

Relatório de Projecto Artístico

Estúdios, Prelúdios e Valsas: Um ensaio composicional sobre a poética
do violão

Pedro Loch Gonçalves
Mestrado em Música

Setembro de 2019

Orientador: Professor Doutor Ricardo Pinheiro

Relatório de Projecto Artístico

Estúdios, Prelúdios e Valsas: Um ensaio composicional sobre a poética
do violão

Pedro Loch Gonçalves
Mestrado em Música

Relatório de Projecto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto
Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em
Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Setembro de 2019

Orientador: Professor Doutor Ricardo Pinheiro

RESUMO

Este projecto artístico tem como proposta a elaboração, documentação e análise de uma série de oito composições produzidas a partir do idiomatismo do violão. Foi realizada pesquisa e análise de obras de compositores violonistas que recorreram ao idiomatismo para a elaboração de suas peças, explorando as possibilidades idiomáticas do instrumento e suas possíveis relações com as técnicas de composição. Dos compositores que serviram de referência à elaboração do material original aqui produzido destacam-se Heitor Villa-Lobos, Dilermando Reis, Garoto e Guinga. Os elementos idiomáticos encontrados considerados mais significativos serviram de base para a construção das composições. O trabalho conta também com a análise das peças criadas, focando-se especialmente nos recursos idiomáticos aplicados. O resultado deu-se com uma documentação sobre o modo de compor a partir dos recursos veiculados pelo instrumento, abrangendo tanto uma visão musical no que diz respeito às ferramentas como escalas, progressões harmónicas e ritmos, como também às concepções poéticas, culturais, alcançando as questões comunicativas referentes à retórica musical, criando um amplo leque de concepções para o processo composicional.

PALAVRAS CHAVE: Composição; Idiomatismo instrumental; Violão; Guitarra.

ABSTRACT

This artistic project proposes the elaboration, documentation and analysis of a series of eight compositions produced from the classical guitar language. Research and analysis were performed about the works by guitarists composers who resorted to guitar idiom for the elaboration of their pieces, exploring the idiomatic possibilities of the instrument and its possible relations with the compositional techniques. The composers that served as reference for the elaboration of the original material produced here are Heitor Villa-Lobos, Dilermando Reis, Garoto and Guinga. The most significant idiomatic elements found were the basis for the construction of the compositions. The work also includes the analysis of the pieces created, focusing especially on the idiomatic resources applied. The result is a documentation about how to compose from resources conveyed by the instrument, involving both a musical vision regarding tools such as scales, harmonic progressions and rhythms, as well as poetic and cultural conceptions, reaching the communicative questions concerning musical rhetoric and creating a wide range of conceptions for the compositional process.

KEYWORDS: Composition; Idiomatic Writing; Guitar.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	6
3. METODOLOGIA.....	11
4. IDIOMATISMO.....	12
5. ANÁLISE DAS COMPOSIÇÕES	32
5.1. PRELÚDIO Nº 1: DEVANEIO	32
5.2. ESTUDO Nº1: PEQUENA SUITE PARA VILLA-LOBOS	37
5.3. VALSA Nº1: VALSINHA LISBOETA	42
5.4. PRELÚDIO Nº2.: LEVITANDO	49
5.5. ESTUDO Nº 2: CHORO INDEFINIDO.....	53
5.6. VALSA Nº2: A DILERMANDO	58
5.7. VIENTO.....	62
5.8. NA CORDA BAMBA.....	66
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
8. BIBLIOGRAFIA.....	77
9. APÊNDICE	79

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Afinação tradicional do violão.	12
Figura 2. Trecho da linha de acompanhamento do violão na música “Lendas Brasileiras” de Guinga. Transcrição baseada no Songbook <i>A música de Guinga</i> (Guinga & Cabral, 2003).	15
Figura 3. Arpejos de C e G.	15
Figura 4. Exemplo da mesma melodia diatônica com e sem o efeito <i>campanella</i>	16
Figura 5. Trecho da peça “Prelúdio nº 3” de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro <i>Collected Works for Solo Guitar</i> . (Villa-Lobos & Noad, 1990).	17
Figura 6. Trecho da peça "Lamento do Morro" de Garoto. Transcrição baseada no livro <i>The Guitar Works of Garoto</i> . Garoto, & Bellinati, P. (1991).	18
Figura 7. Trecho da peça “Picotado” de Guinga. Transcrição baseada no songbook <i>A música de Guinga</i> (Guinga & Cabral, 2003).	18
Figura 8. Trecho do acompanhamento da peça “Sete Estrelas” de Guinga. Transcrição própria.	19
Figura 9. Trecho da peça “Picotado” de Guinga. Transcrição baseada no songbook <i>A música de Guinga</i> (Guinga & Cabral, 2003).	19
Figura 10. Trecho da peça “Estudo nº 1” de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro <i>Collected Works for Solo Guitar</i> . (Villa-Lobos & Noad, 1990).	20
Figura 11. Trecho da peça “Estudo nº 1” de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro <i>Collected Works for Solo Guitar</i> . (Villa-Lobos & Noad, 1990).	21
Figura 12. Padrão de dedilhado trémelo flamenco. Retirado do livro <i>Guitarra Flamenca paso a paso: Las Alegrias (II)</i> . (Herrero, 1996, p. 22).	22
Figura 13. Trecho da peça “Prelúdio nº 4” de Villa-Lobos. Fonte: <i>Collected Works for Solo Guitar</i> . (Villa-Lobos & Noad, 1990).	23
Figura 14. Trecho da peça “Di Menor” de Guinga. Transcrição baseada no songbook <i>A música de Guinga</i> (Guinga & Cabral, 2003).	25
Figura 15. Trecho da peça Canto de Xangô de Baden Powell.	25
Figura 16. Relação entre o ritmo de baião executado pela zabumba a adaptação desse ritmo para criar um acompanhamento no violão.	26

Figura 17. Trecho da peça “Lamento do Morro” de Garoto. Transcrição baseada no livro <i>The Guitar Works of Garoto</i> . Garoto, & Bellinati, P. (1991).....	29
Figura 18. Trecho da peça “Dichavado” de Guinga. Transcrição baseada no songbook <i>A música de Guinga</i> (Guinga & Cabral, 2003).....	30
Figura 19. Trecho da peça "Devaneio".....	33
Figura 20. Segundo Trecho da parte A da peça "Devaneio".....	34
Figura 21. Transição da parte A para parte B do tema "Devaneio".....	34
Figura 22. Compassos 22-29 do tema "Devaneio".....	35
Figura 23. Compassos 38-45 da peça "Devaneio".....	36
Figura 24. Compassos 62-69 da peça "Devaneio".....	36
Figura 25. Compassos 1-4 da peça "Pequena Suíte para Villa-Lobos".....	37
Figura 26. Compassos 9-16 da peça "Pequena Suíte para Villa-Lobos".....	38
Figura 27. Compassos 1-2 do "Estudo nº 1" de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro <i>Collected Works for Solo Guitar</i> . (Villa-Lobos & Noad, 1990).	39
Figura 28. Representação dos acordes presentes nos 11 primeiros compassos da peça "Estudo nº 1" de Villa-Lobos.	39
Figura 29. Relação da linha de percussão do maracatu com o dedilhado da parte B da peça “Pequena Suite para Villa-Lobos”.....	40
Figura 30. Final da parte B da composição "Pequena Suite para Villa-Lobos".	41
Figura 31. Terceira parte da peça "Pequena Suite para Villa-Lobos".	42
Figura 32. “Valsinha” - Vinicius de Moraes/Chico Buarque.	45
Figura 33. “O Amor é Louco” - João Dias Nobre.	46
Figura 34. Parte A da peça "Valsinha Lisboaeta".....	47
Figura 35. Parte B da peça "Valsinha Lisboaeta".....	48
Figura 36. Parte C da peça "Valsinha Lisboaeta".....	49
Figura 37. Motivo melódico do tema “Levitando”.....	50
Figura 38. Desenvolvimento do motivo melódico do tema “Levitando”.....	51
Figura 39. Parte B do tema “Levitando”.....	51
Figura 40. Parte C do tema “Levitando”.....	52
Figura 41. Trecho da peça "Picotado" de Guinga. Transcrição baseada no songbook <i>A música de Guinga</i> (Guinga & Cabral, 2003).	54

Figura 42. Trecho final da peça "Choro Indefinido".	55
Figura 43. Parte A do tema "Choro Indefinido".	56
Figura 44. Parte B do tema "Choro Indefinido".	57
Figura 45. Relação melódica entre "Se Ela Perguntar" e "A Dilermando".	59
Figura 46. Parte A do tema "A Dilermando".	60
Figura 47. Parte B do tema "A Dilermando".	61
Figura 48. Encaixe da poesia e melodia na música "Viento".	63
Figura 49. Segundo encaixe da poesia e melodia na música "Viento".	63
Figura 50. Segunda estrofe da música "Viento".	64
Figura 51. Terceira estrofe da música "Viento".	65
Figura 52. Quarta estrofe da música "Viento".	65
Figura 53. Primeira parte da música "Na Corda Bamba".	67
Figura 54. Continuação da primeira parte da música "Na Corda Bamba".	68
Figura 55. Condução harmónica dos compassos 17-25 da música "Na Corda Bamba".	68
Figura 56. Início da segunda parte da música "Na Corda Bamba".	69
Figura 57. Final da segunda parte da música "Na Corda Bamba".	70

1. INTRODUÇÃO

A guitarra clássica, também conhecida como violão, é um instrumento presente no cerne da tradição musical de diferentes países, entre eles Brasil, Portugal, Espanha, Argentina, Cabo Verde, tanto enquanto instrumento acompanhador ou solista. O estudo aqui proposto tem por objetivo principal a criação de um repertório de peças originais com mote composicional direcionado para os recursos idiomáticos¹ deste instrumento.

Como se poderá comprovar ao longo deste trabalho, a propensão do violão para o exercício de compor é, de facto, notável. Note-se o significativo número de compositores que usaram seus recursos e poética para fundar suas identidades musicais. Sua capacidade polifónica e enorme variedade de nuances interpretativas levou Andrés Segovia² a apelidá-lo de pequena orquestra³. No entanto, esta "pequena orquestra" traz consigo uma série de limitações devido à sua construção e mecânica, facto que o distingue, por exemplo, de um instrumento polifónico mais versátil como o piano. Sobre este facto, o violonista Sérgio Assad⁴ comenta em uma entrevista a Chico Saraiva:

O violão, de uma certa forma, carrega em si essas possibilidades [uso de intervalos de quartas exemplificado previamente durante a entrevista]. Você pode fazer tantos timbres diferentes...
Essa coisa de ser um instrumento meio orquestral.
Tem muitas possibilidades, embora seja limitadíssimo.
A briga constante com o violão é essa é um instrumento que não pode fazer o que o piano faz,
mas tem uma beleza que é muito particular que faz a cabeça de muita gente. (Saraiva, 2014, p. 107)

Esta "beleza particular que faz a cabeça de muita gente" é o aspecto central desta pesquisa artística e explorá-la através da composição é o objetivo principal desta proposta.

¹ De acordo com o Harvard Dictionary of music, Idiomatismo define-se como a exploração das potencialidades particulares do instrumento. (Apel, 2003, citado por Cardoso, 2006, p. 12).

² "Andrés Segovia Torres (Linares 21/02/1893, Madrid 02/06/1987), (...) é considerado o principal artista na consolidação do violão como instrumento de concerto no século XX. Foi através do seu trabalho, que significou a expansão das obras de Pujol e Llobet, que a música de violão pode ser apreciada, respeitada, divulgada e produzida de forma genérica, ou seja, além dos limites das sociedades violonísticas e do público específico de violonistas." (Almeida, 2006, p. 39)

³ (2011, February 17). Segovia explain the "orchestral" guitar - YouTube. Retrieved September 14, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=ABqk9QiRAjg>

⁴ Sérgio Assad (Mococa, 26 de dezembro 1952) é um arranjador, compositor e violonista clássico brasileiro.

Defendo de antemão que, para além de compreender e dominar seus recursos técnicos, é preciso entender sua história, as tradições onde se encaixa e os “afetos musicais” que o instrumento acarreta.

Num plano pessoal, a proposta de estudo aqui presente é, de certa forma, oposta ao que fiz durante muitos anos no âmbito do meu estudo instrumental no qual, a certa altura, procurava me afastar dos vícios mecânicos que o instrumento proporcionava. Isso implicava, por exemplo, não me prender aos desenhos de escalas ou à leitura de tablaturas. Por este motivo, estudei durante alguns anos harmonia, improvisação, arranjo e composição com um pianista, com quem desenvolvi meus domínios musicais de forma mais independente do instrumento e, desta forma, menos apegado a seus truques e macetes. Foi sem dúvida uma época muito fértil, fundamental para o desenvolvimento de uma identidade desprendida dessa "dependência instrumental" e para criar minha própria linguagem musical. Neste projecto, a proposta segue uma ideia oposta, no sentido em que busca, através justamente do idiomatismo do instrumento, trazer o que seria em parte seus macetes, vícios, padrões e desenhos de escala, como mote de criação, potencializando suas particularidades.

Os estudos académicos sobre a utilização do idiomatismo por parte de compositores violonistas é bastante amplo e vem sendo trabalhado há já algum tempo, conforme veremos no decorrer deste trabalho. Estes estudos trabalham sob uma perspectiva de análise relacionados à forma que compositores fazem uso dos recursos idiomáticos para criar material original. Heitor Villa-Lobos teria sido o pioneiro em trabalhar a composição para violão com a matéria-prima idiomática e sua obra violonística tem sido estudada por diferentes autores, dos quais destaco neste trabalho Pereira (1984) e Soares (2001). Já o trabalho de Cardoso (2006), por exemplo, descreve a presença constante do idiomatismo na obra do compositor carioca Guinga, enquanto Delneri (2015) apresenta uma pesquisa sobre a técnica idiomática na obra do violonista uruguaio Abel Carlevaro.

Para este projecto, o objetivo passa a ser trabalhar de forma criativa, tomando estes compositores violonistas como referência na elaboração das composições aqui propostas. Defendo de antemão que o estudo da composição é de suma importância no aprimoramento musical e artístico. Primeiramente, porque permite desenvolver diversas outras habilidades musicais como harmonia, melodia, improvisação, ritmo e técnica. Além do mais, é essencial no desenvolvimento de algo que considero fundamental na formação musical: identidade

artística. Em suma, creio que a habilidade de compor não é algo intrínseco ao artista como uma competência nata. É necessário que seja experimentada e treinada, da mesma forma que outros recursos como técnica, ritmo, arranjo e improvisação. O seu aprimoramento, a meu ver, advém precisamente da repetição deste exercício.

O nome "Estudos, Prelúdios e Valsas" foi escolhido como representação poética de três pilares essenciais no processo criativo das composições deste projecto, inspirado pela leitura de trabalhos académicos sobre a obra de dois compositores pioneiros que deixaram uma importante contribuição para o desenvolvimento da linguagem violonística: Garoto e Villa-Lobos.

A inspiração sobre os prelúdios e as valsas surgiu a partir da leitura da dissertação de mestrado de Celso Tenório Delneri intitulada "O violão de Garoto. A escrita e o estilo violonístico de Aníbal Augusto Sardinha" (2009). Neste trabalho o autor faz uma espécie de classificação poética/filosófica dos diferentes géneros que Garoto compunha. Ao analisar as obras e tentar traçar um perfil, Delneri propõe uma definição para os prelúdios, as valsas e os choros. Pessoalmente, inspirei-me nas definições dadas às valsas e aos prelúdios. Os estudos foram inspirados primordialmente nos *12 Estudos* de Villa-Lobos, obra emblemática que revolucionou a história do violão (Soares, 2001, p. 131).

Começando pelos Prelúdios, a inspiração surgiu da definição dada por Delneri (2009, p. 11) que retrata este estilo composicional como uma música descritiva. Segundo o autor, os prelúdios de Garoto possuem um carácter de devaneio, um estado de sonho, uma música imagética e improvisativa, seguindo a tradição de diversos compositores como Chopin, Debussy e o próprio Villa-Lobos. Esse modo devaneador de criação em muito me lembrou um modo de pensamento descrito pela neurocientista Dra. Barbara Oakley em seu livro *A Mind for Numbers* (2014), designado por pensamento difuso. Não pretendo aqui aprofundar os conceitos científicos da questão tendo em vista que estes serviram apenas de inspiração artística. Interessa-me sim, o processo de pensamento descrito pela neurocientista, que é, basicamente, um modo de devaneio em que o se relaxa a atenção, deixando a mente vagar, fazendo com que diferentes áreas de pensamento do cérebro se conectem, possibilitando ideias inesperadas (Oakley 2014). Sendo assim, este viria a ser um modo de pensamento bastante criativo, francamente favorável à conjugação de ideias de forma não antes imaginadas.

Os Estudos, tal como referi anteriormente, buscaram inspiração na obra *12 Estudos* de Villa-Lobos, peças de acentuada importância vanguardista em sua época e que, ao contrário dos prelúdios, de carácter devaneador, são obras direcionadas para o aprimoramento técnico e idiomático do violão. Sobre a importância desta obra, Meirinhos refere:

Acreditamos serem estes estudos [12 estudos para violão] de importância fundamental na literatura violonística do séc. XX. Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento. Eles reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este, elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega, dentre outros. (Meirinhos, 1997, p. 17)

Por se utilizar o idiomatismo como elemento estrutural da peça, este tipo de criação com um objetivo definido remeteu-me uma vez mais para o trabalho da Dra. Barbara Oakley. Isto, por ter uma relação com o modo de pensamento oposto ao difuso, o chamado pensamento focado. Neste modo de pensar, as conexões são feitas através de uma abordagem mais direta, resolvendo problemas de forma racional, sequencial e analítica (Oakley, 2014). Recordo-me, neste âmbito, de composições cujos objetivos se prendem a exploração racional de uma determinada estética musical, trabalhando sobre elementos técnicos composicionais, percorrendo prioritariamente caminhos racionais e analíticos para chegar a um resultado sonoro.

Estes dois elementos, prelúdios e estudos, embora aqui se apresentem de forma antagónica, no que respeita à sua forma de criação, representam ambos uma busca criativa, uma procura por algo novo, uma identidade musical atrelada a uma certa modernidade, contemplando, de certa forma, uma visão vanguardista.

O terceiro elemento de inspiração deste trabalho são as valsas e, mais uma vez, volto ao trabalho de Delneri (2009). As valsas seriam para o autor, um género que teria um carácter nostálgico, que nos remete ao passado. Essa visita ao passado representa aqui as tradições musicais em que me inspirei para este trabalho. Como veremos adiante no capítulo de enquadramento teórico, ou ainda na análise das obras, os elementos musicais tradicionais são absolutamente essenciais no manejo criativo, uma vez que nos permitem criar a partir de

signos e afetos já fabricados, contendo em si o valor comunicativo almejado no exercício de composição aqui proposto.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

O enquadramento teórico deste projeto segue duas vertentes principais. Primeiramente, farei um estudo específico sobre o idiomatismo do violão, identificando compositores que fizeram uso de recursos instrumentais e mencionando quais destes recursos se destacam. Estudar a obra destes autores mostrou-se relevante por revelar as diversas possibilidades já exploradas ao longo de décadas de desenvolvimento de linguagem técnica do instrumento. Aqui cabe uma importante consideração: apesar de limitarmos o mote composicional ao idiomatismo, este pequeno universo já possui em si uma quantidade generosa de possibilidades, devida às diversas tradições musicais onde o instrumento se desenvolveu. Se não, vejamos o violão clássico, o violão flamenco, o violão brasileiro e o violão argentino. Dentro deste projecto limitei-me a trabalhar essencialmente com o violão brasileiro e um pouco do violão clássico por se encontrarem mais próximos do meu universo musical. Deste recorte, procurei como referência compositores violonistas que se utilizam notoriamente do idiomatismo em suas peças e que sejam referência em suas áreas de atuação, servindo de influência nas gerações de músicos e compositores que os seguiram. Dos compositores cujas obras fundamentaram esta revisão bibliográfica, listo aqui como principais no recorte deste trabalho: Heitor Villa-Lobos (Pereira, 1984; Soares, 2001; Zanon, 2006), Leo Brouwer (Soares, 2001), Dilermando Reis (Pires, 1995; Nogueira, 2000; Medeiros, 2005), Garoto (Delneri, 2009; Lemos, 2010), Guinga (Saboga 2006, Escudeiro, 2010; Siqueira 2010; Siqueira, 2012; Lemos, 2013; Saraiva 2015; da Silva, 2015), Hélio Delmiro (Mangueira 2006; Gomes, 2012), Raphael Rabello (Borges, 2008; Nunes & Fausto, 2014), Abel Carlevaro (Delneri, 2015), Edino Krieger (Kreutz, 2012), Marco Pereira (Lemos, 2013), Paulo Bellinati (Levandoski, 2017), Sebastião Tapajós (Nascimento, 2013) e Baden Powell (Santos, 2016). Destes estudos consegui enumerar uma série de recursos idiomáticos, que serão vistos no capítulo referente ao idiomatismo, e que serviram de base e inspiração na elaboração das composições deste projecto.

Outra vertente importante do enquadramento teórico deste projeto é a abordagem à faceta comunicativa da música, por meio do estudo de retórica e semiótica, especialmente através da teoria das tópicos.

A teoria das tópicos é um estudo analítico de significação musical que busca entender os signos presentes em uma obra musical e de que forma estes se comunicam com seu

receptor. A teoria é assim uma ferramenta de análise que vai além do mero formalismo, uma vez que acaba por englobar interpretações histórico-culturais. As tópicas em si são figuras retóricas dentro de uma obra musical e assimilá-las significa compreender a música como discurso, procurando entender o interesse comunicativo da composição. (Piedade, 2006).

Para melhor compreender a teoria das tópicas importa primeiramente elucidar sobre dois conceitos: Musicalidade e Hibridismo. Segundo Piedade (2011) musicalidade ⁵é uma memória-musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significados associados. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais se possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical. Por outras palavras, a musicalidade é um fenómeno coletivo, um conjunto de signos musicais compartilhados dentro de uma comunidade. Percebendo isso, partimos do princípio de que a musicalidade não está no indivíduo e independe de sua habilidade, se encontrando na comunidade e nos géneros musicais. Esta musicalidade não é um sistema fechado, muito pelo contrário, está em frequente transformação. (Piedade, 2011)

Face ao anteriormente exposto, encontramos o segundo conceito, o hibridismo. Segundo Piedade, podemos identificar na música, dois tipos de hibridismo: o contrastivo e o homeostático. O contrastivo refere-se a quando dois elementos musicais de culturas diferentes estão presentes e podem ser ouvidos separadamente, o que pode ser representado pela equação $A+B = AB$. O hibridismo homeostático é aquele em que a soma de dois elementos contrastivos já se transformou em algo novo, o que seria o equivalente a equação $A+B = C$. Podemos dar como exemplo géneros musicais tradicionais como o choro, fado, tango, etc., que, apesar de serem considerados por suas comunidades como "puros", na sua criação passaram por misturas, reunindo elementos musicais de diferentes culturas. Piedade considera que o hibridismo contrastivo e a fricção de musicalidade podem criar um hibridismo homeostático através do tempo histórico. Esse hibridismo homeostático estará na base da invenção de novas tradições.

A tradição é entendida pelos nativos como uma realidade homeostática. Porém, para isso, é necessário que a sua origem seja esquecida. Segundo Piedade, "se não houvesse este

⁵ É importante ressaltar que o significado do termo "musicalidade" empregado pelo pesquisador no seu trabalho não é o uma habilidade ou sensibilidade musical como se costuma usar, mas sim uma memória-musical-cultural compartilhada.

tipo de esquecimento, a humanidade não poderia ouvir música, pois toda a multiplicidade imemorial de gêneros e elementos que fundam as músicas se exporia diante de nossos ouvidos." (Piedade, 2011, p. 105).

Chegamos a uma discussão importante que diz respeito ao propósito deste trabalho, no que se refere à composição e, conseqüentemente, à relação entre identidade artística e tradição. No início dos meus estudos de composição, acreditava que a originalidade estaria atrelada a uma ruptura com as tradições musicais, dado que estas seriam uma espécie de repetição do que já havia sido feito ou, como se diz na gíria popular, uma espécie de "chover no molhado". A partir de um certo momento, quando passei a me preocupar mais profundamente com os aspectos comunicativos da música, constatei que a existência de signos e "afetos musicais"⁶ presentes nas tradições musicais se revelava extremamente comunicativa com o público receptor. Tal acontece, naturalmente, porque seus elementos musicais foram forjando, ao longo de décadas, uma série de signos que passaram a ser percebidos e incorporados por um público comum. Além disso, a tradição não se manifesta sob a forma de uma música pura e isolada que possui significado apenas em si própria. Pelo contrário, ela carrega consigo toda uma bagagem musical-histórico-cultural relacionada com o hibridismo que ali ocorreu através de diversas correntes e influências musicais e culturais. Há, a meu ver, uma grande riqueza na tradição, principalmente no que se refere a signos musicais compartilhados por uma comunidade. Ao tomar consciência disso, compor deixou de ser, primordialmente, o manejo de ferramentas musicais - tais como progressões harmônicas, escalas e ritmos -, para passar a privilegiar o manejo destes signos e afetos musicais, explorando a forma como estes se vão projetar naquele que os recebe, enquanto as ferramentas musicais antes listadas ficam ao serviço deste objetivo.

Essa discussão musical/filosófica torna-se essencial neste contexto, uma vez que o objeto de estudo, a composição a partir do idiomatismo do violão, nada mais é do que uma análise criativa sobre a poética do violão o que vai, inevitavelmente, ao encontro de toda a tradição que o instrumento carrega consigo. Se tomarmos como exemplo duas escolas tradicionais de violão - o violão brasileiro e o violão flamenco -, percebemos como o mesmo instrumento pode ter contrastes idiomáticos significativos, resultantes de suas diferentes

⁶ Afeto musical é um termo aqui utilizado para descrever a evocação de emoções a partir de elementos musicais presentes em uma peça.

raízes e desenvolvimentos musicais. O que é idiomático no flamenco não o é necessariamente para um violonista do universo do violão brasileiro ou clássico, uma vez que esse idiomatismo foi construído a partir de uma tradição diferente, com diferentes valores e signos. Verifica-se, nesta análise, que o idiomatismo aqui sublinhado não se resume a ideias mecânicas como o uso de paralelismos de digitação de mão esquerda, ou o uso de cordas soltas. Ele se encontra também na relação entre o instrumento e a tradição onde se insere. Neste contexto, não raras vezes, o idiomatismo técnico e poético são contemplados. Note-se, a título de exemplo, a relação mútua que há no Brasil entre o violão e a canção brasileira, muito bem fundamentada pela pesquisa do compositor Chico Saraiva (2014) onde constatamos como ambos se influenciam dentro deste contexto musical-cultural. O violão brasileiro acabou por absorver valores advindos da canção popular brasileira, como entoar a forma como a voz canta, ou até mesmo a poética e o lirismo das canções populares. Tal não se relaciona necessariamente com a mecânica do instrumento, mas sim com a forma como ele se adaptou à sua realidade musical e construiu seu próprio caminho e identidade idiomática.

Vimos anteriormente que a suposta “pureza” não existe na tradição musical e que suas constantes transformações se dão através do hibridismo ou das fricções de musicalidade. Esta ideia, reforçada de forma consensual no campo da Etnomusicologia, é, a meu ver, de grande relevância na procura por um desenvolvimento de identidade artística, ou seja, algo que nos defina e nos diferencie enquanto músicos, para que assim também a possamos enriquecer com novas ideias e sonoridades os ambientes musicais/culturais que habitamos. Sobre isso, o compositor Guinga comenta em entrevista:

Modernidade é uma coisa inconsciente,
é o cara não ficar satisfeito em ficar reproduzindo o que foi feito e tentar
fazer daquilo alguma outra coisa.
Tentar mexer na receita daquele bolo.
É difícil mas esses gênios conseguem mover isso,
movimentar, e vida é movimento.
Tem que haver esses gênios que mexem na receita e põem um ingrediente,
a receita passa a ser possível também agora de uma outra maneira.
(Saraiva, 2014, p. 159)

Esse depoimento me parece muito interessante neste domínio, uma vez que demonstra a importância de uma busca própria de inovação e modernidade como forma de,

como ele mesmo diz, manter a arte em movimento, sem negar o passado e as tradições, afinal, a ideia é "mexer na receita", mas não destruir o bolo.

Por fim, cabe uma conclusão: apesar da grande importância do artista criador para o avanço musical, está no coletivo, a partir da perpetuação, que o movimento de transformação se consolida. Todos os compositores que inspiraram este trabalho foram, de alguma forma, perpetuados na medida em que seus novos discursos musicais foram incorporados por novos músicos e compositores, criando um movimento musical no próprio sentido da palavra. Logo, vem da comunidade a força que permite a busca por novos caminhos musicais e estéticos. Estas dualidades de individual/coletivo, novo/antigo, difuso/focado estão muito presentes na filosofia subjacente a este trabalho que busca, de alguma forma, colocar ambos os lados em diálogo.

3. METODOLOGIA

A metodologia deste estudo constitui-se basicamente por três etapas: Pesquisa, Composição, e Análise Musical. Primeiramente, na fase de pesquisa levei a cabo uma revisão bibliográfica da literatura e pesquisas acadêmicas com enfoque na presença do idiomatismo na obra de diferentes compositores violonistas que são referência na busca sonora deste projecto artístico. Dentre eles destaco novamente: Heitor Villa-Lobos, Guinga, Garoto, Dilermando Reis, Baden Powell, Raphael Rabello, Hélio Delmiro, Marco Pereira, Edino Krieger, Sebastião Tapajós, Paulo Bellinati, Leo Brouwer, Abel Carlevaro.

Diversas ideias pré-concebidas já faziam parte do meu repertório antes desta pesquisa, designadamente sobre o uso do idiomatismo violonístico, uma vez que se trata de uma temática/procura que me interessa já há vários anos. No entanto, através da análise de diferentes pesquisadores, pude identificar novas ideias, ideias essas que favoreceram a expansão de possibilidades, como uma maior clareza sobre o uso de tonalidades que favoreçam ou até mesmo desfavoreçam o instrumento, a relação do violão com outros instrumentos como percussão e voz, entre outras que serão devidamente desenvolvidas no capítulo referente ao tema.

A segunda parte consistiu na escrita de composições ao violão. O primeiro objetivo foi que a matéria-prima - composição - fosse executável no violão a solo, mesmo que viesse mais tarde a expandir-se a outros instrumentos por via do arranjo. É interessante observar nesse processo que, toda a vez que uma peça é composta a partir do violão solo, estará inevitavelmente se arranjando para ele. Assim sendo, muitas das vezes, o idiomatismo fica evidenciado no arranjo e não necessariamente na composição. De qualquer forma, como se aprofundará adiante, há muitos casos em que os elementos composicionais soam melhor ao violão do que em outro instrumento, evidenciando, deste modo, um idiomatismo mais enraizado na composição.

Importa mencionar por fim que, para este projecto, foi feito um trabalho de análise de todas as composições, o que permitiu descrever os elementos idiomáticos foram utilizados, assim como sua relação com as técnicas composicionais e com a retórica empregada nas peças criadas.

4. IDIOMATISMO

Gostaria de começar por fazer um breve apanhado das possibilidades idiomáticas relacionadas com a composição, arranjo e execução para violão encontradas ao longo desta pesquisa. Durante o processo de revisão de bibliografia e da prática de composição ao violão, algumas reflexões acerca do assunto foram sendo absorvidas e, a partir delas, resolvi dividir o conceito de idiomatismo aqui abordado em duas categorias principais: o idiomatismo mecânico e o idiomatismo cultural. O idiomatismo mecânico refere-se a características diretamente ligadas à maneira como se toca o instrumento, influenciadas pela sua construção, características acústicas e possibilidades técnicas. Os recursos mais destacados pelos compositores estudados foram: o uso das cordas soltas, os paralelismos (horizontais, verticais e transversais), harmónicos (naturais e artificiais), trémelos e padrões de dedilhado.

O uso de cordas soltas, amplamente utilizado, possui diferentes funções e consequências. A primeira e mais lógica delas é a de possibilitar um maior conforto de execução, o que em um primeiro momento se relaciona mais com a técnica do que propriamente com a composição. Este recurso está intimamente ligado à afinação do violão que, por sua vez, será determinante no que diz respeito às notas disponíveis em cada corda quando tocada solta. Neste projecto, trabalharei com a afinação tradicional do violão de seis cordas, ilustrado na figura 1, uma vez que a maioria dos compositores pesquisados trabalham também a partir desta afinação. Ressalvam-se alguns casos em que surgem pequenas variações, como o uso de uma sétima corda em Dó ou Si para violonistas de sete cordas, ou mesmo a afinação da sexta corda em Ré. É importante frisar também que, por convenção, a ordem das cordas do violão vai da corda mais aguda para a corda mais grave. Além disso é importante observar que o violão, assim como a guitarra elétrica, é um instrumento afinado por intervalos de quarta, com exceção do intervalo entre a segunda (si) e terceira (sol) corda, que corresponde a um intervalo de terça maior.

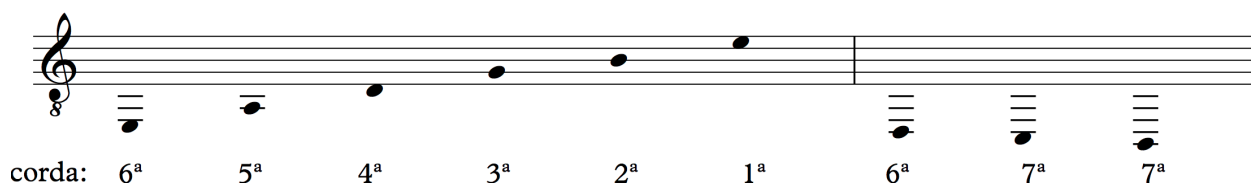


Figura 1. Afinação tradicional do violão.

No que se refere à composição para violão, a disponibilidade das cordas pode afetar diretamente a escolha de tonalidade das peças compostas, o que Scarduelli (2007) classifica como idiomatismo implícito. A escolha da tonalidade em uma peça para violão, é de tamanha importância, que a transposição de uma peça violonística para outro tom acaba por ser rara na literatura violonística, já que pelas características do violão - afinação, disposição de casas e cordas, extensão - esta mudança acabaria por mudar toda a constituição do resultado musical obtido (Junior 2003). Tal facto pode ser justificado pelo conforto da execução, ampliação de possibilidades técnicas e razões acústicas, já que as cordas, ao serem tocadas soltas, vibram com mais intensidade e podem apresentar mais harmónicos por simpatia, fazendo com que a sonoridade do violão seja valorizada e a sua projecção sonora acrescida pelos harmónicos (Nascimento, 2013, p. 22). Comentando sobre o disco “Afro-Sambas” (1996) gravado em parceria com a cantora Mônica Salmaso, Paulo Bellinati cita a questão da negociação da tonalidade da peça junto da cantora, enfatizando a importância de se encontrar um tom que valorizasse o violão: “Não dava pra fazer um arranjo em Ré bemol, por exemplo. Entendeu? Você 'mata' o violão” (Levandoski, 2018, p. 12). Outro compositor aqui pesquisado que recorria a tonalidades que favoreciam o violão foi Baden Powell. De acordo com Schroeder (citado por Santos 2016, p 120).

Uma das características, que Baden usa com abundância, é o fato de que as cordas soltas, por vibrarem na sua máxima extensão, mantêm suas ressonâncias mais intensas e por mais tempo do que quando são encurtadas pela digitação (ou seja, quando as cordas estão presas). Uma outra característica é que, ao contrário das cordas presas, o timbre das soltas é mais aberto, mais metálico, mais exuberante, e permite maior intensidade de toque exatamente porque vibra mais intensamente, enquanto o timbre das cordas presas se mostra mais fechado, mais aveludado, mais contido. Mas para que essa sonoridade aberta das cordas soltas se efetive, é preciso escolher cuidadosamente a tonalidade mais propícia, quer dizer, a escala e seu grupo de notas que permita maior número de passagens pelas notas soltas na digitação aquela em que um número maior de acordes com cordas soltas seja possível de ser tocado. (Schroeder, 2006, pp. 78-79)

Por fim, listo outro exemplo que é, aliás, uma das obras de inspiração deste trabalho: os *12 Estudos* de Villa-Lobos. Ao dispormos as tonalidades das peças em relação ao número

de cordas soltas disponíveis, percebemos uma escolha consciente de tonalidades que utilizam um grande número de cordas soltas disponíveis:

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

Contrariando esta ideia, foi possível encontrar na obra de outros compositores o caminho oposto, nas quais está patente o uso de cordas soltas em tonalidades inesperadas. Uma das peças mais destacadas é a música “Lendas Brasileiras” (figura 2), do compositor Guinga, composta em Mi bemol maior, na qual se recorre à terceira corda solta (sol), utilizada predominantemente durante quase todo o acompanhamento. Nessa peça percebemos que, apesar da escolha de tonalidades com maior número de cordas soltas ser fator facilitador da execução, o uso de tonalidades pouco usuais como o caso de Mi bemol, permite encontrar soluções incomuns e originais. Outro compositor que se destacou pelo uso de tonalidades pouco usuais foi Garoto. Borges (2008, p. 62) evidencia esse facto em sua pesquisa ao afirmar: "Alguns compositores - a exemplo de Garoto - buscaram o rompimento ampliaram os limites idiomáticos por meio de obras para violão solo que exploram tonalidades pouco usuais no violão".

Figura 2. Trecho da linha de acompanhamento do violão na música “Lendas Brasileiras” de Guinga. Transcrição baseada no Songbook *A música de Guinga* (Guinga & Cabral, 2003).

O uso de cordas soltas também possibilita outros recursos composicionais e de arranjo. Um recurso muito utilizado por compositores é o efeito *campanella*. Por sua afinação predominantemente em quartas, o violão possibilita, através dos arpejos, a execução de melodias em cujas notas soem em cordas separadas, o que permite que estas possam ressonar umas sobre as outras, se assemelhando ao efeito de pisar no pedal do piano. Pegando no exemplo da figura 3, nota-se que a partir dos arpejos de C e G é possível executar uma nota por corda, o que possibilita que as notas permaneçam soando umas sobre as outras enquanto o dedo estiver ali pressionado.

Figura 3. Arpejos de C e G.

No caso de melodias que possuam escalas diatônicas com intervalos de segunda, essa configuração intervalar cria a necessidade de tocar mais de uma nota por corda, impossibilitando neste caso que a nota anterior continue soando. Através do efeito *campanella* é possível ultrapassar esta limitação, alternando cordas soltas e presas para criar um bonito efeito de uma escala sendo tocada em cordas diferentes. Para isto ser possível, é preciso que uma ou mais notas desta melodia estejam disponíveis entre as cordas soltas do violão.

The figure shows a musical staff in G major (one sharp) with a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the staff are two guitar fretboard diagrams for strings T, A, and B. The left diagram, labeled 'Tocando melodia diatônica sem campanella', shows fingerings: T (4, 5, 7), A (6, 7, 4, 6), and B (6, 7). The right diagram, labeled 'Tocando a mesma melodia utilizando a campanella', shows fingerings: T (2, 0, 6, 4, 0, 7), A (6), and B (6, 7). Red circles highlight the open strings (0) on the T and B strings in the second diagram.

Figura 4. Exemplo da mesma melodia diatônica com e sem o efeito *campanella*.

Partindo de uma perspectiva mais composicional, constata-se também que as cordas soltas facilitam em muito o uso de uma nota pedal⁷, recurso muito importante em diversas construções melódico/harmônicas, seja para criar uma nota comum capaz de conduzir uma harmonia, seja para criar acentuações rítmicas. No exemplo da figura 5 observamos que a nota si da segunda corda solta age como pedal durante a mudança de acordes.

⁷ Em harmonia, chama-se pedal (ou drone) ao som prolongado sobre o qual se sucedem diferentes acordes. O pedal mais comum tem lugar no registo de baixo, embora possa dar-se em outros registos vocais distintos. (Ponto pedal – Wikipédia, a enciclopédia livre." https://pt.wikipedia.org/wiki/Ponto_pedal. Accessed 14 Sep. 2019).

Figura 5. Trecho da peça “Prelúdio nº 3” de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro *Collected Works for Solo Guitar*. (Villa-Lobos & Noad, 1990).

Outro recurso encontrado na obra de diversos compositores é o uso dos paralelismos. Trata-se de um recurso muito idiomático, uma vez que faz uso da digitação de acordes ou escalas executadas pela mão esquerda⁸ em deslocamento paralelo pelo braço do instrumento, podendo este ser vertical, horizontal ou transversal. Este recurso foi encontrando tanto em obras de compositores da vanguarda violonística do século XX como Villa-Lobos e Leo Brouwer - com resultados muitas vezes atonais ou politonais -, como em adaptações para contextos mais tonais em compositores como Guinga (Cardoso, 2006. p. 109).

Começando pelo deslocamento horizontal, este recurso, por se prender às mesmas cordas, acaba por, ao se deslocar, levar à criação de intervalos simétricos. Escalas como hexafônica e diminuta além de padrões quartais podem beneficiar deste recurso. Abaixo apresento dois exemplos. O primeiro, representado pela figura 6, é uma peça do compositor Garoto que utiliza um acorde deslocado paralelamente de forma horizontal configurando a escala hexafônica. O segundo, representado pela figura 7, é um trecho da peça “Picotado” de Guinga, que emprega uma digitação de acorde m7(b5,9) em dois movimentos paralelos de um tom e meio.

⁸ Para este trabalho será convencionado como mão esquerda a mão responsável por tocar a escala do violão, enquanto a mão direita aquela que pinça ou golpeia as cordas. Essa relação pode ser oposta no caso de violonistas canhotos.

Figura 6. Trecho da peça "Lamento do Morro" de Garoto. Transcrição baseada no livro *The Guitar Works of Garoto*. Garoto, & Bellinati, P. (1991).

Figura 7. Trecho da peça "Picotado" de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga & Cabral, 2003).

Já o deslocamento vertical acaba por criar padrões diferentes em consequência da afinação do instrumento. Como se observou anteriormente na figura 1, o violão possui uma afinação em quartas, com a exceção do intervalo de terceira maior entre a terceira (sol) e a segunda (si) corda. Essa assimetria na afinação do instrumento acaba por interferir na configuração intervalar em deslocamentos verticais. Para clarificar este ponto, olhemos para o exemplo da figura 9: neste exemplo vemos uma digitação sendo deslocada verticalmente das cordas 2, 3 e 4 (compasso 1) para as cordas 3, 4 e 5 (compasso 2). No compasso 1, os intervalos que encontramos nesta digitação são de $5^{\circ}\mathbf{J}^{\circ}$ (dó-sol) e $2^{\circ}\mathbf{M}$ (sol-lá) respectivamente. Ao ser deslocada verticalmente para as cordas de cima, os intervalos se

⁹ **J** = justa, **M** = maior, **m** = menor.

transformaram-se em **5^aJ** (sol-ré) e **3^am** (ré-fá), apresentando assim uma assimetria intervalar consequente da afinação entre a segunda e terceira corda.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a melody in 2/4 time. The bottom staff is a bass clef with guitar chords. The chords are labeled as 'Fôrma de C6' and 'Fôrma de G7'. The guitar part uses fret numbers 10, 12, and 0.

Figura 8. Trecho do acompanhamento da peça “Sete Estrelas” de Guinga. Transcrição própria.

Por fim, acrescenta-se um terceiro tipo de paralelismo, chamado de paralelismo transversal, que consiste na combinação entre os dois deslocamentos vertical e horizontal. Vejamos na figura 9 os três tipos de paralelismos presentes em um pequeno trecho da peça "Picotado" do compositor Guinga:

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a melody in 2/4 time. The bottom staff is a bass clef with guitar chords. The chords are labeled as 'vertical', 'transver.', 'vertical', 'transversal', 'vertical', and 'horizontal'. The guitar part uses fret numbers 10, 8, 6, 5, 4, and 3.

Figura 9. Trecho da peça “Picotado” de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga & Cabral, 2003).

Relacionando este recurso com a composição, é possível perceber o que o uso destes paralelismos favorece a construção de motivos melódicos, harmônicos e rítmicos, possibilitando a criação de motivos complexos, que se justificam sonoramente pela unidade produzida a partir destes blocos.

Em diversos casos, o uso do paralelismo encontra-se aliado ao uso de cordas soltas, servindo como uma espécie de fio condutor que liga os encadeamentos proporcionados pelos paralelismos através de uma nota fixa.

Figura 10. Trecho da peça “Estudo nº 1” de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro *Collected Works for Solo Guitar*. (Villa-Lobos & Noad, 1990).

Enquanto estes recursos se coadunam mais directamente com o que é executado pela mão esquerda, outros idiomatismos estão relacionados com o que é executado pela mão direita. Um deles é o uso de padrões de dedilhado, possibilitando principalmente a construção de unidades rítmicas. Na figura 11, podemos observar um exemplo de um padrão de dedilhado no "Estudo nº1" de Villa-Lobos.

p i p i p m i a m a i m p i p i p i p i p m i a m a i m p i p i

T
A
B
0 2 2 0 0 0 0 2 2 2 0 2 2 0 1 0 1 0 1 2 2 4 2 4 3 4 0 3 4 3 4

Figura 11. Trecho da peça “Estudo nº 1” de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro *Collected Works for Solo Guitar*. (Villa-Lobos & Noad, 1990).

Alguns recursos estão mais ligados à execução e arranjo no violão, mas não deixa de ser interessante citá-los, uma vez que podem ser utilizados durante a composição. Um deles é o *trémolo*. Este efeito é conseguido a partir de um dedilhado rápido que alterna o dedos “i”, “m” e “a”¹⁰ sobre a mesma nota, criando um efeito de prolongamento de notas enquanto o polegar executa uma melodia nos baixos. É um efeito muito próprio do instrumento e de grande utilidade, tendo em vista que sua acústica não permite que as notas se prolonguem por muito tempo. Arenas (1985, citado por Nascimento, 2013, p. 28) divide a técnica do *trémolo* em quatro fórmulas, sendo elas:

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

Encontra-se também um padrão de dedilhado específico não listado acima no contexto da escola de violão flamenco, e que consiste em p-i-a-m-i, como está patente no exemplo a seguir:

¹⁰ p = polegar, i = indicador, m = médio, a = anelar

Falseta 3

Musical notation for a tremolo pattern (Falseta 3). The notation includes a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with strings T, A, and B. The melody consists of eighth notes with a tremolo effect, indicated by a '5' and a bracket. The fret numbers are 0, 1, 3, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 0. The guitar strings are T (Treble), A (A), and B (Bass). The fret numbers are 3, 0, 2, 3, 5, 0.

Figura 12. Padrão de dedilhado trémelo flamenco. Retirado do livro *Guitarra Flamenca paso a paso: Las Alegrias (II)*. (Herrero, 1996, p. 22)

Outro efeito característico do violão como instrumento de cordas, é o uso de harmônicos naturais e artificiais. Mais relacionados com efeitos e timbre, são encontrados em algumas composições e arranjos para violão. Um exemplo do uso deste efeito na composição é do *Prelúdio nº 4* de Villa-Lobos, onde o motivo melódico da música surgiu a partir de uma melodia criada com harmônicos naturais (Pereira, 1984, p. 69).

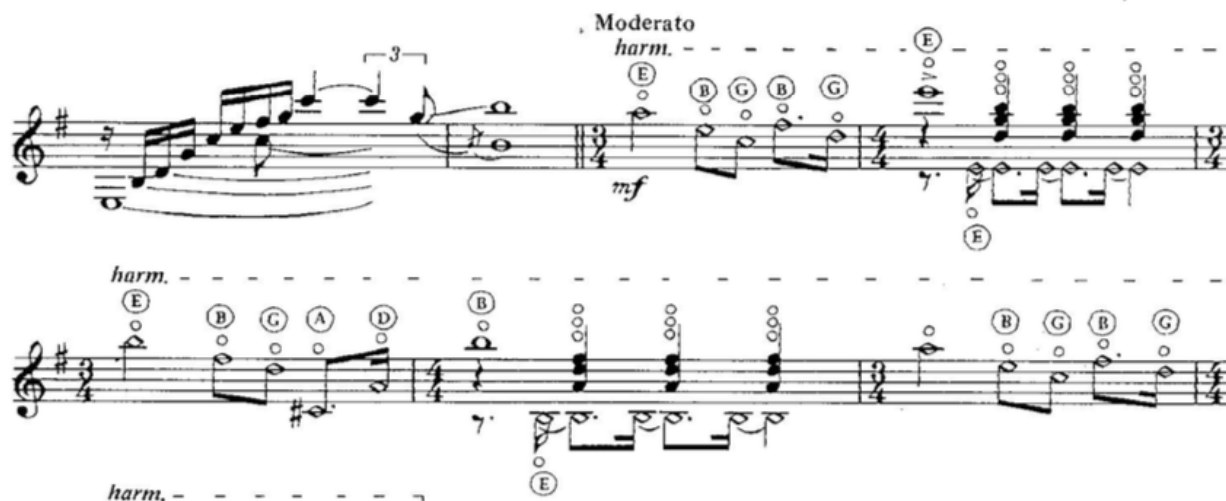


Figura 13. Trecho da peça “Prelúdio nº 4” de Villa-Lobos. Fonte: *Collected Works for Solo Guitar*. (Villa-Lobos & Noad, 1990).

Enquanto que os recursos até agora descritos se relacionam mais especificamente com a mecânica do instrumento, outros que podemos considerar idiomáticos estão relacionados com os movimentos e tradições musicais onde o violão está inserido. Tomemos como exemplo a forma de golpear as cordas, recurso que apresenta grande diversidade de técnicas dependendo da tradição musical. Na escola de violão flamenco, por exemplo, existe uma complexa técnica de rasgueado de difícil domínio e rica em possibilidades rítmicas e sonoras. Por outro lado, na música sul-americana, podemos identificar outros tipos de golpes que oferecem diferentes possibilidades timbrísticas como os *chasquidos*¹¹, ataques de polegar, toque sobre os bordões, ataques abrindo a mão, toque de polegar para cima, entre outros, que são imprescindíveis na identidade sonora do género musical (Osvaldo Burucúa & Penã, 2001). Uma vez que esta questão não faz parte do objecto de estudo deste projecto, não vou aprofundar o assunto, porém acredito que ilustra o modo como as técnicas idiomáticas se desenvolvem a partir dos ambientes e tradições musicais em que o instrumento está inserido, desafiando-o a expandir seus caminhos e buscando, muitas vezes, imitar ou suprir outros instrumentos como percussão e voz.

Chegamos assim à segunda categoria deste trabalho que chamei de idiomatismo cultural, desenvolvido de acordo com a sua necessidade em seu contexto. Por razões artísticas, acabei me debruçando sobre o violão brasileiro e um pouco sobre o violão clássico,

¹¹ Utilizado na música sul-americana, *chasquido* é uma forma característica de golpear as cordas com a mão direita. Possui uma sonoridade percussiva aguda e abafada.

por serem universos nos quais tenho um maior à-vontade e conhecimento, necessários ao processo de criação.

Em entrevista¹², Andrés Segovia refere que o violão é como uma orquestra. Segundo a sua visão, todos os instrumentos da orquestra estariam contidos dentro do violão, mas com um menor "tamanho sonoro". Essa natureza "orquestral" do violão descrita por Segovia confere ao instrumento a capacidade de ser múltiplo e substituir outros instrumentos musicais sem perder sua própria identidade violonística, trazendo para si novos caminhos musicais e expandindo suas possibilidades idiomáticas. Um bom exemplo do anteriormente exposto está patente numa das linguagens violonísticas mais reconhecidas no âmbito da música brasileira: os baixos contrapontísticos do violão de sete cordas, popularmente conhecidos como "baixariais". Originada nos regionais de Choro, este é um exemplo idiomático muito interessante, uma vez que sua presença é reconhecida como elemento primordial dentro desta tradição, além de ser muito frequente encontrá-lo no universo do Samba. Sua origem, no entanto, não decorre da mecânica do violão. Dentro do universo do choro, a sua origem remonta ao começo do século XX com a exploração do violão de sete cordas pelos violonistas China e Tute. Porém, foi Dino Sete Cordas que elevou este instrumento a um novo patamar ao explorar suas próprias linhas baseando-se no acompanhamento contrapontístico do **saxofone** de Pixinguinha. Sobre isto, Borges (2008) afirma:

O estilo de acompanhamento de Tute influenciou Dino a elaborar seus próprios acompanhamentos polimelódicos. Dino teve maior influência na consolidação de seu estilo em relação à técnica de "pergunta e resposta" e aos acompanhamentos polimelódicos alinhavados por Pixinguinha. Os contrapontos engendrados por Pixinguinha no saxofone, ao acompanhar o flautista Benedito Lacerda, influenciaram e embasaram os acompanhamentos polimelódicos de Dino. (Borges, 2008, p. 75)

A perpetuação desta prática pelos violonistas até os dias de hoje tornou as "baixarias" elemento fundamental e identitário do instrumento, especialmente no choro. Desta conhecida linguagem surgiram também composições como a música "Di Menor" de Guinga, ilustrado na figura 14, que possui uma melodia composta a partir desta linguagem.

¹² (2011, February 17). Segovia explain the "orchestral" guitar - YouTube. Retrieved September 14, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=ABqk9QiRAjg>

Figura 14. Trecho da peça “Di Menor” de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga & Cabral, 2003).

Esta criação de melodia em regiões graves também é notável nos baixos cantados, utilizada por compositores como Baden Powell, como por exemplo na música “Canto de Xangô”, ilustrada na figura 15. As notas em vermelho destacam aquelas que fazem parte da melodia da peça.

Figura 15. Trecho da peça Canto de Xangô de Baden Powell.

A adaptação do violão ao seu contexto também se torna notória no que diz respeito ao acompanhamento rítmico. Como os ritmos populares brasileiros se constroem primariamente a partir da dança, a percussão torna-se um elemento fundamental na identidade destes estilos, e o violão acaba por imitar na mão direita as linhas rítmicas características destes instrumentos nos seus respectivos estilos musicais. Um padrão que facilmente se encontra é o polegar exercendo a função do grave, enquanto os outros dedos - indicador, médio e anelar - exercem a função dos agudos. Alguns exemplos são os ritmos de samba que imitam o surdo no polegar e o tamborim nos dedos anelar, médio e indicador. A figura abaixo ilustra esta questão, utilizando de exemplo um ritmo de baião, relacionando a linha da zabumba com o dedilhado do violão:

The figure displays a musical score for Violão (Guitar) and Zabumba (Zabumba) in 2/4 time. The Violão part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Zabumba part is written in a percussion clef. The score is divided into two systems. The first system shows the Violão part with a melodic line and a bass line, and the Zabumba part with a rhythmic pattern. The second system shows the Violão part with a melodic line and a bass line, and the Zabumba part with a rhythmic pattern. The Violão part includes a tablature section with fret numbers for the strings T, A, and B. The Zabumba part includes a rhythmic notation with notes and rests.

Figura 16. Relação entre o ritmo de baião executado pela zabumba a adaptação desse ritmo para criar um acompanhamento no violão.

Por fim, um dos elementos culturalmente idiomáticos e que exerce grande influência no processo criativo artístico deste trabalho, é a relação do violão com a canção popular. Neste ponto, vou-me debruçar um pouco sobre a dissertação do violonista e compositor Chico Saraiva intitulada "Violão-Canção: Diálogos entre o violão solo e a canção" (2014), trabalho acadêmico fundamental neste campo. Um bom ponto de partida para compreender esta relação simbiótica existente entre o violão e a canção no Brasil a partir do próprio violão seria entender a importância do violonista Dilermando Reis (1916 - 1977). Dilermando foi

um dos mais influentes violonistas de sua geração, sendo um dos pioneiros na "construção e afirmação do caráter brasileiro deste instrumento" (Medeiros, 2005, p. 1). Segundo Saraiva (2015, p. 24) "O violão de Dilermando 'cantava' com expressão muito semelhante à das grandes vozes da era do rádio, resultando no que podemos perceber como uma versão instrumental do 'canto seresteiro'. Esse estilo cantável do instrumento faz com o que o violão priorize a melodia como elemento principal em uma hierarquia musical, tendo os outros elementos como harmonia e ritmo enquanto importantes acompanhadores. Outro pilar importante nesta tradição violonística do país foi Garoto. Paulo Bellinati, influente violonista da cena instrumental brasileira, comenta sobre o compositor em entrevista:

BELLINATI

O Garoto era um compositor que fazia canção no violão

SARAIVA

Você fala das canções que receberam letra e vieram a ser gravadas com interpretação vocal, como "Gente humilde" e "Duas contas"?

BELLINATI

Falo de todas as músicas dele.

Eram canções instrumentais, não eram solos de violão, era uma canção que ele tocava no violão.

Era "um violão que cantava

Saraiva (2015, p.28)

A canção instrumental descrita por Bellinati é recorrente no repertório violonístico brasileiro. Para que o estilo tenha este caráter *cantabile*, é preciso que a melodia se aproxime do idiomatismo da voz, incorporando a entoação vocal e a palavra como elementos que influenciam a maneira de se compor ao violão. A perpetuação desta prática ao longo de sua história tornou o estilo *cantabile* um estilo violonístico, agregando novos valores ao idiomatismo do instrumento. Um dos motivos apontados por Saraiva (2014) para essa grande influência canção no violão é a própria forte relação que o brasileiro tem com o canto, traduzido em uma canção popular ampla, e também na reprodução feita muitas vezes da música cantada para o violão solo. Durante sua pesquisa, Saraiva discorre:

Assim, o "estilo *cantabile*" se torna uma marca do repertório do violão solo brasileiro, no qual a melodia impera. Seja na música de Canhoto – que se esmera pela contundência dos motivos melódicos desenvolvidos

em um contexto harmônico mais tradicional –, seja na música que se utiliza de uma maior variação harmônica, da qual Garoto é nosso referencial histórico. (Saraiva, 2014, p. 29)

Dentro dessa relação simbiótica entre voz e violão, o oposto também é verdadeiro, na medida em que os violonismos também são usados na construção de melodias de canções, agregando originalidade à estética cancionista. São construções que surgem a partir dos violonismos, com melodias que se não fosse pelo fator instrumental, provavelmente seriam diferentes, trazendo o instrumento como agente ativo no desenvolvimento da construção musical. Guinga é exemplo mais notório encontrado neste trabalho, evidenciado pelas palavras de Cardoso (2006) em sua pesquisa sobre o uso do idiomatismo na obra do compositor.

“Outra evidência que demonstra a presença dos “violonismos” na música de Guinga é a frequente construção de melodia das canções a partir do Violão. Em diversas canções analisadas percebemos a íntima relação entre melodia cantada e o acompanhamento violonístico, sugerindo que a melodia da voz foi inspirada pelos arpejos criados por Guinga e desenvolvida a partir destes” (CARDOSO, p. 90)

Chegamos a um outro ponto importante: influência dos acompanhamentos na canção popular no idiomatismo violonístico. A arte de acompanhar ao violão é primordial dentro do universo do cancionista popular brasileiro, considerando que a canção brasileira nada mais é do que uma melodia acompanhada. Composições que ligam melodia e acompanhamento em uma mesma linha são frequentes em peças para violão solo. No entanto, alguns compositores destacaram-se por utilizar os acompanhamentos de uma forma muito própria. Garoto foi um dos mais influentes violonistas do século XX no Brasil e se notabilizou, entre outras coisas, pela maneira com que agregou linhas de acompanhamento às suas composições. Segundo Delneri (2009, p.43) "podemos afirmar que os recursos da 'arte do acompanhamento', na qual Garoto se destacou na sua carreira profissional, irão influenciar de maneira profunda a escrita e a sonoridade de suas peças, em especial, os choros". Sobre a peça “Carioquinha” de Garoto, Delneri (2009) ainda discorre:

Garoto elabora um “discurso” que define o caráter próprio do “choro moderno”; o esquema harmônico e a melodia formam uma estrutura

entrelaçada e interdependente. Essa música define uma escrita própria de Annibal Augusto Sardinha, que propõe um violonismo ancorado na técnica do acompanhamento, criando uma música em um estilo inovador para o seu tempo. (Delneri, 2009, p. 51).

Um exemplo interessante do mesmo compositor que gostaria aqui de apresentar é do samba “Lamento do Morro”. Nesta composição, Garoto, contrariando o modo mais comum arranjar melodia e acompanhamento ao violão, retira a melodia de seu lugar habitual - região mais aguda, normalmente primeira ou segunda corda - e a coloca numa região média - quarta corda -, se localizando entre os baixos e o acompanhamento rítmico, criando um efeito original e de difícil execução. Na figura a seguir vemos a ilustração do trecho descrito, com destaque em vermelho para a melodia sendo executada na quarta corda do violão, entre baixo e acompanhamento:

The image displays a musical score for the piece "Lamento do Morro" by Garoto. It consists of two systems of notation. The top system shows the first four measures, and the bottom system shows measures 5 through 8. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The guitar part is written in a style where the melody is placed on the fourth string, indicated by red notes and stems. The accompaniment is shown as block chords and rhythmic patterns. The bottom system also includes a tablature (TAB) line with fret numbers (0, 2, 3, 4, 5, 6, 7) and fingerings (1-3) for the left hand. The red color highlights the specific melodic line being discussed in the text.

Figura 17. Trecho da peça “Lamento do Morro” de Garoto. Transcrição baseada no livro *The Guitar Works of Garoto*. Garoto, & Bellinati, P. (1991).

Como dito anteriormente, Guinga possui também uma relação bem particular com os acompanhamentos em suas composições. É numerosa a quantidade de peças onde a melodia

foi construída a partir do acompanhamento instrumento, dos quais de seu songbook *A Música de Guinga* (Guinga & Cabral, 2003) podemos exemplificar “Choro-Réquiem”, “Cine Baronesa”, “Constance”, “Dos anjos”, “Dá o pé, loro”, “Exasperada”, “Fox e trote”, “Igreja da Penha”, “Nem mais um pio”, “Nítido e obscuro”, “Noturna”, “Nó na garganta”, “O coco do coco”, “Orassamba”, “Passarinhadeira”, “Por trás de Brás de Pina”, “Senhorinha”, “Vô Alfredo” e “Você, você” (Cardoso, 2006, p. 90).

Enquanto que em muitos casos os arpejos dos acordes de acompanhamento são a matéria-prima da criação da melodia, em outras peças, é possível perceber o caminho oposto, onde é a melodia que dita a harmonia, num jogo onde é muitas vezes difícil concluir quem está guiando o quê. Um exemplo interessante deste movimento está na peça “Dichavado”, na qual a melodia é executada na mesma região dos acompanhamentos e sua simples execução - sem o acréscimo de outras notas auxiliares como baixo ou complementos harmônicos - acaba por entregar a harmonia da música. Note na figura a seguir os blocos de acordes evidenciados pelos quadrados vermelhos gerados pela melodia:

The figure shows a musical score for the piece "Dichavado" by Guinga. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody line is written on a single staff. Below it is a guitar tablature line with six strings and fret numbers. Red boxes highlight specific chord shapes in the tablature: the first box covers frets 0-3, the second covers frets 2-3, the third covers frets 2-3, the fourth covers frets 2-3, and the fifth covers frets 0-2. The second system starts with a measure rest (4) and continues the melody and tablature. Red boxes in the second system highlight frets 3-0, frets 5-3, frets 5-3, and frets 2-3.

Figura 18. Trecho da peça “Dichavado” de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga & Cabral, 2003).

Em suma, este são os exemplos que considere mais relevantes para fundamentar o processo criativo aqui apresentado. Não houve a pretensão de encontrar todos os elementos idiomáticos possíveis, uma vez que se trata de um universo quase ilimitado de possibilidades. Deixo apenas um recorte do que se pretende trabalhar, que possa inspirar essa busca pela poética do violão, procurando potencializar os elementos técnicos e afetivos do instrumento na construção de uma identidade que favoreça um trabalho de composição fértil.

5. ANÁLISE DAS COMPOSIÇÕES

Em seguida, abordarei as composições feitas e suas relações com a poética do violão, assim como quais as ferramentas usadas para o “soar violonístico” do trabalho. Dividi as composições em três categorias que remetem ao título deste projecto, Estudos, Prelúdios e Valsas. Nos Estudos foram feitos os temas "Pequena Suíte para Villa-Lobos" e "Choro Indefinido". Os Prelúdios apresentam os temas "Devaneio" e "Levitando" e as Valsas os temas "Valsinha Lisboaeta" e "A Dilermando". Além destes, ainda constam os temas que não se encaixam necessariamente em nenhuma destas categorias que são "Viento" e "Na Corda Bamba". A explanação das músicas também se dará apenas sob os aspectos composicionais, não cobrindo, por exemplo, elementos de arranjo como introdução, finalização e forma em geral.

5.1. PRELÚDIO Nº 1: DEVANEIO

Começo a apresentação das composições deste projecto com a peça "Devaneio", classificada como Prelúdio pelo seu carácter imagético e pelo modo propriamente "devaneante" como foi composta. Os elementos idiomáticos utilizados nesta composição são a melodia criada a partir do acompanhamento, o uso de paralelismo horizontal, de cordas soltas e de um padrão de dedilhado.

O primeiro motivo melódico apresentado foi formado a partir dos dois primeiros acordes da composição, E7M(6) e B(b9)/E, concebidos de maneira até então despreziosa. A formação destes dois acordes pode ser observada no primeiro compasso da figura seguinte, bem como a construção da melodia a partir destes no segundo e terceiro compassos da ilustração:

The image shows a musical score for guitar. At the top, there are four chords: Emaj13, B(b9)/E, Emaj13, and B(b9)/E. Below these are two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a bass line with a sustained note. The lower staff is a guitar fretboard diagram with six strings labeled T, A, B from top to bottom. It shows fingerings for the chords and the melodic line. Brackets below the fretboard diagram label different sections: 'Acordes de acompanhamento' (accompaniment chords), 'Primeiro Motivo Melódico' (first melodic motif), 'Reapresentação do motivo' (repetition of the motif), and 'Variação final do motivo' (final variation of the motif).

Figura 19. Trecho da peça "Devaneio".

Este primeiro material melódico é apresentado duas vezes, estabelecendo uma unidade melódica. O desenvolvimento deste motivo acontece no compasso 9 da peça, por meio de um paralelismo horizontal na 2ª, 3ª e 4ª corda aliado a presença de uma nota pedal sustentada pela 1ª corda solta (mi). O paralelismo horizontal acontece através do deslocamento de uma casa para trás, o que ocasiona uma modulação de meio tom descendente, enquanto o baixo salta da tônica mi, para a subdominante, lá, empregando, em minha interpretação, um caráter de distanciamento. Os acordes resultantes deste movimento são Am7(11) e Dm6/A. Este pequeno deslocamento propiciou um certo distanciamento harmônico, através de dois acordes não pertencentes diretamente ao campo harmônico da tonalidade introduzida, mi maior. Am7(11), numa breve análise, seria um IVm, empréstimo modal da tonalidade homônima, mi menor, enquanto Dm6/A poderia talvez, sob um olhar minucioso, ser considerado um C#7(b9,b13)/A, ou seja, um dominante secundário do segundo grau menor. De qualquer forma é, a meu ver, notório o distanciamento harmônico em relação a tonalidade estabelecida nos 8 primeiros compassos, reforçando ainda mais o caráter de afastamento, e que pode também constituir uma alusão ao estado de devaneio. Na figura a seguir vemos então a construção deste novo material harmônico junto a construção melódica gerada a partir desta nova harmonia presente no compasso 9 e 10 da música:

Am⁷⁽⁹⁾ Dm^{6/A} 9 Am⁷⁽⁹⁾ Dm^{6/A} Am⁷⁽⁹⁾ Dm^{6/A}

Transposição em meio tom abaixo da digitação dos dois primeiros acordes da peça

Transposição do primeiro motivo melódico

Reapresentação do motivo

Variação final do motivo

Figura 20. Segundo Trecho da parte A da peça "Devaneio".

Estas duas partes compreendem a secção A da composição, executada duas vezes. No final desta secção, o acorde de Dm^{6/A} faz a ligação com o acorde da tonalidade correspondente à parte B: Lá maior, conforme ilustrado na figura 21.

15 Am¹¹ Dm^{6/A} A(add9)

passagem para nova tonalidade

Figura 21. Transição da parte A para parte B do tema "Devaneio".

A segunda e última parte da peça, que compreende os compassos 22 ao 69, dispõe como recurso idiomático principal um padrão de dedilhado. Este padrão é seguido durante toda a secção, exceto em momentos de transição harmónica. A figura 22 ilustra este padrão presente nos compassos 22-27, bem como a variação existente nos compassos 28-29, que tem função de encaminhar de volta ao acorde de "A6". A figura também enfatiza a presença das notas duplas, elemento que imprime, a meu ver, uma sonoridade de carácter emotivo.

22 A^6 $C\#m^7/G\#$

26 $Bm^7/F\#$ $E^7(sus4)$ E^7

variação: frase em acorde dominante que encaminha para a tônica A

Figura 22. Compassos 22-29 do tema "Devaneio".

Por fim, a título de ilustração, a figura 23 apresenta os compassos 38-45 da peça, onde constatamos a presença do mesmo padrão de dedilhado sob uma nova progressão harmônica, na tonalidade de ré maior. Já a figura 24 ilustra o final da parte B, mais especificamente os compassos 62-69, com uma nova progressão harmônica. Essa parte apresenta uma pequena variação no dedilhado apresentado anteriormente, porém mantém as notas duplas, referidas anteriormente como responsáveis por um caráter emotivo.

38 Dmaj7 Dmaj7/C#

Mudança harmônica seguindo o mesmo padrão de dedilhado

42 Bm⁹ Gmaj7(#11)

Figura 23. Compassos 38-45 da peça "Devaneio".

62 D^{6/9} A(add9)/C#

Mudança harmônica com pequena alteração no dedilhado. Motivo das notas repetidas continua

66 Cmaj⁷⁽⁶⁾ B^{7(sus4)} B^(b13)

finalização da secção

Figura 24. Compassos 62-69 da peça "Devaneio".

5.2. ESTUDO Nº1: PEQUENA SUITE PARA VILLA-LOBOS

A próxima peça aqui apresentada foi classificada como Estudo, uma vez que foi concebida na sua maior parte a partir de uma orientação mais racional e analítica. Os elementos idiomáticos utilizados foram: uso de cordas soltas, paralelismo, mescla da melodia com acompanhamento e imitação de linhas de instrumentos de percussão.

O primeiro aspecto a considerar aqui foi a escolha da tonalidade de mi menor, apresentada no início da peça. Esta tonalidade permite a utilização das seis cordas soltas do violão. Na parte A deste tema, o uso da 1ª, 2ª e 3ª cordas soltas foram essenciais para facilitar e até mesmo possibilitar a passagem melódica dos compassos 1 e 2 que é realizada de forma ágil e rítmica, alternado essas cordas soltas com ligados nas notas presas. Nos compassos 3 e 4 dá-se um pequeno paralelismo horizontal de um tom entre os dois acordes do acompanhamento: Bb7(#11) e C7(9).

The musical score for measures 1-4 of 'Pequena Suíte para Villa-Lobos' is presented in 2/4 time and E minor. The treble clef staff shows a melodic line starting with a quarter note on E4, followed by eighth notes on F#4, G4, A4, B4, and C5. A measure rest is indicated by a slash with a diagonal line. The bass clef staff shows the guitar accompaniment. The first measure has a whole note chord Em9 (0-0-3-4). The second measure has a whole note chord Bb7(#11) (2-0-0-0). The third and fourth measures have a whole note chord C7(9) (3-3-1-3). The guitar part uses fret numbers 0, 2, 3, 4, and 5. The bass part uses fret numbers 0, 2, 3, 4, and 5.

Figura 25. Compassos 1-4 da peça "Pequena Suíte para Villa-Lobos".

O desenvolvimento do tema acontece no compasso 9, com a apresentação de um novo motivo melódico. A melodia desta parte, executada nas cordas 1, 2, 3 e 4, está mesclada com o acompanhamento, particularidade comum no repertório violonístico. Já a frase de finalização, por ser executada nas cordas 4, 5 e 6, ou seja, nas cordas graves responsáveis pelos baixos, faz referência direta às "baixarias" presentes no choro e no samba, como pode ser constatado abaixo na figura 26:

9 Am Am/G F#^o7 F7(#11)

melodia mesclada ao acompanhamento

13 Am Am/G F#^o7 B⁷

frase final fazendo referência às "baixarias"

Figura 26. Compassos 9-16 da peça "Pequena Suíte para Villa-Lobos".

A segunda parte da música faz referência direta a uma das obras de inspiração deste trabalho: o "Estudo nº 1" de Villa-Lobos. Aqui, antes de mais nada, vale a pena frisar a importância deste compositor no desenvolvimento da composição para violão, razão principal desta referência. Villa-Lobos compôs para o violão de forma marcadamente idiomática, aproveitando-se dos recursos sonoros e tirando proveito da disposição de notas no braço do instrumento (Vasconcelos, 2002, p. 91). No caso deste estudo, o desenvolvimento dá-se a partir do idiomatismo de mão direita, com um dedilhado de difícil execução. A figura 27 ilustra os dois primeiros compassos deste Estudo, bem como a indicação do seu dedilhado, padrão que se estende por quase toda a peça.

Musical score for the first two measures of "Estudo nº 1" by Villa-Lobos. The top staff shows a melodic line with lyrics "p i p i p m i a m a i m p i p i" repeated. The bottom staff shows guitar tablature for strings T, A, and B.

Figura 27. Compassos 1-2 do "Estudo nº 1" de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro *Collected Works for Solo Guitar*. (Villa-Lobos & Noad, 1990).

Na composição aqui trabalhada, a citação ao "Estudo nº 1" não diz respeito ao dedilhado, mais sim ao encadeamento harmónico. Os acordes escolhidos para a construção da secção B da composição seguem os mesmos acordes (inclusive na sua estrutura de vozes) presentes na peça de Villa-Lobos. A sequência harmónica, bem como os *voicings*¹³ estão ilustrados na seguinte figura:

Harmonic representation of the first 11 measures of "Estudo nº 1". The chord symbols are: Em, Am⁶/E, Em, B⁷/F[#], Em/G, E/G[#], Am, E^ø⁷/B^b, Em/B, Em^(add9), B⁷. The tablature below shows the fingerings for each measure.

T	0	0	0	2	0	0	5	5	7	7	7
A	0	1	0	0	0	0	5	5	8	7	7
B	2	4	2	1	2	2	7	5	9	9	8
	2	3	2	0	2	2	7	7	7	7	9
	0	0	0	2	3	4	5	6	7	7	7

Figura 28. Representação dos acordes presentes nos 11 primeiros compassos da peça "Estudo nº 1" de Villa-Lobos.

¹³ Termo utilizado neste trabalho para designar a disposição de notas de um acorde.

Seguindo essa emblemática sequência de acordes, procurei trabalhar a partir de um novo dedilhado, seguindo uma ideia que relaciono com os idiomatismos culturais: a imitação dos instrumentos de percussão. Este mimetismo com a percussão deu-se com a intenção de se montar um dedilhado a partir do ritmo Maracatu. O dedilhado construído seguiu então a linha rítmica de dois instrumentos de percussão fundamentais para a sonoridade deste ritmo, a alfaia (graves) e o agogô (agudos). A linha de alfaia foi transcrita para o polegar enquanto que a linha de agogô para os dedos i-m-a. Como se pode observar na figura 28, os dedos i-m-a encarregados pela linha do agogô ficaram responsáveis pelas cordas 1, 2 e 3 enquanto que o polegar encarregado pela linha da alfaia ficou responsável pelas cordas 4, 5 e 6.

The figure shows a musical score for guitar in 4/4 time. It consists of four staves:

- Melodic Staff:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It shows a melodic line with eighth and quarter notes, some with accents.
- Tablature Staff:** Shows fret numbers (0, 2) and fingerings (0, 2, 2) corresponding to the rhythm. It is divided into three sections:
 - Alfaia e polegar:** Shows a sequence of notes on strings 4, 5, and 6.
 - Agogô e dedos i-m-a:** Shows notes on strings 1, 2, and 3.
 - Combinação Alfaia e Agogô:** Shows a combined sequence of notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6.
- Agogô Staff:** Percussion line with a double bar line and a 4/4 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Alfaia Staff:** Percussion line with a double bar line and a 4/4 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 29. Relação da linha de percussão do maracatu com o dedilhado da parte B da peça “Pequena Suite para Villa-Lobos”.

Este dedilhado repete-se ciclicamente da mesma forma que a percussão do maracatu, enquanto a mão esquerda executa a progressão de acordes descrita na figura 27, num movimento de dinâmica crescente que tem como ponto culminante, o acorde dominante de B7, descansando na tónica Em, e dando início à terceira secção do tema.

The musical score is presented in two systems. The first system is marked **Em⁹/B** and the second system is marked **B⁷** and **Em⁹**. The score includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line features a triplet of notes (7, 8, 7) and a final chord of E minor (0, 0, 4, 2, 0).

Figura 30. Final da parte B da composição "Pequena Suite para Villa-Lobos".

A terceira e última secção da composição configura um momento de grande contraste com a atividade rítmica característica da parte que a precede. O compasso altera-se para $\frac{3}{4}$, conduzido por um ritmo de chamamé lento. Como elementos idiomáticos, podemos apontar novamente o uso da tonalidade de mi menor e o andamento *rubato*, o que confere à composição um carácter mais lírico, encontrado frequentemente em peças de violão brasileiro com influências da seresta (Santos, 2016). É, conforme referido anteriormente, uma parte contrastante, e em minha interpretação bastante emotiva. Esta parte está ilustrada na figura 31 a seguir:

68 Em $\text{B}7(\text{b}9)/\text{D}\sharp$

73 Em/D $\text{C}\sharp\text{ø}7$

77 Cmaj7 G/B

81 Am7 $\text{D}9(\text{sus}4)$ $\text{D}\sharp\text{o}$

85 Em $\text{B}7(\text{b}9)/\text{D}\sharp$

89 Em/D $\text{C}\sharp\text{ø}7$

93 C(add9) G/B Am¹¹ $\text{A}\flat7(\#\text{11})$

97 Gmaj7 $\text{F}\sharp\text{ø}11$ B⁷ Em⁹

Figura 31. Terceira parte da peça "Pequena Suite para Villa-Lobos".

5.3. VALSA Nº1: VALSINHA LISBOETA

A primeira valsa apresentada aqui é uma peça de carácter lírico e nostálgico inspirada a partir de um imaginário sobre a poesia e a música urbana lisboeta, mais especificamente o fado. Ao contrário do Estudo antes trabalhado, esta peça não tem como objetivo principal idiomático, mas sim “afetivo”, a medida em que busca uma aproximação sonora e poética a música urbana portuguesa, o que, de qualquer forma, não impediu que elementos idiomáticos

se fizessem presentes na composição. Diria até que o idiomatismo violinístico contido nesta peça ajudou a potencializar a busca poética do tema, como será visto adiante.

Entre os idiomatismos utilizados nesta composição, devo citar novamente o uso de uma tonalidade que pressupõe a disponibilidade de todas as cordas soltas do violão, no caso mi menor. Entre os idiomatismos culturais, é importante referir a influência dos universos cancioneiros e seresteiros. Segundo Delneri (2009), nas serestas e nas canções brasileiras, a valsa está bastante presente e evoca sentimentos de caráter nostálgico e romântico (Delneri 2009).

Partindo da carga afetiva sugerida pela valsa brasileira, procurou-se desenvolver um diálogo com os afetos da música urbana portuguesa. Assim, apesar de ser inspirada no fado, esta peça não é uma tentativa de imitação do gênero, mas sim um diálogo a partir de um estilo popular urbano brasileiro que, em minha interpretação, carrega consigo diversos traços afetivos comuns, estabelecendo-se assim uma valiosa ligação a este contexto. Podemos identificar essa ligação, por exemplo, na poesia contida nas letras destes dois gêneros musicais, fado e valsa, nos quais o caráter nostálgico se faz presente numa poética que evoca o passado.

Cem anos que eu viva não posso esquecer-me
Daquele navio que eu vi naufragar
Na boca da Barra tentando perder-me
E aquela janela virada pró mar

Sei lá quantas vezes desci esse Tejo
E fui p'lo mar fora com alma a sangrar
Levando na ideia os lábios que invejo
E aquela janela virada pró mar

Marinheiro do Mar Alto
Quando as vagas uma a uma
Prepararem-te um assalto
P'ra fazer teu barco em espuma
Reparo na quilha bailando na crista
Das vagas gigantes que o querem tragar
Se não tens cautela não pões mais a vista
Naquela janela virada pró mar

Se mais ainda houvesse mais fortes correrá
Lembrando-me em noites de meio do luar

Dos olhos gaiatos que estavam à espera
Naquela janela virada pró mar

Mas quis o destino que o meu mastodonte
E já velho e cansado viesse encalhar
Na boca da barra e mesmo defronte
Naquela janela virada pro mar

Marinheiro do mar alto
Olha as vagas uma a uma
Preparando-te um assalto entre montes de alva espuma
Por mais que elas bailem numa louca orgia
Não trazem desejos de me torturar
Como aquela doida que eu deixei um dia
Naquela janela virada pró mar
(Aquela janela virada p'ro mar - Frederico de Brito)

Um dia ele chegou tão diferente
Do seu jeito de sempre chegar
E olhou-a dum jeito mais quente
Do que sempre costuma olhar

E não maldisse a vida tanto
Quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto
Pra seu grande espanto convidou-a pra dançar

E aí ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar
Então os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça foram para a praça e começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos tantos risos roucos
como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu
Em paz

(Valsinha - Vinicius de Moraes/Chico Buarque)

Em relação aos aspectos musicais, é pertinente referir os paralelos harmônicos evidentes entre o fado e as valsas brasileiras. Tomando como exemplo a primeira parte da "Valsinha Lisboaeta", esta segue uma harmonia tradicional e simples, em tom menor, utilizando graus comuns no contexto de uma estética mais antiga: Im, IVm, V7 e V/V7. Apesar de esta peça não se cingir apenas a estes movimentos harmônicos, é comum encontrar esse tipo de harmonização dentro dos dois gêneros. Vejamos como exemplo novamente a obra "Valsinha" de Vinícius de Moraes e Chico Buarque e comparemo-la com o fado "O Amor é Louco" de João Dias Nobre, no qual encontramos a presença dos quatro acordes referidos anteriormente:

The musical score for "Valsinha" is presented in four staves, each containing four measures of music. The chords are indicated above the staves:

- Staff 1: (V7) E7 (measures 1-4)
- Staff 2: (V7) E7 (measures 5-8)
- Staff 3: (V/IVm) A7 (measures 9-12)
- Staff 4: (V/V7) B7 (measures 13-16)

Chord changes are marked with a double slash symbol (//) above the staff.

Figura 32. "Valsinha" - Vinicius de Moraes/Chico Buarque.

(Im) Am (V/V7) B7 (V7) E7 (Im) Am

4 (Im) Am (V7) E7 (IVm) Dm (V7) E7 (IVm) Dm (Im) Am

Figura 33. “O Amor é Louco” - João Dias Nobre.

No que se refere à melodia, é possível perceber que nos dois casos segue-se uma estética simples, munindo-se basicamente das notas dos acordes. No caso da “Valsa” de Vinicius de Moraes e Chico Buarque, a melodia é composta praticamente por arpejos, com exceção das inflexões representadas pelas apojeturas presentes no primeiro tempo do compasso de cada motivo melódico - compassos 1, 3, 5, 7, 9, 11 e 13 (figura 29). Este recurso de atraso na resolução melódica é utilizado de forma recorrente nas valsas brasileiras, como afirma Cardoso (2006, p. 126)

É traço marcante na tradição das serestas, das valsas e do choro brasileiro [...] uma melodia sinuosa, de curvas que ao mesmo tempo têm uma direção clara e adiam ao máximo a chegada à nota-alvo, através do uso característico de notas melódicas como, nestes casos, a escapada e a apojetura. (Cardoso, 2006, p. 126).

Na composição aqui trabalhada - “Valsa Lisboeta” - as apojeturas são temas constantes em toda parte A e C, constituindo a unidade estrutural do motivo melódico desenvolvido. No momento da composição, esta ocorrência não foi intencional, já que a busca orientava-se por uma sonoridade com um caráter lírico e nostálgico. Contudo, após análise melódica, foi possível perceber esta óbvia presença, facto que demonstra a simbologia afetiva que estes atrasos de resolução melódica carregam consigo. A figura 34 ilustra a parte A do tema, onde podemos ver a presença dos elementos harmônicos e melódicos descritos anteriormente:

The image displays a musical score for the piece "Valsinha Lisboaeta". It consists of four staves of music, each starting with a measure number (1, 5, 9, and 13) and a slash symbol indicating a measure rest. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The chords are indicated above the notes, and the melodic line is written below. The chords are: (Im) Em, (IVm) Am⁹, (V7) B⁷, (Im) Em, (V/V7) F#⁷, (V7) B⁷, (Im) Em, (IVm) Am⁹, (V7) B⁷, (Im) Em, (V/V7) F#⁷, (V7) B⁷, and (Im) Em. The melodic line consists of eighth notes and quarter notes, with some measures containing rests.

Figura 34. Parte A da peça "Valsinha Lisboaeta".

O começo da segunda parte contrasta imediatamente com primeira, com a introdução de novos elementos harmônicos e a introdução de um novo motivo melódico. No que diz respeito à harmonia, esta começa com o acorde de Cmaj7, respectivamente o bVI da tonalidade da música, o que na minha interpretação remete sonoramente para uma "abertura". A progressão continua com elementos harmônicos até então não apresentados, no caso Cm⁶ (bVI^m), Gmaj7/B (bIII) e Bb^o (#IV^o), criando assim uma outra ambiência. Em relação à melodia, esta apresenta um motivo melódico descendente sem o uso das habituais apojeturas presentes na parte A. O compasso 26 apresenta então um novo motivo melódico, uma melodia ascendente em padrão de terceiras que leva o tema de volta ao seu acorde de primeiro grau, Em.

(bVI) 18 Cmaj7 (bVIIm) Cm⁶

motivo melódico descendente

(bIII) 22 Gmaj7/B (#IVdim) B^b°

(IVm) (bIII) (bVI) (bVII7)

26 Am⁷ Gmaj7/B Cmaj7 D⁷

padrão melódico ascendente em terceiras

(Im) (V7) (Im)

30 Em B⁷/D[#] Em⁷

(IVm) (bIII) (bVI) (bVII7)

34 Am⁷ Gmaj7/B Cmaj7 D⁷

38 Em B⁷/D[#] Em⁷

Figura 35. Parte B da peça "Valsinha Lisboaeta".

Por fim, na Parte C da composição, dá-se uma modulação para o quarto grau - Am -, seguindo uma estética musical muito semelhante à primeira parte, onde novamente a presença das apojeturas no motivo melódico se torna notória, como pode observar-se na figura 36:

44 Am 2 2 2 2 ap

48 E7 2 2 2 2 ap Am Am/G

52 B7/F# 2 2 2 2 ap Em(#5) Em

56 F#7 B7 1. Bø7 E7 2. Em f

Figura 36. Parte C da peça "Valsinha Lisboaeta".

A construção desta peça apresentou, ao meu ver, um exemplo interessante de como o “soar violonístico” não provém somente da mecânica do instrumento, mas também das construções culturais que se criam em torno dele - no caso deste tema, a sobeja influência da seresta, evidenciada pela valsa.

5.4. PRELÚDIO Nº2.: LEVITANDO

“Levitando” é o segundo Prelúdio aqui apresentado. Foi classificado assim por possuir um caráter "imagético" e "descritivo", estética que como veremos mais adiante, remete para o movimento impressionista. Os idiomatismos aqui presentes são o paralelismo horizontal e o uso de um baixo pedal, presente em toda a música, feito pela quinta corda solta (lá).

O caráter "imagético" que aproxima esta composição do universo impressionista decorre, em minha interpretação, da não-presença de acordes dominantes, não havendo na peça o uso de tensão e resolução, no que diz respeito a hierarquia tonal. Em compensação, a sensação de tensão e resolução dá-se entre as secções da peça, onde a intensidade rítmica (tensão) das partes A e C contrasta com a "leveza" (resolução) da parte B.

O motivo melódico principal desta peça foi construído a partir de um desenho de acorde que está presente nas secções A e C. Na figura 37 ilustro no primeiro compasso o acorde que gerou o material melódico presente no tema. Nos dois compassos seguintes, está a melodia criada a partir dele. Para facilitar o entendimento, preferi para esta composição, dividir a notação em dois sistemas: em baixo a transcrição integral da parte de violão, que engloba acompanhamento e melodia, e em cima a melodia que se faz ouvir, transcrita de forma isolada.

The figure displays a musical score for the piece "Levitando". It is written in 4/4 time and the key of D major (two sharps). The score is divided into three systems:

- Top System:** Shows the isolated melodic motif of part A. It begins with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the second and third measures. The notes are D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6.
- Middle System:** Shows the guitar accompaniment. The first measure contains a chord diagram for a D major triad (D4, F#4, A4). The following measures show a complex accompaniment pattern with chords and melodic lines. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6.
- Bottom System:** Shows the guitar tablature for the accompaniment. The strings are labeled T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass). The fret numbers are: T (5, 7, 7, 7, 7, 7, 5, 7), A (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6), B (0, 7, 0, 0, 7, 7, 7, 7, 0, 0, 7, 0, 0, 7, 7, 7, 7, 0, 0, 7, 0, 0, 7, 7, 7, 7, 0, 0, 7).

Figura 37. Motivo melódico do tema "Levitando".

O desenvolvimento deste motivo acontece no compasso 3, através de uma transposição simétrica descendente em um tom, gerada por um paralelismo horizontal, enquanto o baixo permanece a fazer um pedal em Lá. Isto cria uma nova relação intervalar entre a melodia/acorde e o baixo, configurando um novo modo. Enquanto na primeira exposição a melodia continha em relação ao baixo as notas F, 7M, 6M e 5J, após esta transposição, elas se tornaram 7m, 6M, 5J e 4J, como pode ser visto na figura 38:

3

Transposição de 1 tom
através do paralelismo
horizontal. Baixo
permanece pedal

Figura 38. Desenvolvimento do motivo melódico do tema “Levitando”.

A parte B da peça, como referido anteriormente, cria uma sensação de relaxamento, na qual figura uma diminuição da intensidade rítmica, com a introdução de uma melodia espaçada acompanhada de apenas dois acordes, A7M(6) e Asus4(9).

Amaj⁷(6) A⁹(sus4)

Figura 39. Parte B do tema “Levitando”.

A terceira secção apresenta o mesmo motivo melódico da secção A, transposto mais um tom abaixo, mantendo o baixo pedal em Lá. Este deslocamento cria uma sonoridade que, apesar da ausência do intervalo de 2ª menor em relação ao baixo, na minha interpretação, remete sonoramente para o modo frígio, criando uma ambiência contrastante, apesar de

apresentar um material melódico similar ao da parte A. Os novos intervalos criados em relação ao baixo, nesta secção, são 6m, 5J, 4J e 3m.

17

Nova transposição com permanência do baixo pedal

Figura 40. Parte C do tema “Levitando”.

O tema termina com uma improvisação sobre a segunda secção, parte que remete para um relaxamento, ou até mesmo, de acordo com o título da peça, uma levitação. Esta ideia descritiva da peça constitui um elemento fundamental na concepção que o improvisador vai empregar na sua performance, podendo este tomar em consideração algumas sensações, potenciando assim uma coerência entre intérprete e peça.

Esta composição acarreta ainda a uma reflexão sobre a natureza “impressionista” do violão. Apesar de não ter sido profundamente explorado por este movimento artístico, o violão demonstra ser um instrumento com características que potenciam o desenvolvimento da linguagem impressionista, tanto pela facilidade com que se executam simetrias (por exemplo, as escalas hexafônicas e quartais, muito utilizadas pelos impressionistas), como pela sua sonoridade intimista. Sobre a relação entre o violão e a música impressionista, Fugazza (2017, p. 35) tece as seguintes considerações:

The impressionistic language on the other hand fits really well the idiomatic characteristics of the guitar, such as different sound timbres, easiness in the performance of chromatic passages and of altered chords, natural and pinched harmonics, and create the intimate and dream-like

atmosphere the guitar is famous for. It is a pity that the biggest impressionist composers missed the chance to write for guitar, as the result would have been, in my opinion, outstanding.

[...]

The chromatic approach, the coloristic research, the intimacy and the tonal variety of the impressionistic idiom are all contained in this small but incredibly charming and fascinating instrument and the repertoire of this style written for guitar contains some real gems. My hope is that more of this repertoire will be taken in consideration by other guitarists, and included more in their concert programs so that even bigger audiences can enjoy these hidden masterpieces of the guitaristic repertoire.¹⁴ (Fugazza, 2017, p.35).

Esta peça, na minha opinião, parece refletir esta propensão do violão para atmosferas impressionistas, podendo, só por si, ser um bom objeto de estudo composicional.

5.5. ESTUDO Nº 2: CHORO INDEFINIDO

A próxima peça é uma composição inspirada nos choros modernos compostos pelo violonista e compositor Guinga, mais especificamente na peça "Picotado". Dos elementos que inspiraram esta composição estão a fusão do acompanhamento e melodia e a expansão harmónica a partir de uma unidade melódica, neste caso o cromatismo. Ao contrário das outras peças aqui apresentadas, as cordas soltas não foram utilizadas nesta composição.

A título de curiosidade, durante o processo de pesquisa bibliográfica, tomei conhecimento que o tema "Picotado" foi composto inspirado na peça "Magoado" de Dilermando Reis (Cardoso, 2006).

¹⁴ Tradução livre do autor: “A linguagem impressionista, por outro lado, adapta-se muito bem às características idiomáticas do violão, como timbres sonoros diferentes, facilidade na execução de passagens cromáticas e de acordes alterados, harmônicos naturais e artificiais, e cria a atmosfera íntima e onírica a qual a guitarra é famosa por possuir. É uma pena que os maiores compositores impressionistas tenham perdido a chance de escrever para violão, pois o resultado teria sido, na minha opinião, excelente.

[...]

A abordagem cromática, a pesquisa colorística, a intimidade e a variedade tonal da estética impressionista estão todos contidos neste pequeno, mas incrivelmente charmoso e fascinante, instrumento e o repertório desse estilo escrito para guitarra contém algumas preciosidades. Minha esperança é que mais desse repertório seja levado em consideração por outros guitarristas e incluído mais em seus programas de concertos para que públicos ainda maiores possam apreciar essas obras-primas ocultas do repertório violonístico.” (Fugazza, 2017, p.35).

Antes de proceder à análise da secção A da música, gostaria de comentar sobre o elemento principal que inspirou "Choro Indefinido": a cadência de finalização ascendente cromática iniciada no compasso 13 da peça "Picotado". Em minha experiência musical, são raras as ocasiões em que encontrei uma melodia que resolve em movimento ascendente, especialmente de forma cromática. Sendo assim, tal sonoridade acabou por me chamar à atenção. Esta passagem da composição de Guinga conta ainda com vários elementos idiomáticos descritos durante este trabalho como o paralelismo horizontal e o uso da terceira corda solta, que cria um pedal. A passagem descrita está ilustrada na figura abaixo:

The figure shows a musical score for guitar, measures 13-17 of "Picotado" by Guinga. The score is written in 2/4 time. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The melody in the treble clef is labeled "melodia ascendente cromática" and consists of a series of eighth notes ascending chromatically: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. The guitar accompaniment in the bass clef features a "3ª corda solta" (open 3rd string) which creates a "pedal" effect. The accompaniment is characterized by "paralelismo horizontal" (horizontal parallelism) in the bass line. The final measure is labeled "acorde de resolução" and features a chord with notes G4, B4, D5, G5.

Figura 41. Trecho da peça "Picotado" de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga & Cabral, 2003).

Como pode ser visto na figura 42, o final de "Choro Indefinido" segue também um padrão cromático ascendente. Acabei também por harmonizar esta passagem cromática de forma a que estas notas fossem notas de tensão, a fim de criar um efeito de tensão acumulada, que só se resolve no final da frase final em A7, e que leva ao começo da peça em Dm/A. Por fim, através dos *voicings* escolhidos na construção harmónica E7(#11), Dm7(13), F7(9), Em7(13), C7 e B7(#11) acabei por criar os arpejos da melodia, aproveitando-me deste recurso idiomático.

final da parte B

B \flat 7(#11) E7(#11) Dm¹³ F⁹ Em¹³

melodia ascendente cromática

4

início da parte A...

C⁷ B7(#11) E(b9) A⁷alt. Dm/A B \flat /C

Figura 42. Trecho final da peça "Choro Indefinido".

Após explicar este mote composicional, podemos analisar o início da peça. O tema inicia-se com uma melodia de choro, caracterizada pela sucessão de semicolcheias em um compasso 2/4 e o uso de arpejos e inflexões (Almada, 2006) acompanhada de uma harmonia construída a partir do campo harmônico de Dm. Aqui, mais uma vez, a melodia está na mesma região do acompanhamento, criando um ambiente onde os dois acabam por se mesclar, ferramenta comum amplamente adotada por compositores como o próprio Guinga (Cardoso, 2006). Podemos mencionar a título de exemplo outros choros da autoria de Guinga que seguem esta mistura entre a melodia e a harmonia: "Dichavado", "Perfume de Radamés", "Choro Breve" e "Picotado". A partir do sexto compasso a melodia apresenta um padrão cromático descendente e uma harmonização que foge visivelmente ao campo harmônico apresentado até então, criando um ambiente de tensão que só se resolve após a frase final em

A7 no compasso 8. A exemplo da passagem cromática do fim da parte B, os *voincgs* da harmonização escolhida dos compassos 6 a 8, acabam novamente por gerar os arpejos conduzidos por esse cromatismo presente nas notas mais agudas.

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system, labeled '8', shows measures 7 and 8. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff shows guitar tablature for strings T, A, and B. Chords indicated above the staff are: Dm/A, Bb/C, Bbmaj7/F, Gm11, Dm/A, Bb/C, Bø7, E7(b9), Eø7, and A7(b9). The second system, labeled '6', shows measures 6, 7, and 8. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff shows guitar tablature for strings T, A, and B. Chords indicated above the staff are: Cm maj7(9), G9(#11), Dmaj7(#11), F#9(#11), E7sus4(9), and A7(b13).

Figura 43. Parte A do tema "Choro Indefinido".

Diferente do início da parte A, o começo da parte B, ilustrado na figura 44, possui uma estética harmónica que prioriza as notas de tensão e uma progressão de acordes que se distancia em alguns momentos do campo harmónico da tonalidade vigente - "Dm", como é o caso de Ab7M(#11), Ebm7M/Gb e Db7M#11. Esta harmonização foge aos padrões tradicionais do choro configurando um carácter de choro mais moderno, aproximando-se ainda mais de uma estética presente nos choros do compositor Guinga. Na figura abaixo podemos observar a ilustração deste facto, destacando-se a relação entre as notas de repouso da melodia e a harmonia, onde encontramos predominantemente notas de tensão: 4ª#, 4ªJ, 7ªM, 6ªM e 2ªM. No final podemos observar a presença do cromatismo ascendente apresentado no começo da análise desta peça. É interessante apontar que na primeira

repetição esse cromatismo acontece de forma mais curta, indo apenas até à nota dó, enquanto que na segunda vez estende-se até à nota mi, criando um acúmulo maior de tensão .

The musical score for Part B of "Choro Indefinido" is presented in three systems, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 8-11):

- Chords: B \flat maj7(#11), Am¹¹, A \flat maj7(#11), Ebm(maj7)/G \flat , F7(sus4), E \emptyset 7, A7, D \flat maj7(#11), C⁹(sus4).
- Fingerings: 4^a#, 4^aJ, 7M, 5^aJ, 4^a#, 4^aJ.

System 2 (Measures 12-15):

- Chords: B \flat 7(#11), E7(#11), Dm¹³, 1. F⁹(sus4), A(b13).
- Fingerings: 4^a#, 6^aM, 5^aJ.

System 3 (Measures 16-20):

- Chords: 2. F⁹(sus4), Em¹³, C⁹, B7(#11), E(b9), A(b13).
- Fingerings: 5^aJ, 6^aM, 2^aM, 3^aM, F.

Figura 44. Parte B do tema "Choro Indefinido".

No fim, foi possível trabalhar a forma como melodia e harmonia sugerem material musical uma à outra, neste universo de criação a partir do violão. Enquanto que, por um lado, a passagem cromática da melodia conferiu suporte a uma intensificação das tensões na harmonia, por outro, os próprios *voicings* violonísticos acabaram por gerar o material melódico através dos arpejos.

5.6. VALSA Nº2: A DILERMANDO

"A Dilermando" é a segunda valsa apresentada neste projecto e como o nome sugere, constitui uma homenagem ao compositor Dilermando Reis. Já referido no capítulo sobre o idiomatismo, acho ainda importante sublinhar que Dilermando é um dos pilares estéticos deste trabalho por ser um dos violonistas mais importantes na construção da sonoridade do violão brasileiro. São diversos os relatos de destacados violonistas e compositores que afirmam ter sido influenciados por ele, como por exemplo João Bosco (Saraiva, 2014, p. 23), Marco Pereira (Saraiva, 2014, p.25) e Guinga (Cardoso, 2006, p.27). Grande parte desta influência resulta da atuação de Dilermando Reis na rádio numa época em que estas eram o principal veículo de comunicação de massa. O acontecimento de maior destaque deu-se em 1956 quando ingressou na "Radio Nacional" com um programa próprio de violão com o nome "A Sua Majestade, o Violão". Naquela época, um programa solo na "Radio Nacional" comparava-se a um programa de televisão aberta nos dias de hoje (Medeiros, 2005, p. 14). Os seus programas continham um misto de obras populares e eruditas (Pires, 1995, p. 30). Segundo Márcia Taborda (2011) em seu livro *Violão e identidade nacional*, Dilermando foi responsável por cultivar e desenvolver o "estilo brasileiro" através de choros e valsas que apresentam harmonias e encadeamentos básicos que funcionam como suporte para a melodia, e que se destacavam pelo estilo *cantabile* (Taborda, 2011, p. 141). É este estilo *cantabile* caracterizado por encadeamentos harmónicos simples que está na base da construção sonora desta valsa que remete para este compositor.

A principal inspiração desta composição foi a valsa "Se Ela Perguntar", uma de suas peças mais consagradas (Lemos, 2018, p. 548). Na figura 45 vemos a relação melódica entre o início da valsa "Se Ela Perguntar" e o primeiro motivo melódico da composição "A Dilermando".

The figure shows two musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff shows the beginning of the melody for "Se Ela Perguntar", starting with a quarter rest followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A bracket underlines the notes from G4 to F#4, labeled "início da melodia 'Se Ela Perguntar'". An arrow points to the final note, F#4, labeled "finalização em fa#". The second staff shows the beginning of the melody for "A Dilermando", starting with a quarter rest followed by the same sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A bracket underlines the notes from G4 to F#4, labeled "Motivo melódico inicial da música 'A Dilermando'". An arrow points to the final note, D4, labeled "finalização em sol".

Figura 45. Relação melódica entre "Se Ela Perguntar" e "A Dilermando".

Pela figura, podemos constatar que estas duas peças estão em mi menor, tonalidade que, como vimos no decorrer deste projecto, é bastante violonística, tendo em sua escala a disposição das seis cordas soltas, o que facilita a execução no instrumento e possibilita que mais harmónicos soem por simpatia, criando uma sonoridade mais rica ao ser executada no violão.

A primeira parte da peça aqui apresentada segue uma estética harmónica bastante simples, com acordes que se encontram no campo harmónico de mi menor e melodias que repousam nas notas dos acordes - com exceção de algumas inflexões, como as já referidas apojeturas. O mesmo estilo é empregue na peça "Se ela perguntar". Como veremos na figura 46, a primeira secção possui dois motivos melódicos principais, o primeiro como já vimos inspirado na valsa de Dilermando Reis.

The image displays a musical score for the first part of the theme "A Dilermando". It consists of four staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with chords and descriptive labels:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Chords: Em⁹, E⁷. Label: "apresentação do motivo inicial".
- Staff 2 (Measures 5-8):** Chords: Am⁹, Am⁹/G, F#^{ø7}, B⁷. Label: "desenvolvimento do motivo uma quarta acima".
- Staff 3 (Measures 9-12):** Chords: Cmaj⁷, B^{ø7}, E⁷(b⁹). Label: "apresentação de um novo motivo".
- Staff 4 (Measures 13-16):** Chords: Am⁷, Am⁷/G, F#^{ø11}, B⁷. Label: "desenvolvimento do novo motivo".

Figura 46. Parte A do tema "A Dilermando".

Enquanto a secção A da composição tem o intuito de evocar os afetos nostálgicos e saudosistas através de uma estética musical bastante enraizada no estilo de Dilermando Reis, a segunda parte é um desenvolvimento que configura uma procura pelos mesmos afetos, mas seguindo uma estética musical mais moderna, com acordes com notas de tensão como B7sus4(9), B7(b9/13), E7M(9), E(6/9), G7(9/#11), F#7(#9), Bm7M(9), F7(9/#11), E7(#9) e Am7M(9) e uso mais aprofundado de cromatismos, tal como nos compassos 9-10, 13-14 e 17-22.

accel.

1 $F\#m^7$
 início com melodia ascendente usando cromatismos
 repouso na 9ªM

5 $B^7sus^4(9)$ $B^{13}(b9)$ $E^{maj7}(9)$ $E^{\flat 9}$
 repouso na 9ªM repouso na 9ªm repouso na 7ªM repouso na 6ªM

9 $G^9(\#11)$ $F\#7(\#9)$ $Bm^{maj7}(9)$
 novo motivo com cromatismo descendente
 repouso na 9ªM

13 $F^9(\#11)$ $E7(\#9)$ $Am^{maj7}(9)$
 transposição simétrica do motivo um tom abaixo
 repouso na 9ªM

17 $G\#m^7(9)$ $G\#m^7$ $Gm^7(9)$ Gm^7
 transposição simétrica do motivo meio tom abaixo

21 $F\#m^7$ B^7 E
 finalização com arpejos simples (B^7 e E)

Figura 47. Parte B do tema "A Dilermando".

Esta busca pela evocação dos mesmos "afetos musicais" a partir de uma estética harmônica diferente surgiu como um desafio à primeira vista, mas acredito que o objetivo acabou por ser cumprido, talvez com a ajuda do suporte da melodia, que segue caminhos muito semelhantes àqueles empregues por Dilermando Reis, sobretudo o seu estilo *cantabile*.

5.7. VIENTO

A música "Viento" é a composição deste projecto que buscou uma aproximação mais aprofundada com a canção. Como visto anteriormente, o violão é um instrumento com íntima relação com a canção, exemplificado pelo estilo *cantabile* de Dilermando Reis descrito na música anterior, o que evidencia a influência da entoação vocal e do idiomatismo da voz. Por este viés, a proposta deste tema foi musicar um poema do poeta mexicano Octavio Paz chamado "Viento", compondo o material melódico a partir das palavras. O poema pode ser visto a seguir:

Cantan las hojas,
bailan las peras en el peral;
gira la rosa,
rosa del viento, no del rosal.

Nubes y nubes
flotan dormidas, algas del aire;
todo el espacio
gira con ellas, fuerza de nadie.

Todo es espacio;
vibra la vara de la amapola
y una desnuda
vuela en el viento lomo de ola.

Nada soy yo,
cuerpo que flota, luz, oleaje;
todo es del viento
y el viento es aire siempre de viaje.
(Viento - Octavio Paz)

Para o processo de musicar o poema foram tomados dois cuidados principais: Primeiro que a melodia respeitasse a prosódia das palavras, ou seja, a acentuação melódica deveria respeitar com a acentuação das palavras. Em segundo, que a música tivesse uma relação com o assunto da poesia.

Em uma breve análise, considero que o poema possui um carácter descritivo, com uma narrativa em terceira pessoa, descrevendo elementos imagéticos. Esse carácter descritivo se

quebra apenas na última estrofe, a partir do verso "Nada soy yo", que se torna mais reflexo e conseqüentemente na primeira pessoa.

Com relação à estrutura, nota-se que se trata de uma métrica simétrica, no que diz respeito a parte silábica, permitindo como será visto adiante, usar um mesmo motivo melódico em diferentes partes da poesia. Além disso, o poema é dividido em quatro quadras, o que a mim facilitou no processo de composição, sobretudo a estruturação da quadratura musical.

O primeiro material melódico que surgiu a partir do poema foi uma melodia na escala pentatônica de lá maior, feita para os dois primeiros versos "Cantan las hojas/ bailan las peras en el peral". Esta melodia está ilustrada na figura 48, onde apresento a relação entre melodia e poesia.

Figura 48. Encaixe da poesia e melodia na música "Viento".

Por se tratar de um poema que possui sempre o mesmo padrão silábico, o encaixe dos outros versos no mesmo motivo melódico se deu de forma natural, sem necessidade de variações rítmicas, o que permitiu que esta primeira melodia servisse de base para o desenvolvimento das que vieram a seguir. Considerando isto, a finalização da primeira estrofe com os versos "gira la rosa/ rosa del viento no del rosal" seguiu a mesma melodia, porém com uma pequena variação no final, consolidando assim o motivo apresentado, como pode ser visto na figura 49:

Figura 49. Segundo encaixe da poesia e melodia na música "Viento".

A segunda estrofe da música é contrastada a partir da harmonia, com uma modulação para o tom relativo menor, no caso fá sustenido menor. Em relação a melodia, apesar da alteração nas suas alturas, a rítmica do motivo inicial se manteve a mesma, criando a partir daí uma unidade. Assim como na primeira estrofe, a melodia se repete duas vezes com uma pequena variação no final. No caso desta estrofe, a variação final possui uma alteração harmónica com o objetivo de fazer a conexão com a terceira parte do tema.

F#m C#7(b9)/E# F#m/E D#ø7 Dmaj7 E9(sus4) E7(b9)

Nu bes y nu bes flo tan dor mi das al gas del aire

5 F#m C#7(b9)/E# F#m/E D#ø7 Dmaj7 C#9(sus4)

to do el es pa cio gi ra con e llas fuer za del na die

Figura 50. Segunda estrofe da música "Viento".

A terceira parte da composição configura um considerável contraste harmónico com a passagem para o tom de dó maior, tonalidade que é relativa maior do tom homónimo "Lá menor". Essa modulação tal como o uso a uma sequência de acordes lídios foi pensados na busca por uma sonoridade imagética e descritiva, conectando-se assim ao assunto poético. Mais uma vez, a melodia segue a mesma rítmica, mas com variação na relação das alturas. A melodia é mais uma vez feita duas vezes com uma variação final conectando a quarta e última estrofe.

sequência de acordes lídios

To es es pa cio vi bra la va ra de la a ma pola

5 Yu na des nu da vue la en el vien to lo mo de o la

Figura 51. Terceira estrofe da música "Viento".

A última estrofe do poema é o primeiro momento em que o autor se expressa em primeira pessoa, contraste que busquei imprimir na parte musical. Neste momento, a música parte para o tom de "Lá menor", tom homônimo da tonalidade inicial e apresenta pela primeira vez um novo motivo melódico. A progressão harmônica regressa a um contexto mais próximo dos "clichês" tonais, dando um caráter, a meu ver, mais "dramático" ao trecho.

na da soy yo cuer po que flo ta luz o le a je

apresentação de novo material melódico

5 to do es del viento y el vien to es ai re siempre de vi a je

Figura 52. Quarta estrofe da música "Viento".

Para concluir, diria sobre esta experiência que o exercício de compor a partir de um poema se mostrou enriquecedor na medida em que direcionou as escolhas musicais - como

uso de escalas e progressões harmônicas - para elementos poéticos, afetivos e comunicativos, forçando a criação musical a trabalhar sob uma ótica artística, na minha opinião, mais ampla.

5.8. NA CORDA BAMBA

"Na Corda Bamba" é uma composição onde exploro um novo conceito: a criação de uma peça idiomática a partir de uma tonalidade à primeira vista "pouco violonística", ou seja, que possui em sua escala poucas notas que coincidam com as notas disponíveis nas cordas soltas do violão. Esta peça encontra-se escrita no tom de mi bemol maior, contendo apenas na sua escala as notas sol e ré entre as cordas soltas do violão, sendo elas respectivamente terceira e quarta corda.

O primeiro recurso empregue na peça é a utilização da terceira corda solta na construção do acompanhamento, o que cria uma nota pedal em sol que perdura durante quase toda a peça, como pode ser visto nos compassos 1, 2, 3, 4, 5 e 8 da figura 41¹⁵:

¹⁵ Para uma visualização mais compreensível deste tema, separei a melodia (primeiro sistema) da música da linha de acompanhamento do violão (segundo e terceiro sistemas).

Musical score for the first part of "Na Corda Bamba". The score is in 3/4 time and two flats. It consists of a vocal line, a piano accompaniment, and a guitar part. The guitar part includes fretboard diagrams with fingerings and string numbers (T, A, B).

Chords and Fingerings:

Measure	Chord	Guitar Fingering (T, A, B)
5	Abmaj13	4, 3, 0, 1, 2, 1
6	Ab/Gb	4, 3, 0, 4, 1, 0
7	F°	4, 1, 0, 4, 3, 3
8	Bb7/F	1, 1, 0, 1, 0
9	Bb13/F	1, 1, 0, 1, 0

Figura 53. Primeira parte da música "Na Corda Bamba".

Outro elemento utilizado, que segue um mecanismo muito característico do violão é a existência de melodias feitas a partir dos arpejos do acompanhamento, como pode ser visto nos compassos 9, 11 e 13 da figura 42:

Figura 54. Continuação da primeira parte da música "Na Corda Bamba".

O início da secção B é, na minha opinião, o momento em que se foi possível tirar mais proveito da terceira corda solta, criando uma considerável condução harmónica descendente que contém neste pedal o seu fio condutor.

T	3	4	8	6	6	4	4	1	1	1
A	(0)	(0)	(0)	(0)	(0)	(0)	(0)	(0)	(0)	(0)
B	6	6	8	8	8	6	6	3	3	1
	6	6	6	5	4	3	3	1	0	0

Figura 55 Condução harmónica dos compassos 17-25 da música "Na Corda Bamba".

O uso desta condução harmônica, aliada à presença de reentrâncias¹⁶ presentes dos compassos 17 ao 22, acabou por criar uma sonoridade tipicamente violonística, conforme ilustrado na figura 56:

The musical score for Figure 56 is written in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of two systems of notation. The first system covers measures 17 to 19, with a first ending bracket over measures 17-19 and a second ending bracket over measures 20-22. The second system covers measures 20 to 22. The score includes a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of two flats. Chords are indicated above the staff: Eb, Bb13/D, Db6(#11), Abmaj7/C, Bb6/9, F/A, and Aø7. The guitar tablature section below the staff shows fingerings for the top two strings (T and B) across measures 17-22.

Figura 56. Início da segunda parte da música "Na Corda Bamba".

No final da última seção encontramos ainda os mesmos elementos descritos acima, tal como o uso da terceira corda solta nos compassos 26, 28, 29 e 30 e melodias feitas a partir do arpejo do acorde nos compassos 26, 28 e 30, como pode ser observado de seguida:

¹⁶ A reentrância aqui é quando uma corda de afinação mais grave produz um som mais agudo que uma corda de afinação naturalmente mais aguda, desta forma invertendo a ordem natural ascendente da disposição das cordas do violão.

26 $A\flat\text{maj}13$ $C\text{m}7/G$ $F\text{m}\%6$ $D\text{b}(\#11)$

30 $C\text{m}$ $B\text{maj}7$ $B\text{b}9(\text{sus}4)$ $A7(\#11)$ $A\text{b}7(\#11)$

Figura 57. Final da segunda parte da música "Na Corda Bamba".

Torna-se interessante sublinhar que a composição deste tema a partir de uma dificuldade idiomática acabou por criar uma das músicas na qual, a meu ver, se utilizou de forma mais profunda os recursos idiomáticos do violão, tornando muito difícil reproduzir o efeito gerado - especialmente as reentrâncias presentes no acompanhamento dos compassos 17 ao 22 - em outros instrumentos musicais. Acrescento a este facto, que esta busca também proporcionou encontrar sonoridades mais inesperadas em relação àquelas que eu costumava executar, tendo sido um excelente mote para o desenvolvimento de novas ideias musicais.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente projecto artístico culminou na composição de oito peças subordinadas ao tema “idiomatismo do violão”. No decurso do processo de composição, pude debruçar-me sobre alguns dos elementos que caracterizam este tema e que configuram todo um universo de possibilidades.

Para aprofundar este assunto, pesquisei e analisei livros, trabalhos académicos, songbooks e transcrições próprias da obra de compositores de referência no universo da composição para violão. Ao final, dos compositores pesquisados, aqueles que mais se destacaram como referência na construção deste conjunto de peças foram: Heitor Villa-Lobos, Dilermando Reis, Garoto e Guinga.

As composições de Heitor Villa-Lobos, Dilermando Reis, Garoto e Guinga proporcionaram o aprimoramento do uso de recursos idiomáticos do violão nas técnicas de composição empregadas na elaboração deste conjunto de peças originais. Destes recursos, destacaram-se:

1. O amplo uso de cordas soltas, servindo como recurso facilitador na execução, além de favorecer o uso de notas pedais. A disposição das cordas soltas é importante no que diz respeito à escolha das tonalidades das peças, das quais faço uma destacada menção ao tema "Na Corda Bamba", onde este recurso foi utilizado numa tonalidade não usual, propiciando o desenvolvimento de novas ideias e caminhos musicais.
2. A utilização de paralelismos no desenvolvimento de motivos melódicos e harmónicos.
3. O estabelecimento de uma relação simbiótica entre linhas de acompanhamento e a construção de melodias. Foi possível trabalhar em certos momentos com uma mescla indissociável entre estes dois elementos musicais, onde os arpejos do acompanhamento harmónico serviram de material melódico, e por outro lado as linhas melódicas configuraram os próprios acordes das progressões harmónicas.
4. A utilização de padrões de dedilhado, proporcionando a construção de células rítmicas. Destaco sobretudo a utilização deste recurso na concepção do ritmo de maracatu da peça "Pequena Suíte para Villa-Lobos".

A partir da aproximação do universo violonístico, foi possível trabalhar com diferentes estéticas musicais, das quais destaco o universo **cancioneiro**, contemplado sobretudo na peça "Viento", o universo **seresteiro**, explorado a partir dos temas "Valsinha Lisboaeta" e "A Dilermando", a sonoridade **impressionista**, trabalho no tema "Levitando", e uma estética **moderna** com os temas "Choro Indefinido" e "Na Corda Bamba".

Acredito que este projecto artístico, além de construtivo no que diz respeito ao desenvolvimento musical efectuado - sobretudo em termos da composição e técnica instrumental -, pode servir também enquanto significativa documentação sobre o modo de compor a partir dos recursos veiculados pelo instrumento, abrangendo tanto uma visão musical no que diz respeito às ferramentas como escalas, progressões harmónicas e ritmos, como também às concepções poéticas, culturais, alcançando as questões comunicativas referentes à retórica musical, criando um amplo leque de concepções para o processo composicional.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almada, C. (2006). *A estrutura do choro: Com aplicações na improvisação e no arranjo*. Da Fonseca Comunicação.
- Almeida, R. da S. (2006). *Do intimismo à Grandiloquência (Trajetória e estética do concerto para violão e orquestra: Das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segovia e Heitor Villa Lobos)* (PhD Thesis). Universidade de São Paulo.
- Apel, W. (2003). *The Harvard dictionary of music*. Harvard University Press.
- Borges, L. F. F. (2008). *Trajetória estilística do choro: O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*.
- Cardoso, T. F. S. (2006). *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: A presença do idiomatismo em sua música*. UNIRIO, Rio de Janeiro.
- da Silva, F. S. (2015). *Guinga e Elomar: A presença do violão solístico na gênese da Canção*.
- Delneri, C. T. (2009). *O violão de garoto. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha* (Text, Universidade de São Paulo). <https://doi.org/10.11606/D.27.2009.tde-26102010-165400>
- Delneri, C. T. (2015). *A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro* (Text, Universidade de São Paulo). <https://doi.org/10.11606/T.27.2015.tde-13112015-101451>
- Escudeiro, D. A. de S. (2010). Pra quem quiser me visitar: Uma construção diomática-harmônica-melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc. *Anais Do SIMPOM*, (1).
- Fugazza, L. (2017). *The Impressionistic Guitar*. 44.
- Gomes, V. J. S. (2012). *Hélio Delmiro—Composições para violão solo* (Text, Universidade de São Paulo). <https://doi.org/10.11606/D.27.2012.tde-22092015-143912>
- Guinga, & Cabral, S. (2003). *A música de Guinga*. Rio de Janeiro, RJ: Gryphus.

- Herrero, O. (1996). *Guitarra Flamenca paso a paso*. RBG Arte Visual.
- Junior, F. M. de L. (2003). *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284828>
- Kreutz, T. de C. (2012). *A utilização do Idiomatismo do Violão na Ritmata de Edino Krieger*. 18.
- Lemos, J. C. M. (2010). Os aspectos composicionais presentes na obra de Garoto e sua influência sobre um novo gênero musical: A Bossa Nova. *X Seminário Nacional de Pesquisa Em Música Da UFG 20 a 22 de Outubro de 2010*, 143.
- Lemos, J. C. M. (2013). *O idiomatismo presente na composição para violão solo “Samba Urbano” de Marco Pereira*. 9.
- Lemos, J. C. M. (2018). Características interpretativas de Dilermando Reis e Marco Pereira sobre a obra Magoado. *Anais Do SIMPOM*, 5(5).
- Levandoski, B. W. (2017). *O idiomatismo no violão de Paulo Bellinati: O caso dos Afro-Sambas Consolação e Canto de Ossanha*. 44.
- Mangueira, B. R. (2006). *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e guitarra na música instrumental brasileira*.
- Medeiros, A. R. de. (2005). Abordagem Genealógica de sua Majestade, o Violonista e Compositor Dilermando Reis (1916-1977). *CAMPOS*, 23.
- Meirinhos, E. (1997). Fontes manuscritas e impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos. *Unpublished Masters Thesis, São Paulo, Brazil*.
- Nascimento, I. L. do [UNESP. (2013). *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós* (UNESP). Retrieved from <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95097>
- Nogueira, G. (2000). *Dilermando Reis, Sua Majestade, o Violão*. Gráfica PB Pinto e Bastos.
- Nunes, A. L., & Borém, F. (2014). O arranjo e o improvisado de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *Per Musi*, (30), 98–113. <https://doi.org/10/gffdc9>

- O violão de 7 cordas: Teoria e prática.* (2004). Rio de Janeiro: Lumiar.
- Oakley, B. A. (2014). *A mind for numbers: How to excel at math and science (even if you flunked algebra)*. Retrieved from <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1114912>
- Osvaldo Burucuá, & Penã, R. (2001). *Ritmos Folclóricos Argentinos para Guitarra*.
- Pereira, M. (1984). *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão* (Vol. 6). Editora Musimed.
- Piedade, A. (2011). Perseguindo fios da meada: Pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi*, 23, 103–112.
- Piedade, A. T. de C. (2006). *Música Popular, Expressão e Sentido: Comentários sobre a Teoria das Tópicas na Música Brasileira*.
- Pires, L. L. (1995). Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições. *Rio de Janeiro*.
- Santos, G. de M. (2016). *Baden Powell À Vontade: Recursos técnicos para arranjos de violão solo* (Unicamp). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321123>
- Saraiva, C. (2014). *Violão-canção: Diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil* (Text, Universidade de São Paulo). <https://doi.org/10.11606/D.27.2014.tde-17122014-095449>
- Siqueira, A. C. (2010). Notas sobre um possível perfil de Guinga. *Cadernos do Colóquio*, 10(1). Retrieved from <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/463>
- Siqueira, A. C. (2012). *Choro e violão na composição musical de Guinga*. UNIRIO, Rio de Janeiro.
- Soares, T. R. P. (2001). *A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): A sensibilidade americana e a aventura intelectual* (PhD Thesis).

Taborda, M. (2011). *Violão e identidade nacional*. Editora José Olympio.

Vasconcelos, M. A. V. (2002). *Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão*. UNICAMP.

Villa-Lobos, H. & Noad, F. M. (1990). *Collected Works for Solo Guitar*. Bryn Mawr, Pa.: Editions Max Eschig.

8. BIBLIOGRAFIA

- Battistuzzo, S. A. C. (2009). *Francisco Araujo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. Unicamp, Campinas.
- Caetano, R., & Pereira, M. (2010). *Sete Cordas: Técnica e estilo*.
- da Silva, L. A. C. (2015). “Di menor” e “Cepa Andaluza”: *Tradição e construção de conhecimento musical em Guinga e Paco de Lucía*. UNIRIO, Rio de Janeiro.
- da Silva, S. (2012). *Simples e Absurdo: Um olhar sobre os aspectos harmônicos da linguagem composicional de Guinga*.
- Fujiyama, L. D. (2018). *12 Improvisos para violão de Theodoro Nogueira: Aspectos composicionais e idiomatismo técnico violonístico* (UFG). Retrieved from <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389>
- Geus, J. R. (2009). *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: Reflexões sobre a improvisação no Choro. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, 162*.
- Godfrey, J. (2014). *Principles of idiomatic guitar writing* (PhD Thesis).
- Junior, L. L. (2018). *O Violão e seus idiomatismos junto à música vocal. Anais do SIMPOM, 5(5)*. Retrieved from <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7775>
- Moreira, G. F. (2016). *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: Um estudo sobre choros* (PhD Thesis). Universidade de São Paulo.
- Oliveira, R. C. (2006). *Seleção de estudos para violão de Villa-Lobos, Mignone e Gnattali: O idiomatismo revisitado. 2006. 60 p.* Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Pellegrini, R. T. (2005). *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*.

- Piedade, A. (2009). Tópicas em Villa-Lobos: O excesso bruto e puro”. *Simpósio Internacional Villa-Lobos–USP*, 127–134.
- Piedade, A. T. C. (2015). Analysing Heitor Villa Lobos’ Bachianas Brasileiras Nr. 2 under the perspective of music topics, rhetoricity and narrativity. *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, 18.
- Piedade, Acácio Tadeu. (2007). Expressão e sentido na música brasileira: Retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, 11, 1–15.
- Piedade, Acácio TC. (2012). Música e retoricidade. *ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV*, 90–100.
- Schönberg, A., & Strang, G. (1987). *Fundamentals of musical composition*. London: Faber and Faber.
- Severo, J. S. (2017). *Características do choro e do jazz em três obras de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto* (Master’s Thesis). Brasil.
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: Theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37.
<https://doi.org/10/d2jdmdb>
- Tagg, P. (2003). Analisando a música popular: Teoria, método e prática. *Em Pauta*, 14(23), 5.

9. APÊNDICE

Devaneio

Pedro Loch

Emaj13 B(b9)/E Emaj13 B(b9)/E

5 Emaj13 B(b9)/E Emaj13 B(b9)/E

9 Am11 Dm6/A Am11 Dm6/A

13 Am11 Dm6/A Am11 Dm6/A

1. Dm6/A 2. Dm6/A

18 A(add9) / / /

22 A6 / C#/G# /

26 B/F# / E7(sus4) E7

30 A6 / C#/G# /

34 B/F# / Em9 A7

38 Dmaj7 Dmaj7/C#

42 Bm⁹ Gmaj7(#11)

46 Dmaj7 Dmaj7/C#

50 Bm⁹ Gmaj7(#11)

54 D^{6/9} A(add9)/C#

58 Cmaj7(6) B7(sus4)

62 D^{6/9} A(add9)/C#

finalização da secção

66 Cmaj7(6) B7(sus4)

70 Emaj13 B(b9)/E Emaj13 B(b9)/E

74 Emaj13 B(b9)/E Emaj13 B(b9)/E

Pequena Suíte para Villa-Lobos

Pedro Loch

$\text{♩} = 120$

Chords: Em^9 , $\text{Bb}^9(\#11)$, $\text{C}^9(\#11)$, $\text{Bb}^9(\#11)$, $\text{C}^9(\#11)$, Em^9 , $\text{Bb}^9(\#11)$, $\text{C}^9(\#11)$, $\text{Bb}^9(\#11)$, $\text{C}^9(\#11)$, Am , Am/G , $\text{F}\#\emptyset 7$, $\text{F}7(\#11)$, Am , Am/G , $\text{F}\#\emptyset 7$, $\text{B}7$, Em^9 , Em , Am^6/E , Em

33 B7/F#

37 Em/G

41 E/G#

45 Am

49 A#o

53 Em/B

57 Em9/B

61 B7

65 Em

69 Em B7(b9)/D# Em/D C#o7

Valsinha Lisboaeta

Pedro Loch

Em Am B7(b9) Em /:

6 F#7 B7 Em /:

10 Am B7(b9) Em /:

14 F#7 B7 Em /:

18 Cmaj7 /: Cm6 /: Gmaj7/B /: Bb° /:

26 Am7 Gmaj7/B Cmaj7 D7

30 Em B7/D# Em7 /:

34 Am⁷ Gmaj⁷/B Cmaj⁷ D⁷

38 Em B⁷/D# Em⁷ / E⁷ /

44 Am / Dm /

48 E⁷(b9) / Am Am/G

52 B⁷/F# / Em(#5) Em

56 F#⁷ B⁷ 1. B^{ø7} E⁷ 2. Em /

D.C. al Coda

62 Em F#⁷ B⁷ Em /

Levitando

Pedro Loch

Amaj7(6) /:

3 Gmaj7(6)/A /:

5 Amaj7(6) /:

7 Gmaj7(6)/A /:

9 Amaj7(6) /: A4(add9) /:

13 Amaj7(6) /: A4(add9) /:

17 Fmaj7(6)/A /:

19

19

21

21

23

23

25

Amaj7(6) /

Amaj7(6) /

A4(add9) /

29

Amaj7(6) /

Amaj7(6) /

A4(add9) /

Choro Indefinido

Pedro Loch

Dm/A C7sus4(9) Bbmaj7/F Gm7(11) Dm/A C7sus4(9) Bø7 E7(b9) Eø7 A7(b9)

6 Cm maj7(9) G9(#11) Dmaj7(#11) F9(#11) | 1. E7sus4(9) A7(b13) | 2. E7sus4(9) A7(b13)

10 Bbmaj7(#11) Am7(11) Abmaj7(#11) G7(sus4) Ebm(maj7)/Gb F7(sus4) Eø7 A7

14 Dbmaj7(#11) C7sus4(9) Bb7(#11) A7(b13) | 1. E7(#11) Dm13 F7sus4(9) A7(b13)

18 | 2. E7(#11) Dm13 F7sus4(9) Em13 C9 B7(#11) E(b9) A7(b13)

D.C.

A Dilermando

Pedro Loch

Em⁹ / E⁷

5 Am⁹ Am⁹/G F#^{ø7} B⁷

9 Cmaj⁷ B^{ø7} E⁷(b⁹)

13 Am⁷ Am⁷/G F#^{ø11} 1. B⁷ 2. B⁷

To Coda

18 F#m⁷

accel.

22 B⁷sus⁴(⁹) B¹³(b⁹) E^{maj}7(⁹) E⁶/₉

26 $G^9(\#11)$ $F\#7(\#9)$ $Bm^{maj7(9)}$ ‰

30 $F^9(\#11)$ $E7(\#9)$ $Am^{maj7(9)}$ ‰

34 $G\#m^7(9)$ $G\#m^7$ $Gm^7(9)$ Gm^7

38 $F\#m^7$ B^7 E $1. \text{‰}$ $2. \text{‰}$

D.S. al Coda

B^7 Em^9 ‰ Em^9 **rall.**

Viento

Poema: Octavio Paz

Pedro Loch

A(add9) E/G# D6/F# E9(sus4) E9
Can_ tan las ho jas bai_ lan las pe ras en_ el pe ral

5 Amaj9 E/G# F#m11 F7(#11) E9(sus4) E9
Gi_ ra la ro sa Ro_ sa del vien to no_ del ro sal

9 F#m C#7(b9)/E# F#m/E D#o7 Dmaj7 E9(sus4) E9
Nu_ bes y nu bes flo_ tandormi das al_ gas del aire

13 F#m C#7(b9)/E# F#m/E D#o7 Dmaj7 C#9(sus4)
to_ do el es pa cio gi_ ra con e llas fuer_ za del na die

17 Cmaj7 Bbmaj7(#11) Abmaj7(#11) G7
To_ es es pa cio vi_ bra la va ra de_ la a ma pola

21 Cmaj7 Bbmaj7(#11) Abmaj7(#11) G7(sus4) G7
Yu_ na des nu da vue_ la en el vien to lo_ mo de o la

25 Am9 E7(#9)/G# Gm6 F#7(#11) Fmaj7 E7(b13)
na da soy yo cuer_ po que flo ta luz_ o le a je

29 Am9 E7(#9)/G# Gm6 F#7(#11) Fmaj7 E7(b13)
to do es del viento y el_ vien to es ai re siempre de vi a je

Na Corda Bamba

Pedro Loch

Chord symbols for the first staff: $D\flat\text{maj}7(\#11)$, $A\flat\text{maj}7/C$, $A\flat\text{m}(\text{maj}7)/C\flat$, $E\flat^6/B\flat$

Chord symbols for the second staff: $A\flat\text{maj}13$, $A\flat/G\flat$, F° , $B\flat^7/F$, $B\flat^{13}/F$

Chord symbols for the third staff: $C\text{m}$, $B\text{maj}7$, $B\flat^6/9$, $A\phi^7$

Chord symbols for the fourth staff: $A\flat\text{maj}13$, $C\text{m}^9/G$, $C\phi^7/F\#$, 1. $F(b9)$, 2. $B\flat^{13}$ $B\flat^{13}(\text{sus}4)$

Chord symbols for the fifth staff: $E\flat$, $B\flat^{13}/D$, $D\flat^6(\#11)$, $A\flat\text{maj}7/C$

Chord symbols for the sixth staff: $A\flat\text{maj}13$, $C\text{m}^7/G$, $F\text{m}^6/9$, $D\flat(\#11)$

Chord symbols for the seventh staff: $C\text{m}$, $B\text{maj}7$, $B\flat^9(\text{sus}4)$, $A^7(\#11)$ $A\flat^7(\#11)$