 2, ele não utiliza o ligado entre as notas Ré e Dó conforme indicado na partitura da EMB e sim entre a nota Dó e Lá. Esta escolha de mudança de colocação do ligado implica em uma diferente digitação da mão esquerda, a pestana deixa de ser na oitava casa e passa a ser na quinta casa para tocar as notas Lá e Mi com o dedo 1. Esta opção acaba por proporcionar uma articulação que enfatiza o ataque da nota no segundo quarto de tempo; desta forma acaba por apresentar a acentuação da parte fraca de tempo aproximando-se à sonoridade da sincopa (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), como mais uma característica de acentuação do choro e do samba.

O choro tem como característica as repetições de seções com a possibilidade de se realizar variações rítmicas e melódicas, sendo este um aspecto de improvisação que caracteriza o estilo musical. Estas variações também podem ocorrer na repetição de um determinado trecho dentro de uma mesma parte da música, e isso acontece na performance de Dilermando Reis. Observa-se no ex. 3, compasso 5, a retomada da frase que inicia no primeiro compasso, contendo a mesma melodia, porém a nota Fá é deslocada para o segundo quarto de tempo evidenciando novamente a síncope característica do choro.

Exemplo 3: Compasso 4 ao 6, transcrição do autor da performance de Dilermando Reis.

No compasso 17, ex. 4, ocorre a repetição do trecho do compasso 5, porém com uma variação rítmica, a nota Mi torna-se mais longa, passando a durar uma colcheia, enquanto a nota Ré que era antes tocada como semicolcheia agora passa a ser tocada como fusa.

Exemplo 4: Compassos 16 ao 18 transcrição da interpretação de Dilermando Reis.

Comparação entre as interpretações de Dilermando Reis e de Marco Pereira.

A gravação de Dilermando Reis é em duo, com o acompanhamento de Jayme Florence ao violão, já a de Marco Pereira é em trio, com violão, baixo acústico e bateria, com um estilo conhecido como samba-jazz.⁶ A tonalidade é a mesma, Lá Menor na parte A e Lá Maior na parte B, a gravação de Dilermando é em 70 BPM⁷, andamento característico de choro-canção, já a gravação de Marco Pereira o andamento é mais rápido, em 95 BPM, este andamento também é uma característica comum ao samba de roda, samba partido alto e samba-jazz,

Observamos que Marco Pereira apresenta também como característica a liberdade interpretativa da música popular brasileira, utilizando-se de deslocamentos e sincopes, bem como a influência do Jazz quanto às opções harmônicas utilizadas em sua interpretação. A melodia e os baixos apresentam descolamentos rítmicos, sendo em determinados momentos antecipados ou atrasados em relação à versão de Dilermando Reis. Na versão de Dilermando Reis os baixos encontram-se prioritariamente em cabeça de tempo, já na versão de Marco os baixos encontram-se em alguns momentos de forma antecipada para o último quarto de tempo do compasso anterior, como podemos observar no ex. 6, o baixo ocorre como anacruse e o acorde é então atacado na cabeça do primeiro tempo.

Exemplo 5: Compassos 1 ao 3, transcrição sobre a performance de Dilermando Reis.

⁶O *Brazilian Jazz* ficou conhecido como um estilo musical que realizou a fusão dos seguintes ritmos tradicionais da cultura popular brasileira: o baião, o maracatu, o frevo, o samba, a bossa nova, o choro com as harmonias características do jazz. Entre os principais expoentes deste novo estilo musical podemos elencar: O grupo Quarteto Novo e seus integrantes, Hermeto Pascoal, Airto Moreira, Flora Purim, Sergio Mendes, o grupo Tamba Trio, e, mais recentemente, o grupo Quinteto Brasileiro, liderado pelo músico e compositor Hamilton de Holanda (PIEADADE, 2003, p. 47).

⁷BPM - Batimento por Minuto. O andamento foi identificado com o aplicativo *SoundCorset*. Através da técnica – *tap-tempo*.

The image shows a musical score for three measures in 2/4 time. The first measure is labeled E7(b9) and features a chord voicing with a 4th finger on the 4th string. The second measure is labeled Am(7M) and features a chord voicing with a 4th finger on the 4th string. The third measure is labeled B7(b9,13)/A E7 and features a chord voicing with a 2nd finger on the 2nd string and a 4th finger on the 4th string. Red boxes highlight these specific voicings and fingerings.

Exemplo 6: Compassos 1 ao 3, transcrição sobre a performance de Marco Pereira.

Observamos, no ex. 6, que Marco Pereira opta por um acompanhamento em que as notas são sobrepostas em bloco e tocadas junto à melodia, evidenciando mais uma característica do jazz, no qual é comum encontrarmos melodias sendo acompanhadas por outras vezes⁸ com o mesmo padrão rítmico.

O acompanhamento harmônico utilizado por Marco Pereira apresenta um caráter mais rítmico, e menos *legato*, podemos observar acordes formados por cordas presas, desta forma ele consegue obter maior controle quanto à duração dos sons dos acordes a partir da pressão aplicada sobre as cordas com a mão esquerda. Este controle da mão esquerda permite também abstrair sons percussivos, apenas encostando os dedos sobre as cordas sem pressioná-las, ou *staccato* retirando-se os dedos logo após o ataque. Desta forma Marco Pereira evidencia acentuações rítmicas em partes fracas de tempo, apresentando os acordes de forma a “pontuar” a melodia. Já Dilermando Reis opta geralmente por acordes com cordas soltas caracterizando um som mais *legato*.

Nos três primeiros compassos, ex. 5, Dilermando Reis apresenta os acordes: E7(b9), Am, Dm e E7⁹, que são comumente encontrados no choro tradicional, Marco Pereira, ex. 6, opta por uma harmonia de caráter jazzístico¹⁰, E7(b9), Am(7M), B7(b9,13), E7. As opções de reharmonização acabam por gerar acordes que implicarão em diferentes “formas” de mão esquerda quando comparadas às opções harmônicas de Dilermando Reis, o que irá influenciar na digitação; iremos nos ater sobre alguns exemplos de digitação da mão esquerda. Nos compassos 1 e 2, ex. 6,

⁸Esse tipo de acompanhamento é comum em arranjos utilizados em naipes de metais “big-bands” e em arranjos para guitarra conhecidos por “chord-melody”.

⁹V7(b9) – Im – IVm – V7.

¹⁰Caracterizada pela utilização de acordes com notas complementares, 9, 11, 13, ou notas alteradas, no caso dos acordes dominantes, b9,#9, #11,b5,#5,13,b13.

observamos que na passagem do acorde E7(b9) para o Am(7M), o dedo 4 pode ser utilizado como dedo guia¹¹.

Exemplo 7: Compassos: 4 ao 6, transcrição da gravação de Dilermando Reis.

Exemplo 8: Compassos: 4 ao 6, transcrição da gravação de Marco Pereira.

No compasso 4, ex. 7 e 8, a frase resolve na cabeça do segundo tempo, na nota Lá, e notamos que Dilermando Reis, ex. 7, preenche o restante do compasso com notas do arpejo no sentido descendente, caracterizando um fraseado de “baixaria”, do agudo para o grave até atingir a nota Mi, baixo do acorde E7, no próximo compasso na cabeça de tempo. A presença desta “baixaria” é mais uma característica do choro tradicional. Marco Pereira, no compasso 4, ex. 8, no segundo tempo após tocar a nota Lá, na quarta corda, opta por completar o compasso com as notas: Dó, terceira corda, quinta casa, e pelas notas Sí e Mi, segunda e primeira cordas soltas resultando no acorde de Am9 (Lá menor com nona), comumente encontrado no jazz, MPB, e na música impressionista.

¹¹O dedo guia é um recurso técnico no qual na passagem de um acorde para o outro mantém-se o mesmo dedo, arrastando-o até a montagem do próximo acorde sem retirar do braço, este recurso permite que a mão não saia do braço do violão assim evita-se um maior movimento que pode gerar uma instabilidade. Tecnicamente falando devemos sempre procurar o menor esforço e menor movimentação a favor do melhor resultado.

Exemplo 9: Compassos: 22 ao 24, transcrição do da gravação de Dilermando Reis

Exemplo 10: Compassos: 22 ao 24, transcrição da gravação de Marco Pereira

Entre os compassos 22 ao 24, ao comparar a versão de Dilermando, ex. 9, com o arranjo de Marco Pereira, ex. 10, observamos uma rearmonização. Marco Pereira utiliza acordes gerados pela escala simétrica octatônica “Dominante-Diminuta”¹², além de fazer uma variação rítmica e melódica apresentando uma característica interpretativa e de arranjo encontrada em outros arranjos e composições de sua autoria. O ritmo empregado remete ao padrão comumente utilizado na caixa de uma bateria de escola de samba, e este padrão é bastante utilizado por Marco Pereira em suas performances em seus arranjos e composições. Através de uma entrevista¹³ Marco Pereira assume ter forte influência advinda de Baden Powell (1937-2000):

“Com relação à influência do Baden Powell no meu jeito de tocar e compor (especialmente os “sambas”) posso lhe dizer que é total. O Baden foi a maior influência do violão brasileiro na minha geração e, com relação aos “rasgueados”, também foi o nosso mestre. Como acho que nunca consegui fazer exatamente do jeito que ele fazia, acabei por desenvolver uma maneira pessoal de fazê-lo. É bom lembrar que a tradução do ritmo de samba para o violão se dá com base nos três principais elementos desse ritmo: pandeiro, surdo e tamborim. Existe um quarto elemento, quando o samba é mais rápido, que se baseia nos desenhos rítmicos da caixa e dos repiques. É exatamente nesse caso que os ‘rasgueados’ entram na “levada”. (PEREIRA, correspondência eletrônica, 04/03/2012)

¹² A escala “Dominante-Diminuta” também conhecida na linguagem *jazzística* por “Dom-Dim” é uma escala simétrica octatônica. Segue a alternância de semi-tom/tom, gerando a partir de da nota MI a seguinte sequência de notas: Mi, Fá, Sol, Láb, Sib, Si, Dó#, Ré, (1, b2, #2, 3, #4, 5, 6, b7) podendo gerar os seguintes acordes: E7(b9), E7(#9), E7(#11), E7(13), E7(b9,#9), E7(#9,#11), E7(#9,13), E7(b9,6), E7(#9,#11,13).

¹³Entrevista presente na minha dissertação defendida em 2012 na UFG.

XXXXXXXXXX apresenta abaixo, no ex. 11, um trecho da obra *Samba Urbano* no qual Marco Pereira faz uso deste padrão rítmico em acordes que aparecem em blocos de notas sobrepostas com o mesmo ritmo destacando-se a nota mais aguda como nota melódica. Segue um exemplo semelhante na *Coda* da peça “*Samba Urbano*” apresentado dissertação de mestrado de XXXXXX.

Exemplo 11: Trecho da peça *Samba Urbano*, *Coda*. (XXXXXXXXX, 2012)

CONCLUSÃO

A partir das transcrições que realizamos da gravação de Dilermando Reis e de Marco Pereira da obra *Magoado* de autoria de Dilermando Reis, observamos que a interpretação de ambos não corresponde à partitura publicada pela Editora Musical Brasileira. Acreditamos que esta partitura é uma versão simplificada para estudantes de música com o intuito de facilitar a propagação do repertório de Dilermando.

A partir da análise e descrição dos aspectos interpretativos constatamos que Dilermando Reis apresenta um estilo de interpretação baseado na tradição da seresta e do estilo romântico, com o uso excessivo de vibratos, além do som mais legato, fazendo-se perdurar o maior tempo possível cada nota da melodia, aspecto favorecido pela sustentação sonora prolongada proporcionada pelas cordas de aço que utilizava em seu violão

Notamos que Marco Pereira realizou em sua interpretação, rearrmonizações sobre a composição *Magoado* utilizando características elementares do jazz, acrescentando notas complementares tais como nona, décima primeira, sétima maior em acordes menores, uso de notas advindas da escala simétrica octatônica “Dominante-Diminuta”: com nonas menores e aumentadas, décima terceira e acordes alterados com quinta diminuta ou aumentada. Marco Pereira também apresenta um estilo interpretativo com acentuações de acordes e baixos em partes

fracas de tempo evidenciando-se a síncope, e acordes de curta duração tocados com todas notas presas, característica comum ao violão de acompanhamento no samba ou no samba-jazz, além de acordes em blocos com ritmos semelhante ao da melodia, característica marcante de guitarristas de jazz, e arranjos de *big-bands*.

A liberdade interpretativa peculiar da música popular é algo em comum em ambas interpretações notada facilmente a partir das variações presentes nas repetições de seções e comparando-se as interpretações. Dilermando Reis realiza variações rítmicas sobre a melodia, enfatizando o uso da síncope, uma característica marcante do choro, Marco Pereira apresenta variações rítmicas, melódicas e rearmonizações dentro do estilo do jazz e do *samba-jazz*.

Considerando-se a diferença temporal em que gravações foram realizadas, 1941 a de Dilermando Reis, e 2016 a de Marco Pereira, notamos diferenças significativas quanto aos parâmetros interpretativos e estéticos, especialmente devido à intensa influência do jazz, quanto aos aspectos harmônicos e de texturas, junto à utilização de elementos rítmicos característicos da música popular brasileira. Podemos considerar os exemplos encontrados como uma amostra dentre as significativas variações estético-interpretativa ocorridas no desenvolvimento do violão popular brasileiro durante a segunda metade do século XX até o presente momento.

REFERÊNCIAS

- BOWEN, J. A. *Finding the music in Musicology: Performance History and Musical Works*. In: COOK, N. & EVERIST, M. *Rethinking Music*. New York. Oxford University Press. 1999. 424 – 451.
- DELNERI, Celso Tenório. *O violão de garoto*. A escrita e o estilo violonístico de Aníbal Augusto Sardinha. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- RAFAEL, Alan. *DILERMANDO REIS (1916-1977): SUA MAJESTADE, O VIOLÃO*. In: II Seminário de Pesquisa em Artes da FAP. Curitiba. 2007
- TABORDA, Marcia E. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PARTITURA

- PEREIRA, Marco. *Magoado*. Partitura. Rio de Janeiro: Finale (transcrição, Julio Lemos, 2017), 2016.
- REIS, Dilermando. *Magoado*. Partitura. Rio de Janeiro: Finale (transcrição, Julio Lemos, 2017), 1941
- REIS, Dilermando. *Magoado*. Partitura. Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira, 1954.

DISCOGRAFIA

- PEREIRA, Marco. *Dois Destinos - Marco Pereira toca Dilermando Reis*. Produzido por Swami Jr. Borandá, São Paulo, 2016.
- REIS, Dilermando. *Magoado* – Rio de Janeiro, gravadora: Continental. 1941.