

Recursos idiomáticos no violão enquanto veículo para a composição: análise de compositores brasileiros seleccionados

Pedro Loch Gonçalves

<https://orcid.org/0000-0001-6826-3606>

Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa

pedrolochg@gmail.com

Ricardo Futre Pinheiro

<https://orcid.org/0000-0003-2599-7057>

Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa

rfutrepinheiro@gmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 29 apr 2021

Final approval date: 28 jun 2021

Resumo: Este artigo tem como objectivo principal abordar o conceito de idiomatismo no contexto da composição para violão, através da análise de obras de compositores violonistas que recorreram aos aspectos da construção e prática do instrumento enquanto veículo primordial para a escrita de peças musicais. Estes compositores, nomeadamente Heitor Villa-Lobos, Dilermando Reis, Garoto e Guinga, partindo da exploração das possibilidades idiomáticas do instrumento, desenvolveram um conjunto técnicas de composição que iremos identificar. Os elementos idiomáticos considerados mais significativos serviram para explicar a utilização de estratégias de composição baseadas em particularidades do instrumento, e identificar não só elementos musicais tais como escalas, progressões harmónicas e ritmos, como também outros recursos relacionados com concepções poéticas, culturais, e comunicativas do discurso musical.

Palavras-chave: Composição; Idiomatismo; Violão brasileiro; Guitarra clássica.

TITLE: IDIOMATIC RESOURCES OF THE CLASSICAL GUITAR AS A VEHICLE FOR COMPOSITION: ANALYSIS OF SELECTED BRAZILIAN COMPOSERS

Abstract: The main objective of this article is to approach the concept of idiomatism in the context of classical guitar (violão) composition, through the analysis of works by guitarist composers who resorted to aspects of the construction and practice of the instrument as a primary vehicle for writing musical pieces. These composers, namely Heitor Villa-Lobos, Dilermando Reis, Garoto and Guinga, departing from the exploration of idiomatic possibilities of the instrument, developed a set of composition techniques that will be identified. The idiomatic elements we considered more significant explained the use of composition strategies based on the particularities of the instrument, and to identify not only musical elements such as scales, harmonic progressions and rhythms, but also other resources related to poetic, cultural, and communicative aspects of musical discourse.

Keywords: Composition; Idiomatism; Brazilian violão; Classical guitar.



Recursos idiomáticos no violão enquanto veículo para a composição: análise de compositores brasileiros seleccionados

Pedro Loch Gonçalves, Escola Superior de Música de Lisboa, pedroloch@gmail.com

Ricardo Futre Pinheiro, Escola Superior de Música de Lisboa, rfutrepinheiro@gmail.com

1. Introdução

A guitarra clássica, também conhecida como violão, é um instrumento que desempenha um papel fundamental no contexto da tradição musical de diferentes países, tais como por exemplo o Brasil, Portugal, Espanha, Argentina, Cabo Verde, tanto enquanto instrumento de acompanhamento, como instrumento solista. O estudo aqui proposto tem por objectivo principal identificar alguns dos principais recursos idiomáticos¹ deste instrumento utilizados no âmbito da composição e execução musical.

Conforme demonstrado ao longo deste trabalho, o violão possui inúmeras potencialidades enquanto veículo primordial para a composição. Note-se o significativo número de compositores que usaram os seus recursos e "poética" para fundar "identidades"² musicais. A sua capacidade polifónica e considerável variedade de nuances interpretativas levou a que vários vultos da música, entre os quais Hector Berlioz e Andrés Segovia³, o apelidassem de "pequena orquestra"⁴. No entanto, esta "pequena orquestra" traz consigo uma série de limitações resultantes da sua construção e mecânica, facto que a distingue, por exemplo, de outros

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, 12).

² O conceito de identidade é bastante vasto e complexo, tendo sido discutido recorrentemente no âmbito das Ciências Sociais e Humanas. Desde Aristóteles (2002) e Platão (2001), passando por John Locke (1690) e David Hume (1739), e abarcando áreas como a psicanálise (Freud 1996), a antropologia (Lévi-Strauss 1978), e a Etnomusicologia (Stokes 1994 e 2010; DeNora 2005; Rice 2010), o conceito de identidade tem sido reconceptualizado ao longo dos tempos, sendo hoje consensual que contempla um conjunto dinâmico de traços em constante mutação. Para Habermas (1988) a identidade é criada através da interacção entre o indivíduo e o meio social. A identidade musical, de acordo com Martin Stokes, deve ser estudada a partir da análise de "processos de identificação" e, segundo Radano e Bohlmann (2000), é um constructo fruto do imaginário. É a partir destes pressupostos que iremos utilizar este conceito.

³ "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, 39).

⁴ (2011, February 17). Segovia explain the "orchestral" guitar - YouTube. Retrieved September 14, 2019, from <https://www.youtube.com/watch?v=ABqk9QiRAjg>.

instrumentos polifónicos mais versáteis como o piano. Sobre este facto, o violonista Sérgio Assad⁵ comenta em uma entrevista com Chico Saraiva (2014):

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, 107)

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

Defendemos de antemão que, para além da necessidade de se compreender e dominar os recursos técnicos associados ao violão, torna-se fundamental aprofundar a sua história, as tradições nas quais este se enquadra e os "afetos musicais"⁶ que o instrumento pode articular. Neste artigo, propomos identificar alguns dos recursos idiomáticos do violão – o conjunto de peculiaridades e convenções que constituem o vocabulário do instrumento, como por exemplo as possibilidades mecânicas (padrões e desenhos de escalas) e possibilidades expressivas - que poderão servir enquanto mote para a criação artística.

Existem inúmeros estudos académicos sobre a utilização do idiomatismo por parte de compositores violonistas, sendo eles produto de trabalho desenvolvido desde há vários anos a esta parte, conforme veremos no decorrer deste artigo. Estes estudos assentam numa perspectiva analítica relacionada com a forma como compositores recorrem a recursos idiomáticos para criar material original. Heitor Villa-Lobos foi um dos pioneiros a trabalhar a composição para violão partindo de matéria-prima idiomática, e a sua obra violonística tem sido estudada por diferentes autores, entre os quais destacamos Pereira (1984) e Soares (2001). Já o trabalho de Cardoso (2006), por exemplo, identifica a presença constante de recursos idiomáticos na obra do compositor carioca Guinga, enquanto Delneri (2015) apresenta pesquisa sobre a técnica idiomática na obra do violonista uruguaio Abel Carlevaro.

Numa primeira fase, iremos proceder a uma análise dos aspectos idiomáticos do violão, identificando compositores que fizeram uso de recursos instrumentais e mencionando quais destes recursos se destacam. Estudar a obra destes autores mostrou-se pertinente pelo facto de permitir revelar as diversas possibilidades já exploradas ao longo de décadas de desenvolvimento de linguagem técnica no instrumento. Cabe uma importante consideração: apesar de limitarmos o mote composicional ao idiomatismo, este pequeno universo já possui em si uma quantidade generosa de possibilidades, devido às diversas tradições musicais nas quais o instrumento se desenvolveu. Se não, vejamos o violão clássico, o violão flamenco, o violão brasileiro e o violão argentino. No âmbito deste projecto escolhemos como prisma de análise o violão brasileiro e, de forma mais superficial, o violão clássico pelo facto destes se encontrarem mais próximos do nosso universo musical. Procurámos como referência compositores violonistas que utilizam de forma clara recursos idiomáticos nas suas peças e que se constituem como referência nas suas áreas de actuação, influenciando gerações de músicos e compositores que os seguiram. Dos compositores cujas obras

⁵ Sérgio Assad (Mococa, 26 de dezembro 1952) é um arranjador, compositor e violonista clássico brasileiro.

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

fundamentaram esta revisão bibliográfica, listamos aqui como principais: Heitor Villa-Lobos (Pereira 1984; Soares 2001; Zanon 2006 e 2009), 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). A partir destes estudos procedemos à enumeração de uma série de recursos idiomáticos, que serão discutidos de seguida.

Devido à pertinência em abordar alguns aspectos comunicativos da música através do estudo da retórica e semiótica, recorreremos aqui à teoria das tópicas. Esta teoria surgiu a partir de um estudo analítico de significação musical cujo intuito foi entender os símbolos presentes numa obra musical e a forma como estes se comunicam com o seu receptor. A teoria das tópicas constitui uma ferramenta de análise que vai além do mero formalismo, uma vez que acaba por englobar interpretações histórico-culturais. As tópicas são em si figuras retóricas no seio de uma obra musical e assimilá-las significa compreender a música como discurso, através da procura e entendimento do interesse comunicativo da composição (Piedade, 2006, p. 6).

Para melhor compreender a teoria das tópicas importa primeiramente discutir dois conceitos: Musicalidade e Hibridismo. Segundo Piedade (2011) musicalidade é 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 colectivo, um conjunto de símbolos musicais compartilhados no seio de uma comunidade. Por essa razão, partimos do princípio que a musicalidade não reside no indivíduo, sendo independente da sua capacidade, encontrando-se 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, chegamos ao segundo conceito, o de hibridismo. Segundo o autor, podemos identificar na música, dois tipos de hibridismo: o contrastivo e o homeostático. O hibridismo contrastivo refere-se à existência simultânea de dois elementos musicais de culturas diferentes, que podem ser ouvidos separadamente e representados 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 equivale à equação $A+B = C$. Podemos dar como exemplo géneros musicais tradicionais como o choro, fado, tango, etc., que, apesar de serem considerados pelas suas comunidades como "puros", na sua criação passaram por mesclas, 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. Esse hibridismo homeostático estará na base da invenção de novas tradições. A tradição é entendida pelos membros de uma determinada cultura como uma realidade homeostática. Porém, para isso, é necessário que a sua origem seja esquecida. Segundo o autor "se não houvesse este tipo de esquecimento, a humanidade não poderia ouvir música, pois toda a multiplicidade imemorial de géneros e elementos que fundam as músicas se exporia diante de nossos ouvidos." (Piedade 2011, 105).

Deparamo-nos com a uma discussão fundamental que diz respeito ao processo de composição e, conseqüentemente, à relação entre individualidade artística e tradição. Existem símbolos e "afetos musicais" presentes no contexto de uma dada tradição musical que actuam enquanto elemento de ligação entre

compositor e público. Tal acontece, naturalmente, porque os recursos musicais foram forjando e forjados, ao longo de décadas, por uma série de características que passaram a ser entendidas por toda uma comunidade. Ingrid Monson (1996) ao discutir os processos de interação no jazz, advoga que os músicos, no decurso da performance, fazem referências a um passado de gravações e performances marcantes, através da utilização musical de citações, e da execução de apontamentos que poderão envolver ironia e outros significados, e que constituem uma forma de demonstração da tradição e da capacidade para reconfigurar essa tradição através da música. Este conhecimento comum ou tradição, é também referido por Csikszentmihalyi (1999), autor que desenvolveu modelo de sistemas da criatividade, e no qual representa a criação como algo que resulta da imersão de um agente no seio de um sistema cultural e social que permite e restringe a prática criativa (Csikszentmihalyi 1999, 315). Também Sawyer e DeZutter (2009) defendem que a criatividade surge a partir de um sistema que inclui o indivíduo criativo, um campo artístico e um conjunto de conhecimentos e obras anteriores (Sawyer e DeZutter 2009, 81).

Podemos referir então que a tradição não se manifesta sob a forma de uma "música pura" e isolada que possui significado apenas em si mesma. Pelo contrário, transporta consigo toda uma bagagem histórica, musical e cultural que sustenta inevitavelmente a ideia da existência de um hibridismo que decorre ao longo do tempo da interação entre diversas correntes estéticas, práticas e outras influências musicais e culturais. Existe uma considerável e inevitável riqueza e diversidade na tradição, principalmente no que diz respeito a significados musicais partilhados por uma determinada comunidade. A partir do momento em que se toma consciência deste facto, o processo de compor deixa de ser, primordialmente, a manipulação de ferramentas musicais (tais como progressões harmónicas, escalas e ritmos), passando a privilegiar o manuseamento de símbolos e significados musicais e a exploração da forma como estes se projectam naqueles que os recebem, ao mesmo tempo que as ferramentas musicais antes listadas ficam ao serviço deste objectivo.

Esta discussão torna-se fundamental, uma vez que a composição a partir de recursos idiomáticos do violão nada mais é do que uma análise criativa sobre a "poética" do instrumento que vai, inevitavelmente, ao encontro de uma tradição com a qual este se relaciona. Se tomarmos como exemplo duas escolas tradicionais de violão - o violão brasileiro e o violão flamenco -, percebemos como o mesmo instrumento pode apresentar contrastes idiomáticos significativos, resultantes das suas diferentes raízes e particularidades musicais. Os elementos que constituem o idioma do violão flamenco não são necessariamente os mesmos que estruturam o universo do violão brasileiro ou clássico, uma vez que os idiomatismos são produto de sistemas culturais e sociais que apresentam diferentes particularidades e significados. Verifica-se, nesta análise, que o idiomatismo aqui referido não se cinge apenas a ideias mecânicas, tais como o uso de paralelismos de digitação de mão esquerda, ou o uso de cordas soltas. Identifica-se também na relação entre o instrumento e o contexto cultural onde este se insere. Sendo assim, não são raras as vezes em que o idiomatismo técnico e poético são contemplados. Note-se, a título de exemplo, a interessante relação simbiótica que existe entre o violão e a canção brasileira, muito bem fundamentada na pesquisa do compositor Chico Saraiva (2014). Conforme veremos mais adiante, o violão brasileiro acabou por absorver particularidades da canção popular brasileira, traduzidas através da emulação das nuances da voz cantada, ou até mesmo da poética e do lirismo das canções populares. O desenvolvimento destes idiomatismos não advém necessariamente da mecânica do instrumento, mas da forma como este se adaptou ao contexto musical e construiu as suas próprias nuances idiomáticas.

Vimos anteriormente que a noção de uma suposta "pureza cultural" na música é problemática, e que as constantes transformações que nela ocorrem desenvolvem-se através do contacto entre diversos elementos

históricos e culturais. Esta ideia, reforçada de forma consensual no campo da Etnomusicologia (Bohlman 1991; Myers 1992; Nettl 2010; Morgenstern 2011), é, a nosso ver, de grande relevância na procura pelo desenvolvimento de um conjunto de traços que nos definem e diferenciam enquanto músicos, e que estimulam a edificação de novas ideias e sonoridades. Sobre este assunto, o compositor Guinga comenta:

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, 159)

Este depoimento revela-se extremamente pertinente, uma vez que demonstra a relevância da busca individual por novas abordagens como forma de garantir um certo dinamismo criativo, sem, contudo, negligenciar os traços tradicionais de onde novos discursos emanam.

Por fim, torna-se pertinente referir que, apesar da importância da figura individual do artista criador para o processo de transformação da música, é no colectivo que, a partir da perpetuação, o procedimento de modificação musical se consolida. Todos os compositores que inspiraram este trabalho foram, de alguma forma, eternizados na medida em que os seus novos discursos musicais foram absorvidos por músicos e compositores, dando origem a novos movimentos e tendências. Por conseguinte, e de acordo com aquilo que a Etnomusicologia nos ensina, o impulso que possibilita a consolidação de novos caminhos musicais e estéticos desenvolve-se ao nível da comunidade e não ao nível do indivíduo.

2. Metodologia

Por forma a identificarmos os principais alicerces idiomáticos utilizados na composição e performance do violão, levámos a cabo pesquisa de fontes bibliográficas e fonográficas, e procedemos à análise de exemplos musicais. Primeiramente, fizemos uma revisão da literatura em torno do conceito de idiomatismo na obra de diferentes compositores violonistas. Dentre eles destacamos 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.

Através desta pesquisa, pudemos identificar abordagens que ajudam a explicar a expansão de possibilidades na composição e performance do violão, nomeadamente a utilização de tonalidades que favorecem ou desfavorecem a utilização de cordas soltas, a relação do violão com outros instrumentos como a percussão e a voz, entre outras, e que serão devidamente desenvolvidas.

Foi ainda realizado um trabalho de análise musical de composições, que permitiu identificar e descrever os elementos idiomáticos utilizados pelos compositores, assim como a relação entre esses elementos e as técnicas composicionais.

3. Idiomatismo

Iremos de seguida identificar algumas características idiomáticas aplicadas à composição, arranjo e execução no violão encontradas ao longo desta pesquisa. No decurso do processo de revisão bibliográfica e de prática e análise de composições, e a partir de reflexão em torno do assunto, tornou-se pertinente dividir o conceito de idiomatismo em duas categorias principais: o idiomatismo mecânico e o idiomatismo cultural. O

Idiomatismo mecânico tem que ver com características ligadas à forma como se executa o instrumento, influenciadas pela sua construção, particularidades acústicas e possibilidades técnicas. Os recursos mais evidentes patentes nas obras estudadas foram: o uso de cordas soltas, os paralelismos (horizontais, verticais e transversais), a utilização de harmônicos (naturais e artificiais), tremolos e padrões de dedilhado. Por outro lado, podemos argumentar que, ao contrário do idiomatismo mecânico, o idiomatismo cultural decorre de tendências e tradições musicais com os quais o instrumento se relaciona num plano estético ou, conforme referido anteriormente, nas palavras de Csikszentmihalyi, no âmbito de um determinado sistema social e cultural.

3.1. Idiomatismo Mecânico

No violão, a comum utilização de cordas soltas, desempenha diferentes funções e permite a obtenção de distintos resultados musicais. Em primeiro lugar, este recurso possibilita um maior conforto e facilidade de execução, uma vez que dá a possibilidade de se executar um conjunto de notas sem ser necessário pisar a sua totalidade.

A disponibilidade de cordas soltas afecta regularmente a escolha da tonalidade das peças compostas para violão. Scarduelli (2007) apelida a utilização privilegiada de algumas tonalidades em detrimento de outras de "idiomatismo implícito". A escolha da tonalidade de uma peça para violão reveste-se de grande relevância, sendo rara a sua transposição, uma vez que, devido às características do instrumento (afinação, disposição de trastes e cordas, extensão do registo, etc.), esta alteração acabaria por comprometer não só o resultado sonoro da obra, como também a viabilidade da sua execução (Júnior 2003, 53). A utilização de certas tonalidades para a composição e execução musical no violão justifica-se através da importância de salvaguardar a facilidade de execução, o desenvolvimento de abordagens técnicas, e garantir a exploração das mais vantajosas possibilidades acústicas do instrumento. As cordas, ao serem tocadas soltas, vibram com maior intensidade, produzindo uma sonoridade mais rica em termos de harmônicos e uma maior projeção sonora (Nascimento 2013, 22).

Referindo-se ao disco "Afro-Sambas" (1996) gravado em parceria com a cantora Mônica Salmaso, Paulo Bellinati discute o processo de negociação da tonalidade das peças junto da cantora, enfatizando a importância de se encontrar um tom que permita tirar partido das possibilidades acústicas do violão: "Não dava pra fazer um arranjo em Ré bemol, por exemplo. Entendeu? Você 'mata' o violão" (Levandoski 2018, 12). Outro exemplo é o de Baden Powell. De acordo com Schroeder (citado por Santos 2016, 120):

Uma das características, que Baden Powell 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, 78-79)

Finalmente, torna-se pertinente referir um outro exemplo notório numa das obras de inspiração deste trabalho: os *12 Estudos* de Villa-Lobos. Se examinarmos as tonalidades dos 12 estudos, torna-se claro que o compositor escolheu conscientemente tonalidades que permitem a utilização um número substancial de cordas soltas:

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)

Por outro lado, foi-nos também possível encontrar nas obras de outros compositores exemplos da utilização de cordas soltas em tonalidades imprevistas. Podemos destacar, por exemplo, "Lendas Brasileiras" (Figura 1), da autoria do compositor Guinga, que se encontra na tonalidade de em Mi bemol maior. Nesta peça, o autor recorre à terceira corda solta (sol), deixando-a presente durante praticamente todo o acompanhamento. Através deste exemplo, percebemos que, apesar da escolha de tonalidades com um maior número de cordas soltas ser um fator facilitador da execução, o uso de outras menos usuais (como é o caso de Mi bemol maior), permite encontrar soluções originais em termos de composição. Outro compositor que se destacou pelo uso de tonalidades pouco usuais foi Garoto. Borges (2008, 62) evidencia esse facto na sua pesquisa ao afirmar: "Alguns compositores - a exemplo de Garoto - buscaram o rompimento e ampliaram os limites idiomáticos por meio de obras para violão solo que exploram tonalidades pouco usuais no violão".

A utilização de cordas soltas possibilita também o emprego de outros recursos composicionais e de arranjo. Um recurso comumente utilizado por compositores é o efeito de *campanella*. Pelo facto de se encontrar afinado predominantemente por intervalos de quarta perfeita, o violão possibilita, através dos arpejos, a execução de melodias cujas notas soam em cordas separadas, o que permite que estas possam ressoar simultaneamente, podendo o resultado sonoro assemelhar-se ao efeito produzido pelo pedal de sustentação do piano.

Figura 1 - Trecho da linha de acompanhamento do violão na peça “Lendas Brasileiras” de Guinga. Transcrição baseada no Songbook *A música de Guinga* (Guinga e Cabral 2003)

Através do exemplo da Figura 2, verifica-se que a partir dos arpejos de C e G é possível executar uma nota por corda, o que possibilita que as notas permaneçam a soar simultaneamente enquanto os dedos pressionarem as cordas.

Figura 2 - Arpejos de C e G

No caso de melodias que resultem de escalas diatônicas com intervalos de segunda, já será necessário executar mais de uma nota por corda, o que impossibilita, neste caso, que a nota anterior continue a soar. Através do efeito de *campanella* é possível ultrapassar esta limitação, alternando cordas soltas e pressionadas com o intuito de criar o efeito de uma escala executada em cordas diferentes. Para isto ser possível, é necessário que uma ou mais notas da melodia estejam disponíveis entre as cordas soltas do violão (Figura 3).

Partindo de uma perspectiva mais composicional, constata-se também que as cordas soltas facilitam a utilização de uma nota pedal, recurso amplamente empregue em diversas construções melódico/harmônicas com o intuito de criar uma nota comum capaz de conduzir uma harmonia, ou de criar determinadas acentuações rítmicas. No exemplo musical da figura 4 observamos que a nota si da segunda corda solta actua como pedal durante a sequência de acordes.

Outro recurso identificado na obra de diversos compositores é a utilização de paralelismos. Trata-se de uma solução com um carácter marcadamente idiomático, uma vez que implica a digitação de acordes ou escalas executadas pela mão esquerda em deslocamento paralelo no 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 por exemplo Villa-Lobos e Leo Brouwer) dando origem a

resultados musicais muitas vezes atonais ou politonais, como também em peças mais tonais de compositores como Guinga (Cardoso 2006, 109).

The figure shows two musical staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/8 time signature. It contains a diatonic melody in the key of D major. The bottom staff shows guitar fingerings for the strings T, A, and B. The first part, labeled 'Tocando melodia diatônica sem campanella', shows fingerings: T (6), A (7), B (4) for the first measure; T (4), A (6), B (5) for the second; T (7), A (5), B (4) for the third. The second part, labeled 'Tocando a mesma melodia utilizando a campanella', shows fingerings: T (6), A (2), B (0) for the first measure; T (6), A (4), B (0) for the second; T (7), A (4), B (0) for the third. Red dots on the notes in the second part indicate the campanella effect.

Figura 3 - Exemplo da mesma melodia diatônica com e sem o efeito *campanella*

The figure shows a musical score for a guitar piece. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It contains a series of chords and single notes. The bottom staff shows guitar fingerings for the strings T, A, and B. The fingerings are: T (10), A (0), B (10) for the first measure; T (10), A (10), B (12) for the second; T (10), A (10), B (10) for the third; T (7), A (0), B (0) for the fourth; T (8), A (0), B (10) for the fifth; T (10), A (8), B (10) for the sixth.

Figura 4 - Trecho da peça "Prelúdio no 3" de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro *Collected Works for Solo Guitar*. (Villa-Lobos e Noad, 1990)

Relativamente a paralelismos de deslocamento horizontal, e pelo facto de este recurso implicar a utilização dos mesmos dedos nas mesmas cordas, e com a mesma configuração ou "desenho", podemos afirmar que o resultado musical se caracteriza pela criação de melodias e acordes paralelos. Escalas simétricas, como a hexafônica e a diminuta, além de padrões em intervalos de quarta poderão surgir a partir da utilização deste recurso. De seguida, apresentamos dois exemplos. O primeiro, representado na Figura 5, é uma peça do compositor Garoto na qual se observa um acorde deslocado paralelamente de forma horizontal configurando a escala hexafônica. O segundo exemplo, representado na Figura 6, é um trecho da peça "Picotado" de Guinga, na qual o compositor emprega uma digitação de acorde m7 (b5,9) em dois movimentos paralelos de um tom e meio.

The figure shows a musical score for a guitar piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It contains a series of chords and single notes. The bottom staff shows guitar fingerings for the strings T, A, and B. The fingerings are: T (10), A (11), B (0) for the first measure; T (8), A (9), B (0) for the second; T (6), A (7), B (0) for the third; T (4), A (5), B (0) for the fourth.

Figura 5 - Trecho da peça "Lamento do Morro" de Garoto. Transcrição baseada no livro *The Guitar Works of Garoto* (Garoto e Bellinati 1991)

Figura 6 - Trecho da peça "Picotado" de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga e Cabral 2003)

Por outro lado, o deslocamento vertical pode dar lugar à criação de diferentes padrões, por força da afinação do instrumento. Conforme referido anteriormente, as cordas do violão encontram-se afinadas por intervalos de quarta perfeita, com a exceção do intervalo de terceira maior entre a terceira (sol) e a segunda (si) corda. A assimetria característica da afinação do instrumento acaba por interferir na configuração intervalar em deslocamentos verticais. Para clarificar este ponto, podemos observar o exemplo da Figura 7. Neste exemplo é possível identificar uma digitação 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^aP** (dó-sol) e de **2^aM** (sol-lá) respectivamente. Ao ser deslocada verticalmente para as cordas de cima, os intervalos se transformaram-se em **5^aP** (sol-ré) e **3^am** (ré-fá), apresentando assim uma assimetria intervalar consequente da afinação entre a segunda e terceira corda.

Figura 7 - Trecho do acompanhamento da peça "Sete Estrelas" de Guinga. Transcrição própria

Finalmente, iremos discutir um terceiro tipo de paralelismo: o paralelismo transversal. Este consiste na combinação entre dois deslocamentos - vertical e horizontal. Podemos observar na Figura 8 os três tipos de paralelismos presentes num pequeno trecho da peça "Picotado" da autoria do compositor Guinga:

Figura 8 - Trecho da peça "Picotado" de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga e Cabral 2003)

Em termos de composição, torna-se claro que a utilização destes paralelismos favorece a construção de motivos melódicos, harmónicos e rítmicos, possibilitando a criação de padrões complexos, que se justificam sonoramente pela unidade produzida a partir destes blocos.

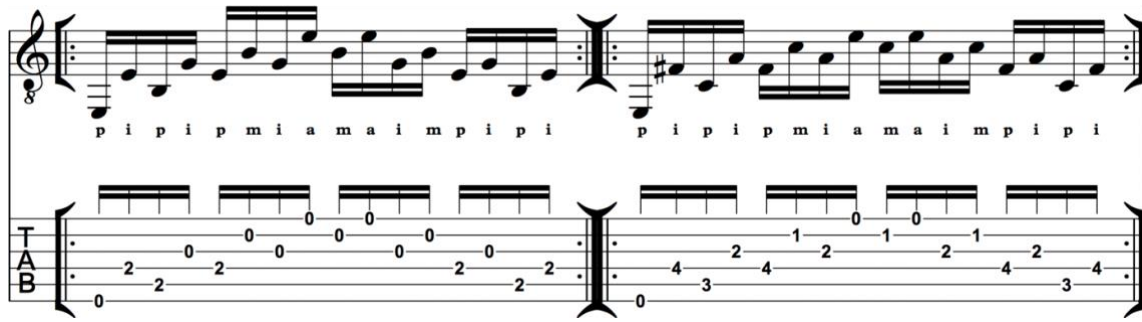


Figura 10 - Trecho da peça "Estudo no 1" de Villa-Lobos. Transcrição baseada no livro *Collected Works for Solo Guitar*. (Villa-Lobos e Noad 1990)

Trata-se de um efeito muito próprio do instrumento e de grande utilidade, uma vez que a sua acústica não permite que as notas se prolonguem por muito tempo. Arenas (1985, citado por Nascimento 2013, 28) divide a técnica de *tremolo* em quatro variantes, nomeadamente:

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

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



Figura 11 - Padrão de dedilhado tremolo flamenco. Retirado do livro *Guitarra Flamenca paso a paso: Las Alegrías (II)* (Herrero 1996, 22)

Um outro recurso idiomático comumente utilizado no violão como instrumento de cordas, é o uso de harmónicos naturais e artificiais. Mais relacionados com efeitos e timbre, são encontrados em algumas composições e arranjos para violão. Destaca-se a utilização deste recurso na composição *Prelúdio no 4* da autoria de Villa-Lobos, na qual o motivo melódico da peça surge a partir de uma melodia criada com harmónicos naturais (Pereira 1984, 69).

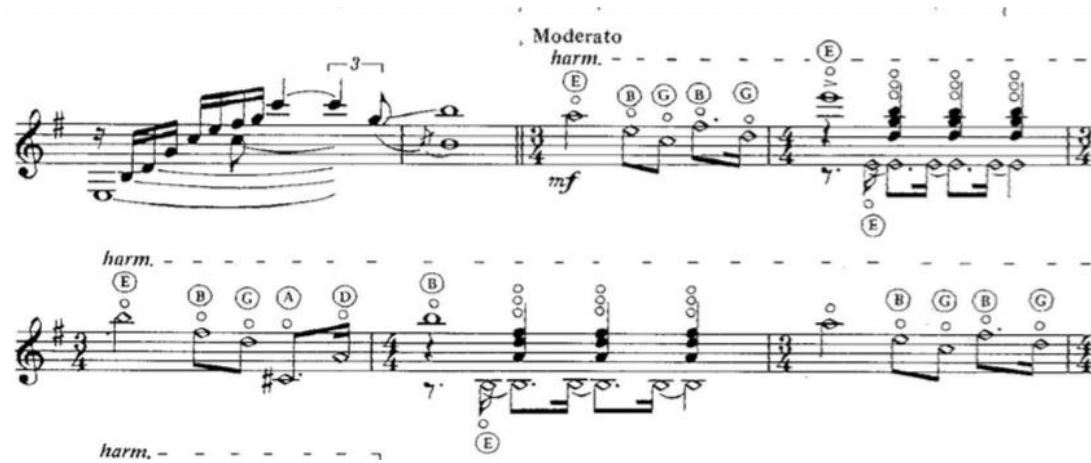


Figura 12 - Trecho da peça "Prelúdio no 4" de Villa-Lobos. Fonte: *Collected Works for Solo Guitar*. (Villa-Lobos & Noad, 1990)

3.2. Idiomatismo Cultural

Enquanto que os recursos até agora descritos se relacionam mais especificamente com a mecânica do instrumento, outros recursos também idiomáticos estão relacionados com os contextos estéticos e tradições musicais nos quais o violão desempenha um papel fundamental. 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 muito rica em termos de possibilidades rítmicas e sonoras. Por outro lado, em algumas culturas musicais sul-americanas, podemos identificar outros tipos de golpes que, oferecendo diferentes possibilidades tímbricas, como por exemplo os *chasquidos*, ataques de polegar, toque sobre os bordões, ataques abrindo a mão, toque de polegar para cima, entre outros, constituem importantes traços musicais (Osvaldo Burucúa e Penã 2001). Tendo em vista esta numerosa gama de possibilidades, acabámos por debruçar-nos maioritariamente sobre o violão brasileiro e, de forma menos aprofundada, sobre o violão clássico, por serem universos musicais que nos são mais próximos.

Andrés Segovia (2011) refere que os instrumentos da orquestra se encontram representados no violão, se bem que com uma "menor dimensão sonora". Esta natureza "orquestral" descrita por Segovia confere ao violão a capacidade de ser variado e de poder substituir outros instrumentos musicais sem perder os seus traços distintivos, o que possibilita a exploração de novos caminhos musicais e a consequente expansão das suas possibilidades idiomáticas enquanto instrumento.

Como exemplo paradigmático do anteriormente exposto, podemos referir os baixos contrapontísticos do violão de sete cordas, popularmente conhecidos como "baixariais", característicos do Choro, uma das linguagens violonísticas mais reconhecidas no âmbito da música brasileira. Com origem nos regionais de Choro, este é um exemplo idiomático muito interessante, uma vez que sua presença é reconhecida como elemento primordial no seio desta tradição, além de ser também muito frequente no contexto do Samba. A construção desta linguagem, no entanto, não está relacionada exclusivamente com a mecânica do violão. No âmbito do universo do choro, os seus primórdios remontam ao início do século XX, e à exploração do violão de sete cordas pela mão dos violonistas China e Tute. Porém, foi Dino Sete Cordas quem elevou este instrumento a um novo patamar ao explorar as suas próprias linhas de baixo baseadas no acompanhamento contrapontístico do saxofone de Pixinguinha. A respeito do anteriormente exposto, 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, 75)

A exploração desta prática pelos violonistas até os dias de hoje levou a que as "baixarias" se tornassem um elemento fundamental e identitário do instrumento, especialmente no contexto musical do Choro. Desta conhecida linguagem surgiram também composições, tais como a peça "Di Menor" da autoria de Guinga, caracterizada por uma melodia composta a partir desta abordagem.

The image shows a musical score for the piece "Di Menor" by Guinga. It is presented in two systems. The first system features a melody in treble clef with a 2/4 time signature. The guitar accompaniment is shown below the melody, with fret numbers (0, 1, 0, 0, 3, 4, 2, 0, 0, 1, 2, 2, 3, 3, 0, 4, 2, 0) and fingerings (T, A, B) indicated. The second system continues the melody and accompaniment, including a triplet in the melody.

Figura 13 - Trecho da peça *Di Menor*, de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga e Cabral 2003)

A utilização de melodias ativas em regiões graves do violão de sete cordas pode ter influenciado também a composição de peças que não se relacionam directamente com o choro. A presença de melodia no registro grave também se verifica nos baixos cantados, utilizados por compositores como Baden Powell, como por exemplo na peça "Canto de Xangô", ilustrada na Figura 14. As notas a vermelho constituem a melodia da peça.

The image shows a musical score for the piece "Canto de Xangô" by Baden Powell. It features a melody in treble clef with a 6/8 time signature. The guitar accompaniment is shown below the melody, with fret numbers (2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 3, 3, 3, 1, 0, 0, 2, 0) and fingerings (T, A, B) indicated. The melody notes are highlighted in red.

Figura 14 - Trecho da peça *Canto de Xangô*, de Baden Powell

A adaptação do violão a diferentes contextos culturais também se tornou notória no que diz respeito ao acompanhamento rítmico. Pelo facto de os ritmos populares brasileiros serem construídos primariamente a partir da dança, e sendo a percussão um elemento fundamental nesse contexto, o violão acaba por assumir frequentemente na mão direita as linhas rítmicas características dos instrumentos de percussão. É recorrente que o polegar exerça a função do grave, enquanto os outros dedos - indicador, médio e anelar - exercem a função dos agudos. Em alguns ritmos de samba executados no violão, o polegar substitui o surdo, e o anelar, médio e indicador executam a figura rítmica frequentemente atribuída ao tamborim. Na Figura 15 podemos observar um ritmo de baião no qual se consegue identificar a linha da zabumba no dedilhado do violão:

The image shows a musical score for Violão and Zabumba. The Violão part is written in 2/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes fingerings (3, 2, 2, 2, 3, 0, 0, 0, 2, 2, 2, 3, 3, 3) and a 3/4 time signature. The Zabumba part is written in 2/4 time, showing a rhythmic pattern with notes and rests.

Figura 15 - Relação entre o ritmo de baião executado pela zabumba e a sua adaptação na criação de acompanhamento no violão.

Finalmente, podemos também identificar uma forte influência da canção popular enquanto agente moldador de idiomatismos no violão. Segundo o violonista e compositor Chico Saraiva, autor da influente dissertação "Violão-Canção: Diálogos entre o violão solo e a canção" (2014), para se compreender a relação simbiótica entre o violão e a canção no Brasil a partir do próprio instrumento, é fundamental perceber o papel fundamental do violonista Dilermando Reis (1916 - 1977) neste contexto. Dilermando Reis foi um dos mais influentes violonistas da sua geração e um dos pioneiros na "construção e afirmação do carácter brasileiro deste instrumento" (Medeiros 2005, 1). Segundo Saraiva (2015, 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 explorado no instrumento permite identificar a uma hierarquia musical patente na sua execução: a primazia da melodia e a secundarização da harmonia e ritmo como acompanhadores da primeira.

Torna-se igualmente fundamental referir o contributo de Garoto no contexto da tradição violonística brasileira. Paulo Bellinati, influente violonista, comenta sobre o compositor:

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, 28)

A canção instrumental descrita por Bellinatti é recorrente no repertório violonístico brasileiro. Para que o estilo tenha um carácter *cantabile*, é necessário que a linha da melodia se aproxime dos trejeitos da voz, reconhecendo a entoação vocal e a palavra enquanto elementos fundamentais no processo de composição para violão. A perpetuação desta prática ao longo dos anos tornou o estilo *cantabile* um estilo violonístico, acrescentando novos recursos idiomáticos ao instrumento. Um dos motivos apontados por Saraiva (2014) para essa marcada influência cançãoeira é a forte relação que o brasileiro tem com o canto, e que se traduz numa canção popular ampla, e na frequente reprodução da música cantada para 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, 29)

No contexto da relação simbiótica entre voz e violão, o oposto também é verdadeiro, na medida em que os “violonismos” também são frequentemente utilizados na construção de melodias de canções, conferindo originalidade à estética cançãoeira. Algumas melodias surgem a partir dos “violonismos”, aprestando um carácter diferente daquele mais tradicional, e justificam o papel do instrumento enquanto agente ativo no desenvolvimento da construção musical. Neste âmbito, e de acordo com Cardoso (2006), Guinga é um dos exemplos mais notórios:

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 2006, 90)

Outro aspecto importante a discutir no âmbito do idiomatismo violonístico é a influência do acompanhamento na canção popular. O processo de acompanhamento ao violão é primordial no universo do cançãoeiro popular brasileiro, considerando que a canção brasileira é primordialmente constituída por uma melodia acompanhada. São frequentes as composições nas quais se juntam melodia e acompanhamento na mesma linha melódica, especialmente no contexto de violão solo. No entanto, alguns compositores destacaram-se por utilizar acompanhamento de uma forma muito particular. Garoto, conforme referido anteriormente, um dos mais influentes violonistas do século XX no Brasil, notabilizou-te, entre outras aspectos, pela forma como agregou linhas de acompanhamento às suas composições. Segundo Delneri (2009, 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 carácter 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, 51)

Um outro exemplo paradigmático do mesmo compositor é o samba "Lamentos do Morro". Nesta composição, Garoto, contrariando o modo mais comum de articular melodia e acompanhamento ao violão, retira a primeira do seu lugar habitual (região mais aguda, normalmente primeira ou segunda corda) e coloca-a no registo médio (quarta corda), entre os baixos e o acompanhamento rítmico. Cria-se assim um resultado sonoro bastante original e de difícil execução. Na figura seguinte é possível observar o trecho descrito, com destaque a vermelho da melodia que está a ser executada na quarta corda, entre baixo e o acompanhamento:

The image shows a musical score for the piece "Lamentos do Morro" by Garoto. It is written in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the melody in the treble clef and guitar chords in the bass clef. The second system continues the melody and chords. Red markings highlight the melody notes and fingerings on the guitar strings.

Figura 16 - Trecho da peça *Lamentos do Morro*, de Garoto. Transcrição baseada no livro *The Guitar Works of Garoto* (Garoto e Bellinati 1991)

Conforme referido anteriormente, Guinga desenvolveu também nas suas composições soluções de acompanhamento muito particulares. Existem inúmeras peças de sua autoria nas quais a melodia foi construída a partir do acompanhamento no instrumento⁸, das quais podemos referir: "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", "Passarinheira", "Por trás de Brás de Pina", "Senhorinha", "Vô Alfredo" e "Você, você" (Cardoso 2006, 90).

Enquanto que em muitos casos os arpejos dos acordes de acompanhamento são a matéria-prima para a criação da melodia, em outras peças, é possível identificar um caminho oposto, no qual a melodia dita a harmonia, num jogo onde é muitas vezes difícil distinguir qual destes dois elementos tem primazia. Um exemplo interessante deste diálogo entre melodia e harmonia encontra-se na peça "Dichavado", na qual a melodia é executada na mesma região do acompanhamento, e a sua simples execução - sem o acréscimo de outras notas auxiliares como baixo ou complementos harmónicos - acaba por definir a harmonia. Na figura seguinte, identificam-se os blocos de acordes evidenciados pelos quadrados vermelhos gerados pela melodia.

⁸ Songbook *A Música de Guinga* (Guinga e Cabral 2003).

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a 2/4 time signature and a guitar tablature staff below it. The tablature staff is divided into two parts, T and B, representing the treble and bass strings. Red boxes highlight specific fingering patterns in the tablature. The first system has four boxes, and the second system has five boxes. The tablature includes numbers 0-5 representing fret positions and various rhythmic markings.

Figura 17 - Trecho da peça *Dichavado*, de Guinga. Transcrição baseada no songbook *A música de Guinga* (Guinga e Cabral 2003)

Estes são alguns dos exemplos que considerámos mais relevantes no âmbito da pesquisa efectuada. Não houve a pretensão de identificar todos os elementos idiomáticos possíveis, uma vez que se trata de um universo quase ilimitado de possibilidades.

4. Conclusão

Através deste artigo procurámos identificar e refletir sobre diferentes elementos idiomáticos do violão utilizados por compositores notáveis na criação de peças musicais. É importante salientar que este trabalho representa apenas um pequeno recorte de um contexto consideravelmente amplo de possibilidades técnicas e de criação que este instrumento proporciona. De entre os vários recursos técnicos que se desenvolvem a partir da execução do violão, podemos primeiramente enumerar como mais importantes no âmbito desta pesquisa:

1. A utilização de cordas soltas, que facilita a execução, além de favorecer o uso de notas pedais. A disposição das cordas soltas mostrou-se importante no que diz respeito à escolha das tonalidades das peças, além de facilitar a execução de recursos composicionais como o uso de notas pedais.
2. A utilização de paralelismos no desenvolvimento de motivos melódicos e harmónicos.
3. A utilização de padrões de dedilhado, proporcionando a construção de células rítmicas.

Além dos recursos que dizem respeito à mecânica do instrumento, mostrou-se de grande relevância compreender o instrumento dentro de um contexto coletivo e a sua relação com as tradições musicais onde este se encontra inserido. Apelidámos o conjunto destes recursos de "Idiomatismo Cultural". Partindo deste conceito, identificámos elementos externos que influenciaram o modo como o instrumento se ajustou e acabou por adoptar novos elementos idiomáticos, além de outros casos nos quais o violão foi agente ativo no desenvolvimento de movimentos musicais. Podemos destacar:

1. A construção histórica das "baixarias" no choro. Executado pelo violão de sete cordas, este emblemático elemento do choro teve influência direta dos contrapontos feitos por Pixinguinha ao saxofone no regional de Benedito Lacerda.

2. A imitação instrumentos de percussão de diferentes ritmos populares no violão.
3. A relação simbiótica entre o violão e a canção popular, traduzida na influência da voz no estilo *cantabile* encontrado em diversas peças para violão, e, de forma oposta, na existência de peças violonísticas que acabaram por se tornar canções.
4. O estabelecimento de uma relação simbiótica entre linhas de acompanhamento e a construção de melodias. Foi possível identificar exemplos nos quais está patente uma mescla indissociável entre estes dois elementos musicais, e onde os arpejos do acompanhamento harmónico serviram enquanto material melódico ou linhas melódicas que configuravam os próprios acordes das progressões harmónicas.

Por fim, achamos relevante referir que o idiomatismo instrumental no contexto da composição é um universo de estudo amplo que necessita de pesquisa substancial. Concluímos que é fundamental compreender o idiomatismo não apenas através do isolamento dos elementos técnicos e mecânicos do instrumento, mas também através do estudo do contexto no qual este se insere e as nuances culturais e colectivas que o enquadram. Além deste facto, a partir da perspectiva da composição, é também essencial considerar-se elementos de comunicação e retórica musical para uma compreensão mais ampla sobre os elementos composicionais e as suas relações com o idiomatismo e com as tradições musicais.

6. Referências

- Almada, Carlos. 2006. *A estrutura do choro: Com aplicações na improvisação e no arranjo*. Da Fonseca Comunicação.
- Almeida, Renato da Silva. 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, Willi. 2003. *The Harvard dictionary of music*. Harvard University Press.
- Aristóteles. 2002. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyolla.
- Bohlman, Philip. 1991. "Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology". In *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Eds. Nettl, Bruno and Bohlman, Phillip: 131-51. Chicago: The University of Chicago Press.
- Borges, Luís. 2008. *Trajetória estilística do choro: O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Universidade de Brasília - UNB.
- Burucuá, Osvaldo & Penã, Raúl. 2001. *Ritmos Folclóricos Argentinos para Guitarra*. Ellisound S.A.
- Cardoso, Thomas. 2006. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: A presença do idiomatismo em sua música*. UNIRIO, Rio de Janeiro.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1999. Implications of a systems perspective for the study of creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity*, 313–335. Cambridge: Cambridge University Press.
- da Silva, Francisco. 2015. *Guinga e Elomar: A presença do violão solístico na gênese da Canção*.
- DeNora, Tia. 2005. "Music and Social Experience". In Jacobs, Mark D.; Hanrahan, Nancy Weiss (eds.) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

- Delneri, Celso. 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>
- _____. 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, Daniel. 2010. Pra quem quiser me visitar: Uma construção diomática-harmônica- melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc. *Anais Do SIMPOM* 5(5). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Freud, Sigmund. 1996 [1915-1917]. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise, Partes I e II (1915 - 1916)*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gomes, Vinicius. 2012. *Hélio Delmiro—Composições para violão solo*. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.27.2012.tde-22092015-143912>
- Guinga, e Cabral, Sérgio. 2003. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro, RJ: Gryphus.
- Habermas, Jurgen. 1988. *Teoria de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus, Vol II.
- Herrero, Óscar. 1996. *Guitarra Flamenca paso a paso*. RBG Arte Visual.
- Hume, David. 1739. *A treatise for human nature*. In http://michaeljohnsonphilosophy.com/wp-content/uploads/2012/01/5010_Hume_Treatise_Human_Nature.pdf
- Junior, Fanuel. 2003. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284828>
- Kreutz, Thiago. 2012. A utilização do Idiomatismo do Violão na Ritmata de Edino Krieger. *Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP*.
- Lemos, Júlio. 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*. Universidade Federal de Goiás.
- Lemos, Júlio. 2013. O idiomatismo presente na composição para violão solo "Samba Urbano" de Marco Pereira. *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal.
- Lemos, Júlio. 2018. Características interpretativas de Dilermando Reis e Marco Pereira sobre a obra Magoadado. *Anais Do SIMPOM*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Levandoski, Bruno. 2017. *O idiomatismo no violão de Paulo Bellinati: O caso dos Afro-Sambas Consolação e Canto de Ossanha*. Universidade Federal da Integração Latino-Americana.
- Lévi-Strauss, Claude, Petitot, Jean, e Jean-Marie Benoist. 1978. *L'Identité - Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, professeur au Collège de France, 1974-1975*. Bernard Grasset.
- Locke, John. 1690. *An Essay Concerning Human Understanding*. <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/locke1690book2.pdf> (2017)
- Mangueira, Bruno. 2006. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e guitarra na música instrumental brasileira*. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.
- Medeiros, Alan. 2007. Abordagem Genealógica de sua Majestade, o Violonista e Compositor Dilermando Reis (1916-1977). *I Simpósio Acadêmico de Violão Da Embap*.

- Meirinhos, Eduardo. 1997. Fontes manuscritas e impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos. *Unpublished Masters Thesis, São Paulo, Brazil.*
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press. Chicago.
- Morgenstern, Ulrich. 2011. "Egalitarianism and Elitism in Ethnomusicology and Folk Music Scholarship". In *Systematic Musicology: Empirical and Theoretical Studies* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 28), Ed. Albrecht Schneider, Arne von Ruschkowski: 249-282.
- Myers, Helen. 1992. "Ethnomusicology." In *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers: 3-18. New York: Norton.
- Nascimento, Ismael. 2013. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós* (UNESP). Retrieved from <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95097>
- Nettl, Bruno. 2010. *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nogueira, Genésio. 2000. *Dilermando Reis, Sua Majestade, o Violão*. Gráfica PB Pinto e Bastos.
- Nunes, Alvimar & Borém, Fausto. 2014. O arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *Per Musi*, (30), 98–113. <https://doi.org/10/gffdc9>
- Oakley, Barbara. 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>
- Pereira, Marco. 1984. *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão* (Vol. 6). Editora Musimed.
- Piedade, Acácio. 2011. Perseguido fios da meada: Pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, 23, 103–112.
- Piedade, Acácio. 2006. *Música Popular, Expressão e Sentido: Comentários sobre a Teoria das Tópicas na Música Brasileira*.
- Pires, Luciano. 1995. Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Platão. 2001. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70.
- Radano, Ronald; Bohlman, Philip. 2000. *Music and The Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rice, Timothy. 2010. "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach", *Ethnomusicology* 54 (2): 318-325.
- Saboga, Thomas. 2006. O idiomatismo na obra de Guinga. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Santos, Gustavo. (2016). *Baden Powell À Vontade: Recursos técnicos para arranjos de violão solo* (Unicamp). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321123>
- Saraiva, Francisco. 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>

- Sawyer, Keith, & DeZutter, Stacy. 2009. Distributed Creativity How Collective Creations Emerge from Collaboration. *Psychogy of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 3 (2), 81-92.
- Scarduelli, Fábio. 2007. A obra para violão solo de Almeida Prado. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Siqueira, Antônio. 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, Antônio. 2012. *Choro e violão na composição musical de Guinga*. UNIRIO, Rio de Janeiro.
- Soares, Teresinha. 2001. *A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): A sensibilidade americana e a aventura intelectual* (PhD Thesis).
- Stokes, Martin (ed.). 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- Stokes, Martin. 2010. "Response to Rice" in *Ethnomusicology* Vol. 54, 339-341. University of Illinois Press/Society for Ethnomusicology .
- Taborda, Marcia. 2011. *Violão e identidade nacional*. Editora José Olympio.
- Vasconcelos, Marcus. 2002. *Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão*. UNICAMP.
- Villa-Lobos, Heitor. & Noad, Frederick. 1990. *Collected Works for Solo Guitar*. Bryn Mawr, Pa.: Editions Max Eschig.
- Zanon, Fábio. 2006. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº 12*, 79-85. São Paulo: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores.
- Zanon, Fábio. 2009. *Villa-Lobos*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha.