

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Lourival Lourenço Junior

O Violonismo e a canção de câmara brasileira.

São Paulo
2019

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Lourival Lourenço Junior

O Violonismo e a canção de câmara brasileira.

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DO INSTITUTO DE ARTES DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM
MÚSICA.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: PROCESSOS,
PRÁTICAS E TEORIZAÇÕES EM DIÁLOGOS

Orientador:
Prof. Dr. Achille Guido Picchi

São Paulo
2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da Unesp

L892v Lourenço Junior, Lourival, 1988-

O violonismo e a canção de câmara brasileira / Lourival
Lourenço Junior. - São Paulo, 2019.
106 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Achille Guido Picchi
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música para violão - Brasil. 2. Musica vocal. 3. Música -
Análise, apreciação. I. Picchi, Achille Guido. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 787.6

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

AUTOR: LOURIVAL LOURENÇO JUNIOR

ORIENTADOR: ACHILLE GUIDO PICCHI

Aprovado como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Música, área:
Música, Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos pela comissão examinadora:

Prof. Dr. ACHILLE GUIDO PICCHI

Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. WLADIMIR FATTO CONTESINI DE MATTOS

Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. HUMBERTO AMORIM NETO

Escola de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro

São Paulo, 19 de Julho de 2019

O não escrito, o suposto, seria, assim de valor maior que o escrito!
Nikolaus Harnoncurt

AGRADECIMENTOS

À minha família Jackeline S. de Rizzo Lourenço e Maria Clara de Rizzo Lourenço por seu amor incondicional, suporte, encorajamento, sacrifícios, compreensão e paciência. Um sentimento definitivo de gratidão a elas, por sua cumplicidade e contribuição decisiva para o desenvolvimento pesquisa.

Gratidão pelo suporte, encorajamento e oportunidades, que recebi dos meus pais Lourival Lourenço, Maria C. de Fátima M. Lourenço, pelo incentivo e apoio de Deolindo de Rizzo e Marivalda S. de Rizzo.

Ao meu orientador Prof. Dr. Achille Picchi, gratidão pelas provocações e discussões desde os tempos de Graduação. Pela oportunidade de pensarmos juntos, de nos regozijarmos com as discordâncias, e de as transcendemos, muitas vezes, frutificando em campos áridos do pensar. Gratidão pela generosidade, precisão e imensurável sabedoria com que conduziu o processo de pesquisa. Um ser humano admirável e um músico/pesquisador raro.

Ao professor Dr. Humberto Amorim que, com delicadeza e muita sabedoria, fez contribuições definitivas para este trabalho. Gratidão pelo refinamento da sua reflexão, pela sua generosidade, e por nos brindar com o frescor de sua discussão.

Ao professor Dr. Wladimir Mattos por acompanhar o processo desta pesquisa desde sua gênese, e por sempre fazer provocações importantes para sua continuidade. Gratidão por sua disponibilidade e contribuição nas bancas de qualificação e defesa.

Aos amigos Paulo Lima e Elissom Barbosa pelo incentivo, por sua musicalidade incomparável, e pelas discussões que encorajaram a realizar este trabalho.

Ao amigo Edileu Almeida pela contribuição definitiva para a organização e produtividade do processo da pesquisa

Ao compositor Ricardo Tacuchian, pela disponibilidade e acessibilidade para falarmos sobre suas obras utilizadas neste trabalho.

Ao compositor Ernst Mahle e em especial a Cidinha Mahle, pois ao me concederem as partituras trazidas para este trabalho, também compartilharam comigo o valor emocional da música “Queixa da moça arrependida”, que foi escrita e dedicada à Cecília Mahle, filha do casal, que faleceu aos 15 anos de idade em 23 de Abril de 1973, por conta de um tumor no cérebro, que a acompanhava desde os 4 anos de idade. Gratidão por terem compartilhado comigo a história e a lembrança de uma menina alegre e musical.

Ao Instituto de Artes da UNESP, por proporcionarem todo necessário para a realização desta pesquisa. Gratidão aos professores que, muitas vezes, embarcaram em discussões importantes para o trabalho. E gratidão aos funcionários da secretaria de pós-

graduação que com cordialidade e gentileza estiveram sempre disponíveis a resolver qualquer questão de cunho administrativo, com respeito e transparência, a fim de contribuir para a conclusão do trabalho.

À Capes pela bolsa concedida para esta pesquisa.

Resumo

Neste trabalho buscamos compreender a relação que o violão estabelece com a voz e o texto na canção de câmara brasileira do século XX, e a maneira como essa relação constrói uma unidade discursiva indivisível. A forma como o violão atua nesta tridimensionalidade traz consigo um lastro histórico-sócio-cultural, e transcende o idiomático do violão. Essa categoria de atuação, a qual chamamos de violonismo, passa por processos de simbolização e representação, e permite certas atribuições de sentido. Para amparar esta discussão buscamos, no primeiro capítulo, traçar um percurso histórico dos instrumentos de cordas dedilhadas com ênfase na sua relação com a voz. Veremos no segundo capítulo que tal percurso levou o violão a um posicionamento, no qual seu repertório escrito para voz e violão, evidencia um uso específico e exclusivo do instrumento. As implicações deste uso são discutidas no terceiro e último capítulo, no qual, sem buscar respostas definitivas, descortina questionamentos fundamentais acerca das possibilidades do violonismo.

Palavras Chaves: Violonismo, Canção de Câmara Brasileira, Voz, Violão, Análise.

Abstract

In this work, we seek to understand the relationship that the guitar establishes with the voice and text of Brazilian chamber song of the 20th century and the way in which this relationship builds an indivisible discursive unit. The way in which the guitar acts in this three-dimensionality brings with it historical and sociocultural weight and transcends the idiomatic characteristic of the guitar. This type of action which we call guitarism, goes through processes of symbolization and representation, and allows certain sense assignments. To support this discussion we seek, in the first chapter, to trace a historical trajectory of plucked string instruments, emphasising in their relationship with the voice. In the second chapter we will observe that this trajectory has taken the guitar to a position in which its repertoire written for voice and guitar, demonstrates a specific and exclusive usage of the instrument. The implications of this usage are discussed in the third and last chapter, which without seeking definitive answers, unveils fundamental questions about the possibilities of guitarism.

Key-words: Guitarism, Brazilian chamber song, voice, guitar, analyses

LISTA DE FIGURAS

Fig 1. Afi nações descritas no <i>El libro llamado declaracion de instrumentos musicales</i> de Juan Bermudo.....	9
Fig 2. Afi nação da guitarra de quatro ordens, sugerida por Scipione Cerreto em 1601.....	10
Fig 3. Afi nação da guitarra sugerida por Michael Praetorius em 1619.....	10
Fig 4. Compassos 1 ao 16. Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe.....	36
Fig 5. Compassos 18 ao 26. Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe.....	37
Fig 6. Comparação dos compassos 1 ao 2 e 18 ao 19, no compasso 18 (b) vemos a citação do início da música (a). Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe.....	38
Fig 7. Compassos 20 ao 21. Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe.....	38
Fig 8. Extensão vocal da música Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe.....	38
Fig 9. Compassos 1 ao 7. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle.....	39
Fig 10. Compasso 7. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle.....	40
Fig 11. Compassos 50 ao 58. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle	40
Fig 12. a. compassos 10-12, b. compassos 32-35, c. compassos 39-41. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle.....	41
Fig 13. a Compassos 39 ao 44. b Compassos 50 ao 51. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahe.....	42
Fig 14. a Compassos 13 ao 16. b Compassos 60 ao 62. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahe.....	42
Fig 15. Compassos 55 ao 58. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahe.....	43
Fig 16. Compasso 1, Símbolo na primeira nota indicando a corda a ser ricocheteada. Proposição. Ricardo Tacuchian.....	44
Fig 17. Compasso 2 e 3, percussão na caixa de ressonância do violão. Prop. Ricardo Tacuchian.	44
Fig 18. Compasso 14 ao 20. Técnicas de <i>Rasgueado</i> , com e sem glissando. Proposição. Ricardo Tacuchian.....	45
Fig 19. Compassos 24 ao 27. Proposição. Ricardo Tacuchian.....	46
Fig 20. Interlúdio dos compassos 39 a 46. Proposição. Ricardo Tacuchian.	47
Fig 21. Compassos 36 ao 41. Proposição – Ricardo Tacuchian.	49
Fig 22. Compasso 34 ao 37. Proposição, Ricardo Tacuchian.....	51
Fig 23. Compasso 1 ao 8. Epígrafe. Ernst Mahle.....	52
Fig 24. Compasso 9 ao 19. Epígrafe. Ernst Mahle.....	53
Fig 25. Compasso 1 ao 9. Epígrafe. Ernst Mahle.....	54
Fig. 26 a) Compassos 5 e 6. b) Compassos 19 ao 18. Epígrafe. Ernst Mahle.....	55
Fig. 27 Compassos 20 ao 23. Epígrafe. Ernst Mahle.....	56
Fig.28 Compassos 1 ao 11. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian.....	57
Fig. 29 Compassos 15 ao 20. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian.....	58
Fig.30 Compassos 33 ao 35. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian.....	59
Fig.31 Compassos 36 ao 47. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian.....	59
Fig.32 Compassos 30 ao 33. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian.....	62
Fig 33 À esquerda, compassos 1 ao 3, à direita compasso 15 ao 16. Resta sim é remover. Cesar Guerra Peixe. Comparação de arpejos escritos e arpejos não escritos.....	62
Fig 34. Compasso 1 ao 8. Proposição de Ricardo Tacuchian.....	65
Fig 35. Interlúdio dos compassos 39 a 46. Proposição. Ricardo Tacuchian.....	67

TABELA

Tabela 1.....	50
---------------	----

SUMÁRIO

RESUMO.....	xi
ABSTRACT.....	x
LISTA DE FIGURAS.....	xi
TABELA.....	xi
SUMÁRIO.....	xii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPITULO 1.....	
- O violão.....	7
- O violão no Brasil.....	12
- O violão solista no Brasil.....	19
- Música vocal.....	22
CAPITULO 2.....	
- Escrita e escritura.....	28
- Comentários analíticos.....	35
2.1 Comentário analítico – Resta, sim é remover. Cesar Guerra-Peixe.....	35
2.2 Comentário analítico – Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle.....	39
2.3 Comentário analítico – Proposição. Ricardo Tacuchian.....	43
2.4 Comentário analítico – Epígrafe. Ernst Mahle.....	52
2.5 Comentário analítico – Tanta luz. Ricardo Tacuchian.....	56
- Idiomatismos.....	62
CAPITULO 3.....	
- Violonismo.....	72
- Considerações finais.....	89
REFERÊNCIAS.....	92

INTRODUÇÃO

Os registros mais antigos sobre instrumentos de cordas que podem ser pinçados pelas mãos, imediatamente o relacionam com a voz. A história das cordas dedilhadas com a voz é, de certa forma, paralela à própria história das cordas dedilhadas. A voz, nesta relação, teve funções diferentes em períodos históricos diferentes. Em dado momento, os instrumentos de cordas apenas auxiliavam a voz a transmitir uma informação, que poderia ser uma mensagem, história, orientação moral, orientação ritualística, doutrina, etc.

Nesse trabalho, no qual temos o percurso histórico das cordas dedilhadas como pano de fundo, consideramos que o violão pode realizar uma música junto com a voz, de maneira que suas características transcendam o seu idiomatismo. Para compreender e desenvolver esta ideia, no primeiro capítulo voltamo-nos ao percurso histórico das cordas dedilhadas, a fim de contextualizá-las e compreender como sua inserção sócio cultural contribui para o estabelecimento de uma cultura de uso do instrumento.

Nos registros mais antigos, o cantar se confunde com o contar, e por muitas vezes, a tradição familiar, ou tribal, se transmitia de geração em geração através do canto, e do canto acompanhado com cordas. Através dos séculos esta prática sofre transformações, até o ponto em que a expressão musical, passa a ser a principal preocupação do intérprete e do compositor. Ou seja, este é o momento em que o “como tocar”, para poder cantar determinada música, é tão importante quanto o próprio texto a ser cantado. A partir desse momento, essa preocupação permeia toda a história da música vocal.

Durante o século XVI, por exemplo, temos publicações de inúmeros métodos de *Vihuela*, nos quais eram frequentemente publicadas tablaturas para voz e *Vihuela*. Neste século, as cordas dedilhadas eram utilizadas por práticas como o baixo contínuo. O Alaúde, por exemplo, era um instrumento bastante utilizado nessa prática, e que mais tarde seria substituído pela *Vihuela*. No mesmo século, são publicados livros importantes que explicam o processo de transcrever a música vocal para a tablatura, nos quais se nota uma preocupação de que as cordas possam atuar idiomáticamente sem, no entanto, “atrapalhar” a voz.

Tal preocupação referente à prática do canto acompanhado pelas cordas, não deixa de existir, mesmo quando os instrumentos de teclado começam a ganhar espaço em certos círculos aristocráticos. Isto é, ainda que em nenhum instante os cordófonos deixassem de atuar junto da voz, as teclas começavam a se consolidar nos círculos aristocráticos. Dessa

forma, quando a música vocal estabelece uma cultura significativamente diferente do que se havia feito até então, ela o faz com o piano.

Já no século XVIII, o piano protagonizou uma prática que ficou conhecida como *Hausmusik* (RAYNOR, 1978), que surge em um momento em que a música perde força em sua função religiosa, e ganha espaço social. Esses fatos começaram a movimentar as casas publicadoras que, passavam a ter certa demanda de procura por partituras. O que levou, conseqüentemente, a gerar lucros também para os compositores, iniciando um ciclo que garantiu o estabelecimento de um *corpus* de repertório consideravelmente denso.

Ainda neste século, além do pianoforte desfrutar de um certo posicionamento social, ainda protagonizou um desenvolvimento mecânico considerável. Com esse cenário, a música vocal alça um tipo de preocupação inédita em relação à expressão musical, que vai culminar no surgimento do *Lied*. Nesse estilo de canção profana, não operística, as relações entre texto, música e instrumento se ampliam de tal forma, que estabelecem uma tradição, que vai se consolidar por meio de um volume considerável de obras para a formação voz e piano.

Enquanto isso nos instrumentos de cordas dedilhadas havia uma variedade de instrumentos, quantidade de cordas ou ordens, afinações e escrita. Sendo que esta última era feita em tablatura, mas variavam-se os tipos. Esses fatores não favoreceram o estabelecimento de um *corpus* de repertório no qual se consolidasse um paradigma da prática dos cordófonos, no sentido de que, o não estabelecimento de uma densa cultura de repertório escrito, dentre outros fatores, permitiu o fortalecimento de uma cultura de transmissão oral. Conseqüentemente os cordófonos e a maneira de fazer música com eles, configuravam uma diversidade de cultura de uso dos instrumentos.

Essa diversidade vai culminar na ascensão da guitarra. No século XIX, conhecido como século de ouro da guitarra, há um desenvolvimento da técnica de construção do instrumento, permitindo-lhe maiores ressonâncias e melhor projeção sonora. Além de que surgem compositores e concertistas, cujos nomes ficaram na história.

Nesse sentido, a música vocal feita junto com a guitarra também ganha espaço. A atuação das cordas aqui ainda se limita ao acompanhamento harmônico, mas a partir deste século começam a surgir as possibilidades de se ampliar a relação do instrumento com a voz. A escrita predominante para a guitarra deixa de ser a tablatura e passa a ser a partitura, compositores não guitarristas passam a compor para o instrumento. Dá-se início

a uma movimentação, ainda que inicialmente singela, nas casas publicadoras, e consequentemente desperta o interesse de compositores.

Todas essas transformações do século XIX colocam o instrumento de cordas dedilhadas em ascendência, o que se confirma já no início do século XX. Logo, a cultura de uso e as possibilidades de execução se ampliam e projetam possibilidades mais fecundas entre instrumento e voz. A escrita na partitura, nesse caso, tem uma importância singular, pois é a partir da escrita da música que podem se estabelecer relações profundas entre texto, voz e instrumento. A composição da música vocal, como uma espécie de reação do compositor à leitura feita por ele, pode ser condensada em um sistema de codificação que dê conta de registrar a subjetividade da sua leitura. Este registro escolhido pelo compositor, acontece em um contexto histórico social, e a partir de uma determinada cultura já cristalizada pela tradição. O que leva a uma cultura de uso do instrumento junto da voz e do texto, na qual as características específicas dos instrumentos, estarão atuando em função do estabelecimento da unidade entre essas três dimensões.

Após essa reflexão, no segundo capítulo desse trabalho, nos preocupamos em definir o papel da escrita musical para esta perspectiva. Os processos que desencadeiam as atribuições de significados na música vocal feita com violão, são possíveis à medida que, não consideramos a escrita um código secundário, isto é, uma representação imperfeita de uma música ideal, mas a consideramos um contínuo de possibilidades. Ou seja, a organização do pensamento musical leva o compositor a sublimar a ideia musical em uma escrita. Dessa forma, pode-se dizer que para toda escrita há uma escritura.

Na música para voz e violão, e especialmente naquelas trazidas como exemplos para este trabalho, pode-se dizer que a música é uma espécie de reação do compositor ao texto que por ele foi lido. Ou seja, ao entrar em contato com o texto, o compositor o tomou como estímulo e o desenvolveu em música. Tendo este fato como gerativo das relações que estamos aqui investigando, é imprescindível que se trabalhe com a música escrita. Pois apenas através dela é que se tem contato com os processos que o compositor se utilizou para desenvolver o estímulo primeiro. Há, no percurso histórico do violão, uma tradição de transmissão oral, que determinou parte de sua cultura de uso e de seu posicionamento social. Pode-se citar nomes de pessoas e de práticas importantes no período que se predominou essa tradição. E mesmo depois que o instrumento se volta mais para a música escrita, sua maneira de fazer música traz os reflexos dessa tradição. No entanto, ao compreender que o violonismo surge, sobretudo, das relações presentes na escritura, se faz imprescindível que tomemos a escrita como ponto de partida. A

tradição de transmissão oral estará presente como constituinte da cultura de uso do instrumento, mas não terá foco nas nossas discussões.

A fim de localizarmos o violonismo, trouxemos a este trabalho cinco peças musicais, não como amostragem, mas como exemplos práticos nos quais a relação texto música faz emergir características exclusivas do violão. São canções de câmara, para voz e violão, brasileiras e todas compostas no século XX. Elas apresentam diferentes utilizações do violão, enquanto elemento da unidade discursiva da música. Encontramos procedimentos nos quais o violão realiza simbolizações, representações, suporte imagético, harmônico e psicológico, dentre outros. Há momentos, inclusive, em que ele o faz de forma que apenas o violão poderia fazê-lo.

Para tanto, selecionamos duas peças do compositor contemporâneo Ricardo Tacuchian (1939), as quais são “Proposição” e “Tanta Luz”. Bem como duas peças do compositor também contemporâneo Ernst Mahle (1929); “Queixas de uma moça arrependida” e “Epógrafo”. E por fim, uma peça de Guerra-Peixe (1914 – 1993), “Resta, sim, é remover”.

Nessas peças buscamos compreender de que forma o violão, a voz e o texto atuam para que os três sejam uma unidade. A ideia de unidade tridimensional é tida como resultado de um pensamento musical que não considera o violão como um acompanhador da voz, nem a voz como apenas um canal de expressão do texto. Entendemos que esse pensamento musical necessita dessas três dimensões para se expressar musicalmente, e que apenas a realização dos três ao mesmo tempo, fará a música estar completa.

Torna-se inevitável, portanto, refletir sobre o que é o violão para o século XX. No terceiro e último capítulo do trabalho, refletimos que ver emergir da escritura, um instrumento com sua bagagem histórica, nos leva a pensar que o violão tenha chegado ao século XX com uma tradição e uma cultura de uso já estabelecidas. Quando a escritura assim o direciona, lhe permite realizar a música de uma maneira violonística, ou para além disso, com violonismo. Para tanto, entendemos que o percurso histórico do violão, sua tradição, sua cultura de uso, seu posicionamento social e suas possibilidades mecânicas, definem a sistemática da realização do violonismo. Ou seja, não se pode falar em violonismo, sem ter em conta a convergência de todos esses elementos, de forma sócio, histórico e culturalmente localizada.

Veremos nesse último capítulo que inicialmente, a reflexão em torno do violonismo surgiu da ideia de pianismo, que o pesquisador Achille Picchi desenvolveu em sua tese de Doutorado (2010). Apesar do comparativo ser quase inevitável, notou-se

ao longo deste trabalho, que os dois termos guardam diferenças fundamentais. São assimétricos, do ponto de vista de que, sua localização histórica, social, cultural são essencialmente diferentes.

Constatamos, por exemplo, que o tipo de relação que o piano estabelece, com seu comportamento, na música vocal, também pode ser encontrada na música vocal com violão, mas guardando certas maneiras de se realizar. Tais maneiras nos ajudam a não tentar equiparar os dois instrumentos na cultura de uso de cada um. As diferenças não podem ser superadas apenas por uma relação de parâmetro ou de comparativo. Acreditamos que tampouco esta tenha, em algum momento, sido uma preocupação dos compositores para violão e voz. Pelo contrário, conforme pudemos notar nas peças que trouxemos para este trabalho, os compositores tiveram o cuidado de buscar, nos aspectos próprios do violão, as relações que podem ser estabelecidas exclusivamente por ele, a partir de sua tradição de uso.

Vale ressaltar que não pretendemos afirmar o momento exato em que o violão deixa de apenas acompanhar a voz. Contudo, no caso da música brasileira, até o século XX não encontramos um repertório que não caracterizasse esse tipo de comportamento instrumental. Ao mesmo tempo em que é inegável a presença do violão na formação da expressão musical brasileira, especialmente em estilizações rítmicas de danças.

Ainda assim, a partir do século XX encontramos um pequeno *corpus* de repertório escrito para voz e violão, no qual se estabelece uma unidade discursiva entre voz, texto e violão. Nesse repertório o comportamento do violão tem seu arcabouço na sua cultura de uso, possibilidades técnicas e de sonoridades. A partir da relação que se estabelece entre o uso dessas características, em função do suporte imagético e psicológico do texto e da voz, o violão concretiza um comportamento instrumental específico para a música vocal, que se origina na organização do pensamento musical do compositor, e nas possibilidades de execução que dela emergem.

Por fim, concluiremos com uma discussão sobre como o comportamento do violão na música vocal é construído historicamente, e amparado por uma tradição de uso que se estabelece ao longo dos séculos. Essa discussão nos levará a reconhecer como a possibilidade de escrita faz emergir uma gama de possibilidades de execução, as quais mantêm as relações de lógica e coerência da música. Discutiremos, ainda, como alguns pontos de intersecção entre piano e violão nos ajudam a compreender os direcionamentos que se tomaram a partir dos processos histórico sociais, e abordaremos o violonismo

constituindo uma unidade discursiva na música vocal, de forma que as possibilidades de atribuições de sentido serão suportadas pelos elementos típicos do violão.

CAPÍTULO 1

O Violão

A palavra grega *Kytara*, de origem caldeia-assíria, dá origem à palavra guitarra, enquanto a palavra *Vihuela*, “provém de fidícula (diminutivo de fides) que se transformou em *fithele*, *vielle*, *viole*, *viola* (...)” (DUDEQUE, 1958. p. 9). Havia três categorias desse instrumento, a *vihuela de arco*, tocada friccionada por um arco, *vihuela de peñola*, cujas cordas eram pulsadas por um plectro e a *vihuela de mano*, cujas cordas eram pulsadas com os dedos. Na Europa, a *Vihuela* surge como uma substituta para o Alaúde, em especial, na Espanha, onde ela torna-se o instrumento mais popular do século XVI (DUDEQUE, 1958). O primeiro método para *Vihuela* publicado, de autoria de Luís Milan, data de 1536, e trata-se de um livro didático intitulado *El Maestro*, com peças para voz e *vihuela* e para *vihuela* solo. Uma das melhores fontes históricas sobre como tocar *Vihuela*, é o livro *Libro llamado Declaracion de instrumentos musicales* de Juan Bermudo¹, que foi publicado em 1549. Neste livro de teoria musical, também se explica o processo de intabulações ou de intavolaturas² de música vocal e instrumental para guitarra e *vihuela*. Bermudo também é a referência mais antiga sobre a afinação da guitarra. Em seu livro ele diz ser a guitarra um instrumento menor que a *vihuela* e possuir menos ordens³.

Luis de Narváez (s.d. 1550) dá evidências conclusivas de que a *vihuela* e a guitarra são instrumentos distintos na Espanha do século XVI (TYLER, 2002). Ele publicou seis livros com obras para *vihuela*, sendo que no terceiro havia algumas *chanson française* e trechos de missa de Josquin de Prés. Alonso Mudarra (1510 – 1580) publica em 1546 um livro de tablaturas intitulado *três libros de musica em cifras para vihuela... y algunas fantasias para guitarra*, que é a fonte mais antiga sobre música para guitarra. Neste livro, além de músicas para voz e *vihuela*, há também seis solos para guitarra de 4 ordens (TYLER, 2002).

¹ Juan Bermudo (1510 – 1565), compositor e teórico musical nascido em Écija na Espanha. Formou-se em Henares. Escreveu cinco livros entre os anos de 1549 e 1555, que compõe uma obra importantíssima em que o primeiro livro trata de um elogio da música, o segundo e terceiro tratam da teoria musical, o quarto trata dos instrumentos de corda e teclados e o quinto trata de composição.

² Trata-se da prática de transcrever música para a tablatura. O dicionário Grove de Música traz o termo “Intavolatura” como seu sinônimo (SADIE, 1994), sendo assim, ao longo do trabalho quando nos referirmos à intavolatura, estaremos nos referindo a esta prática.

³ Uma ordem é uma corda, seja ela simples ou dupla, mas neste texto é empregada toda vez que queremos referenciar as cordas duplas e triplas.

Enríquez de Valderrábano (1500 - 1557), anos mais tarde, também publicou um livro com músicas para voz e *vihuela*. Miguel de Fuenllana publicou em 1554 sua obra *Orphenica Lyra* que consiste na referência mais antiga à *vihuela* de cinco ordens (WADE, 2001). Sobre ele, Dudeque comenta (1958, p 21):

Considerado por Bermudo como um dos melhores vihuelistas de sua época, Fuenllana tem uma importância especial para música espanhola e europeia por ter sido um dos precursores da melodia acompanhada, que apareceria na Itália algum tempo depois. Em suas canções de caráter folclórico, prestou um grande serviço na divulgação do folclore espanhol do renascimento.

Diego Pisador (nascido depois de 1500 e provavelmente falecido depois de 1557), foi um importante *vihuelista*, pois foi o primeiro a publicar intavolaturas de oito missas de Josquin de Prés, além de Villancicos e outras obras para *Vihuela* e voz.

Juan Bermudo se referere à guitarra como um instrumento menor que a *Vihuela* e portador de 4 ordens, porém comenta que ele já havia visto guitarra de cinco ordens na Espanha. A quinta ordem é geralmente atribuída ao espanhol Vicente Espinel (1550 – 1624), porém quando Bermudo cita a guitarra de cinco ordens, Espinel tinha apenas de 4 a 5 anos de idade. Dudeque conclui que “Pode-se, por isso, supor que Espinel foi, provavelmente, o maior divulgador das guitarra de cinco ordens, justificando desta maneira ter sido citado por tão ilustres personagens.” (DUDEQUE, 1958. p32). Gaspar Sanz (1640 – 1710), em seu livro *Instruccion de musica sobre la Guitarra española* (1674), por exemplo, chama de “*Guitarra de española*” a guitarra de cinco ordens tocada por Espinel (SANZ, 1674). Contudo, esse mesmo instrumento estava presente em outros países da Europa além da Espanha. (ALVES, 2015)

Na França, por exemplo, foi onde a guitarra de quatro ordens recebeu maior atenção. Ao menos até os anos entre 1650 e 1670 quando, por influência do italiano Francisco Corbetta (s.d. 1681), se formou uma verdadeira escola francesa da guitarra de cinco ordens. Robert de Visée (s.d. 1724) foi um famoso discípulo de Corbetta que assumiu seu posto de guitarrista na corte de Luis XIV, e no ano de 1719 assumiu também o posto de professor de guitarra do rei. Na Itália, a guitarra de cinco ordens sobrepujou o alaúde em popularidade (DUDEQUE, 1958). Na Inglaterra, dado o entusiasmo do Rei Charles II pelo instrumento, o tornou “o instrumento da moda”.

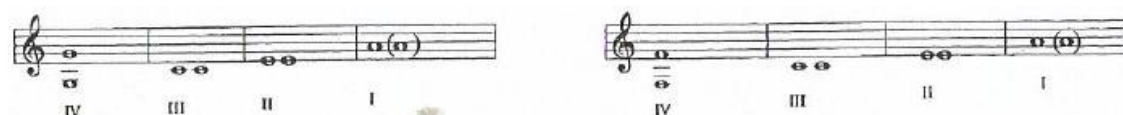
Enquanto o instrumento ganhava popularidade pela Europa, consolidavam-se três diferentes formas de notação gráfica. Segundo Dudeque (1958, p 42),

o uso da tablatura era o meio de notação gráfica da música mais utilizado do século XVI; o mesmo aconteceu com a música escrita no século XVII e XVIII

para a guitarra. Assim temos, basicamente, três tipos de tablatura: a italiana, a francesa e o sistema alfabeto.

A tablatura italiana consiste basicamente em um pentagrama com cada linha representando uma das ordens da guitarra. Sendo a primeira ordem a linha inferior e a quinta ordem a linha superior. Os números consistem nos trastes que devem ser usados. O ritmo é notado acima do pentagrama e acima da cifra apropriada. O ritmo permanece o mesmo até que apareça outro diferente. Este sistema difere do francês, pois neste último a ordem das linhas referentes às ordens é contrária. E ao invés de número utilizam-se letras em que “a” é corda solta, “b” primeiro traste e assim por diante. Quanto aos ritmos, apesar de ter uma grafia um pouco diferente, a lógica de notação é a mesma da tablatura italiana. O sistema alfabeto, que surge pela primeira vez em 1606 no livro de Girolamo Montesardo (s.d. - 1620), consiste em que cada letra do alfabeto corresponda a um determinado acorde da guitarra. Em alguns casos o número colocado ao lado da cifra indica a posição que o acorde deve ser tocado. Ao fim do século XVI, a notação alfabética já estava completamente estabelecida, especialmente junto da música vocal (TYLER, 2002).

Nesse período havia ainda, muitas afinações possíveis para guitarra. Entretanto, o livro de Juan Bermudo, que segundo James Tyler⁴ é a fonte mais antiga sobre o assunto, considera que a guitarra de quatro ordens poderia ser afinada de duas maneiras diferentes, chamadas de *temple nuevo* e *temple viejo*, sendo que a única diferença entre elas era a afinação da quarta ordem.



Temple nuevo

Temple viejo

Fig 1. Afinações descritas no *El libro llamado declaracion de instrumentos musicales* de Juan Bermudo.

O italiano Scipione Cerreto (1551 – 1633) teórico musical e alaudista, publicou em seu livro *Della prattica musica vocale et strumentale*, em 1601, instruções para a afinação da guitarra de quatro ordens. Para ele, a afinação deveria ser:

⁴ James Tyler(1940 – 2010) Alaudista norte americano, professor da Universidade do Sul da California que junto com Paul Sparks(1971) escreveu o livro *The guitar and its music*.



Fig 2. Afinação da guitarra de quatro ordens, sugerida por Scipione Cerreto em 1601. (DUDEQUE, 1958)

No livro de Michael Praetorius (1571 - 1621), *Syntagma Musicum* publicado em 1619, já teremos outras duas indicações de afinação:



Fig 3. Afinação da guitarra sugerida por Michael Praetorius em 1619. (DUDEQUE, 1958)

As variações de afinação dependiam do tamanho do instrumento, que ainda era variável, da finalidade, do repertório e da sugestão do compositor. De uma maneira geral, os livros traziam arranjos e, principalmente, músicas vocais acompanhadas pela guitarra. (DUDEQUE, 1958). No decorrer dos anos, as posteriores adições de ordens contribuíram para a estabilização da afinação. Ademais, por volta de 1750, este instrumento sofreu uma importante mudança ao tornar-se um instrumento com *bourdons*⁵ nas quartas e quintas ordens, além de sofrer, posteriormente, a adição da sexta ordem. (DUDEQUE, 1958). Há, nessa época, muitas publicações de livros para essa guitarra com *bourdons*, sobretudo na França. A “tal ponto que os guitarristas italianos da época começaram a se referir à *chitarra francese* em vez de *chitarra spagnola* como era de costume” (DUDEQUE, 1958. p. 51). A utilização dos *bourdons*, além de representar uma das maiores marcas do desenvolvimento da guitarra deste período, fizeram dela, a favorita para acompanhar a voz. (ALVES, 2015)

A adição da sexta ordem e a crescente preferência pela guitarra de seis cordas simples encerram as principais transformações desse instrumento. A partir desta segunda metade do século XVIII, encontram-se guitarras de quatro, cinco e seis ordens, além da guitarra de seis cordas simples. (WADE, 2001). Começam a surgir as primeiras

⁵ Diz-se da utilização das quartas e quintas ordens como cordas mais graves, com função de baixo

evidências daquilo que viria a ser a guitarra moderna. Padre Basilio (s.d.), professor de Dionísio Aguado⁶, foi um dos primeiros a tocar com as unhas (ÇOGULO, 2011). Wade apresenta uma citação de Dionisio Aguado elogiando Don Federico Moretti⁷ (1769 – 1839); “Don Federico Moretti foi um dos primeiros a escrever música para guitarra de maneira que as duas partes estão separadas, uma parte para linha melódica e outra para acompanhamento.”⁸(2011. p. 71) Fernando Sor (1778 - 1839) mais tarde utilizaria os métodos de Moretti como referência para seu trabalho didático, que destina-se a guitarra de seis cordas simples. Referindo-se a ele como “a luz que iluminaria os passos perdidos dos guitarristas” (DUDEQUE, 1958. p. 53).

Ao fim do século XVIII, no ano de 1799, é publicado “o primeiro tratado a ensinar o guitarrista a ler música no pentagrama em vez de ensinar-lhe a tablatura” (1958. p. 53). O livro intitulado “*Arte de tocar la guitarra española por lamusica*”, de Fernando Ferandière, foi um passo decisivo para que compositores não guitarristas pudessem compor música especificamente para guitarra e suas formações camerísticas. Nas palavras de Ferandière seu tratado abre a possibilidade para a guitarra “acompanhar o canto como se fosse um piano-forte”⁹ (FERANDIÈRE, 1977. p. 1). Pode-se tomar como um dos exemplos da realização dessa possibilidade, o compositor Carl Maria von Weber (1786 - 1826), que compôs mais de 90 canções com acompanhamento de guitarra e ainda incluiu o instrumento em duas óperas: Abu Hassan e Oberon (MATTINGLY, 2007).

De um modo geral, a guitarra de seis cordas oferece um arpejo mais articulado e claro. Tanto que padrões de arpejos tornaram-se característicos dos métodos dessa época. (MATTINGLY, 2007) Há, inclusive, uma semelhança entre alguns desses padrões de arpejos dos métodos e aqueles utilizados para o acompanhamento da voz, mesmo quando para piano e voz. Mattingly (2007. p. 12) compara um estudo do método de Dionisio Aguado (1784 - 1849) com um arranjo para voz e violão feito por J. L. Wilhelm da canção *Wohin de Die schöne Müllerin*, de Franz Schubert (1797 - 1828). Neste arranjo, os padrões de arpejos são idênticos aos padrões encontrados no estudo de Aguado.

⁶ Dionísio Aguado (1784 - 1849) violonista espanhol. Estudou com Miguel Garcia, religioso mais conhecido como Padre Basilio. Publicou em 1820 o primeiro método completo para violão de seis cordas simples. Foi o introdutor do uso do banquinho como apoio do pé esquerdo.

⁷ Nascido em Nápoles, Itália em 1769 e falecido em Madrid, Espanha em 1839. Militar, compositor e músico.

⁸ (Wade, 2001: 71): “Don Federico Moretti was the first to begin to write guitar music in a manner in which two parts were separated, one part for the melodic line, the other for the accompaniment.”

⁹ Edição Facsímile. London Tecla Editions, 1977 p1

No século XIX inicia-se o que ficou conhecido como o “século de ouro” da guitarra (ÇOGULO, 2011). Surgem compositores como Mauro Giuliani (1780 - 1829), Fernando Sor (1778 - 1839), Dionisio Aguado (1784 - 1849), Ferdinando Carulli (1770 - 1841) e Matteo Carcassi (1792 - 1853), como os principais expoentes do violão desta época, ainda que suas obras sejam claramente de estilo clássico. Diferentemente, porém, de compositores como Napoléon Coste (1806 - 1888), Wenceslau Thomas Matiegka (1773 - 1830) e Joseph Mertz (1806 - 1856), os quais, não obstante também terem seus nomes marcados na história do violão do século XIX, possuem obras com características do romantismo. De qualquer forma, independentemente de suas diferenças estilísticas, esses nomes protagonizaram um desenvolvimento constante e significativo da técnica e do repertório da guitarra.

O Violão no Brasil

Vimos o percurso histórico das guitarras, sobretudo na Europa. Já no Brasil, há de se considerar que já nos primeiros 50 anos pós descobrimento, tem-se relatos da presença de instrumentos portugueses e nativos (AMORIM, 2015), apesar da escassez de fontes diretas. O pesquisador Humberto Amorim, comenta em sua tese de doutorado que: (2015, p 166)

Existem vestígios, portanto, da circulação de instrumentos musicais europeus em território brasileiro desde a chegada de Pedro Álvares Cabral, em 1500. A questão que mais nos interessa, entretanto, é saber se dentre eles há indícios ou não da presença de cordofones de cordas dedilhadas.

Tendo em vista a circulação dos cordófonos em Portugal, não é difícil supor que os instrumentos estivessem presentes na frota de Cabral, ou ainda nas expedições missionárias. Especialmente se considerarmos que os Jesuítas não foram os únicos, tampouco os primeiros missionários empenhados na catequização dos indígenas (CASTAGNA, 1991). Os Jesuítas chegaram em 1549, e com eles, possivelmente a viola¹⁰, dado que a música era parte fundamental do processo de catequização. É provável, portanto, que esse cordófone tenha chegado ao Brasil antes do instrumento que hoje chamamos de Violão. Segundo Castro, “com a chegada dos jesuítas no governo de Tomé de Souza, em 1549, iniciou-se de modo sistemático a introdução de instrumentos

¹⁰ Ou Viola de arame, segundo a organologia. E também um instrumento da família das guitarras, portanto, cordofone com extensão de braço. (NOGUEIRA, 2008)

europeus entre os nativos brasileiros, um deles era a viola de arame” (2005, p. 782). Tinhorão comenta que já no ano de 1580 a viola estava associada à “canção citadina” (1998, p. 44), fazendo referência a versos cantados em uma comédia encenada no referido ano, na matriz de Olinda. Comenta ainda que este fato confirma a ligação da viola com a canção citadina. No entanto, vale ressaltar que neste período, no Brasil, não havia um ajuntamento citadino que se caracteriza por uma prática cultural comum. Havia sim aldeamentos jesuítcos ligados a pessoas interessadas na exploração da colônia, contudo, é historicamente muito cedo para afirmar que tais aldeamentos abrigassem práticas culturais, como aquelas presentes na Europa da mesma época. Ainda assim, são inúmeras as referências que afirmam a presença da viola de arame entre os jesuítas e como ferramenta de catequização. Dessa maneira, a despeito de não termos um comportamento citadino, é muito provável que a viola estivesse sim presente na música vocal, independentemente de sua aplicação.

Vilela apresenta que “[E]m 1613, violas foram catalogadas em espólios deixados na cidade de São Paulo” (VILELA, 2011, p 122). Dada as fontes documentais que temos até hoje, não é possível quantificar o quanto a viola esteve presente na vida da colônia, mas sua função de instrumento acompanhador vem desde Portugal. Relatos da popularidade da viola de 4 e 5 ordens no país lusitano são comuns, e se relacionam diretamente ao instrumento trazido ao Brasil durante a colonização. (NOGUEIRA, 2008, p. 23). Apesar da escassez de fontes primárias que possam documentar a prática, segundo Vilela, “A viola, por excelência, foi durante os dois primeiros séculos de colonização o principal instrumento acompanhador do canto” (VILELA, 2011, p 122).

Quanto à chegada da guitarra no Brasil, não temos registros de uma data específica. Sobretudo, “[É] impossível, por isso, precisar exatamente onde começa a história do violão brasileiro” (AMORIM, 2015, p 15). Nesse aspecto, predomina uma confusão terminológica, pois não há como assegurar “que um violão de seis cordas simples aparecesse com a denominação de viola, ou que uma guitarra portuguesa aparecesse com o termo viola francesa, apenas para citar dois exemplos” (ANTUNES, 2008). Contudo, Castro (2005) afirma que depois da chegada da Corte Portuguesa no Brasil junto de seus 15 mil aristocratas, em 1808, aconteceu uma transformação de costumes na cidade do Rio de Janeiro. A cidade tornou-se uma cosmópolis que atraiu viajantes e imigrantes de grande parte da Europa. Logo (CASTRO 2005, p. 19):

não se sabe como a viola francesa (violão)¹¹ apareceu em terras brasileiras, se pelas mãos da recém chegada elite portuguesa, ou pelo enorme número de viajantes que aqui estiveram na primeira metade do século XIX. O fato é que, em algum momento do século XIX, o violão passa a ser o instrumento preferido para o acompanhamento das canções

Afirmando, portanto, que “foi durante o Império, que a chamada viola francesa (violão) chega em território brasileiro”. Porém, é provável que tenham vindo ao Brasil diversos cordófonos, tais como a *vihuela*, guitarra renascentista e a guitarra barroca, instrumentos que dariam origem à atual viola caipira, bem como as guitarras clássicas e românticas, antecessoras diretas do nosso atual violão. (ANTUNES, 2008)

Apesar da guitarra, agora chamada de violão, estar ganhando espaço e conquistando a preferência, sobretudo como acompanhador da voz, a viola não é deixada no esquecimento, Luiz Heitor Correa de Azevedo, no artigo “Viola de Goiaz”, da 34ª edição da revista Cultura Política (1943, p 294) diz que:

É evidente que a nossa viola sertaneja permaneceu nas mãos do povo, como um verdadeiro remanescente da velha viola portuguesa setecentista (...). Ela coexiste com o violão urbano, mas refugiou-se no sertão; É, musicalmente, um arcadismo como tantos outros, linguísticos, que o povo mantém vivo, com a forma inconsciente do seu arraigado tradicionalismo.

A despeito de não podermos falar de uma música popular brasileira nos dois primeiros séculos de nossa colonização (CALDAS, 2010), nesse momento a música feita por certos núcleos isolados já não se limitava à definição de seus núcleos. Dessa forma, a música indígena, africana e europeia já começava a se misturar na prática cotidiana. Sobre este período, Caldas afirma que (2010, p. 3):

é só a partir do final do século XIX que se configura a síntese da nossa expressão musical urbana através do hibridismo de sons indígenas, negros e europeus, especialmente dos povos atlanto-mediterrâneos. Os ritmos de maior significação na formação da cultura musical brasileira são o cateretê, o lundu, e a *habanera*¹².

¹¹ Castro, R.M.V. utiliza o termo viola francesa pra designar o mesmo instrumento que outros autores chamaram de guitarra romântica e que ficaria conhecido no Brasil como violão.

¹² Embora cubano de origem, esse ritmo-dança chegaria ao Brasil através de Portugal, depois de se propagar por toda a Europa. (CALDAS, 2010)

Ou seja, em função de uma futura brasilidade, a miscigenação de nossa expressão musical se deu através de estilizações rítmicas de danças como o cateretê, o lundu e a *habanera*. Contudo, ao fim do século XVIII, a prática musical já apresenta outros dois estilos, o maxixe e a modinha. Com suas raízes na *habanera*, o primeiro foi muitas vezes chamado de “Tango brasileiro”, sobretudo em função de sua aceitação por parte de uma sociedade conservadora, que se incomodava com “todos os movimentos sensuais, insinuantes e eróticos que caracterizavam a evolução coreográfica do lundu”. (CALDAS, 2010, p. 3)

O termo “modinha” refere-se à música realizada nos abastados salões da elite do Brasil do século XVIII, e, segundo alguns musicólogos, era conhecida também por “moda”. Lima, por exemplo, esclarece que “(...) as palavras moda e modinha configuram-se como sinônimos; uma espécie de denominação genérica para a canção de amor luso-brasileira do último quartel do século XVIII” (LIMA, 2010. p.17). Em certo sentido, Kiefer concorda com Lima ao também considerar “moda” e “modinha” termos genéricos para qualquer tipo de canção do século XVIII, no Brasil ou em Portugal (1977). Castagna por outro lado, diz que apesar de ambas serem um “estilo peculiar de canção camerística” e estarem ligadas entre si, não são exatamente a mesma coisa. (s.d. p. 1) Uma vez que, segundo ele, durante todo o século XVIII, a moda foi “uma palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhadas por um instrumento.” Enquanto o termo modinha, que foi cunhado por Domingos Caldas Barbosa, se refere ao equivalente português do *Lied* alemão. Para Araújo, a “modinha” caracteriza-se como uma música vocal de curta duração e de certa simplicidade, cuja temática sempre circunda a questão amorosa. São trabalhadas sem estrutura formal definida, mas com um caráter de canção acompanhada (1963), com “melodias sinuosas de poucos compassos e compostas por pequenos motivos, a presença da síncope melódica e acompanhamento em arpejos de quatro colcheias” (LIMA, s.d., p 49).

De qualquer forma, apesar da modinha ser “fortemente marcada pela influência da ópera italiana”, segundo Waldenyr Caldas, ela “saí dos salões imperiais [e vai] para o festejos de rua” (CALDAS, 2010. p. 24). E esse movimento se deve muito a Caldas Barbosa (1738 – 1800) que, inclusive, apresentou seu trabalho na corte de Lisboa, ganhando prestígio e admiração. A presença da modinha nos festejos de rua no Brasil imperial não a desvalorizou, pelo contrário, os compositores passaram a utilizar textos de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, dentre outros. (SADIE, 1994).

Assim, ainda que o pesquisador Silvio Romero diga que “o povo não faz, nunca fez modinhas” ou ainda que “a modinha nem é a forma mais rica do nosso lirismo popular, nem é a forma mais perfeita do nosso lirismo culto” (1953. p. 211), ela se tornou um estilo bastante presente em diferentes grupos. Ela estava, conforme afirma Caldas, presente “algumas vezes, nos salões nobres da aristocracia ou, quando não, nas vielas e esquinas dos bairros populares”. Ele a considerava uma manifestação musical que não se limitou a uma determinada época, mas que se fez presente, inclusive, no cancioneiro popular do final do século XX. (CALDAS 2010. p 5-8)

Por fim, estilos como o lundu e a modinha já foram chamados de “raízes principais da música popular brasileira” (KIEFER, 1977, p 7). A partir do século XIX a modinha passou a ser acompanhada pelo violão de seis cordas simples, que tomava o lugar da viola portuguesa de seis pares de cordas. O violão se fez presente, ora como substituto da viola de arame, ora atuando no papel do piano. Caldas comenta que essa transformação pela qual a modinha passou, além de dar-lhe o nome de modinha-canção, permitiu que (CALDAS, 2010. p 6):

[...] uma vez mais e agora renovada em seus componentes formais, na tessitura musical, a modinha voltaria aos salões elegantes, mas então com o nome modinha-canção. (...) é preciso esclarecer que apenas o ritmo modinha-canção era aceito sem restrições e após a sua popularização. A mesma lógica já não se aplicaria aos instrumentistas executores da canção.

Tal aceitação condiz, cronologicamente, com a aceitação do violão como instrumento nobre, dado a experiência da visita de solistas estrangeiros, que será comentada mais adiante. Ainda assim, os instrumentistas eram protagonistas de um papel que, supostamente, incomodava a posição conservadora da chamada elite. Sobre este ponto, Afonso Rui comenta que esses instrumentistas (1954, p 11)

compunham dois agrupamentos distintos e inconfundíveis, apartados pelas convenções sociais e pelo exigente formalismo da época: cancioneros a quem se abriam os salões em brilhantes saraus e seresteiros a quem ostensivamente, fechavam-se as portas. Uns tinham as palmas de uma assistência de escol; outros, a repressão da polícia.

É com este cenário, já estabelecido na segunda metade do século XIX, que o violão, acompanhador da voz e substituto da viola, entra no século XX. A partir da sua alta capacidade de penetração social e de sua versatilidade para executar músicas, tanto em conjunto com voz ou com outros instrumentos, quanto como instrumento solista, o violão pôde protagonizar uma ampla disseminação na sociedade brasileira. Tornando-se,

em muitos momentos, símbolo de brasilidade. Conforme ficará claro nas referências feitas ao violão durante o período conhecido como nacionalismo.

Ainda nesse contexto, Dudeque comenta que o violão, instrumento essencialmente urbano, tornou-se também “o instrumento favorito para o acompanhamento da voz” (1958. p. 101), sugerindo que ao mesmo tempo que o violão solista ganhava espaço e defensores de alto nível, havia também uma constante atividade do instrumento na música vocal. Sua presença nesse universo é algo pertinente à sua história, já na Europa do século XVIII, o instrumento já era bastante presente neste meio. Tanto que muitos compositores violonistas e não violonistas dessa época compuseram canções originais para a formação. O violão era tradicionalmente uma “figura importante no acompanhamento da voz” (ZANGARI, 2013. p. 23). Era comum que durante os recitais de violão, o concertista acompanhasse algum cantor. Por exemplo, o violonista Mauro Giuliani (1780 - 1829), segundo algumas bibliografias, era também cantor, assim como seu filho Mauro Michele (ZANGARI, 2013), e compôs uma porção de obras para a formação, conforme afirma Melo (2015. p. 43):

Enquanto ele deslumbrou o público com seu uso inovador do violão como instrumento solo, também continuou a usá-lo em seu mais popular papel da época, como instrumento acompanhador para canto

Ainda não está claro se Giuliani se acompanhava enquanto cantava durante os concertos ou se convidava cantores para fazê-lo. No entanto, a despeito disso “é inegável que a música vocal estava ao redor dele e de sua família” (ZANGARI, 2013. p. 23). Zangari afirma que “Giuliani foi influenciado pela música vocal não apenas através de sua família, mas também por instrumentistas, compositores e músicos amadores.” (2013. p. 23). Ao longo dos anos seguintes, muitos outros compositores da Europa tiveram essa proximidade com a música vocal e compuseram para esta formação.

No Brasil, desde o final do século XVIII a modinha se destacou no gênero vocal como estilo comumente acompanhado pela viola de cordas dedilhadas e, posteriormente, pelo violão. No entanto foi a partir do final do século XIX, início do XX, que esse repertório se amplia e se expande para além da modinha, e o violão passa a receber outro tratamento na sua relação com a voz. Diante desse panorama, o termo “acompanhamento” pode nos remeter a um conjunto de questionamentos. Cabe-nos perguntar, por exemplo, até que ponto o acompanhamento só acompanha, ou a partir de que medida pode-se dizer que o acompanhamento passa a integralizar a voz?

A palavra “acompanhar” vem do latim *companiono* de *cum panis*, que significa “aquele com quem se repartia o pão” (*cum*, com. *Panis*, pão). Dessa forma, desde sua etimologia ela nos remete ao sentido de fazer algo junto, dividir alguma atividade, seguir junto de um ponto ao outro. Podemos, portanto, entender o “acompanhamento” na música vocal, como algo que o instrumento literalmente faz junto com a voz. O que difere fundamentalmente do ato de constituir uma só coisa, ou seja, fazer algo junto com a voz, na música vocal, é fundamentalmente diferente de constituir uma só unidade com a voz. Pois neste último, a voz e o instrumento constituem uma unidade que não é mais nem voz, nem instrumento, mas um terceiro elemento maior do que apenas a reunião dos outros dois. Para encontrarmos essa relação de integralização, na música vocal, o instrumento e a voz devem florescer da organização do pensamento musical desde sua gênese e se relacionar com ela em sua execução. À medida que tal integralização oferecer suporte imagético e psicológico ao texto, pode-se dizer que as relações presentes na música vocal ganharam outra dimensão e ultrapassaram a relação de voz e acompanhamento.

Não pretendemos afirmar o momento exato em que o violão passa a ser tratado não apenas como um instrumento acompanhador, mas de certo que ao longo de sua história, sua relação com a voz se transformou. Nos registros mais antigos de música brasileira escrita para violão e voz, como em algumas modinhas, encontramos padrões de arpejos tais como aqueles encontrados nos métodos de Dionísio Aguado (1784 - 1849), que constituem apenas um suporte harmônico, um acompanhamento. Já nas músicas do século XX, como nas do compositor Cesar Guerra-Peixe (1914 – 1993) por exemplo, encontramos um instrumento usufruindo de uma porção de técnicas tais como arpejos, ostinatos em plaqué, cordas soltas como notas pedais, dentre tantas outras que caracterizam um idiomatismo que ultrapassa a definição de acompanhamento tomada aqui, pois integra a linha da voz em função da completude da obra, com os devidos suportes.

Nesse sentido, pode-se dizer que o papel do violão foi, pelo menos, ampliado na música vocal. Podemos traçar um paralelo com o papel do piano na canção, que foi, de maneira similar, ampliado e transformado durante o século XVIII. O primeiro grande expoente dessas transformações foi Franz Schubert (1797 – 1828), seguido por seu herdeiro Robert Schumann (1810 – 1856). Foi nos *Lieder* de Schubert que a relação entre texto e música começa a ganhar um novo tratamento, “existem nos 610 *Lieder* de Schubert centenas de imagens literários-musicais mais profundamente pessoais e menos

prontamente identificáveis.” (SADIE, 1994. p. 536). Tal processo imagético está sustentado por recursos composicionais que buscam uma “íntima união entre texto e música, que foi e sempre será a virtude e o mistério da canção”. (PICCHI, 2010 p. 21). No entanto (p. 23):

Toma-se historicamente [...] Schumann como o burilador ideal da canção de câmara, isto é o firmador do conceito como sendo um texto revestido de música, segundo uma determinada leitura do compositor, tendo o piano como cúmplice comentador das ideias, tanto do ponto de vista imagético como psicológico

Evidentemente o paralelo traçado se desencontra cronologicamente, no entanto, da mesma maneira que o piano transcende a simplicidade do acompanhamento harmônico e passa a ser necessário à completude da obra, o violão passa a constituir uma única unidade com a voz, tendo em vista o texto e a leitura do compositor. Em ambos os casos, tudo se integra em função da construção de significados a partir de tal leitura. Ainda que tais características surjam no gênero vocal em épocas diferentes, com intensidade e repercussão diferente, é inegável que os dois repertórios passaram por transformações que integraram o instrumento no discurso da voz. E é isto que presenciamos na música vocal brasileira com violão, essencialmente a partir do século XX.

O violão solista no Brasil

Ao longo do século XIX, e especialmente no início do século XX, ele já desempenha sua dupla função de acompanhador da voz e instrumento solista. Característica essa que o acompanhará até os dias de hoje. Conforme afirma Zanon (2006);

Os primeiros concertos de violão solo documentados no país foram oferecidos pelo violonista cubano Gil Orozco em 1904 e não chegaram a atrair muita atenção, mas supõe-se que já houvesse um ensino sério de violão clássico nessa época, já que Villa-Lobos admitiu haver aprendido violão pelos métodos do espanhol Dionísio Aguado.

No entanto, nesta época o violão ainda era frequentemente alvo de severas críticas por parte da imprensa (BARTOLONI, 2015). Foi no ano de 1916 e 1917 que o violão solista é, pela primeira vez, visto e citado publicamente como um “instrumento nobre”, conforme o artigo publicado no jornal paulistano “A Cigarra”, em 30 de abril de 1917.

Esses anos ganharam importância na história do violão solista, devido às visitas feitas por violonistas estrangeiros. Tais fatos permitiram que o violão, enquanto instrumento solista, alcançasse outro status. Em 1916 o paraguaio Augustín Barrios chega ao Brasil e realiza concertos no Rio de Janeiro e em São Paulo. A crítica do jornal “O Estado de São Paulo” ficou, evidentemente, encantada com o violonista. No jornal “A Cigarra”, da cidade de São Paulo publica um artigo no dia seguinte ao concerto de Barrios, no qual diz (Arthur Barrios. *A Cigarra*, São Paulo, p. 18, 30 abr. 1917):

O violão é um instrumento nobre. Pena é que a sua sonoridade não corresponda às exigências do público dos concertos, que anseia sempre pelas grandes sonoridades. Em todo o caso, num salão, todos poderão apreciar a voz poética do violão, intensamente expressiva, a doçura e suavidade de suas inflexões sonoras, principalmente quando esse instrumento tem ao seu serviço um concertista da envergadura de Arthur de Barrios...

Por descuido do autor o nome de Agustin Barrios ficou errado na publicação, no entanto, fica claro a impressão que o paraguaio deixou. O “Jornal do Commercio” do Rio de Janeiro publica, no mesmo ano, mais uma crítica positiva ao violonista Barrios, porém neste artigo curiosamente a crítica “começa a questionar a produção dos violonistas brasileiros, que limitavam-se a acompanhar músicas populares (...)” (BARTOLONI, 2015 p. 63). Talvez como uma forma de se manter congruente com a repulsa expressa em outro momento ao instrumento que se associava às camadas mais pobres da sociedade.

Por fim, dado o sucesso e a repercussão de seus concertos, o paraguaio residiu no Brasil por alguns anos. Conforme comenta Bartoloni (2015, p. 64):

(...) a presença de Barrios estimulou toda uma geração de violonistas a adotar uma nova postura, mais reflexiva, em relação ao instrumento, passando a valorizar suas possibilidades como solista, interessando-se em apurar a técnica de execução.

Também tivemos a visita da espanhola Josefina Robledo, aluna de Francisco Tárrega¹³. Sua primeira audição no Brasil foi em São Paulo aos 23 dias de Julho de 1917, em um evento fechado à imprensa na “Rotisserie Sportsman”. No dia seguinte ao seu

¹³ Tárrega nasceu em 21 de novembro de 1852, na cidade de Villlareal, Espanha. Reestruturou e inovou a técnica e a construção do instrumento juntamente com o *luthier* Antonio Torres. Sua escola foi muito difundida aqui no Brasil, através de publicações de artigos e métodos baseados em seus princípios (BARTOLONI, 2015 p. 64)

recital o jornal, “O Estado de São Paulo” publicou uma crítica tão positiva e extensa quanto àquela feita a Barrios, chegando inclusive, a afirmar que essa “maneira de tocar” o violão demonstrava as qualidades de “instrumento aristocrático”. Fazendo supor um contraste com a maneira de utilizar o violão até então (Josefina Robledo. *O Estado de São Paulo*, 1917)

Assim como Barrios, o sucesso da violonista lhe convidou a residir no Brasil por alguns anos, durante os quais, assumiu um papel de importância ímpar para o violão brasileiro. Durante sua estadia aqui, ela lecionou e trouxe a chamada “mais moderna técnica violonística de então – a de seu professor Francisco Tárrega” (ANTUNES, 2008, p. 25).

Nessa mesma época, o Brasil recebeu visita de uma série de outros violonistas estrangeiros. Segundo Bartoloni, esses fatos demonstram que “se vieram grandes violonistas é porque havia acolhida prévia para eles” (2015. p. 65). Ainda assim, a crítica se demonstrava menos ácida apenas aos violonistas que utilizavam o instrumento para fazer “música erudita”, ou seja, apenas para o violão solista, com repertório repleto de músicas de compositores europeus e executado em determinado contexto.

A despeito do movimento gerado em favor do violão, pela vinda desses estrangeiros ao Brasil, “aquele que podemos apontar como o primeiro concertista brasileiro não sabia ler música e tocava com o violão invertido, mas com as cordas em posição normal: Américo Jacomino, o Canhoto”. (ZANON, 2006). Américo Jacomino nasceu em 1889 e faleceu em 1928, em São Paulo, capital. Apesar de ter gravado seus primeiros discos nos anos de 1912 e 1915, foi no dia 5 de setembro no ano de 1916 - mesmo ano em que Augustin Barrios encantou a crítica – que ele deu seu “famoso recital no Conservatório Dramático e Musical” (ANTUNES, 2008 p. 29), que resultou em uma série de elogios por parte da crítica publicada no jornal “O Estado de São Paulo” do dia seguinte.

Após esse dia até seu falecimento aos 39 anos de idade, “Canhoto acumulou críticas positivas e um currículo admirável para um violonista naquela época” (ANTUNES, 2008 p. 29). Durante esse início do século XX, surgem outros nomes importantes como João Teixeira Guimarães, conhecido como João Pernambuco, Villa Lobos comenta a obra de João Pernambuco dizendo que “Bach não teria vergonha de assiná-las como suas” (DUDEQUE, 1958. p. 102).

Muitos compositores importantes para o violão surgem neste momento, tais como Aníbal Augusto Sardinha – Garoto (1915-1955), Dilermando Reis (1916-1977) o

violonista das rádios, e por fim, destaca-se também Heitor Villa-Lobos (1887-1959), sobre quem Zanon diz(2006):

De todos compositores que escreveram inspirados pela arte de Segóvia¹⁴, Villa-Lobos é o único que parte de um conhecimento em primeira mão do arcabouço técnico do instrumento para realização de uma linguagem individual

Sua obra para violão, apesar de relativamente pequena, é um legado de referência para todos os compositores posteriores a ele. Sua forma de pensar e escrever para o violão demonstram um domínio pleno das características inerentes ao instrumento, de tal forma que suas obras são, por vezes, tomadas como referência de idiomatismo instrumental. Todo esse movimento, especialmente de alguns violonistas compositores, atraiu os interesses de compositores não violonistas, como é o caso do Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993), Francisco Mignone (1897-1986), Cesar Guerra-Peixe (1914-1993), Villani Côrtes (1930), Ricardo Tacuchian (1939), dentre outros.

Apesar da importância desses nomes para o violão solista brasileiro, a grande maioria teve, em algum momento, uma relação também com a música vocal. Quase todos os compositores citados compuseram obras para voz e instrumento, e para alguns deles, tocar acompanhando um(a) cantor(a) era uma prática comum. Dessa maneira, consolidase através dos anos, o violão como um instrumento presente na música vocal.

Música Vocal

O canto é uma manifestação que acompanha a história do ser humano. “Há quem diga que o canto tenha sido a primeira e continue sendo a mais importante manifestação musical do ser humano” (PICCHI, 2010. p. 21). A história do canto, portanto, se confunde com a história da melodia, pois o canto talvez seja, após o ritmo, a primeira forma de manifestação musical com a qual o homem tenha se expressado. Seja no contexto tribal, com funções ritualísticas, de guerra, de manutenção da vida tribal ou por qualquer outro motivo, o canto acompanha a história do homem.

A ideia da música vocal passa a ser possível à medida que a atitude de cantar se organiza e ganha, ao longos dos séculos, uma estrutura definida. Instrumentos passam a dialogar com a voz e a dar-lhe suporte. A relação do canto com a poesia, com a contação

¹⁴ Andrés Segóvia (1893-1987), violonista espanhol considerado “pai do violão erudito moderno”. Muitos compositores escreveram obras dedicadas ou encomendadas por ele.

de história, e inclusive com o instrumento, consolida a música vocal como um gênero musical específico, com características bem claras. Ainda por um tempo na história do canto, a expressão está encarregada e limitada à transmissão do texto. Já com os trovadores do século XII a expressão musical passa a ser compreendida como um todo, uma vez que o cantar envolve também o tocar. Seriam os trovadores os “tataravôs da canção” (PICCHI, 2010. p. 21), no sentido de uma preocupação primitiva acerca da expressão da união de texto e música. Essa busca não deixou de ser pano de fundo da história da canção em nenhum momento. Contudo foi ao longo do século XVIII que ocorreu a ascensão do novo *Lied* Alemão (SADIE, 1994), uma forma de música vocal profana e não operática de considerável relevância artística (GROUT, 2007).

A partir de então, e especialmente após Schubert e Schumann, é que o piano gradualmente se estabelece como instrumento ideal no acompanhamento da voz. A tradição histórica que se constrói a partir destes *lieder*, e sobretudo destes compositores, faz da formação “piano e voz” o paradigma da canção de câmara. Apesar da existência de obras para voz solista com acompanhamento orquestral e de outros instrumentos, a predominância do *lied* alemão sobre a composição de canção de câmara cristalizou a formação e, inclusive, fomentou a definição de canção de câmara.

Contudo, deve-se considerar também a relação da voz com as cordas dedilhadas, uma vez que esta existia, pelo menos, desde os trovadores do século XII. As monodias dos séculos XVI e XVII também admitiram as cordas dedilhadas, uma vez que, a despeito do acompanhamento feito com cravo, também era feito frequentemente com Alaúde, *Vihuela*, *Chitarrone* e eventualmente com Guitarra (SADIE, 1994). Assim como as árias do século XVII, cujo acompanhamento com contínuo começa a tornar-se raro apenas no início do século seguinte.

Sobre esta relação da voz com instrumentos acompanhadores, há autores como John Ward (1917 – 2011) que afirmam que, no século XVI, os instrumentos de teclado eram “raramente empregados, pelo menos em obras impressas, para o acompanhamento de canções” e completa dizendo que “A *vihuela* era, como o alaúde, o instrumento para acompanhar¹⁵ canções no século XVI” (1953, p. 138). Há autores que citam a inúmera quantidade de arranjos¹⁶ de peças vocais para alaúde, como uma evidência de sua

¹⁵ Neste contexto, “acompanhar” significa dar suporte à uma linha melódica vocal.

¹⁶ A autora, Vieira, F. Utiliza-se extensivamente deste termo. No contexto de sua pesquisa, o termo arranjo, diz respeito à adaptação e/ou transcrição de determinada música para outro meio de expressão. Neste caso, transcrição da música vocal para os instrumentos de cordas dedilhadas. Sempre que utilizarmos este termo neste texto, estaremos fazendo referência a este uso.

importância de instrumento acompanhador. Vieira comenta, inclusive, que tais arranjos resultavam em uma “canção solo com acompanhamento de alaúde”. (2011). Esta autora questiona se essa prática possa ter dado origem a uma estrutura composicional ao longo do tempo; a melodia acompanhada. Afinal, com os arranjos das músicas vocais, as “tablaturas para alaúde e teclado começaram a exercer uma função de acompanhamento (linha harmônica junto da linha vocal)” (VIEIRA, 2011, p. 14). Esse questionamento se fundamenta no fato de que ao fim do século XVI e início do XVII, a tablatura para teclado ou alaúde era o tipo mais importante de arranjo da polifonia vocal. (VIEIRA, 2011). Pode-se supor, portanto, que a relação entre instrumentos de teclas e voz é cronologicamente posterior a relação entre cordas dedilhadas e voz e que, portanto, pode ter recebido influências desta última.

No entanto, é evidente que os instrumentos de teclas e os instrumentos de cordas dedilhadas tenham passado por processos históricos diferentes. A escrita para instrumento de tecla e o capital simbólico¹⁷ que ele passou a acumular ao longo dos séculos, seu desenvolvimento técnico-mecânico, sua capacidade de ressonância e ambientação, cujo o desenvolvimento dispensa comentários, fomentaram um percurso que o posicionaria, já no século XVIII, como um instrumento ideal para o acompanhamento da voz. Enquanto apenas ao fim do mesmo século, no ano de 1799, que se publica por Fernando Ferandière, “o primeiro tratado a ensinar o guitarrista a ler música no pentagrama em vez de ensiná-lo a tablatura” (DUDEQUE. 1958. p. 53), e só então é que se abre um novo horizonte para a relação dos instrumentos de cordas dedilhadas com a voz, pois com a possibilidade de escrita na partitura, compositores não guitarristas puderam escrever para guitarra. Inevitavelmente isto se estende ao repertório para voz e guitarra, e provoca uma grande repercussão no século XIX. Neste mesmo século, a guitarra que já possuía 6 ordens¹⁸, passa por transformações estruturais, ganha um novo comprimento de corda e têm sua caixa de ressonância reestruturada. A guitarra tem, agora, possibilidades de projeção sonora que até então desconhecia. De qualquer forma, apesar de toda evolução do instrumento a partir do século XIX, Dudeque comenta que (1958. p 59)

O desenvolvimento do violão, desde o século XVI, quando era um instrumento pequeno de quatro ordens, até o instrumento atual, levou quatro séculos. Uma evolução lenta se comparada ao violino ou o piano (...).

¹⁷ À maneira de Pierre Bourdieu (1930 – 2002), segundo a qual o Capital Simbólico é a representação social dos outros tipos de capitais nos campos sociais.

¹⁸ Eram 5 cordas duplas e a primeira corda simples.

Ainda assim, no século XIX surgem os métodos didáticos mais importantes do instrumento, e o repertório começa a crescer por parte de compositores guitarristas e compositores não guitarristas. E o instrumento começa a ser comparado – e as vezes avaliado – por suas semelhanças e diferenças com outros instrumentos. Pode-se supor aqui uma intenção velada de validação do instrumento historicamente ligado à uma prática à parte de centros como a nobreza e a aristocracia. O próprio Ferandière comentou em seu livro que a partir de então a guitarra poderia “acompanhar o canto como se fosse um piano-forte”¹⁹ (FERANDIÈRE, 1977. p. 1).

No comentário do autor, percebemos já o piano-forte estabelecido como instrumento ideal de acompanhamento da voz. E sua atuação como paradigma da formação com voz. Seria, portanto, sob a sombra do paradigma do piano que outros autores, não guitarristas, podem agora escrever na partitura para guitarra e voz?

Esse atraso das cordas dedilhadas em relação ao piano, especialmente no que diz respeito à escrita, contribuiu para que, através da tradição, a formação voz e piano parametrizasse a relação voz e instrumento. É claro que não estão ignoradas aqui as capacidades sonoras e mecânicas peculiares ao piano, mas tais capacidades aliadas aos fatos supracitados e com a devida inserção social, é que levou o piano a cristalizar tal tradição, e tridimensionalizar um comportamento específico junto da voz. Ao concatenar os aspectos aqui citados, a maneira do piano realizar a música vocal expandiu suas possibilidades musicais às dimensões histórica, social e cultural. Dessa forma, o processo composicional que nasce da relação texto-música, na música vocal, reflete um comportamento instrumental que, além dos suportes imagéticos encontrados em suas sonoridades possíveis, ainda está amparado e ampliado por essas três dimensões.

Essa expansão do uso do piano se constrói ao longo da história, vemos por exemplo que, de meados do século XVII até o fim do século XVIII, a música perde força em sua função religiosa e ganha espaço social. O musicólogo Henry Raynor (1917 – 1989) relata uma prática comum dessa época, dizendo que “[A] nobreza do Império passava considerável parte de cada ano – a temporada social abrangia o outono e o inverno – na capital, cada nobre levando consigo a sua *Kapelle* ou quaisquer músicos domésticos que empregasse.” (1978. p 371) Comenta ainda que em Viena havia um acúmulo de

¹⁹ Edição Facsímile. London Tecla Editions, 1977 p1

músicos e que estes, ou tinham outra profissão concomitante ou desempenhavam várias funções, tal como Haydn quando foi (1978 p. 371)

expulso do coro da Catedral de Santo Estêvão; ele dava lições, cantava como tenor nas missas solenes da catedral, tocava violino nas orquestras de igreja e mosteiros e toda noite tocava onde podia – na Hausmusik dos nobres, ou em serenatas de rua ganhando o que pudesse.

Nesse momento a prática da “música doméstica” ou Hausmusik também era bastante comum. O príncipe prussiano Lichnowsky (1761 – 1814), por exemplo, dava concertos de câmara regulares nas sextas feiras pela manhã. Horário em que, os músicos que trabalhavam a noite, podiam participar. Um encontro social que reunia, em caráter de igualdade, os intelectuais, músicos e toda a elite social de Viena.

Naturalmente essa prática provocava uma demanda no mercado editorial, um “mercado amadorista para solos instrumentais, música de câmara, peças vocais e para pequenos conjuntos, em suma, tudo o que pudesse ser usado como *Hausmusik*.” (1978 p. 383), praticamente sustentava as empresas publicadoras. Ainda que, depois de atingir certo ritmo de produção, esse mercado não tenha tido um movimento significativo de expansão, as atividades da *Hausmusik* davam conta de mantê-lo ativo. Entretanto, compositores como Schubert, apesar de gênio, protagonizou, segundo Raynor, um fracasso em ganhar dinheiro. Compositor “autônomo com um considerável séquito entre a burguesia e a nobreza menor artística de Viena” (RAYNOR, 1978 p. 408), tinha dificuldades com o conceito de pontualidade, e não desfrutava de um comportamento que o levasse a transcender a classe em que nasceu, ou dominar os meios de propagação para sua música. Segundo Raynor, Schubert era um compositor que

Sem quaisquer triunfos públicos em sua juventude para gerar um desejo de obras-primas amadurecidas quando elas chegassem, dedicando grande parte do seu tempo a forma nova e íntima de Lied que não lhe podia proporcionar meio de vida a despeito do fluxo de grandes canções que produziu durante os últimos 12 anos de vida, Schubert sofreu o inevitável destino de um compositor não suficientemente grande como executante para subsidiar a sua obra criativa.

Uma vez que antes da década de 1880 o *lied* era praticamente uma música domiciliar (RAYNOR, 1978), a demanda por obras do tipo se dava em função desta prática. As casas publicadoras viriam a sofrer um impacto significativo apenas com o surgimento das novas sociedades e associações de concertos. E todas as novas

organizações de músicos que precisavam de um fluxo constante de novas obras de modo a atrair seus públicos. É este movimento contínuo de mercado que favorece a constante produção e publicação de obras que envolvam o instrumento, bem como é nesse cenário que se insere o desenvolvimento e a propagação do piano como instrumento cujo capital simbólico social é ampliado, e protagoniza uma prática comum que condensa uma cultura de uso do piano.

Os instrumentos de cordas dedilhadas passaram por um processo histórico diferente, o que levou-os a um outro posicionamento social e um consequente posicionamento cultural. A diferença, no percurso histórico especialmente, nos permite questionar se, levando em conta as diferenças fundamentais nas dimensões do uso desses instrumentos, as cordas dedilhadas não poderiam configurar um comportamento análogo ao piano junto da música vocal. Isto é, apesar da tridimensionalidade do comportamento instrumental, e da forma como elas são preenchidas de sentido de maneira diferente para esses dois instrumentos, seria possível considerar que a natureza da relação deles com a voz passa por um mesmo processo de organização do pensamento musical?

CAPÍTULO 2

1. Escrita e escritura

Uma vez que a possibilidade da escrita tenha se tornado um ponto decisivo no desenvolvimento da música vocal, em especial para o violão, devemos considerar suas particularidades para contextualizá-la na construção de relação entre texto, voz e instrumento. Segundo Arnold Schoenberg (1874 – 1971), a música precisa ter lógica e coerência para que seja inteligível. Isto é, o material musical que o compositor escolhe para utilizar em determinada obra (lógica), deve manter relações internas entre si (coerência), de forma a constituir uma organização compreensível. Cada elemento musical deve, segundo o autor, ser destacado de acordo com sua função e importância. (SCHOENBERG, 1991) Dessa maneira, a inteligibilidade fica a cargo das relações entre os elementos musicais.

Nesse sentido, a escrita da música e em especial da música vocal, traz consigo relações de coerência que podem fundamentar a inteligibilidade da obra. No entanto, tais relações se dão de maneira complexa neste gênero musical, pois sua gênese está, na esmagadora maioria das vezes, intrinsecamente ligada à leitura de um texto que é posteriormente musicado. O que nos leva a considerar que a relação entre texto e música, pode ser determinante no estabelecimento das relações de coerência, e atribuições de significados. A relação intersemiótica que se dá entre texto verbal e musical pode ressignificar tanto os elementos textuais, quanto os elementos musicais, a ponto de motivar a escolha de determinado material em detrimento de outro.

Émile Benveniste²⁰ (1902 – 1976), a partir da definição de semiologia de Saussure,²¹ propõe a necessidade de abordar não apenas a relação interna entre os sistemas de signos, mas também as relações que podem se estabelecer entre diferentes sistemas semióticos. A relação intersemiótica que se dá entre o texto verbal e o musical, se enquadra naquilo que Benveniste chamou de “relação de engendramento”, na qual considera-se a capacidade de um sistema servir de base para criação de outro. No caso da música vocal, além do texto verbal dar suporte para criação do texto musical, ele também

²⁰ Linguista Francês que ficou conhecido pela expansão do paradigma linguístico estabelecido por Ferdinand Saussure.

²¹ No seu livro “Semiologia da língua” de 1969, tradução de 1989. No qual ele define Semiologia como a ciência que estuda a vida dos signos no ceio da vida social.

passa a ressignificar e ser ressignificado pelos elementos musicais. A criação desse sistema semiótico passa pelas dimensões culturais, históricas e sociais. Isto é, tanto texto verbal, quanto o musical, são historicamente inseridos, contextualizados socialmente e sua escrita pressupõe uma determinada leitura, cuja atribuição de sentido é, de certo modo, coagida. Essa confluência entre as duas linguagens caracteriza uma outra relação elencada por Benveniste a qual foi chamada de “relação de homologia”, sendo, por definição, uma relação entre dois sistemas semióticos, que atua como princípio unificador de valores semióticos, ou cria novos valores. Considerando a natureza da música vocal e sua tradicional gênese em um texto verbal, pode se justificar, portanto, que a unidade constituída por texto-musica-instrumento, forma uma totalidade discursiva indivisível.

Dessa forma, a natureza da relação entre os elementos musicais, depende da forma como determinado instrumento irá realiza-los, e portanto a coerência fica, de certo modo, sujeita à execução. É dessa maneira, portanto, que podemos integrar a execução à completude da obra. Se as possibilidades de execução, com suas peculiaridades sonoras, são necessárias ao estabelecimento de coerência entre os materiais, logo, a execução é parte que fundamenta a inteligibilidade. Esta completude a que leva a execução, se torna mais evidente quando os elementos musicais podem ser decodificados em processos mecânicos de sonoridades específicas, cristalizados pela tradição de determinado instrumento. Neste caso, o procedimento se torna praticamente intraduzível para outro instrumento e pode-se dizer que, não só a realização tornou-se parte integrante da completude, mas também aquela dada característica específica. Desse modo, podemos entender por completude, na música vocal, como a sua totalidade sendo realizada pelo intérprete. Isto é, no momento em que se realiza a obra é que pode-se dizer que ela está completa, pois é nesse momento que as relações, de fato, se estabelecem. E em sua realização que o discurso se forma efetivamente.

As escolhas de como utilizar determinados elementos musicais e a maneira de relacioná-los, nascem de uma decisão pessoal do compositor. É possível deduzir a intencionalidade de algumas escolhas através da análise da escrita da música. Bem como, é possível construir as relações (ou o leque de possíveis relações) entre os elementos musicais. Entretanto, qualquer compreensão destas organizações, dependem diretamente da escrita da obra. Ainda quando podemos associar uma sonoridade específica à organização do pensamento musical, integrando execução à completude. Isto é possível através da compreensão da escrita.

Por estas razões que se torna imprescindível compreender as nuances da escrita musical, considerando a individualidade de cada compositor. Sobretudo quando se refere ao universo da música vocal, uma vez que a natureza deste gênero carrega consigo uma relação intersemiótica ambivalente, que amplia as possibilidades de expressão de uma perspectiva individual. À medida que o texto pode criar significações para os elementos musicais, estes, podem ressignificar o texto. Portanto, a perspectiva do compositor se relaciona com suas escolhas musicais, e sua maneira de ler e reagir ao mundo, refletirá em sua forma de pensar e escrever música.

Umberto Eco cita o conceito de euritmia de um arquiteto Romano do século I a.C chamado Vitruvio. No contexto das artes plásticas, ele conceitua euritmia como as “adequação das proporções objetivas às exigências subjetivas da visão” (ECO, 2015. p. 70). Assim como:

Platão, no sofista, observa por exemplo, que os pintores pintam as proporções não segundo uma conveniência objetiva, mas em relação ao ângulo do qual as figuras são vistas pelo observador.

Em analogia direta, a música vocal estabelece uma espécie de adequação das proporções objetivas às exigências subjetivas da leitura feita pelo compositor. Ou seja, a objetividade do texto na música vocal se adequa à subjetividade da leitura do compositor e pode, em alguns casos, influenciar sua organização do pensamento musical tanto para a linha vocal, quanto instrumental. Contudo, ainda na linha do pensamento de Eco, essa adequação não implica que a música seja uma expressão fechada da leitura que o compositor fez do texto, uma vez que, o intérprete também fará sua leitura da obra. Segundo Eco (2015. p. 69), toda obra de arte constitui um:

(...) centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele [intérprete] instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída. [...] mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de cogenialidade com o autor.

A perspectiva de Luigi Pareyson esclarece que, “o agir humano se caracteriza pelo fato de não ser criativo” (1993, p. 172), ou seja, toda atividade sempre está atrelada a algo que, de modo particular, a tenha estimulado. Em síntese ele afirma que toda atividade humana, não se inicia, mas é iniciada. Portanto, não há atividade que não surja de um estímulo, seja ele de qualquer natureza que seja. Isto não quer dizer, contudo, que a atitude humana esteja sujeita a uma passividade determinista. Evidente que todo estímulo que encontra receptividade pode se desenvolver em atividade, mas nada determina que tal

estímulo deva necessariamente se desenvolver. Toda a atividade, portanto, é um processo de receptividade e desenvolvimento, que necessita de tempo e transformação, necessita se alimentar para crescer e despontar como atividade. Nesse sentido, a atitude do compositor e a do intérprete se assemelham no processo de adequação da obra em uma perspectiva pessoal, pois como afirma Pareyson (1993, p. 175) a interpretação é:

a ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo (...). A interpretação é um ver que se faz contemplar e um contemplar que visa ver

Ou seja, em certo sentido, tanto o compositor da obra musical quanto seu intérprete, são agentes de uma adequação subjetiva da obra, pois são portadores de uma (ECO, 2015. p. 68)

situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

Nesse sentido, pode se dizer que toda leitura de uma obra apresenta uma forma de interpretação, isto é, o intérprete é essencialmente um leitor cuja leitura pode ser frutiva e/ou executante. De forma que em cada leitura a obra revive dentro de uma perspectiva original.

Análogo ao artista que pinta uma paisagem de acordo com a subjetividade do seu olhar, é o compositor que lê um texto poético e compõe uma música vocal de acordo com sua leitura. Na mesma proporção que o intérprete lê a obra e a executa de acordo com sua leitura. Tudo acontece, na perspectiva de Pareyson, porque o estímulo se transformou e se desenvolveu em atividade. No entanto, há um eixo que transpassa todas essas etapas com sua natureza original imaculada, e confere a cada obra uma singularidade a despeito de todas as leituras possíveis.

Portanto, ainda que uma obra esteja fechada em uma estrutura perfeitamente calibrada, é aberta quando, a despeito das inúmeras leituras possíveis, sua singularidade, originalidade e natureza não se alteram. Nesse sentido, pode-se dizer que a execução do intérprete participa da gênese da leitura feita pelo compositor e a completa, pois é em sua execução que se torna evidente e se realiza tal eixo. A execução do intérprete revela, portanto, a forma como o compositor o tornou constituinte do eixo essencial de sua leitura. A figura do intérprete e suas possibilidades de execução são partes estruturais da

leitura que o compositor fez da obra que deu origem à música vocal. Por isso, nessa perspectiva, a execução participa da completude da obra, porque a obra foi pensada considerando as suas possibilidades de execução.

Por isso dizer que, “(...) a obra musical está agregada ao ato que a realiza” (PICCHI 2010, p. 252), é reconhecer sua necessidade inerente de mediação, inclusive a fim de sua completude. Nesse sentido, ao mesmo tempo que a figura do intérprete participa da gênese da obra, sua atitude interpretativa é determinante, pois a compreensão da obra depende de sua execução interpretativa. Elementos de lógica e coerência presentes nela (SCHOENBERG, 1996), devem ser realizados de forma que a clareza de suas relações internas possa tornar a obra compreensível. Não basta, portanto, que a necessidade de contraste, variação e fluência, sejam preenchidas pelo compositor. É preciso que o intérprete, através de sua leitura e realização, apresente estes elementos como integrantes da obra em função da lógica e coerência. Integrar a execução da obra à sua completude dessa forma é considerar que na escrita, a obra está suspensa em função da interpretação. (BRELET 1951, p.5)

Não se trata aqui de arguir em favor da concepção tradicional da escrita (ZAMPRONHA, 2000), para a qual a obra musical é uma entidade autônoma que só poderá ser restituída através de uma execução fiel da sua escrita. Nesta concepção a escrita musical tem a função de registrar e transmitir uma informação musical. Torna-se portanto, um código secundário. Zampronha explica essa concepção colocando a música como uma ideia, no sentido platônico, e a escrita como sua representação imperfeita (2000). Logo, o intérprete deve fazer o mesmo caminho da ascese descrito no *Banquete* de Platão. Ele deve chegar ao objeto primeiro para restituir a obra. Tal objeto primeiro e perfeito corresponde ao Belo em si no *Banquete*, a ideia em *Teeteto* e objeto verdadeiro em *Crátilo*. Diante das limitações da representação deste objeto, quanto mais precisa e detalhada for a escrita, melhor (NÖTH, 1990). Esta perspectiva na qual a obra necessita ser restituída pelo intérprete entende a obra como algo externo à sua escrita e mal representado por ela.

Contudo, há uma outra concepção de escrita a qual Zampronha chamou de “Novo paradigma”, em que o intérprete não restitui a obra, uma vez que ela não é externa a escrita. A obra, enquanto objeto representado, emerge de sua representação como resultado da interação entre o observador e o contínuo de possibilidades apresentado por sua escrita. Ou seja, a escrita enquanto representação é um contínuo de possibilidades da qual emergem formas de organização do pensamento musical, que estabelecem uma

dialética com o intérprete. Essa dialética configura um espaço de fruição, no qual o intérprete participa do processo de completude da obra com sua leitura e execução interpretativa.

Nessa concepção da escrita não há um objeto ideal a ser representado imperfeitamente. Ou seja, no jogo das remissões sýgnicas não há um objeto primeiro, de modo que, todo significado só possa ser gerado por significantes. A partir do momento que não se considera a escrita como uma retórica das representações imperfeitas, a dialética entre intérprete e obra, se aproxima do conceito de psicagogia²², uma vez que configura um diálogo. A psicagogia se torna possível, pois aquele que a realiza conhece tanto o objeto quanto a alma a que está conduzindo. Contudo, nesse caso ao qual estamos nos referindo, nem o compositor, nem a escrita conhecem o intérprete. Mas a organização do pensamento musical que está por trás da escrita, suas possibilidades de realizações e o intérprete, atuam como as partes constituintes de um diálogo.

É com esse diálogo, que o intérprete atua em função da completude da obra. Diz Picchi (2010, p. 252):

A validade da interpretação reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua execução. E passa pela consciência das significações assignadas por ele como únicas e abrangentes a cada momento da execução. E, por fim, traduz-se pela ciência de que a verdade, contida na reunião de fatores, previamente conhecidos e trabalhados intelectualmente, da obra, revela a coerência, a inteligibilidade e a completude da própria obra a cada momento da sua execução.

Nesse sentido, a partir da leitura do compositor, a organização do seu pensamento musical se sublima na obra escrita, com a qual o intérprete vai se relacionar. Essa escrita se rege por uma “gramática”, cuja combinação de elementos é orientada pela ideia musical gênese da obra. Portanto, essa gramática, ou seja, este conjunto de prescrições e regras que organizam a forma escrita, é a fonte das possibilidades de execução interpretativa de que o intérprete dispõe. Isto quer dizer que ao mesmo tempo em que a escrita contém em si a escritura ela é, também, a mediação entre as ideias musicais e sua execução. Logo, a maneira como foram combinados os elementos da escrita, pode ser tomada como eixo de compreensão das relações entre os elementos musicais presentes na obra.

²² Segundo Zamprónha, psicagogia é a capacidade de um discurso conduzir uma alma ao conhecimento de um dado objeto. (ZAPRONHA, 2010. p. 31-32)

Na música vocal, tais relações podem ser consideradas tanto a partir da gramática musical, quanto a partir de suas diferentes dimensões, isto é, da sua natureza inseparável entre horizontalidade, verticalidade e texto. Assim, a presença da linguagem verbal, enquanto linguagem referencial, pode posicionar os elementos musicais como signos²³ que não o são por si só.

Dessa forma, as relações internas na música vocal, podem ser consideradas seja de uma perspectiva que parte de sua gramática apenas ou de sua gramática e também intersemiótica. Tais relações podem posicionar o instrumento, não como acompanhador apenas, mas como cúmplice da voz (PICCHI, 2010), ou seja, integra o instrumento na voz e a voz no instrumento, e eles não se acompanham, mas constituem uma unidade. Quando a perspectiva da organização da escrita e intersemiótica se conjugam, a relação entre horizontalidade, verticalidade e texto, atuam como fonte de coesão²⁴ e coerência, enriquecendo a inteligibilidade da obra. A partir desta perspectiva, a atuação do instrumento, da voz e sua relação com o texto, participam da construção da completude da obra, pois (tais atuações) possuem, em sua origem, a euritmia do compositor, bem como o pensamento musical presente na gênese da escrita, em dialética com a compreensão e execução do intérprete.

Sendo assim o ato de compor, de forma a explorar as possibilidades sonoras, tanto da voz, quanto dos instrumentos, é uma atitude que reflete a busca por um todo musical específico. As possibilidades particulares da voz, bem como do instrumento, são inerentes ao processo composicional. O som da voz ao cantar determinado trecho, ou do instrumento ao tocar determinada passagem e a relação entre eles, participam da leitura do compositor. Portanto, há de se considerar que as sonoridades pretendidas ao escrever para determinada formação, são conotativas das significações do todo musical.

Desta originalidade do instrumento e da voz é que surgem as questões sobre o idiomatismo para a música vocal, isto é, como uma sonoridade específica e exclusiva pretendida, participa da composição da obra? Ou seja, aquilo que é próprio e exclusivo de um instrumento pode emergir da organização do pensamento musical em sua gênese? Considerar a escolha por uma forma de escrever e de executar determinados trechos, como fundamentos de inteligibilidade, é inserir e envolver o idiomatismo no processo de construção de significados, e transcende-lo.

²³ Na concepção *Peirciana*.

²⁴ Entendendo coesão como articulações gramaticais que garantem uma boa sequenciação de eventos. E coerência como relação lógica entre os elementos musicais e a organização do pensamento musical.

2. Comentários Analíticos

A fim de refletir e almejar responder aos questionamentos levantados ao final do texto anterior, tomaremos como ponto de partida, a observação de algumas particularidades da escrita de algumas obras. Este olhar para essas obras não caracteriza uma análise por excelência, por não utilizar explicitamente uma ferramenta analítica na plenitude de sua aplicação. No entanto, é um olhar bastante detalhado que faz emergir relações importantes à completude da obra. Permanecer na superfície do processo de análise, e ser capaz de identificar determinados detalhes, nos faz supor que quanto mais se aprofundar na compreensão de tais peças, por meio da aplicação de ferramentas analíticas, tanto mais se tornarão evidente as relações entre texto voz e instrumento, e suas possibilidades de execução.

Para tanto, selecionamos cinco peças do repertório para voz e violão, tendo como critérios que tais peças sejam originais para a formação, brasileiras, compostas durante o século XX, e que a linha instrumental caracterize uma unidade discursiva junto com a voz e o texto. Depois dos comentários analíticos, daremos ênfase à maneira como o violão realiza a obra, e de que forma suas características tornam-se essenciais à sua completude.

2.1 Comentário analítico - Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe

Esta obra “Resta, sim, é remover”, original para violão e voz, de Cesar Guerra-Peixe, tem a forma A-B, sendo que a primeira parte apresenta uma primeira sessão de 8 compassos que se repetem com as mesmas figurações e mesmas direções, apesar de algumas alterações nas notas.

Fig. 4. Compassos 1 ao 16. Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe

A segunda parte apresenta ostinatos e notas pedais. Tanto na primeira parte quanto na segunda, encontramos, na linha instrumental, arpejos escritos para os quais a mão do violonista permanece fixa. Há, portanto, uma organização de “desenhos” de acordes. Temos, na segunda parte um ostinato de acordes arpejados com movimento cromático descendente e notas pedais. Tais notas são as notas mi (primeira e sexta corda solta) e a nota si (segunda corda solta). O primeiro acorde que surge é de Mi maior com sétima e segue-se cromaticamente descendente até chegar no acorde de Mi menor com sétima e décima terceira menor. Neste final a voz intercala entre um trecho quase recitativo e um melismático, a cada dois compassos a figuração se repete um tom abaixo, finalizando com uma linha melódica descendente, e uma condução cadencial para nota de repouso.



Fig 5. Compassos 18 ao 26. Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe

Esta música utiliza-se de um texto do poeta amazonense Elson Farias (1936). Trata-se de um poema com três quadras heptassílabas e sem rima. O texto trata de um momento epifânico desencadeado pelo remover as cinzas do olhar da pessoa a quem o eu-lírico se dirige. Há, nesta revelação, um aspecto também doloroso, pois o “sabor de puro ver”, inflama a chama de uma dor interior e tudo torna-se novo como lenha verde recém cortada, conforme poderemos ver no poema:

*Resta, sim, é remover
As cinzas do teu olhar,
De modo a inflamar a chama
Da tua dor interior*

*Limparás o campo claro
Do teu corpo, largo mar,
Tudo terá aos teus olhos
Um sabor puro de ver*

*Estarás assim mais nova
Que a água recém rachada,
Como hástrea de lenha verde
Que acabou de ser cortada.*

O compositor não trabalhou o texto ampliando ou reduzindo, encontramos na música o texto na íntegra. A linha melódica delimita os versos utilizando-se de notas curtas e notas longas, de forma que, todo final de verso está marcado por uma nota longa. O compositor, portanto, apoiou-se na métrica e na prosódia do poema, para organizar os elementos musicais, a tal ponto que podemos perceber, na escrita musical, a divisão de

estrofes original do poema. Cada início de estrofe é marcado por algum elemento musical novo, ou por uma citação do início da música, sugerindo um novo começo.

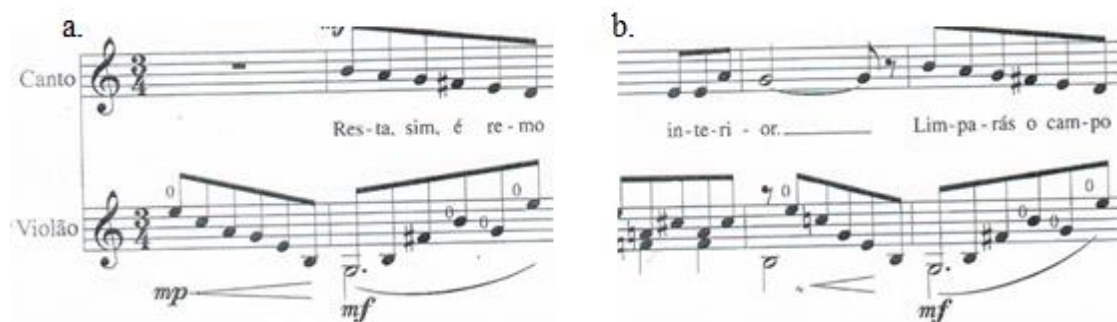


Fig 6. Comparação dos compassos 1 ao 2 e 18 ao 19, no compasso 18 (b) vemos a citação do início da música (a). Rest a, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe

Podemos perceber que em alguns momentos o tratamento musical deixa transparecer a rítmica poética. Como, por exemplo, no verso “Que a água recém rachada”, cuja escansão seria “quea / a / gua / re / cem / ra / cha / da” com a tônica na 7ª sílaba, musicalmente foi tratado assim:



Fig 7. Compassos 20 ao 21. Rest a, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe

Uma única figura musical para as sílabas gramaticais cuja escansão demonstrou estarem unidas e a sílaba tônica colocada no tempo forte do compasso, e com mais movimentação melódica do que o trecho que a antecede.

Não há na partitura consultada uma indicação específica para o tipo de voz, porém a considerar sua extensão, ela se adequa tanto às vozes soprano e contralto, quanto ao tenor. Sua extensão é basicamente de uma nona, do si3 ao ré5,



Fig 8. Extensão vocal da música Rest a, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe

Percebemos também, o uso das capacidades de ressonâncias típicas do violão, por meio do uso de cordas soltas e intervalos de reverberação de efeito. O uso dessas particularidades do violão em música vocal é bastante relevante pois favorece a relação do instrumento com a voz. A utilização de suas capacidades de ressonâncias constitui um recurso paliativo, dado o seu baixo volume sonoro, quando comparado por exemplo ao piano. Dentre os recursos utilizados em favor das ressonâncias, estão os arpejos que mesclam cordas soltas e cordas presas, intervalos de segundas menores feitos em cordas diferentes e ostinatos com notas pedais em cordas soltas. Além de que nos momentos em que a voz faz uma linha melódica descendente, o violão faz um contraponto com um arpejo ascendente, o que permite maior clareza para a articulação da voz.

2.2 Comentário analítico – Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle

A música “Queixa da moça arrependida” de Ernst Mahle, também original para violão e voz com texto de Ribeiro Couto, tem a forma A-B-C e apresenta, de maneira geral, uma textura bastante densa, especialmente na parte instrumental. Nesta, encontramos “posições” de acordes em quase toda sua extensão. Nos momentos em que o violão não faz acordes, ele faz uma linha melódica de notas curtas e rápidas, inclusive por conta do caráter indicado pra música ser “Vivo”.



Fig 9. Compassos 1 ao 7. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle

De acordo com a forma que esses acordes estão escritos, são acordes para serem tocados plaqué, pois há sempre uma condução melódica nos baixos. Quando é o caso de arpejar um acorde, este arpejo aparece escrito. Por fim, em alguns casos, há também uma condução melódica entre as notas dos acordes.

A presença de cromatismos é outra característica dessa peça. Há, inclusive, trechos em que a mão esquerda do violonista desliza ao longo do braço do violão com

uma posição fixa. Um procedimento técnico normalmente chamado de paralelismo horizontal.



Fig 10. Compasso 7. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle

Na parte C há uma rarefação da densidade, os acordes aparecem escritos com figuras mais longas, com indicação de arpejo e sem condução melódica dos baixos. Enquanto elementos melódicos deste trecho, temos um *glissando* e uma condução melódica dos acordes em um pequeno interlúdio de 4 compassos.

Fig 11. Compassos 50 ao 58. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle

Pode-se dizer que a narrativa do poema de Ribeiro Couto (1898 - 1963) é carregada de imagens; ratos que roem os tecidos, a figura de São Francisco de Assis, por exemplo. Esta última é uma imagem que traz consigo um teor histórico que contextualiza o poema, uma vez que ele, filho de um rico comerciante de tecidos, renunciou sua herança para levar uma vida de reclusão, e protagonizou várias histórias nas quais tornava

evidente seu amor pela natureza, inclusive pelos animais. De tal forma que ficou conhecido como padroeiro dos animais. Diz o texto;

*A São Francisco de Assis
Fui pedir perdão na Igreja
Por ter matado os ratinhos*

*Meus brocados do Oriente!
Meus panos de seda antiga!
Tudo roíam, roíam...*

*Só São Francisco de Assis,
Que de bichinhos e panos
Desde menino entendia,
Só São Francisco de Assis
Me perdoar poderia*

*Mas quando me ajoelhei
Junto aos pés do santo, vi
Que um rato os pés lhe roía.
O santo olhava e sorria.*

Nesta obra o compositor utilizou-se do texto na íntegra, não houve ampliações ou reduções. Há alguns elementos de unidade na forma como o compositor trabalhou a linha melódica. Por exemplo em todos os momentos que o nome “São Francisco de Assis” aparece, a linha melódica tem a mesma direção, algumas notas ascendentes com compensação e linha descendente com repouso sobre a última nota.



Fig 12. a. compassos 10-12, b. compassos 32-35, c. compassos 39-41. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle

A nota mais grave de toda a música, para linha melódica, é o ré4. Que é o final da frase na qual o eu lírico narra ter se ajoelhado. Enquanto a nota mais aguda encontra-se na parte da narrativa em que “só São Francisco me perdoar poderia”. Sua extensão é basicamente do ré4 ao sol5, portanto. Há uma possibilidade de relação intersemiótica aqui, pois o ato de se ajoelhar como simbólico da pequenez humana, da vileza do sentimento que levou a matar os ratinhos, contrasta com o ato de perdoar, que está associado à superioridade da divindade, como ato nobre.

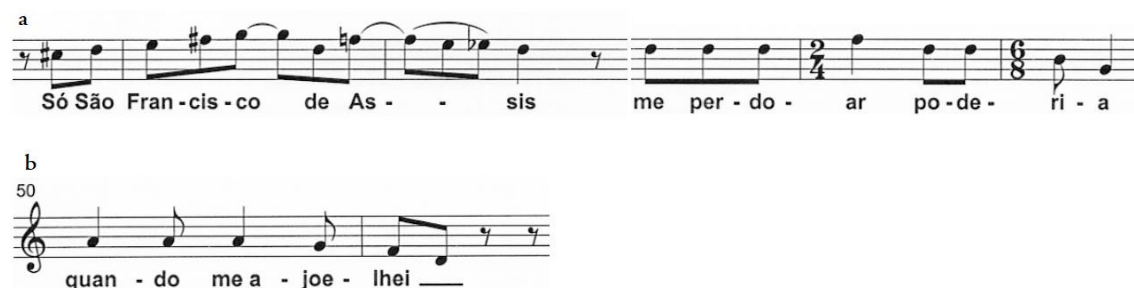


Fig 13. a Compassos 39 ao 44. b Compassos 50 ao 51. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahe

Podemos perceber que o tratamento dado à rítmica poética leva em conta a escansão dos versos. Bem como as mudanças da fórmula de compasso parecem dar ênfase a trechos de maior importância na narrativa. Como no compasso 15-16 em que o eu lírico diz ter matado os ratinhos, e no compasso 60-61 em que a escrita permite supor que o eu lírico tenha ficado pasmo com a “reação” do Santo. Uma suposição que tem sua justificativa, inclusive, na fermata da última nota. E confirmado pelo melisma que acontece a partir do compasso 62, no qual pode se supor uma indignação final do eu lírico com os ratos.



Fig 14. a Compassos 13 ao 16. b Compassos 60 ao 62. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahe

Na parte instrumental, vemos um trabalho com desenhos de acordes durante quase toda a peça. Há sempre um baixo seguido de acordes a serem tocados, provavelmente, em plaqué, dado sua disposição. São poucos os acordes cuja disposição das notas não se dá por um empilhamento de terças ou quartas. Os baixos aparecem frequentemente como cordas soltas, um recurso que valoriza muito a ressonância do instrumento como um todo. Utilizou-se bastante um trabalho com posições fixas da mão esquerda. Apenas em alguns compassos há uma escrita de linhas melódicas. A introdução da música, compassos 1-7 é uma exceção na qual o violão tem uma linha melódica significativa, logo em seguida começa o trabalho com as posições de acordes. Em especial nos compassos 55-58, o violão realiza uma sequência de baixos seguidos com acordes e uma linha melódica.



Fig 15. Compassos 55 ao 58. Queixa da moça arrependida. Ernst Mahle

De acordo com a extensão da linha melódica, apesar de não haver indicação para o tipo vocal, é uma música que se adequa bem a voz soprano. Permanecendo a maior parte do tempo em uma região média para esta classificação vocal, não há saltos maiores que uma quarta. Exceto no momento em que a moça narra ter visto os ratos que roíam os pés do santo. Neste caso o salto da voz é de uma sétima. No contexto da extensão utilizada nesta peça, o contraste deste salto pode ser facilmente associado ao espanto da moça ao ver os ratos. Nesta peça também encontramos uma utilização muito frequente das ressonâncias de cordas soltas do violão. As notas de repouso da melodia sempre estão sendo tocadas nos acordes, estes por sua vez, aparecem durante toda a música.

2.3 Comentário analítico – Proposição. Ricardo Tacuchian.

A música Proposição de Ricardo Tacuchian com texto de Gabriel Neves de Camargo, original para violão e voz, composta em 2012, foi publicada num conjunto de obras intitulado “Líricas”.

Esta música possui uma introdução de 20 compassos, nos quais utiliza-se de elementos expressivos próprios do violão. Considerados por vezes como “técnica estendida”, são recursos técnicos mais característicos da prática do século XX em diante.

ALLEGRO ♩ ca 86 *tempo giusto*

Soprano

mp

Acoustic Guitar

sfz

The image shows a musical score for two instruments: Soprano and Acoustic Guitar. The tempo is marked 'ALLEGRO' with a quarter note symbol and 'ca 86' (approximately 86 beats per minute), followed by 'tempo giusto'. The Soprano part is on a single staff with a treble clef and a common time signature 'C'. It contains a whole rest. The Acoustic Guitar part is on a single staff with a treble clef and a common time signature 'C'. It begins with a dynamic marking 'mp' (mezzo-piano). The first measure contains a half note G4. The second measure contains a half note A4. The third measure contains a half note B4. The fourth measure contains a half note C5. The fifth measure contains a half note D5. The sixth measure contains a half note E5. The seventh measure contains a half note F#5. The eighth measure contains a half note G5. The ninth measure contains a half note A5. The tenth measure contains a half note B5. The eleventh measure contains a half note C6. The twelfth measure contains a half note D6. The thirteenth measure contains a half note E6. The fourteenth measure contains a half note F#6. The fifteenth measure contains a half note G6. The sixteenth measure contains a half note A6. The seventeenth measure contains a half note B6. The eighteenth measure contains a half note C7. The nineteenth measure contains a half note D7. The twentieth measure contains a half note E7. The dynamic marking 'sfz' (sforzando) is placed below the first measure of the Acoustic Guitar part.

Ricardo Tacuchian

The musical score is written for two staves. The top staff uses a treble clef and contains a whole rest for the duration of the piece. The bottom staff uses a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The final measure of the bottom staff includes a fermata over a whole note and a final chord. The text 'percutir na caixa de ressonância do violão' is written above the final measure of the bottom staff.

Tacuchian.



Fig 18. Compasso 14 ao 20. Técnicas de *Rasgueado*, com e sem glissando. Proposição. Ricardo Tacuchian.

Após esta introdução, inicia-se a parte A da música, na qual a voz começa a cantar. Neste momento a música toma um aspecto recitativo, na qual a voz utiliza-se de muitas notas paradas para cantar/recitar o texto. Os primeiros recitativos que aparecem são intercalados com acordes *rasgueados* ou arpejados e passagens rápidas. Logo em seguida a textura da parte instrumental é rarefeita drasticamente e o recitativo é contrapontado com uma nota por vez, na proporção de um para quatro. Quando a textura da voz é rarefeita, o violão é que fica com textura mais densa, preenchida por acordes e notas rápidas novamente.

Fig 19. Compassos 24 ao 27. Proposição. Ricardo Tacuchian

Há um interlúdio no compasso 39 a 46, em que o tempo é descrito como *adagio* do 39 e 40, depois “Tempo 1” no 41 ao 46. Nos dois primeiros compassos deste interlúdio, o violão executa uma *tambura* que é um ataque no qual o violonista “bate” nas cordas do violão, como se elas fossem a pele de um instrumento de percussão. Dessa forma o ataque resulta na ressonância de todas as cordas soltas. O violão retoma no compasso 41 como uma figuração rítmica muito similar à introdução. No compasso 45 o violão realiza mais um procedimento técnico próprio do instrumento, chamado de “rufo de caixa”, no qual as cordas mais graves entrelaçadas, produzem uma percussão representativa da caixa. Dessa maneira dá-se início à parte B da música. Novamente o violão e a voz se intercalam texturalmente até que no compasso 57 o violão conduz ao final da música com um *rasgueado*.

39 ADAGIO ♩ ca 56 TEMPO I

bus-co_o_es-gar da mor-te ple - na *mp*

39 *tambura* l.v. *pp* *mf*

42

44

44 *f* rufo de caixa

46 ADAGIO

bus-co_o_es-gar da mor-te ple - na *pp*

46 *tambura* *mf* *mf*

Fig 20. Interlúdio dos compassos 39 a 46. Proposição. Ricardo Tacuchian.

O poema de Gabriel Neves Camargo (1947) propõe uma busca intensa, até agressiva, pela palavra que atinge aquele que a recebe. Uma busca pela palavra que não deixa seu receptor na inércia da não reatividade, mas provoca uma reação, seja para o riso ou para o grito. Nessa linha interpretativa, o aço torna-se símbolo da tal palavra. A espada, normalmente feita de aço, representa a esperança que, ainda que desgastada, não morre. Esperança de encontrar não o Lírio, representante da paz e da inocência, mas a inquietação rubra da Papoula. Ele busca provocar o trejeito da morte plena, pois vai

destilar a larva ardente de seu poema a meio mundo. É um poema provocativo e que busca provocação. Uma busca inconsequente pela palavra ou pelos dizeres que provocam reação em quem os recebe. Trata-se de um poema com rimas mistas, cuja mistura evidencia liberdade em relação a forma.

*Vou sair levar o aço.
Quebro o verso e arremesso,
O verso armado que ressoa e canta
O aço rubro acelerado
Do verso que irado se levanta.
Vou sair levar a espada
Mais aguda da palavra,
Lança em riste com a esperança,
Aos quatro ventos desfraldada.
Eu não vou buscar o lírio;
Busco o rubro da papoula,
Busco o riso, busco o grito,
Busco o esgar de morte plena.
Vou gritar a meio mundo
A lava ardente do poema.*

De maneira geral, não se pode dizer que o contorno melódico reproduz a prosódia, pois há alguns trechos cuja constância das notas nos remete ao recitativo. Porém, tampouco se pode dizer que o contorno melódico contradiz a prosódia. Tanto que as variações melódicas destes trechos, sempre acontecem na sílaba tônica do verso. Há trechos em que o contorno melódico claramente se relaciona com o sentido do poema. Como, por exemplo, a palavra “grito” que aparece três vezes, sendo que duas delas em altura bem mais aguda do que aquilo que a precede, e com dinâmica forte. Em contraste, porém, com o trecho seguinte em que se diz “busco o esgar da morte plena” cantado em registro mais grave, com andamento reduzido a um adagio, e com a dinâmica de pianíssimo. Um trecho em que se busca a imagética do grito, conferida pelas notas agudas e fortes, e a gravidade do esgar da “morte plena” em notas mais graves, lentas e suaves.

36 pou-la bus-co_o ri-so bus-co_o gri-to bus-co_o ri-so bus-co_o gri-to gri-to

39 ADAGIO ♩ ca 56 TEMPO I

bus-co_o es-gar da mor-te ple-na

39 tambura l.v. *pp* *mf* *mf* *mp*

Fig 21. Compassos 36 ao 41. Proposição – Ricardo Tacuchian.

Exemplos como esse acompanham toda a obra. Para isso o compositor utilizou-se do poema ampliando-o. Em função da expressão e da fraseologia, esta ampliação consiste na repetição de palavras, e as vezes repetição do verso todo. Conforme podemos conferir a seguir;

Poema	Poema na música
<i>Vou sair levar o aço.</i>	<i>Vou sair levar o aço.</i>
<i>Quebro o verso e arremesso,</i>	<i>Quebro o verso e arremesso, verso</i>
<i>O verso armado que ressoa e canta</i>	<i>O verso armado que ressoa, que ressoa o verso canta, canta</i>
<i>O aço rubro acelerado</i>	<i>O aço rubro acelerado, o aço rubro acelerado</i>
<i>Do verso que irado se levanta.</i>	<i>Do verso que irado se levanta. Se levanta</i>
<i>Vou sair levar a espada</i>	<i>Vou sair levar a espada, espada</i>
<i>Mais aguda da palavra,</i>	<i>Mais aguda da palavra,</i>
<i>Lança em riste com a esperança,</i>	<i>Lança em riste co'a esperança, lança</i>
<i>Aos quatro ventos desfraldada.</i>	<i>Aos quatro ventos desfraldada.</i>
<i>Eu não vou buscar o lírio;</i>	<i>Eu não vou buscar o lírio;</i>
<i>Busco o rubro da papoula,</i>	<i>Busco o rubro da papoula,</i>

<i>Busco o riso, busco o grito,</i>	<i>Busco o riso, busco o grito, Busco o riso, busco o grito, grito</i>
<i>Busco o esgar de morte plena.</i>	<i>Busco o esgar de morte plena. Busco o esgar de morte plena.</i>
<i>Vou gritar a meio mundo</i>	<i>Vou gritar a meio mundo, vou gritar a meio mundo, mundo. Vou gritar a meio mundo, vou gritar a meio mundo, mundo.</i>
<i>A lava ardente do poema.</i>	<i>A lava ardente do poema, A lava ardente do poema.</i>

Tab 1. Comparação da letra do poema e sua adaptação à música

Também podemos considerar algumas relações mais profundas entre sentido da letra e o contorno melódico. A exemplo disto, temos o contraste que o poema constrói ao dizer não buscar o lírio, mas a papoula, o riso e o grito. Neste trecho, em que o eu lírico fala de como suas intenções se afastam do símbolo da inocência e da pureza, e se aproximam da inquietação até o limite da morte plena, a linha melódica faz um desenho descendente. Pode-se supor aqui uma relação retórica em que o caminho melódico que vai do agudo ao grave, metaforiza a revelação da intenção “agressiva” do eu lírico em contraponto a representação do Lírio.

33 lan - ça aos qua - tro ven - tos des - fral -

33 *p*

35 da - da eu não vou bus - car o lí - rio bus - co_o ru - bro da pa -

35

36 pou - la bus - co_o ri - so bus - co_o gri - to bus - co_o ri - so bus - co_o gri - to gri - to

36 *f*

Fig 22. Compasso 34 ao 37. Proposição, Ricardo Tacuchian.

Esta obra integra um conjunto de obras intitulado “Líricas”, escritas para soprano e violão. Nesta música a extensão da linha vocal é do Ré bemol 4 ao Lá 5. Com a exceção de alguns poucos trechos, não há, na linha vocal, grandes saltos. De um modo geral, não há muito movimento para linha vocal. No entanto sua ambientação com o violão estabelece uma espécie de diálogo, pois não há nenhum trecho em que a textura seja preenchida pela voz e pelo violão ao mesmo tempo. Normalmente nos momentos em que a voz articula mais notas, o violão tem no máximo duas linhas melódicas pra serem executadas. Nos momentos em que ele tem acordes cheios e bastante sonoros, a linha vocal está com menor mobilidade. Há, inclusive, momentos em que o violão executa uma linha que a voz fará logo em seguida.

2.4 Comentário analítico – Epígrafe. Ernst Mahle.

A música Epígrafe de Ernst Mahle, com texto de Guilherme de Almeida é original para violão e voz. Nesta música encontramos a seguinte estrutura formal, uma introdução de 8 compassos, com indicação de tempo “Lento e Rubato”, e para o qual voz e instrumento estabelecem uma espécie de diálogo

Epígrafe

Guilherme de Almeida E. Mahle (1967)

Lento e rubato

Eu per-di minha fruta sel-va-gem Entre os ca-ni - ços do

la - go de vi - - dro *vibrato*

Fig 23. Compasso 1 ao 8. Epígrafe. Ernst Mahle

Após a introdução inicia-se a parte A da música, no compasso 9 e estende-se até o compasso 19. Neste trecho, o texto direciona seu discurso para um diálogo com os organismos aquáticos, o violão realiza arpejos num ostinato rítmico finalizando com uma percussão. A voz não apresenta muita movimentação melódica, porém a relação que ela estabelece com as notas dos arpejos do violão, faz supor uma negação de qualquer centro tonal, bem como de qualquer movimentação harmônica tradicional. Essa sensação de instabilidade dá ao trecho um aspecto de suspensão, que é reforçado pelo aspecto sincopado da melodia. Vale ressaltar que a síncope é mais facilmente perceptível na primeira parte da letra, onde se fala da vegetação suspensa na água, do que aquela presente no verso seguinte, que trata dos peixes.

9

gliss. 5 5 5 5 5 5

p

Jun-cos in-que-tos da mar-gem

12

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Pei-xes de pra-ta e de co-bre bru-ni-do

16

4

Que viveis na vi-da mó-vel das á-guas

(abafar batendo)

Fig 24. Compasso 9 ao 19. Epígrafe. Ernst Mahle

No compasso 20 inicia-se uma nova sessão que se mantém até o final da música. Este novo trecho tem aspectos de textura homofônica, e os acordes são empregados quase que de forma homorrítmica. Voz e violão neste trecho dialogam, e se intercalam na maior parte do tempo.

No texto de Guilherme de Almeida (1890 – 1969) o eu lírico perdeu uma flauta selvagem, e no desespero de encontrá-la diz para toda natureza que, supostamente, o circunda, que se encontrarem a flauta, poderão encontra-lo todas as tardes para ouvir as intimidades que ele, desapegadamente, deixa no ventre da Flauta. Esta, por sua vez, precisa ser domada, à maneira do texto, pode se dizer que seu silêncio arisco precisa ser domado. Vemos uma liberdade de forma e de rimas no poema;

*Eu perdi minha frauta selvagem
entre os caniços do lado de vidro.*

*Juncos inquietos da margem;
peixes de prata e de cobre brunido
que viveis na vida móvel das águas;
cigarras das árvores altas;
folhas mortas que acordais ao passo alípede das ninfas,
algas,*

lindas algas limpas:
 - Se encontrardes a frauta que eu perdi, vinde, todas as tardes,
 debruçar-vos sobre ela! E ouvireis os segredos
 sonoros, que os meus lábios e os meus dedos
 deixaram esquecidos entre
 os silêncios ariscos do seu ventre.

O compositor utilizou o texto na íntegra, utilizando-se de síncopes, quiálteras e do contorno melódico para preservar a prosódia, e a escansão dos versos. Dessa forma ao preservar essas características textuais, o compositor ainda se utilizou de uma maior ou menor movimentação melódica, em função da expressão poética.

A partir da organização do pensamento musical do compositor para esta música, pode-se notar uma priorização dos processos de representação, a partir do suporte imagético. Encontra-se, ao longo da peça, elementos de coerência que garantem a utilização de cenários e ambientações diferentes, na construção da unidade discursiva.

No trecho em que a letra fala sobre os caniços do lago de vidro, por exemplo, a linha da voz é bastante movimentada, atingindo uma extensão de oitava diminuta. Após construir a imagem de um lago de água cristalina, ao adjetiva-lo como lago de água de vidro, o violão faz um desenho que é quase uma apogiatura do grave pra uma nota aguda. A forma de se escrever, separando as hastes das duas fusas, sugerem que as duas notas si sejam tocadas em lugares diferentes no violão. Este é um trecho em que o idiomatismo violonístico começa a aparecer na organização da escrita.

Lento e rubato

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measure 9. The voice line is written in a single staff with lyrics underneath. The guitar line is written in a single staff with complex chords and triplets. The tempo is marked 'Lento e rubato'. The lyrics are: 'Eu per-di minha frauta sel-va-gem Entre os ca-ni-ços do la-go de vi-dro'. The guitar part includes a 'vibrato' marking on the final note of measure 9.

Fig 25. Compasso 1 ao 9. Epígrafe. Ernst Mahle

Do compasso 9 ao compasso 17, há uma mudança na fórmula de compasso, de 4 por 4 para 6 por 8. A relação que se cria nessa mudança de compasso, sobretudo com a

figuração que se segue, é de que os compassos 9 ao 17 são mais fluidos que os anteriores. Há um aspecto de fluidez e continuidade, que é confirmado pelo arpejar do violão. Que acontece com quintinas intercaladas por colcheia. A métrica do compasso poderia ser mantida se o grupo do arpejo tivesse quatro figuras de semicolcheia mais uma colcheia, ou seis figuras de semicolcheia. No entanto, a escolha do compositor nos mostra uma preferência pela utilização das 6 cordas do violão sequencialmente, e provocar um acúmulo de energia na última nota, motivando o aspecto do movimento circular. Soma-se a isso a reverberação constante provocada pelo fato da última nota o grupo ser a corda mais aguda do violão solta.

Neste trecho fala-se dos “juncos inquietos” que são os caniços presentes no lago, há uma sonoridade suspensa, de ausência de centro tonal entre a linha melódica e o violão, o que sugere uma instabilidade que pode fazer alusão ao movimento flutuante dos juncos. Logo em seguida o texto traz a imagem de peixes confirmando o lago de vidro, isto é o lago cristalino. Pois ele diz poder diferenciar peixes de cor prata e de cor de cobre. Uma diferença relativamente sutil para ser percebida através das águas móveis do lago. Com esse contexto, podemos notar que do compasso 9 ao quinze, o movimento realizado pelo violão é representativo do movimento das águas. O compositor cria uma relação neste trecho que confirma este aspecto representativo do violão, quando retoma a mesma figuração que ele utilizou na introdução para falar do lago de água cristalina. A presença dessa figuração vem como confirmação de que o movimento feito pelo violão, possa ser tomado como representativo do movimento das águas.



Fig. 26 a) Compassos 5 e 6. b) Compassos 19 ao 18. Epígrafe. Ernst Mahle

Em seguida o texto muda o cenário, invés de direcionar o olhar para as águas, agora ele é direcionado à terra, em especial às árvores altas, e que balançam e derrubam suas folhas com o vento. O violão executa um acorde de arpejo não escrito neste trecho, seguido por fusas. Provavelmente tais fusas devem ser tocadas com *senza pizzicato*, pois apesar de não termos esta indicação, a maneira como essas fusas foram escritas se assemelha muito aos casos de *senza pizzicato* recorrentes no repertório violonístico. Além de que, faria sentido que este trecho fosse tocado com esta técnica, pois sua sonoridade pode ser facilmente associada às sonoridades provocada pelo vento. Trata-se de uma forma de tocar notas rápidas no violão, sem, contudo, pinçá-las. Apenas “raspando” os dedos na corda, provocando uma sonoridade suave e “flutuante”.



Fig. 27 Compassos 20 ao 23. Epígrafe. Ernst Mahle

Em seguida o vento, provocado figurativamente pelos “passos alípedes das ninfas”, faz com que as folhas mortas acordem, provavelmente referindo-se às folhas que se desprendem dos galhos. Neste trecho, o violão faz um acorde seco (indicado pelo termo *secco*), como que simbolizando o destacar das folhas. Seguido por um compasso de pausa, o violão faz um acorde na região aguda, o único acorde dessa música que é feito neste registro. Isso acontece quando o texto demonstra o deslumbre do eu lírico pela beleza das algas.

A música segue para o fim, com uma clara rarefação da densidade, com compassos de pausas, e acordes de notas longas. Apesar de alguns movimentos de compensação, a melodia desta última parte caracteriza um movimento descendente.

2.5 Comentário analítico – Tanta Luz. Ricardo Tacuchian.

A música “Tanta luz” de Ricardo Tacuchian, texto de Gabriel Neves de Camargo, é mais uma obra que integra o conjunto chamado “Líricas”. Nesta música, original para soprano e violão, temos uma introdução de três compassos, seguida pela parte A composta de mais 12 compassos, sendo que, ritmicamente, a parte do violão dos seis primeiros compassos, é igual os seis seguintes.

The image shows a musical score for the song "Tanta Luz" by Ricardo Tacuchian. It is written for Soprano and Guitar. The tempo is marked "MODERATO" with a metronome mark of approximately 84. The key signature has one sharp (F#). The guitar part begins with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The vocal part enters in measure 4 with the lyrics "Tan - ta luz tan - ta luz e só a-go-ra a-bre-se, o meu co-ra-". The score continues with more lyrics and musical notation for both parts.

Fig.28 Compassos 1 ao 11. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian

Nesta primeira parte, tanto quanto na introdução, o violão trabalha majoritariamente com uma linha melódica com caráter ondular, feita em colcheias e sob o ressoar constante de duas notas em semibreve, uma grave e uma aguda. Alguns acordes aparecem de maneira mais explícita em alguns trechos. A harmonia deste primeiro trecho é um pouco previsível pois constantemente se reproduz as funções tônica, subdominante, dominante e resolução, ainda que ocorra cadência deceptiva em alguns momentos.

A voz, nesta primeira parte, não tem tanta movimentação, saltos predominam sobre graus conjuntos, tendo uma extensão máxima de quarta justa. O contorno melódico provoca sensação de movimentos oblíquos entre violão e voz, dado a pouca

No compasso 17 inicia-se a parte B, com indicação de *piu mosso*, essa parte apresenta alguns contrastes com a anterior. O violão agora faz um ostinato nos baixos, em tercina, e sua relação de suporte harmônico com a voz se enfraquece. Aqui o violão estabelece relações mais claras em função da unidade discursiva da música. O ostinado é interrompido por uma escala em sextina que culmina em um acorde *sforzando*.



A voz aqui adquire um aspecto mais melodicamente marcado, com uma movimentação em graus conjuntos mais significativa. Notas longas são usadas como recurso de expressão, surgem saltos de sétima, e o envelope dinâmico é mais variado que na parte A. Nesse trecho, os apoios do contorno melódico já não estão claros na linha do violão, de modo que entre essas duas linhas, há mais diálogo do que suporte. Este trecho é finalizado no compasso 35 com um acorde *sforzando* seguido por harmônicos e uma fermata.



Fig.30 Compassos 33 ao 35. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian

A retomada do tempo I acontece pela reprodução da introdução uma oitava acima, seguido por uma textura homofônica, na qual a voz volta a não realizar um contorno melódico por graus conjuntos, e fica, novamente, mais estática. O violão trabalha basicamente com acordes simples, blocos de tríades sincopados. O que gera um deslocamento de métrica em relação a voz.

Fig.31 Compassos 36 ao 47. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian

O texto de Gabriel Neves Camargo (1947) é o relato de uma epifania tardia. No caderno em que foram publicadas²⁵ as obras do conjunto “Líricas” de Ricardo Tacuchian, os textos das músicas aparecem, na íntegra, na contracapa. O poema Tanta Luz vem precedido de um texto que o contextualiza, o texto é:

Finalmente há luz plena do sol, em toda a praça. O poeta está no seu ponto de partida novamente. Dera uma volta na praça rememorando melancolicamente os poemas de um livro nunca publicado, escrito na juventude: “Um Doído Polichinelo Morre no Mar, de Amarelo”, e ainda não sabia o sentido de tudo isso. Tanta poesia me incomoda, disse, e, sentindo o ardor do sol sobre os ombros, tanta luz também.

A expressão “Tanta luz” parece ao mesmo tempo comentar a clareza e a dor de sua percepção sobre a vida. Tanta luz que ilumina, tanta luz que queima e arde os ombros. Um teor de melancolia toma conta do discurso ao reconhecer que ele, o eu lírico, não morreu para defender o que acredita, talvez sequer tenha encontrado algo pelo qual morreria. Ele apenas sobreviveu aos anos. Não realizou grandes coisas, mas agora, um pouco tarde, descobriu que a despeito dos sofrimentos, a vida deve ser gozada momento a momento. A felicidade dessa descoberta se enfraquece por acontecer de maneira tardia, a esperança, então, se transforma em melancolia e nostalgia. O texto na íntegra diz:

Tanta luz, tanta luz
e só agora
abre-se o meu coração.
É tarde.
Tantos poemas incompletos,
tantas palavras que não disse,
tantas verdades!
Não morri por elas.
Sobrevivi apenas.
Não publiquei poemas,
não abri janelas
e gritei sobre a cidade,
nem dilemas nem consignas,
indignações ou novidades.
Aprendi um pouco
e a cada dia,
que sofrer a vida
e, ainda assim, gozá-la
É a essência final da poesia!

²⁵ Publicadas pela Associação Brasileira de Música, ABEM. – 2012.

Nessa música, a única alteração do texto que o compositor fez foi repetir os versos de 8 a 14, isto é, este trecho aparece duas vezes na música:

Não morri por elas.
Sobrevivi apenas.
Não publiquei poemas,
não abri janelas
e gritei sobre a cidade,
nem dilemas nem consignas,
indignações ou novidades.

No início da música, após os três compassos de introdução, ao cantar o primeiro verso, o poema já é vestido do caráter que o acompanhará durante toda a peça. Pois a primeira expressão de “tanta luz,” aparece em intervalo de quarta, enquanto que no violão há a nota fá sustenido. Ao repetir a expressão, a voz realiza um intervalo de terça menor, enquanto que o fá reaparece bequadro para o violão. O contraste da sonoridade do intervalo de quarta em comparação ao intervalo de terça menor, e a sonoridade de violão por conta desse pequeno cromatismo que aparece no meio do arpejo, pode sugerir o aspecto melancólico da música. Pois a expressão “tanta luz” surge com ambiguidade, ora expressando a clareza, ora a dor.

No compasso 10, a retomada da melodia no verso “É tarde.” aparece novamente com intervalo de quarta, seguido pelo intervalo de terça menor no verso “tantos poemas”. Mais uma vez a relação da sonoridade com a atribuição de sentido que se pode fazer, sugere, e agora confirma, o caráter da música.

No compasso 17, início da parte B da música, que se inicia com uma dominante secundária (Mi com sétima) com fermata, e uma indicação de *piu mosso*, é seguida por um ostinato do baixo na corda lá solta. A voz com maior movimentação melódica, traz os versos que se seguem à afirmação “Não morri por elas. Sobrevivi apenas.” Este trecho adquire um caráter de uma indignação quase agressiva que vai se inflamar ao longo do trecho. A linha melódica torna-se mais sinuosa, e elementos como a palavra “não” realizada por uma nota longa com um crescendo, enquanto o violão faz uma escala em sexta, provocam um acúmulo de tensão, que não se resolve.

Nessa parte B, há uma expressão de inquietação, indignação e talvez raiva, que o eu lírico sente por si mesmo, por não ter realizado grandes coisas. Essa expressão ganha corpo quando o ostinato em tercina e a linha melódica provocam esse acúmulo de tensão que não se dissipa. A linha melódica, apesar de sinuosa, tem uma direcionalidade descendente, bem como o violão. Isso se percebe claramente no compasso 30:



Fig.32 Compassos 30 ao 33. Tanta Luz. Ricardo Tacuchian

A atribuição de sentido, de cunho retórico, que se pode intuir a este trecho, reforçada pelo estreitamento da relação entre a voz e o violão, no sentido de seu suporte harmônico, nos leva a supor uma expressão poética em que o eu lírico indignado e bravo, está passando à uma fase de aceitação e tristeza.

No último trecho da música, por fim, os acordes sincopados e o aspecto de inquietude que o envelope dinâmico nos permite intuir, posicionam a expressão poética, não como um aprendizado sereno, mas como um aprendizado tardio, fora do tempo, em certo sentido deslocado.

3. Idiomatismos

Por fim, na música “Resta, sim, é remover” de Cesar Guerra Peixe, o eixo que melhor se adequa à compreensão desta obra, e em especial, para compreensão de sua unidade, voz, violão e texto, é o aspecto textural. Temos uma predominância de textura homofônica, contudo, sua densidade sofre uma rarefação ao longo da obra. O movimento poético da revelação e redescoberta da percepção supõe um constante crescimento da clareza, este movimento se materializa musicalmente na rarefação da densidade sonora, especialmente da parte instrumental. Os acordes de arpejos escritos e harmonia variada, se reduz a arpejos não escritos e cordas soltas.



Fig 33 À esquerda, compassos 1 ao 3, à direita compasso 15 ao 16. Resta sim é remover. Cesar Guerra Peixe. Comparação de arpejos escritos e arpejos não escritos.

A escolha do compositor em utilizar, nessa segunda parte, um ciclo de dominantes, consiste em uma lógica amparada pela relação de coerência que é estabelecida pelo texto. A relação entre texto e música é determinante nas atribuições de significados. E neste trecho, em que o texto poético constrói uma analogia para o movimento epifânico, apresentando a imagem do fluxo contínuo da água que brota da fonte, o violão utiliza-se de efeitos idiomáticos para obter uma ressonância constante. Tais efeitos acontecem no trecho em que dominantes que se resolvem em outras dominantes, enquanto a voz contrasta um trecho de pouquíssima movimentação melódica com um final de frase melismático, utilizando-se do contraste para evocar o aspecto de novidade. Então a fluidez da água e sua renovação constante, são estabelecidos como símbolos do olhar esclarecido da pessoa a que o eu lírico se refere. O violão com sua ressonância constante e não resolução completa de seus trítomos, vem figurar a fluidez enquanto a voz com o elemento de contraste figura a novidade. A unidade discursiva indivisível criada pela relação texto-voz-violão, utiliza-se de elementos próprios do violão, idiomáticos, com a finalidade de estabelecer relações de homologia entre essa e as outras dimensões da música.

Além de que, ao longo da peça, a relação da linha melódica com o violão fica mais clara, à medida que seus centros de apoio estão o tempo todo sendo tocados pelo violão. Portanto, além da rarefação da densidade sonora e do estreitamento da relação entre voz e violão, como um suporte imagético da epifania do remover as cinzas, ainda temos o contraste com a parte A da música, que confere à segunda parte o aspecto de novidade, tal como diz o texto “estarás assim mais nova”. Por fim, podemos considerar uma relação entre a direção melódica e o texto da última frase da música, que diz “Que acabou de ser cortada”. À medida que, todo galho verde de árvore que venha a ser cortado, seca e morre, a linha melódica acontece de maneira descendente com uma cadência final, tal como o violão.

Em outro momento comentamos como a escrita na partitura foi decisiva no desenvolvimento da música vocal com as cordas dedilhadas. A música intitulada “Proposição” de Ricardo Tacuchian, traz uma escrita tão peculiar ao violão moderno, que

ela vem acompanhada de uma bula²⁶. Contudo, alguns símbolos são bastante recorrentes no repertório contemporâneo para violão, de forma que se pode supor sua execução mesmo sem o uso da bula.

Essas particularidades são exemplos de como a escrita na partitura permite que o compositor explore, amplamente, os aspectos e sonoridades exclusivas do violão. Mais ainda, é possível vislumbrar como tais características exclusivas do violão contribuem para a construção da relação texto música, além da unidade da peça. Deste modo, o suporte imagético e psicológico que o violão realiza nesta obra, não poderia ser satisfatoriamente transcrito para outro instrumento, pois a execução desses procedimentos é conotativa de sua definição, possuem certa tradição de execução, ainda que sejam consideradas técnicas recentes do violão, e são indecomponíveis²⁷. Ou seja, são procedimentos idiomáticos do violão que emergem da organização do pensamento musical e contribuem para a construção da relação texto música, e atuam em função da coerência e completude da obra.

No que se refere a esses procedimentos técnicos, já na introdução, na primeira nota, podemos notar uma técnica muito comum a partir do século XX, que é a corda ricocheteada. Este início conjugado ao ostinato rítmico na região grave e com a mistura da percussão na caixa de ressonância, de início já fazem transparecer o aspecto enérgico, rígido e obstinado que será o arcabouço da obra. No compasso 7 o crescendo do ostinato encontra seu ponto culminante em outra característica própria do instrumento; o rasgueado. Este é, talvez, um dos elementos mais facilmente reconhecíveis do violão. Esta reunião de processos técnicos-idiomáticos atua em função da música, conferindo-lhe o caráter que virá a se desenvolver nos compassos seguintes. Além de que, o uso sucessivo de notas em intervalos de quarta, fazem supor a imagem do violão, cujas cordas são afinadas em quartas.

²⁶ Descrição de como deve se executar cada símbolo (geralmente não tradicional) da partitura.

²⁷ A fim de ilustrar esta característica, podemos pensar no o efeito “rufo de caixa” em que o entrelaçar das cordas graves, significa necessariamente, que um ritmo deverá ser executado pela mão direita para trazer a imagem da caixa percussiva. Um procedimento técnico sem o outro, não tem razão de existir. Por isso, estes são procedimentos indecomponíveis.

ALLEGRO ♩ ca 86 tempo giusto

Soprano

mp

Acoustic Guitar

sfz

2

Sop.

2

Ac.Gtr.

percutir na caixa de ressonância do violão

4

Sop.

4

Ac.Gtr.

mf

f

sfz

sfz

7

Sop.

7

Ac.Gtr.

ff

rasgueado

Fig 34. Compasso 1 ao 8. Proposição de Ricardo Tacuchian

Após o rasgueado com glissando a voz entra com o primeiro verso, o violão passa então a trabalhar com posições fixas de acordes, em função da expressão do texto e da linha melódica. Acordes arpejados são intercalados com linhas melódicas. Seja nos acordes ou nas linhas melódicas, as notas de apoio para a voz estão sempre presentes, e em sua maioria no tempo forte do compasso.

Podemos encontrar, nesta obra, técnicas como a *tambura*. Neste caso ela surge no compasso 39, atuando em função da gravidade do trecho. É um momento em que o caráter do andamento passa de alegre para adagio, a nota cantada é mais grave, com dinâmica “pianíssimo” e o texto traz a intenção do eu lírico de buscar a morte. O aspecto percussivo da *tambura* traz consigo um caráter de seriedade e mistério que envolve este

trecho. A música ressurgue depois disso, mas quatro compassos depois aparece uma outra técnica específica do violão chamada de “rufo de caixa”, na qual as cordas graves entrelaçadas simbolizam a sonoridade de uma caixa. Esta técnica surge depois de uma fermata, com a provável função de gerar e acumular tensão, que culminará na repetição do trecho com a tambura, neste momento, mais contextualizado e, portanto com sua seriedade mais expressiva. Após este trecho, a voz começa “sussurrando” que irá “gritar a meio mundo”. O envelope dinâmico que revela a imagética deste trecho é reforçado pela atuação do violão, uma vez que seus desenhos de acordes gradualmente preenchem a textura em registro mais agudo.

39 ADAGIO $\text{ca } 56$ TEMPO I

bus-co_o_es-gar da mor-te ple - na

39 tambura l.v. *pp* *mf* *mp*

42

42

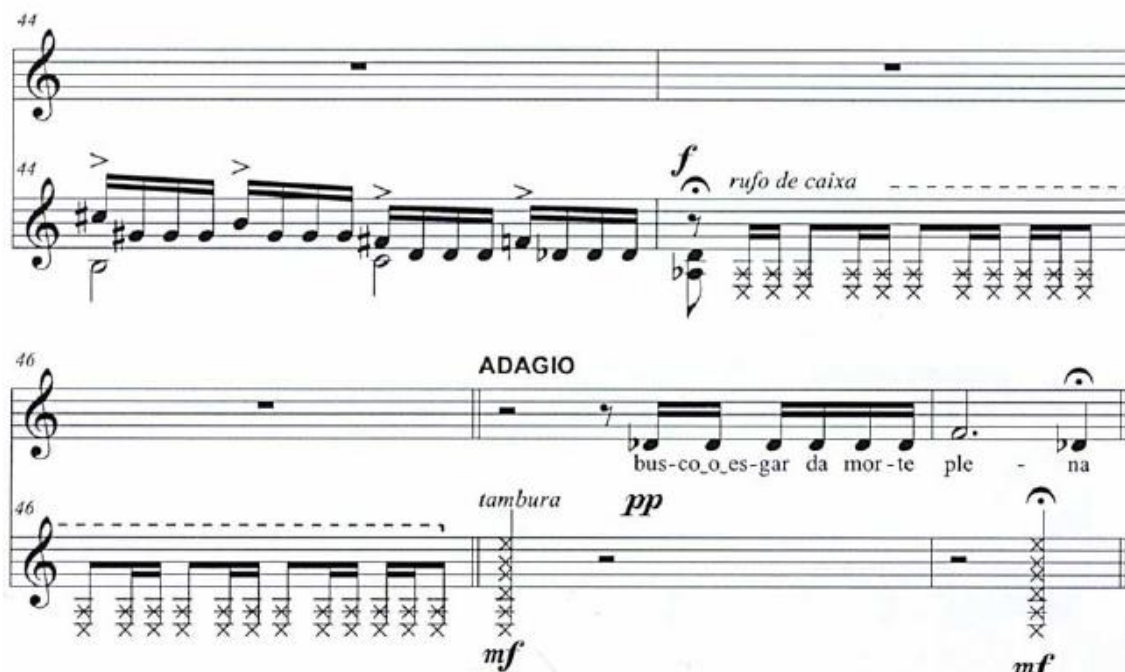


Fig 35. Interlúdio dos compassos 39 a 46. Proposição. Ricardo Tacuchian.

Fica claro, nesta peça, como que elementos idiomáticos do violão emergem da organização do pensamento musical e se relacionam com a voz e o texto em função da completude, coerência e inteligibilidade da obra. Estes elementos, além de possuir características intraduzíveis e cristalizadas pela tradição, realizam a concatenação das três dimensões da música; texto, voz e instrumento, de forma que consolidem sua unidade. Neste sentido, à medida que a execução da música compreende tais relações, demonstradas pelas escolhas interpretativas, pode-se dizer que a obra está completa e que, portanto, detém a qualidade de ser inteligível.

Quanto à música “Queixa da moça arrependida” de Ernst Mahler, podemos observar que as imagens apresentadas pela narrativa são, para esta obra, o eixo de sua compreensão. A música narra o arrependimento de uma moça que matou “os ratinhos” pois eles haviam roído seus tecidos. Então ela dirige-se à igreja para pedir perdão ao padroeiro dos animais, São Francisco de Assis. Ao chegar na igreja encontra ratos roendo o pé da imagem do santo e a imagem “sorrindo”. Esta narrativa apresenta a imagem dos ratinhos e de São Francisco de Assis como pontos centrais. Os ratos são animais pequenos e muito ágeis e podem ser, representativamente, associados a sons rápidos e agudos. Nos primeiros compassos da peça, o violão faz presente estes aspectos musicais, e ao longo da peça o caráter enérgico e vivo remete imagetivamente aos trejeitos dos roedores, ou ainda, podemos supor a relação deste caráter com o vigor da caçada aos ratinhos. De

qualquer forma, os aspectos como o paralelismo horizontal e a reverberação constante de baixos em cordas soltas, são elementos musicais típicos do violão que em contraste com as notas rápidas, atuam em função da criação da ambiência, e das sugestões imagéticas.

Na música *Epígrafe*, estão presentes tanto o processo de simbolização quanto o processo de representação. Tendo uma predominância do primeiro fenômeno. A simbolização das águas cristalinas como vidro, feita pela figura do compasso 6 e retomada no 19, a percussão provocada pelo acorde abafado no compasso 16, como uma forma de chamar a atenção, o acorde seco do compasso 24, e a transformação textural na última parte da música, caracterizam um processo de simbolização na qual o tipo de relação que, especificamente, a sonoridade do violão pode provocar, emerge da escritura da música e transcende o idiomatismo violonístico.

Já o movimento do compasso 9 ao 15, conforme as relações já demonstradas, há uma representação de um movimento que pode referir-se ao movimento feito pela água. Esta representação é reforçada pelo aspecto de fluidez provocado pela reverberação constante da corda solta. Vale ressaltar que a escolha por quintinas, completas com uma colcheia (totalizando seis notas), de forma que cada nota possa ser alocada em uma corda diferente do violão, nos mostra que o compositor considerou especificamente o arpejo que o violão poderia realizar, buscando uma boa exequibilidade violonística, além do efeito da sonoridade. O contexto nos faz supor que a relação desta sonoridade com as significações que podem surgir, é ponto central do uso do idioma violonístico. O que autoriza dizer que o idiomatismo violonístico não é aqui objetivo primeiro e tampouco um pensamento exclusivamente instrumental.

O mesmo se percebe dos compassos 21 a 23, com figuras representativas do efeito sonoro do vento nas folhas das árvores. Pode-se supor inclusive, que neste efeito buscase também aspectos do canto da cigarra, a quem o eu lírico se dirige. Após estes compassos surge um contraste, no momento que o poema se refere às folhas mortas que acordam, um acorde seco é tocado. O contraste deste acorde com o trecho que o precede, pode ser entendido como símbolo do acordar. E por fim, o fato das folhas “acordarem” é provocado pelo “passo alípedes das ninfas”, isto é, pelo vento. A sequência de procedimentos de simbolização e representação contribuem para sua concatenação, de forma que eles se confirmam ao longo da peça.

Em *Tanta Luz*, de Ricardo Tacuchian, temos uma peça cujo teor melancólico, ora nostálgico, ora revoltado, se faz perceber nas ambientações da sonoridade. A melancolia do início da letra, por exemplo, se transforma em revolta no momento em que o eu lírico

se percebe não defendendo o que acredita, ou sequer tendo o que acreditar. O desespero de ver o tempo passar e não poder significá-lo, leva a uma revolta inerte. Podemos compreender que a incapacidade de transformar o que está no passado, é simbolizada pelo *ostinati* que não acompanha o movimento melódico que começa a aparecer nessa parte da música. Um crescendo é indicado na partitura, e surgem figuras mais rápidas, mas o *ostinati* é o mesmo. E quase sem movimentação melódica quando comparado ao trecho anterior.

A melancolia do início leva a uma revolta inerte, que desemboca em um trecho cuja letra reflete um lapso de esperança, mas que rapidamente é transformada em tristeza, pois a percepção da essência da poesia, só vem de maneira tardia. Os acordes sincopados do violão e seu deslocamento métrico, em relação a voz, podem simbolizar uma epifania fora do tempo. Uma percepção que não dá segurança ou estabilidade, pois o tempo passou e agora é tarde.

Estes aspectos da expressão poética, refletidos na organização da música, nos leva a atribuir tais significados tanto ao comportamento do violão, quanto ao desenho realizado pela voz. Os arpejos escritos para o violão, remontam às posições de mão que são tradicionalmente violonística, além dos arpejos escritos em cordas soltas, como no compasso 20. A melhor maneira de provocar reverberação no violão é utilizando-se as cordas soltas, pois sua ressonância é prevista desde a construção do instrumento. E o compositor utiliza um acorde *sforzando* feito em cordas soltas, como ponto culminante da tensão provocada pelo momento do poema e por uma escala em fusas.

A linha da voz é, apesar de alguns movimentos de compensação, predominantemente descendente. A extensão dos intervalos como os que são tocados pelo violão, como por exemplo no compasso 30, favorecem a percepção da linha melódica descendente enquanto sugestão simbólica para a retórica da expressão poética, que agressivamente expressa seus fracassos na vida.

Essas relações aqui comentadas, apresentam um violão cujo comportamento instrumental favorece a totalidade voz-texto-instrumento de tal forma que ele suporta a expressão musical e favorece uma proposição de significados. Poderíamos aqui fazer uso do termo violonismo, enquanto comportamento análogo ao pianismo. Entretanto, é necessário comentar que apesar da aparente proximidade dos termos pianismo e violonismo, eles se referem a um comportamento instrumental no contexto da música vocal que passaram por processos históricos diferentes, e que, portanto adquiriram valores tridimensionais diferentes. Isto é, as dimensões históricas, sociais e culturais do

comportamento dos dois instrumentos são fundamentalmente diferentes. O comportamento do violão que se chamou de violonismo pode ser análogo ao comportamento do piano que se chamou de pianismo apenas se considerarmos as diferenças fundamentais de sua tridimensionalidade. Em dado momento da música vocal, o violão pode dar um suporte à imagética e agir como elemento de concatenação entre texto-voz-instrumento, e isto pode se dar através de procedimentos mecânicos de sonoridades específicas e exclusivas do violão. No entanto, não se pode comparar esta atuação com a do piano. Ou seja, a maneira como o violão faz isso não é comparável a maneira como o piano o faz, pois as dimensões da atuação do piano são diferentes. O percurso histórico do violão, sua inserção social e a consolidação de uma dada cultura de uso do instrumento fazem com que, apesar de análogo ao piano, seu comportamento tenha outro complexo de funcionamento.

Eventualmente alguns recursos podem ser semelhantes, no entanto, há um abismo intransponível entre os dois instrumentos. O piano, por exemplo, com seu percurso histórico, inserção social e cultura, tem também a seu favor as capacidades físicas do instrumento. Isto é, suas capacidades de ressonância e volume sonoro, em função da criação da ambiência da música. Isto remete, inevitavelmente, ao suporte psicológico para a expressão musical da totalidade texto-voz-instrumento. Podemos perceber em algumas músicas vocais para violão e voz, o quão o violão se utiliza de recursos de reverberação constante para provocar esse efeito da ambiência. Linhas melódicas tocadas em cordas diferentes (remetendo, às vezes, à técnica denominada *campanella*), arpejos consecutivos com desenhos de mão esquerda fixa, dentre outros recursos, caracterizam uma busca pelo efeito da ambiência, em alguns casos confirmado pela maneira de se escrever tais processos.

Dessa forma, não podemos afirmar que a relação violão e voz não se vale da relação piano e voz como paradigma. Afinal, cronologicamente, o piano consolidou seu papel fundamental da relação texto-música, antes que o violão. Isto se dá especialmente no Brasil, onde o repertório escrito para violão, e para violão e voz, surge tardiamente. Ao menos, à maneira do pianismo. Portanto, dado os aspectos intransponíveis relacionados à tridimensionalidade do chamado “pianismo”, é possível se supor que, em algum sentido, ele tenha se tornado um parâmetro para a relação do violão com a voz. Entretanto não foi possível neste trabalho, e sequer era o objetivo de tal, fundamentar e provar tal relação de parâmetro. Ainda assim, é inevitável que se suponha essa

possibilidade em virtude das semelhanças e diferenças entre o “pianismo” e a possibilidade do “violonismo”.

CAPÍTULO 3

Violonismo

A palavra idioma é definida pelos dicionários como a língua própria de um povo, de uma nação, com léxico, formas gramaticais e fonológicas que lhe são peculiares. Na música essa palavra se apresenta, normalmente, associada a um estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um movimento ou período histórico. Pode ainda aparecer como uma referência a características específicas no âmbito da composição, sendo referido como idiomatismo composicional. Por fim, dentre as facetas do termo, vamos nos ater apenas ao aspecto do idiomatismo instrumental, a fim de ampliar a compreensão das questões que movem este trabalho.

Para tanto, entendemos que o termo “idiomático” vem do grego; *idiomatikós*, cujo prefixo *idio* se refere ao que é próprio, pessoal e privativo. (CUNHA, 1997. p. 422). Nesse sentido, idiomático se refere ao que é relativo ou próprio de um idioma. Segundo o dicionário Houaiss, o verbete “idiomatismo”, gramaticalmente é o mesmo que idiotismo, para o qual uma de suas definições se refere a traços ou construções peculiares a uma determinada língua, e que não se encontra em outros idiomas.

Dessa forma o termo idiomatismo, corrobora com os significados de “expressão idiomática”. Segundo Xatara a “expressão idiomática” é uma “lexia complexa, indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural” (2001. p12). Nesse sentido, no conceito de “expressão idiomática”, está contido o conceito de “idiomatismo”, os quais se referem a uma construção que não possui tradução literal para outro idioma de estrutura equivalente, normalmente por não ter um significado dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem (HOUAISS 2001)

No âmbito da música, segundo Battistuzzo “o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, com instrumentos ou vozes” (2009, p. 75). Tais condições se referem a timbre, registro, articulação, afinação, expressão, possibilidades físicas ou mecânicas e nível de exequibilidade. (NASCIMENTO, 2013) Para Scarduelli tais condições se definem como o “conjunto de peculiaridades ou convenções que compõe o vocabulário de um instrumento” (2007 p. 139). Larue descreve como reconhecimento (ou ignorância) das

capacidades especiais dos instrumentos que definem, inclusive, a facilidade de execução. (1970, p. 24)

Nesse sentido, o idiomatismo de um instrumento está diretamente ligado à sonoridade que ele produz. As definições teóricas da palavra “articulação” no contexto musical, por exemplo, ganham uma ampliação de sentido quando se diz das características intraduzíveis das “articulações” feitas por um determinado instrumento. O *staccato* feito por um piano tem aspectos sonoros diferentes de um mesmo *staccato* feito por um violão, ainda que a definição de *staccato* seja comum aos dois. Logo, o *staccato* do violão, ou do piano nesse caso, em sua dimensão prática, é conotativo da definição teórica de *staccato*. Bem como toda sua descrição técnica é cristalizada pela tradição de sua execução. De forma que a simples combinação dos significados de sua descrição teórica e técnica não é suficiente para garantir que ambos instrumentos produzam o mesmo *staccato*. Por mais parecido que possam chegar a ser, qualquer tentativa de torná-los sonoramente semelhantes, sempre será uma espécie de tradução.

Dessa maneira, o aspecto prático de um elemento musical pode constituir um idiomatismo quando provoca uma sonoridade que apenas aquele instrumento é capaz de produzir, segundo a combinação dos fatores teóricos e técnicos. Nesse sentido, só podemos considerar encontrar idiomatismo na escrita musical, quando, através da análise, concluirmos que a busca de uma sonoridade específica e peculiar ao instrumento foi a causa da organização do pensamento musical.

Tal organização determina o nível de exequibilidade, e pode explorar as capacidades particulares de cada instrumento, evidenciadas no seu uso tradicional ou não. A afinação, articulação e registro, por exemplo, podem se combinar de forma a evidenciar aspectos sonoros peculiares ao instrumento para o qual a escrita foi destinada. A combinação é essencial de tal forma que, um desses aspectos não teria a mesma força de evidenciar tais peculiaridades por si só.

Dessa maneira os três pilares que sustentam uma “expressão idiomática”, abrangem e sustentam os termos “idiomático” e “idiomatismo” no âmbito da música. Pois referem-se a características cristalizadas pela tradição que, além de serem conotativas (em sua dimensão prática) e indecomponíveis, não possuem tradução literal para idioma de estrutura equivalente, ou seja, características cujas transcrições para outros instrumentos serão sempre traduções adaptadas.

De maneira geral tais características e, consequentemente, o termo idiomatismo estão associados àquilo que o instrumento pode fazer efetivamente. Os estudos

mencionados convergem para uma perspectiva na qual o idiomatismo é um elemento instrumental e, portanto, está diretamente relacionado a procedimentos mecânicos. Evidente que a sonoridade proveniente de tais procedimentos é também considerada, no entanto, a questão que se propõe aqui é o quanto essa perspectiva contribui para a completude e coerência de uma obra, e em especial, para uma obra que não seja para instrumento solista. Ou seja, considerar o idiomatismo um elemento instrumental sem a necessidade de relacioná-lo ao seu contexto musical, limita a sua participação nas possibilidades advindas da organização do pensamento musical.

Por outro lado, para que o idiomatismo participe de tais possibilidades é necessário considerarmos os procedimentos mecânicos como partes constituintes não centrais do idiomatismo, e colocarmos a relação como epicentro da questão, isto é, a relação da sonoridade pretendida com a forma de escrita, com a lógica da composição, com sua coerência e meio de expressão. Inclusive, podemos esclarecer essa perspectiva dizendo que não é o procedimento mecânico, tampouco a sonoridade específica que caracterizam este comportamento instrumental específico, mas a construção intencional da relação desses dois elementos, claramente evidenciada na organização do pensamento musical e sintetizada na escrita. Não estaremos negando a existência ou validade do idiomatismo instrumental, mas estamos nos referindo a comportamento instrumental que emerge da organização do pensamento musical, em função de construir relações e significações das quais florescem a identidade do instrumento.

Há, portanto, uma escrita, que registra o código comum a ser decodificado em procedimentos técnicos-mecânicos. E há uma intencionalidade composicional a partir da qual as relações pretendidas, faz da escrita um contínuo de possibilidades. Nesse sentido, a escrita não indica um objeto ideal a ser reconstruído a partir da sua decodificação, mas ela constitui um complexo de representação da qual emergem as possibilidades de reconstrução do objeto representado. Há, na execução da música escrita, uma geografia gestual. Porém, quando a intenção são as relações de sonoridade, não há como garantir, por exemplo, um nível de exequibilidade. Nesse sentido, pode acontecer de não haver a qualidade de um idiomatismo instrumental, porém a presença de uma intenção de sonoridade específica e exclusiva daquele instrumento, pode caracterizar essa maneira de utilizar o instrumento. Na qual a relação entre procedimentos mecânicos e sonoridades é conotativa, indecomponível e cristalizada pela tradição, a despeito de suas dificuldades de execução.

Esta reflexão não trata de um instrumentismo geral, como tampouco de ressignificar o termo. Trata-se aqui de considerar a possibilidade de, pelo menos, dois tipos diferentes de comportamento instrumental, sendo um o idiomatismo e outro um tipo específico de “instrumentismo”, um que tem por definição os aspectos práticos e isolados do instrumento e outro que se define por uma sinergia entre identidade, sonoridade e escrita, e que toma diferentes proporções em cada instrumento e universo musical. Este último tipo não se sustenta a partir de um de seus aspectos isoladamente, como tampouco é possível fazer uma interpretação unilateral dessa relação em gêneros musicais diferentes.

A confusão terminológica que acompanha esta discussão, motiva a busca por uma forma de se referir a esses comportamentos instrumentais no contexto da música. Nesse sentido, o pesquisador Achille Picchi, trata em sua tese de doutoramento de um termo que ele cunhou como “pianismo”. Este, circunda as diferenças entre escrita e escritura na composição para piano. Sendo a escritura a forma de organização do pensamento musical da qual emerge uma forma de escrita. Dessa maneira, a escritura constitui um campo de possibilidades de execução. Sobre o termo ele diz (2010, p. 26):

O pianismo, que se supõe implícito na ideia de pianístico, na verdade torna-se extensivo do problema de *ser* pianístico, isto é, de que a obra escrita seja de fato de escrita e sonoridade típicas do instrumento e somente dele, o que imediatamente nos remete a uma diferença em ideia: o pianístico como o mecânico e funcional e o pianismo transcendendo a mecânica e indo da escrita decodificada para a escritura, como recurso estilístico composicional.

Prevemos, portanto, uma necessidade de diferenciar o idiomatismo dessa outra forma de se utilizar o instrumento. Nesse sentido, poder-se-ia considerar o idiomatismo que caracteriza o pianístico, bem como o outro comportamento que trata do pianismo. Conforme afirma Picchi:

Ser pianístico é, necessariamente, conter pianismo; mas o pianismo não é, necessariamente o pianístico. A distinção não constitui um jogo de palavras mas um conhecimento, envolvendo bem mais **intenção** do compositor que a princípio possa parecer.

Conforme enfatiza o pesquisador, a intenção do compositor é determinante na construção de um pianismo, que não tem como pré-requisito a exequibilidade típica de algo pianístico. Dessa forma, a construção intencional da relação da sonoridade com

procedimentos mecânicos específicos do piano, constitui o centro gerativo do pianismo mais fundamentalmente do que seus aspectos gestuais. Torna-se necessário, portanto, recortar o universo musical, e o instrumento a que se refere para averiguar a possibilidade ou não da existência desses dois tipos de comportamento instrumental.

O termo pianismo, utilizado pelo pesquisador Achille Picchi com bastante singularidade, se refere a um fenômeno no qual o comportamento instrumental transcende à mecânica e ao próprio instrumento, em função de um processo de simbolização e representação que nasce da escrita/escritura. Segundo seus estudos, este fenômeno tem sua origem nos *Lieder* de Schubert, nos quais já se encontra um grau de complexidade suficiente para consolidar a unidade discursiva da canção.

Nesse período, houve uma convergência de fatores históricos, socioculturais e musicais que levaram o piano a ocupar um determinado posicionamento na sociedade. Era um instrumento em plena ascensão, já no auge de seu desenvolvimento técnico mecânico, com um *corpus* de repertório significativo e oferecendo amplas possibilidades, dentre as quais destaca-se a possibilidade da redução.

É com esse cenário que surgem e se consolidam maneiras de se compor para voz e piano, que fazem uso de um comportamento instrumental específico. Isto é, o estilo composicional do compositor, ao fazer um uso funcional da escrita pianística, torna evidente as relações que constroem um processo imagético, que perpassa representações e simbolizações dos elementos textuais e poéticos.

Um exemplo que se pode trazer sobre este uso é a música *Gretchen am Spinnrade*, de F. Schubert. Nesta canção, ao musicar o texto de Johann Wolfgang von Goethe, Schubert leva o piano a consolidar a tridimensionalidade da canção, de forma a estabelecer a unidade da canção. A fim de melhor comentar o pianismo deste exemplo, se faz necessário contextualizar, ainda que de forma sucinta, a obra *Fausto*. Ela é dividida em duas partes, sendo a primeira a tragédia da personagem Gretchen. Fausto é um personagem lendário europeu, cuja busca por conhecimento o levou a acordar um pacto com o diabo, personagem que leva o nome de Mefistofeles.

Na versão *Goethiana*, Fausto faz uma aposta com o diabo, na qual ele perderia sua alma se um dia desfrutasse de um prazer tal, que desejaria que o tempo parasse. Mefistofeles em uma de suas investidas para ganhar a alma do alquimista, faz com que ele se apaixone por Gretchen, uma jovem pura e inocente. A tragédia da história se realiza toda nos sofrimentos dessa jovem, cuja moralidade é destruída pouco a pouco, até o momento em que ela se percebe apaixonada por Fausto, fato este que será definitivo para

sua queda. A epifania de Gretchen acontece durante o monólogo que ela realiza enquanto gira a roca de fiar. Neste contexto, o movimento da roca também pode ser compreendido como o decorrer do tempo, a medida que a personagem gira a roca, o tempo passa, e em sua reflexão se nota a chegada da lucidez da maturidade. Ao trazer este monólogo para seu Lied, F. Schubert faz com que o piano construa a imagética da roca que gira enquanto Gretchen divaga.

A ambiência criada pelo piano, bem como a proposta de movimento circular sugerida por sua melodia, figura o movimento feito pela roca. Apesar da superficialidade deste comentário diante da complexidade da obra, ao ouvi-la, percebe-se imediatamente a relação que o piano estabelece com o texto música, sobretudo tomando o contexto como pano de fundo.

Essa maneira de se compor música para voz e piano, e como o piano realiza esta composição, não podem ser traduzidos para outro instrumento. Tal como vimos a impossibilidade de se transcrever literalmente uma expressão idiomática para outro idioma, seria impossível transcrever tais procedimentos para outro instrumento, mesmo que se faça com grande perícia, sempre será algum tipo de tradução imperfeita, pois a realização da canção pela formação voz e piano é fundamental à completude da obra.

Por isso o comportamento que chamamos de violonismo não pode ser tomado como um espelho do pianismo, ainda que possuam algumas analogias, e que algumas comparações pareçam inevitáveis. O contexto de ambos os termos é o mesmo, pois trata da música feita com voz e instrumento, tendo sua gênese na relação texto música. Contudo, os percursos histórico, social e cultural levaram os instrumentos a atuarem de formas diferentes, de modo a estabelecer relações por meio de sistemáticas diferentes. Tais relações referem-se especialmente a atribuições de significados, ressignificações e aos suportes imagético e psicológico, de modo que suas sistemáticas consistem em (principalmente) processos de representação e de simbolização.

Evidentemente o neologismo, na pesquisa, deve ser justificado pela demonstração de que os termos existentes não são suficientemente satisfatórios para definir o que se quer tratar. Da mesma forma que uma conceituação deve estar sustentada por um arcabouço teórico fundamental que o afaste de considerações que dizem pouco sobre seu significado, ou que sejam apenas digressões redundantes. Não há, conforme Acácio T.C. Piedade, “vocabulários técnicos irrefutáveis nas ciências humanas e nas artes.” (2015, p. 201) No entanto, em busca de objetividade, a palavra “violonismo” nos ajudará a diferenciar o idiomatismo tradicional do violão que, por vezes, é referido como aquilo que

é violonístico, de um outro comportamento instrumental que mantém muitas semelhanças com o primeiro, mas é fundamentalmente diferente, conforme já demonstrado. Por fim, este termo que estamos adotando, ganha significado à medida que condensa em si um lastro histórico e social, que remete o instrumento a uma determinada cultura de uso.

No contexto da música vocal, é inegável o papel determinante do piano, porém, os percursos históricos e a inserção social do piano e do violão, consolidaram diferentes culturas de uso do instrumento. O violão como instrumento sempre mais ligado a uma prática realizada fora dos círculos aristocráticos, associado à voz com grande frequência, mas com uma inserção social que não o levou a consolidar um repertório escrito tal como o fez o piano. Como já vimos, práticas como a *Hausmusik*, por exemplo, contribuíram para que hoje tenhamos uma quantidade incomparavelmente maior de músicas para piano e voz provenientes dessa época, do que para violão e voz.

A perspectiva social da história da música, como nos mostra Henry Raynor (1978), nos permite deduzir que o interesse pelo piano nessa época, se dava também pela possibilidade da redução. Ou seja, a despeito do fato de que o violão, e mesmo seus antecessores nas cordas dedilhadas, são instrumentos com certa penetrabilidade social e versatilidade, a eficiência do piano em reproduzir o que a orquestra fazia no palco do teatro foi um fator decisivo, uma vez que, na *Hausmusik* o que se tocava não era música folclórica, mas as músicas que em outro momento eram desfrutadas nos teatros. A aristocracia “trazia o teatro para dentro do palácio”, no sentido de proporcionar a oportunidade de reproduzir aquilo que se via no teatro. Bem como em dado momento, a burguesia pôde comprar o ensino de música para também ser capaz de reproduzir o que era contemplado nos teatros. O piano preenchia essa necessidade com suas possibilidades técnicas, de condução de vozes, de ressonância, volume, etc.

Enquanto que o violão, ao conjugar seu baixo custo de fabricação, especialmente quando comparado ao piano, suas possibilidades técnicas, de sonoridade e a facilidade de seu transporte, era um instrumento essencialmente versátil, e que podia ser acessível à diferentes esferas da sociedade, no entanto, não era considerado suficiente para esta finalidade.

Na Itália do século XVI, entretanto, houve um estilo de música vocal solo chamada hoje de monodia, na qual havia uma nova abordagem do acompanhamento chamada baixo contínuo. Sobre esse período e essa prática, muitos estudos remetem à *Camerata Fiorentina*. (TYLER, 2002) Um grupo do qual se destaca o cantor e compositor Giulio Caccini (1545 – 1618), que em seu livro intitulado *Le nuove musiche*, traz um

prefácio repleto de indicações sobre como o baixo contínuo deve acompanhar a voz. (TYLER, 2002) Dado as indicações do prefácio desse livro, havia uma preocupação de que o acompanhamento, apesar de ser apenas suporte harmônico, não “atrapalhasse” a linha melódica feita pela voz, ao mesmo tempo que não deixaria de se executar ornamentos e outros recursos típicos do alaúde.

Na década de 1520 se tornou muito conhecida a música vocal chamada de *napolitana*, *canzona alla napolitana*, *villanesca*, *villanella* e *villotta*. Segundo Tyler, eram “gêneros vocais compostos em estilo popular”²⁸ (2002, p 38), normalmente para três ou quatro vozes. As intavolaturas dessas músicas resultavam em uma música vocal solo com acompanhamento de cordas dedilhadas, no qual as cordas tocavam as três vozes enquanto o cantor executava a voz restante. Esse tipo de reelaboração²⁹ musical foi tão comum nesta época que, conforme já mencionado, autores acreditam que esta possa ter sido a origem da melodia acompanhada. (VIEIRA, 2011). Dadeque, por exemplo, considera que a origem da melodia acompanhada estaria nas publicações de intavolaturas de Luis Milan, no século XVI (1958, p 21). Enquanto Wade relata que Don Federico Moretti, no século XVIII, foi um dos primeiros a escrever música para guitarra com pautas separadas, uma para linha melódica e outra para o acompanhamento. (2001, p 71), fato que se pode supor ter também uma influência no surgimento da melodia acompanhada. Nesse sentido, a origem da melodia acompanhada seria cronologicamente anterior ao surgimento do *Lied*, e do estabelecimento do piano como instrumento ideal para acompanhar a voz.

Contudo, independentemente da confirmação ou não dessa possível origem, certamente podemos supor que esta prática de intavolaturas, bem como as recomendações de Caccini para o baixo contínuo, podem ser tomadas como embriões da incorporação da voz ao pensamento instrumental, isto é, talvez esta seja a forma mais primitiva em que se pensa em instrumento de cordas dedilhadas e voz como uma unidade, em que um deve integrar a existência do outro. Não se trata, no entanto, de um embrião que viria a se desenvolver para integrar definitivamente voz e instrumento, e então constituir uma unidade. Mas trata-se de um pensamento musical que pode ter dado origem a uma forma

²⁸ Segundo o autor “*In the 1520s vocal genres native to Naples and Rome and composed in a popular style began to be known and appreciated throughout Italy as well as in other parts of Europe*” (2002, p.38), o que faz supor que havia também uma maneira “não popular” de compor tais músicas. Vale ressaltar inclusive que ao longo do texto o autor parece não se preocupar que o termo “povo”, e por consequência o termo “popular”, não se apliquem ao século XVI.

²⁹ O termo se refere à confecção de uma tablatura para instrumento e voz, a partir de uma música originalmente para quatro vozes.

de compor música na qual o instrumento, a voz e o texto têm, além da interdependência inerente, também uma indivisibilidade. Nesse sentido não há uma incorporação, de fato, pois um não está contido no outro, nem constituem uma somatória, mas são todos uma única coisa, com três dimensões.

A fim de compreendermos essa unidade, podemos nos voltar à semiologia para traçar um paralelo deste caso com o conceito de signo de Saussure. No seu Curso de Linguística geral, ele apresenta o signo linguístico como uma “entidade psíquica de duas faces” (SAUSSURE, 2012, p 106). Isto é, a combinação do conceito com sua imagem acústica, que posteriormente seria definido como a combinação do significado com seu significante, constituem as duas faces de um mesmo signo. De tal forma que tais faces “têm a vantagem de assinalar a oposição, que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte” (SAUSSURE, 2012, p 107). Sendo assim, as duas faces necessariamente são coisas diferentes ao mesmo tempo que possuem uma indivisibilidade e uma interdependência em função da totalidade do chamado signo.

O primeiro princípio que Saussure define para o signo é a arbitrariedade. Querendo dizer que a associação entre significante e significado é arbitrária e que exceto no caso dos símbolos, não há um vínculo natural entre eles. E mais, quanto mais completamente arbitrário, melhor este signo cumpre com o ideal do procedimento semiológico³⁰. Sendo assim, se pudermos atribuir à escrita da música, o valor de significante do significado, sendo o significado a ideia musical do compositor, podemos então atribuir esta associação à intencionalidade. Desde que estejamos considerando a intencionalidade como registro intencional da ação, e não como intenção no sentido de vontade de agir, pois o compositor poderia escolher qualquer nota, e qualquer procedimento instrumental, mas ele escolheu precisamente aquele que está escrito. Ou seja, para a ideia musical do compositor, foi atribuído um significante (partitura) arbitrariamente. Além de que este significante, em sua vertente acústica acontece em uma linha do tempo, enquanto que sua grafia se dá em uma linha espacial. Esta linearidade da partitura tem sua correspondência no segundo princípio que Saussure chamou de “Caráter linear do significante”.

Contudo, na música vocal, a criação dessa associação entre significado e significante, é historicamente inserida, contextualizada socialmente e esteada por uma tradição da prática musical. Nesse sentido a escolha pessoal do compositor em utilizar

³⁰ Entende-se, procedimento pelo qual segundo a arbitrariedade, o signo não é a realidade, mas a representação dela.

determinado material e estabelecer determinadas relações, é arbitrária e ao mesmo tempo coagida. Pois, se retomarmos a reflexão sobre o pensamento de Pareyson, o compositor recebe e desenvolve determinado estímulo até culminar na composição. E tal desenvolvimento se dá em um contexto histórico social, e esteado por uma tradição musical. No caso da música vocal com cordas dedilhadas, em especial a que se fez no século XVI, a cultura de uso instrumental que estava se estabelecendo, remetia a um uso idiomático orientado pela atuação da voz, no sentido de que, apesar do idiomatismo, o instrumento deveria contribuir e integrar a atuação da voz, sem ofuscar o texto que ela estava transmitindo, sem deixar de suportá-la e sem deixar de executar seus ornamentos e sonoridades típicas.

Haja visto que, as ideias musicais por trás de algumas reelaborações, traziam um uso específico do instrumento, conforme observaram David Lewis, Tim Crawford e Daniel Müllensiefen (2016), essas intavolaturas não são a transcrição literal da voz para o instrumento, mas consistem no desenvolvimento de um idiomatismo específico a partir da linha vocal. Ou seja, a linha da voz dá origem a um comportamento instrumental que não é nem a *mímesis* da voz, nem a atuação tradicional do instrumento solo, em que se reproduz as linhas melódicas e as ornamenta com procedimentos tipicamente instrumental.

Esse uso do instrumento se deu no decorrer de um processo histórico lento, uma vez que as atividades de reelaboração musical ocorreram no século XVI, enquanto que as cordas dedilhadas só passariam a conhecer a escrita da partitura no início do século XIX. Portanto, nesses quase três séculos de hiato, essas reelaborações eram escritas em tablaturas, uma forma de escrita com menos recursos do que a partitura. Logo, pode-se supor que muitas das ideias musicais que acompanhavam esse comportamento instrumental específico, se perderam em decorrência das deficiências de escrita que possuía a tablatura, ou ainda pelo fato de compositores que não tocavam o instrumento não terem a tablatura como meio principal de escrita musical. Isto se dá, pois havia uma variedade de tipos de tablatura, para as quais as suas possibilidades de escrita não conjugaram uma escrita uniformizada. Sendo assim, seria inviável pensar na composição ou na reelaboração escrita na tablatura, dado que sua execução estaria limitada, de certa forma, a um número específico de pessoas. Logo, supõe-se que os compositores que não detinham a prática do instrumento, não dispunham de recursos, ou de interesse, em condensar suas ideias na tablatura, em detrimento da partitura.

Portanto, além da influência do contexto histórico social, havia também esse aspecto do processo de escrita. Dessa forma, este comportamento instrumental se dá em um processo histórico de ritmo letárgico, especialmente se comparado à cultura de uso instrumental estabelecida pelo processo histórico do piano nos séculos XVIII e XIX. Por isso, o desenvolvimento de uma relação de unidade entre texto, voz e instrumento, nas cordas dedilhadas, bem como o desenvolvimento de uma atuação instrumental específica, se deu de maneira fundamentalmente diferente da ocorrida com o piano.

Apesar disso, ainda podemos supor que essas intavolaturas e essas práticas que, de modo geral, envolviam as cordas dedilhadas, possam sustentar a gênese da concepção de música vocal em que texto, voz e cordas dedilhadas, constituem três dimensões de uma unidade. De forma que, a relação entre elas determinará o movimento que faz surgir a composição, na qual se dará a indivisibilidade e interdependência da tríade voz-texto-instrumento, que será materializada em sua execução. Dessa maneira, os paralelos traçados nos ajudam a compreender como se estabelecem as relações na música vocal com instrumento. Especialmente no caso da música vocal com cordas dedilhadas, na qual o lastro histórico social desenvolveu uma cultura específica de uso do instrumento, dentro de um repertório que não se consolidou na tradição escrita.

Não podemos negar, contudo, que a tablatura conquistou certo espaço. Os métodos e coletâneas do século XVI, nos quais eram escritas muitas obras para voz e instrumento, eram escritos em tablaturas e cifras. Essas publicações permeiam todo século XVI e XVII. Ainda assim com o atraso do desenvolvimento da escrita na partitura para cordas dedilhadas, pode-se supor que na música vocal com cordas dedilhadas que se fez nesses séculos, não houve uma adequação da objetividade textual à subjetividade da leitura do compositor, como força motivadora da composição, mas houve uma atribuição arbitrária de um significante para a ideia musical, em função do fazer música junto com a voz, sem coloca-la em segundo plano, e de forma que o instrumento pudesse se expressar em seu idioma. Essa preocupação reflete-se diretamente na escolha da sonoridade que o instrumento deve realizar, e conseqüentemente no procedimento mecânico que vai produzi-la. Nesse caso, o instrumento não estabelece uma relação forte com o texto, e a unidade discursiva pode não se formar. Dessa maneira, o atraso da escrita não impede um comportamento instrumental idiomático e específico, mas interfere diretamente no desenvolvimento dos elementos que podem garantir a unidade discursiva.

Isto nos leva a pensar que o ato de compor música vocal com cordas dedilhadas necessitou de um espaço de criação que só pôde ser realizado com o desenvolvimento da

escrita, ao mesmo tempo que a escrita só se desenvolveu a partir da busca por este espaço. Além de que, para o estabelecimento de uma tradição que cristalizasse a atuação do instrumento, se fez necessário também movimentar a atividade editorial. E este é um ponto decisivo para o estabelecimento de uma cultura de uso do instrumento.

No Brasil colonial, por exemplo, no qual sequer podia se pensar em mercado editorial³¹, a viola, instrumento da família dos cordófonos, ocupou, segundo alguns autores, o lugar de instrumento favorito para acompanhar a voz durante, pelo menos, os dois primeiros séculos de colonização. A confusão terminológica, como já vimos, dificulta a determinação de uma data específica de quando a viola e a guitarra chegaram ao Brasil, no entanto em algum momento do século XIX, este lugar passa a ser ocupado pelo instrumento que viríamos a chamar de violão (CASTRO 2005).

Contudo, a despeito da atividade editorial já estar presente no país, o violão começa ser considerado instrumento nobre apenas no início do século XX. Dessa maneira, o estabelecimento de uma cultura de uso do instrumento, e especificamente de um uso na música vocal, aconteceu tardiamente, em especial no Brasil. Conforme vimos, na época da *Hausmusik*, aquilo que se chamou de “mercado amadorista” (RAYNOR, 1978), na Europa, manteve um ritmo de produção das casas publicadoras, e naturalmente tornou-se uma fonte de renda para os compositores. Logo, as composições de interesse dessas casas ocupavam um espaço de prioridade para os compositores, e um *corpus* de repertório se formou a partir disto. No Brasil, esse *corpus* do repertório começa a se formar de maneira significativa a partir da segunda metade do século XIX.

Portanto, até o século XX, apesar do violão ser um instrumento de alta penetração social, dado sua versatilidade e seu baixo custo, a cultura de uso do instrumento não o levou a consolidar um repertório escrito em partitura. Ainda que estilos como a modinha tivessem o violão como instrumento principal, não houve um *corpus* de repertório escrito para essa formação, que se comparasse ao repertório escrito para piano. Dessa maneira, o violão, inclusive ganha status de “símbolo de brasilidade” durante o nacionalismo, segundo muitos autores que o reconhecem como um instrumento bastante presente na sociedade brasileira do século XIX, e mesmo antes disso. Sua participação na formação da expressão musical brasileira, inclusive, é fundamental quando se considera as estilizações rítmicas de danças como cateretê e o lundu. No entanto, o fato de estar

³¹ No Brasil, até o final do século XIX apenas cinco províncias possuíam casas editoriais de partituras: Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Bahia e Pará. Pelo menos até meados do século XIX, as partituras eram trazidas de Portugal para o Brasil, muitas vezes por necessidade.

constantemente associado às camadas menos abastadas, e todo seu percurso histórico, minaram parte de sua tradição de repertório escrito, e fomentaram uma determinada cultura de uso.

Ao fim do século XIX e início do século XX, no Brasil, o repertório para cordas dedilhadas e voz começa a ganhar corpo. Surgem então algumas peças, às quais a relação voz-texto-instrumento começa a estabelecer possibilidades de suporte imagético e psicológico, bem como de atribuições de sentido a partir desses suportes.

Não pretendemos atestar o momento exato que acontece isso, mas dada as transformações pelas quais passou essa relação entre o instrumento e a voz, pode se dizer que o violão deixa de apenas acompanhar a voz para tornar-se uma unidade com ela. Violão, voz e texto constituem três dimensões de uma expressão musical única. Não se trata aqui de fazer música juntos, mas de serem a mesma coisa. Conforme pudemos ver nas músicas de Cesar Guerra-Peixe, Ricardo Tacuchian, Ernst Mahler, as quais trouxemos para exemplificar aquilo que Benveniste chamou de relação de engendramento, na qual a leitura que o compositor faz do texto atua como força motivadora da composição, bem como a relação de homologia, na qual a relação entre texto e música cria novos valores semióticos.

Como podemos notar, a trajetória e a forma de se pensar nas cordas é fundamentalmente diferente da forma de se pensar no piano, bem como são diferentes os momentos históricos em que isso acontece. Porém há uma concepção musical que faz o instrumento transcender seu idiomatismo dentro dessa relação com a voz. Na totalidade de cada uma das músicas que trouxemos, por exemplo, percebemos que em sua escrita, o que está no centro de sua unidade não são os procedimentos mecânicos do violão, sua sonoridade pretendida ou a lógica da composição, mas a relação que se estabelece entre cada um desses elementos junto com o texto e a voz. Esta construção intencional emerge da ideia musical sublimada na escrita. As escolhas feitas pelos compositores ao organizar suas ideias musicais, mostram que apesar da execução participar da completude das obras, e inclusive, fundamentar sua gênese, não houve uma preocupação em garantir uma boa exequibilidade, no sentido de facilidade da execução. Contudo, o estabelecimento da relação entre voz, texto e instrumento, em função do suporte imagético e psicológico da música, se dá também pelo uso de recursos e sonoridades específicas do violão.

Essas são diferenças fundamentais entre pianismo e violonismo, não há como buscar equivalências de atuações. Pois, além da diferença nos aspectos físicos e sonoros dos instrumentos, o piano consolidou sua maneira de atuar junto da voz, através de um

processo histórico, social e cultural diferente do violão. Não se trata aqui de articular uma equiparação dos dois instrumentos, tampouco é uma tentativa de validação de um pelo outro. São atuações sustentadas cada uma por sua autonomia, que se estabeleceu ao longo do tempo.

Dizer, portanto, que piano e violão estabelecem relações por meio de sistemáticas diferentes, é dizer que a construção dos processos de simbolização e representação acontecem por meios específicos para cada um dos instrumentos. Como vimos, a presença constante da voz atuando junto das cordas dedilhadas, e a tradição não escrita que os acompanha, favoreceu uma prática na qual a atribuição de significados e os processos de simbolização, são mais frequentes do que os processos de representação no violão. Ao menos dentre as cinco peças que trouxemos para este trabalho, em três delas se fazem mais presente processos de simbolização do que de representação.

Na música “Resta, sim, é remover” por exemplo, a rarefação da textura protagonizada pelo arpejar do violão, e pelo uso estratégico de ostinatos de cordas soltas, simbolizam o movimento poético proposto pelo texto, conforme os comentários analíticos descrevem. É menos frequente, nessa música, os processos de representação do que os de simbolização. Na música “Proposição” de Tacuchian, também se nota uma predominância dos processos de simbolização, especialmente quando se utilizam técnicas específicas do violão, como a *tambura*, o rufo de caixa, o rasgueado, ricochete de corda, dentre outras. O uso de tais técnicas é colocado de modo estratégico, a fim de sua sonoridade ganhar significado, e ressignificar o texto, em favor de uma unidade discursiva. A terceira peça, “Queixa de uma moça arrependida” de Ernsta Mahle, traz uma predominância de processos de representação, no entanto para consolidar tais processos, ela detém uma certa dependência de um contexto exterior a ela. Isto é, para compreender o significado atribuído à imagem de São Francisco de Assis na peça, se faz necessário ter consciência de que ele é tido como padroeiro dos animais, e que sua família era de comerciantes de tecidos. Sem essas informações, ficam enfraquecidas as atribuições de significados que podem surgir dos processos de representação presentes na peça. Na peça “Tanta luz” de Ricardo Tacuchian a melancolia, do poema, que se transforma em raiva e depois em revelação tardia é direciona os processos de simbolização feitos pelo violão. Para tanto, há mudança de rítmica, de caráter, de dinâmica, de textura e acordes sincopados. E, por fim, na música “Epígrafe” de Ernst Mahle, percebemos uma predominância dos processos de representação. Sonoridades do violão são associadas à imagens que o poema traz. Arpejos são associados a movimentos

das águas, técnicas específicas para representar o vento, dentre outras características já comentadas. Das peças que trouxemos como exemplos para este trabalho, esta talvez seja aquela com processos de representação mais evidentes.

Por fim, as três peças com predominância de processos de simbolização, podem ser isoladas de um contexto e ainda atingirem sua inteligibilidade, no entanto, a música “Queixa da moça arrependida” depende de fatores externos para que sua inteligibilidade seja totalmente alcançada. A unidade discursiva e a inteligibilidade das três peças que apresentam simbolização, estão garantidas pelas relações que se estabelecem entre as dimensões, texto voz e violão, e as atribuições de sentido que se tornam possíveis. Já na outra canção, não há essa autonomia. Essa situação pode sugerir que o processo de representação esteja menos inteligível que aquele outro de simbolização. E que o violonismo talvez seja mais determinante quando se realiza por meio da simbolização. O que nos remete à uma fenomenologia da sensação, ou seja, o fenômeno da canção, enquanto evento sonoro, ao ser apreendido pelos sentidos deixa de ser intenção significativa³², para ser preenchido de significação intencional. Nessa perspectiva, a medida que se pode identificar, que o compositor escolheu escrever dado procedimento, pretendendo uma sonoridade específica, então a maneira do violão realizar isto, pode projetar um campo imaginativo no qual a atribuição de significados fazem do violão um símbolo, que dialoga com os outros elementos da música e formam com eles uma unidade textual. (Construindo as sugestões de representação imagética, processual ou dramática.)

Podemos, a partir disso, questionar se o que ocorre com essas cinco peças é representativo do que ocorre, de modo geral, no repertório brasileiro para voz e violão do século XX. E se há, e quais são as raízes musicológicas desse comportamento. Não está no escopo desse trabalho investigar a recorrência desses acontecimentos no *corpus* do repertório, mas sim a possibilidade dele a partir de considerações mais conceituais e analíticas. Sendo assim, restringiremos esta reflexão apenas a esses cinco exemplos, deixando em aberto a possibilidade de se investigar o quão estatisticamente relevante podem ser essas ocorrências.

O ponto central nesta reflexão, portanto, é que o violonismo não é pianismo, e tampouco o violonismo é a chancela do harpismo, do cravismo, orquestrismo ou o que

³² A intenção significativa é a atribuição de significado independente da presença do objeto. Sua presença, portanto, preenche a intenção significativa e a torna apreensível pelos sentidos. Diz-se então que a presença do objeto torna seu significado evidente, e o faz presente à consciência. (FRAGATA, 1962)

seja. Dessa forma observamos uma característica fundamental do termo, que é sua exclusividade. Isto é, não se trata aqui de um instrumentismo geral, justamente por estarmos nos referindo a um comportamento instrumental específico, exclusivo e localizado na música feita entre voz e instrumento. E no caso deste trabalho, apesar de buscar seu arcabouço na musicologia e nas tradições das cordas dedilhadas, estamos considerando a possibilidade dessa atuação acontecer especificamente na canção de câmara brasileira composta a partir do século XX.

Por isso vale ressaltar que para o fenômeno do violonismo, é imprescindível que a relação criada por esta sonoridade, não poderia ser criada por outra sonoridade, pois então seria outra relação. Ao mesmo tempo que nenhum outro instrumento dispõe da possibilidade dessa sonoridade. Em alguns casos há, no máximo, uma semelhança, mas que encerra uma espécie de tradução ou adaptação. Por isso quando a escrita evidencia a busca por uma sonoridade, é inevitável que isto leve a um comportamento instrumental específico. Tal comportamento, portanto, não é exatamente idiomático, pois transcendeu os aspectos idiomáticos ao fazer de seus elementos apenas ferramentas para estabelecer a relações aqui descritas. Da mesma forma que não é uma atuação que pode ser incorporada por qualquer instrumento. Ou seja, ele é específico, exclusivo, e cuja sonoridades buscam projetar esse campo imaginativo. Por fim, este é o tipo de comportamento que podemos observar no violão na tridimensionalidade da canção.

E este é um ponto importante na definição do distanciamento que existe entre os termos pianismo e violonismo. Ao ampliar a perspectiva do violonismo com o pianismo e vice-versa, pode-se vislumbrar com mais clareza a transcendência do instrumento a que esses dois termos se remetem. No sentido de que tanto um, como o outro, não tem o instrumento como ponto central, mas a música. O instrumento aparece então como um meio para a busca criativa da canção, enquanto unidade discursiva imersa em significados e ressignificações. Ou seja, o violonismo não se trata do violão, mas do que ele pode fazer na tridimensionalidade voz, texto e violão, em função da ideia musical por trás da música.

Ao longo da história da música, se nota que a possibilidade da escrita contribui para crescimento do repertório do instrumento, assim como oferece a possibilidade de relações mais profundas entre voz e instrumento. Nas palavras de Picchi, o “pensamento musical e notação musical influenciam-se mutuamente e a evolução da escrita depende muito das tensões e interações que tem lugar entre ambos” (2010. p. 26). Isto quer dizer que com a evolução da escrita, aumentam as chances de encontrarmos violonismo nas

composições para violão e voz, e que as razões para isso não estão no instrumento, mas na forma de se pensar música.

Por isso, o violonismo na música vocal, deve ser considerado a partir da inseparabilidade das dimensões de voz, texto e violão. Evidentemente, poderemos encontrar, também, elementos violonísticos, no entanto, é a presença do violonismo que poderá ampliar os significados do texto, dando-lhe um suporte que pode ser musical, imagético e psicológico, por meio dos processos de simbolização e/ou representação. Este comportamento garante a inseparabilidade das três dimensões a partir da leitura feita pelo compositor e confere coerência e inteligibilidade à obra.

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos uma compreensão fundamentada e sistemática do papel do violão na canção de câmara brasileira do século XX. Para tanto, se fez necessário buscar no percurso histórico do instrumento, as origens de sua tradição de uso. Pois a tradição traz um caminho que, podendo ser acessado ou não, apresenta a identidade do instrumento, ou pelo menos, como ela se define ao longo do tempo. Dessa forma, quando os compositores desejam fazer presente as características mais próprias do instrumento nas obras para voz e violão, podem encontrar na tradição um vocabulário com possibilidades de idiomatismo.

Contudo, discutimos nesse trabalho a possibilidade de uma categoria da atuação do violão a qual chamamos de violonismo. Nesta categoria, a identidade do instrumento é usada como meio de realização de processos de simbolização e representação que dão suporte imagético e psicológico ao texto-música. Elementos musicais são ressignificados pelo texto e vice-versa, culminando em atribuições de sentido.

Na tradição que se estabelece a partir do percurso histórico das cordas dedilhadas, notamos uma determinada inserção social desses instrumentos. Podemos supor que este posicionamento social, e a tradição da transmissão oral, contribuem para que as sistemáticas, pelas quais se dão as atribuições de sentido, tenham características exclusivas. Isto é, a forma como o violão realiza os processos de simbolização e representação não traduz um instrumentismo geral, mas apenas um violonismo.

Nas peças que utilizamos neste trabalho, por exemplo, podemos perceber uma busca por sonoridades específicas do violão, através de procedimentos técnicos, que podem, em muitos casos, serem classificados como idiomáticos. Além das relações que pudemos estabelecer na tridimensionalidade voz-texto-violão. Por isso, apesar da tradição de transmissão oral, e da importante presença da tablatura e que se usa até os dias de hoje, a escrita na partitura traz uma contribuição decisiva, pois através da escrita na partitura é que se pode interpretar a escritura. Ou seja, a maneira como o compositor pensou música, a partir da sua leitura do poema, e a sublimou na escrita. É através da partitura que temos acesso a essa escrita atrás da escrita.

Portanto, a partitura apresenta o que o compositor escolheu, dentre todas as possibilidades de escolha. E quando a leitura da partitura, é feita nessa perspectiva, podemos ver emergir dela um leque de possibilidades de execução, ao qual o intérprete se debruçará e escolherá um para realizar a música. Podemos, por fim, intuir uma ordem

cronológica que a partitura nos permite; interpretação, enquanto leitura e análise da escrita, execução interpretativa, enquanto eleição das possibilidades de execução e performance, momento exato da execução pública.

Sendo assim, trouxemos no segundo capítulo, ainda, cinco peças para utilizarmos de exemplo desses procedimentos aqui comentados. Entendemos que essas peças não foram colocadas no trabalho como amostragem do *corpus* de repertório, mas como exemplos práticos dos procedimentos a que já nos referimos. Não trouxemos uma análise das peças, a fim de não estender o assunto deliberando sobre as ferramentas analíticas, mas trouxemos comentários analíticos que fazem emergir suficientes relações onde encontramos violonismo.

Isso nos leva ao último capítulo dessa dissertação, no qual discutimos sobre a conceituação de violonismo. Para que encontremos sentido em utilizar este termo, é preciso deixar clara a diferença entre violonístico e violonismo. O primeiro se refere aquilo que é idiomático, e o segundo é uma categoria que transcende o ser idiomático. Ao pensar no violonismo em uma música, não estamos considerando os procedimentos que levam ao idioma do violão, mas estamos observando como o uso desse idioma articula processos que permitem a atribuição de sentido na música. O uso do instrumento, e de suas características específicas, como eixo das relações que se estabelecem na música, e no texto-música, considera a possibilidade de encontrarmos violonismo em algo que não é, necessariamente, violonístico.

Neste trabalho, ao olhar para o violão e para o violonismo, o fazemos a partir de um contexto histórico, cultural e social. No entanto, consideramos esse arcabouço para compreender o fenômeno na música vocal, e no nosso caso, na canção de câmara brasileira do século XX. Não tratamos aqui sobre a possibilidade do violonismo no repertório geral do violão, ou mesmo na canção de câmara não brasileira. Não nos aprofundamos nas questões musicológicas envolvidas na descrição do seu percurso histórico, ou nas discussões de algumas terminologias.

Portanto, é evidente que este trabalho deixa questões em aberto. Não trouxemos peças suficientes a este trabalho para constituir uma amostragem do repertório, logo, fica a questão se o que acontece nessas cinco peças é representativo do que se dá em todo repertório. Não aprofundamos o quanto o piano, e o pianismo, podem ser paradigmáticos para o violonismo. Sequer discorremos satisfatoriamente sobre essa questão. Apesar de termos discutido de maneira sucinta, deixamos em aberto também como se dá, e se existe, a relação entre pianismo e violonismo. Se o percurso histórico das cordas dedilhadas

levou esses instrumentos a uma determinada inserção social, que constituiu um contexto sociocultural da cultura de uso do instrumento, naturalmente o percurso desses instrumentos no Brasil é um dos fundamentos da possibilidade de violonismo, sendo assim, como esse comportamento instrumental se dá nas canções de câmara não brasileiras?

Certos de que “um pesquisador arguto não deve querer ditar verdades, mas sugerir caminhos” (AMORIM, 2007, p 214), deixaremos tais questões abertas, pois não está no escopo do trabalho responde-las. No entanto, a partir de discussões conceituais, pudemos definir um violonismo fundamentado em um arcabouço histórico sociocultural, que emerge em função da inteligibilidade, coerência e completude da obra. Ao identificar esse violonismo nos exemplos que trouxemos, se pôde sugerir um caminho para encontrá-lo em outras obras do repertório.

Referências

- ALVES, Julio Ribeiro. *The history of the guitar: its origins and evolution*. Huntington, 2015
- AMÉRICO JACOMINO. *O Estado de S. Paulo*, ano 42, n.º 13770, coluna Artes e Artistas, 6 de setembro de 1916, p. 05.
- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- _____. *Da Península Ibérica Medieval ao século XVII: a chegada e a difusão dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- ANTUNES, Gilson. *Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo*. Curitiba-PR. Anais do II Simpósio de Violão da Embap, 2008.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Violas de Goiaz*. Revista Cultura Política. Ed. 34. Indústria do Livro, Rio de Janeiro. 1943. (acesso eletrônico dia 04/11/2017 às 16:11, <http://memoria.bn.br/DOCREADER/163538/9849>)
- BARTOLONI, Giacomo. *Violão: O instrumento da alma brasileira*. São Paulo - SP. Editora Prismas: 2015.
- BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2009. Campinas: UNICAMP, 2009.
- BRELET, Gisele. *L'interpretation creative*. 2 vols. Vrin. Paris, 1951.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. Barueri - SP. Manole, 2010.
- CASTRO, Renato Moreira Varoni de. *O violão substitui a viola de arame na cidade do Rio de Janeiro do Século XIX*. Vitória-ES. Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, 2005.
- ÇOĞULU, Tolgahan. *The concise history of the classical guitar*. VDM PUBLISHING 2011.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 8ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- DUDEQUE, Norton E. *História do Violão*. Curitiba, PR, Brasil: Editora UFPR, 1958.
- ECO, Umberto. *Obra aberta; formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo [et al.]. 10 ed. São Paulo, Perspectiva, 2015.

- FERANDIÈRE, Fernando. *A arte de tocar La guitarra española por musica*. Madrid. 1799
- FRAGATA, J. *Problemas da fenomenologia de Husserl*. Braga: Editorial Presença, 1962.
- GROUT, Donald. J; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa, Portugal. Gradiva, 2007.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva Ltda. 2001.
- KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- LARUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.
- LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. 248 f. Tese (Doutorado – Escola de Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010
- MATTINGLY, Stephen. *Franz Schubert's chamber music with guitar: a study of the guitar's role in Biedermeyer Vienna*. 2007. 142. Tese (Doutorado em Música) Florida State University. Florida, EUA.
- MELO, Daiana de Oliveira. *Aspectos técnicos vocais e interpretativos do Bel Canto do século XIX presentes nas Sei Ariette, OP 95, de Mauro Giuliani*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- NASCIMENTO, Ismael. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Dr Julio de Mesquita Filho, 2013. São Paulo: UNESP, São Paulo.
- NOGUEIRA, Gisela. G. P. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) Departamento de ciências da comunicação da Escola de Comunicação e Arte – USP. São Paulo, SP.
- NÖTH, Winfried (1990). *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- O Estado de São Paulo, *Josefina Robledo*, p. 04, ano 43, nº14089, coluna de Artes e Artistas, 24 de Julho de 1917.
- PAREYSON, Luigi. *Estética; teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rj. Vozes; 1993.
- PEIRCE, Charles. *Filosofia e Semiótica*. Collected Papers.
- PIEDEDE, Acacio T. C. *O uso da Linguagem na Análise Musical*. Série Congressos da TEMA, I. Universidade Federal da Bahia, Salvador 2015.
- PICCHI, Achille Guido. *As serestas de Heitor Villa Lobos; um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. 2010. Tese (Doutorado em Música) Instituto de artes –
- RAYNOR, Henry. *História social da música, da idade média a Bethoven*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. (original publicado em 1972 e tradução de 1978) Barrie & Jenkins Ltd, Londres, Inglaterra.

- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1953.
- RUI, Afonso. *Boêmios e seresteiros do passado*. Salvador: Livraria Progresso editora, 1954
- SADIE, Stanley. *Dicionário de música*. Edição concisa Groove. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro – RJ, Jorge Zahar Ed. 1994.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, SP. Pensamento Cultrix LTDA, 2012
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Edição fac-símile. Zaragoza: Institucion “Fernando El Catolico”, 1979. F. VI.
- SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2007. Campinas: UNICAMP, 2007.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TYLER, James. SPARKS, Paul. *The guitar and its music*. Nova Yorque, EUA: Oxford University Press, 2002.
- VIEIRA, Flávia. *As práticas de reelaboração Musical*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo – ECA. São Paulo, 2011.
- VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. 2011. Tese (Doutorado em psicologia social) Instituto de Psicologia – USP. São Paulo, SP.
- XATARA, Cláudia Maria. *As Dificuldades na Tradução de Idiomatismo*. 2002, p.183–194, Cadernos de Tradução volume 8. UFSC – Florianópolis. 2002.
- WADE, Graham. *A concise history of the classic guitar*. EUA: Mel Bay Publications INC, 2001.
- ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- ZANGARI, Giuseppe. *Mauro Giuliani (1781 – 1829): Instrumental and Vocal Style in Le Sei Rossiniane*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Sydney, Sydney – Australia. 2013
- ZANON, Fábio. *O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. Website. Publicado em 2006, Disponível: em <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>. Acesso em 11 de outubro de 2017.