

## Inovação no violão: o nascimento da técnica “imalt” de Alexandre Atmarama

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

*Francisco Ronildo Freire  
Colégio Mater Chirst, Colégio M<sup>a</sup> Auxiliadora Costa  
profronifreire@gmail.com*

*Marcos da Rosa Garcia  
UERN, EEMAN, Marista PioX  
marcos-rosa@hotmail.com*

**Resumo.** Este artigo aborda a técnica "imalt", desenvolvida pelo compositor Alexandre Atmarama, a partir da análise de sua peça *Gita*. O estudo destaca a inovação técnica, que surgiu da dificuldade rítmica no quarto compasso da obra, e sua relevância para o violão. Além disso, apresenta a filosofia védica apresentada na composição e a carência de pesquisas sobre compositores nordestinos, contribuindo para a valorização da produção musical regional. O trabalho é baseado em análise musical e diálogo com o compositor, evidenciando a originalidade da técnica e sua aplicação prática.

**Palavras-chave.** Técnica imalt; Violão contemporâneo; Alexandre Atmarama; Composição nordestina.

### **Innovation in the Acoustic Guitar: The Birth of Alexandre Atmarama's "Imalt" Technique**

**Abstract.** Abstract. This article discusses the "imalt" technique, developed by composer Alexandre Atmarama, based on the analysis of his piece *Gita*. The study highlights the technical innovation that arose from the rhythmic difficulty in the fourth measure of the work and its relevance to the acoustic guitar. In addition, it presents the Vedic philosophy conveyed in the composition and the lack of research on Northeastern Brazilian composers, contributing to the appreciation of regional musical production. The work is based on musical analysis and dialogue with the composer, highlighting the originality of the technique and its practical application.

**Keywords.** Imalt technique; Contemporary guitar; Alexandre Atmarama; Northeastern Brazilian composition; Vedic philosophy in music.



## Introdução

O presente trabalho trata-se de um recorte realizado a partir do trabalho de conclusão de curso de licenciatura em música com título “O violão potiguar de Atmarama e sua técnica imalt” (FREIRE, 2024) quando, na pesquisa de monografia, foram abordadas três músicas de Alexandre Magno Goes Araujo, mais conhecido como Alexandre Atmarama, com o objetivo de analisar a obra do compositor e violonista potiguar. Também foram exploradas a história de vida, valores e formação musical de Atmarama, aspectos estes que influenciam sua obra e performance. Ao passo que analisamos as peças nos deparamos com a técnica violonística intitulada “imalt<sup>1</sup>” que é então analisada com maior atenção. Para esta comunicação, escolhemos focar na música *Gita*, por ser esta o mote de realização que origina a técnica estendida imalt (Goes, 2021).

Gostaríamos de destacar a importância de Atmarama e sua obra. O compositor possui peças relevantes quando se fala da técnica que desenvolveu e é um nome citado por consagrados violonistas brasileiros. Aqui, destacamos uma fala de Fabio Zanon, um dos principais nomes do violão nacional e internacional:

[...] tem desenvolvido uma técnica bem inusitada que eu só vi nas mãos um do compositor, o tcheco Stepan Rak. Ao tocar acordes repetidos, ele faz um minúsculo movimento de vaivém 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. Essa técnica ele chama de “imalt”, que é indicador, médio e anular, alternados, que é o título de uma de suas composições (Zanon, 2008. Rádio Cultura FM).

Atmarana, em sua dissertação de mestrado analisa três de suas peças que foram compostas como estudos para o desenvolvimento da técnica “imalt”. Ele destaca no texto que o desenvolvimento e emprego do “imalt” é uma solução interpretativo-composicional a ser utilizada para performance de suas peças para violão. Nesse sentido, podemos notar que as músicas *Shravana*, *Alegoria* e *Vandana* trazem, a partir do uso do “imalt”, novas possibilidades sonora e técnica. Ao tocarmos o instrumento, normalmente o ataque dedilhado ocorre através da flexão dos dedos e isso sempre é explicado por inúmeros autores de altíssimo relevo

---

<sup>1</sup> Imalt: uma sigla (mas aqui sempre escrita em letras minúsculas como ocorrem em métodos de violão), que indica os dedos da mão que dedilham as cordas. Respectivamente, dedos indicador, médio e anelar que se alternam entre os toques direcionados ao centro da mão e o inverso.



pedagógico para o instrumento. O *imalt* vem então como uma inovadora possibilidade técnica, usufruindo do movimento extensor dos dedos em alternância com a movimentação flexora. A técnica nasce de uma dificuldade rítmica encontrada no quarto compasso de sua composição *Gita*. O resultado foi empregado em outras peças mostrando-se eficaz e assim foi preciso nomear o recurso que se faz quase que inexistente no repertório técnico dos violonistas. No artigo “A técnica *Imalt* em perspectiva com o *dedillo*, a *alzapúa*, o *tremulo* e o *rasgueado*” Atmarana traz uma explicação de como realizar a técnica, em suas palavras:

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. 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, conseqüentemente, a ação dos tendões extensores, no movimento do abrir da mão (Góes, p. 54, 2015).

A pesquisa desenvolveu-se a partir de um interesse pessoal pois um dos autores deste artigo, foi seu aluno de instrumento quando, em 2009, se matriculou na Escola de Música D’Alva Stella Nogueira Freire (Mossoró/RN). Nessa instituição foi possível conhecer Atmarama enquanto violonista, compositor. Naquele momento de formação foi possível acompanhar a carreira de Atmarama de perto e ter a oportunidade de estudar suas peças inéditas em primeira mão com *feedback* direto sobre performance, interpretação e técnica violonística. O professor Atmarama destacava pontos a serem estudados e discutia sua concepção musical, especialmente relacionada a harmonia, ritmos e forma. Elementos que se tornam padrões em sua escrita e que apresentam influências do nordeste, assim como da filosofia védica.

Acreditamos que esta pesquisa (concluída como TCC), e este artigo, são relevantes por discutir e apresentar a técnica desenvolvida por Atmarama como também por dar voz a um compositor e violonista nordestino. Como citado anteriormente, foi difícil encontrar pesquisas concluídas, e publicações delas mesmas, que as façam acessíveis e alcancem um público acadêmico variado, no processo de construção da revisão bibliográfica do trabalho. Ainda são poucos os pesquisadores que dão voz, e jogam luz, aos compositores do Norte-Nordeste do



país, em comparação com trabalhos desenvolvidos que abordam compositores de outras regiões do Brasil.

Podemos citar o pioneirismo encontrado na obra do violonista Salomão Habib (2013) que escreveu e recuperou muito da obra de Tó Teixeira<sup>2</sup>. Porém, é necessário também nos dispormos a pesquisar compositores que ainda estão em vida, como fez Bolis (2017) quando escreveu sobre o compositor potiguar Antônio Madureira, onde diz:

Tendo em vista que o atual cenário acadêmico em torno do violão no Brasil carece de pesquisas e documentação de compositores e intérpretes em muitas regiões do país, damos destaque para a atuação de Antônio Madureira como compositor e intérprete do violão na região nordeste do Brasil, visando assim auxiliar na performance de sua obra e preencher uma lacuna historiográfica evidenciada na bibliografia sobre o instrumento em nosso país (Bolis, 2017, p. 8).

Portanto, o presente artigo explora parte da obra de Alexandre Atmarama, que pode ser aprofundada de maneira mais ampla em trabalhos futuros.

## Metodologia

O interesse no tema e objeto de pesquisa iniciou de modo informal devido a proximidade de Atmarana com os pesquisadores. O violonista e compositor, logo aceitou participar e contribuir com entrevistas, textos, partituras e *insights* desenvolvimento e análises de sua obra. Nesse sentido, a escrita do projeto começa a surgir a partir da falta de escritos acadêmicos que façam uma análise sobre as peças de Atmarama. Esse fator corrobora com Knechtel (2014):

Convém lembrarmos que toda ação humana – seja prática, seja teórica – volta-se para a solução de dificuldades, de problemas, de algo que nos chama a atenção. Pois é exatamente isso que constitui um problema: uma questão ou situação que o pesquisador sente que não foi resolvida pelos autores que consultou (Knechtel, 2014, p. 135).

---

<sup>2</sup> Tó Teixeira: violonista e compositor negro do Pará, possui mais de 200 composições remetidas a ele sendo que Salomão Habib (2013) foi o responsável pelo resgate dessa obra a partir trabalho (digital e impresso) intitulado “Tó Teixeira: o poeta do violão”. Tó Teixeira é nome ímpar da região norte e um importante figura do violão brasileiro.



A entrevista ocorreu no dia 08 de novembro de 2024, sendo realizada online de modo síncrono. Antes de sua realização é importante mencionar que a possibilidade da entrevista foi primeiro analisada por comitê de ética, coordenação e professor/orientador da da pesquisa e todos vinculados a UERN. Posteriormente o professor Atmarama assinou um documento (termo de consentimento esclarecido) de modo que concordou em participar da pesquisa e se disponibilizou para entrevista desde que esta fosse utilizada para fins acadêmicos. Para entrevista foi utilizada a gravação de tela de um notebook com as ferramentas do próprio sistema Windows além de um celular, para ser transcrita e utilizada no corpo dos textos que viriam a ser publicados, como este artigo. Para realização da entrevista foi realizado um questionário que norteou a conversa com Atmarana. Portanto mantivemos a entrevista como uma conversa informal, mas seguindo o roteiro previamente elaborado, assim como ética e compromisso acadêmico. A confecção do roteiro se deu a partir de três pontos: a) formação inicial e sua busca pelo aperfeiçoamento técnico; b) sua vida acadêmica e influências musicais; c) como foi sua adesão à vida monástica e como isso influenciou musicalmente. A princípio tínhamos a previsão de 1h de duração, porém a gravação na íntegra tem duração 1h e 29min.

Desta maneira, dentro da entrevista, foram mencionadas diversas pessoas que contribuíram para o processo formativo musical de Atmarama como o professor Peregrino e Fidja Siqueira, os colegas que fez duos como o Eugênio Lima e Carlinhos Moreno, além de suas influências violonísticas que vão de Dilermando Reis a Silvius Leopold Weis.

Quanto as peças as e partituras analisadas durante a pesquisa (“Alegoria<sup>3</sup>” e “Gita<sup>4</sup>”), estas estão disponíveis online através do site Sesc Partituras. Já a outra peça que recebe o nome da técnica, intitulada “imalt II” foi disponibilizada pelo próprio compositor para realização da pesquisa. Destacamos que foi possível conseguir as partituras analisadas, em especial *Gita* (que é utilizada neste artigo), por contato direto com Atmarana, que disponibilizou todo o material solicitado gratuitamente.

Já para a análise harmônica optou-se inicialmente por estudar os livros de Arnold Schoenberg, no entanto a produção bibliográfica de Almir Chediak, em especial o livro

---

<sup>3</sup> <https://sescpartituras.sesc.com.br/#/sescpartituras/partituras/99862>

<sup>4</sup> <https://sescpartituras.sesc.com.br/#/sescpartituras/partituras/99861>

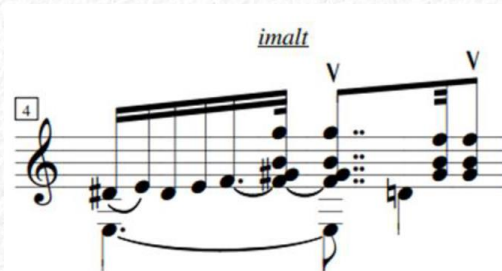


“Harmonia e Improvisação” (1986) se mostrou mais relevante ao fazer de modo mais direto a relação acordes/escala, como abordamos aqui neste artigo. Embora Shoëenberg tenha feito parte do processo de escrita do trabalho de monografia, chegamos à conclusão de que usar uma linguagem mais objetiva, como a de Almir Chediak, facilitaria a leitura e alcançaria outro público mais geral (como estudantes de graduação e violonistas em início de formação) que não tenha um domínio avançado de harmonia.

O termo “imalt”, que fará referência a técnica, será escrito sempre entre aspas e em letras minúsculas pois, mesmo se tratando de uma sigla, é o modo como métodos de violão apresentam as digitações em seus processos e publicações. De toda forma, as aspas devem auxiliar a leitura deste artigo, isolando e destacando a técnica discutida para a melhor fluidez do texto. As notas serão escritas por extenso e, quando estivermos nos referindo aos acordes, estes serão colocados como cifras alfabéticas [por exemplo, C, Dm, C7M, Em7(9)], assim também obedecendo as normas para publicação de comunicação no evento.

Para este artigo trazemos de modo mais aprofundado a análise da composição *Gita*. Trechos, compassos, da peça serão apresentados como figuras de modo a destacar passagens rítmicas, harmônicas e técnicas. Recomendamos que outros violonistas e pesquisadores, ao término da leitura deste texto, busquem pela obra completa de Atmarana e, em especial, a partitura e áudio da peça aqui analisada. Como exemplo do processo de análise, a seguir apresentamos (Fig.1) o compasso 4 de *Gita*, trecho no qual nos deparamos com uma divisão rítmica interessante com grupos de semicholcheia e colcheia, além de fusa e pontos de aumento. De acordo com o próprio compositor este é o ponto de partida para o desenvolvimento do “imalt”, pois tratava-se de uma dificuldade para que ele pudesse executar, como ele mesmo imaginava sonoramente, tal passagem.

Figura 1 – *Gita* (compasso 4)



Fonte: peça *Gita* (1997) disponibilizada pelo compositor em versão digital.

Assim, sobre o final do compasso 4 (Fig. 1), destacamos em outro trabalho que:

A finalização é indicada pelo compositor, sendo uma exposição dupla do mesmo toque. O que difere um do outro é a forma com que se ataca as cordas. Os dedos usam naturalmente o toque da mão no sentido de encontrar o centro desta, no entanto, Atmarama sugere o ataque contrário. Sendo assim, quando os dedos abrem para relaxar e voltarem a um posterior ataque, eles realizam o mesmo procedimento, agora com o que estaria na parte de fora da unha (Freire, 2024, p. 26).

## Alexandre Atmarama

Compositor potiguar nasceu em Natal, a capital do estado do Rio Grande do Norte. Durante pouco mais de uma década (entre os anos oitenta e noventa) ficou afastado da música para se dedicar a uma busca pessoal por espiritualidade através do movimento Hare Krishna. No início dos anos 2000, voltou-se ao meio cultural performando em vários locais e, na mesma época, retorna para a Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Norte/UFRN onde concluiu seu bacharelado em violão no de 2002.

Atmarama foi professor da Escola de Música da UFRN/EMUFRN entre 1988 a 2002 como celetista e de 2005 a 2010 como substituto. E ministrou aulas de violão e harmonia na Escola de Música D'Alva Stella Nogueira Freire da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/UERN, localizada em Mossoró entre os anos de 2006 a 2010. Foi durante esse período que compôs muito de sua obra e quando lança seu primeiro CD e livro, *12 peças para violão* (2008). Logo em seguida vieram: *Vina* (2012) e *Dança Remota* (2021). O primeiro e último discos podem ser encontrados nas plataformas de *streaming*.

De acordo com o próprio, sua formação musical se deu a partir dos primeiros momentos musicais ocorridos ao lado de um violão dado pelo seu tio ouvindo, quando o mesmo parava para ouvir Dilermando Reis em casa. Depois disso, teve aulas com Francisco Peregrino e, na universidade, Atmarama destaca as aulas com o violonista Fidja Siqueira. Durante os anos de estudos formais na universidade sua carreira começa a tomar forma, tendo destaque as formações em duos com os violonistas Carlinhos Moreno e Eugênio Lima.

Entre 1980 e 1983, Atmarama decidiu sair do meio acadêmico, antes mesmo de concluir o bacharelado, e iniciou sua vida monástica que é nitidamente demonstrada em sua obra musical. Ele comenta que o violão sempre esteve ao seu lado, mas não com a mesma



frequência ou dedicação de antes. Explicou, na entrevista, que quando entrou no meio acadêmico já havia uma certa busca espiritual.

Saindo de Peregrino [seu primeiro professor] para Fidja [seu professor já na EMUFRN] eu já estava com um desejo forte de resolver questões existenciais, então eu tive aulas com Fidja durante algum tempo lá na escola de música. Inclusive conversava com ele: “olha Fidja, estou precisando de respostas importantes para minha vida. Eu quero respostas mais claras, concretas e, normalmente, busca-se em religiões.” (Atmarama, entrevista realizada em 2024)

Morando no estado do Ceará participou de uma camerata no estado e durante esse período o violonista Marcos Maia o incentivou a dar continuidade com os estudos sobre o “imant”. Nesse retorno para ao instrumento é que compõem mais obras e é quando a peça *Gita* ganha forma e é publicizada.

## **Análise de *Gita***

*Gita* é uma composição que está presente no livro *12 peças para violão* (2008) podendo ser encontrada entre as páginas 48 a 51. A fórmula de compasso escolhida para esta peça é o 6/8 e o andamento da semínima deve ser realizado em 90 batimento por minutos (BPM). Podemos notar logo no primeiro compasso (Fig. 2) elementos que são vindos da filosofia védica<sup>5</sup> seguida pelo compositor.

**Figura 2 – *Gita* (Compasso 1)**



Fonte: peça *Gita* (1997) disponibilizada pelo compositor em versão digital.

Na cultura védica do Hare Krishna é comum que pequenos cantos sejam repetidos por um tempo considerável, estes cantos são conhecidos como mantras e podem auxiliar no processo de meditação daqueles que os praticam. Os mantras na peça possuem uma

<sup>5</sup> **Védica** vem do termo “Veda” ou “Vedas” que são uma espécie de escrita religiosa usada.

representação de notas que são repetidas ao longo da composição, como seriam também ao longo de uma prática meditativa. No entanto, essa repetição sonora notada pode ser entendida como uma espécie de melisma e não como uma bordadura. Em *Gita*, assim como outras peças de Atmarama, é possível encontrar esse tipo de padrão curto de notas repetidos por vários compassos seguidos, em *Gita* podemos destacar as notas Mi seguido de Re # e retornando a Mi. Esse padrão cromático que surge logo nas primeiras notas é encontrado em diversas partes da música, seja com as mesmas notas, seja com outras, mas comumente com a mesma rítmica.

Dando continuidade, destacamos agora o compasso 7 (Fig. 3), onde podemos visualizar a repetição do que é exposto no compasso 1, no início da peça. Já no compasso 8 (também figura 3) encontramos uma variação da apresentação realizada no começo do compasso anterior como motivo.

**Figura 3 – *Gita* (Compasso 7 e 8)**



Fonte: peça *Gita* (1997) disponibilizada pelo compositor em versão digital.

Na figura 4, a seguir, destacamos os movimentos cromáticos (agora em diferentes alturas), que são temáticos e fazem referência aos mantras e a cultura védica.

**Figura 4 (Compassos 7 ao 15)**



**MOTIVO**

7

10

13

p i m a m i

p i m a m i

p i m i m i

Fonte: peça *Gita* (1997) disponibilizada pelo compositor em versão digital.

Essas repetições, aparecem tanto no sentido ascendente como descendente, sempre em graus conjuntos. A escala encontrada no compasso 9 é repetida no 11 e lembram o sitar indiano, outro instrumento que o compositor estuda. Alguns trechos escalares encontrados, nessa peça como no compasso 22 e 23 (Fig. 5), também possuem a mesma característica.

**Figura 5 (Compasso 22 ao 30)**

22

25

28

i m a m i m i

i m i

i m i

Fonte: peça *Gita* (1997) disponibilizada pelo compositor em versão digital.



Na peça em questão também podemos encontrar o recurso das notas em cordas soltas, recurso comumente utilizado na linguagem do instrumento, que podemos encontrar também nas composições e no violão no movimento armorial brasileiro. Esse recurso das cordas soltas, permite que o violão se aproxime de uma sonoridade de viola caipira ao mesmo tempo que prolonga seu *sustain*. Porém, isso não quer dizer que o compositor faça parte do movimento armorial, talvez seja apenas uma lembrança de sua origem nordestina e de formação acadêmica tradicional. Isso porque suas principais referências musicais possuem influências védicas como Atmarama mesmo destaca.

## Conclusões

A partir do que apresentamos, é possível concluir que as experiências de vida do violonista e compositor Alexandre Atmarama influenciam suas peças. Também foi possível demonstrar que as dificuldades técnicas e musicais de trechos específicos de sua obra são os elementos que influenciam na criação de alternativas para execução instrumental, o que leva a expansão de técnicas. Assim peça violonística *Gita* é composta, com características da cultura védica e contendo passagens tecnicamente impossíveis de executar sem o adequado uso da técnica “imalt”.

O compositor Alexandre Atmarama, sujeito principal deste texto e uma pessoa solícita que contribuiu bastante para a construção da pesquisa em sua totalidade, é um exímio violonista potiguar. Atmarama tem vasta produção musical (partituras e álbuns), assim como trabalhos acadêmicos publicados, com destaque para sua dissertação de mestrado de concluída em 2015. Gostaríamos de recomendar a audição e leitura de sua obra assim como a busca por entrevistas (algumas online e outras impressas) que ele concedeu a diferentes meios de comunicação. Atmarama tem influenciado vários jovens músicos, especialmente violonistas, a partir de seu trabalho, dedicação e como professor nas instituições onde atuou e atua.

A peça que aqui é apresentada é apenas uma das três analisadas na completude do trabalho de conclusão de curso. Assim, o presente artigo cumpre seu propósito quando recorta o trabalho anterior buscando resumi-lo sem retirar muita informação dele. Ainda que seja necessário que trabalhos futuros tragam outras análises, tão importante como as aqui



apresentamos, e/ou busque recursos composicionais que podem ser encontrados em outras obras de Alexandre Atmarama.

## Referências

BOLIS, Stephen Coffey. Antônio Madureira e o violão no Nordeste: contribuições para uma historiografia musical brasileira. In. *Anais... XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Campinas–SP 2017.

CHEDEIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*: volume 1. 7ª edição, revisada. Editora, Irmãos Vitale. São Paulo/SP, 1986.

FREIRA, Francisco Ronildo. O violão potiguar de Alexandre Atmarama e sua técnica imalt. *Trabalho de conclusão de curso*. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró–RN, 2024.

GÓES, Alexandre Magno Abreu de. Alexandre Atmarama: pesquisa violão – Parte I. Youtube, 21 de setembro de 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Cr9Q\\_ycpTOY&t=1089s](https://www.youtube.com/watch?v=Cr9Q_ycpTOY&t=1089s). Acesso em: 23 de setembro de 2024.

GÓES, Alexandre Magno Abreu de. Entrevista a XXXX. Mossoró, 08 de novembro de 2024. Formato [audiovisual] com 1h29min de duração. Não publicada.

\_\_\_\_\_. A técnica Imalt em perspectiva com o dedillo, a alzapúa, o trêmulo e o rasgueado. *Revista Opus*, v.21, n.3, dezembro de 2015.

\_\_\_\_\_. O emprego do IMALT como solução interpretativo-composicional em 3 obras autorais para violão. *Dissertação de mestrado*. Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal–RN, 2015.

HABIB, Salomão. *Tó Teixeira*: o poeta do violão. Violões da Amazônia. Belém, 2013.

KNECHTEL, Maria do Rosário. Metodologia da pesquisa em educação: uma abordagem teórico-prática dialogada. *PE – Revista Práxis Educativa*, InterSaberes, 1ª edição. Página 132 a 176. Curitiba, Paraná, 2014.

ZANON, Fabio. Violão com Fabio Zanon – [O Violão no Nordeste VII: Henrique Annes, Wander Vieira, Marcelo Campello, Alexandre Atmarama](#). Rádio Cultura FM, São Paulo, 20 de fevereiro de 2008. Disponível em: <https://vcfz.blogspot.com/2008/02/112-henrique-annes-wander-vieira.html>, acessado em março de 2025.

