

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Marcos Matturro Foschiera

**VIOLÃO SEM FRONTEIRAS: criações interpretativas em obras inspiradas na
música folclórica sul-americana**

Belo Horizonte

2019

MARCOS MATTURRO FOSCHIERA

**VIOLÃO SEM FRONTEIRAS: criações interpretativas em obras inspiradas na
música folclórica sul-americana**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial à obtenção do título
de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Flavio Barbeitas (UFMG)

Belo Horizonte

2019

F747v	Foschiera, Marcos Matturo. Violão sem fronteiras [manuscrito]: criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana. / Marcos Matturo Foschiera - 2019. 232 f., enc.; il. + 1 CD Orientador: Flavio Terrigno Barbeitas. Linha de pesquisa: Performance musical. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Inclui bibliografia. 1. Música - Teses. 2. Música para violão. 3. Performance musical. 4. Folclore - América do sul. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título. CDD: 787.6
-------	--



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Tese defendida pelo aluno MARCOS MATTURRO FOSCHIERA, em 21 de agosto de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Thiago Colombo de Freitas
Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Werner Aguiar
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais

Para Amanda e Nina

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu amigo e orientador Flavio Barbeitas (ao final da tese, acho que já posso colocar nessa ordem). Obrigado pela inspiração, pelas conversas e pela caminhada. Este espaço é pequeno para agradecer o tanto que você fez por mim.

À Amanda Stahl e à Nina Matturro Stahl. Meus dois amores. Meu ninho. Obrigado pelo amor, risadas, viagens e beijos. Obrigado por compartilharem intensamente esse percurso comigo e por fazerem o impossível para que eu conseguisse chegar até aqui.

Aos meus pais e irmãos por toda acolhida, carinho e incentivo. Tem um pedaço de vocês neste trabalho.

Às famílias Matturro, Foschiera, Stahl e Homem de Bittencourt pelo carinho.

Aos meus professores argentinos Eduardo Isaac e Ricardo Longo obrigado pelo tema de pesquisa. Se sigo sendo músico foi porque um dia vocês acreditaram em mim.

À Ana Figueiró por ajudar a iluminar os caminhos de minha mente.

Aos meus queridos amigos e amigas de Belo Horizonte. O tempo que passei com vocês foi adorável. Especialmente quero agradecer a Stanley Levi, Ricardo Jamal, Anderson Reis, Artur Azzi, Rodrigo Olivarez, Deni Perotti, Kênia Werner, Agatha Rotelli, Val Rennó, Osmar Furtado e João Garcia. Meu coração vai com um pedaço de vocês (um pouco do meu fígado fica).

À banca formada pelos professores Thiago Colombo, Eduardo Campolina, Fernando Araújo e Werner Aguiar pelas sugestões acatadas na versão final deste trabalho. Estendo o agradecimento aos professores do curso de pós-graduação em música da UFMG pelo empenho e dedicação, e a Geralda e Alan pelo suporte.

Gilberto Gil e Jorge Drexler, obrigado pelas canções.

À CAPES pela bolsa de estudos sem a qual teria sido inimaginável esta pesquisa.

Hoje eu me sinto

Como se ter ido fosse necessário para voltar

Tanto mais vivo

De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá

(Back in Bahia – Gilberto Gil)

RESUMO

Na presente tese procurei elaborar interpretações de peças que fazem parte do repertório solista para violão e que foram baseadas nos gêneros folclóricos sul-americanos *zamba*, *candombe* e *tonada*. Utilizando a inspiração folclórica presente nestas obras como fio condutor para este processo criativo, apresento possibilidades de estudo e reflexão sobre esse tipo específico de repertório. Para isso, busquei compreender, incorporar e evidenciar práticas performáticas típicas dos gêneros folclóricos de modo a incluí-las em minhas interpretações, aproximando, assim, a performance das obras para violão solista aqui estudadas de seu contexto musical folclórico. Referenciaram teoricamente este trabalho, de forma especial, autores como Cardoso (2006), Guestrin (2004), Brandão (1984) Ferreira (1997), Loyola (2006), Longo (2012), Cook (2006), Rink (2012), Domenici (2012), Nevanlinna (2009), Almeida (2011), Bowen (1993) e Piedade (2011). Como referencial artístico utilizei, principalmente, a produção discográfica de músicos como Villadangos (2002 e 2006), Méndez (2012), Falú (2005), Coronel (2009), Zanon (1997), Siewers (1995), Fernandez (2006), Azcano (2016), Rojas (2006), Moscardini (2005), Carlevaro (1986), Aguirre (2008), Sinesi (1996), Parra (1956 e 1959), Jara (1966, 1971 e 1975), Sánchez (2001) e Contreras (2006). Além destes autores, aproveitei informações retiradas de videoaulas, materiais didáticos, artigos, livros, teses e dissertações, partituras, documentários e outras gravações de referentes nesta área. Esta construção criativa se deu baseada em minha prática artística e na busca por variadas fontes de informação. Estas foram obtidas, organizadas e/ou desenvolvidas através de técnicas de coleta e interpretação de dados ligadas as metodologias científicas tradicionais. Como produto desta tese, foram desenvolvidas interpretações musicais das obras para violão baseadas em gêneros folclóricos sul-americanos, mas, principalmente, ficam descritos aqui os percursos interpretativos trilhados a partir de múltiplas fontes de pesquisa.

Palavras-chave: Violão. Música sul-americana. *Zamba*. *Candombe*. *Tonada*. Pesquisa Artística.

RESUMEN

En la presente tesis traté de elaborar interpretaciones de piezas que forman parte del repertorio solista para guitarra y que se basaron en los géneros folclóricos sudamericanos *zamba*, *candombe* y *tonada*. Utilizando la inspiración folclórica presente en estos trabajos como hilo conductor de este proceso creativo, presento posibilidades de estudio y reflexión sobre este tipo específico de repertorio. Para hacerlo, traté de comprender, incorporar y demostrar las prácticas de interpretación típicas de los géneros folclóricos para incluirlas en mis interpretaciones, acercando así la interpretación de obras para guitarra solista estudiada aquí de su contexto musical folclórico. Referencian teóricamente ese trabajo, de manera especial, autores como Cardoso (2006), Guestrin (2004), Brandão (1984) Ferreira (1997), Loyola (2006), Longo (2012), Cook Domenici (2012), Nevanlinna (2009), Almeida (2011), Bowen (1993) y Piedade (2011). Como referencia artística utilicé principalmente la producción discográfica de músicos como Villadangos (2002 y 2006), Méndez (2012), Falú (2005), Coronel (2009), Zanon (1997), Siewers (1995), Azcano (2016), Rojas (2006), Moscardini (2005), Carlevaro (1986), Aguirre (2008), Sinesi (1996), Parra (1956 y 1959), Jara (1966, 1971 y 1975) y Contreras (2006). Además de estos autores, aproveché la información recopilada de lecciones en video, material didáctico, artículos, libros, tesis y disertaciones, partituras, documentales y otras grabaciones de referentes en esta área. Esta construcción creativa se basó en mi práctica artística y en la búsqueda de varias fuentes de información, que se obtuvieron, organizaron y/o desarrollaron a través de técnicas de recolección e interpretación de datos vinculados a metodologías científicas tradicionales. Como producto de esta tesis, se desarrollaron interpretaciones musicales de las obras para guitarra basadas en géneros folclóricos sudamericanos, pero principalmente se describen aquí los caminos interpretativos cubiertos por múltiples fuentes de investigación.

Palabras clave: Guitarra. Música sudamericana. *Zamba*. *Candombe*. *Tonada*. Investigación Artística.

ABSTRACT

In the present thesis I tried to elaborate interpretations of pieces that are part of the repertoire soloist for guitar and that were based on the folkloric South American genres *zamba*, *candombe* and *tonada*. Using the folkloric inspiration present in these works as the guiding thread for this creative process, I present possibilities for study and reflection on this specific type of repertoire. In order to do so, I sought to understand, incorporate and demonstrate performance practices typical of folk genres in order to include them in my interpretations, thus approaching the performance of works for solo guitar studied here from their folk music context. The theoretical referents of this work are authors like Cardoso (2006), Guestrin (2004), Brandão (1984) Ferreira (1997), Loyola (2006), Longo (2012), Cook Domenici (2012), Nevanlinna (2009), Almeida (2011), Bowen (1993) and Piedade (2011). As an artistic reference I mainly used the record production of musicians such as Villadangos (2002 and 2006), Méndez (2012), Falú (2005), Coronel (2009), Zanon (1997), Siewers, Azcano (2016), Rojas (2006), Moscardini (2005), Carlevaro (1986), Aguirre (2008), Sinesi (1996), Parra (1956 and 1959), Jara (1966, 1971 and 1975) and Contreras (2006). In addition to these authors, I took advantage of information gathered from video lessons, didactic material, articles, books, thesis and dissertations, scores, documentaries and other recordings of referents in this area. This creative construction was based on my artistic practice and the search for various sources of information. These were obtained, organized and/or developed through data collection and interpretation techniques linked to traditional scientific methodologies. As a product of this thesis, musical interpretations of works for guitar based on South American folk genres were developed, but mainly, the interpretative paths based on multiple sources of research are described here.

Keywords: Guitar. South American music. *Zamba*. *Candombe*. *Tonada*. Artistic Research.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Exemplo do uso da tonalidade de Ré menor, do intervalo de 6° (laranja) e dos baixos dispostos em cada tempo do compasso em forma de arpejos (roxo), em <i>Aire de zamba</i> , de Agustín Barrios, c. 1 a 4.	65
Figura 2: Exemplo da ambiguidade da superposição das métricas binária (6/8 em verde) e ternária (3/4 em roxo). <i>Salamanca (chacarera)</i> de Marcelo Coronel, c. 16 e 17.	67
Figura 3: Exemplo da acentuação no último tempo do compasso no primeiro movimento da <i>Sonata n° 1</i> , de Carlos Guastavino, c. 6 a 8.	68
Figura 4: Equação o estudo que transforma. (Figura elaborada pelo autor). ...	76
Figura 5: Mapa do noroeste argentino. Delimitada em vermelho, a região na qual a <i>zamba</i> se arraigou. (Figura elaborada pelo autor).	80
Figura 6: Hipótese de trajeto percorrido pela <i>zamacueca</i> até se tornar <i>zamba</i> no noroeste argentino. (Figura elaborada pelo autor).	80
Figura 7: Estrutura formal da <i>zamba</i> . (Figura elaborada pelo autor).	82
Figura 8: Analogia "pergunta" e "resposta" no esquema formal da <i>zamba</i> . (Figura elaborada pelo autor).	83
Figura 9: Estrutura formal da <i>Sonata n° 1</i> , de Carlos Guastavino. (Figura elaborada pelo autor).	84
Figura 10: Comparação da digitação proposta na edição (original) e a que privilegia a melodia tocada na 1° corda (sugerida). <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino, c. 9 a 13.	88
Figura 11: Estrutura formal da <i>Sonata n° 1</i> , de Carlos Guastavino, destaque da introdução. (Figura elaborada pelo autor).	90
Figura 12: Comparação entre a rítmica do início da <i>Sonata n°1</i> (em cima) com o padrão rítmico básico das <i>zambas</i> tradicionais (em baixo). (Figura elaborada pelo autor).	90
Figura 13: <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino, c. 1 e 2. Harmonia e funções melódicas.	92
Figura 14: <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino, c. 1 e 2. Acentuação no primeiro tempo do compasso (esquerda) e sugestão de acentuação no ultimo tempo do compasso (direita).	93
Figura 15: Exercício criado para internalizar a sensação de bimetria. (Figura elaborada pelo autor, baseado em Longo, 2012).	93
Figura 16: Estrutura formal da <i>Sonata n° 1</i> , de Carlos Guastavino, destaque da tema principal . (Figura elaborada pelo autor).	94
Figura 17: Tema principal da <i>Sonata n° 1</i> , de Carlos Guastavino, c 6 - 7.	94
Figura 18: Resumo da estrutura ocorridas no início do tema principal . <i>Sonata n° 1</i> , de Carlos Guastavino. C. 6 - 13.	95
Figura 19: <i>Si llega a ser tucumana</i> (Leguizamon - Castilla) Letra das partes A e A'. Pergunta (azul), resposta (vermelho) e reiteração (verde). (Figura elaborada pelo autor).	98
Figura 20: <i>Si llega a ser tucumana</i> , de Leguizamon e Castilla, melodia das partes A e A'.	98

Figura 21: <i>Si llega a ser tucumana</i> , de Leguizamon e Castilla. Letra e melodia do estribilho. Pergunta (azul), resposta (vermelho) e reiteração (verde). (Figura elaborada pelo autor).	99
Figura 22: Alteração do modo do acorde e das indicações dinâmicas, Lá maior (c. 13 a 16 –à esquerda) Lá menor (c. 17 e 18 – à direita). <i>Sonata n. 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.	100
Figura 23: Sequência da parte melódica em intervalos de 6 ^a (c. 18 - 20). <i>Sonata n. 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.	100
Figura 24: Mescla de elementos rítmicos e melódicos. <i>Sonata n. 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.	102
Figura 25: <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino. c. 10 a 13. Bimetria típica do gênero <i>zamba</i>	102
Figura 26: Exemplos de suspensões em <i>zambas</i> tradicionais.	103
Figura 27: Exemplos de <i>zambas</i> originais para violão solo. <i>Después del tiempo</i> , de Walter Heinze (c. 59 - 60); <i>Dueño del silencio</i> , de Ernesto Méndez (c. 1 - 4); <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino (c. 40 - 43).	104
Figura 28: Linha melódica correspondente aos compassos 10 na 13 da <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino. (Figura elaborada pelo autor).	104
Figura 29: Linha melódica correspondente aos compassos 10 a 13 da <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino. Funções das notas melódicas. (Figura elaborada pelo autor).	105
Figura 30: Funções melódicas em relação a harmonia nos compassos 10 a 13 da <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.	105
Figura 31: Linha melódica correspondente aos compassos 10 a 13 da <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino. Sugestão de acentuação nas preparações para as suspensões. (Figura elaborada pelo autor).	106
Figura 32: Forma como se executa o ritmo básico da <i>zamba</i> no <i>bombo leguero</i> em 6/8 e em 3/4. (Figura elaborada pelo autor, baseado em Longo, 2012).	106
Figura 33: Linha melódica correspondente aos compassos 10 a 13 da <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino. Sugestão de acentuação nas notas graves.	107
Figura 34: “A” corresponde aos c. 73 e 74 e “B” aos c. 77 e 78, da <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.	107
Figura 35: Estrutura formal da <i>Sonata n° 1</i> de Carlos Guastavino, destaque do tema secundário. (Figura elaborada pelo autor).	108
Figura 36: Contorno melódico das frases do tema secundário. <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.	108
Figura 37: Exemplos do uso de contraponto em obras inspiradas em <i>zambas</i> . 1) <i>Pachamama</i> (C.11 - 13), de Marcelo Coronel; 2) <i>Rastro de amor</i> (C.10 - 11, 21 e 37), de Juan Falú.	109
Figura 38: Exemplo de contraponto na <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> . C. 50 – 55, de Carlos Guastavino.	109
Figura 39: Jogo de pergunta e resposta nos compassos 40 e 43. <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.	110
Figura 40: Reaproveitamento e transformação de material motivico. <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> (c.40 - 53), de Carlos Guastavino.	111

Figura 41: Acompanhamento gerado a partir harmonia da <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino, referentes aos compassos 40 a 47. (Figura elaborada pelo autor).....	112
Figura 42: Estrutura formal da <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino, destaque do desenvolvimento. (Figura elaborada pelo autor).	113
Figura 43: Materiais do tema principal e sua respectiva variação no desenvolvimento (c. 64 a 81), e materiais do tema secundário e sua variação (c, 81 a 105) na <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.	113
Figura 44: Estrutura formal da <i>Sonata n° 1</i> , de Carlos Guastavino, destaque do tema secundário. (Figura elaborada pelo autor).	114
Figura 45: Reexposição do segundo tema na tonalidade de Ré menor. <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino.....	114
Figura 46: exemplos de práticas de performances utilizadas na <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino, compassos 110 a 113.	115
Figura 47: Sugestões de práticas de performance na <i>Sonata n° 1 para guitarra</i> , de Carlos Guastavino, compassos 120 a 124.	116
Figura 48: Estrutura formal da <i>Sonata n° 1</i> , de Carlos Guastavino, destaque da coda. (Figura elaborada pelo autor).	116
Figura 49: Representação dos 3 tambores: piano, repique e chico. (FERREIRA, 1997, p. 78).	123
Figura 50: Representação do padrão rítmico do tambor chico. (FERREIRA, 1997, p. 120).	124
Figura 51: Representação do padrão rítmico do tambor piano. (FERREIRA, 1997, p. 120).	125
Figura 52: Representação do padrão rítmico do tambor repique, apresentado com seu <i>divise</i> característico. (FERREIRA, 1997, p. 120).	125
Figura 53: Exemplo de arranque em (A) <i>Preludios americanos n°5 - tamboriles</i> , de Abel Carlevaro (B) <i>Cielo abierto</i> , de Quique Sinesi (C) <i>Duendes mulatos</i> , de Carlos Moscardini e (D) <i>Rumor de tambores</i> , de Carlos Aguirre.	127
Figura 54: Cierre de <i>Rumor de tambores</i> , de Carlos Aguirre, c. 162 - 165. ...	128
Figura 55: Síncopes presentes na melodia de piano em <i>Tonos negros</i> , de Hugo Fattoruso. C. 7 e 8.	131
Figura 56: Grade que contém a rítmica básica dos três tambores do <i>candombe</i> . Evidenciação do problema gerado pela homogeneização da métrica na escrita dos três tambores. (FERREIRA, 1997, p. 120).	134
Figura 57: Primeiros compassos de A. <i>Duendes mulatos</i> , de Carlos Moscardini. B. <i>Rumor de tambores</i> , de Carlos Aguirre e C. <i>Preludios americanos n°5 – tamboriles</i> , de Abel Carlevaro (acentos inseridos pelo autor).	136
Figura 58: Exemplo de notas repetidas em <i>Preludios americanos n° 5 - tamboriles</i> , de Abel Carlevaro, c. 1 e 2, destacado em verde.	138
Figura 59: Exemplo de vozes melódicas entrecortadas por acompanhamento. <i>Preludios americanos n° 5 - tamboriles</i> , de Abel Carlevaro, c. 30 a 32.	138
Figura 60: Exemplo de simulação do tambor chico, c. 1 a 4 no sistema superior e 6 e 7 no sistema inferior. <i>Preludios americanos n°5 - tamboriles</i> , de Abel Carlevaro.	140
Figura 61: Exemplo da funções análogas as do tambor <i>chico</i> em <i>Rumor de tambores</i> , de Carlos Aguirre, c. 74 a 76.	141

Figura 62: Exemplo de simulação do tambor piano, c. 1 a 4. Preludios americanos nº5 - tamboriles, de Abel Carlevaro.	141
Figura 63: Exemplo de simulação do tambor repique, c. 22 a 24. Duendes mulatos, de Carlos Moscardini.	142
Figura 64: Representação visual dos toques abiertos, realizados com baqueta [palo] e com a mão. (FERREIRA, 1997, p. 106).	143
Figura 65: Representação do toque sem apoio ao violão. (TENNANT, 2004, p. 36).	143
Figura 66: Exemplo de aplicação do toque abierto/sem apoio nos compassos 1 a 4 de Rumor de tambores, de Carlos Aguirre. Digitação de mão direita (em vermelho) sugerida pelo autor.	144
Figura 67: Representação visual do toque galletado. (FERREIRA, 1997, p. 107).	144
Figura 68: Representação do toque livre ao violão a esquerda, e representação do toque galletado, a direita. (Figura elaborada pelo autor).	145
Figura 69: Exemplo do toque <i>galletado</i> em <i>Duendes mulatos</i> , de Carlos Moscardini, c. 6 a 11.	146
Figura 70: :No desenho acima está ilustrada a localização do toque de madeira em um tambor (FERREIRA, 1997, p. 107-108).	146
Figura 71: Representação de alguns dos locais em que toques percussivos podem ser realizados no violão: a. golpe no cavalete; a. golpe no tampo; c. golpe na lateral; d. martellato sobre as cordas. (Figura elaborada pelo autor).	147
Figura 72: Exemplos de percussão no violão que representam o toque de madeira. Cielo abierto, de Quique Sinesi, c. 79 a 84.	147
Figura 73: Representação visual do toque de masa. (FERREIRA, 1997, p. 109).	148
Figura 74: Representação do toque de surdina (esquerda) e pizzicato (direita) como forma de emular o toque de masa. (Figura elaborada pelo autor).	148
Figura 75: Exemplo do toque de massa aplicado em Preludios americanos nº 5 – tamboriles, de Abel Carlevaro, c. 20 a 27.	149
Figura 76: Exemplo de diálogo em Preludios americanos nº 5, de Abel Carlevaro, c. 12 a 19. As notas em verde representam os llamados ligados ao tambor repique, em roxo as respuestas ao tambor piano, as circuladas em vermelho são representações do tambor chico.	152
Figura 77: Exemplo de diálogo entre tambores repique em Preludios americanos nº 5, de Abel Carlevaro, c. 56 a 60.	153
Figura 78: Exemplo de diálogo de repique (em laranja) e piano (em azul) em Duendes mulatos, de Carlos Moscardini. C. 6 a 12.	153
Figura 79: Exemplo dos 6 primeiros compassos de Cielo abierto, de Quique Sinesi, com barras de repetição sugerida.	155
Figura 80: Exemplo da articulação do terceiro ciclo (c. 5 e 6) de Cielo abierto, de Quique Sinesi. As articulações e acentos, embora baseados nas indicações do arranjador, foram sugeridas por mim. O símbolo (>) significa acento não tão forte quanto >.	156
Figura 81: Exemplos dos 3 planos sonoros: baixo (verde); melodia principal (vermelho); linha intermediária (roxo), em <i>Cielo abierto</i> , de Quique Sinesi, c. 7 a 10.	158
Figura 82: Cielo abierto, de Quique Sinesi, c. 79 – 84. Principais elementos da gravação de Sinesi (1996) que não foram grafados por Villadangos em partitura. A	

seta vermelha indica a execução de um compasso inserido por Sinesi entre o c. 81 e o c. 82.	159
Figura 83: Cielo abierto, de Quique Sinesi, c. 79 – 84. Principais elementos não grafados, na gravação de Rojas (2006).	160
Figura 84: Cielo abierto, de Quique Sinesi, c. 79 – 84. Principais elementos não grafados, na gravação de Villadangos (2006).	161
Figura 85: Cielo abierto, de Quique Sinesi, c. 79 – 84. Principais elementos não grafados, na gravação de Azcano (2016).	162
Figura 86: Exemplo das diferentes percussões utilizadas por Azcano (2016), em Cielo abierto, de Quique Sinesi, c.82 e 83. (Figura elaborada pelo autor).	163
Figura 87: Possibilidades interpretativas exploradas pelo autor. Cielo abierto, de Quique Sinesi.	164
Figura 88: Exemplo de seções que fazem alusão ao ritual em <i>Rumor de tambores</i> , de Carlos Aguirre, c. 33 a 40. Fragmentos melódicos destacados em verde. Sugestão de acentos em vermelho.	166
Figura 89: Exemplo de ritual em Cielo abierto, de Quique Sinesi. Digitação de mão esquerda em vermelho e indicação de utilização da 4ª corda, apenas. C. 31 a 36.	167
Figura 90: Exemplo da "diluição do transe" com indicações de ad libitum, exclusão das barras de compasso e sugestão de respirações. Cielo abierto, de Quique Sinesi, c. 37 a 48.	168
Figura 91: Exemplo de comparação de Cielo abierto, de Quique Sinesi, com Rito de los orishas, de Leo Brouwer. Na figura de cima, c. 11 e 12 de Rito de los orishas e c. 5 e 6 de Cielo abierto. Na de baixo c. 109 a 116 de Rito de los orishas e c. 37 a 41 de Cielo abierto.	169
Figura 92: Exemplo das harmonia que alude à bossa nova em Duendes mulatos, de Carlos Moscardini. C. 45 a 57.	170
Figura 93: Margot Loyola tocando harpa. Santiago, 1963. (LOYOLA, 2006, p. 135).	177
Figura 94: Conjunto Las Morenitas. Tormenta é o instrumento localizado no centro da foto.	178
Figura 95: Exemplo de polirritmia em Tonada por despedida, de Juan Antonio Sanchez. C. 9-12.....	180
Figura 96: Exemplos de hemiola na tonada. Acima: canção La Guitarra, de Isabel Soro, c. 1-8. Abaixo: Tonada por despedida, de Juan Antonio Sanchez, c. 30-33.	180
Figura 97: Exemplo de arpejo na Tonada VII (acima), c.26-28, para piano, de Pedro Humberto Allende, e em Sentido y razón, de Javier Contreras (abaixo), c. 21.	182
Figura 98: Possíveis alterações na rítmica básica da <i>tonada</i> folclórica. (Figura elaborada pelo autor).	184
Figura 99: Exemplo da variação da pulsação na escrita de <i>Tonada por despedida</i> , de Sánchez (esquerda) e <i>Viento y tonada</i> , de Contreras (direita).....	184
Figura 100: Repetição de motivos melódicos com rítmicas diferentes. <i>Tonada por despedida</i> , de Juan Antonio Sanchez, c. 9 e 10.	185
Figura 101: Exemplo da estrutura de frase da <i>tonada</i> folclórica encontrada em <i>Viento y tonada</i> , de Javier Contreras, c. 10-13.	185

Figura 102: Exemplo do uso de terças na <i>tonada</i> folclórica <i>Sé querer a quién me quiere</i> , de Puríssima y Ramón Martínez. C. 1-5.....	186
Figura 103: Exemplo do uso de terças em <i>Viento y tonada</i> , c. 5 e 7-8, de Javier Contreras.....	186
Figura 104: Exemplos da ocorrência de tonalidades menores em: <i>Tonada por despedida</i> (em Si menor - Bm), de Juan Antonio Sanchez; e <i>Viento y tonada</i> (em Ré menor - Dm), e <i>Sentido y razón</i> (em Mi menor - Em), de Javier Contreras. ..	187
Figura 105: Exemplo do <i>toquío punteado</i> em <i>Tonada violética</i> , de Juan Antonio Sanchez, c. 13-16.	189
Figura 106: Exemplo do <i>toquío trinado</i> em <i>Sentido y razón</i> (acima), e <i>Viento y tonada</i> (abaixo), de Javier Contreras. (Figura elaborada pelo autor).	190
Figura 107: Exemplo do <i>toquío charrangueado</i> em <i>Viento y tonada</i> , de Javier Contreras.....	190
Figura 108:Exemplo da informação escassa na notação do rasgueio. <i>Tonada violética</i> , de Juan Antonio Sanchez, c.1 e 2.....	192
Figura 109: Exemplo da rítmica básica do <i>chamamé</i> . (LONGO, 2012. p. 16).193	
Figura 110: Exemplo da rítmica básica da <i>tonada</i> (LOYOLA, 2006, p 129)... 194	
Figura 111:Exemplo de criação da minha própria bula, baseada no modelo desenvolvido por longo (2012), em <i>Tonada Violética</i> , de Sánchez.....	195
Figura 112: Exemplo da estrutura musical em contrada em <i>Sentido y razón</i> , de Javier Contreras.....	199
Figura 113: Exemplo do uso de apojeturas em <i>Sentido y razón</i> , de Javier Contreras.	200
Figura 114: Introdução de <i>Sentido y razón</i> , de Javier Contreras, c. 1-6.	201
Figura 115: Exemplo do uso de <i>campanella</i> em <i>Sentido y razón</i> , de Javier Contreras, c. 46-48.	202
Figura 116: Da esquerda para direita: <i>zampoña</i> , <i>quena</i> e <i>ocarina</i>	202
Figura 117: Exemplo da simulação da <i>zampoña</i> na escrita de Contreras em <i>Viento y tonada</i>	203
Figura 118: Exemplo do trecho dos c. 10-16 de <i>Viento y tonada</i> , de Javier Contreras, que foi relacionado com o estribilho em uma <i>tonada</i> tradicional.	204
Figura 119: Exemplo de transição para o estribilho em <i>Tonada por despedida</i> , de Juan Antonio Sanchez.	205
Figura 120: Destaque para as duas frases musicais que servem de base para o desenvolvimento musical de <i>Tonada violética</i> , de Juan Antonio Sanchez.....	207
Figura 121: Imagens de Violeta Parra que foram o disparador criativo para a interpretação de <i>Tonada violética</i> , de Juan Antonio Sanchez (Figura elaborada pelo autor).	209
Figura 122: Exemplo de abertura horizontal encontrada em <i>Sentido y razón</i> , c.11-12, de Javier Contreras.	211
Figura 123: Exemplo de abertura transversal e de digitação de mão esquerda em <i>Sentido y razón</i> , de Javier Contreras, c. 25-27.	212
Figura 124: Exemplo de estratégias interpretativas em <i>Sentido y razón</i> , c. 26-27, de Javier Contreras.	212
Figura 125: Exemplo de variação agógica em <i>Sentido y razón</i> , de Javier Contreras,c. 35-38.	213

Figura 126: Exemplo do cruzamento de registro da melodia em <i>Sentido y razón</i> , c. 48, de Javier Contreras.	214
--	-----

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS (PRELÚDIO)	20
1. INTRODUÇÃO	24
2. PESQUISA ARTÍSTICA: CONCEITOS NORTEADORES.....	35
3. METODOLOGIA: PRÁTICA ARTÍSTICA - UM CAMINHO EXPLORATÓRIO.....	49
4. MÚSICA SUL-AMERICANA: DE QUAL(IS) MÚSICA(S) ESTOU FALANDO?.....	55
5. ZAMBA	79
5.1. <i>Zamba</i> argentina: origem e estrutura formal.	79
5.2. Influência de elementos típicos da <i>zamba</i> na interpretação da <i>Sonata nº1 para guitarra</i> (1967), de Carlos Guatavino.	84
6. CANDOMBE.....	118
6.1. Origens, significado, instrumentação e estrutura	120
6.2. Relação entre “ <i>candombes</i> ”	130
7. TONADA	172
7.1. Tonada: principais elementos	173
7.2. Sobre as obras: ideias para um possível desenvolvimento interpretativo.....	195
7.3. O que une as “ <i>tonadas</i> ”?	207
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS (POSLÚDIO):.....	216
REFERÊNCIAS	223

PRIMEIRAS PALAVRAS (PRELÚDIO)

As próximas linhas foram as últimas a serem escritas nesta tese, e sua geração foi fruto de uma inquietação ainda em busca de calma. O trabalho que você está prestes a ler é uma pesquisa de doutorado realizada com o máximo empenho científico/investigativo que pude imprimir, mas que, ao mesmo tempo, carrega uma grande carga subjetiva no que se refere às informações, aos caminhos interpretativos e às conclusões desenvolvidas por mim ao longo destes anos.

Ao finalizar esta pesquisa, retornei ao que, para mim, foi um dos primeiros questionamentos: o quanto um trabalho como este pode ser considerado científico, quando justamente em seu cerne está a intenção de apresentar caminhos, percursos e perspectivas para o fazer musical, que não pretendem, pela particularidade do processo de pesquisa, ser um guia de como tocar melhor algumas obras do repertório sul americano para violão.

No campo acadêmico da música, várias terminologias e metodologias podem ser usadas de modo a abarcar cientificamente práticas anteriormente localizadas apenas no âmbito artístico da música. Em uma destas possibilidades, processos interpretativos desenvolvidos por músicos, por exemplo, vêm ganhando legitimidade científica por meio do conceito de Pesquisa Artística. Com este termo polivalente reúnem-se investigações relacionadas à área da interpretação/criação musical, amparadas por uma comunidade de autores em franca expansão, que validam os processos de desenvolvimento e compreensão de interpretações de obras e/ou repertórios dentro do domínio científico da música.

Isso é excelente, já que, por meio desse conceito, intérpretes podem externar suas inquietações, referenciados por grupos de autores que suportam e dão crédito científico ao seu trabalho. Por outro lado, uma vez que estamos lidando com música, com objetivos artísticos e com resultados musicais altamente subjetivos, me parece natural que esteja presente no texto uma grande carga de pessoalidade que interfere diretamente no percurso deste tipo de pesquisa. Em investigações como estas, isso se nota através das reflexões, experimentos, e percursos artísticos de cada indivíduo,

que são tornados visíveis pelo pesquisador e que podem ser acompanhados, e até novamente percorridos, pelos(as) leitores(as).

Não acredito ser possível que, no âmbito da arte, possamos nos permitir ignorar que o indivíduo que desenvolve uma pesquisa é um ser que age sobre o conteúdo desenvolvido. E, sendo assim, a subjetividade está implícita e é parte inerente do processo de investigação em música (seja ela realizada dentro ou fora da Academia, diga-se de passagem).

Ainda neste sentido, vejo que nesta tese a carga subjetiva pode ser observada nos diferentes processos interpretativos que percorri. Neles busquei compreender e mostrar para o(a) leitor(a) o que para mim estava em jogo durante a criação interpretativa, e, para isso, me alimentei de dados diversificados na construção de interpretações informadas. Vale lembrar que, por causa da característica subjetiva que permeia este processo, algumas informações contidas neste trabalho são altamente provisórias, já que, daqui a alguns anos, quando retornar a ler esta pesquisa, possivelmente me incline a percorrer outros caminhos interpretativos. Ainda assim, pode-se dizer que este trabalho conjuga informações objetivas - como dados geográficos, históricos e socioculturais sobre as práticas folclóricas, os instrumentos, os intérpretes, os compositores e as obras - e construções subjetivas - ligadas aos processos interpretativos das obras escritas para violão.

No que se refere ao lado científico da tese, o percurso ficou um pouco mais complexo. O método científico pode ser descrito, de forma generalizada, como um processo orientado por uma metodologia, ou seja, um conjunto de regras básicas, de forma a obter resultados o mais confiáveis quanto for possível. O método utilizado para o desenvolvimento destas informações deve ser claro o suficiente para que outros pesquisadores possam repeti-lo, e, portanto, terem a possibilidade de confirmar ou refutar as informações apresentadas.

No campo das ciências “duras” essa definição pode mais facilmente adaptar-se, no entanto, dentro da área das humanidades e das artes essa afirmação não pode ser considerada totalmente precisa. Podemos dizer que no que se refere a esta tese,

a organização orientada por um conjunto de regras básicas não me auxiliou corroborar hipóteses ou a alcançar resultados, mas sim a desenvolver percursos interpretativos.

Buscar compreender um determinado gênero folclórico por meio de características musicais e extramusicais que permeiam sua prática, trazendo o tema desta tese como exemplo, não é um propósito objetivo, no sentido de que não pretendo que a resultante desta empreitada seja quantificável¹. Deste modo, o pesquisador não se lança a confirmar ou não uma hipótese, mas sim em desvelar um percurso e a contemplar as descobertas que vão sendo feitas pelo caminho.

Todavia, se a definição generalista do método científico apresentada não é a mais indicada para descrever o processo transcorrido neste trabalho, então onde reside a cientificidade desta tese? Neste caso, minha angústia em torno do conteúdo científico que aqui produzi foi abrandada por meu orientador, Flavio Barbeitas, e utilizo uma síntese de suas palavras para transmiti-la: o componente científico de pesquisas que se propõem a desvelar percursos e levantar novos questionamentos - mais do que propriamente a apresentar respostas inequívocas - está na certa inconformidade investigativa na busca por variadas fontes de pesquisa, aliada às descobertas e aos questionamentos elaborados pelo próprio pesquisador e submetidos a uma profunda e incessante reflexão.

Em outras palavras, embora venham aparentemente de polos opostos – a arte, subjetiva, construída sobre sensações e sentimentos, e a ciência objetiva, que corrobora ou refuta hipóteses – estes dois campos também compartilham características entre si. Ambas geram conhecimento, necessitam de ordenamento em seus processos, recolhem variadas informações, e exigem reflexão pessoal sobre o material investigado. Ou seja, embora os dois campos possuam diferenças

¹ No entanto, não se pode desconsiderar as outras características objetivas que estão presentes neste trabalho (identificar as características próprias dos gêneros pela observação, pela comparação de fontes, pela análise, pela evolução histórica, por uma interpretação do contexto em que o gênero é praticado e de sua rede de significações), que são as responsáveis pelo desenvolvimento de informações que propiciam a criação de interpretações musicais, dando espaço, assim, para a subjetividade presente nesta tese.

substanciais entre si, bem como limitações em seus processos individuais, não são lados opostos da mesma moeda. É possível desenvolver um processo artístico ligado a parâmetros do conhecimento científico.

Ao compreender isso, percebi que as informações discutidas neste trabalho se encontram na intersecção entre a objetividade científica e a subjetividade interpretativa, e que uma pesquisa em Performance Musical pode ocupar este espaço. Neste lugar, o investigador cultua a dúvida até mesmo depois que o trabalho acaba, pois, em arte, as verdades (se é que existem) são sempre transitórias.

1. INTRODUÇÃO

É difícil não imaginar a figura do violão ao falar de música latino-americana. Ele está presente na imensa maioria dos gêneros folclóricos. Por isso, podemos considerá-lo como um dos instrumentos-símbolo desse continente. Se listarmos apenas os gêneros sul-americanos, é possível observar sua ocorrência desde a *zamba*, na Argentina, passando pela *milonga* (Argentina e Uruguai), pelo *choro* (Brasil), a *cueca* e a *tonada* (Chile), a *marinera* (Peru), o *pasillo* (Equador e Colômbia), o *bambuco* (Colômbia), chegando até o *vals* venezuelano.

Apesar desse protagonismo na música folclórica, dentro do campo do violão solista de tradição erudita ocidental, a música sul-americana ainda é pouco explorada, se comparada com o repertório que vem sendo desenvolvido na Europa, por exemplo.

Isso se deve a vários fatores, entre os quais o fato de o ensino formal de música geralmente ter em sua espinha dorsal um repertório constituído majoritariamente por compositores europeus. Um pouco em razão disso, criou-se uma disparidade no protagonismo dado ao repertório oriundo da Europa e, também, dos Estados Unidos em detrimento do repertório sul-americano. Entretanto, é possível notar um alto nível de qualidade na produção de diversos compositores da América Latina, e que, nos casos estudados nesta tese, pode ser observado, por exemplo, na diversidade musical que mistura influências folclóricas e eruditas, resultando numa estética musical única. Acredito que compreender essa diversidade reforça a capacidade criativa e expressiva que um instrumentista pode utilizar ao interpretar uma obra.

Portanto, dar visibilidade às obras compostas neste continente é importante pois valoriza e fomenta nossa produção para violão – o que de fato vem ocorrendo nas últimas três décadas. No entanto, o intérprete que queira se dedicar ao repertório sul-americano muitas vezes pode se deparar com demandas musicais fundamentais que, por estarem diretamente ligadas à forma como os gêneros folclóricos são praticados, não necessariamente fazem parte de seu leque de recursos interpretativos.

Nesta tese esse fato fez com que eu buscasse caminhos interpretativos que absorvessem essas demandas, colocando o instrumentista em evidência e entendendo que seu papel é imprescindível à criação musical. Soma-se a estas questões meu desejo pessoal de aliar o estudo prático que vinha desenvolvendo sobre a música latino-americana composta para violão, à vontade de aprimorar meu conhecimento no âmbito da música folclórica desta parte do continente. Durante esse processo me senti convidado – e espero que o(a) leitor(a) também se sinta – a adotar uma série de valores e posturas frente a esse repertório, absorvendo informações relevantes para sua interpretação advindas de diferentes fontes de pesquisa.

Sendo assim, a ideia central desta tese é elaborar interpretações de peças que fazem parte do repertório solista para violão e que foram baseadas em três² gêneros folclóricos³ sul-americanos, utilizando a inspiração folclórica inerente como fio condutor para este processo criativo.

Nesse percurso, procurei colocar o instrumentista como ator visível no processo de criação da interpretação, uma vez que ao me debruçar sobre várias fontes de pesquisa com o intuito de me alimentar de informações musicais e extramusicais que permeiam a prática musical dos três gêneros estudados, pude estabelecer diversas conexões entre minha prática artística e as fontes consultadas. Com isso, busquei compreender, incorporar e evidenciar práticas de performance⁴ típicas destes gêneros de modo a incluí-las nas interpretações com a finalidade de reaproximar, por meio de suas performances, as obras para violão solista de seu contexto musical folclórico.

Dito em forma de perguntas: sabendo-se que determinada obra do repertório de violão solo foi inspirada em um gênero folclórico sul-americano, como um intérprete

² A saber: *zamba* (Argentina), *candombe* (Uruguai) e *tonada* (Chile).

³ Para delimitação do termo "folclore", ver cap. 4.

⁴ Nesta tese, entendo que as práticas de performance se referem ao conjunto da prática musical que envolve os gêneros folclóricos aqui estudados. Ou seja, toda série de técnicas instrumentais, formas de fraseado e acompanhamento, em suma, todo e qualquer aspecto musical que seja específico e que identifique um gênero.

pode abordar esse repertório identificando e tornando evidentes, através da interpretação e das práticas de performance, elementos da música folclórica em que esses compositores buscaram inspiração? Como o músico pode se apropriar de práticas de performance típicas de determinados gêneros folclóricos sul-americanos, de modo a aproveitá-las no seu processo de criação da interpretação? Como desenvolver criativamente e reaproximar, por meio dessa abordagem, a interpretação de obras do repertório solista para violão do seu contexto folclórico?

Com relação a estes processos, especificamente, procurei analisar as características essenciais dos gêneros folclóricos sul-americanos, tentando incorporá-las à minha prática instrumental, por meio de estudos publicados, métodos e gravações. Concomitante a esse processo, verifiquei as influências folclóricas contidas nas obras para violão que integram esta tese. A partir dessas informações tratei de adaptar e incluir algumas das práticas de performance próprias dos gêneros folclóricos na execução das obras estudadas nesta pesquisa.

Entendo que desenvolver e incorporar práticas de performance à própria prática instrumental não é um processo imediato. Na realidade esse é um percurso dispendioso, que leva um período de tempo determinado apenas pela organização da prática instrumental e capacidade de trabalho diário do músico. Ou seja, trata-se do tempo necessário para se desenvolver a maturidade técnica e musical que dificilmente pode ser mensurado antes da realização da prática em si. De modo que, embora as etapas estejam bem divididas, a transição de uma para a outra nunca ocorreu de forma definida. Foi necessário por vezes retornar a etapas anteriores, ou até mesmo, iniciar o estudo de um determinado gênero pela última etapa para, então, retornar aos primeiros estágios da pesquisa.

As obras escritas para violão solista selecionadas para esta tese foram divididas em três grupos. Ligadas ao gênero argentino *Zamba*, pratiquei:

- *1º movimento da Sonata nº 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino;
- *Después del tiempo*, de Walter Heinze;
- *Pachamama*, de Marcelo Coronel;
- *Rastro de amor*, de Juan Falú;

- *Dueño del silencio*, de Ernesto Méndez.

As que se referem ao *Candombe*, desenvolvido no Uruguai:

- *Preludios americanos nº 5 - tambores*, de Abel Carlevaro;
- *Duendes mulatos*, de Carlos Moscardini;
- *Cielo abierto*, de Quique Sinesi;
- *Rumor de tambores*, de Carlos Aguirre.

Por fim, as que estão relacionadas com a *tonada* chilena:

- *Viento y tonada e Sentido y razón*, de Javier Contreras;
- *Tonada violética e Tonada por despedida*, de Juan Antonio “Chicoria” Sánchez.

Este caminho investigativo foi realizado a partir da observação da minha própria prática artística, que, por sua vez, levantou outras questões que não necessariamente estavam ligadas à prática da música folclórica, o que denota e evidencia o dinamismo que a música possui ao oferecer múltiplas perspectivas interpretativas. Merece destaque o fato de que, no violão, estabelecer uma separação muito pronunciada entre os âmbitos folclórico e erudito gera problemas, no sentido em que o repertório deste instrumento, desde seus correlatos antigos, está muito impregnado por ambos. Desse modo, a delimitação de até onde vai um tipo de música e onde começa outra é praticamente impossível de se fazer. Nesse sentido é que nomeei este trabalho de “Violão sem fronteiras”. A ideia é que, ao juntar as diferentes práticas da música folclórica e da música erudita em interpretações ao violão, estou amalgamando músicas que são diferentes entre si, mas que, ao mesmo tempo, compartilham inúmeros pontos característicos.

Na tentativa de sanar minhas dúvidas e cumprir os objetivos apresentados, no domínio dos gêneros folclóricos sul-americanos, pesquisei sobre diferentes práticas de performance que podem estar vinculadas não apenas ao fazer musical que circunda o violão, mas também à maneira como se cantam ou se dançam os gêneros aqui estudados. Para isso, além de abordar essas práticas musicais foi necessário

aprender também sobre a história e difusão dos gêneros nos territórios onde são praticados. Muitas vezes não existem fontes escritas sobre essas informações, que são propagadas através da oralidade. Inclusive não é raro encontrarmos explicações sobre as origens de um gênero feita através de rumores que remontam às suas (supostas) primeiras práticas, como é o caso da origem da *zamba* argentina (ver capítulo 5).

Nesta pesquisa, o estudo da música folclórica sul-americana foi desenvolvido tendo como foco os gêneros mais característicos de três países que integram esta parte do continente⁵. Como já dito, os gêneros que serviram de base para o estudo de obras que integram o repertório sul-americano para violão são os seguintes: o *candombe*, do Uruguai; a *zamba*, da Argentina; e a *tonada*, do Chile. A sua seleção foi realizada considerando o interesse, o conhecimento e/ou a familiaridade que possuo a respeito deles e, também, a diferença significativa entre suas práticas de performance, de modo a oferecer abordagens músico-instrumentais distintas em cada gênero.

Nesse processo investigativo, considero válidas as informações que se encontram em livros e publicações científicas, assim como as que provêm de sujeitos reconhecidamente ligados à música folclórica e erudita da América do Sul, mediante gravações e vídeos, e congregadas ao conhecimento desenvolvido por mim em estudos anteriores sobre o assunto aqui abordado. Entendo, juntamente com López-Cano e Opazo (2014), que este é um caso em que a investigação em música difere do rígido padrão científico na medida em que as fontes de pesquisa não se atrelam à legitimação do trabalho bibliográfico. Sobretudo no âmbito da Performance Musical, o saber circula em canais muito diferentes, cabendo ao artista-pesquisador identificá-los, filtrá-los e explorá-los.

⁵ Entendo a impossibilidade, e nem é o objetivo deste trabalho tentar sintetizar a cultura musical de um continente em tão poucos gêneros.

Acredito que a partitura não possui um significado completo, sendo mais um guia a partir do qual o intérprete pode trabalhar com bastante liberdade de criação⁶. Para alcançar uma abordagem suficientemente ampla sobre as obras escolhidas para esta tese, cada gênero folclórico apresentado foi compreendido por meio do estudo de diferentes fontes de investigação que, juntas, formam um *corpus* teórico/prático/metodológico que embasa as análises desenvolvidas nesta tese.

Sendo assim, esta pesquisa dialoga com diversos autores. Para melhor compreensão, optei por apresentá-los⁷ dentro da categoria para a qual eles contribuem, isto é, como referenciais *teóricos*, *metodológicos* ou *artísticos*.

Com relação aos referenciais *teóricos*, busquei informações em publicações científicas, materiais didáticos e videoaulas que aportam dados referentes à execução de gêneros sul-americanos. Nos capítulos de análise, utilizei a produção de Cardoso (2006), Ferreira (1997), Loyola (2006), Longo (2012), como guia principal para a obtenção de informações primárias sobre os gêneros folclóricos. De forma complementar, utilizei a obra de Guestrin (2004) e de Brandão (1984) que tratam, respectivamente, da trajetória do violão na música sul-americana e da compreensão do termo *folclore*. Quanto aos materiais didáticos, trabalhei principalmente sobre os que foram elaborados pelo músico argentino Ricardo Gonzáles Longo (2012). Neles estão detalhadas diversas práticas musicais de uma grande variedade de gêneros sul-americanos. Finalmente, as videoaulas utilizadas apresentam execuções de acompanhamentos rítmicos ao violão dos gêneros aqui estudados.

Nos capítulos 5, 6 e 7, apresento minhas criações interpretativas, utilizo uma *metodologia* baseada na minha prática instrumental, e que congrega procedimentos de coleta e análise de dados ligados às metodologias científicas tradicionais. Ainda

⁶ Ver Cook (2006).

⁷ Considero como principais autores os que contribuem em várias etapas do processo de escrita desta tese. Muitos outros autores e artistas suportam o trabalho aqui desenvolvido, mas por serem numerosos demais para serem listados neste espaço, são mencionados diretamente nos capítulos em que contribuem.

assim, encontrei diálogo e inspiração na obra dos autores Rúben López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo (2014). Eles afirmam que uma das possibilidades de investigação da própria prática artística pode ser realizada através da *observação participante*, ou seja, quando o pesquisador participa ativamente da ação que deseja investigar (LÓPEZ-CANO e OPAZO, 2014, p.112). Para isso, estes autores apresentam estratégias de conversão de tarefas da prática artística em tarefas de investigação formalizada. Apesar disso, optei por não seguir à risca a metodologia de coleta de dados apresentada por eles, pois, devido à singularidade desta pesquisa exploratória, preferi desenvolver uma metodologia que se adequasse especificamente aos meus interesses artísticos e investigativos, como veremos em detalhes no capítulo 3. Também aportaram à esta categoria, outros autores ligados à Pesquisa Artística como, Cook (2006), Rink (2012), Domenici (2012), Nevanlinna (2009), Almeida (2011), Bowen (1993) e Piedade (2011), que ajudaram a definir os conceitos norteadores desta pesquisa.

Quanto às referências *artísticas*, elas são os discos e/ou as opiniões registradas em conferências e entrevistas de violonistas que se dedicam à música sul-americana e possuem excelência comprovada dentro da comunidade musical. Integra esse grupo a produção discográfica de violonistas como Villadangos (2002 e 2006), Méndez (2012), Falú (2005), Coronel (2009), Zanon (1997), Siewers (1995), Fernandez (2006), Azcano (2016), Rojas (2006), Moscardini (2005), Carlevaro (1986), Aguirre (2008), Sinesi (1996), Parra (1956 e 1959), Jara (1966, 1971 e 1975), Sánchez (2001), Contreras (2006), Isaac (1990, 1996) e Escobar (2008). Também fazem parte deste grupo as gravações de artistas e/ou grupos musicais dedicados à música folclórica sul-americana, e, como mostra da imensa produção existente nesta área da música (fazendo injustiça a tantos outros artistas), destaco neste espaço Juan Falú – Argentina, Fernando “lobo” Nuñez – Uruguai, Violeta Parra – Chile.

Para este trabalho, na investigação da minha prática artística utilizei diferentes fontes de informação para produzir, coletar e comparar dados em cada uma das 3 (três) etapas que configuram esta tese, a saber:

- 1) Analisar as características essenciais dos gêneros folclóricos sul-americanos, incorporando suas práticas de performance à minha técnica instrumental;
- 2) Verificar influências da música folclórica sul-americana contidas nas obras para violão solista selecionadas para este estudo;
- 3) Estabelecer uma síntese das informações desenvolvidas nas etapas anteriores de modo a obter ferramentas para desenvolver interpretações das obras escritas para violão solo, reaproximando, por meio de suas performances, estas peças do seu contexto folclórico.

Realizar uma pesquisa concebida desta maneira se justifica de diferentes formas. Primeiramente, a admiração pela música realizada na América Latina foi a fagulha inicial que gerou esta pesquisa. Meu contato com a cultura latino-americana seja através da literatura, do cinema, da música e de costumes diversos, como a culinária, vem desde cedo, já que a parte materna da minha família é oriunda do Uruguai. Somado a esse fato, em 2012, iniciei, no *Conservatório Provincial “Luis Gianneo”* (Mar de Plata - Argentina), o curso *Interpretación de Música Latinoamericana*, instituída pelo destacado violonista Eduardo Isaac, voltado para violonistas que tenham interesse em se aprofundar na interpretação da música latino-americana escrita para violão.

Ali são oferecidas disciplinas que contemplam diferentes aspectos da interpretação deste tipo de música. Entre elas estão: *Ritmos Latinoamericanos*, destinada ao aprendizado de gêneros folclóricos da América Latina e *Arreglos*, que trata da produção de arranjos de música popular, folclórica e erudita, ambas ministradas pelo Prof. Ricardo Gonzáles Longo. Esse docente se dedica à prática e pesquisa sobre interpretação da música folclórica latino-americana para violão. Somam-se a estas as matérias *Guitarra solista*, que aborda o planejamento e a preparação de um repertório de concerto para violão solo com obras de autores latino-americanos e *Música de cámara*, cujo enfoque é o planejamento e a preparação de obras latino-americanas para diversas formações instrumentais, as duas últimas sob a orientação do Prof. Eduardo Isaac.

Da experiência no conservatório, ainda em 2012, surge o *Cuarteto de Guitarras del Mercosur*, do qual fiz parte junto a outros colegas de curso, sob a orientação artística de Eduardo Isaac e Ricardo Gonzáles Longo. O grupo realizou concertos dedicados à música latino-americana na Argentina e no Brasil, e possui uma gravação no disco *Break!* (2013), lançado pela *Universidad Nacional de La Plata – UNPL*.

O contato permanente com a música da América Latina e as suas diferentes culturas me instigou a converter o que, até o início do doutorado na UFMG, era uma investigação pessoal e prática sobre diversos compositores e gêneros folclóricos da cultura latino-americana em uma pesquisa formal de doutorado, com o intuito de aprofundar-me nesse repertório e difundi-lo.

Levantando dados sobre pesquisas brasileiras que dialogassem com esta proposta, pude comprovar o que intuitivamente já observava e que me instigou a buscar uma formação sobre a interpretação de música latino-americana em outro país: poucas são as pesquisas que tratam da investigação da música escrita para violão que possui em sua base composicional gêneros folclóricos sul-americanos.

Todavia, um estudo que se aproxima da temática que proponho é o de Félix Ceneviva Eid (2012), que analisa aspectos culturais próprios da música folclórica latino-americana na obra *Cueca*, de Agustín Barrios. Para investigar estes elementos o autor busca na dança, na coreografia, no acompanhamento instrumental e na improvisação informações que explicam as diferentes influências que o gênero folclórico chileno *cueca* sofreu ao longo dos séculos. Entretanto, essa investigação se limita a um gênero musical apenas, a um compositor e a uma obra.

Outro aspecto interessante a se observar é que, no Brasil, pesquisadores que estudam a música folclórica da América Latina são, com frequência, oriundos de outros países da América do Sul e/ou de zonas fronteiriças brasileiras. Essa análise dos trabalhos desenvolvidos fortaleceu a convicção de que, para além das motivações pessoais já apresentadas, este trabalho se justifica também pela necessidade de aproximar e aprofundar novas tendências de Pesquisa Artística nas quais o músico investiga a sua própria prática.

Borém e Ray (2012) afirmam que é possível observar um grande número de pesquisas de mestrado e doutorado que apresentam vieses analíticos, musicológicos e/ou pedagógicos e que acabam por desviar do foco principal da pesquisa em Performance Musical (BORÉM; RAY, 2012, p. 160). Seguindo na mesma direção, López-Cano e Opazo (2014) escrevem sobre uma vertente recente no campo da Performance Musical chamada exatamente de Pesquisa Artística, da qual falarei mais no próximo capítulo. Segundo eles, esse tipo de investigação só pode ser desenvolvido por um artista prático. Para estes autores, se o projeto de pesquisa ou as perguntas nele contidas, puderem ser respondidas por um musicólogo ou um historiador da arte, que não exerçam a atividade de compositores ou intérpretes, é muito provável que não se trate de investigação artística (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 45–46).

Através dos conhecimentos formais sobre esse tipo de música, vivenciados por mim em outro ambiente cultural, relacional e educacional nos últimos anos, acredito que este trabalho possa vir a ser uma fonte de consulta diferenciada para interessados em violão. Nesse sentido, espero contribuir com o campo de atuação violonística ao apresentar um trabalho que, à diferença de tantos outros ligados a esta área, não se propõe a responder questões objetivas, nem apresentar uma melhor maneira de abordar um tipo de música, mas sim um conjunto de informações e interpretações que tenda a atuar dentro do campo da Performance Musical como provocador de novas questões, caminhos e soluções.

A tese está estruturada em 8 capítulos. No segundo, abordo o conceito de Pesquisa Artística e outros referenciais teóricos. No terceiro, detelho a metodologia utilizada no processo de estudo dos gêneros folclóricos e na preparação das interpretações das obras baseadas nesses gêneros. No quarto capítulo delimito o termo Música Sul-Americana, especificando o tipo de produção a que me refiro nesta tese, bem como alguns dos seus aspectos constitutivos. No quinto, sexto e sétimo capítulo analiso os gêneros *zamba*, *candombe*, *tonada*, e suas relações com obras do repertório do violão solista neles baseadas. Finalmente, no oitavo capítulo, encerro esta tese com minhas considerações finais.

2. PESQUISA ARTÍSTICA: CONCEITOS NORTEADORES

Ao iniciar o percurso de delimitação do tema para esta tese de doutorado, uma das minhas preocupações foi desenvolver uma pesquisa em que o produto final fosse e/ou emergisse da minha prática artística. Isto porque, durante o curso de mestrado, pude notar, através da observação de diversos trabalhos em congressos acadêmicos, que existia uma grande preocupação dos pesquisadores em quantificar o número de notas que um aluno pode ler por segundo, ou o quão eficiente pode ser o estudo individual do instrumento, isso tudo ilustrado com gráficos e porcentagens que atestam cientificamente suas pesquisas. Entretanto, questões inerentes⁸ à prática instrumental eram relegadas a um segundo plano, em detrimento de uma validade científica, muitas vezes importada de outras áreas do conhecimento, que pouco tinha a ver com a realização musical.

Como já dito, antes mesmo de transformar o tema aqui abordado em um projeto de tese, vinha desenvolvendo uma investigação pessoal sobre a música latino-americana unicamente com um viés prático, e, portanto, sem várias das reflexões que pude ir desenvolvendo ao longo do doutorado. Entretanto, a preocupação com uma abordagem metodológica que fizesse com que a teoria musical emergisse da prática instrumental, foi desenvolvida na época dos meus estudos na Argentina. Por isso, devo aos meus professores da *Cátedra de Interpretación de Música Latinoamericana*, Eduardo Isaac e Ricardo Gonzáles Longo, a iluminação desse caminho, até então desconhecido para mim, e que encontrou ambiente frutífero para seu desenvolvimento dentro da UFMG. Através desses dois universos - o prático e o acadêmico – pude compreender que toda a racionalidade de pensamento que envolve o trabalho sobre uma obra e sobre uma partitura pode (e deve) estar aliada com o conhecimento musical obtido por diversas fontes de investigação.

⁸ Que podem ser, por exemplo, a descrição de percursos artísticos, ou como alcançar a transmissão desejada de uma determinada passagem musical através de seu fraseado, timbre, harmonia, relações extramusicais ligadas à outras áreas das artes.

Por causa dessa trajetória pude ir interiorizando algumas diretrizes metodológicas que se mostraram decisivas para a construção desta investigação. Assim, tive a oportunidade de comparar e confrontar os valores artísticos pessoais, que incidem sobre o processo de criação de uma interpretação - como por exemplo, uma abordagem holística da música sul-americana; a busca por diversas fontes de pesquisa; a valorização da tradição aural⁹ na performance; a visão da obra musical sob diferentes perspectivas interpretativas; bem como qual o papel do intérprete na criação artística - com a opinião, a produção musical e as pesquisas acadêmicas de referentes da área.

Através desse confronto de valores foi possível rever posições, bem como incluir novas indagações nesta pesquisa, o que, de certa forma, me ajudou a delimitar o escopo da tese. A partir disto tomei conhecimento da terminologia Pesquisa Artística, e nela encontrei uma espécie de refúgio através dos vários pontos em comum compartilhados entre mim e alguns autores ligados a esta área. A seguir, abordo os autores que dialogam diretamente com os valores acima mencionados, e, portanto, com esta investigação.

Com relação à Pesquisa Artística, esta tese se alinha em grande medida com a ideia tratada por Domenici (2012), que advoga em favor de uma visão de pesquisa ampla sobre o material musical.

Quando construímos uma interpretação, não desconsideramos a oralidade, da mesma maneira que a nossa imaginação não segrega os aspectos musicais dos extra-musicais, e o nosso corpo não diferencia entre conhecimentos tácitos e explícitos. Portanto, a pesquisa em performance musical que contemple a natureza inclusiva e integradora da prática tem o potencial para transformar a maneira como pensamos a música ocidental de concerto, a performance e o papel do performer. (DOMENICI, 2012, p. 169).

⁹ Utilizo o termo tradição aural e não tradição oral porque acredito que o primeiro contempla o segundo. Em outras palavras, tradição aural trata do que é *compreendido* através da audição, desta forma, plenamente transmitido. Ao passo que tradição oral contempla o que é *passado* por meio da fala, ou seja, prevê a saída do primeiro sujeito, mas não a chegada ao segundo, não ficando clara, desse modo, se a transmissão da informação é completa.

Numa definição que se aproxima muito do tipo de pesquisa que desenvolvi nesta tese, para Nevanlinna (2009), a “Pesquisa Artística consiste em uma prosa livre, mas, ainda assim, informada e analítica, que se comunica sistematicamente com suas fontes.”¹⁰ (NEVANLINNA, 2009, p. 82), portanto, fortalecendo a opinião de Lopez-Cano e Opazo, de que a Pesquisa Artística considera, entre outras fontes, as geradas pela experiência e pela prática do próprio artista-pesquisador.

De acordo com Nevanlinna, o artista-pesquisador pode abordar sua metodologia de duas formas: objetificando-a – investigando seu trabalho como se não fosse o autor dele; ou subjetificando-a – em que seu trabalho é refletido através de um relato em primeira pessoa. Acredito que somente seria possível descrever diversas questões ligadas principalmente à experimentação dos gêneros folclóricos e a relação destes com obras para violão solo, mediante a uma abordagem subjetiva. O intuito é passar para o leitor diversas singularidades do processo, algo que não pode se efetivar caso o artista-pesquisador lance um olhar distanciado para sua própria prática artística.

Outro ponto de contato com esse autor é a forma como encaro o objeto de pesquisa desta tese. Nesse ponto, a Pesquisa Artística toma emprestado das ciências naturais o fato de que uma obra ou um conjunto de obras pode ser encarado como experimento. Dessa forma, a obra é fonte de questionamento, levando o artista-pesquisador a uma dimensão de experimentação na busca por um aprofundamento na questão investigada. Em cada obra musical ou tipo de repertório disponível para estudo encontram-se infinitas especificidades em seus aspectos constitutivos, e, por esse motivo, segundo Nevanlinna, pode-se dizer que uma Pesquisa Artística ocorre em um ambiente singular, experimental e interpretativo, ao invés de um ambiente generalista e estrito, ligado, de certa forma, ao campo das ciências exatas (NEVANLINNA, 2009, p. 82-83). Por outro lado, a Pesquisa Artística não é somente

¹⁰ Tradução do autor, sendo o original: “*Artistic research would consist of free yet informed and analytical prose that communicates systematically with its sources.*”

empírica, e sim deve ser desenvolvida em diálogo com as produções realizadas dentro do seu campo de atuação.

Se a música é experimento, na medida em que olhamos para ela como um objeto de pesquisa, ela também é experiência, no momento em que a obra ganha vida através da performance. Cook (2006) defende uma visão da música *como* performance, entendendo que a partitura não é a obra musical, nem a performance é sua reprodução.

Schoenberg, Bernstein, Stravinsky e a indústria fonográfica advogaram e atuaram em favor da invisibilidade do intérprete. Neste caso, o performer seria apenas um meio de reprodução para as ideias do compositor. (COOK, 2006, p. 5). Com esses exemplos, Cook problematiza a visão da música que separa a partitura, que é o texto responsável pela transmissão das ideias do compositor (a quem o intérprete deve ser subserviente), e a performance, que é apenas o meio sonoro pela qual essas ideias do compositor são transmitidas.

Essa visão linear, que enxerga a performance como reprodução literal de um texto, sendo subordinada a ele, pode ser evidenciada até mesmo através da linguagem. Quando alguém interpreta algo, imaginamos que está apresentando uma versão de alguma coisa. Dessa forma, a performance parece subordinada a essa coisa, não sendo considerada parte da coisa em si. Segundo o autor “é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance”. (COOK, 2006, p.6). A ideia da performance “de” algo é problemática no sentido que exclui músicas que carregam em seu cerne interpretativo justamente a modificação do texto musical, como é o caso do *jazz*, do *rock* e da música folclórica que é estudada nesta tese.

Cook (2006) explicita que a música deve conservar seu caráter performático, e que não pode estar atrelada à reificação do texto musical, ou, parafraseando Taruskin, não vinculada a coisas, mas atos, ou, em suma, não a produtos, mas a processos. (TARUSKIN, 1995, p.24 apud COOK, 2006, p. 8). Ver a música como um processo destitui o poder dado à partitura como texto final. A obra musical só pode existir com a atuação do intérprete engajado em dar significado ao texto musical.

O respeito incondicional ao texto impõe exageros como o de supô-lo superior a própria manifestação sonora e de entender como antagônicas as figuras do compositor e do intérprete. (ALMEIDA, 2011, p. 68-69). Assim como Almeida, entendo a obra musical como um contínuo de possibilidades, portanto, sempre aberta a novas interpretações, assim como enxergo o compositor, o intérprete e o ouvinte como co-criadores.

Nesse sentido, Godlovich (1998, p. 3) afirma que “as obras subdeterminam intensamente suas performances”. Ou seja, de forma geral, existem decisões não grafadas na partitura que são de incumbência do(s) intérprete(s) tomá-las. Retomando, creio que dentro de uma obra musical existem inúmeras possibilidades interpretativas que não podem ser acessadas e utilizadas em uma única performance. Desse modo, a seleção dessas possibilidades faz com que, por meio de variadas performances (construídas sobre o trabalho intelectual de distintos intérpretes), se expandam os limites da compreensão de determinada obra ao percorrer diferentes caminhos interpretativos.

Isso, a meu ver, coloca o intérprete diante de ao menos duas perspectivas. A primeira dá liberdade para o músico criar sobre o texto musical, e a segunda confere ao músico a responsabilidade de expandir os limites da tradição interpretativa, uma vez que não faz sentido, artisticamente falando, repetir caminhos já trilhados por outros músicos. Estas duas perspectivas podem ser alcançadas através das informações que a partitura dá, mas principalmente por meio dos “espaços em branco” das obras, que, retornando à citação de Godlovich, faz com que cada interpretação seja única. Pessoalmente, vejo o intérprete como um mediador dessas duas tensões, ou, segundo Cook (2006), que é possível compreender a música como uma “arte combinada”, onde coexistem a “arte do compositor e a arte do performer” (COOK, 2006, p. 10).

Ao abordar a combinação dessas duas visões de arte, Cook, chama atenção para o perigo de se interpretar a relação partitura-performance de “uma maneira puramente vertical” (COOK, 2006, P. 15). Assim, uma sugestão deste autor para se investigar a música *como* performance, e que acatei como uma das estratégias de

investigação desta tese, é “estudar as performances que engrossam o legado das gravações, abrindo assim um arquivo de textos acústicos comparável, em extensão e significado, àquele de textos escritos em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu” (COOK, 2006, p. 15).

Pesquisadores que trabalham com performance precisam reconhecer os múltiplos fatores que estão por trás de uma determinada interpretação, buscando, assim, abordagens específicas que dependem do tipo de repertório. “Requer-se compreensão e respeito diante da amplitude e complexidade da concepção musical do intérprete, além da percepção de que a performance não é algo que diz respeito a verdades eternas”. (RINK, 2012, p. 41).

Até o presente momento utilizei as palavras performance e interpretação como sinônimos, bem como fiz o uso da palavra reprodução pejorativamente, ao referir-me ao ato de tocar exatamente as notas e as indicações que o compositor colocou na partitura. Alguns autores defendem que essas palavras não são sinônimas, e nem reprodução é um termo que designa as interpretações extremamente fiéis às partituras. Almeida (2011) faz distinção entre os termos performance e interpretação musical, considerando o primeiro mais amplo que o segundo. Para ele interpretação envolve todo o processo de estudo, e performance é o momento instantâneo da enunciação da obra. Interpretação requer a preexistência de um texto, a performance abarca práticas que não pressupõem um texto. Por outro lado, Kuehn (2010) advoga em favor da utilização do termo “reprodução musical” cunhado por Adorno, para definir atos que congregam a interpretação e a performance. Segundo Kuehn, para Adorno o “conceito de reprodução envolve, de maneira indissociável, o intérprete, a obra e sua interpretação” (KUEHN, 2010, p. 751), já que considera a performance o momento “*hic et nunc* de uma composição musical”. (KUEHN, 2010, p. 752).

Empregados separadamente, de acordo com este autor, nenhum deles faria jus à abrangência que o conceito de reprodução musical instaura, pois: a) o termo “execução” implica algo mecânico, executivo, e não leva em conta o aspecto criativo da reprodução musical; b) “interpretação” não abarca o elemento corporal e gestual da representação do intérprete; e c) o termo performance não abrange a parte

especificamente interpretativa e técnico-instrumental do evento da reprodução musical. (KUEHN, 2010, p. 755 -756). Portanto, para Kuehn, o termo “reprodução musical” deve ser tomado não por sinônimo de interpretação ou performance, e sim como um conceito abrangente que designa o momento em que uma obra musical é apresentada pelo músico, constituindo-se a interpretação e a performance partes integrantes e indissolúveis desse processo. (KUEHN, 2010, p. 756).

Essas definições me ajudaram a compreender esses termos de forma distinta, e demonstram que esses autores acreditam que o trabalho do músico, independentemente de ser chamado de performance, interpretação ou reprodução, vai muito além da transmissão musical através de uma execução fiel ao texto musical.

Pessoalmente, tendo a enxergar o termo interpretação como o mais apropriado para designar o trabalho aqui desenvolvido. Nesse sentido, me alinho com a acepção do termo apresentada pelo *The new grove dictionary of music and musicians*, que considera interpretação como o entendimento particular de uma obra musical manifestada na maneira como ela é tocada (GROVE, 2001, vol. 12, p. 497-498). Dentro desta significação genérica, pode-se inferir que o desenvolvimento de uma interpretação necessita do olhar crítico sobre algum evento ou objeto, justamente para que o “entendimento particular” possa emergir.

A interpretação de qualquer coisa é múltipla, e não possui apenas uma possibilidade de compreensão [assim como as obras musicais]¹¹. Por outro lado, a performance, embora possa ser o ponto culminante de um caminho reflexivo, não deixa de carregar em si um forte caráter de exibição¹².

Ao pensar na distinção entre esses dois termos, acredito que esbarro em uma questão contraditória: dentre as ocupações de um músico profissional podemos destacar incontáveis horas de estudo e prática musical individual, bem como

¹¹ Ver ECO (2005).

¹² Ver CARLSON (2010).

apresentações públicas que dão mostras do resultado desse estudo. Pois bem, se considerarmos o trabalho de um músico que se debruçou atentamente sobre um determinado repertório (nos moldes do que venho considerando neste trabalho como a construção de uma interpretação), não consigo acreditar que, ao apresentar-se publicamente, sua performance se destitua de significado por se tratar de uma exibição. E se isso não ocorre, não é possível separar tão claramente a interpretação, entendida como processo de compreensão e desenvolvimento de um ideal musical sobre uma determinada obra, da performance, como o ato de exibir publicamente habilidades musicais. O que sim entendo desse processo é que a interpretação e a performance vêm ambos imbuídos de um significado que foi construído ao longo de um tempo, em que a reflexão e a busca por diferentes perspectivas musicais foram determinantes para uma sólida *construção de interpretação para performance*.

Dessa forma, esses dois termos, embora diferentes, são utilizados nesta tese como sinônimo de um trabalho intelectual que se considera sólido, estruturado sobre diferentes fontes de informação e reflexão por parte do músico. Ainda assim, tenderei a utilizar o termo interpretação, para designar o processo de compreensão e desenvolvimento musical de uma obra, e performance como o ponto culminante do processo de construção da interpretação, ao transmiti-la publicamente em um concerto.

Foi através da escuta e da análise de grupos de performances que pude compreender certas constantes interpretativas dos gêneros folclóricos aqui estudados. O que hoje chama-se de tradição interpretativa, pode ser evidenciado por meio das diversas gravações de diferentes épocas. Essas características somente chegaram até nosso tempo graças à transmissão aural do conhecimento. Esse conhecimento, considerando-se a musicologia mais tradicional, foi negligenciado durante o processo de análise musical desenvolvido ao longo do século XX.

Na construção de uma interpretação de música sul-americana o conhecimento transmitido através da auralidade, bem como as práticas de performance tradicionais, devem necessariamente ser levados em consideração, sendo, no mínimo, tão importantes quanto a partitura. Por causa disso, como afirma Almeida (2011), a

música deve ser encarada como um processo aberto. Para esse autor devem-se considerar “todos os elementos que proporcionam e participam – de maneira mais ou menos explícita - da performance” (ALMEIDA, 2011, p. 64). Dessa forma, esse pesquisador situa o processo de apreensão musical como um misto entre a valorização da partitura e o dinamismo oriundo da performance musical, buscando não fetichizar o texto e nem o instrumentista.

Almeida cita Zumthor (2005) ao afirmar que umas das qualidades essenciais de toda performance é a *reiterabilidade não redundante*, que “se apegue a normatização imposta por um texto, mas que se flexibiliza diante das imprevisíveis variáveis da performance” (ZUMTHOR *apud* ALMEIDA, 2011, p. 64). Essa qualidade é a que conserva e prevê o conhecimento transmitido através da auralidade, dialogando diretamente com o conteúdo abordado nesta tese, uma vez que não é esperado que a partitura expresse todos os elementos que envolvem a criação de uma interpretação.

Para tratar de performance e interpretação na música de concerto ocidental devemos considerar um dos seus principais fatores, a notação musical, que ofereceu para este tipo de música o principal elemento documentado antes da aparição do registro sonoro, a partitura. Sobre ela se desenvolveram práticas interpretativas e o diálogo entre compositores, intérpretes e estudiosos de épocas musicais distintas. Também ofereceu a possibilidade de registrar composições abstratas impensáveis em situação de oralidade (composição). Ofereceu prescrição, normatização e margens interpretativas (performance). (ALMEIDA, 2011, p. 65).

Todos esses aportes que a notação trouxe para a música, no entanto levantaram outras questões, como os riscos de uma valorização demasiada da escrita musical, como aponta Almeida (2011):

o primeiro deles nos induz a uma decepção: investimos tanta autoridade à notação, acreditando que ela possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos musicais e sonoros, que decepçono-nos com seus resultados. [...]. Um segundo perigo na excessiva valorização da notação musical é a confusão entre partitura e obra, ou seja, a idolatria ao texto, a crença de que ele se basta por supostamente comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical. (ALMEIDA, 2011, p. 65 - 66).

O autor supõe que uma obra musical possui elementos estáveis e instáveis que preservam sua identidade e a redefinem a cada performance. Entretanto, é difícil definir a notação como exclusivamente estável e a performance como unicamente instável. Os signos não descrevem todas as formas de expressão, tornando a notação aberta. Por outro lado, pode existir uma fixação da performance através de dogmas interpretativos. Nesse sentido, para Bowen (1993), os musicólogos preferem falar sobre o que é facilmente quantificável, já que é muito mais fácil presumir que toda música possui um tipo de som ideal, e o objetivo do performer é aproximar-se deste tipo de sonoridade. Sendo assim, para esse autor, a tradição interpretativa - bem como a partitura - tem o efeito de estabelecer o que foi considerado essencial por diferentes músicos ao longo do tempo de existência de uma obra. Ainda assim, em cada processo de criação de interpretação para performance temos a oportunidade de reinterpretar as versões do que foi considerado essencial.

Retomando o aspecto fixo e mutável, ou estável e instável, presente na música e na performance, Bowen (1993) afirma que nos últimos 300 anos os compositores tentam controlar a escrita de modo a criar menor variedade na interpretação de performance para performance. Entretanto, observa dois fatores chave da obra escrita:

- Partituras não são obras musicais, são representações espaciais e não musica temporal;
- Todas as performances são virtualmente variáveis de uma para outra.

Embora o compositor possa, através da escrita, estabelecer restrições específicas, as nuances que um intérprete pode conferir à obra são variadas e muito particulares. Por esse motivo, o músico pode fazer-se uma pergunta: o quanto um intérprete pode alterar uma música sem transformá-la em algo diferente? Na música sul-americana, sobretudo a baseada em gêneros folclóricos, nós, os intérpretes, ao analisarmos gravações de referentes na área, podemos nos deparar com uma série de “liberdades” que podem ser entendidas por determinadas escolas interpretativas como uma modificação profunda na escrita do compositor. É interessante notar que dentro do campo da música de concerto essa postura é mantida até mesmo quando

se realiza um trabalho sobre partituras do período renascentista e barroco, que eram tidas na época como um guia e não como um texto sagrado.

Entendo, juntamente com Bowen (1993), que as obras – mesmo as escritas em partitura – carregam elementos oriundos da tradição aural que faz com que uma obra musical varie entre performances, e que elas mudem com o passar das gerações. Em síntese, “a música só existe como resumo das performances anteriores” (BOWEN, 1993, p. 151). Piedade (2011) vai nesse sentido ao afirmar que a musicalidade “é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIEADADE, 2011, p. 104). Sendo assim, toda performance é uma interpretação da história da música, pelo menos, da música executada.

Como aponta Bowen (1993), as primeiras performances de uma obra criam uma espécie de tradição na execução, e as performances subsequentes podem nos dizer muito sobre como as primeiras eram¹³. Novas interpretações reinterpretam as antigas, criando uma mutação que passa pelas gerações, e que gera a tradição. Com o conhecimento prévio, um ouvinte pode reconstruir a tradição de uma obra através de um grupo de performances. O intérprete, para este autor, deve mediar entre a identidade da obra, para transmitir a força da tradição, e seu desejo individual de explorar um novo território.

Nessa mesma linha de pensamento encontra-se o trabalho de Domenici (2012). A autora defende o intérprete como personagem visível e atuante na mediação entre as ideias do compositor, expressas na partitura, e a performance.

A ideologia da música ocidental de concerto estabeleceu uma relação assimétrica de poder entre composição e performance. A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance

¹³ Ainda que essa tradição possa ser iniciada por performances que desconhecem profundamente as referências do compositor. O que, diga-se de passagem, é algo bastante comum no repertório do violão, como, por exemplo, algumas obras de Villa-Lobos interpretadas por Julian Bream ou Andrés Segóvia.

subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado. (DOMENICI, 2012, p. 169).

Domenici explica que durante muito tempo, a música ocidental considerou que apenas a voz do compositor deveria ser ouvida. Para isso o “meio transparente” utilizado era o intérprete. Com isso desconsidera-se que a música ocorre, na prática, somente através do seu “elemento acústico”, e, se na teoria ele é descartado, na prática isso se torna impossível.

Para a autora, dar voz ao instrumentista é resgatar a tradição aural, fator que incide sobre o processo de criação de uma interpretação, valorizando questões que emergem de sua prática, portanto, de sua Pesquisa Artística.

Tomar um texto musical apenas pelos seus parâmetros fixos de notação sem consideração ao seu elemento acústico, social e expressivo é o equivalente a desconsiderar a voz, a encapsular no texto apenas o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica, o contexto e a voz de quem fala. (DOMENICI, 2012, p. 172).

Ao estabelecer que a partitura não é uma obra musical; que a música só existe enquanto performance; e que os elementos tradicionais de um gênero musical vão sendo construídos ao longo do tempo, advindos sobretudo de um conhecimento transmitido por meio da escuta, foi possível definir que a música estudada nesta pesquisa demanda diferentes abordagens no seu processo de estudo.

Rink (2012), ao tratar sobre questões referentes ao campo da musicologia da performance, advoga em favor de uma investigação que evite os problemas enfrentados por essa disciplina no passado, propondo:

- Não supor que a música ocidental seja superior às outras músicas;
- Não fazer diferença entre tradições escritas e orais;
- Não fazer distinção entre composição e improvisação;
- Entender que uma obra musical surge a partir da performance e depende dela;
- Dissolver qualquer distinção estável entre performance e obra.

Ou seja, por meio desses pressupostos, Rink (2012) apresenta uma abordagem etnomusicológica da musicologia da performance. Como o próprio autor aponta, a necessidade de reconhecer “uma perspectiva global no estudo da

performance musical, independente do foco individual de suas iniciativas de pesquisa”. (RINK, 2012, p. 35).

Este autor afirma que na pesquisa ligada à musicologia da performance ocorre uma tensão inevitável entre generalidade e especificidade. Tanto os pontos de vista mais próximos quanto os periféricos podem ser necessários. Além disso, no estudo da performance, todos os aspectos da maneira pela qual a música é e tem sido executada, devem ser levados em consideração.

Para isso o autor apresenta fontes de dados de pesquisa que garantem um estudo minucioso de informações. Nessa lista, as fontes que interagem com esta investigação se destacam: instrumentos remanescentes (no caso desta tese, instrumentos típicos); material iconográfico (fotos de instrumentos, representações da performance instrumental, da dança, da região geográfica onde gêneros são praticados, entre outros); tratados práticos e livros de instrução (nessa categoria é possível incluir também videoaulas); tratados teóricos; partituras e manuscritos e gravações de áudio e vídeo. (Rink, 2012, p. 37 - 38).

Isto posto, não acredito ser possível realizar a investigação proposta nesta tese atendo-se à partitura como fonte principal de pesquisa. Como afirma Domenici (2012), o intérprete deve mediar as informações contidas na partitura, que são um retrato mais ou menos fiel das ideias do compositor, e as suas próprias concepções interpretativas no momento da performance.

É comum notar certa dualidade na abordagem musical advogada pela musicologia tradicional e pela Pesquisa Artística, que coloca esses dois campos numa espécie de cabo de guerra. Temos partitura vs intérprete; fidelidade ao texto vs originalidade; reprodução literal do texto na performance vs interpretação. A ideia que almejo, que vai ao encontro de alguns dos autores acima mencionados, é a de realizar um trabalho investigativo pelo caminho do meio, procurando atenuar o que Rink (2012) chama de tensão inevitável entre generalidade e especificidade, que ocorre na pesquisa ligada à performance. Isto é, pensar a música por um viés que permita a valorização das múltiplas fontes, desenvolvendo uma visão que se aproxima e se

afasta do objeto de estudo na busca por diferentes perspectivas de abordagem da música sul-americana, que podem ser utilizadas individualmente ou coexistir em uma metodologia mais ampla no processo de construção de uma interpretação.

3. METODOLOGIA: PRÁTICA ARTÍSTICA - UM CAMINHO EXPLORATÓRIO

Por esta ser uma pesquisa que já vinha sendo gestada de forma prática antes do doutorado, e também por entender que durante e após o percurso acadêmico nos tornamos especialistas (e quiçá referências) no assunto investigado, busquei racionalizar os caminhos investigativos que já havia percorrido, bem como abraçar técnicas de coleta e interpretação de dados que contemplassem as demandas específicas que achei necessárias para o desenvolvimento da metodologia deste trabalho.

Antes mesmo do início desta pesquisa, já desejava trabalhar sobre minha própria prática artística, fazendo com que questionamentos, dúvidas, e perspectivas acerca do fazer musical emergissem do meu contato próximo com o violão e seu repertório. No entanto, no momento de dar forma a esta tese, não queria me prender a uma metodologia já estabelecida, e aqui me refiro especificamente às ligadas à Pesquisa Artística, tal como o *laço de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão*, apresentado por López-Cano e Opazo (2014, p. 168). Acredito que se tivesse optado por utilizar integralmente esta ou alguma outra metodologia, estaria me condicionando a seguir os passos de um caminho que foi criado para ser genérico, e que, portanto, não consegue considerar, *a priori*, as necessidades específicas demandadas pelo objeto de pesquisa.

Retomando a fala de Nevanlinna (2009), a pesquisa em música se desenvolve em um ambiente singular e experimental em que o caso estudado é único. Diante disso, penso que a singularidade de uma pesquisa como esta deve refletir-se também na escolha direcionada dos procedimentos metodológicos utilizados.

Entretanto, não é meu intuito advogar contra o uso das metodologias de Pesquisa Artística disponíveis. Na realidade, para esta investigação, busquei estar livre de possíveis limites metodológicos preestabelecidos por outros autores. Como dito na abertura deste trabalho, o que se desenvolveu aqui, a meu ver, encontra-se no limiar da objetividade científica e da subjetividade interpretativa, e, por isso mesmo, optei por abraçar parcialmente apenas algumas técnicas de investigação e coleta de

dados de metodologias científicas. Assim, acredito que pude desenvolver uma pesquisa exploratória também no âmbito da metodologia. Ou seja, a experimentação e a exploração não se restringiram ao conteúdo investigado relacionado ao tema desta tese, mas também puderam ser aplicadas na seleção, crítica e adaptação dos métodos de coleta e desenvolvimento de dados que utilizei.

De uma forma geral, me alinhei com o método científico tradicional ao coletar dados de diferentes fontes de pesquisa necessários para a investigação para, posteriormente, avaliá-los, analisá-los e interpretá-los. Estes procedimentos, somados à minha prática artística sobre o repertório selecionado nesta pesquisa, foram o ambiente propício para que novas informações emergissem. Deste modo pude congregiar experiências artísticas subjetivas com um rigor investigativo sobre diferentes fontes de pesquisa.

Embora pareça simples expressar e compreender minha decisão metodológica, somente pude realmente finalizar este capítulo com a proximidade do término do curso de doutorado. Tive de esperar para saber até onde o conteúdo desenvolvido me levaria, que novas questões ele suscitaria e de que forma o que fiz e pesquisei se converteria em texto e música, para, assim, compreender que as estruturas de coleta de dados utilizada nos capítulos 5, 6 e 7 desta tese, de fato, se configuravam em um método válido. De forma geral, esta pesquisa é desenvolvida através da busca por fontes de informação que iluminem o caminho de um intérprete interessado em tocar a música desenvolvida sobre gêneros folclóricos sul-americanos, absorvendo deles práticas de performance oriundas do conhecimento desse contexto tradicional.

Levando em consideração a ideia central e os objetivos desta tese, expostos na introdução, diferentes procedimentos foram utilizados para coletar e desenvolver os conteúdos almejados. Para isso, dividi o processo em três fases: 1) analisar as características essenciais dos gêneros folclóricos sul-americanos, incorporando suas práticas de performance à minha técnica instrumental; 2) verificar influências e referências da música folclórica sul-americana (que podem ser explícitas ou implícitas) contidas nas obras para violão solista selecionadas para este estudo; e 3) sintetizar o

conhecimento descoberto e desenvolvido nas etapas 1 e 2 ao produzir interpretações que, por abarcar os dados coletados nessas duas fases, reaproximam as obras escritas para violão solo de seu contexto folclórico. Por suas características, cada fase produziu demandas por variadas fontes de pesquisa ou procedimentos metodológicos específicos.

Na fase 1, para analisar as características essenciais e as práticas de performance de cada gênero folclórico, primeiramente levantei dados de variadas fontes de pesquisa, como publicações científicas, materiais didáticos, videoaulas, documentários, partituras, *lead sheets* e gravações. Especificamente, busquei vídeos que tratassem sobre as danças dos gêneros¹⁴, bem como apresentações musicais nas quais pudesse observar a performance dos instrumentos típicos, atentando para formas de execução instrumental. Nesse material, tentei observar inflexões corporais que pudessem denotar diferentes sentimentos ligados à prática dessa música. Além disso, os documentários e as videoaulas ajudaram a entender particularidades dos gêneros, sobretudo as vinculadas à manifestação cultural em si e à técnica instrumental, respectivamente.

Outro tipo de fonte de pesquisa utilizado foram as gravações em áudio de violonistas dedicados à música sul-americana e de artistas importantes da música folclórica sul-americana. Por fim, materiais didáticos, partituras e *lead sheets* acerca dos gêneros folclóricos foram usados. Neles, diversas informações obtidas nos vídeos e nas videoaulas puderam ser corroboradas. Além disso, várias práticas de performance ao violão, com frequência, estavam detalhadamente explicadas nesses materiais.

Não poderiam faltar em uma pesquisa acadêmica publicações científicas, que, por meio de artigos e livros, foram de grande utilidade para dialogar com outras publicações que abordavam a Pesquisa Artística e/ou a música sul-americana. Desse

¹⁴ Nos casos dos gêneros que possuíam dança.

modo, pude conhecer as produções existentes que são similares a esta tese, o que auxiliou a reconhecer a grande lacuna que existe na investigação sobre esse repertório, sobretudo em universidades brasileiras. Essa constatação foi fundamental para o desenvolvimento de um trabalho inédito, como se espera de uma tese de doutorado, e que complemente e expanda os estudos já existentes deste campo da música.

O processo de incorporá-las ao meu leque de técnicas instrumentais se deu por meio da experimentação, comparando e contestando as informações obtidas nos materiais acima mencionados, com a resultante técnico-musical desenvolvida durante minhas sessões de estudo.

Na fase 2, para verificar influências da música folclórica sul-americana contidas nas obras para violão que integram esta pesquisa, utilizei uma abordagem comparativa de viés teórico e prático. Na teórica, empreguei toda a bagagem adquirida durante a etapa 1 desta metodologia para encontrar as influências da música folclórica na escrita dos compositores selecionados. Dessa forma, informações sobre a escrita dos gêneros puderam ser corroboradas, bem como a comparação de gravações folclóricas com registros das obras para violão solo me levou a criar conexões auditivas entre esses dois mundos. Em relação ao viés prático, o estudo de outras obras folclóricas complementou a compreensão dos gêneros a partir da perspectiva de outros compositores. Dessa maneira, pude experienciar o tratamento que outros autores de música folclórica dão às características essenciais e às práticas de performance típicas dos gêneros em suas composições.

Seguindo estes passos, ao começar o estudo das obras para violão solo que foram inspiradas em gêneros folclóricos já havia construído uma base razoavelmente sólida de conhecimento sobre diversos elementos constitutivos dos gêneros folclóricos e a ela recorria para buscar inspirações para a criação da minha própria interpretação.

Como síntese das informações obtidas e desenvolvidas nas duas etapas anteriores, procurei, na fase 3, elaborar interpretações que incorporassem algumas

das práticas de performance próprias dos gêneros folclóricos na execução das obras estudadas, assim estabelecendo conexões interpretativas entre a música folclórica e a acadêmica.

É importante destacar que palavras como *objetivos* e *resultados*, embora importantes para uma pesquisa científica, e, também, para um certo ordenamento e concatenação de ideias, nesta tese acabam por ter um significado um tanto figurativo. Dito de uma forma mais direta, os objetivos aqui propostos e traçados são amplos o suficiente para que os resultados não possam ser mensurados. Deste modo, o ato de investigar o material disponível sobre a música latino-americana e as obras para violão solo aqui estudadas com a finalidade de elaborar interpretações acaba se configurando, de certo modo, em objetivo e produto final ao mesmo tempo.

Sendo assim, nos próximos capítulos apresento meu percurso de criação de interpretações em obras baseadas nos gêneros folclóricos *zamba*, *candombe* e *tonada*. O desafio foi mesclar os valores apresentados no segundo capítulo para abordar a música sul-americana, já que esse tipo de repertório não necessariamente está ligado ao grande escopo da música clássica ocidental, e muitos compositores que estudei estão mais próximos das correntes folclóricas da música do que das eruditas.

Desenvolver práticas instrumentais que apontassem caminhos relevantes, durante o processo de vivência dos gêneros, por vezes se apresentou de forma obscura. Foi difícil entender que esse trabalho não permitia quantificar em horas de estudo cuidadosamente separadas e destinadas a um objetivo específico. Esta pesquisa foi feita na "tentativa e erro", na experimentação e em uma única certeza: que o resultado final seria, em boa parte, imprevisível durante o processo. Por fim, outro desafio foi transformar a prática desenvolvida por mim em texto, em ideias coerentes e em certezas transitórias, mas acredito que o trabalho do artista-pesquisador é um pouco tornar palpável o abstrato que é nosso trabalho.

Por esses motivos, os capítulos a seguir são fruto de uma investigação não linear. As informações aqui contidas, mais do que estudadas através de um modelo

racional e estruturado em etapas bem definidas, foram sentidas e intuídas num primeiro momento para que posteriormente as demandas próprias dos gêneros viessem à tona.

Utilizei como mote interpretativo a relação que os compositores fazem em suas obras a gêneros folclóricos sul-americanos. Não pretendo que essa relação seja, ou se torne, uma verdade interpretativa ou um dogma. Muito antes da concepção deste trabalho, já entendia que diferentes interpretações são válidas, e o fato de os compositores aqui tratados fazerem alusões mais ou menos explícitas a gêneros folclóricos não implica que o intérprete deva ter um respeito incondicional a sua matriz popular¹⁵. Inclusive, muitos autores não fazem menção direta em suas partituras aos gêneros em que se basearam, o que, ao menos, abre o espaço para especular acerca dos seus motivos para isso. Por exemplo, pode querer dizer que o compositor se baseia no gênero, mas entende que ele atua somente como inspiração, e que o intérprete pode ser capaz de interpretar essa música sem necessariamente conhecê-lo.

Sendo assim, é provável que essa tese forneça menos respostas definitivas do que novas interpretações, dúvidas e soluções – necessariamente provisórias – sobre o texto musical. Várias referências foram feitas à dança, aos compositores, às letras, às gravações específicas, e, de modo a tornar as informações contidas nos capítulos seguintes mais compreensíveis, convido o(a) leitor(a) a acompanhá-los acessando a lista de reprodução chamada **Violão sul-americano: múltiplas influências**¹⁶ onde se encontra material complementar à leitura.

¹⁵ Acredito que o ritmo base do gênero não pode ser uma referência incondicional para o intérprete, uma vez que essa visão limitadora não considera que a música (escrita ou tocada) possui múltiplas interpretações. A semelhança disso, é a visão da partitura como um texto sagrado que deve refletir, por meio do intérprete, todas as intenções do compositor, como discutido anteriormente no capítulo 2.

¹⁶ Na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências** compilo áudios e vídeos disponíveis na internet e outros elaborados por mim, com o intuito de oferecer exemplos musicais dos conteúdos discutidos nesta tese. De modo a facilitar o uso desta ferramenta, coloquei as indicações de escuta como notas de rodapé ao longo do texto. Nelas o(a) leitor(a) encontrará o nome e o número da faixa, acrescidos do link para acesso. Lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas**

estilo criado por determinado grupo de músicos. Por esse motivo, denominações sobre o tipo de música realizada – música barroca; jazz americano; música africana – são apenas aproximações, e quanto mais abrangente for o nome do gênero que ela designa, maior será o esforço que se têm de fazer para especificar de que música se trata.

Partindo desse pressuposto, pude ir definindo algumas bases do que considero ser, nesta tese, “música sul-americana”. O compositor e violonista argentino Ernesto Méndez, em sua conferência na mesa-redonda sobre música latino-americana para violão, realizada dentro da programação do 1º SIM! – Simpósio Internacional de Violão¹⁷, aborda essa confusão ligada à nomenclatura da música realizada em nosso continente, e que resumo a seguir. Imagine que você, leitor(a), é um(a) compositor(a) nascido no Peru, sua produção musical coincide com a época de escrita desta tese, e sua obra consiste majoritariamente de peças que adaptam e reproduzem formas e gêneros folclóricos peruanos para piano, por exemplo. Que tipo de nomenclatura seria apropriada para referir-se à sua música? Música latino (ou sul)-americana? Música contemporânea? Isso se não entrarmos na seara da divisão da música popular ou erudita (aliás, Tom Jobim é mais popular que Gentil Montaña? Alberto Ginastera é mais erudito que Radamés Gnattali?). Já o termo “música contemporânea”, embora seja utilizado para designar obras com caráter vanguardista e geralmente atonal, não poderia ser atribuído também às obras de caráter folclórico compostas na atualidade? Compositores como o uruguaio Alfonso Broqua, que em grande parte de sua obra absorveu gêneros folclóricos da região do rio da Prata, não poderia se encaixar também na categoria “música popular”? Essas e outras imprecisões de nomenclatura são inerentes à música, e, feliz ou infelizmente, temos de lidar com as já mencionadas aproximações para designar o que estamos tratando de falar. Através dessa alegoria,

¹⁷ O 1º SIM! Simpósio Internacional de Violão – *O Violão na América Latina: tendências, desafios, perspectivas*, foi realizado em Belo Horizonte/MG entre os dias 24 e 28 de outubro de 2017. Disponível na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 1)**. <https://www.youtube.com/watch?v=WYA64TUhSIs&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU1dIgdjDnK-57G&index=43&t=0s>

Méndez chama a atenção para o local que o compositor e o intérprete ocupam no meio musical ao posicionar-se como um artista dedicado à música sul-americana, problematizando que esse termo é abrangente e necessita explicação.

Geralmente, quando se fala em música sul-americana (que é a aproximação geográfica de um termo ainda mais abrangente - música latino-americana) a primeira referência é, evidentemente, à música feita na América do Sul. No entanto, este termo é usualmente entendido como a produção musical que está baseada e inspirada em manifestações folclóricas dessa mesma região. Compositores e intérpretes dessa vertente geralmente possuem amplo conhecimento da música praticada em seus países, e é dela que eles extraem o substrato para desenvolverem suas composições.

Desse modo, adoto o rótulo “música sul-americana”, que parece ser a terminologia que melhor se encaixa em uma primeira aproximação sobre quais as músicas que esta tese se debruça. De todo modo, ainda é necessário realizar uma segunda aproximação, designando mais especificamente o tipo de repertório que abordo. Sendo assim, a música estudada aqui é oriunda principalmente de duas vertentes.

1. *Obras ligadas aos movimentos nacionalistas*: desenvolvida entre o final do século XIX e a metade do século XX, neste tipo de produção é possível ver a preferência dos compositores em trabalhar sobre alguns elementos dos gêneros folclóricos, inseridos em formas musicais oriundas majoritariamente da tradição europeia.
2. *Produção dos compositores-violonistas*: nesta vertente, mais próxima do nosso tempo, pode-se notar a predileção por associar o violão solista, ou de concerto, à criação subsidiada pelos gêneros folclóricos e populares.

As obras selecionadas para o estudo nesta tese compreendem apenas a produção realizada a partir da metade do século XX. Não quer dizer que somente exista uma produção sul-americana de relevo a partir desse período. Pelo contrário, desde os primeiros movimentos nacionalistas latino-americanos, na segunda metade do século XIX, compositores olham para a música tradicional de seus países com

interesse. O fato de as obras abordadas neste trabalho restringirem-se apenas aos últimos 60 anos, aproximadamente, se deve à sua ampla difusão no meio violonístico, sendo, em sua maioria, obras com que frequentemente um músico pode se deparar em sua carreira, principalmente durante seu processo formativo.

Como vimos acima, foi possível dividir as obras trabalhadas nesta pesquisa em duas vertentes. Abordando essa divisão de forma mais detalhada, apresento, a seguir, seu contexto histórico e alguns exemplos de compositores mais representativos de cada período.

Os *compositores nacionalistas* tinham particular interesse em incorporar as manifestações folclóricas de seus países em suas produções musicais. Entretanto, a preparação musical desses autores estava fortemente ligada a um ensino conservatorial europeu, o que fazia com que eles tivessem contato com o folclore de seus países de forma distanciada, seja pelo seu treinamento em uma música bastante afastada das práticas musicais populares ou até mesmo por sua classe social. Isso pode ser notado em obras que, com frequência, mesclam melodias folclóricas com formas musicais clássicas, por exemplo. A mistura de procedimentos composicionais oriundos da música clássica com elementos folclóricos é o que ajuda a desenvolver esse nacionalismo, pois, como afirma Guestrin (2004), ele nasceu

a partir da necessidade de dizer algo [...] buscando uma linguagem própria com as necessárias e enriquecedoras influências universais, mas a partir da ótica particular de um habitante dessas latitudes (GUESTRIN, 2004, p. 51).¹⁸

Destaco Afonso Broqua (Uruguai, 1876-1946), Oscar Lorenzo Fernández (Brasil, 1897-1948), Vicente Emilio Sojo (Venezuela, 1887-1974), Carlos Guastavino (Argentina, 1914-2001) e Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959), como alguns dos compositores representantes desse movimento.

¹⁸ Tradução do autor, sendo o original: *nacido a partir de la necesidad de decir algo [...] buscando un lenguaje propio, con las necesarias y enriquecedoras influencias universales, pero desde la óptica particular de un habitante de estas latitudes.*

A partir da invenção do violão moderno pelo luthier espanhol Antonio de Torres (1817-1892), por volta de 1850, e sua posterior difusão através dos violonistas e pedagogos Francisco Tárrega (1852-1909), seguido por seu discípulo Emilio Pujol, (1886-1980) e, posteriormente, pela quase onipresente figura do violonista Andrés Segovia (1893-1987) durante o século XX, é que foi impulsionada a composição para violão. Embora o desenvolvimento do repertório do violão de concerto fosse mais evidente na Europa, a produção na América do Sul, sobretudo pela evasão de Pujol e Segóvia para o Uruguai e a Argentina entre as décadas de 1930 e 1950, devido à guerra civil espanhola, foi ganhando espaço através das performances desses músicos.

Foi neste período que *compositores-violonistas* da América do Sul tiveram a oportunidade de apresentar seus repertórios para esses músicos, alguns até mesmo tiveram aulas particulares com eles, como é o caso do uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001), ganhando, assim, legitimidade dentro do campo através da opinião destes referentes. Somam-se a essa lista, compositores como Antonio Lauro (Venezuela, 1917-1986), Agustín Barrios Mangoré (Paraguai, 1885-1944) e Abel Fleury (Argentina, 1903-1958).

A partir da segunda metade do século, até o início do século XXI observamos a produção do colombiano Gentil Montaña (1942-2011), dos argentinos Carlos Aguirre (1965) e Jorge Cardoso (1949) e do chileno Javier Contreras (1983), entre outros.

Ainda na categoria *compositores-violonistas* é possível localizar os que possuem o estilo mais vinculado às correntes populares. Para Guestrin, citando Alejo Carpentier, essa é uma música feita de “dentro para fora” (*adentro-afuera*), ou seja, uma música que considera o contexto social e cultural do compositor através de sua vivência pessoal no processo compositivo, na busca por composições de genuíno sabor nacional. (CARPENTIER apud GUESTRIN, 2004, p. 50). Como autores dessa linha destacam-se especialmente os argentinos Quique Sinesi (1960), Juan Falú (1948), Marcelo Coronel (1962), Ernesto Méndez (1968) e o chileno Juan Antonio Sánchez (1965). Como muitos dos compositores latino-americanos, eles parecem ter predileção pelas pequenas formas, que geralmente coincidem com as estruturas

próprias de cada gênero folclórico, e pela composição musical que utiliza harmonias e melodias tonais básicas.

Utilizar apenas duas categorias para descrever a produção para o violão nos últimos 150 anos pode parecer bastante reducionista, e o é em alguma medida, já que elas abarcam uma ínfima porção do que se produz nesse continente. Entretanto nelas estão contidos apenas os compositores que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta tese. É interessante notar que no primeiro grupo, a música tradicional geralmente se encontra citada, modificada e transformada pelos compositores, ou seja, compõe-se incorporando elementos folclóricos aos procedimentos composicionais da música erudita ocidental, ao passo que no segundo, as obras são compostas a partir do material folclórico, evidenciando e reforçando práticas diretamente ligadas à música folclórica, como afirma Guestrin (2004),

enquanto o compositor nacionalista se apropria (às vezes literalmente) giros melódicos e rítmicos, introduzindo-os dentro de uma concepção acadêmica europeia, o violonista popular se embrenha na forma folclórica para, a partir dela, gerar um novo feito artístico. Assim, desaparece essa contradição entre elementos (tema melódico - forma acadêmica) da qual muitas vezes se ressentia o discurso artístico musical nacionalista." (GUESTRIN, 2004, p. 106 - 107).¹⁹

Entendo que essa categorização não dá conta das exceções, como, por exemplo, os compositores que podem localizar-se em diferentes categorias, sobretudo no que diz respeito aos que possuem inclinação à música erudita ou à popular. Esse é o caso do argentino Abel Fleury, que Guestrin classifica como um compositor-violonista, ao passo que localiza o também argentino Eduardo Falú na categoria destinada aos compositores populares.

¹⁹ Tradução do autor, sendo o original: "*Mientras el compositor nacionalista toma giros melódicos (a veces textualmente) y rítmicos introduciéndolos dentro de una concepción académica europea, el guitarrista popular se mete dentro de la forma folklórica para desde allí generar un hecho artístico nuevo, desapareciendo esa contradicción entre elementos (tema melódico - forma académica) que en muchos casos resiente el discurso artístico musical nacionalista.*"

Toda categorização tem esse risco, e é compreensível que haja divergências neste processo. A produção de Fleury e Falú, de certo modo, conserva muitos traços em comum, como a utilização de formas musicais tradicionais argentinas, composições de construção musical simples e de curta duração, fazendo com que possam compartilhar lugares em categorias como compositores-violonistas ou compositores populares. Fica evidente que, apesar da crítica, sua localização em uma categoria ou outra depende de fatores que não são auto evidentes para o(a) leitor(a).

Por outro lado, não é de meu interesse classificar compositores de acordo com seu tipo de produção, apenas categorizá-los, em ordem mais ou menos cronológica, para que sirva como um guia, ou até mesmo como um pequeno panorama da produção violonística sul-americana que é contemplada nesta tese.

Sendo assim, é justamente para esse repertório, que aos poucos encontra espaço dentro do repertório violonístico canônico, que estou olhando e me indagando sobre como construir uma performance informada²⁰, a partir da consideração dos fatores descritos acima. Acredito que trabalhar com essas vertentes dá mostras do tipo de repertório sul-americano de que estou falando e que um intérprete pode se deparar dentro do universo do violão solista.

Por fim, uma vez que trabalho diretamente sobre o material folclórico, gostaria de discorrer sobre como é entendido esse termo nesta tese. Delimitar o que é *folclore* é uma tarefa muito complexa, principalmente se levarmos em conta que no Brasil esse termo está envolto em muitas discussões acerca de sua utilização. De forma geral me alinho com a definição dada por Cascudo (1979), no seu Dicionário do Folclore Brasileiro. Neste livro, o autor define, de forma objetiva, que folclore “é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição” (CASCUDO, 1979, p. 400).

²⁰ Entendo por performance informada o trabalho de construção de uma interpretação que considera múltiplas fontes, e não apenas a partitura, como meio de obtenção de informação sobre uma obra e/ou período estilístico.

Brandão (1984) discorre sobre a problemática da palavra folclore no Brasil. Para esse autor existe uma variedade de entendimentos do que é esse termo, podendo a palavra folclore significar o mesmo que cultura, ou até mesmo que o folclore não existe, e o termo mais apropriado a ser utilizado seria cultura popular. Fica difícil definir o que abarca o folclore, principalmente se levarmos em consideração as significações acima. Entretanto, algumas constantes²¹ são apresentadas por esse autor de modo a delimitar o que pode ser considerado material folclórico:

- Ser preferencialmente *anônimo* (na verdade todas as músicas possuem um autor, porém sua ancestralidade é tamanha que não se pode precisar sua autoria);
- Abraçado como *prática social*;
- *Persistente*, na medida em que perdura durante várias gerações.

O fato de ser persistente confere ao material folclórico um certo ar de imobilidade. No entanto, a normatização tratada por Cascudo (1979) não é estática, e sim vai transformando-se lentamente ao longo do tempo. Exemplifica essa ideia o fato de que Mário de Andrade, durante sua missão de pesquisas folclóricas pelo norte e nordeste do Brasil na década de 1930, ter previsto novas coletas de cantos e músicas tradicionais a cada cinco anos, para verificar as transformações ocorridas nessas manifestações folclóricas.

Sendo assim, a música estudada nesta investigação pode ser chamada de folclore, de cultura, de cultura popular ou de cultura tradicional. Para mim o mais importante é a compreensão das práticas dos gêneros folclóricos desde o ponto de vista de quem os pratica. As pessoas e os povos envolvidos em praticar e transmitir os gêneros folclóricos estudados nesta tese, normalmente, se referem a eles como *música folclórica*, e como estou me debruçando sobre suas práticas, me parece razoável também denominar esta música assim.

Uma vez delimitado o tipo de música sul-americana de que estou tratando, outra categorização que vai ao encontro e complementa a que acabo de fazer, é feita por Fernandez (2017, p. 3). Esse autor apresenta quatro maneiras em que o folclore sul-americano pode ser observado no repertório de violão solo, a saber:

I. A reprodução literal de um arquétipo do gênero

Ocorre nas obras de compositores ligados à uma estética de fusão, ou de fronteira. Em outras palavras, que trabalham misturando influências musicais distintas, como, por exemplo, o “popular” e o “erudito”. Suas obras com frequência respeitam os principais elementos constitutivos de um gênero folclórico como a forma musical, a harmonia e a melodia. Muitas vezes, a inovação de suas peças reside justamente no fato desses compositores importarem as dinâmicas internas das agrupações típicas dos gêneros para o contexto do violão solista. São representativas desta forma de composição, obras como *Te vas milonga*, de Abel Fleury e *Pachamama*, de Marcelo Coronel, que utilizam os gêneros *milonga* e *zamba* como base composicional. Nesta tese, ainda o leitor irá se deparar com obras de outros compositores ligados a essa estética, como os já mencionados, Carlos Aguirre (1965), Javier Contreras (1983), Quique Sinesi (1960), Juan Falú (1948), Ernesto Méndez (1968) e Juan Antonio Sánchez (1965).

II. A elaboração do arquétipo de forma mais ou menos enriquecedora ou modificadora

É frequentemente encontrada na produção dos compositores ligados às correntes estéticas nacionalistas. Nesses casos, trata-se de compositores que possuem uma sólida formação dentro da música erudita e, dessa maneira, fica evidente em suas obras a manipulação do material musical com técnicas composicionais que estão em consonância com suas formações. É possível ver os gêneros argentinos *zamba*, *estilo* e *gato* trabalhados e modificados ao longo da *Sonata n° 1*, de Carlos Guastavino, por exemplo.

III. Um retrato pessoal e pictórico do arquétipo

Essa categoria oferece uma ampla possibilidade de interpretação. De certa maneira, toda composição baseada em um gênero folclórico é um retrato pessoal e pictórico. O que varia é o grau de pessoalidade, por assim dizer, aportado à obra. Esse tipo de produção pode ser encontrado geralmente em obras de compositores que se inspiram em um gênero, porém, não utilizam sua estrutura, nem seus principais aspectos constitutivos. Ou seja, em suas composições o gênero é evocado através de poucos elementos identificáveis por pessoas que possuem um conhecimento prévio dessa música. Nesses casos, alguns compositores, de modo a evidenciar o flerte com determinado tipo de música, introduzem a palavra *aire* antes do nome do gênero que serviu de inspiração.

Por exemplo, na obra *Aire de zamba* (figura 1) de Agustín Barrios, é possível identificar elementos provenientes da *zamba* através do caráter amoroso e nostálgico que são evocados por meio da utilização do modo menor e dos intervalos de 6°, típicos desse gênero. Por outro lado, a escrita em 3/4 (é bem verdade que muitas de suas partituras foram elaboradas *a posteriori*, utilizando gravações do próprio Barrios como referência), a forma musical - que não é a mesma de uma *zamba* tradicional, e a presença de baixos dispostos ora em forma de arpejos, ora em movimentos de graus conjuntos, lembram mais uma *polca* paraguaia que uma *zamba*. Dessa forma, a resultante é uma obra híbrida, que contém elementos que aludem à *zamba*, porém não se prende à estrutura nem a utilização mais literal dos elementos musicais desse gênero.

Barrios, como se sabe, foi um violonista que empreendeu diversas viagens pela América Latina durante sua vida, permanecendo durante meses ou anos em cada lugar que passava, conseqüentemente, absorvendo diversos gêneros que acabavam servindo como inspiração para suas obras. Haja vista outras de suas obras que são inspiradas em gêneros como *Estilo argentino*, *Cueca*, *Choro da saudade* ou *Danza paraguaya*. Entendo que o trabalho de concepção musical vai muito além do que apenas um “respeito” a uma estrutura musical ou a aspectos constitutivos de um gênero, devendo servir a aspectos artísticos.

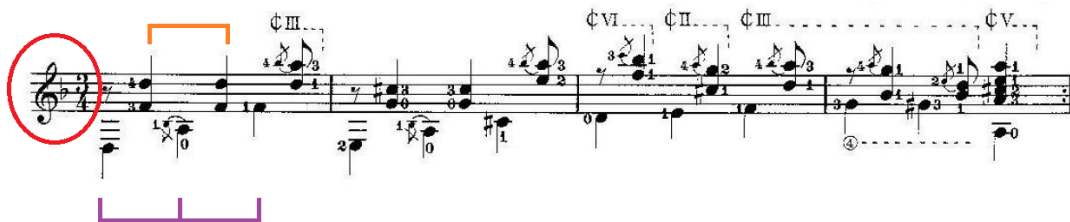


Figura 1: Exemplo do uso da tonalidade de Ré menor, do intervalo de 6° (laranja) e dos baixos dispostos em cada tempo do compasso em forma de arpejos (roxo), em *Aire de zamba*, de Agustín Barrios, c. 1 a 4.

Ainda assim, mais uma vez, é necessário salientar que essas categorias são generalizações, e cada inclinação na forma de trabalhar desses compositores pode transitar e pertencer a mais de uma categoria, simultaneamente.

IV. Uma mera alusão a um gesto característico de um gênero

Nesses casos o compositor trabalha sobre poucos ou apenas um aspecto característico do gênero e o utiliza como mote criativo da obra (que é reconhecível apenas ao ouvinte familiarizado com o gênero, e que pode ser fundamental para captar a intenção e o caráter da peça). Embora meu interesse resida no estudo de obras que fazem alusões explícitas aos gêneros folclóricos, poderia incluir aqui, a título de exemplo, a *Sonata op. 47*, de Alberto Ginastera, que faz referências a gêneros da região do rio da Prata através de rasgueios, um de seus elementos típicos.

Recapitulando, até agora defini alguns pontos sobre qual música sul-americana estamos abordando: i) ela é baseada em gêneros folclóricos; ii) está ligada à corrente estética do nacionalismo e às obras de compositores-violonistas que vem atuando, sobretudo, nos últimos 60 anos; finalmente, iii) apresenta diferentes graus de incursão nos elementos típicos de determinados gêneros. Vale lembrar que todas essas definições buscam selecionar compositores e obras que integram o repertório do violão solista, que, embora carreguem fortes elementos de tradição aural, estão registradas em partitura. Portanto, nesta tese não se encontram estudos sobre o repertório de câmara que contenham o violão, nem obras que estão registradas apenas em áudio.

Por fim, os locais onde os gêneros folclóricos estudados aqui são encontrados, normalmente são explicados em relação às regiões das quais são oriundos, como os(as) leitores(as) verão nos capítulos seguintes. Em alguns casos, por generalização ou por facilidade de localização, limito sua ocorrência por país, mas não acredito ser possível oferecer um panorama preciso dos gêneros aqui trabalhados somente dessa forma, uma vez que as fronteiras geográficas muitas vezes não coincidem com as culturais.

Como já mencionado, as características descritas acima são um retrato aproximado dos gêneros folclóricos. Entendo que cada gênero musical aqui trabalhado, muito embora apresente elementos constitutivos básicos que os tornam identificáveis, possuem, ao mesmo tempo, inúmeras especificidades, e, portanto, incontáveis possibilidades interpretativas. Os gêneros folclóricos, apesar de compartilharem elementos (como veremos mais adiante, a ambiguidade do 3/4 e 6/8, por exemplo), não são idênticos, e sim variam de acordo com a região²² em que se encontram. Também variam de acordo com o estilo de performance dos músicos que os executam, e, por esses motivos, encontram-se em permanente transformação.

Apesar de todas essas características mutáveis, pode-se estabelecer alguns traços identitários que com bastante frequência aparecem na música sul-americana em geral, e que estão em consonância com alguns parâmetros propostos por Fernandez (2017, p. 5 - 8), com o repertório que trabalho nesta tese, como veremos a seguir:

◆ Polirritmia

²² A variação das práticas dos gêneros por região nos faz imaginar que são necessárias grandes distâncias para que um gênero sofra mutações em sua prática. No entanto elas podem ocorrer em espaços muito menores, como é o caso do *candombe* praticado em Montevideu, em que cada bairro possui sua forma própria de execução deste gênero.

A polirritmia na música sul-americana é encontrada na ambiguidade que reside na superposição das métricas de 3/4 e 6/8. Como o registro escrito é sempre posterior à prática instrumental, a maneira de escrever as fórmulas de compasso de gêneros folclóricos gera controvérsias. Em gêneros como *zamba*, *bambuco*, *chacarera*, *gato*, *tonada*, *cueca*, *marinera*, por exemplo, houve quem preferisse escrevê-los em 6/8, e outros em 3/4. Atualmente, a ideia mais aceita entre folcloristas é a de que estes gêneros compreendem a existência destas duas métricas. Isso permite que em determinados trechos uma métrica se superponha à outra, ou que até mesmo coexistam, com pode ser visto no exemplo abaixo:

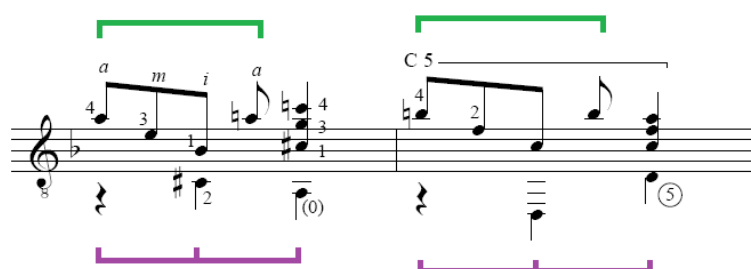


Figura 2: Exemplo da ambiguidade da superposição das métricas binária (6/8 em verde) e ternária (3/4 em roxo). *Salamanca (chacarera)* de Marcelo Coronel, c. 16 e 17.

- ◆ Acentuação em locais “diferentes” dos convencionados pela escrita musical europeia

Considero, de acordo com a ideia proposta por Rink (2012), que a partitura nada mais é que uma espécie de *script*, ou seja, um texto que contém uma ideia generalizada sobre como a música pode soar. Convencionada através dos tempos, essa forma de escrita musical diz que, na subdivisão de um tempo em duas notas, a primeira residirá na parte forte do tempo e a segunda na parte fraca. Já em uma subdivisão em três notas, a primeira estará na parte forte e as outras duas estarão na parte fraca. Em quatro notas, a primeira ficará na parte forte, a terceira na parte meio forte e a segunda e a quarta nas partes fracas do tempo.

Essa premissa não tem aplicabilidade na música que abordo aqui. Poderia dizer que, no âmbito desta tese, e especificamente sobre esse tipo de acentuação²³, esse é um pensamento anti-musical, sendo frequente que os acentos dentro das divisões e subdivisões dos tempos e dos compassos acabam por residir não no primeiro, mas no último tempo, como é o caso da *zamba*. Na figura abaixo, os acentos, reforçados pela harmonia situada no acorde de dominante, encontram-se no terceiro tempo, considerando um compasso de 3/4.



Figura 3: Exemplo da acentuação no último tempo do compasso no primeiro movimento da Sonata n° 1, de Carlos Guastavino, c. 6 a 8.

Também incidem neste tópico as diferentes articulações que, se bem utilizadas pelo músico, conferem às obras seu “sotaque” característico. Falarei especificamente sobre articulação nos capítulos 5, 6 e 7 onde analiso cada gênero.

◆ Conexões criativas: modificação, variação, improvisação, recomposição

A música sul-americana baseada em gêneros folclóricos carrega em si uma liberdade interpretativa distinta da que costumamos ouvir e utilizar em peças do período barroco, por exemplo. A música dessa época foi pesquisada a tal ponto que existe um termo que designa especificamente a interpretação desenvolvida através da investigação de diversas fontes de informação, chamado de Performance

²³ É importante destacar que existem outros tipos de acento que fazem parte da teoria musical, como, por exemplo, o métrico, o agógico, o dinâmico, o harmônico, que, embora não façam diretamente parte deste exemplo, podem ser levados em consideração no processo de preparação de uma interpretação de música sul-americana.

Historicamente Informada (PHI). Através desses estudos, seus artistas-pesquisadores tentam incorporar convenções e maneirismos próprios deste tipo de música aos seus repertórios. Essas pesquisas são orientadas por informações obtidas em diversos documentos remanescentes como tratados de instrumentos, de harmonia e partituras, que fornecem informações valiosíssimas para um instrumentista que deseja incursionar por essa música. No entanto, como vimos na revisão bibliográfica do capítulo anterior, um tipo de trabalho similar a este raramente ocorre sobre a música sul-americana.

Continuando com o exemplo da música do período barroco, especificamente na produção de Johann Sebastian Bach. Atualmente podemos observar que muitas vezes sua música é tocada ao violão com um respeito quase absoluto ao texto musical, sem considerar as múltiplas fontes de informação acima mencionadas, o que, de certa forma, contraria a abordagem da PHI²⁴. Não podemos esquecer que os músicos dessa época não eram somente compositores, mas também instrumentistas, arranjadores e improvisadores. Todas essas ferramentas - que não são facilmente encontradas em um músico da contemporaneidade - podem mudar a perspectiva do intérprete que trabalha sobre uma partitura.

Um exemplo desse distanciamento das práticas musicais históricas e que subsidiam uma interpretação pode ser encontrado nas danças de suítes barrocas. Elas possuem geralmente duas partes que são repetidas, e é muito comum para um alaudista repetir a segunda parte improvisando diversos elementos daquela dança, através de alterações de notas e ornamentações. Por outro lado, não é o que vemos em diversas gravações e performances ao vivo de violonistas contemporâneos, nas

²⁴ Ainda assim é necessário ressaltar que esta não é uma prática que virou regra, e diversos fatores incidem para que a performance da música de Bach seja tocada da forma como abordo aqui. Haja vista que nas últimas décadas a PHI tem sido amplamente difundida dentro do campo do violão erudito. O que me parece que ainda existe dentro da cultura música, sobretudo a erudita, é uma postura bastante refratária a incorporação dos pressupostos da PHI por parte dos músicos. Dessa forma, o exemplo da música barroca mostra uma espécie de paradoxo entre uma música que, assim como a composta na América Latina, necessita e se alimenta de “conexões criativas”, mas que sua versão escrita ainda é amplamente tratada como texto sagrado.

quais a repetição de cada parte é reiterada tal e qual como escrito na partitura. Assim, estuda-se para reproduzir o texto, que muitas vezes é o único vínculo que esse músico desenvolve com a obra.

Para não correr o risco de fetichizar o texto, e, portanto, acabar fetichizando a interpretação, como aponta Cook (2006, p. 8), gosto de pensar que uma interpretação consistente tenta equilibrar tensões provenientes dessas duas perspectivas: uma que busca compreender as ideias do compositor através do seu *script* [a partitura], mas que também procura imprimir marcas pessoais através da variação, da improvisação e da busca por diferentes fontes de informação, interagindo com outras formas de fazer a música que não somente a baseada na partitura.

Nesta tese constam vários exemplos dessas interações que não pretendem, em absoluto, ser um manual para a interpretação da música sul-americana, mas apenas um convite à reflexão através da observação de algumas possibilidades interpretativas que emergem do estudo dos gêneros folclóricos, de gravações, da partitura das obras para violão selecionadas, bem como de outras obras correlatas. Apesar de todas as informações apresentadas aqui, ao final desta tese indico uma bibliografia que dá a possibilidade para o leitor aprofundar-se em diversos aspectos que permeiam o entendimento de um gênero musical, seja em relação às suas características históricas, sociais e/ou musicais.

Por sua vez o intérprete também se encontra entre tensões. Deve-se trabalhar sobre o texto pronto, apenas traduzindo as informações contidas na partitura ao seu instrumento; ou realizar um trabalho de investigação profundo, que demanda muito mais tempo, e por consequência, diminui o espaço para dedicar-se a outras obras? É possível conciliar essas duas perspectivas?

Outra vez, mais do que fornecer uma resposta, no decorrer dos capítulos que seguem apresento caminhos em que a intuição cobra seu espaço. A performance não pode ser de todo racional, e, a meu ver, é do equilíbrio entre “cérebro e coração” que surgem as interpretações magistrais, sobre as quais não sabemos explicar

precisamente com palavras o que as fazem alcançar esta condição, mas são as que nos emocionam mais profundamente.

Essa investigação sobre a música sul-americana se faz ainda mais necessária se analisamos qual o espaço que essa música tem hoje em dia no processo de formação de um aluno de conservatório ou de universidade. Pensar, praticar e pesquisar sobre música sul-americana é colocá-la em pé de igualdade com outras músicas, que geralmente provêm da Europa, e que há muitos anos já integram o montante referente ao repertório *standard* do violão solista. Isto, porque a música que abordamos neste trabalho tem alcançado cada vez mais espaço nas salas de concerto e na prática diária dos intérpretes nas últimas três décadas. No entanto, ainda pode ser considerada marginal se compararmos o espaço que essa música tem na formação de um aluno de violão, sobretudo os ligados às universidades brasileiras. A análise que segue formou parte da palestra *música latino-americana para violão*, apresentada por mim dentro da programação do 1º SIM! – Simpósio Internacional de Violão ²⁵, compartilhada com os violonistas e compositores argentinos Victor Rodriguez, Marcelo Coronel e Ernesto Méndez.

Os tópicos aqui levantados buscam fomentar a discussão sobre alguns temas observados durante minhas experiências como aluno de graduação em violão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de mestrado e doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais, como participante em festivais de música e como docente na área.

É possível perceber que a prática da música sul-americana vem crescendo nos últimos anos, seja pela natural busca pela expansão do repertório ou pela gravação realizada por grandes intérpretes das obras de compositores latino-americanos, como

²⁵ Simpósio ocorrido de 24 a 28 de outubro de 2017, na cidade de Belo Horizonte. Disponível na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 2)**. <https://www.youtube.com/watch?v=qTNHUSNGv3Q&list=PLU6WibYFYXqodnNPJTvVuFWsCbv5xWf0a&index=4>

é o caso de John Williams que gravou peças de Antonio Lauro (Venezuela) e Agustín Barrios (Paraguai), David Russel também com a obra de Barrios, e Eduardo Fernandez com Gentil Montaña (Colômbia). Por outro lado, se nota, principalmente por parte dos intérpretes latino-americanos, uma busca e uma valorização de um repertório original, capaz de expressar nossa cultura, e que, para determinados artistas, serve como bandeira política dentro das suas atuações artísticas. São sinais deste movimento as gravações de Eduardo Isaac da obra de seu conterrâneo Carlos Aguirre e José Antonio Escobar que vem registrando diversas peças do jovem compositor chileno Javier Contreras.

Mas porque, ainda assim, essa música é menos tocada em relação ao repertório europeu? Como já mencionado, o repertório canônico de violão clássico está centrado na música europeia, que durante séculos foi hegemônica, sendo aceita como a responsável pela música de vanguarda de distintas épocas. Aos poucos, durante o século XX, nossa música foi ganhando atenção e reconhecimento da comunidade violonística, através de obras como os *12 estudos para violão*, de Villa-Lobos ou a *Sonata n.º 1*, de Leo Brouwer, que atualmente fazem parte do repertório de estudantes e profissionais do violão por todo mundo. Nas últimas décadas novas obras do repertório latino-americano estão cada vez mais incluídas na formação de novas gerações de violonistas, que, de certa forma, prestam tributo e propagam a música criada por aqui. Mesmo assim, a produção dos compositores sul-americanos figura nos programas universitários brasileiros de forma bastante tímida.

Durante o ano de 2017 fui professor assistente da disciplina Seminários de Literatura e Didática do violão, que integra o quadro de matérias obrigatórias do currículo de graduação da UFMG. Nela pudemos falar da produção de compositores de vários países da América Latina. Durante as aulas, uma das primeiras atividades que solicitei foi que listassem todas as obras que haviam tocado desde que passaram a se dedicar ao violão solista. Pude notar que a maioria dos alunos, muitos dos quais com grande desenvoltura técnica e que já haviam tocado uma quantidade significativa de obras, teve contato com um número irrisório de peças do repertório latino-americano. Os que o tinham feito, trabalharam sobre os três autores mais conhecidos

quando se fala de música brasileira, paraguaia e cubana para violão: Villa-Lobos, Barrios, Brouwer. Quando existia alguma exceção, os compositores tocados eram: Dilermando Reis, Radamés Gnattalli, Manuel Ponce e Abel Carlevaro.

Não obstante esses dados sejam referentes a uma única turma de violão de uma universidade específica, ou seja, um recorte estatístico muito pequeno, por meio da minha experiência pessoal, observando alunos de outras universidades ou assistindo a masterclasses em festivais, o quadro não difere muito.

Diante disso, na tentativa de fomentar a prática da música sul-americana, busquei desenvolver uma forma de pensar e interpretar essa música que fosse dinâmica e flexível. Como trabalho final desta disciplina, solicitei que os alunos tocassem, em pequenos grupos, obras do repertório de câmara de violão e as apresentassem em aula. Mas não seria o bastante que eles tocassem para os outros colegas, por isso, pedi que também apresentassem oralmente o percurso interpretativo desenvolvido até ali. Deste modo, quis instigar uma criticidade ao texto musical, ao mesmo tempo em que exigia que eles se afastassem da partitura como única fonte de informação.

Por todas as características e experiências apresentadas até o momento, penso que o trabalho do intérprete exige uma postura ativa e questionadora, e que pode ser bem desenvolvida em um ambiente impregnado, ao mesmo tempo, de liberdade e criticidade.

Como qualquer outro tipo de música, a abordagem ao repertório sul-americano pode ser feita através de diferentes vieses. O que considero mais imediato, que inclusive utilizei para me aproximar de gêneros que conhecia pouco, foi a escuta do repertório folclórico. Conhecer diversas gravações dos gêneros folclóricos foi fundamental para compreendê-los dentro do contexto composicional do violão solista. É importante ir selecionando esse material de modo a encontrar as gravações consideradas essenciais dentro do gênero investigado. Dessa forma, é possível ir estabelecendo conexões entre as gravações e, com isso, compreender a suas transformações estilísticas ao longo do tempo.

Por outro lado, busquei compreender os gêneros folclóricos teoricamente, ou seja, estudando sua estrutura formal, suas principais características como ritmo básico, acentuação, instrumentação usual, dentre outras. Documentários foram de grande ajuda no processo de construção de um entendimento teórico sobre os gêneros. Através deles foi possível obter informações relacionadas à história, a instrumentação típica e sua execução dentro do seu contexto habitual dos gêneros. Acrescentei a essa ferramenta, a leitura de livros, videoaulas, vídeos de violonistas destacados pela sua produção e/ou interpretação de música sul-americana, bem como artigos ligados a esse assunto.

Do ponto de vista prático, exercitei formas de acompanhamento dos gêneros ao violão, me debruçando sobre o repertório folclórico notado em *lead sheets*, ou através da audição de gravações de importantes folcloristas e músicos populares dedicados a essa música. Embora utilizada como abordagem complementar no estudo de alguns gêneros, procurei realizar algumas transcrições dessas gravações e elaborar arranjos.

Concomitante a essa primeira aproximação, utilizei diversas partituras como fonte de informação. Em alguns gêneros argentinos, por exemplo, existe uma variedade de partituras originais e outras tantas transcrições de gêneros folclóricos. Através destas pude aprender muito sobre a escrita de algumas práticas de performances ligadas a técnica instrumental.

Finalmente, foi possível me dedicar a tocar outras obras escritas em partitura que, com maior ou menor grau de proximidade e fidelidade, se baseavam nos gêneros estudados. Com essa estratégia foi possível ter uma visão abrangente do material estudado, e, dessa forma, entender as diferenças de compreensão dos gêneros por diferentes compositores, através da sua escrita.

Além disso, algumas estratégias de estudo foram sendo formatadas e adaptadas ao longo desta investigação, em que pude experimentar e especular sobre a música estudada. Por exemplo, uma abordagem comum na minha prática diária sobre as obras que se baseavam em algum gênero folclórico, consistia em três fases.

Na primeira, buscava conhecer e compreender o que ali estava escrito, sua organização interna, suas demandas técnicas e realizar decisões interpretativas preliminares como digitação e sonoridade. Na segunda, realizava um estudo sem a partitura, buscando relacionar a rítmica de um determinado gênero com o que estava escrito na partitura, procurando por outra organização que passasse não pelo papel, mas pela compreensão da linguagem e reconhecimento de padrões que foram aprendidos nas fases anteriores do meu processo, muitas vezes de forma intuitiva. Na terceira, pratiquei formas de variar o discurso, criando um fraseado, uma entonação que tornasse turva a fronteira entre a interpretação e o arranjo, na busca por uma versão pessoal, de grande intervenção e, quando possível, modificação do material musical.

A utilização dessa abordagem levou-me a compreender o processo de apreensão de um gênero folclórico como um percurso transformador. Embora bastante racional em sua construção, o estudo de cada gênero me modificou enquanto músico. Por esse motivo não foi possível organizar previamente a apresentação dos conteúdos de cada capítulo de análise, uma vez que ao modificá-lo, cada gênero estudado demandava estratégias e soluções interpretativas diferentes. Dessa forma, a abordagem descrita acima foi batizada de “o estudo que transforma”, e que resumidamente pode ser transmitido pela equação representada no quadro a seguir:

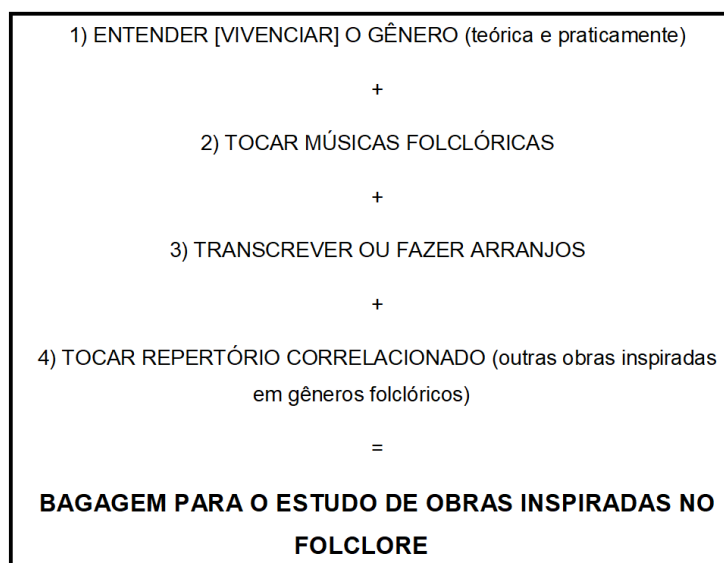


Figura 4: Equação o estudo que transforma. (Figura elaborada pelo autor).

Para praticar, estudar e vivenciar essa música não é necessário nenhum conhecimento prévio, apenas interesse, espírito investigativo e postura crítica sobre cada uma dessas fontes de informação. Além disso, o intérprete que queira dedicar-se a esse repertório deve incorporar na sua rotina de estudos a experimentação. Foi através dela, confrontada com as informações obtidas das várias fontes de investigação acima citadas, que pude desenvolver várias das ideias musicais aqui contidas.

Adentrando às especificidades do fazer do intérprete, no mundo da música erudita, especificamente no do violão de concerto, em aulas ou masterclasses é muito comum falar-se em um respeito à partitura e às indicações do compositor. Essa posição muitas vezes coloca o intérprete em um segundo plano em relação à obra musical e o que supostamente o compositor quis dizer com ela. A partitura, assim como um texto, é passível de diferentes interpretações, e o que o compositor diz no texto musical não necessariamente exprime com clareza suas ideias, nem isenta o intérprete de encontrar melhores soluções para apresentar aquela ideia musical. Entendo o processo de criação de uma interpretação como um trabalho colaborativo – mesmo que o compositor e o intérprete não se conheçam – em que o estudo reflexivo e crítico do intérprete faz brotar as ideias e estruturas internas da obra em conjunto com suas ideias pessoais.

A performance da música sul-americana aparece na produção artística de violonistas de diferentes formas, se comparamos com a execução de obras do período barroco, clássico, ou mesmo com outras obras que fazem parte do repertório canônico do violão: sempre diretamente mediada apenas pela partitura e pela intuição musical do performer. Se comparamos novamente com a performance de obras barrocas, nas quais instrumentistas elaboram interpretações historicamente informadas, buscando manuscritos, informações sobre coreografias de danças e inspiração em performances de renomados instrumentistas da área para construir suas próprias interpretações, porque na música latino-americana esse fenômeno não pode ocorrer de forma similar?

Pela minha experiência pessoal e do contato com outros colegas, não é muito comum que intérpretes busquem informações que extrapolam o contato direto entre o músico e a partitura. Por isso mesmo o intuito desta pesquisa é apresentar um olhar sobre a tarefa de construir uma interpretação, sabendo, de antemão, que não existe uma interpretação ideal de uma obra. Existem incontáveis leituras ou abordagens que podem ser seguidas a partir de diferentes conhecimentos, e que são mediados pelo intérprete. Por exemplo, o grau de familiaridade do músico com o estilo musical tocado e sua possibilidade de estabelecer relações extramusicais ao texto musical. Eco (2005), ao falar sobre as diferentes interpretações que um texto escrito pode ter, afirma que “o texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões”. (ECO, 2005, p. 45).

A leitura que se apresenta da música aqui estudada, é a de uma possibilidade de construção de interpretação, que tende fortemente em aproximar a maneira de tocar popular, da escrita erudita. Essa postura, ao meu entender, tenta colocar o intérprete no centro, como ponto de evidência, e é sua tarefa mediar as diferentes informações e possibilidades de trabalho com elementos provenientes da música erudita e da folclórica.

Em uma pesquisa que se propõe a estreitar as fronteiras entre o folclórico e o erudito, essa postura parece ser mais do que lógica, e pode parecer consenso em vários círculos de músicos. Entretanto, levando em consideração o músico formado

na tradição erudita de ensino, é possível notar que essa ainda é uma questão na qual o intérprete está se posicionando aos poucos.

5. ZAMBA

O foco principal deste capítulo é a análise de aspectos rítmicos e fraseológicos da *zamba* argentina, buscando conexões e influências para criação de uma interpretação do primeiro movimento da *Sonata para Guitarra nº 1*, de Carlos Guastavino, composta em 1967. Desta forma, é meu interesse aproximar a música de concerto escrita para violão do contexto do chamado folclore sul-americano que, neste, como em vários outros casos apresentados a seguir, lhe serve de base.

5.1. *Zamba* argentina: origem e estrutura formal.

A *zamba* é um gênero folclórico argentino que é cantado e dançado, embora possa ser apenas tocado. Sua instrumentação típica é constituída por voz, violão e *bombo leguero*²⁶, podendo apresentar também *bandoneón* e violino. A *zamba* é amplamente considerada bimétrica²⁷, compreendendo a ambiguidade entre o binário (6/8) e o ternário (3/4). É praticada em todo o território argentino, no entanto criou fortes raízes especialmente no noroeste do país, sobretudo nas províncias de Santiago del Estero, Catamarca, Salta e Tucumán.

²⁶ *Bombo Leguero* ou *Bombo Criollo* é um instrumento de percussão da família dos membrafonos (som produzido através da percussão de uma membrana tensa). Possui corpo cilíndrico feito de madeira e membrana vibratória de pele curtida de animais, como de vaca ou de ovelha. Chama-se *leguero* por conta da ideia, um pouco exagerada, de que se pode ouvir seu toque a léguas de distância.

²⁷ Na literatura sobre o assunto, o termo usado com mais frequência é birrítmico. Entretanto, preferi utilizar a terminação bimétrico, já que a ambiguidade reside na coexistência entre as fórmulas de compasso de 6/8 e 3/4, portanto na métrica da música.

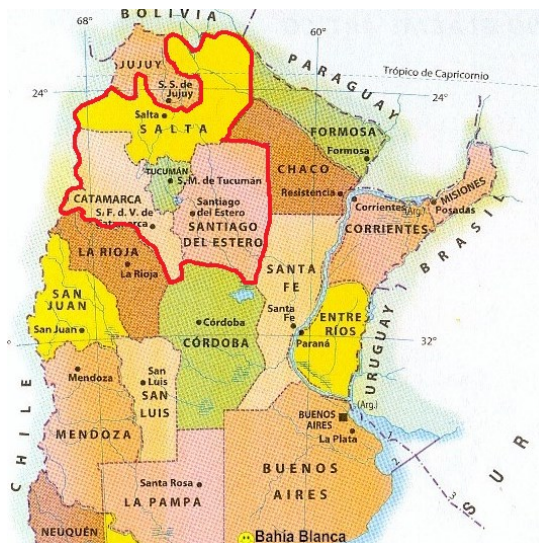


Figura 5: Mapa do noroeste argentino. Delimitada em vermelho, a região ~~onde~~ onde a *zamba* se arraigou. (Figura elaborada pelo autor).

Segundo Cardoso (2006) e Quintero (2013), a *zamba* é originária do desdobramento de uma espécie de gênero-matriz chamado *zamacueca*. Uma hipótese sobre a chegada da *zamacueca* na Argentina, e sua transformação em *zamba* é que ela teria migrado do Peru para Chile e Bolívia, chegando à Argentina na primeira metade do século XIX, entre 1820 e 1830.



Figura 6: Hipótese de trajeto percorrido pela *zamacueca* até se tornar *zamba* no noroeste argentino. (Figura elaborada pelo autor).

Para Quintero (2013), a *zamba* representa “um jogo amoroso. Dança-se em pares. Cada dançarino mantém seu lenço, seu olhar. Comunicam-se sem mediar palavras, jogando a arte da conquista e da sedução²⁸”. Sobre a origem do nome “zamba”, esse mesmo autor afirma que

o termo zamba provém da forma como se denominavam as mestiças na época colonial, no alto Peru. O objetivo da dança era conquistar a chamada zamba, e é daí que vem seu nome. Hoje a zamba é um símbolo da música nacional argentina²⁹. (QUINTERO, 2013, [1:11 – 1:30]).

Além do nome, esse gênero conserva até hoje esse objetivo, e que, a meu ver, pode ser notado na postura dos pares dançando, no tipo de música de caráter lírico e, por vezes, nostálgico. Mas é principalmente na coreografia, na qual os dançarinos se aproximam e se afastam de acordo com a estrutura musical da *zamba*, que é simulado o “jogo amoroso” mencionado por Quintero³⁰.

A base da estrutura musical das *zambas*, configurada sobretudo pela associação da música com o texto, possui duas partes idênticas (CARDOSO, 2006), cada uma com três períodos (A, A' e B [estribilho]) precedidos de uma introdução de oito compassos. Relacionando termos próprios da música com os ligados à letra, o período equivale à estrofe e a frase ao verso.

Nas formas mais clássicas, por assim dizer, da *zamba*, cada período possui a mesma estrutura de quatro frases de dois compassos (**a - b - c - d**), sendo que as duas últimas (**c** e **d**) são repetidas, o que totaliza um período de doze compassos. A

²⁸ Tradução do autor, sendo o original “*un juego amoroso. Se baila de dos. Cada bailarín sostiene su pañuelo, su mirada. Se comunican sin que medien palabras, jugando el arte de la conquista y de la seducción.*” (QUINTERO, 2013, [0:20 – 0:38]).

²⁹ Tradução do autor, sendo o original “*El termino zamba, proviene de la denominación que llevaban las mestizas en la época colonial en el alto Perú. El motivo de la danza era conquistar la dicha zamba, y de ahí viene su nombre. Hoy la zamba es un símbolo de la música nacional argentina.*”

³⁰ Para mais informações sobre a coreografia da *zamba* ver vídeo **Zamba Romántica Argentina Georgina & Oscar Mandagaran** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 3)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=frZB0IM6q_U&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU1dlgDjDnK-57G&index=5&t=0s

figura abaixo resume essa estrutura formal:

Introdução (geralmente de 8 compassos, podendo extrapolar esse tamanho as vezes)

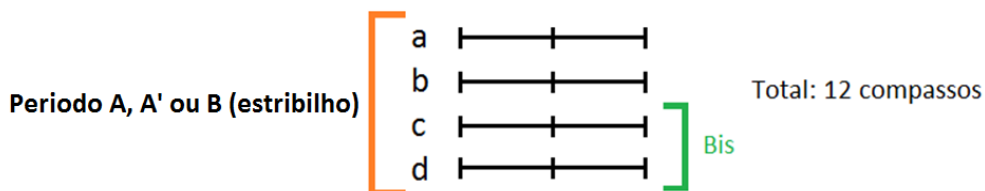


Figura 7: Estrutura formal da *zamba*. (Figura elaborada pelo autor).

Nas *zambas* mais antigas, os versos (que são equivalentes às frases) **c** e **d** eram sempre iguais, inclusive nas partes A e B. Ou seja, o texto era diferente somente nos versos **a** e **b**. A partir dessa estrutura básica, alguns compositores começaram a fazer algumas mudanças, criando, por exemplo, novas frases, ao invés de repetir as frases **c** e **d**, e formando uma estrutura **a- b-c-d-e-f**.

A - *Sabe dios qué angustia te acompañó*

B - *qué dolores viejos calló tu voz*

C - *para recostarte arrullada en el canto*

D - *de las caracolas marinas*

E - *la canción que canta en el fondo oscuro del mar*

F - *la caracola.*

(*Alfonsina y el Mar* – A. Ramirez – F. Luna)

Em outra variação estrutural contemporânea da *zamba*, mantêm-se as quatro frases, mas altera-se o número de compassos: **a** e **b** com dois compassos; **c** e **d** com quatro ou até mesmo **a**, **b** e **c** com frases iguais de quatro compassos. Independentemente das variações nas frases, a estrutura integral de doze compassos por período fica inalterável³¹.

³¹ Sugerimos ao leitor que queira aprofundar-se no assunto abordado até agora, que conheça outros compositores folclóricos ligados à *zamba*, como por exemplo, os irmãos Abalos, Ariel Ramirez e Gustavo “Cuchi” Leguizamon. Também merece destaque o trabalho de grupos dedicados à interpretação de *zambas* como Atahualpa Yupanqui (FAIXA 4), Eduardo Falú (FAIXA 5), Mercedes

Uma boa analogia que ajuda a compreender o esquema formal das *zambas* é a dada por Falú (2013). A *zamba* é constituída por uma “pergunta” realizada no espaço de duas frases (**a** e **b**), que é “respondida” - e reiterada - em outras duas frases (**c** e **d**). No estribilho outra pergunta, diferente da primeira, é feita. A resposta apresentada é igual a que já foi feita anteriormente, conforme o esquema abaixo.

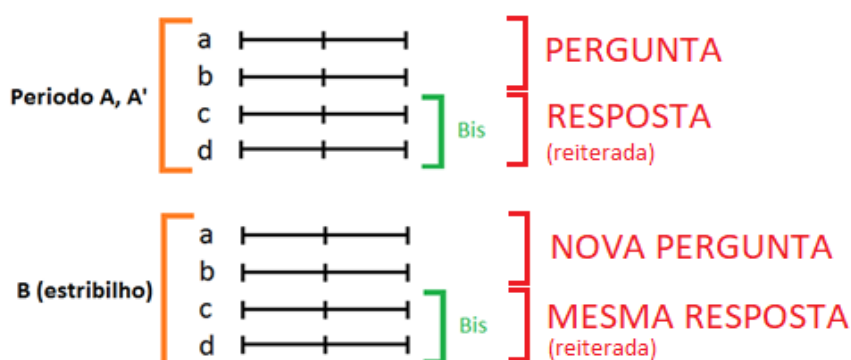


Figura 8: Analogia "pergunta" e "resposta" no esquema formal da *zamba*. (Figura elaborada pelo autor).

Essa maneira de pensar a estrutura das *zambas* não deve ser entendida literalmente, ou seja, a pergunta e a resposta não fazem correspondência propriamente com a letra das canções. De fato, essa analogia pode ser melhor compreendida se a analisarmos pelo lado musical. Em música comumente se entende que o jogo de pergunta e resposta é formado por frases musicais complementares. Nesse jogo, o sentido da frase de “pergunta” é inconclusivo, fazendo com que uma frase “resposta” seja necessária para completá-la. Veremos alguns exemplos disso, e de como esse jogo é encontrado na *Sonata n° 1*, no decorrer do texto, no item 5.2.2. *Tema principal (c.6 a 39)*.

Sosa (FAIXA 6) e Duo Salteño (FAIXA 7). As produções de alguns dos artistas aqui mencionados encontram-se na lista de reprodução **Violão sul-americano múltiplas influências**. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G>

Na obra de Guastavino, em correspondência ao título, a estrutura formal é a tradicional da sonata. Ou seja, a forma popular da *zamba* não se mantém, ainda que mereça atenção o fato de a sonata iniciar com uma espécie de introdução, o que é típico nas *zambas*. O principal elemento utilizado nesta obra claramente vinculado ao gênero *zamba* é a sua base rítmica, que se faz notar de forma estilizada em diversas partes do primeiro movimento e sobre o qual irei me deter na sequência do texto.

INTRODUÇÃO	1ª REGIÃO TEMÁTICA	2ª REGIÃO TEMÁTICA	DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO	CODA
c. 1-5	c. 6-39	c. 40-62	c. 63-104	c. 105-170	c. 171-177

Figura 9: Estrutura formal da *Sonata n° 1*, de Carlos Guastavino. (Figura elaborada pelo autor).

5.2. Influência de elementos típicos da *zamba* na interpretação da *Sonata n°1 para guitarra* (1967), de Carlos Guastavino.

Segundo Villadangos (2013) e Fernandez (2017), o primeiro movimento da *Sonata n° 1 para guitarra* (1967)³² de Carlos Guastavino está inspirado no gênero folclórico argentino *zamba*. O violonista argentino Victor Villadangos teve a oportunidade, através de um concurso de violão, de estar em contato com o compositor Carlos Gustavino para preparar esta sonata, uma vez que ela, até aquele momento, nunca havia sido gravada. De acordo com esse músico, esta peça deveria ter sido dedicada a Roberto Lara, renomado violonista argentino que trabalhou junto com o compositor, provando ao violão as ideias musicais de Guastavino, que não tocava o instrumento. Entretanto, no ano de conclusão desta obra, o irmão de Guastavino, Jose Amadeo, falece, motivo pelo qual essa sonata acabou sendo dedicada a ele. Villadangos ainda afirma que o segundo movimento da *Sonata n°1* é

³² O primeiro movimento possui a extensão de 177 compassos.

inspirado no gênero *estilo*³³, e o terceiro no *gato*³⁴, informação também corroborada por Fernandez (2017).

Sempre me chamou a atenção, ao tentar relacionar a forma tradicional de tocar a *zamba* folclórica com o primeiro movimento da *Sonata* de Guastavino, o fato da primeira ser sempre consideravelmente mais lenta em relação à velocidade que o compositor indica na partitura (semínima pontuada igual a 80 bpm). Dessa forma, fiz uma varredura em algumas *zambas* tradicionais para verificar velocidades utilizadas por diversos intérpretes e compositores em suas versões³⁵. Foi possível verificar que, na maioria das *zambas* analisadas, a velocidade média era de 60 bpm, considerando a mesma unidade de compasso utilizada na *Sonata*. Também analisei gravações da própria *Sonata n°1*³⁶ e, nestes casos, a velocidade variou entre 60 e 65 bpm.

Esse pode ser considerado um exemplo de como o texto musical, a partitura, pode ser encarada apenas como um guia para o desenvolvimento de ideias musicais particulares do intérprete (RINK, 2012). Como vimos, até as gravações mais rápidas da *Sonata n° 1* não passaram de 65 bpm, cabendo aqui o questionamento: por que intérpretes de alto desempenho não tocam esta obra a 80pbm, como indicado na partitura?

Os fatores que devem ser levados em consideração para tentar responder a essa pergunta são muitos. O primeiro argumento, e o mais simplório também, é que o andamento a 80 bpm - considerando a semínima pontuada como unidade de tempo

³³ *Estilo* - praticado na Argentina e no Uruguai, é considerado um gênero folclórico lírico. Suas melodias, no violão, são normalmente executadas em terças, sextas ou decimas. Ver Cardoso (2006, p. 334).

³⁴ *Gato* - tocado em todo o território argentino, de caráter vivo, é uma espécie de giga. Como a *zamba*, o *gato* é bimétrico (6/8 ou 3/4) e é uma dança de galanteio. Ver Cardoso (2006, p. 100).

³⁵ A saber: *Agitando pañuelos* (1982); *Al jardín de la república* (1982); *Alfonsina y el mar* (1982); *Balderrama* (1998); *Juan panadero* (1984); *La pomeña* (1969); *Piedra y camino* (1977); *Si llega a ser tucumana* (1984); *Viene clareando* (1984); *Zamba de Laurel* (1991); *Zamba por vos* (1966); *Zamba soltera* (1984).

³⁶ A saber: Eduardo Fernandez (2006), Fábio Zanon (1997), Victor Villadangos (2002) e Maria Isabel Siewers (1995).

– se trata de um erro de edição.

Caso essa informação não seja verdadeira, pode-se observar sem muita dificuldade que a essa velocidade a apresentação do material musical do primeiro movimento desta obra fica bastante comprometida pela dificuldade de execução³⁷. Ainda assim, mais algumas hipóteses podem ser levantadas na tentativa de especular sobre a relação - que aparentemente não é direta - entre os andamentos das *zambas* tradicionais e o das gravações da *Sonata*.

Seguindo a estrutura clássica da forma sonata, o caráter dos dois temas (principal e secundário³⁸) se relacionam de forma contrastante. O tema principal possui um caráter rítmico, *deciso*, de certa forma até marcial, que é distinto do tema secundário, de estilo *cantábile* e *dolce*³⁹, no qual a *zamba* folclórica pode ser mais facilmente identificável.

No material do tema secundário desta obra são encontradas as características musicais subjetivas que podem ser entendidas como a evocação de sentimentos ligados à *zamba* folclórica, como a sedução, o amor e a nostalgia. Entretanto, como acima mencionado, pode-se compreender que o contraste entre as duas regiões também faz parte da organização interna das obras escritas em forma sonata.

Sendo assim, podemos pensar em duas maneiras de abordar o andamento, e, conseqüentemente, o caráter que cada uma desses temas podem ter. Por um lado, a abordagem específica do texto musical e suas relações internas como fonte principal ou exclusiva para a interpretação. Por outro, a noção de que o compositor insere elementos da *zamba* folclórica em um contexto composicional de tradição europeia, e, por isso, esta concepção interpretativa estará pautada na relação direta

³⁷ Há que se considerar também que no caso de compositores não violonistas, como é o presente caso, muitas vezes a imaginação sonora pode estar dissociada de uma compreensão mais real das possibilidades técnicas do instrumento.

³⁸ Ver Schoenberg (1967), p. 245.

³⁹ Ver **Comparação entre os temas principal e secundário (violonista: Marcos Matturro)** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 8)**, disponível em: <https://youtu.be/yqrgdb6cffE>

dos elementos constitutivos desse gênero e sua adaptação para a forma sonata e para essa obra específica.

Busco colocar no jogo da interpretação o que está oculto, velado ou subentendido – de todo modo não explicitado na partitura como um elemento a se considerar, e, para isso, as duas abordagens acima podem [e devem] coexistir. A experimentação deve ser a palavra-chave neste primeiro momento de aproximação da obra.

No período de estudo dessa obra, essa experimentação naturalmente foi feita, e, para mim esse movimento soa mais claro se tocado mais lento, coincidindo, portanto, com os andamentos das *zambas* tradicionais. Com isso, os arpejos do início do movimento são apresentados ao ouvinte mais claramente, fazendo alusão direta (ou menos subjetiva) ao gênero folclórico. O tema secundário, ainda mais lento que o anterior, parece exprimir facilmente o caráter amoroso e nostálgico que essa passagem sugere. Se pensarmos que a nostalgia pode ter a ver com o sentimento de evocação do passado ou com um estado contemplativo, seria estranho estabelecer relação da obra com esses sentimentos a uma velocidade rápida, marcial e virtuosística.

No âmbito técnico instrumental, todo o tema principal fica mais fácil de tocar se executado mais lentamente. Neste trecho, diversas passagens exigem alto grau de preparação técnica. Se tocadas com a velocidade indicada pelo compositor, certas sutilezas podem se perder, como observado na passagem dos compassos 10 a 13.

Figura 10: Comparação da digitação proposta na edição (original) e a que privilegia a melodia tocada na 1ª corda (sugerida). *Sonata n.º 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino, c. 9 a 13.

Nesta passagem, temos uma melodia em movimento escalar descendente. A digitação da melodia sugerida na partitura, provavelmente oriunda do trabalho do violonista Roberto Lara com o compositor, alterna notas na primeira e segunda cordas. Ao realizar mudanças de cordas é inevitável notar também alterações no timbre.

Acredito que, embora seja possível aproximar o timbre da primeira com a segunda corda do violão, o resultado musical geralmente não me é satisfatório. Dessa maneira, penso que realizar essa melodia apenas na primeira corda confere à passagem maior coesão musical. Por outro lado, acarreta o aumento da dificuldade técnica, pois, ao tocar a melodia na primeira corda, diversas adaptações têm de ser feitas com relação às notas da harmonia, resultando em padrões de digitação bastante incomuns ao violão.

Sendo assim, tocar mais lento esse movimento, além de auxiliar a traduzir o sentimento de nostalgia próprio da *zamba*, facilita a execução de trechos como esse, que, devido a decisões interpretativas, se veem dificultados tecnicamente. No exemplo abaixo, apresento a comparação entre a digitação sugerida na edição da *Sonata nº1*, com a desenvolvida por mim. Lembrando que as notas melódicas são as que possuem hastes para cima, que as digitações originais estão notadas em preto,

e as sugeridas por mim, em vermelho. Apenas duas notas são tocadas na segunda corda devido a impossibilidade de realizar essa passagem de forma fluida sem essas alterações.

Ao aproximar o andamento da *Sonata n°1* com a das *zambas* tradicionais creio estar estreitando as fronteiras entre os conhecimentos provenientes da tradição aural e da tradição escrita. Outro elemento interessante e que ajuda nessa tarefa, é a elaboração de uma sonoridade que beba diretamente da fonte das práticas de performance folclóricas. Geralmente na performance da *zamba* por folcloristas argentinos, se busca uma sonoridade cálida ao violão, e uma forma de alcançar isso é posicionando a mão direita predominante na região *sul tasto* do violão. Notamos esse tipo de prática nas performances de artistas como Eduardo Falú, Duo Salteño, Atahualpa Yupanqui e Nicolás “Colacho” Brizuela, violonista que tocou durante muitos anos com a cantora Mercedes Sosa⁴⁰.

Esse tipo de sonoridade, de certa forma, faz alusão ao som dos violões tocados com palheta ou com os dedos sem unha e, até mesmo, o som dos violões amplificado, comumente empregado na música folclórica argentina. Isso, aliado ao uso recorrente do *vibrato*, dos arpejos com o polegar e de *chasquidos*⁴¹ (se, e quando adequado).

5.2.1. Introdução (c. 1 a 5)

⁴⁰ Ver **Exemplos do toque cálido ao violão** pelas mãos dos autores aqui mencionados, podem ser encontrados na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXAS 9 E 10)**, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=YbeqwKZIWy4&list=PLIpLHlXrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=10&t=0s>

<https://www.youtube.com/watch?v=1U6cVN8A1KU&list=PLIpLHlXrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=11&t=0s>

⁴¹ Recurso percussivo que consiste em tocar as cordas com a mão direita e imediatamente abafá-las. É amplamente utilizado em diversos gêneros da música folclórica argentina. Sobre sua realização falarei em detalhes no tópico 5.2.1. Introdução (c. 1 a 5).

INTRODUÇÃO	1ª REGIÃO TEMÁTICA	2ª REGIÃO TEMÁTICA	DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO	CODA
c. 1-5	c. 6-39	c. 40-62	c. 63-104	c. 105-170	c. 171-177

Figura 11: Estrutura formal da *Sonata n.º 1*, de Carlos Guastavino, destaque da introdução. (Figura elaborada pelo autor).

Como foi dito anteriormente, os primeiros cinco compassos podem ser compreendidos como uma introdução, assim como na estrutura típica das *zambas* folclóricas. Nessa parte, o compositor estabelece o caráter ritmado, predominante no tema principal da obra.

Nesses compassos está contida a rítmica folclórica básica do gênero, uma vez que o padrão rítmico ali se assemelha bastante ao da *zamba*⁴².



Figura 12: Comparação entre a rítmica do início da *Sonata n.º 1* (em cima) com o padrão rítmico básico das *zambas* tradicionais (em baixo). (Figura elaborada pelo autor).

Os sinais escritos na partitura que indicam a rítmica de *zamba* se referem a p = polegar, i = indicador e Ch = *chasquido*. A execução desses sinais, segundo Longo (2012), pode ser feita da seguinte forma:

⁴² Ver **Comparação entre ritmo de *zamba* e início da Sonata para Guitarra de Carlos Guastavino** (violonista: Marcos Matturro), na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 11)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AS65-EanJHk&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU1dlgDjDnK-57G&index=5>

O toque do polegar (p), nesse caso, deve criar um efeito percussivo ao ferir várias cordas ao mesmo tempo, movimentando-se para cima e para baixo de acordo com a direção das setas⁴³. O dedo indicador (i) deve ser posicionado levemente arqueado, movimentando-o de forma relaxada para cima e para baixo – também de acordo com a direção das setas - buscando uma sonoridade semelhante ao timbre da *harpa*⁴⁴. Já o *chasquido* pode ser produzido com os dedos médio (m) e anular (a) ou indicador (i), médio (m) e anular (a), todos estes atuando como se fossem um dedo só. Eles devem golpear/percutir as cordas agudas do violão e, ao mesmo tempo, com a parte da palma da mão próxima do pulso, abafar as cordas⁴⁵. O efeito produzido deve ser semelhante ao ressoar das cordas de metal da esteira de uma *caixa de bateria*.

A harmonia é outro fator que ajuda a constatar esse gênero na *Sonata nº1*. De acordo com Longo (2012, p. 14), as *zambas* são acentuadas sempre no último tempo⁴⁶, o que, neste caso, de acordo com a figura 13, coincide com o acorde de Lá maior com sétima, que é dominante de Ré menor. O Lá com sétima é, portanto, mais tenso devido à presença do trítone (Dó#-Sol) e, por isso mesmo, mais acentuado que o Ré menor. É importante notar que o acento no último tempo, considerando, nesse caso, o compasso dividido em três tempos, refere-se ao acorde de dominante que ocupa todo espaço do terceiro tempo, e não apenas a nota Lá 2, presente no baixo. No entanto, para maior precisão interpretativa, dei preferência por acentuar um pouco mais o acorde formado pelas notas Mi 3, Sol 3 e Dó# 4, como apontado na figura 13. Com isso amplia-se a interpretação da afirmação de Longo (2012), trazendo a constatação referente ao acento rítmico para o âmbito do acento harmônico, ao

⁴³ Ver **Exemplo do toque do polegar (violonista: Marcos Matturro)** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 12)**, disponível em: <https://youtu.be/2BW1yyiSXEI>

⁴⁴ Ver **Exemplo do toque do indicador (violonista: Marcos Matturro)** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 13)**, disponível em: https://youtu.be/n_haTYvF0CY

⁴⁵ Ver **Exemplo do toque de *chasquido* (violonista: Marcos Matturro)** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 14)**, disponível em: <https://youtu.be/9MIDmWVKmdQ>

⁴⁶ Uma vez que a *zamba* é bimétrica, a *Sonata nº1* embora está escrita em 6/8, também pode ser pensada em 3/4.

compreender que, não por acaso, o acorde de maior tensão harmônica encontra-se localizado no último tempo do compasso.

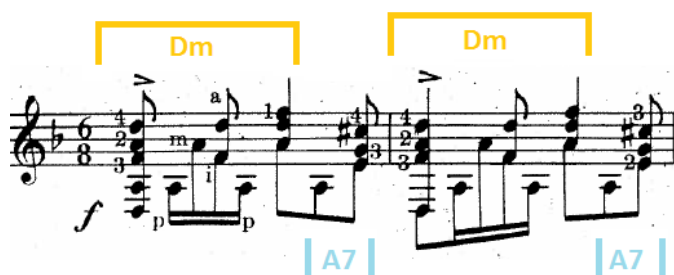


Figura 13: *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino, c. 1 e 2. Harmonia e funções melódicas.

É interessante notar, todavia, que o compositor escreve um acento no primeiro tempo do compasso, e não no último, contrariando a tensão harmônica natural do trecho e a afirmação de Longo. Ao especular um pouco mais sobre essa passagem, me perguntei por que o compositor escreve um acento no primeiro tempo, sendo que, por tradição da música erudita europeia, o primeiro tempo de um compasso é tido como forte? Por que escrever um acento no primeiro tempo sendo que este é o que agrupa a maior quantidade de notas em um acorde, soando, por esse motivo, naturalmente mais forte? Pode-se considerar que esse acento foi incluído posteriormente pelo editor da partitura, ou, até mesmo, que se trate de um erro da edição?

As várias gravações de *zambas* folclóricas que analisei não me permitiram detectar uma constância na acentuação do último tempo. Por isso, realizando experiências, em que variei a acentuação dentro do compasso, percebi que acentuar o último tempo (neste caso, o acento é facilitado pela harmonia, que se encontra no acorde de dominante no último tempo, neste compasso) produz uma sensação de instabilidade rítmica, por colocar em choque as duas métricas. Pode ser interessante aplicar essa ideia na criação da interpretação de obras desse gênero, levando em consideração que essa é justamente a sensação que a bimetria produz.



Figura 14: *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino, c. 1 e 2. Acentuação no primeiro tempo do compasso (esquerda) e sugestão de acentuação no ultimo tempo do compasso (direita).

Por outro lado, embora seja possível encontrar uma subdivisão ternária neste trecho, ainda assim, essa passagem parece ser compreendida mais facilmente - pelo menos para um intérprete formado na tradição da música erudita - se escrita em compasso binário composto. Então, como criar a sensação de bimetria acima citada neste contexto? Acredito que isso pode ser alcançado quando o músico internaliza o acompanhamento da *zamba* ao violão, através de rasgueados próprios do gênero, sobreposto à execução dos compassos de abertura da *Sonata n°1*. Ou seja, para transmitir a sensação de bimetria, a meu ver, o intérprete deve buscar absorver a rítmica básica da *zamba* e, de certa forma, “escutá-las internamente” ao tocar esse trecho.

O exercício criado para essa tarefa foi o de revezar entre a execução dos compassos 1 e 2 da *Sonata* e a rítmica básica da *zamba*, alternando entre o acorde de tônica e de dominante, feita de forma rasgueada ao violão, como no exemplo abaixo.

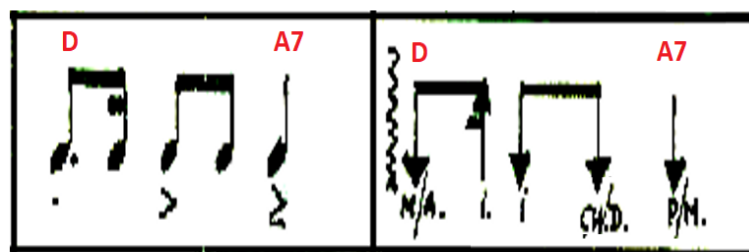


Figura 15: Exercício criado para internalizar a sensação de bimetria. (Figura elaborada pelo autor, baseado em Longo, 2012).

Do lado esquerdo da figura 15 está representada a rítmica básica da *zamba*

notada em compasso ternário, com a indicação do acorde de Ré maior (D) tocado nos dois primeiros tempos, e Lá com sétima (A7) no terceiro tempo. Na direita a representação rasgueada desse ritmo. M/A – dedos médio e anelar da mão direita; I – indicador da mesma mão; Ch/D – Chasquido fraco; e P/M – polegar médio (tocado apenas na 6°, 5° e 4° cordas).

Dessa maneira, busquei uma conexão entre a rítmica presente na peça de Guastavino e o acompanhamento da *zamba* tradicional. Aos poucos, na medida em que me concentrava apenas na execução dos dois primeiros compassos da *Sonata*, acabava “escutando” a rítmica base da *zamba* internalizada. A partir desse momento, para mim, é que a sensação de bimetria ganhou sentido na performance.

5.2.2. Tema principal (c.6 a 39)

INTRODUÇÃO	1ª REGIÃO TEMÁTICA	2ª REGIÃO TEMÁTICA	DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO	CODA
c. 1-5	c. 6-39	c. 40-62	c. 63-104	c. 105-170	c. 171-177

Figura 16: Estrutura formal da *Sonata n° 1*, de Carlos Guastavino, destaque da tema principal . (Figura elaborada pelo autor).

Após a introdução, é apresentado o tema principal da peça e que serve de material para variações que aparecem ao longo do movimento. Contrastando com a parte anterior, esse tema pode ser caracterizado como intimista, ao priorizar o uso de terças ao invés de blocos de acordes. Possui pouca extensão melódica, organizada em graus conjuntos, que inicia na nota Lá4, descende até a nota Mi4 e retorna ao Lá4.



Figura 17: Tema principal da *Sonata n° 1*, de Carlos Guastavino, c 6 - 7.

Como se estivesse contando um segredo ao ouvinte, penso que o intérprete

pode tocar esse tema em dinâmica *piano*, como indicado na partitura, ou até mesmo *pianíssimo*, para aumentar o contraste dinâmico com a introdução. A partir daí a melodia e harmonia sugerem um aumento gradual da intensidade sonora até o compasso 13. Do compasso 9 ao 13 o compositor escreve uma espécie de resposta (FALÚ, 2013) ao tema [pergunta] apresentado nos compassos 6 a 9. Com contorno melódico e rítmica similares, essa nova melodia vai preparando a cadência para Lá maior presente no final desse período. A figura abaixo resume esquematicamente essa passagem.

The image displays a musical score for a piano piece. The first section, titled 'Tema - Pergunta (intimista)' in a red box, covers measures 6 to 9. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accompanied by a bass line. The second section, titled 'Resposta (aumento gradual da intensidade sonora)' in a purple box, covers measures 10 to 13. This section shows a gradual increase in intensity, with dynamics marked as C.8, C.7, and C.5. The melodic and rhythmic patterns are similar to the first section, but the overall sound becomes more pronounced.

Figura 18: Resumo da estrutura ocorridas no início do tema principal . Sonata n° 1, de Carlos Guastavino. C. 6 - 13.

Folcloristas abordam frequentemente os termos “pergunta” e “resposta”, entretanto eles não necessariamente mantem sua correspondência com seu significado para o campo de fraseologia musical na música clássica, muito embora conservem bastante semelhança, como veremos a seguir.

Esses termos compartilham significado uma vez que estão inseridos em um período (que compreende duas ou mais frases agrupadas), em que a segunda completa o significado da primeira. Os principais pontos que são comuns às duas vertentes musicais, a folclórica e a de tradição erudita ocidental, são aqui apresentados através de dois autores: Esther Scliar e Arnold Schoenberg.

Para Scliar (1982), os períodos são junções de semi-frases e frases, sendo

considerado por esta autora como “o agrupamento mais completo da fraseologia” (SCLIAR, 1982, p. 45). Os períodos são formados por frases antecedentes (ou perguntas) e consequentes (ou respostas).

O antecedente enuncia uma proposição cuja cadência não é definitiva. Esta condição está relacionada com o caráter da proposição, cuja oração é geralmente interrogativa, pois finaliza com a cadência suspensiva. O consequente complementa o antecedente e, portanto, quando esta oração é interrogativa, a subsequente pontua com a cadência conclusiva. (SCLIAR, 1982, p. 46).

Notem que, de modo geral, o termo “cadência interrogativa” refere-se especificamente à frase que termina no acorde de V grau, ou dominante, e “cadência conclusiva” à que finaliza nos acordes de I grau, ou tônica.

Para Schoenberg (1967), o período representa uma ideia musical completa, e a relação do número de compassos de cada frase (pergunta e resposta) que compõe um período se assemelha às estruturas de frase e de períodos das *zambas* tradicionais, conforme a afirmação desse autor.

Ao compor períodos, será útil adotar um modelo-padrão que consiste em oito compassos divididos em um antecedente e um consequente de quatro compassos cada um, separados por uma cesura no quarto compasso. Esta cesura, que é uma sorte de pontuação musical comparável à vírgula ou ao ponto-e-vírgula, é realizada tanto pela melodia quanto pela harmonia. (Schoenberg, 1967, p. 51).

Estas são as características dos períodos, e consequentemente, das frases de pergunta e resposta neles contidos, que são compartilhadas entre musicólogos e folcloristas. Entretanto, ao abordar a estrutura musical da *zamba*, Falú (2013) afirma que:

geralmente se diz que existe uma frase musical, que também pode ser entendida como um verso poético, que pergunta algo; outra frase que responde a ela, e logo uma terceira que pode ser uma repetição dessa resposta, em uma *zamba* tradicional, ou uma extensão dessa resposta, em uma *zamba* menos tradicional. (FALÚ, 2013, [9:40 – 11:46])⁴⁷.

⁴⁷ Tradução do autor, sendo o original “*generalmente se dice que hay una frase musical, que también puede entenderse como un verso poético, que pregunta algo; otra frase que responde a eso, y luego*”

Pergunta e resposta difere do sentido ligado ao campo de fraseologia musical, já que, no contexto folclórico, seu significado alude a uma necessidade criada pela frase musical. Em outras palavras, a primeira frase musical de uma estrofe de uma *zamba* (geralmente com a duração de 4 compassos ou dois versos poéticos), de certo modo, sempre será uma pergunta, independentemente se a frase de pergunta [ou antecedente] terminou no acorde de dominante, ou se a frase de resposta [ou consequente] retorna ao acorde de tônica. Essa frase necessita de uma continuação (de duração equivalente a uma frase de pergunta), e para tanto, o termo “resposta” foi empregado. Essas perguntas e respostas também obedecem às necessidades dos bailarinos – não podemos perder de vista que no caso da *zamba* a música é subordinada à dança, ou seja, necessita de uma estrutura musical fixa para o desenvolvimento da coreografia. Seria muito estranho uma *zamba* possuir, por exemplo, na primeira estrofe apenas a frase de pergunta, ou seja, dois versos poéticos ou 4 compassos, pois, assim, ao final da música, não se completariam os 36 compassos de dança (CARDOSO, 2006, p. 88).

Vale destinar algumas linhas mais para exemplificar como o jogo de pergunta e resposta ocorre nas *zambas* folclóricas, através da canção *Si llega a ser Tucumana* (M. A. Paez - G. Leguizamon). As frases de “pergunta” são os primeiros versos (**a** e **b**) das partes A e A'. As frases de “resposta” são os últimos versos (**c** e **d**), que, seguindo a estrutura tradicional do gênero, são sempre reiterados.

una tercera que puede ser una repetición de esa respuesta, en una zamba tradicional, o una extensión de esa respuesta, en una zamba menos tradicional”

A	A'
a. Si la cintura es un junco,	a. Si es dulce como esa niña,
b. Y la boca es colorada,	b. Y airosa cuando la bailan,
c. Si son los ojos retintos,	c. Si te gana el corazón,
d. Esa moza es tucumana.	d. Esa zamba es tucumana.

Figura 19: Si llega a ser tucumana (Leguizamon - Castilla) Letra das partes A e A'. Pergunta (azul), resposta (vermelho) e reiteração (verde). (Figura elaborada pelo autor).

A melodia dessas partes pode ser observada na figura abaixo. Notem que, embora a letra mude da pergunta para a resposta das partes A e A', a melodia permanece inalterada. Também é interessante constatar que a letra é repetida igual na reiteração, mas a melodia e a harmonia são variadas (figura 20, destaque em verde).

Figura 20: Si llega a ser tucumana, de Leguizamon e Castilla, melodia das partes A e A'.

No estribilho, no que se refere à letra e à música, outra pergunta é feita, outra resposta é dada. Já em sua reiteração, a melodia é idêntica a apresentada na resposta da parte A da canção.

Estribilho
a. Y si la moza y la zamba,
b. Llegan a ser tucumanas,
c. Ahogate en agua bendita,
d. Que ya ni el diablo te salva.



Figura 21: *Si llega a ser tucumana*, de Leguizamon e Castilla. Letra e melodia do estribilho. Pergunta (azul), resposta (vermelho) e reiteração (verde). (Figura elaborada pelo autor).

Dessa forma, procurei primeiramente entender as funções, principais características e a organização de cada uma das partes da *Sonata nº1* e das *zambas* folclóricas separadamente. Depois busquei compreender como elas podem relacionar-se entre si, como é o caso, por exemplo, desta referência à ideia de pergunta e resposta apontada por Falú (2013).

Outros elementos se assemelham aos já apresentados nesses primeiros compassos desta obra, uma vez que algumas dessas estruturas se repetem. Por exemplo, do compasso 13 ao 18 são tocados arpejos sobre acorde de Lá maior (até o compasso 16) e Lá menor (c. 17 e 18). Essas passagens podem ser entendidas como uma retomada da ideia inicial apresentada na introdução, as quais chamarei de elementos rítmicos, devido à evocação da rítmica de *zamba* contida neles, que acredito ser o elemento que mais se destaca neste trecho. Ao mesmo tempo, entendo que diversos fatores musicais incidem sobre esses elementos rítmicos, fazendo com que estes se tornem mais evidentes, o que, em alguns casos, pode até mesmo extrapolar o entendimento do ritmo, apenas.

Como nos exemplos acima citados, se bem o elemento rítmico aparece de forma bastante evidente através dos arpejos que se assemelham aos dos primeiros compassos da *Sonata*, outros fatores como a harmonia modificam a forma como o intérprete pode se relacionar com esse material. Ao adaptar o arpejo do início da peça, ou seja, o elemento rítmico em questão, ao contexto do acorde de Lá maior, o intérprete pode passar a considerar novas abordagens a um material musical já

exposto.

Para mim, a chegada ao acorde de Lá maior, no compasso 13, representa o desejo do compositor de enfatizar o aspecto rítmico da obra, porém, ao tocá-la nessa tonalidade, quase todas as notas desse trecho são tocadas em corda presa, o que facilita para o intérprete evidenciar o caráter marcial, que mencionamos anteriormente. Por outro lado, abruptamente o compositor passa ao Lá menor, no compasso 17, onde o intérprete pode evidenciar o colorido harmônico desta transição. Não se trata apenas de tocar *pianíssimo*, como indicado na partitura, mas sim de alterar timbres, de modo a estabelecer relações com o trecho anterior e prepará-lo para o que segue sem que a alteração de Lá maior para Lá menor pareça deslocada dentro do contexto da obra.



Figura 22: Alteração do modo do acorde e das indicações dinâmicas, Lá maior (c. 13 a 16 –à esquerda) Lá menor (c. 17 e 18 – à direita). *Sonata n. 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino.

Já, em relação às estruturas relacionadas ao tema principal - por contraste, chamarei estes de elementos melódicos -, elas são apresentadas a partir do compasso 19, onde é sobreposto à melodia uma nota mais grave, formando entre elas o intervalo de 6ª. Esse intervalo, muito utilizado no folclore argentino, evoca caráter triste e melancólico (Longo, 2012).

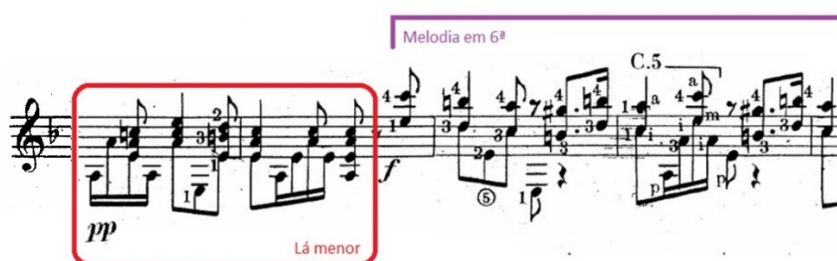


Figura 23: Sequência da parte melódica em intervalos de 6ª (c. 18 - 20). *Sonata n. 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino.

É importante destacar que esses elementos trazem à tona o caráter melancólico não somente por serem o que são, quer dizer, o uso dos intervalos de 6ª e do modo menor, isoladamente, dificilmente produzirão em um intérprete e um ouvinte não familiarizado com o gênero *zamba* os sentimentos acima descritos. Compreender a *zamba* envolve absorver uma série de práticas que tem a ver não somente com a música, mas com a dança, com o encontro, e com o que esse gênero sugere enquanto prática social. A *zamba* é tocada em festas, em encontros de amigos, em *guitarreadas* (prática de tocar violão entre amigos). Nesses encontros, ao soar uma *zamba*, logo alguns participantes se animam a dançá-la. Os movimentos suaves dos braços dos bailarinos, o olhar entre eles, seus passos envoltos em um constante encontrar-se e afastar-se no centro da pista, sugerem sentimentos e interpretações destes momentos que nos conduzem, por exemplo, à nostalgia. Particularmente, estar em um ambiente onde a *zamba* é tocada, sempre me traz a boa recordação de outros momentos semelhantes vividos, compartilhados entre pessoas queridas. A nostalgia da *zamba*, para mim, vem da recordação desses momentos, e tento manter esse sentimento presente, e o sinto evocado, através dos elementos musicais descritos acima.

Outro momento a ser destacado é quando o compositor começa a mesclar elementos rítmicos e melódicos na mesma frase. Na figura 24 podemos ver no primeiro compasso de cada figura, um movimento escalar ascendente. A chegada das escalas sempre é em uma nota que fica sendo repetida (Sol 3 no segundo compasso da figura da esquerda – Lá bemol 3 no segundo compasso da figura da direita). Essas notas são acompanhadas pelo material musical muito semelhante do tema (c. 6 a 9). Dessa forma constata-se a unidade formal da obra por meio do reaproveitamento desse material utilizado pelo compositor. A verificação dessa informação auxilia o intérprete a localizar-se melhor dentro das relações internas da obra e, conseqüentemente, facilita a identificação da relação da *zamba* tradicional com esta peça.

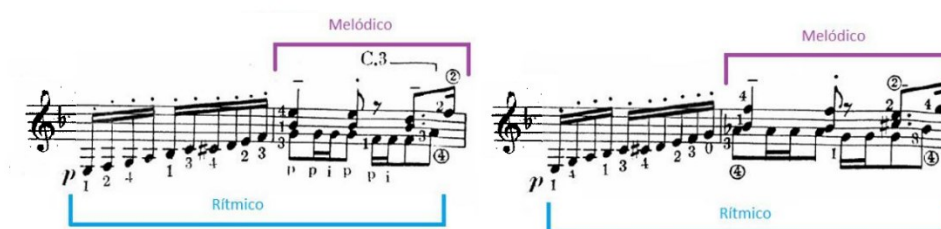


Figura 24: Mescla de elementos rítmicos e melódicos. *Sonata n. 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino.

Como dito anteriormente, a *zamba* é considerada bimétrica, e, embora esta sonata esteja escrita em 6/8, a dualidade pode ser observada em vários momentos, como exposto na figura a seguir.

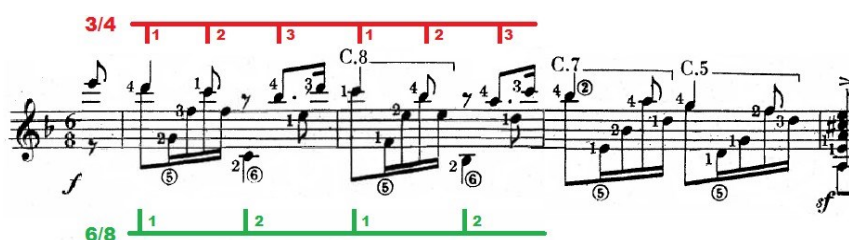


Figura 25: *Sonata nº 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino. c. 10 a 13. Bimetria típica do gênero *zamba*.

A presença simultânea das duas métricas ocasiona diferentes possibilidades de acentuação. Para explorarmos essas possibilidades levarei novamente em conta a afirmação de Longo (2012) sobre acentuação no último tempo do compasso, típica da *zamba*. Lembrando que a *zamba* pode ser pensada tanto em compasso binário quanto ternário, o que acarreta a mudança da localização do último tempo dependendo de qual fórmula de compasso se está considerando.

Para entendermos melhor as diferentes formas de compreender o tempo do compasso, suas acentuações, e como tudo isso influi e modifica a música na prática, é necessário que analisemos também os tipos de contorno melódico e a harmonia da *Sonata nº1* e possíveis relações com o fraseado das *zambas* folclóricas.

Existe um contorno melódico típico nas frases das *zambas* que se aproxima muito de um utilizado na *Sonata*. Uma definição breve, introdutória e um pouco abstrata do que se encontrou na obra de Guastavino poderia ser descrita da seguinte

forma: frase na qual, a cada compasso, através de notas de suspensões, cria-se expectativa de que a melodia será resolvida na nota seguinte. Como isto não ocorre, a melodia vai enredando uma ou mais suspensões até ser finalmente resolvida na sua última nota apenas. Abaixo estão alguns exemplos de suspensões em *zambas* folclóricas.

The figure displays four musical examples of suspensions in traditional *zambas*, each on a single staff with notes and chord symbols. Brackets indicate the resolution of a suspension to the next note.

- Example 1:** Notes: F, G, F, G, F, A⁷, D⁻⁷. Chord symbols: F, G, F, G, F, A⁷, D⁻⁷. A bracket above the first F and G notes is labeled "F - 4° resolve na 3°". The source is "Balderrama - G. Leguizamón".
- Example 2:** Notes: A⁻⁷, D⁷, G^Δ, A⁷. Chord symbols: A⁻⁷, D⁷, G^Δ, A⁷. A bracket above the D⁷ and G^Δ notes is labeled "G7M - 9° resolve na tônica". The source is "Juan Panadero - G. Leguizamón e M. Castilla".
- Example 3:** Notes: B⁻, A, G, F^{#7}, A⁷. Chord symbols: B⁻, A, G, F^{#7}, A⁷. A bracket above the G and F^{#7} notes is labeled "F#7 - 4° resolve na 3°". The source is "Viene Clareando - S. Aredes e A. Yupanqui".
- Example 4:** Notes: E^Δ, B/D[#], B^b/D, A/C[#]. Chord symbols: E^Δ, B/D[#], B^b/D, A/C[#]. A bracket above the B^b/D and A/C[#] notes is labeled "A/C# - 9° resolve na tônica". The source is "Zamba Soltera - G. Leguizamón".

Figura 26: Exemplos de suspensões em *zambas* tradicionais.

Em *zambas* escritas originalmente para violão essas suspensões também são comuns:



Figura 27: Exemplos de zambas originais para violão solo. *Después del tempo*, de Walter Heinze (c. 59 - 60); *Dueño del silencio*, de Ernesto Méndez (c. 1 - 4); *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino (c. 40 - 43).

No caso da *Sonata* me debrucei sobre a passagem mostrada na figura 28. Separando a linha melódica do trecho selecionado, observa-se que se trata de movimento escalar descendente, que inicia na nota Mi 5 e direcionalmente conduz e termina na mesma nota, uma oitava abaixo.

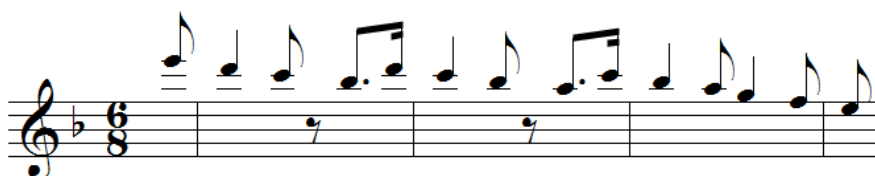


Figura 28: Linha melódica correspondente aos compassos 10 a 13 da *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino. (Figura elaborada pelo autor).

Convido o(a) leitor(a) a escutar esse trecho da obra⁴⁸, ou tocar apenas essa linha melódica, para perceber que as notas que caem no primeiro tempo dos

⁴⁸ Ver **Áudio de auxílio para leitura - Sonata para guitarra n° 1 de C. Guastavino, compassos 10 a 13 (violonista: Marcos Maturro)** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 15)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=upBq3XAs-dQ&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU11dlGdJnK-57G&index=3>

compassos são suspensões (roxo) para as notas de repouso. Estas últimas se encontram no segundo tempo, considerando um compasso de 3/4 (azul).

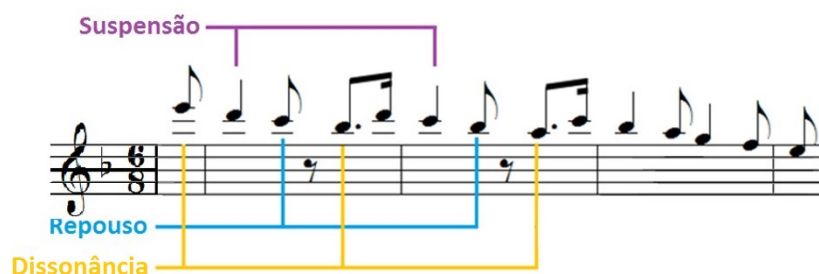


Figura 29: Linha melódica correspondente aos compassos 10 a 13 da *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino. Funções das notas melódicas. (Figura elaborada pelo autor).

Observando a figura 30, vemos que as notas de suspensão podem ser consideradas a 9° (Ré) que resolve no 1° grau de Dó maior, no compasso 10, e a 9° (Dó) que resolve no 1° grau de Si bemol maior, no compasso 11⁴⁹. Embora a harmonia esteja levemente deslocada em relação à melodia, as notas de repouso estão sobre os acordes de Dó maior (C) e Si bemol maior (Bb) que, respectivamente, são acordes de tônica em relação ao Sol com sétima e Fá com sétima maior.

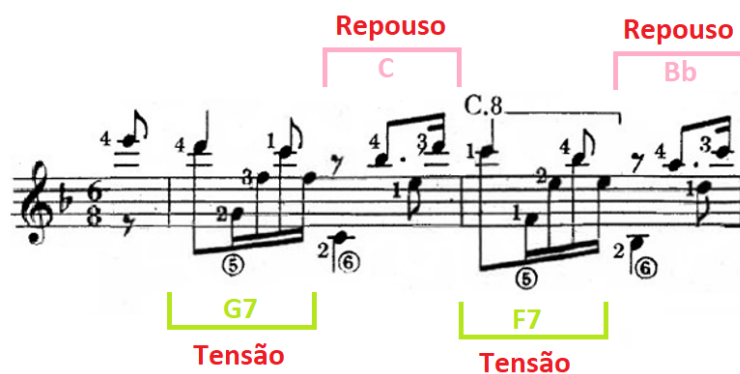


Figura 30: Funções melódicas em relação a harmonia nos compassos 10 a 13 da *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino.

As notas da melodia que se encontram no terceiro tempo do compasso são

⁴⁹ Na interpretação aqui apresentada optei por classificar as notas em função da sensação que a melodia me causava ao ouvi-la. Em outras palavras, as classifiquei de acordo com o acorde que considerei ser a resolução da tensão em cada compasso, que, neste caso, se trata do acorde de Dó, no compasso 10, e no acorde de Si bemol, no compasso 11.

dissonâncias, atuam como uma espécie de preparação (amarelo - figura 29) para as suspensões, e possuem um caráter mais tenso, se comparadas às outras funções de notas já mencionadas. Acredito que não por acaso elas se encontram no terceiro tempo do compasso. Desta maneira, tocar essas notas de forma acentuada aproxima a execução da *Sonata para guitarra* de Guastavino, a uma performance da *zamba* folclórica.

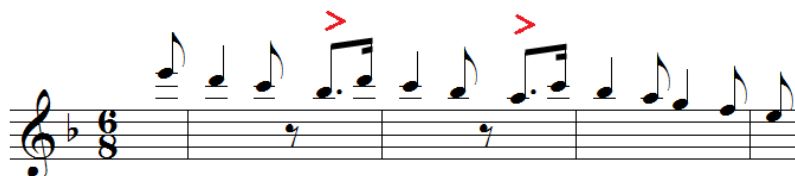


Figura 31: Linha melódica correspondente aos compassos 10 a 13 da *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino. Sugestão de acentuação nas preparações para as suspensões. (Figura elaborada pelo autor).

Entretanto por si só essa linha melódica não é capaz de criar a sensação de bimetria que as *zambas* possuem, e é aí que entra novamente o papel da acentuação do último tempo, só que agora utilizando como base o compasso de 6/8, que, nesse caso, evidencia-se no acompanhamento do trecho.

Para compreender mais profundamente como funciona a bimetria na *zamba*, é preciso recorrer à maneira como se toca o *bombo leguero* nesse gênero, que sobrepõe, ao mesmo tempo, as duas métricas na sua execução. É fundamental ter a noção de que o violão atua como tradutor da instrumentação típica do gênero, sendo frutífero para a interpretação identificar as funções que cada instrumento atuante nas agrupações folclóricas desempenha e avaliar as possibilidades de sua adaptação ao violão solo.

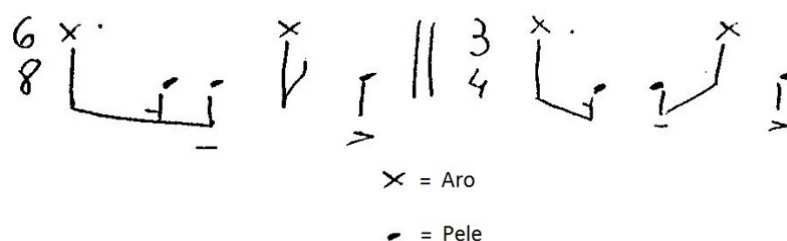


Figura 32: Forma como se executa o ritmo básico da *zamba* no *bombo leguero* em 6/8 e em 3/4. (Figura elaborada pelo autor, baseado em Longo, 2012).

Na figura 32 apresento o exemplo da rítmica e da acentuação básica do *bombo leguero* na *zamba* escrita em 6/8 e em 3/4. Nela, é possível notar os acentos no terceiro tempo, no caso do 3/4 e no início do segundo tempo, na métrica de 6/8. Esses acentos coincidem com o golpe na pele do instrumento, que por possuir um som grave e abafado, ajuda a marcar a acentuação típica desse gênero.

Como podemos ver na figura 33, o primeiro tempo dos compassos desse trecho coincidem com notas melódicas apenas. No segundo tempo dos compassos 10 e 11, temos as únicas notas graves desse trecho. Se acentuarmos essas notas, estaremos criando a sensação de bimetria na *zamba*. Analisando o trecho acima citado, surgiu a ideia de que seria possível emular o som o do *bombo leguero* nas notas graves do violão, utilizando um toque de polegar com gema, por exemplo.

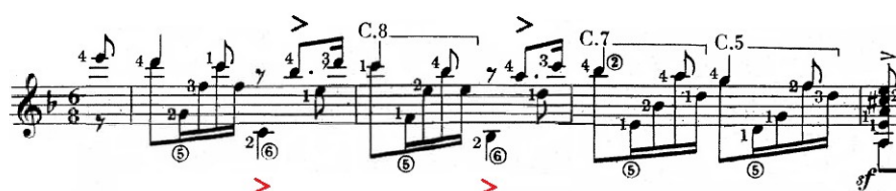


Figura 33: Linha melódica correspondente aos compassos 10 a 13 da *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino. Sugestão de acentuação nas notas graves.

Outros exemplos semelhantes a esses são encontrados no desenvolvimento da sonata.

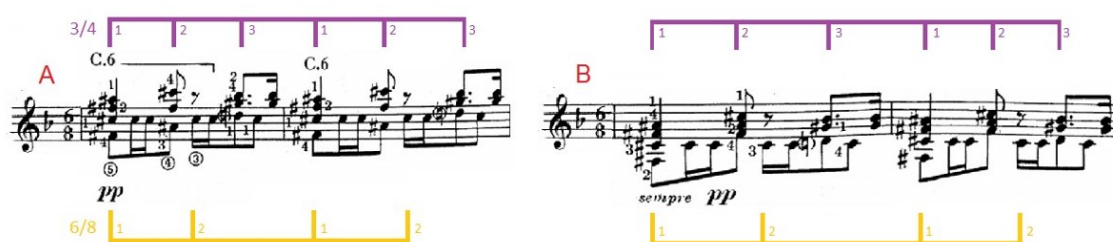


Figura 34: “A” corresponde aos c. 73 e 74 e “B” aos c. 77 e 78, da *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino.

5.2.3. Tema secundário (c.40 a 63)

INTRODUÇÃO	1ª REGIÃO TEMÁTICA	2ª REGIÃO TEMÁTICA	DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO	CODA
c. 1-5	c. 6-39	c. 40-62	c. 63-104	c. 105-170	c. 171-177

Figura 35: Estrutura formal da *Sonata n° 1* de Carlos Guastavino, destaque do tema secundário. (Figura elaborada pelo autor).

Essa seção possui caráter lírico - “*cantabile e dolce*” - contrapondo-se, dessa forma, ao tema principal. O compositor sugere andamento mais lento se comparado ao que iniciou a peça. As melodias utilizadas nesta parte também são de dois e quatro compassos, como é típico em *zambas* tradicionais.

Se fizermos a relação com as temáticas mais usuais das letras da *zamba* – a sedução e o amor - acredito que nesta parte ela pode ser evocada mais fortemente como inspiração para o desenvolvimento do caráter da seção. Ao contrário do tema principal, nesta seção é possível realizar respirações maiores entre as frases, apresentá-las de forma mais lenta e gradual, uma vez que este tema vai ganhando movimento à medida que se desenvolve.

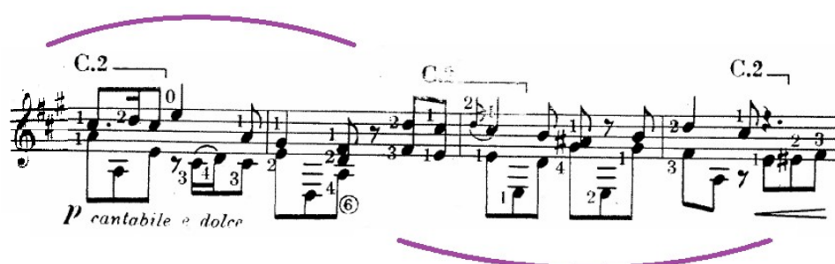


Figura 36: Contorno melódico das frases do tema secundário. *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino.

Nessa parte aparecem com mais frequência notas simultâneas, em intervalo de 6°, utilizadas como melodia. Aqui aproveitei para pôr em ação uma prática de performance comum entre guitarristas de folclore argentino, a quebra do intervalo de 6° tocando-o em forma de arpejo. Essa técnica pode ser comparada ao toque de *style brisé*, utilizado amplamente na música renascentista e barroca.

O contraponto é outra técnica composicional que está presente na *Sonata* e que se relaciona com as *zambas* tradicionais. Em todas as peças estudadas foi observada, além da ocorrência de estruturas em forma de melodias acompanhadas,

Nos compassos 40 e 43 (figura 39) novamente temos a presença do jogo de perguntas e respostas. Como dito anteriormente, se trata de uma analogia feita por Falú (2013) na qual cada verso (no caso da *Sonata*, cada frase) sugere uma pergunta que é respondida em outro verso.



Figura 39: Jogo de pergunta e resposta nos compassos 40 e 43. *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino.

Assim como a região temática anterior, nesta é possível notar que o material criado é vastamente aproveitado para o desenvolvimento de novas organizações estruturais. Para tal o compositor lança mão de várias técnicas como a transposição, a compressão e expansão e a variação de material motivico. Tudo isso cria uma atmosfera que, sem perder o caráter *cantabile* da seção, forma um grande arco de tensão e relaxamento até a entrada do desenvolvimento no compasso 64.

The musical score for guitar is presented in four systems. The first system features 'Material A' (highlighted in red) and 'Material B' (highlighted in green). The second system shows 'Material A (transposto)' (red) and 'Material B (transposto)' (green). The third system continues with 'Material A (transposto)' (red). The fourth system introduces 'Material A (reduzido)' (reduced) in red, appearing in two different contexts. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. Dynamic markings include 'p cantabile e dolce' and 'p i p i'. The score is annotated with various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Figura 40: Reaproveitamento e transformação de material motivico. Sonata n° 1 para guitarra (c.40 - 53), de Carlos Guastavino.

O intuito de realizar uma diferenciação bastante evidente entre o tema principal e o secundário, fez com que eu criasse alguns exercícios. O principal, e mais evidente para mim desde o início da prática dessa obra, foi o da velocidade. Tocar a obra mais lento, como dito anteriormente, ajudou a evocar a rítmica e o caráter da *zamba* folclórica. Outro exercício que ajudou muito a evidenciar a *zamba* contida nessa obra, foi “acompanhar” a *Sonata* utilizando os acordes e o rasgueio do gênero, principalmente nessa seção. Assim, o acompanhamento gerado ficou da seguinte forma:

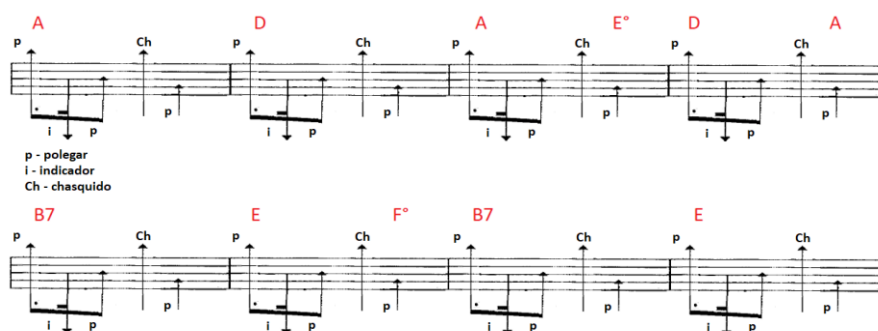


Figura 41: Acompanhamento gerado a partir harmonia da *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino, referentes aos compassos 40 a 47. (Figura elaborada pelo autor).

À medida que essa prática vai sendo feita, o intérprete vai se apropriando da sonoridade, da velocidade e do suingue que a *zamba* tradicional sugere. Mesmo sem perceber, com o passar dos dias, a *Sonata* vai adquirindo traços mais evidentes desse gênero, como, por exemplo, as divisões e respirações entre as frases e a relação direta das melodias que constam nessa obra com a maneira de frasear dos cantores populares.

Durante esse estudo foram praticadas outras músicas escritas originalmente para violão, e que serviram de fonte de informação prática para esse estudo⁵⁰. Essas obras são de certo modo um retrato estilizado do que um grupo folclórico realiza. Nesses conjuntos diferentes formações instrumentais podem ser utilizadas. Não obstante, uma característica que permeia este e os outros gêneros estudados nesta tese é que a voz sempre está incluída nesses grupos.

Nesse sentido, pude notar que, ao tentar realizar o caminho inverso, e orquestrar essas obras para os conjuntos folclóricos, algumas melodias das obras para violão solo podiam ser associadas facilmente com a voz. Dessa forma, várias práticas de performance originais dos cantores puderam ser transportadas para o universo do violão. As utilizadas especificamente neste gênero são: glissandos

⁵⁰ A saber: *Después del tiempo* (Walter Heinze); *Dueño del silencio* (Ernesto Méndez); *Rastro de amor* (Juan Falú) e *Pachamama* (Marcelo Coronel).

[arrastes], alterações rítmicas e vibratos. Abordarei cada um destes exemplos no decorrer do texto, em trechos da *Sonata* em que se encontrem mais evidentes.

5.2.4. Desenvolvimento (c. 64 a 105)

INTRODUÇÃO	1ª REGIÃO TEMÁTICA	2ª REGIÃO TEMÁTICA	DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO	CODA
c. 1-5	c. 6-39	c. 40-62	c. 63-104	c. 105-170	c. 171-177

Figura 42: Estrutura formal da *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino, destaque do desenvolvimento. (Figura elaborada pelo autor).

No desenvolvimento, o compositor retoma o andamento inicial da peça e, como é de praxe nas sonatas, combina e desenvolve elementos apresentados na exposição. No entanto, é possível notar uma divisão estrutural que faz com que principalmente os elementos musicais oriundos do tema principal sejam apresentados na primeira parte do desenvolvimento (c. 64 a 81), e os relacionados com o tema secundário, na segunda parte (c, 81 a 105).

Figura 43: Materiais do tema principal e sua respectiva variação no desenvolvimento (c. 64 a 81), e materiais do tema secundário e sua variação (c, 81 a 105) na *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino.

Acredito que o material exposto no desenvolvimento se relaciona mais com as estruturas internas da forma sonata da própria obra, do que com a *zamba* folclórica

propriamente. Ou seja, o compositor “apenas” transforma o material das seções anteriores, corroborando a ideia exposta por Schoenberg (1967) que o desenvolvimento de uma sonata na realidade não desenvolve nenhum material novo, mas apenas reaproveita o que já exposto. Por esse motivo, optei por debruçar-me sobre elementos musicais anteriores e posteriores ao desenvolvimento.

5.2.5. Reexposição (c.106 a 171)

INTRODUÇÃO	1ª REGIÃO TEMÁTICA	2ª REGIÃO TEMÁTICA	DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO	CODA
c. 1-5	c. 6-39	c. 40-62	c. 63-104	c. 105-170	c. 171-177

Figura 44: Estrutura formal da Sonata n° 1, de Carlos Guastavino, destaque do tema secundário. (Figura elaborada pelo autor).

A reexposição do tema principal se dá de forma completa e inalterada. Entretanto, na passagem para o secundário, o compositor altera a sua tonalidade. O tema secundário foi exposto na tonalidade de Lá maior, e na reexposição ele se encontra em Ré menor, e quais poderiam ser as implicações dessa mudança na interpretação?



Figura 45: Reexposição do segundo tema na tonalidade de Ré menor. Sonata n° 1 para guitarra, de Carlos Guastavino.

Nessa parte o intérprete pode experimentar uma mudança de atitude corporal ao praticar a transição do tema principal para o secundário. Iniciar a performance do tema secundário, na reexposição, com uma atitude corporal que transpareça tranquilidade. A partir daí, acredito que uma possibilidade é buscar uma forma de tocar que seja mais lírica que a utilizada na exposição do material equivalente.

Aproveitando a indicação de *senza rigore*, seria possível pensar um fraseado que priorizasse o *rubato*, e um timbre mais *dolce* ao violão, tocando na região mais próxima a boca do instrumento.

Especificamente, posso apontar o caso dos compassos 110 a 113. Novamente aqui ocorrem frases com a estrutura de pergunta e resposta. A resposta, que se inicia nas notas *Sí4* e *Ré3*, simultâneas, em intervalo de 6°, pode ser tocada com a linha melódica digitada na segunda e quarta cordas respectivamente. Essa digitação permite a realização de vibratos mais facilmente, além de arrastes (em laranja) sempre que possível.

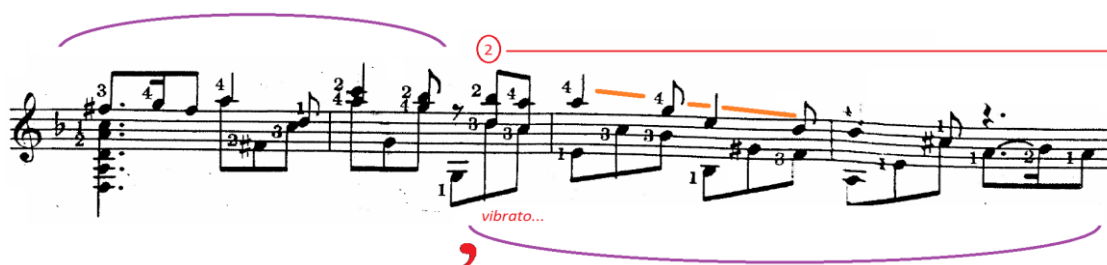


Figura 46: exemplos de práticas de performances utilizadas na *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino, compassos 110 a 113.

O vibrato e os arrastes (ou *portamentos*, ou *glissandos*) são práticas de performances típicas do gênero *zamba*, e podem ser facilmente identificáveis nos violões e na voz em gravações folclóricas. Essas práticas podem ser colocadas a serviço da interpretação sempre que possível, em momentos em que o intérprete nota que o discurso ficará mais fluido e, obviamente, que seja possível realizar tais técnicas ao violão.

Outro momento em que os arrastes e os vibratos podem ser postos em prática é no trecho dos compassos 120 a 124. Na figura abaixo estão indicados, além dos possíveis *glissandos* (em laranja), sugestões de intervalos que podem ser “quebrados”, ou seja, arpejados.



Figura 47: Sugestões de práticas de performance na *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino, compassos 120 a 124.

5.2.6. Coda (c.172 a 177)

INTRODUÇÃO	1ª REGIÃO TEMÁTICA	2ª REGIÃO TEMÁTICA	DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO	CODA
c. 1-5	c. 6-39	c. 40-62	c. 63-104	c. 105-170	c. 171-177

Figura 48: Estrutura formal da *Sonata n° 1*, de Carlos Guastavino, destaque da coda. (Figura elaborada pelo autor).

Na coda a rítmica de *zamba* do início do movimento é retomada. Diferentemente das *zambas* tradicionais, que não possuem uma seção de encerramento, a coda, típica das sonatas, exerce essa função.

É interessante observar que no compasso 175, o compositor poderia escrever o acorde de Ré menor e acabar assim o movimento, no entanto escreve o acorde de Sí bemol com Lá bemol no baixo, ou seja, em terceira inversão. Esse acorde aparece como uma surpresa, uma certa decepção a expectativa criada ao longo da música, uma vez que em praticamente todas as cadências de Lá com sétima foram resolvidas em Ré menor. Essa decepção pode ser comparada à coreografia das *zambas* nas quais os bailarinos se aproximam e se afastam, simulando o jogo da sedução, para, finalmente no fim da canção unirem-se, dançando juntos até o centro da pista. Depois desse acorde, seguido de uma escala e uma cadência perfeita de Lá com sétima e resolvida finalmente em Ré menor, podemos imaginar que os dançarinos já podem, por fim, se encontrar.

Estes são alguns dos exemplos mais representativos da influência da *zamba*

tradicional na *Sonata n° 1 para guitarra*, de Carlos Guastavino. Além das possibilidades interpretativas abordadas no texto, incentivo o músico que também queira percorrer este caminho a conhecer outras obras folclóricas do gênero *zamba*.

Gustavino não evidencia as influências folclóricas contidas na sua obra, o que é uma prática recorrente dentro das obras dos compositores que se alinham com as correntes nacionalistas da primeira metade do século XX. Nestes casos, a inspiração em gêneros folclóricos serve apenas como pano de fundo para o desenvolvimento de ideias musicais muito próprias, e que, em um primeiro plano, pouco tem a ver com as estruturas das *zambas*. Ao não tornar evidente sua inspiração folclórica, o compositor acaba abrindo precedentes para interpretações ainda mais múltiplas. No caso aqui apresentado, aproveito essa abertura para criar e recriar as referências do folclore argentino, que são observáveis normalmente apenas para um intérprete e um ouvinte já iniciado na música folclórica contida nesse movimento.

Parece lógico pensar que o compositor, ao escrever essa obra, baseou-se no que conhecia desse gênero. No entanto é importante considerar que esse conhecimento muitas vezes foi adquirido de forma inconsciente, se levada em consideração a importância e abrangência que a *zamba* possui no território argentino. Nesse sentido, é como compararmos a vivência que um brasileiro possui com gêneros populares do nosso país, como o *samba* de carnaval, por exemplo. Nós brasileiros, para além do gosto pessoal, conhecemos escolas de samba, desfiles de carnaval, sambas enredo, e isso tudo faz parte do nosso inconsciente cultural.

Conhecer outras *zambas* ajuda a criar esse inconsciente, o que auxilia na construção de uma interpretação, uma vez que torna possível o reconhecimento de padrões típicos das *zambas* em obras para violão em que esse gênero não está explícito ao intérprete. Vale reiterar a importância da postura curiosa e crítica do artista-pesquisador sobre o texto musical e o material investigado, entendendo que sempre podem surgir novas perspectivas na construção de uma interpretação.

6. CANDOMBE

Tambores. Uruguay. Gran familia de tocadores. Hermanos, tíos, primos, amigos, que con sentimiento se juntan para expresar el más autóctono que aquí existe. 200 años desde la colonia hasta hoy en día, el chico, el repique y el piano, palo y mano, caminan por las calles para que la gente goce. Los vecinos escuchan a la distancia el ritmo del candombe. Agresivo pero sincero. Resistente atreves del tiempo y de la tradición ancestral del negro. Candombe, mezcla de pueblo, calor de piel, color y alegría, ritmo y baile, herencia africana.

Sale el sol (Hugo Fattoruso)

O *candombe* é hoje considerado patrimônio imaterial da humanidade⁵¹. Ir a Montevideu e não escutar *candombe*, é como ir à Nova Iorque e não escutar *jazz* ou visitar o Rio de Janeiro e não conhecer o *samba* e o *choro*. O *candombe* é uma das músicas que melhor representa a cultura uruguaia, sendo amplamente praticada por músicos profissionais e amadores, nas ruas e teatros de Montevideu. Durante a temporada de carnaval⁵², a cidade respira a música dos tambores, através dos ensaios e desfiles das *comparsas*⁵³, que são realizados nas ruas dos tradicionais bairros de *Palermo* e *Sur*.

Neste capítulo, analiso o *candombe* em sua forma típica, à luz de estudos e performances de rua desse gênero, e o relaciono com quatro obras do repertório solista para violão: A primeira é *Duendes mulatos* (2006), de Carlos Moscardini, evoca o *candombe* tocado pelas *murgas*⁵⁴ de carnaval. Esta peça se desenvolve ao longo de 67 compassos, dividida em três partes.

⁵¹ Ver <https://news.un.org/es/story/2009/09/1175141>

⁵² Que geralmente ocorre entre o final de janeiro e início de março.

⁵³ Similares aos blocos de carnaval brasileiros. Uma *comparsa* é formada por um grupo de bailarinos, uma *cuerda de candombe* e personagens típicos do *candombe* como *La Mama Vieja*, *El escobero* e *El Gramillero*.

⁵⁴ *Murgas* são agrupações de 13 a 17 pessoas que tocam, cantam e atuam em espetáculos, principalmente na época de carnaval. Ver **Falta y Resto Despedida del gran Tuleque | Encuentro en el Estudio HD** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 16)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ZGoEPJqqj8&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU1dIqDjDnK-57G&index=29>

A segunda, *Cielo abierto* (1994), de Quique Sinesi, apresenta o desenvolvimento de ideias musicais sobre o gênero *candombe* em uma forma musical semelhante ao *rondó*. Nesta obra as diversas partes (quatro, ao total) são apresentadas como cenas ligeiramente distintas de um carnaval de rua. Sua extensão é de 117 compassos.

A terceira é *Rumor de tambores* (2003), de Carlos Aguirre. Nesta peça estão condensadas ao violão a organização instrumental e as diferentes emoções que podem provocar uma *cuerda de candombe*⁵⁵ no ouvinte. A obra possui 165 compassos, e forma parte da *Suíte Imágenes*, que contém outras obras inspiradas no folclore latino-americano.

A quarta, *Preludios americanos n° 5 - tamboriles* (1974), de Abel Carlevaro, é a última das peças do ciclo de prelúdios que este compositor, violonista e pedagogo uruguaio escreveu para violão. Diferente das anteriores, *tamboriles* traz uma clara alusão à música popular uruguaia. A peça está organizada em uma estrutura A - B - A, e possui uma extensão de 153 compassos.

Durante processo de estudo destas obras, me alinhando com as palavras do compositor Carlos Aguirre no prefácio de *Rumor de tambores*, procurei desenvolver a consciência das células rítmicas presentes em uma *cuerda de candombe*, para, assim, compreender o “complexo sistema de acentos e *marcattos* originados pela combinação desses três toques” (AGUIRRE, 2004, p. 5). Também tratei de desvelar, adaptar e incorporar ao violão algumas práticas de performance típicas desse gênero à interpretação das obras acima citadas.

Neste texto, apresento essa sequência em duas partes: na primeira, abordo os aspectos constitutivos do gênero, sobretudo suas origens, significado e simbologia dentro da manifestação popular, assim como informações sobre os instrumentos

⁵⁵ Uma *cuerda de candombe* é formada por pelo menos 9 percussionistas divididos igualmente entre os três tambores típicos do gênero: *chico*, o *repique* e o *piano*.

utilizados em sua performance. Na segunda, estabeleço possíveis relações do *candombe* de rua com as obras para violão solo selecionadas para este estudo, buscando estabelecê-las a partir de 3 perspectivas: percussividade; acentuação e articulação; ritual, transe e concentração.

Justamente pelo violão não estar entre os instrumentos típicos do gênero, uma das principais indagações que tento responder ao longo do texto é: como a compreensão do *candombe* tradicional pode auxiliar um intérprete na criação e/ou adaptação de práticas de performance ao violão? As informações aqui desenvolvidas emergiram de três fontes de pesquisa: i) do estudo teórico baseados em publicações científicas e documentários sobre o *candombe*; ii) das criações interpretativas próprias, desenvolvidas a partir da observação da minha prática instrumental e de outros músicos referentes neste campo, e iii) da análise de gravações das obras selecionadas neste estudo, e, complementarmente, gravações de *candombes* de rua.

6.1. Origens, significado, instrumentação e estrutura

Ferreira (1997) descreve que o *candombe*, em data anterior a 1850, tinha um significado de festejo, de baile com tambor. (FERREIRA, 1997, p. 63). Ayastarán (1966) explica, corroborando a informação de Ferreira, que nos primeiros registros das músicas praticadas pelos negros no Uruguai, na metade do século XIX, existiam fundamentalmente dois ritmos: “*la chica*” e “*bambula*”. Embora tenha servido para designar principalmente “*la chica*”, na qual envolvia a dança de casais soltos em conjunto, a palavra *candombe* era genérica, e comumente referia-se a todo o “baile de negros”. (AYASTARÁN, 1966, p. 164).

A partir da década de 1950, a palavra *candombe* é relacionada mais usualmente à forma de executar o toque básico dos 3 tambores [*chico*, *repique* e *piano*], ou seja, sobre uma “base” rítmica de tambores (FERREIRA, 1997, p. 58). Atualmente, *candombe*, embora ainda possa ser compreendido como um “baile de negros” e relacionado com a execução dos tambores típicos, acaba por designar uma

série de práticas que tem a ver com o universo dos tambores⁵⁶ e, também, com as transformações que naturalmente ocorreram ao longo dos anos de prática e difusão.

Ainda sobre a pesquisa de Ferreira (1997) e Ayastarán (1966), foi possível extrair constantes da prática do *candombe*, como a análise dos toques dos tambores e informações sobre a estrutura das *cuerdas* que integram as *comparsas*, e que se apresentam no carnaval de Montevideu, de onde o *candombe* - e suas transformações futuras - é parte inerente e fundamental.

Podemos projetar uma imagem mental do ambiente em que o *candombe* era inicialmente tocado, bem como as emoções que ele produz em quem o vivencia por meio da descrição de Ferreira (1997): o *candombe* é um gênero que possui “caráter festivo e lúdico desenvolvido em encontro de familiares e amigos, em locais coletivos ou individuais, com ou sem a presença do canto”. (FERREIRA, 1997, p. 58).

Segundo Aharonián (2007), pode-se dizer que o *candombe* é um fenômeno urbano e afromontevideano, e não afrouruguaio ou tampouco da região do Rio da Prata, como se costuma ver na literatura do assunto (AHARONIÁN, 2007, p. 90). Essa música foi trazida para América do Sul pelos negros africanos que foram escravizados. Em Montevideu, especificamente, encontrou reduto nas pensões e cortiços [em espanhol, *conventillos*] que abrigavam a comunidade negra desde o século XIX e até meados do século XX, quando foram destruídas⁵⁷. Essas pensões se converteram em verdadeiras escolas de tambores, e cada bairro que possuía pensões desse tipo tinham formas distintas de tocar os tambores, tradição que

⁵⁶ Que pode referir-se não somente a questões técnicas dos instrumentos, mas também suas práticas em diferentes contextos, como, por exemplo, adaptações da música dos tambores em bandas de rock e em *murgas* carnavalescas.

⁵⁷ Situação retratada na música *La tambora*, na qual, em um dos versos refere-se a pensão *Mediomundo*, localizada na (antiga) Rua Cuareim n° 1080. “*Pues hoy quien pasa por Cuareim ya no ve nada...*” *La tambora* (1983, J. Gularte, W. De Melo y W. Benavidez), disponível na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 17)**. <https://www.youtube.com/watch?v=Oa4bPoZTjFc&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dlgDjDnK-57G&index=18&t=0s>

perdura até hoje em Montevideu e pode ser ouvida durante todo ano nas *llamadas*⁵⁸, que ocorrem principalmente nos feriados que antecedem o carnaval.

Sendo assim, *candombe* pode ser entendido, em um contexto mais ritualístico, como encontro e troca entre seus praticantes. Apesar de ser um gênero que depende diretamente da coletividade para existir no plano sonoro, essa característica se perde, infelizmente, no contexto da sua adaptação para violão solo.

Sendo assim, alguns dos elementos extramusicais que circundam o *candombe*, e que apresentei aqui, podem ser resumidos da seguinte maneira:

- Festividade/encontro;
- Ambientes familiares e de amigos (música feita entre parentes e vizinhos de bairro);
- Alto grau de concentração dos instrumentistas: precisão rítmica;
- Transmissão e desenvolvimento desse conhecimento através da auralidade.

Especificamente sobre os elementos que concernem às organizações internas de sua performance, a música dos tambores pode ser considerada *polirrítmica*⁵⁹ – que aliás é um dos traços frequentemente presentes na música sul-americana, como aponta Fernandez (2017) – é rápida, festiva e exige alto grau de concentração. Devido à velocidade e à repetição dos padrões rítmicos de cada tambor sobrepostos, essa música leva os instrumentistas a uma espécie de transe durante as *llamadas* nas ruas de Montevideu, que duram 3 horas, aproximadamente.

Para se tocar o *candombe* são necessários especificamente três tipos de tambores: O *chico*, o *repique* e o *piano*, e é da junção desses instrumentos que está

⁵⁸ *Llamadas* (*hacer llamada, hacer una llamadita, etc.*) são encontros realizados por *cuerdas* de *candombe* ou até *comparsas* para tocar nas ruas. Não confundir com *Las Llamadas*, ou *Desfile de Llamadas*, que possuem caráter competitivo entre os grupos de *candombe*, e que ocorre no mês de fevereiro nas ruas dos bairros *Sur* e *Palermo*, em Montevideu.

⁵⁹ O termo polirritmia é complexo e envolto em divergências sobre sua abrangência e significado específico. Na literatura estudada sobre o assunto para esta tese, verifiquei que o termo polirritmia pode ser aplicado a estrutura rítmica e métrica dos tambores. Na seção 6.2.1.1. deste texto, adentro mais profundamente neste tema. Ver (COHEN, 2007; AMIM, 2017; SÁDIE, 2001).

formada uma *cuerda* de *candombe*, ou *cuerda de tambores*. Estas agrupações podem possuir um número variado de participantes, mas sempre é respeitada a proporcionalidade da ocorrência dos três tipos de tambores no contexto instrumental. Ou seja, ao menos no sentido numérico, não existem hierarquias entre os tambores.

Em uma *cuerda* os músicos tocam em pé, caminhando (o que ajuda a manter a precisão do pulso durante a performance), e sustentando seus tambores por meio de correias atreladas ao corpo. Essas características podem se aplicar metaforicamente à situação da *cuerda de candombe*, que tal como uma corda, “amarra” os músicos uns nos outros, e obriga que cada percussionista “complete” o significado do que outro músico toca individualmente, para assim seguirem “atados” uns aos outros. Ainda é possível relacionar uma *cuerda* com a corda de um instrumento musical, em que a soma das diferentes atuações cria uma sonoridade única, fazendo a tal corda vibrar.

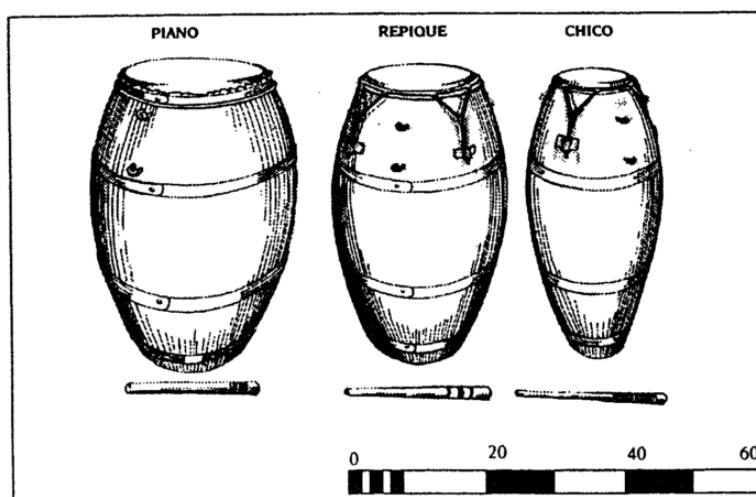


Figura 49: Representação dos 3 tambores: *piano*, *repique* e *chico*. (FERREIRA, 1997, p. 78).

Com relação à origem dos nomes dos tambores, Ferreira (1997) aponta que é muito difícil precisar a veracidade dessas informações, e que, portanto, a forma como são chamados se explicam por conjecturas. Dessa forma, a hipótese mais bem acolhida entre os praticantes do *candombe* é que o tambor *piano* seria denominado dessa maneira pela certa independência do toque das duas mãos do tamborileiro, que por analogia, faz referência ao instrumento de teclas homônimo. Já o tambor *chico*

possui esse nome por ser o menor em tamanho [um dos significados da palavra *chico* em espanhol é pequeno] se comparado com os outros dois. O *repique* é assim chamado porque possui uma variedade de toques, muitas vezes improvisados. Quem toca esse tambor realiza diversos ‘repiques’ durante uma música. (FERREIRA, 1997, p. 78 - 79).

Além de tamanhos variados, os tambores também possuem certos padrões rítmicos que acabam por determinar suas funções em uma *cuerda*. O *chico* é o tambor que possui a sonoridade mais aguda, e realiza sempre o mesmo padrão rítmico. Sua função é, basicamente, servir como um guia para os outros percussionistas de forma a manter a pulsação constante e precisa, atuando como referência para a organização rítmica da *cuerda*, além de amalgamar os toques do *piano* e do *repique*, sendo, dessa forma, uma espécie de ‘costura’ desta agrupação instrumental. Podemos dizer que existe uma progressão de carreira do tamborileiro de *candombe*, sendo usual que este inicie no tambor *chico*, devido à natureza contínua do seu ritmo, e, portanto, mais simples que as dos outros tambores.

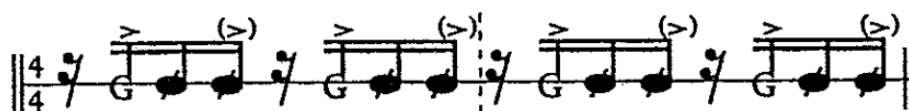


Figura 50: Representação do padrão rítmico do tambor chico. (FERREIRA, 1997, p. 120).

O *piano* é o tambor mais grave, sua função, frequentemente, é relacionada com a de um contrabaixo⁶⁰ dentro de uma banda convencional (ex.: vocal, guitarra, bateria e contrabaixo). Possui um toque mais complexo se comparado com o *chico*, e, juntamente a esse tambor, produzem a base rítmica de uma *cuerda*.

⁶⁰ É interessante notar, retornando à explicação dos nomes dos tambores por conjecturas, que o *piano* possui esse nome por ser comparado apenas com a mecânica das mãos que o tocam de forma independente uma da outra. Entretanto, no meio *candombeiro*, ao referirem-se à sua sonoridade grave, o relacionam com um contrabaixo.

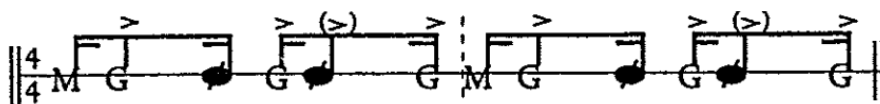


Figura 51: Representação do padrão rítmico do tambor *piano*. (FERREIRA, 1997, p. 120).

Finalmente o tambor *repique* é o que realiza improvisações, toques floreados e até mesmo solos. Equiparada aos outros dois tambores sua sonoridade se insere no registro médio, e, devido ao seu protagonismo dentro de uma *cuerda*, é considerado pelos praticantes desta música como um tambor ‘melódico’. Nesse contexto, é comum que os *repiques* sejam divididos em dois grupos, o que abre a possibilidade de conversação entre eles⁶¹, como representado na figura 52. Na primeira linha está descrita a base rítmica dos repiques que atuam tocando a clave [*madera*]⁶² de *candombe*, e na segunda o toque básico de *repique*. Sobre estes ritmos são realizados os floreios e improvisações acima mencionados.

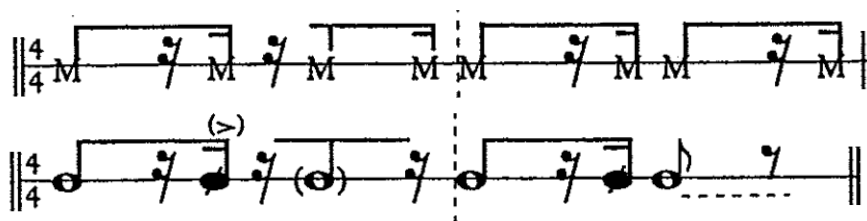


Figura 52: Representação do padrão rítmico do tambor *repique*, apresentado com seu *divise* característico. (FERREIRA, 1997, p. 120).

Os sinais escritos nos exemplos acima (figuras 50, 51, e 52) referem-se ao tipo de toque que deve ser executado, ou seja, a sua mecânica e consequente sonoridade. Entro nesse assunto em profundidade na seção 6.2.1.2., onde relaciono os diferentes toques dos tambores com sonoridades e timbres próprios do violão.

Uma vez explicitado quais são e como atuam os tambores no *candombe*, é interessante agregar um pequeno resumo que Ferreira (1997) faz sobre como cada instrumento atua na estrutura de uma *cuerda*.

⁶¹ Ver seção 6.2.1.3.

⁶² Clave, neste caso, é a rítmica básica do *candombe* tocada em *madera*, que consiste em realizar a rítmica básica na lateral deste tambor (que é feito de madeira).

Os tambores *chico* e *piano* são como polos de energia complementários que “armam” a base. O tambor *repique* regula a energia total: entre a expansão (com o toque *repicado*) e a contensão (com o toque na madeira); o *repique* convida a subir e acelerar para incrementar a intensidade e velocidade de execução da música; o *repique* responde aos *repicados* ou toques *llamadores* dos pianos, e conversa com os demais tambores *repique*⁶³. (FERREIRA, 1997, p. 85-86).

Estruturalmente podemos definir a performance completa de uma *llamada* em basicamente 3 momentos: o *arranque*, o desenvolvimento e o *cierre* (FERREIRA, 1997, p. 116 - 118).

O *arranque* geralmente consiste em alguns ciclos rítmicos realizados pelos três tambores. Neles, os tamborileiros tocam a clave de *candombe*, alguns deles percutido na lateral dos seus instrumentos [*hacer madera*], e, dessa maneira, vão estabelecendo a pulsação geral da performance. Uma vez ajustados ao pulso, um a um, os tambores vão tomando seu lugar, utilizando seus toques característicos. Primeiramente, entram os tambores *chico*. Depois de uns ciclos rítmicos somam-se os *piano*. Juntamente com esse tambor podem entrar os *repiques*, ou, se for acordado previamente entre os músicos, tocam mais alguns ciclos rítmicos fazendo *madera*, para, então, iniciar os toques próprios deste tambor. Todas as obras baseadas no *candombe* que selecionei para este estudo possuem seções iniciais que podem ser associadas ao *arranque*, e nesses casos, assim como no *candombe* tradicional, se tratam de compassos introdutórios de material temático repetitivo em forma cíclica.

⁶³ Tradução do autor, sendo o original: “Los tambores *chico* y *piano* son como dos polos de energía complementarios que “*arman*” la base. El tambor *repique* regula la energía total: entre la expansión (con el toque *repicado*) y la contención (con el toque *madera*); el *repique* llama a subir y llama a apurar para incrementar, respectivamente, la intensidad y la velocidad de ejecución de la música; el *repique* responde a los *repicados* o toques *llamadores* de los pianos, y conversa con los demás tambores *repique*.”

The image displays four musical excerpts, labeled A, B, C, and D, illustrating the concept of *arranque* (improvisation) in guitar music. Each excerpt is written for guitar and includes various musical notations such as fingerings, dynamics, and articulations.

- Excerpt A:** From *Preludios americanos n°5 - tamboriles* by Abel Carlevaro. It features a tempo marking of 96 (2-1) and includes fingerings and dynamics like *p* and *m*. It also has a section marked *pizz.* and *nat.*.
- Excerpt B:** From *Cielo abierto* by Quique Sinesi. It has a tempo of 100 and includes dynamics like *p*, *mf*, and *pizz.* (only Bass).
- Excerpt C:** From *Duendes mulatos* by Carlos Moscardini. It is marked *Rítmico* and includes a section marked *1.-3.*.
- Excerpt D:** From *Rumor de tambores* by Carlos Aguirre. It has a tempo of 100 and includes complex rhythmic patterns with fingerings and dynamics like *i*, *m*, *p*, and *i*.

Figura 53: Exemplo de *arranque* em (A) *Preludios americanos n°5 - tamboriles*, de Abel Carlevaro (B) *Cielo abierto*, de Quique Sinesi (C) *Duendes mulatos*, de Carlos Moscardini e (D) *Rumor de tambores*, de Carlos Aguirre.

Com relação ao desenvolvimento, local onde a pulsação já foi estabelecida e todos os tambores estão atuando juntos, são realizadas as improvisações e conversas do *repique* entre seus pares e, também, com os tambores *piano*. Nessa seção, os toques de cada tambor são desenvolvidos por meio de variações e improvisações [floreios] realizados pelos tambores *piano* e *repique*, e, também, pela aceleração do tempo e aumento da intensidade sonora. Como essas variações dizem respeito a uma estrutura específica do *candombe* tocado com tambores, no contexto das obras escritas para violão solo, associo com o desenvolvimento de uma *llamada* todas as partes que não se relacionam com o *arranque* e nem com o *cierre*. É importante deixar claro que, pelo mesmo motivo explicitado acima, os desenvolvimentos analisados nas

obras escritas para violão solo obedecem a outras regras de organização não aplicáveis ao contexto do *candombe* de rua. Portanto, embora possam ser conectados alguns trechos de uma *llamada* com as obras de violão solo aqui estudadas, seus desenvolvimentos, conceitualmente, não se relacionam para este trabalho.

A performance de uma *llamada* se encerra quando o tambor *repique* realiza *toque de cierre*. Caracterizado por um solo no qual é utilizando somente toques com a baqueta [*toques de palo*]. É realizado pelo tamborileiro que toca o *repique* e que possui maior prestígio dentro de uma agrupação [*repique principal* ou *repique mayor*]. Esse solo é geralmente seguido por respostas dadas pelos tambores *piano*, que, assim, encerram a música. Como no *arranque*, todas as obras de violão selecionadas têm um *cierre*. É interessante notar que apenas em *Rumor de tambores* o *cierre* não é igual ao *arranque*, dando mostras de que este compositor pode ter querido emular o toque solo de *repique* nos últimos compassos de sua obra, como destacado no exemplo abaixo.



Figura 54: *Cierre* de *Rumor de tambores*, de Carlos Aguirre, c. 162 - 165.

Até o momento tratei de realizar uma descrição pormenorizada das funções dos tambores e como estes estão inseridos na performance completa de uma *llamada*. Convido o(a) leitor(a) a ouvir performances de *candombes*⁶⁴ de modo a ir identificando algumas das informações aqui discutidas. Para mim, foi muito mais fácil estabelecer

⁶⁴ Ver *llamadas* de **Cuareim (FAIXA 18)** e **Barrio Sur (FAIXA 19)**. Áudios na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências**, disponíveis respectivamente em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihvPWEehwE&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHU1dlgDjDnK-57G&index=19> e https://www.youtube.com/watch?v=Tu2Ya0L_8Ao&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHU1dlgDjDnK-57G&index=20

relações do *candombe* tradicional com a escrita das obras para violão solo que escolhi investigar neste capítulo a partir do entendimento prático da sonoridade, tipos de toque e estrutura de performance de uma *cuerda* de *candombe*.

Para encerrar esta parte mais teórica do capítulo, o *candombe*, segundo Ferreira (1997, p. 64), baseado em estudo anterior de Aharonian (1990), desdobrou-se em pelo menos outros 4 segmentos: i) das orquestras de tango, ii) das “orquestras tropicais”, da década de 1950, iii) o *candombe beat*, da década de 1960 e iv) de voz (ou vozes) e violão dos cantores populares, das décadas de 1970 e 1980.

- i. Orquestras de tango: influência da impostação e fraseado vocal utilizados nas orquestras de tango, importada para os *candombes* populares. Ex.: (1930) Pintín Castellanos; (1940) Romeo Gavioli, Carmelo Imperio e Gerónimo Yorio; (1950) Carlos Warren e Luis Sgarbi.
- ii. Orquestras tropicais: vertente de maior influência nas orquestras que acompanham as *comparsas* atualmente. Junto com os *candombes* e *sons* de Pedrito Ferreira, a música afrocaribenha dos anos 60 teve grande influência no gosto musical e da dança dos afrouruguaios. Desse lugar saem as primeiras orquestras de baile uruguaias, as chamadas “*sonoras*”. Nelas foram desenvolvidas a fusão de *plena* porto-riquenha, *cumbia* colombiana, teclados e arranjos de *son* cubano e baixos entre *cumbia* e *salsa*, com as formas de percussão afrouruguaias. Ex.: (1950) Pedrito Ferreira y su cubanacan; (1960) Miguel “Mike” Dogliotti, Manolo Guardia e Daniel “Bachicha” Lencina.
- iii. Candombe-beat: vertente do final dos anos 1960, ligada à cultura influenciada pelos Beatles e pelo rock-latino, como o feito por Carlos Santana. O *candombe-beat* basicamente importa para o rock e para o jazz elementos do *candombe* tradicional. Ex.: (1960) El Kinto, Totem e Mário “Chichito” Cabral, Eduardo Mateo, Eduardo Useta e Urbano de Moraes; (1970) Hugo e Osvaldo Fattoruso, Jaime Roos e Ruben Rada; (1980) Fernando Cabrera, Mariana Ingold e “Jorginho” Gularte.
- iv. Voz (ou vozes) e violão dos cantores populares das décadas de 1970 e 1980: Recebeu influência direta das *comparsas*. Esta vertente possui sua música

ligada também a outros gêneros folclóricos deste país. Sua instrumentação consiste em grupos de tambores típicos, em várias organizações numéricas, somados ao uso de violão, teclado, *bandoneón*, etc. Ex.: (1970) Los Olimareños, “Pepe” Guerra, Braulio Lopez, Alfredo Zitarrosa e José Carbajal.

Sendo assim, o universo dos tambores e das *llamadas* geraram e influenciaram uma extensa família de “sub-gêneros” que estão presente em praticamente todos os gêneros musicais do Uruguai, desde as correntes nacionalistas de música sinfônica⁶⁵ até grupos de *murga* carnavalesca⁶⁶.

6.2. Relação entre “*candombes*”

Na segunda parte deste capítulo, procurei estabelecer conexões entre o *candombe* de rua e o *candombe* presente nas obras escritas para violão que servem de base para este capítulo. Para isso, investiguei alguns elementos que julgo serem compartilhados por esses dois universos desse gênero. Especificamente trabalhei sobre três enfoques, buscando nas obras escritas para violão os exemplos mais significativos de cada ponto abordado, sendo eles:

- Percussividade:
 - Polirritmia e a relação da partitura com os tambores;
 - Tipo de toque dos tambores e sua possível relação com timbres de mão direita no violão;

⁶⁵ Ver 4° movimiento da *Suite de Ballet según Figari* (1952) de Jaurés Lamarque Pons, disponível na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 20)**. https://www.youtube.com/watch?v=_68QpOX7Sck&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=21&t=0s

⁶⁶ Ver *Dios y el Diablo*, do espetáculo *El curso del ser humano* (2007) da murga Agarrate Catalina, disponível na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 21)**. <https://www.youtube.com/watch?v=apfX7eRiooc&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=22&t=0s>

- Simulação da “conversa” entre tambores na escrita dos compositores.
- Acentuação e articulação:
 - Como o uso de diferentes articulações e acentuações dá caráter e aproxima o *candombe* popular da estilização feita por estes compositores?
- Ritual – transe – concentração:
 - Repetição como forma de alcançar o transe.

O ritmo sincopado é predominante no universo sonoro do *candombe*, e isso pode ser observado na música das *comparsas* e em subgêneros como o *candombe-beat* e o *candombe* com voz e violão. Para mostrar um dos milhares exemplos desta rítmica, utilizo a música *Tonos negros*, de Hugo Fattoruso. Esse músico esteve ligado, no início de sua carreira, ao *candombe-beat*, e atualmente combina o *candombe* com o jazz, em um estilo de composição muito pessoal.



Figura 55: Síncopes presentes na melodia de piano em *Tonos negros*, de Hugo Fattoruso. C. 7 e 8.

Além da rítmica sincopada, outra característica marcante do *candombe* se refere à sobreposição de padrões rítmicos realizados pelos tambores. Mas como esses padrões e toda sua complexidade rítmica, dinâmica e de acentuação são traduzidos para o violão solo?

Sabe-se que o violão não está presente em agrupações de *candombe* tradicional. Na realidade ele foi inserido no *candombe* apenas em alguns de seus subgêneros, sobretudo a partir dos anos 1960. A partir destas informações me perguntei: de que maneira a emulação dos tambores pode ser encontrada nas obras selecionadas para esta pesquisa? Como a compreensão dessa informação ajuda a

construir uma performance informada de obras escritas para violão solo? Na tentativa de responder essas questões surgiu o primeiro enfoque de investigação.

6.2.1. Percussividade

Por se tratar de um gênero essencialmente percussivo, um enfoque como este é, no mínimo, obrigatório. Primeiramente centrei o estudo da percussividade nas relações da função de cada tambor de uma *cuerda*, com a escrita de cada compositor. Ou seja, levando em consideração a função que cada tambor desempenha em uma *cuerda*, que possíveis atribuições poderiam ser dadas à melodia, à rítmica, aos contracantos, aos baixos, e outros elementos presentes na textura musical das obras para violão? É importante frisar que nem todos os enfoques aqui discutidos possuem exemplos retirados das quatro peças que me propus a estudar. Em determinados momentos optei por apresentar somente os excertos mais representativos, com o intuito de passar uma informação objetiva e fácil de ser observada.

6.2.1.1. Polirritmia e a relação da partitura com os tambores

A música dos tambores pode ser considerada polirrítmica. O *chico*, *repique* e *piano* realizam individualmente padrões rítmicos distintos que somados resultam na ambiência sonora reconhecida como o *candombe*. Provavelmente, muitas foram as transformações dos toques utilizados neste gênero, se levarmos em conta sua ancestralidade, proveniente do continente africano.

Há pelo menos 150 anos que o *candombe* está estabelecido como um gênero e, por isso, possui práticas de performance bem definidas. Um dos fatores que auxiliaram essa definição foi o esforço de músicos, musicólogos e etnomusicólogos em traduzir os padrões rítmicos dos três tambores para a notação musical tradicional. Com isso, foi possível registrar e transmitir, pela via escrita, a maneira como se toca o *candombe* para uma comunidade muito mais ampla do que apenas as que se concentravam nas pensões dos bairros portuários de Montevideú.

Se por um lado essa medida foi benéfica enquanto propagadora de um conhecimento ancestral, por outro, adaptou um sistema de integração musical, oriundo da superposição de padrões rítmicos, ao sistema de notação musical tradicional europeu. Por causa desta transição surge um problema conceitual relacionado ao *candombe* escrito em partitura e sua característica polirrítmica, que tentarei delimitá-lo e explicá-lo nas próximas linhas.

Para começar a entender este problema é necessário primeiramente definir o que estou considerando polirritmia. A concepção que adoto neste trabalho está alinhada com o verbete de mesmo nome do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, que define polirritmia como a “superposição de diferentes ritmos ou métricas” (SADIE, 2001, vol. 20, p. 84).

Ainda que o tipo mais comum de polirritmia, sobretudo na música latino-americana, seja a sobreposição de métricas binárias sobre ternárias (2 contra 3 ou 3 contra 4, por exemplo), na definição acima apresentada e na literatura investigada sobre este assunto para esta tese, a polirritmia pode abarcar outras variadas maneiras de justapor os ritmos, e que podem ser observadas em diferentes níveis dentro de obras musicais.

Levando em consideração o conceito de polirritmia descrito no dicionário *Grove*, pode-se dizer que o *candombe* de rua, realizado nos tambores, é polirrítmico. Sua música é transmitida, aprendida e praticada sem o auxílio de partituras tradicionais. Suas performances são construídas literalmente a partir da sobreposição dos padrões rítmicos de cada tambor, que só adquirem o sentido do gênero *candombe* se tocados com a instrumentação completa e ao mesmo tempo. Ou seja, no processo de vivência do *candombe* não existem normatizações escritas que constroem o aprendizado de um *tamborilero* e nem sua performance.

No entanto, na transcrição da música, diferentes formas de notar a performance dos tambores em partitura podem levar à incompreensão do ponto central do *candombe*: a polirritmia, como é o caso do exemplo abaixo.



Figura 56: Grade que contém a rítmica básica dos três tambores do *candombe*. Evidenciação do problema gerado pela homogeneização da métrica na escrita dos três tambores. (FERREIRA, 1997, p. 120).

Da forma como estão notadas as linhas de cada tambor, não fica evidente o caráter polirrítmico deste gênero. Embora a polirritmia se caracterize pela sobreposição de ritmos, ao homogeneizar a métrica, neste exemplo, acaba-se perdendo o conflito rítmico que caracteriza a polirritmia. Outro elemento que não auxilia compreender este exemplo como polirrítmico é que os diferentes acentos escritos nas quatro vozes coincidem entre si com muita frequência, sobretudo na segunda e quarta partes de cada tempo. Então, se por um lado, esta maneira de notar o *candombe* facilita sua leitura imediata, por outro, esconde, retira ou ignora um elemento evidente na escuta e na prática desta música.

Deste exemplo emerge o problema conceitual acima mencionado: o *candombe* deixa de ser polirrítmico se sua escrita não evidencia a sobreposição rítmica e/ou métrica? A resposta para mim é não, mas esse questionamento me leva a outro, mais prático: ao não tornar evidente a polirritmia na escrita em partitura do *candombe*, mesmo que isso torne a leitura mais complexa, não se está justamente atrapalhando a difusão e compreensão de um dos elementos centrais do *candombe*, já que esta medida pode fazer com que um intérprete pouco informado desconsidere a importância da polirritmia no gênero?

Ao transpor o *candombe* transcrito em partitura para o violão ocorre uma simplificação ainda maior. Por ser impossível incorporar toda variedade e independência rítmica dos tambores neste instrumento, é natural que muitíssimos

elementos constitutivos do gênero se percam, e o principal deles é a profusão de linhas rítmicas sobrepostas polirrítmicamente. Ainda assim, como forma de amortizar este problema, compositores trataram de emular o contexto polirrítmico em obras que se baseiam no *candombe*, utilizando - conscientemente ou não - um conceito intimamente ligado à polirritmia, chamado de *cross-rythm*, ou ritmo cruzado.

A meu ver, é este termo que descreve melhor a resultante polirrítmica dos três tambores do *candombe* de rua adaptados ao contexto e possibilidades técnicas e musicais do violão solo. *Cross-rythm* é definido, utilizando novamente o dicionário *Grove* como referência, como o deslocamento regular de um padrão métrico para pontos anteriores ou posteriores dos apoios métricos desse padrão (SADIE, 2001, v.6, p. 727). Cohen (2007, p. 80) complementa essa definição ao afirmar que esses deslocamentos de acentos ocorrem sucessivamente, e não simultaneamente, sendo essa a principal diferença entre ritmo-cruzado (*cross-rythm*) e polirritmia. Essa afirmação pode ser observada na figura 57, na qual acentuações foram inseridas por mim (em vermelho; os acentos em preto foram sugeridos pelos próprios compositores), durante meu processo investigativo. Por meio destas acentuações cria-se a percepção de que cada nota destacada pertence a um domínio instrumental diferente (se compararmos as diferentes vozes tocadas ao violão com os tambores *chico*, *piano* e *repique*), e, devido a isso, a meu ver, se estabelece um contexto polirrítmico dentro de uma única estrutura métrica (fig. 57 A, B e C).

The image displays three musical staves, labeled A, B, and C, each representing a different piece of music. Staff A, titled 'Duendes mulatos' by Carlos Moscardini, is in 2/4 time and features a 'Rítmico' (rhythmic) section with a first ending bracket. It includes red accents and a '1.-3.' marking. Staff B, titled 'Rumor de tambores' by Carlos Aguirre, is in 2/4 time with a tempo of 100 beats per minute. It shows fingerings for the fifth finger on G# and the sixth finger on D#. Staff C, titled 'Preludios americanos nº5 - tambores' by Abel Carlevaro, is in 3/4 time with a tempo of 96-120 beats per minute. It includes fingerings for the first and third fingers. All three staves feature red accents above various notes, indicating specific rhythmic or melodic points of interest.

Figura 57: Primeiros compassos de A. *Duendes mulatos*, de Carlos Moscardini. B. *Rumor de tambores*, de Carlos Aguirre e C. *Preludios americanos nº5 – tambores*, de Abel Carlevaro (acentos inseridos pelo autor).

Desta forma, a síntese desta breve reflexão é a seguinte: A) podemos considerar o *candombe* realizado com tambores como uma música polirrítmica; B) dependendo da forma como se nota um gênero em partitura, pode-se acabar omitindo características essenciais para sua compreensão; C) uma vez transferida para a partitura e para o universo do violão solo, essa música deixa de ser polirrítmica no sentido estrito, sendo que, para emular o contexto dos tambores no violão, passa a adquirir características que apontam na direção do termo ritmo-cruzado⁶⁷.

A alteração de nomenclatura de um contexto instrumental para outro se dá principalmente, no meu entender, por dificuldades mecânicas. O violão solo não pode

⁶⁷ Tenho consciência que essas definições podem ser ainda muito discutidas, à luz de outras perspectivas sobre a música dos tambores e sobre as definições que também cabem aos termos acima, mas seguir nessa tarefa excede o escopo deste trabalho.

ter a mesma liberdade de execução de padrões rítmicos que três tambores diferentes tocando ao mesmo tempo. Esse fato faz com que as incursões dos compositores ligados ao violão sobre esse gênero sejam calcadas na evidenciação dos elementos mais característicos do *candombe*, e, portanto, o resultado disso é uma música que não consegue abarcar toda a complexidade rítmica de elementos oriundos da prática tradicional.

Portanto, sintetizar os três tambores em um violão não é simples. Tem-se uma limitação física: o violão somente possui 6 cordas e, nós, instrumentistas, via de regra, 4 dedos disponíveis em cada mão para tocá-las⁶⁸. Por esse motivo fica muito difícil (para não dizer impossível) criar três linhas que sejam independentes e interessantes, do ponto de vista rítmico e melódico, e que remetam a uma *cuerda de candombe*. Ainda assim, o intérprete pode utilizar alguns artifícios que auxiliam a tradução dos tambores ao violão. Uma delas é realizar grupos de notas repetidas em cordas diferentes. Assim como em outros instrumentos de corda, no violão é possível tocar notas iguais em várias regiões do braço do instrumento. Através desse mecanismo fica muito mais fácil tocar notas idênticas rapidamente e com fluidez.

No caso das peças que se baseiam no *candombe*, esse recurso pode ser utilizado para evocar a polirritmia dos tambores. Embora as notas sejam iguais enquanto a altura, acabam por soar ligeiramente diferentes devido à mudança de timbre provocada pela alternância de cordas. Essa diferença tímbrica sugere ao ouvinte que cada nota pertença a organizações musicais distintas dentro da estrutura. Como mostrado no exemplo abaixo (fig. 58), a nota Si 3 é repetida, podendo ser tocada na 3° e 2° cordas do violão alternadamente:

⁶⁸ O polegar sustenta a mão esquerda apoiando-se no braço do instrumento e o dedo mínimo da mão direita não é utilizado.

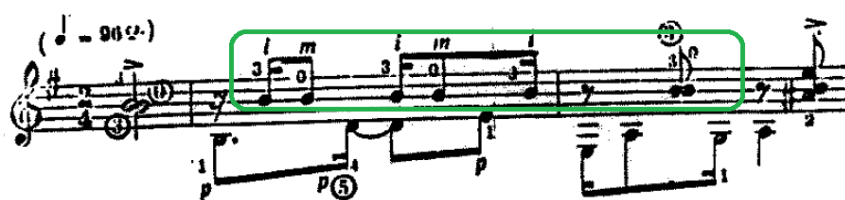


Figura 58: Exemplo de notas repetidas em *Preludios americanos n° 5 - tamboriles*, de Abel Carlevaro, c. 1 e 2, destacado em verde.

É interessante destacar que a prática de alternância de cordas para realizar a mesma nota (neste caso o Sí 3, de *Preludios americanos*) foi abraçada até mesmo pelo compositor (ver digitação). Pude observar prática semelhante na digitação de *Rumor de tambores*. Nela o editor e revisor (o violonista Eduardo Isaac) sugere a mesma prática na introdução da peça. A recorrência desse artifício em obras deste tipo pode denotar a construção de uma prática de performance que ajuda a aludir aos tambores de *candombe* dentro da técnica do violão.

Outro recurso bastante utilizado em obra baseadas no *candombe*, é alternar vozes melódicas (no exemplo abaixo, em roxo) com acompanhamentos (em vermelho) em outra região do violão.

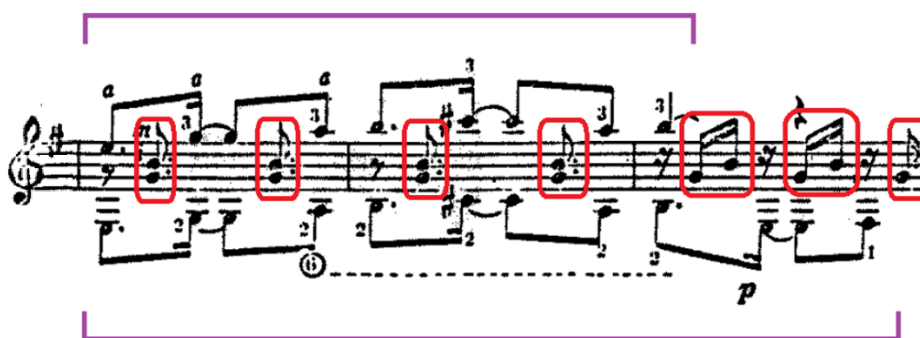


Figura 59: Exemplo de vozes melódicas entrecortadas por acompanhamento. *Preludios americanos n° 5 - tamboriles*, de Abel Carlevaro, c. 30 a 32.

Com isso, a textura musical acaba congregando sonoridades localizadas em diferentes registros sonoros. No trecho em questão (fig. 59), observam-se 3 registros bem definidos: baixo, acompanhamento e melodia. Estes registros são enunciados

em curto espaço de tempo (neste caso, com diferenças de tempo que chegam até uma semicolcheia de distância), e durante a performance a audição dessas linhas relativamente autônomas entre si, dá a impressão de reunir um universo sonoro muito mais complexo do que é na prática. Através desta solução o compositor mantém, juntamente com acentuações ligadas ao ritmo-cruzado, a ilusão da polirritmia, embora esteja, como observado na maioria dos casos utilizados neste estudo, fazendo uma rítmica resultante de três ou quatro semicolcheias a cada unidade de tempo.

Gostaria ainda de ressaltar uma dificuldade observada durante o trabalho sobre passagens que apresentam a sobreposição de elementos em diferentes registros sonoros. Como já vimos, os três tambores podem ser facilmente divididos em três registros sonoros. O *piano* mais grave, o *repique* com um som intermediário, e o *chico* mais agudo. Se bem essa divisão é simples de entender numa *cuerda* de *candombe*, na sua conversão para o domínio do violão, sua separação não é assim tão clara. No violão, os registros que podem ser tocados ao mesmo tempo obviamente não são tão amplos como se comparado ao potencial alcançado por um conjunto instrumental, o que faz com que as regiões grave, média e aguda desse instrumento não possuam uma separação tão evidente. Por exemplo, retomando o conteúdo mostrado na figura 59, no que concerne à primeira posição do violão (trastes 1 a 4 - correspondente as notas localizadas no primeiro tempo do primeiro compasso da figura 59), a nota mais grave tocada nesse trecho é o Mi 2, na 6ª corda solta, e a mais aguda é o Sol 4, na terceira casa da 1ª corda. Dessa forma, o espaço de pouco mais que duas oitavas acaba ficando um pouco limitado para a determinação de até onde vai cada linha melódica pertencente ao registro grave, médio ou agudo⁶⁹.

No que diz respeito às relações entre materiais musicais escritos em partitura e o toque tradicional dos tambores, pude estabelecer variadas conexões. Ao longo de *Preludios americanos n° 5*, Carlevaro trabalha, a meu ver, na maior parte do tempo

⁶⁹ Numa hipotética divisão igualitária em relação a quantidade de notas, uma possibilidade seria: região grave - Mi 2 até Dó 2, região média Ré 2 até Lá 3, e região aguda Si 3 até Sol 4. Essa tarefa, embora possível matematicamente, na prática não soa tão convincente.

com a emulação de apenas dois tambores simultaneamente. O *chico*, em uma *cuerda*, realiza a marcação do ritmo apenas, e procurei assim associá-lo às peças escritas para violão. Ou seja, de uma forma geral interpretei como referência ao tambor *chico* todo o material que funciona como preenchimento às melodias, aos cantos e contracantos que aparecem entre as linhas graves e agudas das peças aqui analisadas.

Nesta composição essa conexão aparece de forma mais explícita nos primeiros quatro compassos da obra, e não tão evidente nos compassos 6 e 7, como nas notas destacadas no exemplo abaixo.



Figura 60: Exemplo de simulação do tambor *chico*, c. 1 a 4 no sistema superior e 6 e 7 no sistema inferior. *Preludios americanos n°5 - tamboriles*, de Abel Carlevaro.

Outro momento em que a relação da escrita com esse tambor fica clara é na seção que começa no compasso 74⁷⁰ da peça *Rumor de tambores*. Trata-se de uma melodia acompanhada por arpejos. A diferença reside especificamente no tratamento que o compositor dá ao acompanhamento. Nesse caso, as notas arpejadas apresentam um padrão muito similar ao do tambor *chico*, que como já vimos, possui rítmica inalterável e carrega a missão de, através da repetição, amalgamar e sincronizar os toques dos outros dois tambores. Pessoalmente, tendo a executar cada

⁷⁰ A estrutura dessa passagem é muito semelhante a um trecho anterior, iniciado no compasso 33, sobre o qual falarei mais adiante neste capítulo.

uma das repetições desta passagem como se fossem um eco da anterior. A imagem sonora que faço deste trecho é a de um espectador assistindo ao desfile de uma *comparsa*, e esta, ao passar por sua frente, vai se afastando aos poucos, de modo que seu som vai diminuindo e se perdendo à medida que a *comparsa* se distancia.



Figura 61: Exemplo da funções análogas as do tambor *chico* em *Rumor de tambores*, de Carlos Aguirre, c. 74 a 76.

Por sua vez, identifico e relaciono o tambor *piano* com linhas melódicas ocorrentes na região grave do violão. Os primeiros compassos de *Preludios americanos n°5* são um exemplo do que julguei se tratar de uma representação do tambor *piano* na região grave do violão.



Figura 62: Exemplo de simulação do tambor *piano*, c. 1 a 4. *Preludios americanos n°5 - tamboriles*, de Abel Carlevaro.

Por fim, como o *repique* é o tambor que está ligado à improvisação, ao diálogo com outros tambores e às variações rítmicas, muitas vezes de difícil realização técnica, estabeleci que, por seu protagonismo durante a performance de uma *cuerda*, a função do *repique* seria relacionada às melodias principais, aos motivos melódicos que “perguntassem” ou que “respondessem”⁷¹ a outras melodias, e a motivos, frases

⁷¹ Ver seção 6.2.1.3.

e/ou seções que contivessem contornos melódicos associáveis ao sentido de improvisação.

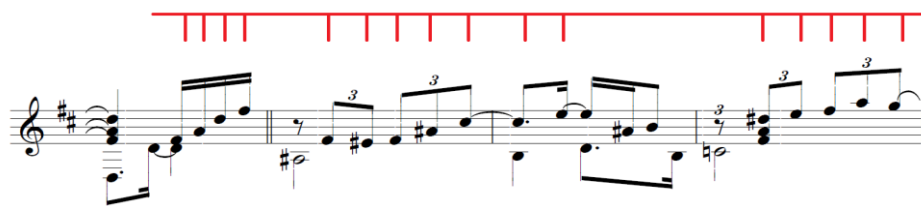


Figura 63: Exemplo de simulação do tambor *repique*, c. 22 a 24. *Duendes mulatos*, de Carlos Moscardini.

Estabelecer conexões entre a partitura e as funções e os registros sonoros em que os tambores se encontram em uma agrupação instrumental de uma *cuerda*, é o primeiro passo para relacionar os tipos de toques dos tambores as possibilidades técnicas e tímbricas ao violão.

6.2.1.2. Tipo de toque dos tambores e sua possível relação com timbres de mão direita no violão

Na busca por recursos técnicos que atuem de forma criativa para uma interpretação informada, investiguei as sonoridades advindas dos diversos tipos de toques dos tambores e as adaptei à realidade do violão solista. Em outras palavras, na parte que segue do texto tentei buscar um diálogo entre o contexto sonoro tradicional do *candombe* e o do violão, relacionando suas técnicas instrumentais, seus timbres, e, em menor medida, suas amplitudes dinâmicas.

Para tanto, os toques dos tambores foram relacionados com toques de mão direita no violão, que são responsáveis pelas alterações do timbre e da dinâmica. De acordo com Ferreira (1997) existem vários tipos de toques de tambores. Especificamente, em um primeiro momento, procurei fazer uma seleção dos toques que compreendem as principais especificidades dos três tambores. Posteriormente, busquei associar e aproximar a sonoridade resultante dos toques nos tambores, a variadas possibilidades de realização dos timbres e das dinâmicas sonoras ao violão. Juntamente com essas informações, incluí passagens das obras de violão

selecionadas que exemplificam possíveis aplicações dos toques aqui desenvolvidos. Apresento, a seguir, o resultado dessa investigação.

Toque *Abierto* - pode ser considerado o toque mais usual encontrado em uma *cuerda*. Para realizá-lo, deve-se tocar com uma baqueta (fig. 64-b) na metade do espaço entre a borda e o meio da pele do tambor (fig. 64-a), e, com a outra mão (fig. 64-c), percutir o tambor com as falanges dos dedos (fig. 64-d). Os dois toques devem permitir que a membrana vibre livremente.

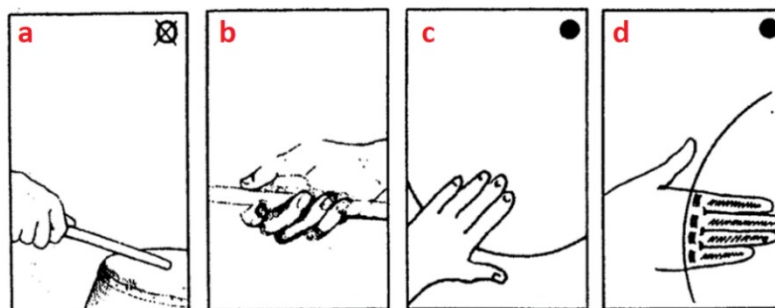


Figura 64: Representação visual dos toques *abiertos*, realizados com baqueta [*palo*] e com a mão. (FERREIRA, 1997, p. 106).

O toque *abierto* pode ser relacionado com a forma comum de tocar o violão, ou seja, utilizando o toque *sem apoio* (TENNANT, 2004, p. 36; CARLEVARO, 1979, p. 65-66). Esse tipo de toque consiste numa sonoridade que mescla a carne e a unha dos dedos da mão direita, sem apoiá-los na corda superior ou inferior (no caso do polegar) imediatamente após o toque.

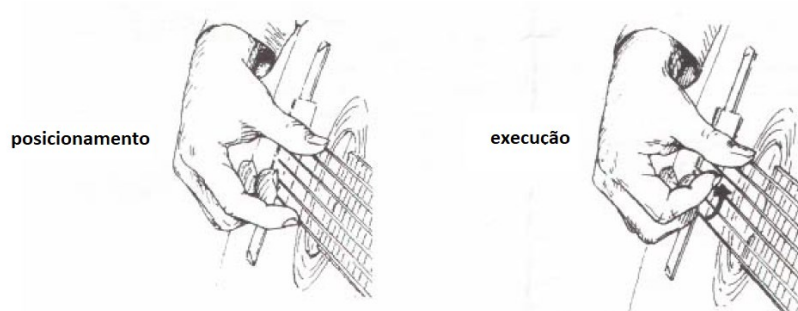


Figura 65: Representação do toque *sem apoio* ao violão. (TENNANT, 2004, p. 36).

Por possuir ampla ocorrência na execução instrumental, o toque *sem apoio* pode ser facilmente aplicado em peças baseadas no *candombe*. Um exemplo é a

introdução de *Rumor de tambores*. Neste trecho, acredito que o intérprete deva transmitir a sensação de continuidade e fluidez sonora, devido à repetição de notas iguais, que simulam um *arranque* típico de uma *comparsa*. Utilizar o toque *sem apoio*, nesta passagem, me permite movimentação dos dedos da mão direita em alta velocidade, o que, por sua vez, facilita que alterações sobre a dinâmica da peça sejam realizadas de forma mais controlada.



Figura 66: Exemplo de aplicação do toque *abierto/sem apoio* nos compassos 1 a 4 de *Rumor de tambores*, de Carlos Aguirre. Digitação de mão direita (em vermelho) sugerida pelo autor.

Toque Galletado - percute-se a pele do tambor de maneira semelhante ao toque *abierto* sem baqueta, com a diferença que se deve tocar com a mão ligeiramente curvada e introduzi-la um pouco mais em direção ao centro do tambor. Após o toque, retira-se a mão, deixando a membrana vibrar livremente, direcionando a palma do sentido horizontal para o vertical (fig. 67-d), produzindo, dessa forma, um som mais seco e brilhante, se comparado ao toque *abierto*.

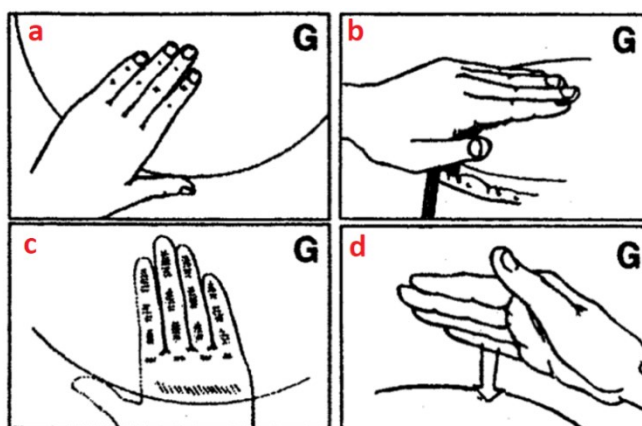


Figura 67: Representação visual do toque *galletado*. (FERREIRA, 1997, p. 107).

Diferentemente do toque *abierto*, sua realização está ligada basicamente aos parâmetros técnicos do violão, no *galletado*, sua realização está muito mais ligada aos parâmetros de timbre. A forma mais simples para realizar esse toque é posicionando a mão direita mais próxima ao cavalete do violão. Devido à maior tensão das cordas nessa região do instrumento, um som mais brilhante e metálico é provocado. Neste caso, o instrumentista pode conseguir essa sonoridade, utilizando tanto o toque *sem apoio* quanto o *apoiado*⁷².



Figura 68: Representação do toque livre ao violão a esquerda, e representação do toque *galletado*, a direita. (Figura elaborada pelo autor).

O toque *galletado* é frequentemente utilizado na performance dos tambores *chico* e *repique*, e, nas obras escritas para violão, pode ser aproveitado para evidenciar a diferença entre os materiais musicais que representam esses tambores. No trecho abaixo, apresento o exemplo da alternância entre toque *galletado* e *abierto* na obra *Duendes mulatos*, que, na minha interpretação, evoca e representa, respectivamente, o toque do *repique* e do *piano* em um jogo de pergunta e resposta. A alternância entre os toques *galletado* e *abierto* foi empregada devido a necessidade de diferenciar o contexto musical de cada trecho, evidenciando, deste modo, o diálogo estabelecido entre “tambores”.

⁷² O toque *apoiado* consiste em tocar determinada corda com a mão direita e imediatamente apoiar o dedo na corda superior (nos casos dos dedos indicador, médio ou anelar) ou inferior (no caso do polegar). Ver (TENNANT, 2004, p. 35-36). A principal diferença deste para o toque *sem apoio* é que com o toque *apoiado* facilmente se alcança maior projeção sonora, devido ao peso do dedo sobre a corda no momento da preparação do toque.

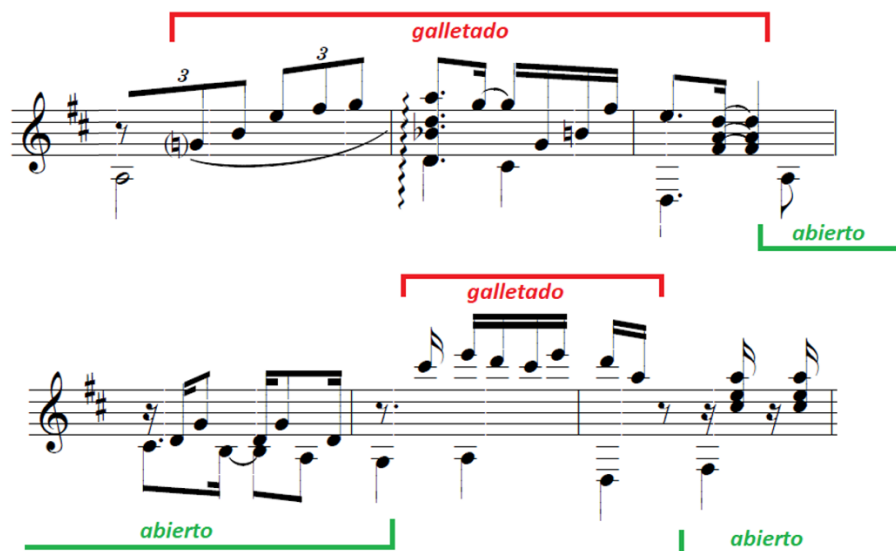


Figura 69: Exemplo do toque *galletado* em *Duendes mulatos*, de Carlos Moscardini, c. 6 a 11.

Toque de Madera – no contexto dos tambores, este som é produzido pelo golpe da baqueta na lateral do tambor, que é feita de madeira.

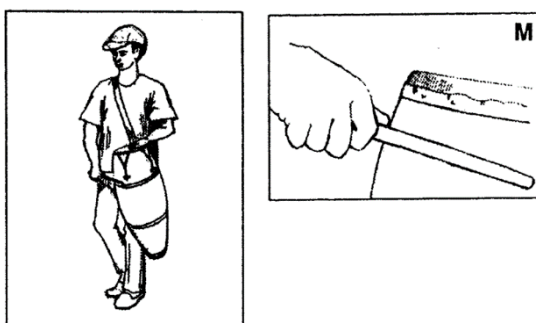


Figura 70: :No desenho acima está ilustrada a localização do toque de *madera* em um tambor (FERREIRA, 1997, p. 107-108).

Já que o toque de *madera* é produzido fora da zona usual de contato do tambor, ao violão utilizo o mesmo critério: o som da *madera* será representado por todo som percussivo realizado na caixa ou sobre as cordas do instrumento (ex.: sons percussivos, *tambora*, *martellato*, etc.).



Figura 71: Representação de alguns dos locais onde-em que toques percussivos podem ser realizados no violão: a. golpe no cavalete; a. golpe no tampo; c. golpe na lateral; d. *martellato* sobre as cordas. (Figura elaborada pelo autor).

Não se deve confundir esta relação do *toque de madera* com a anterior, *hacer madera*, feita neste capítulo. Previamente, me referi a *hacer madera* como o ato de estabelecer o tempo e o caráter musical, que nos casos das obras para violão, simulavam as introduções do *candombe* de rua. Ou seja, nestes casos tratei de uma função desempenhada dentro da estrutura musical. Já o som de *madera*, ao qual relacionei os sons percussivos extraídos do violão especificamente neste tópico, tem a ver apenas com a semelhança de sonoridade, e pode ocorrer a qualquer momento da música tanto no *candombe* de rua, quanto no escrito em partitura.

Figura 72: Exemplos de percussão no violão que representam o toque de *madera*. *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, c. 79 a 84.

No trecho acima (fig. 72), por exemplo, estão incluídos alguns dos toques percussivos representados anteriormente na figura 71, como a *tambora*, o *martellato* de mão esquerda e as percussões no tampo e laterais do violão.

Toque de Masa – toque típico do tambor *piano*, que consiste em um golpe dado com a palma da mão inteira sobre a pele do tambor, sem deixar que a membrana vibre após o toque.

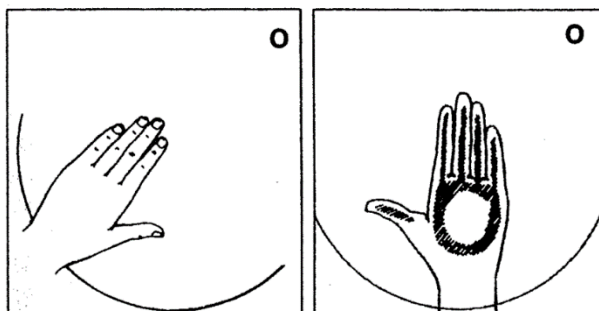


Figura 73: Representação visual do toque de *masa*. (FERREIRA, 1997, p. 109).

Sua sonoridade resulta pouco definida e com muito corpo, semelhante ao som produzido pelo instrumento *tímpano*. Para fins de comparação, a sonoridade do *toque de masa* é, de certa forma, antagônica ao toque *galletado*. Esse toque foi adaptado, por mim, ao violão através das técnicas de *pizzicato* e/ou *surdina*.

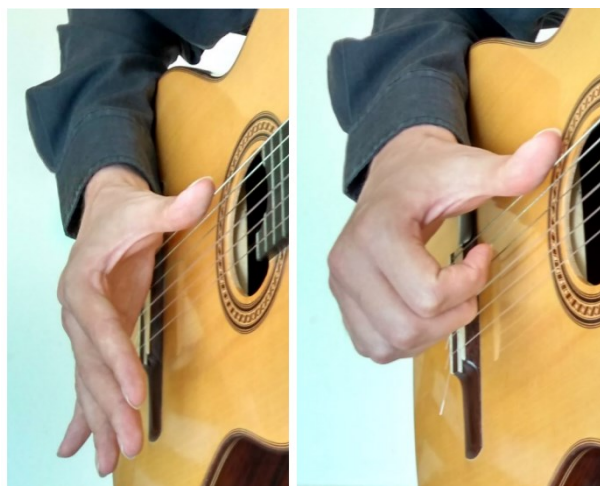


Figura 74: Representação do toque de *surdina* (esquerda) e *pizzicato* (direita) como forma de emular o *toque de masa*. (Figura elaborada pelo autor).

No trecho abaixo (figura 75), pode-se interpretar a sugestão do compositor de toque de *pizzicato* nos baixos, como uma alusão às práticas e sonoridades do tambor *piano*. Esta passagem congrega vários dos elementos que aludem a este tambor, como, por exemplo, a realização de uma linha melódica independente (o *piano* é um tambor que faz contraponto às linhas rítmicas dos *repiques*), e à localização da melodia na região grave do violão (o *piano* é o instrumento mais grave dos três tambores). Embora o compositor indique *pizzicato* (destacado em vermelho na figura 75), acredito que o resultado sonoro é muito satisfatório se o intérprete preferir realizar esta passagem com toque de surdina. Isso, porque penso que, nesse trecho, é mais importante evidenciar a diferença sonora que existe entre os sons da linha melódica grave, em oposição ao acompanhamento na região média do violão, do que ater-se a um preciosismo sonoro para diferenciar o timbre de surdina do *pizzicato*.

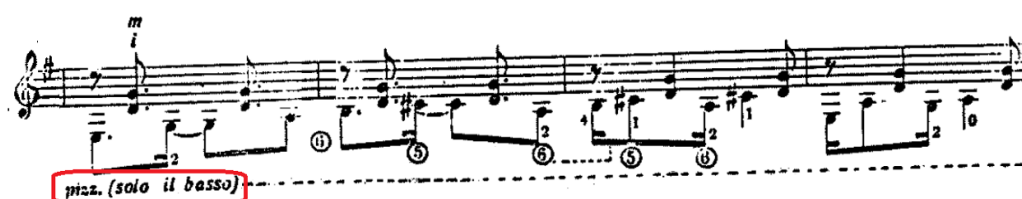


Figura 75: Exemplo do toque de *massa* aplicado em *Preludios americanos n° 5 – tamboriles*, de Abel Carlevaro, c. 20 a 27.

Muitos outros exemplos podem ser encontrados nestas, e em outras, obras para violão baseadas no *candombe*. Uma vez que interpreto e estabeleço conexões entre o *candombe* tradicional e o escrito para violão solo, o material aqui exposto é passível de discordâncias e reinterpretações (e é importante que assim o seja). Dessa maneira, os excertos utilizados aqui são os que eu julguei que melhor representam a relação entre a sonoridade dos tambores e diferentes toques e timbres o violão.

Por fim, ainda é necessário alertar para que o(a) intérprete que esteja lendo este trabalho não tome a relação aqui feita como finalizada. Justamente, pela música possuir tantas possibilidades de interpretações, e pela técnica instrumental ser altamente variável entre os músicos, é imprescindível selecionar os toques aqui apresentados, relacioná-los com sua própria técnica instrumental e modificá-los se assim o desejar, a fim de construir seu próprio leque de toques e timbres.

6.2.1.3. Simulação da “conversa” entre tambores na escrita dos compositores

O terceiro sub-enfoque trata da interação entre os tambores. O diálogo é parte fundamental do *candombe*. Os tambores *piano* e *repique* estabelecem uma conversa, na qual um destes tambores faz um *llamado*, e necessariamente receberá uma *respuesta* do outro. Essa estrutura é conhecida no meio candombeiro por *llamado-respuesta*. (FERREIRA, 1997, p. 170).

Existe, também, o diálogo entre os *repiques* apenas. Numa *cuerda de candombe* os tambores repiques são divididos basicamente em dois grupos, o que abre a possibilidade de diálogo entre eles. Sendo assim, é muito comum que enquanto um grupo de *repiques* esteja fazendo *toques de madera*, o outro esteja improvisando sobre essa base rítmica. Ao abordar as peças que se inspiram no *candombe*, utilizei dois critérios para diferenciar esses tipos de diálogo (*repique-piano* ou *repique-repique*): a diferença de registro entre as vozes e/ou a função atribuída ao material musical dentro da textura musical.

Como já dito, o *repique* é o tambor que tem maior liberdade para realizar improvisações, sendo considerado o tambor “melódico” de uma *cuerda*. Por esse motivo, em minha interpretação das obras para violão, ele é representado pelos diferentes motivos melódicos encontrados nas vozes agudas, e que não possuem significado completo⁷³. Estes motivos foram associados ao que no *candombe* se refere como *llamado*. Estes, por sua vez, encontrarão uma *respuesta*, em outro registro sonoro, realizada, a meu entender, pelo que pode ser considerada a representação dos tambores *piano*. Em suma, reconheci ser um diálogo entre *piano-repique* os materiais melódicos complementares que possuam registros sonoros distintos, ou, se estes materiais desempenharem funções diferentes (observadas

⁷³ Algo similar à frase interrogativa (ou antecedente) abordada no capítulo sobre a *zamba*. Ver Scliar (1982, p. 46).

através da associação com as funções de tambores em uma *cuerda*) dentro da textura musical.

Por outro lado, julguei se tratar de uma relação de diálogo entre *repiques* quando, ao longo das peças, diferentes motivos melódicos que se complementam são apresentados no mesmo registro sonoro, ou, quando através do contorno melódico de determinados trechos, pude inferir que estas melodias compartilham a mesma função dentro da textura musical.

Essa diferenciação pode ser útil para que o intérprete possa ter a possibilidade de estabelecer a sua própria relação do texto musical com os tambores de *candombe*, e, dessa forma, selecionar variados tipos de toques e timbres que podem ser empregados em sua interpretação.

As improvisações e diálogos tem uma função importante dentro da *cuerda*, pois, dependendo do caráter que o improvisador imprima, convida os outros tambores a acelerar ou a intensificar a sonoridade dos toques. O intérprete que encontre essas relações durante o estudo de obras baseadas nesse gênero deve estar atento a interpretar as “sugestões” que as seções que simulam o improviso e os diálogos propõem.

Nas obras estudadas, selecionei alguns motivos melódicos que podem ser interpretados como *llamados e/ou respuestas*. Em *Prelúdios americanos n° 5*, Carlevaro dá mostras desse diálogo diversas vezes, como no exemplo abaixo:

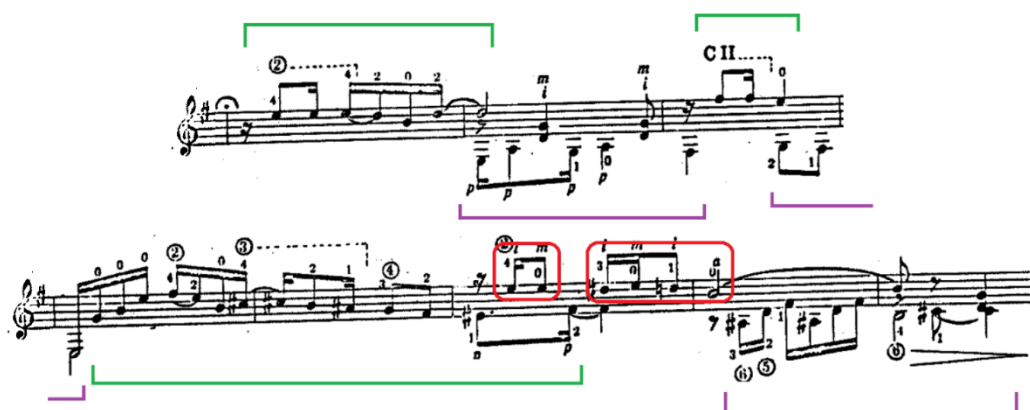


Figura 76: Exemplo de diálogo em *Preludios americanos n° 5*, de Abel Carlevaro, c. 12 a 19. As notas em verde representam os *llamados* ligados ao tambor *repique*, em roxo as *respuestas* ao tambor *piano*, as circuladas em vermelho são representações do tambor *chico*.

Nesse caso interpretei a conexão entre os motivos como uma conversa entre *repique-piano*, como destacado na figura acima. Isto posto, podem-se aplicar dois tipos de toque diferentes para evidenciar a separação de cada um dos elementos desse diálogo: toques *abiertos* e/ou *galletados* para os motivos que se relacionam com os *repiques*, e outros, de timbre similar ao toque de *masa*⁷⁴, para os toques associados ao *piano*.

Na parte B desta música observei um maior protagonismo do tambor *repique*. Interpretei o início desta seção como um diálogo entre *repiques*, o que evidencia a criatividade do compositor na variedade do uso do material musical nesta obra. Isto porque, na seção anterior, o compositor utiliza materiais melódicos que variam seus registros com frequência, condicionando, portanto, as relações de diálogo entre o *repique* e o *piano*.

⁷⁴ Neste caso o intérprete deve buscar uma sonoridade similar ao *toque de masa*, já que não é possível realizar um *pizzicato* ou uma surdina propriamente, devido a velocidade de execução da passagem.

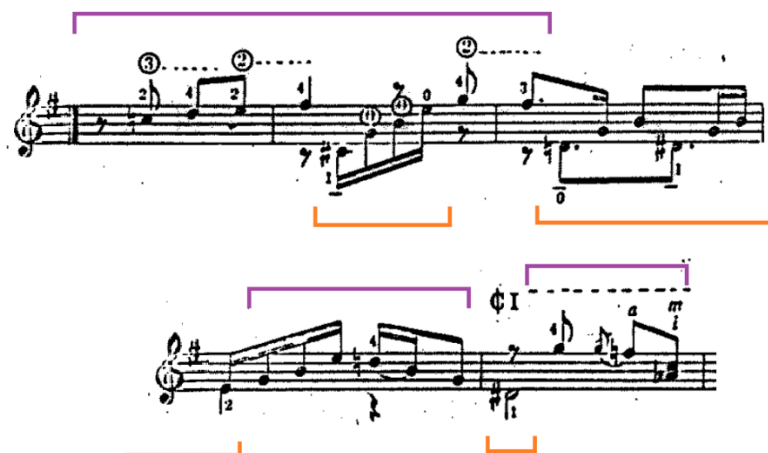


Figura 77: Exemplo de diálogo entre tambores *repique* em *Preludios americanos n° 5*, de Abel Carlevaro, c. 56 a 60.

Já em *Duendes mulatos*, podemos ver o diálogo de *repique-piano* entre os compassos 6 a 13.



Figura 78: Exemplo de diálogo de *repique* (em laranja) e *piano* (em azul) em *Duendes mulatos*, de Carlos Moscardini. C. 6 a 12.

Pode-se evidenciar a distinção entre tambores através do toque de mão direita, como exemplificado na obra de Carlevaro, mas, também, pode ser feita pela diferenciação de volume sonoro e/ou pela acentuação ou articulação musical. Em relação ao volume sonoro neste trecho, tratei de estabelecer dois planos sonoros diferentes para cada tambor. Nos trechos destacados em laranja, optei por tocá-los com maior intensidade sonora, e utilizando o toque *galletado*. Nos trechos em azul,

busquei mantê-los em um plano sonoro de menor intensidade, ressaltando assim a diferença de contexto funcional dentro da textura musical.

Não obstante, o intérprete não necessita limitar-se, cada vez que quiser diferenciar motivos de *llamados* e *respuestas*, a realizar mudanças de toque ou intensidade. Utilizar pequenas cisões ou respirações entre os motivos (sugerido com o sinal de vírgula, em vermelho na figura 78), ajuda a separá-los melhor. Além disso, elementos como a acentuação e a articulação podem ser ferramentas interessantes para solucionar essa questão, além de atuarem diretamente na construção do *swing* característico do gênero, como apresentado no próximo enfoque.

6.2.2. Acentuação, articulação e *swing*

Cielo abierto foi composta para violão por Quique Sinesi, sendo arranjada e notada em partitura pelo violonista argentino Victor Villadangos. Sendo assim, podemos aceitar a versão escrita da peça, de certa maneira, como uma partitura para performance, já que, acredito que os acentos e articulações, foram, em maior ou menor medida, escritos pelo editor. Podemos ir além e considerá-la uma criação coletiva, na qual o editor aporta indicações na partitura que para ele melhor exprimem o caráter da peça. Através desta reflexão, chamo a atenção outra vez para a natural incompletude da partitura em transmitir informações, mas, sobretudo, para a necessidade de intervenção do intérprete sobre o texto musical na busca de um resultado interpretativo informado.

Esta peça possui uma introdução que alude ao toque de *arranque*, na qual a melodia escrita por Sinesi estabelece aos poucos a pulsação da peça. Nesse sentido, experimentei inserir barras de repetição nos dois primeiros compassos (ao relacionar esse trecho com o *candombe* tradicional, o entendendo como um primeiro ciclo de repetição) e também dos dois compassos seguintes (segundo ciclo de repetição), como forma de exagerar esse *arranque*, estabelecer a pulsação e, de quebra, cria um interesse no ouvinte, deixando-o à espera pelo desdobramento desses motivos iniciais.

compostas sobre o *candombe*. Ainda assim, pude encontrar um certo ordenamento para esta tarefa, feito em três passos⁷⁵. No primeiro, uma vez determinado o trecho da música que iria trabalhar, busquei analisar a textura musical no intuito de compreender a estrutura apresentada, dividindo a mesma em melodia, harmonia, contracantos, baixos, entre outros. A seguir, relacionei, quando possível, o material musical apresentado com os diferentes instrumentos que compõem uma *cuerda de candombe* de rua. Uma vez definidas estas relações, passei para a experimentação propriamente dita. Nesta etapa, permutei diferentes combinações de acentuações em cada trecho estudado na busca pela que mais se parecia, a meu ver, ao suingue típico do *candombe* tradicional. Este processo pode ser observado em minha interpretação do trecho apresentado na figura 80.



Figura 80: Exemplo da articulação do terceiro ciclo (c. 5 e 6) de *Cielo abierto*, de Quique Sinesi. As articulações e acentos, embora baseados nas indicações do arranjador, foram sugeridas por mim. O símbolo (>) significa acento não tão forte quanto >.

Procurei, complementarmente, enfatizar o silêncio de semicolcheia na cabeça do terceiro tempo do compasso 6 - o que, diga-se de passagem, quase não é realizado nas gravações analisadas - para que a linha ganhe força e personalidade. Com essas medidas, acredito que consegui gerar uma execução mais maleável, que, de acordo com minha experiência com essas obras, considera as limitações (e os aportes) do violão à música, e que, ao mesmo tempo, procura importar práticas musicais do *candombe*.

⁷⁵ Destaco que este ordenamento emergiu de minha prática, de modo que se deve levar em consideração a vivência e prática pessoal com este gênero. Acredito que um músico não familiarizado com o *candombe*, provavelmente terá que agregar outras etapas e instâncias a este processo para que sua resultante se aproxime da sonoridade e do suingue próprios deste gênero.

No compasso 7, inicia-se a melodia principal deste *candombe*. Baseando-se na ideia apresentada na introdução deste capítulo, de que as bases de tambores acompanhadas pelo canto eram denominadas *candombes*, é possível estabelecer a relação com esta obra, em que, da textura que simula os tambores (c. 1 ao 6) composta por Sinesi, emerge uma linha melódica ‘cantável’ a partir do compasso 7.

Ao abordar este trecho, acredito que é importante primeiramente distinguir, ou até mesmo hierarquizar suas notas de modo que fique evidente em qual plano funcional elas atuarão. Nesta peça, trabalhei com três planos: melodia principal (geralmente localizada na voz aguda); linha intermediária (contracantos) e baixo. Observem que a melodia sempre se inicia no contratempo, gerando um deslocamento métrico que pode ser considerado como outro elemento que confere “sabor próprio” ao *candombe*.

Em um momento posterior, incluir acentos e articulações ajuda a determinar os pontos de apoio, sobretudo os da linha melódica, e evidenciar a simulação da polirritmia dos tambores ao violão por ritmo-cruzado. A estratégia que guiou esse processo foi solfejar essas passagens para encontrar os pontos de apoio, ou que eu chamo de as “sílabas tônicas”, dessa melodia. Esse processo empírico contempla a experimentação – que é um dos valores que carreguei durante todo o processo de análise dos gêneros desta pesquisa – bem como libera o intérprete de qualquer entrave mecânico, uma vez que do canto podem surgir diferentes possibilidades de acentuações e articulações. Sendo assim, uma possibilidade de desenvolvimento de acentuação e articulação para a melodia principal de *Cielo abierto*, pode ser:

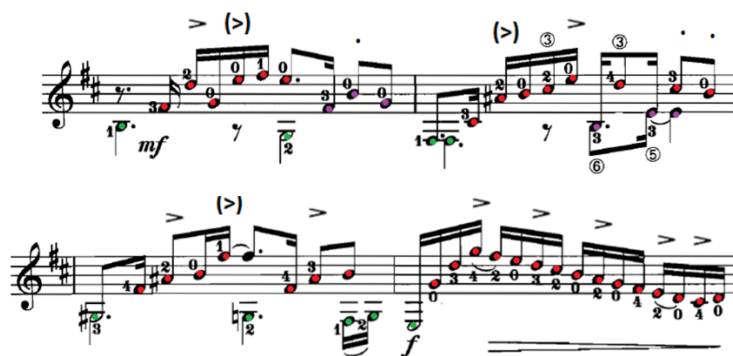


Figura 81:Exemplos dos 3 planos sonoros: baixo (verde); melodia principal (vermelho); linha intermediária (roxo), em *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, c. 7 a 10.

Como comentado, a partitura de *Cielo abierto* foi elaborada por Víctor Villadangos, e não pelo compositor. Esta peça possui uma seção com efeitos percussivos ao violão. A passagem em questão foi grafada em partitura, utilizando como referência a gravação ao violão do próprio compositor. Entretanto, em gravações feitas por outros violonistas que analisei, pude perceber que cada um deles realizava as percussões de forma variada, alterando, quando possível, a forma de percutir o violão, o que atribui possivelmente a busca por identidade interpretativa própria em seus registros. Ao analisar essas gravações evidenciei que essa era a passagem da peça na qual esses músicos destinavam maior espaço para realizar improvisações sobre o texto escrito, em alguns casos alterando significativamente as indicações fornecidas pela partitura. De modo que analisei em detalhes a execução do trecho em cada uma delas, na busca por possibilidades interpretativas.

Por ter sido usada como base para a realização da partitura, a gravação de Sinesi (1996)⁷⁶ é, naturalmente, a versão mais bem representada pela escrita registrada por Villadangos, se comparada com as outras gravações analisadas para esta pesquisa. Minha impressão ao escutar a gravação de Sinesi, é que,

⁷⁶ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Quique Sinesi, se encontra na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 22)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2zdgddJokaA&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=23>

Na interpretação de Rojas (2006)⁷⁷ é possível observar bastante fidelidade à partitura. A única alteração feita pela violonista são as acentuações com *staccato*, incluídas na última semicolcheia do segundo tempo, nos compassos 79 e 80, e a percussão no tampo do violão (indicada com um X), realizada na cabeça do segundo tempo, na repetição dos compassos 79-80. É possível incluir essa percussão devido à ligadura da última semicolcheia do primeiro tempo até a cabeça do segundo.

* X > * X >

Beat on the ⑥ string (repete 4x) Arm.12

p p p p

⑥ tambora

* Golpe da mão direita sobre o tampo do violão. Somente na repetição

f

Beat on the side with the right finger

m m m m m m m m

ff Left hand only

dim.

Figura 83: *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, c. 79 – 84. Principais elementos não grafados, na gravação de Rojas (2006).

A versão que mais faz uso de variações rítmicas e de timbres percussivos é a de Villadangos (2006)⁷⁸. No compasso 82, destacado em distintas cores, Villadangos usa várias percussões ao longo do corpo do violão. Cada compasso funciona como

⁷⁷ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Berta Rojas, se encontra na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 23)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7OUAyi7GmZo&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU11dlgDjDnK-57G&index=24>

⁷⁸ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Victor Villadangos, se encontra na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXAS 24 e 25)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4NYQBFJnJIA&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU11dlgDjDnK-57G&index=27>

um ciclo de variação de percussão⁷⁹, e nele o intérprete aproveita o espaço, que na partitura sugeria golpear a lateral do violão com os dedos da mão direita [*beat on the side with the righth finger*], para improvisar outras sonoridades, explorando os efeitos percussivos no violão, como no exemplo acima. Além disso, Villadangos improvisa outros ritmos sobre os que foram notados, variando a quantidade de notas (entre duas e cinco notas), principalmente no grupo destacado em azul.

Beat on the ⑥ string (repete 4x)

Arm.12

X - Golpe de mão direita sobre o cavalete do violão
T - Tambora

Beat on the side with the right finger

* Harmônico realizado com a mão direita (dedo indicador) percutindo as cordas no 12° traste

ff Left hand only

dim.

Golpe abaixo do cavalete com polegar
Golpe na lateral com os dedos
Golpe na lateral com as unhas

Figura 84: *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, c. 79 – 84. Principais elementos não grafados, na gravação de Villadangos (2006).

Em minha investigação não encontrei versão anterior à de Villadangos que varie tão drasticamente a forma de tocar este trecho em relação à partitura. Esse músico, provavelmente pelo contato próximo com a obra e a realização de sua edição, inclui uma série de timbres percussivos e rítmicos que servem de inspiração para diversas gravações posteriores.

⁷⁹ No exemplo é representado apenas uma das formas como Villadangos altera o timbre das percussões no violão. Neste caso, esse músico altera a forma de percutir o violão a cada compasso, permutando as possibilidades percussivas a cada repetição.

Um dos registros que segue o caminho interpretativo aberto por Villadangos, é a versão de Azcano (2016)⁸⁰. Esse violonista, ao longo de toda obra, desenvolve o conteúdo da peça com bastante criatividade, devido a várias alterações das acentuações na melodia principal e da clara separação do material melódico e harmônico através de dois planos sonoros. No trecho abaixo, pode-se notar a manipulação criativa do material musical, com destaque para a utilização de toques percussivos variados.

Beat on the ⑥ string
p p p p (repete 4x)

Arm.12

X - Golpe de mão direita sobre o cavalete do violão
T - Tambora
P (m.e.) - Percutir os dedos da mão esquerda sobre as notas indicadas

* Harmônico realizado com mão direita percutindo as cordas sobre o 12° traste

Beat on the side with the right finger

ff Left hand only

dim.

* Percussões em diferentes locais do violão

Figura 85: *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, c. 79 – 84. Principais elementos não grafados, na gravação de Azcano (2016).

Na figura 85, é possível notar a semelhança na interpretação entre a versão de Azcano e Villadangos. No entanto, Azcano vai além e adiciona toques de mão esquerda no compasso 79 e variações dos toques percussivos nos compassos 82 e 83, como os mostrados em detalhes na figura 86:

⁸⁰ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Julio Azcano, se encontra na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 26)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nV581AfSuH4&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=25>

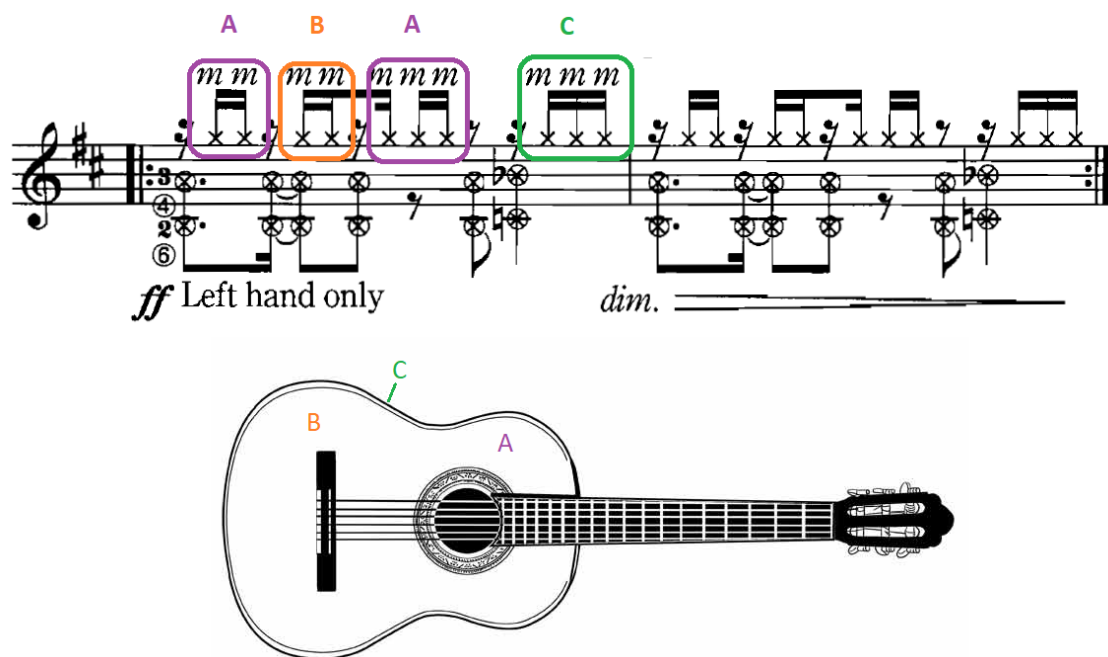


Figura 86: Exemplo das diferentes percussões utilizadas por Azcano (2016), em *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, c.82 e 83. (Figura elaborada pelo autor).

A grande variação de timbres percussivos que Azcano utiliza é fruto da sua criatividade, naturalmente, mas também acredito que sua performance dá seguimento a uma tradição interpretativa iniciada com a performance do compositor, e expandida por Villadangos. Ao arranjar esta peça e notá-la em partitura, este músico abriu a possibilidade para que instrumentistas oriundos do universo do violão de concerto tocassem essa peça (diga-se de passagem, é uma das peças mais conhecidas de Sinesi).

Para efeitos de cronologia, a partitura de *Cielo abierto* foi editada em 1994, pela editora japonesa Gendai, e a gravação aqui utilizada de Victor Villadangos foi publicada pela Naxos em 2006. Já, a versão de Azcano faz parte do CD “Distancias”, lançado pela Eos Guitar Edition em 2016. Dessa forma, temos um espaço de 10 anos entre a amplamente difundida gravação de Villadangos⁸¹ e a de Azcano.

⁸¹ A gravação mais antiga que encontrei desta obra, tocada por Villadangos é de 1995, e figura no disco *Tangos, Milongas y Otras Yerbas*. Utilizei a gravação de 2006 como referência, pois é a mais difundida

A partir da análise destas gravações foi possível compreender que, mais do que seguir as indicações notadas na partitura, esta peça, e especialmente este trecho percussivo, possui um espaço para a variação e para improvisação, sendo este um espaço que o intérprete, a meu ver, deve ocupar.

Abaixo, apresento uma das possibilidades interpretativas que criei ao longo do processo de estudo deste trecho, calcado na experimentação e no estudo sobre os exemplos das performances dos violonistas apresentados acima:

The image displays a musical score for the piece "Cielo abierto" by Quique Sinesi. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and contains several measures of music with various annotations. The bottom staff is in bass clef and also contains several measures of music with various annotations. The annotations include: "X - Golpe de mão direita sobre o cavalete do violão", "T - Tambora", "P (m.e.) - Percutir os dedos da mão esquerda sobre as notas indicadas", "Beat on the ⑥ string", "Arm.12", "Evidenciar mudanças de dinâmica - f", "* Harmônico realizado com mão direita percutindo as cordas sobre o 12º traste", "Beat on the side with the right finger", "ff Left hand only", and "dim.". The score is marked with various symbols and numbers, including "X", "T", "P (m.e.)", "f", "dim.", and "ff".

X - Golpe de mão direita sobre o cavalete do violão
T - Tambora
P (m.e.) - Percutir os dedos da mão esquerda sobre as notas indicadas

Beat on the ⑥ string
Arm.12
Evidenciar mudanças de dinâmica - f
* Harmônico realizado com mão direita percutindo as cordas sobre o 12º traste

Beat on the side with the right finger
ff Left hand only
dim.

Som de percussão grave - golpe no tampo entre o cavalete e a boca do violão
Som de percussão agudo - golpe na lateral do violão, alternando sons com unha e com dedo

Figura 87: Possibilidades interpretativas exploradas pelo autor. *Cielo abierto*, de Quique Sinesi.

6.2.3. Ritual, transe e concentração

A amalgama que o tambor *chico* faz, juntamente com os toques e *llamados* feitos pelo *repique*, e a base e *respuestas* do tambor *piano*, criam uma espécie de

entre os violonistas. A versão de 1995 se encontra na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 27)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3w5K1lynPGs&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=28>

transe. Isso, por meio de um *moto perpetuo* estabelecido pelos tambores e do alto grau de concentração que essa música necessita para o estabelecimento de um tempo perfeito entre tambores, que beira a correção de notas à distâncias de fusas (FERREIRA, 1997, p. 88). Relaciono estas práticas com a uma tradição interpretativa que remonta à chegada dos primeiros africanos na América do Sul. Uma tradição que necessita do encontro, do festivo e do ritual.

Kiko Freitas, baterista brasileiro que acompanha o compositor Joao Bosco, e que é pesquisador de música percussiva africana e brasileira, apresenta uma visão interessante sobre o transe. Na realidade esse músico está se referindo a realização de um *groove*, mas o significado dessa explicação tem relação direta com a repetição como forma de atingir o transe.

Que é o conceito de *groove*, né? Que é você criar um mantra [...] eu complemento o que você 'tá' fazendo, você entra na minha respiração, e aquilo vai gerando realmente um mantra, né? Uma repetição hipnótica. (FREITAS, 2014. [6'37"- 6'59"]).

No repertório escrito para violão, observa-se um elemento extramusical que faz alusão ao ritual, especificamente em *Duendes mulatos*. No título de sua peça, Carlos Moscardini evidencia, por um lado, a crença em uma figura mística e, por outro, a menção ao negro. O sagrado e o afro. Dois dos principais elementos constituintes do *candombe* de rua utilizados para nomear essa peça, e que por si só dão mostras – antes de qualquer primeira leitura da partitura - de que o intérprete pode considerá-los durante seu processo de preparação para performance.

Nas músicas escritas para violão solista o ritual pode ser exemplificado, a meu ver, pelas passagens que fazem referência ao *moto perpetuo*, ou seja, a um movimento cíclico e constante. Em *Rumor de tambores*, destaco a passagem que compreende os compassos 33 ao 53, que é semelhante ao trecho dos compassos 74 a 125, abordado anteriormente. Nestes excertos, creio que o ouvinte é convidado a envolver-se num emaranhado de notas. Delas, podemos extrair uma melodia (fig. 88, em verde) que, por questões acústicas do instrumento, facilmente se perde dentro desta textura musical. Especificamente, o problema se encontra na última nota de cada fragmento melódico dessa passagem que não consegue se manter soando

tempo suficiente para que se conecte com o fragmento seguinte, sendo assim, tarefa do intérprete fazê-la ficar na memória do espectador.

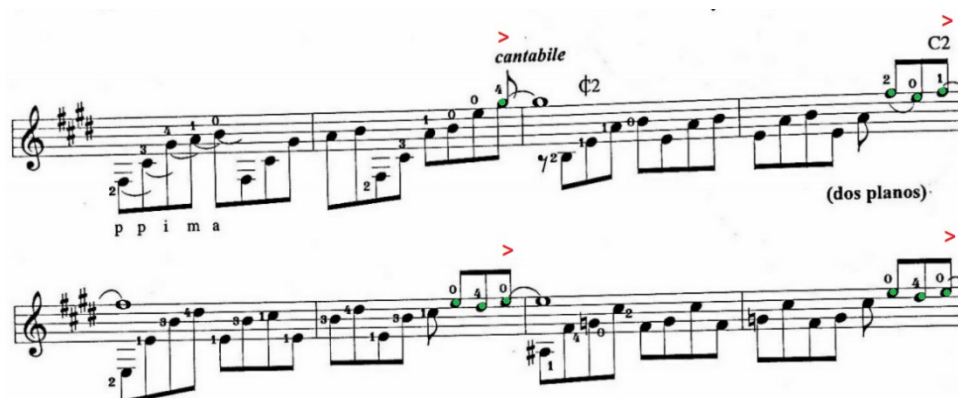


Figura 88: Exemplo de seções que fazem alusão ao ritual em *Rumor de tambores*, de Carlos Aguirre, c. 33 a 40. Fragmentos melódicos destacados em verde. Sugestão de acentos em vermelho.

O intérprete deve separar harmonia e melodia por meio da diferença de volume sonoro, mas, principalmente, pelo timbre (notem que no c. 36 o compositor/editor escreve *dos planos*).

Comparei a gravação de violão solo de *Rumor de tambores* com sua versão com banda, no disco *Violeta* (2008), de Carlos Aguirre, e pude estabelecer algumas relações que ajudam a construir a concepção interpretativa para esta passagem. Na gravação com banda (piano, violão, bateria e contrabaixo acústico), no equivalente à passagem do compasso 33 ao 53, o acompanhamento é feito pelo violão e a melodia pelo piano, o que facilita a sustentação da última nota de cada fragmento melódico. Já, o conteúdo que vai do compasso 74 até 125 pode ser dividido em duas partes (como já mencionado, as passagens do c.33 e do c.74 possuem material musical equivalente). Na primeira (c.74-c.111), o acompanhamento é feito pelo piano e a melodia pelo violão. Na segunda (c.111-c.125), a estrutura se mantém, mas o violão realiza a melodia em oitavas, o que ajuda a manter a sustentação da última nota da melodia.

Na versão para violão solo é tecnicamente impossível realizar essa estrutura, mas é possível manter em mente o caráter que a gravação com banda sugere. Dessa maneira, trabalhei para que as notas que fazem parte do preenchimento harmônico

fossem tocadas de forma suave e com um timbre semelhante à gema de polegar da mão direita, ao passo que, para que a melodia soasse sempre presente, procurei um timbre brilhante e acentuado nas últimas notas dos motivos melódicos, como destacado em vermelho na figura 88.

Em *Cielo abierto* encontrei outra passagem semelhante entre os compassos 31 e 36. Nela, os registros das vozes são muito aproximados, e, por vezes, a linha melódica (ocorrente no registro médio do violão) cruza o registro do acompanhamento (feito nas 3 cordas mais agudas do instrumento), sendo necessário separá-las.

A quarta e quinta cordas possuem o timbre muito diferente das outras mais agudas que estão sendo utilizadas neste arpejo (3°, 2° e 1° cordas), já que são revestidas de metal, e, nesta passagem, são tocadas com o polegar. Entretanto, para mim, a digitação de mão esquerda sugerida pelo editor, que mistura notas realizadas na quarta e na quinta cordas, é menos efetiva na tarefa de destacar a melodia desse trecho. Com ela perde-se fluidez, pois demanda um translado de mão esquerda que vai da 9° para a 4° posição do violão no tempo de uma semicolcheia. Perde-se também em afinação, já que pequenas desafinações podem ocorrer ao pressionar diferentes cordas na região aguda do braço do instrumento.

Para isso, minha alternativa foi utilizar uma digitação de mão esquerda que permitisse que as notas da melodia se mantivessem apenas na quarta corda do violão, o que foi possível de realizar até a primeira nota do compasso 35.

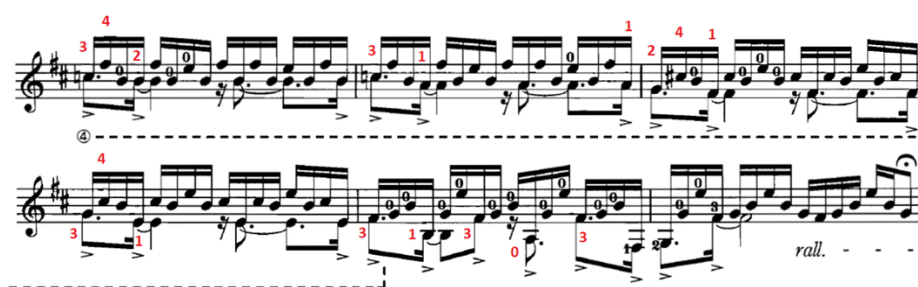


Figura 89: Exemplo de ritual em *Cielo abierto*, de Quique Sinesi. Digitação de mão esquerda em vermelho e indicação de utilização da 4° corda, apenas. C. 31 a 36.

No compasso 37, inicia o que chamei de “diluição do ritual”. Nessa parte, relacionando o texto musical com a prática tradicional do *candombe*, me imaginei

saindo gradualmente do transe gerado pela repetição. Embora esteja notada com um tempo e com uma métrica determinada, realizá-la de forma *ad libitum* (notem que excluí as barras de compassos e incluí as respirações indicadas em vermelho, na figura 90) me pareceu uma boa maneira de evidenciar a saída do transe. Ainda assim, a própria escrita ajuda um pouco nesta tarefa. Como podemos ver abaixo, a rítmica da seção passa de grupos de 5 notas para grupos de 4 notas – com indicações de *rallentando*, e destes, para grupos de acordes de semibreves com fermatas. O corte, que evidencia a saída dessa seção, se dá através de um motivo que retoma a melodia principal da peça, no compasso 48, e que pode ser relacionado a um *llamado* (destacado em vermelho).

Figura 90: Exemplo da "diluição do transe" com indicações de *ad libitum*, exclusão das barras de compasso e sugestão de respirações. *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, c. 37 a 48.

Reconheço outros traços que aludem à ritualidade, especificamente neste trecho, nos grupos de 5 notas, que fazem menção às rítmicas complexas dos tambores africanos, e nos intervalos de segundas menores que, se realizados em cordas diferentes, geram dissonâncias superpostas. Essas características são facilmente encontradas nas obras de outro compositor latino-americano, o cubano Leo Brouwer, que, embora não entre no escopo deste trabalho, possui grande parte de sua obra de violão relacionada com elementos percussivos de origem africana. Este compositor cubano incorporou em sua escrita elementos vinculados ao afrocubano,

ao *yoruba* e a *santería*. Se compararmos *Cielo abierto* com *Rito de los orishas*, por exemplo, podemos ver uma certa semelhança no tipo de escrita destas obras, principalmente no que se refere ao uso de *ritmo-cruzado*, do intervalo de segundas (harmônicas ou melódicas) e de grupos de quiálteras de 5 notas

The image displays a comparison of musical notation between two pieces. The top section shows measures 11 and 12 of *Rito de los orishas* (Allegro, 108-112) and measures 5 and 6 of *Cielo Abierto*. The bottom section shows measures 109 to 116 of *Rito de los orishas* and measures 37 to 41 of *Cielo Abierto*. The notation includes various dynamics (f, f sub., p, pp, ff, marcato, molto rit., poco rall.), articulations (accents, slurs), and specific rhythmic markings like 'a tempo' and 'rall.'. Fingerings and breath marks are also indicated throughout the passages.

Figura 91: Exemplo de comparação de *Cielo abierto*, de Quique Sinesi, com *Rito de los orishas*, de Leo Brouwer. Na figura de cima, c. 11 e 12 de *Rito de los orishas* e c. 5 e 6 de *Cielo abierto*. Na de baixo c. 109 a 116 de *Rito de los orishas* e c. 37 a 41 de *Cielo abierto*.

Como dito anteriormente, todas as peças aqui abordadas, embora tenham relação direta com esse gênero afromontevideano que lhes serviu de base composicional, ainda assim conservam dinâmicas internas que também regem os rumos interpretativos.

Em *Cielo abierto*, é possível identificar uma relação menos imediata com os tambores de *candombe*. Isto não quer dizer que esta peça carregue menos traços desse gênero que as outras (o que, aliás, seria bastante difícil de precisar), mas sim que a inspiração no gênero se dá principalmente pela via da lembrança do contexto

do *candombe*, pela alusão à polirritmia, pelas melodias sincopadas e do seu caráter festivo.

Os *Prelúdios americanos n° 5* e *Rumor de tambores* dão mostras de beber diretamente das *comparsas de carnaval* e dos grupos de rua que realizam as *llamadas*. Os vários exemplos encontrados nessas obras, e que foram explicitados acima, são representativos dessa influência direta.

Duendes mulatos poderia ser interpretada como a peça que mais faz referência a um dos desdobramentos ou subgêneros do *candombe*, o *Candombe Beat*. Esse subgênero surgiu nos anos 1960, quando os músicos populares de Montevideu lançaram seu olhar para o ritmo dos tambores e os incorporaram a canções, mesclando-os em formações instrumentais que incluíam bateria, baixo, guitarras, teclados, entre outros. Assim como no *candombe* tradicional, esses músicos misturavam outros ritmos, como, por exemplo a *bossa nova*, a *salsa*, a *habanera*, entre outros. Como podemos ver no exemplo abaixo, Carlos Moscardini através da rítmica sincopada e da harmonia com expansões, faz o que acredito ser uma alusão à música brasileira, utilizando a rítmica e a harmonia que pode ser associada à *bossa nova*, dentro de uma composição baseada no *candombe*.



Figura 92: Exemplo das harmonia que alude à *bossa nova* em *Duendes mulatos*, de Carlos Moscardini. C. 45 a 57.

Sendo assim, complementarmente, pode ser interessante que o intérprete que se dedique a essa peça, escute alguns dos compositores populares dessa corrente estética como Ruben Rada, Eduardo Mateo e Hugo Fattoruso, por exemplo.

Para mim, fica claro, ao final desta investigação, que os enfoques apresentados se interconectam. Optei por apresentá-los de forma separada neste texto apenas para mostrar em detalhes os processos que me levaram a construir algumas práticas de performance ao violão, e que emergiram do estudo do *candombe* tradicional. Entender essas estruturas, mesmo que de forma simplificada, ajuda muito a aproximar, em uma interpretação musical, o *candombe* escrito em partitura da sua manifestação popular.

7. TONADA

Este capítulo divide-se em 3 partes, e sua organização espelha meu processo de compreensão da *tonada* chilena. No item 7.1 apresento os elementos constitutivos desse gênero musical. Como estratégia para poder absorvê-los em minha prática artística busquei: a) realizar a apreciação de algumas gravações célebres ligadas a este tipo de música; b) compreender seu universo técnico/instrumental básico, c) tipos de rasgueios; e d) sua instrumentação típica. Em suma, busquei me alimentar de diversos elementos que me ajudassem a distingui-lo de outros gêneros folclóricos chilenos e latino-americanos. Concomitante a isso, estudei as obras para violão solo baseadas na *tonada* folclórica. Nesta etapa, consegui observar e desenvolver algumas ideias interpretativas que não necessariamente tinham a ver com a *tonada*, e que estão expostas no item 7.2. Ao juntar estas informações, pude estabelecer uma certa síntese dos elementos folclóricos mais destacados que observei nas obras aqui estudadas, e como eles influíram em meu processo interpretativo. Sobre este tópico específico, dediquei a última parte deste capítulo, no item 7.3.

Para analisar a *tonada* que é composta para violão solo, escolhi me debruçar sobre a produção de dois jovens compositores chilenos: Juan Antonio “Chicória” Sánchez (1965) e Javier Contreras (1983). Pode-se dizer que eles são responsáveis pela criação e ampliação do que hoje é conhecido como “guitarra chilena”⁸². Especialmente me dediquei a estudar às obras *Tonada por despedida* e *Tonada violética*, de Sánchez, e *Viento y tonada* e *Sentido y razón*, de Contreras.

A *tonada* é, junto com a *cueca*, um dos gêneros folclóricos mais importantes do Chile. O primeiro se diferencia do segundo basicamente porque na *tonada* não está presente a dança. A *cueca*, por sua vez, é um gênero aparentado da *zamba* - são

⁸² “Guitarra chilena”, assim como seu correlato, “violão brasileiro”, é um termo muito abrangente. O utilizo aqui como sinônimo de uma música construída sob a inspiração da música folclórica e popular (neste caso, a chilena), somada a alta complexidade musical e técnica que estas obras geralmente demandam do intérprete.

oriundos de um mesmo gênero matriz chamado *zamacueca* (ver capítulo 5, p. 64). Portanto, se a maior diferença da *tonada* para a *cueca* é a ocorrência da dança, podemos supor que *tonada*, *cueca* e *zamba* são, no mínimo, gêneros muito próximos, e que suas diferenças, para um ouvinte iniciante, podem ser difíceis de reconhecer.

Como já dito ao longo deste trabalho, um dos principais objetivos desta tese é justamente identificar as influências da música folclórica na escrita dos compositores dedicados à produção para violão solista. E foi a partir disso que pude desenvolver interpretações que evidenciassem, exaltassem e reforçassem as características musicais e extramusicais que permeiam os gêneros folclóricos aqui estudados. Para melhor alcançar meu objetivo com a *tonada*, foi necessário promover a filtragem dos elementos que a caracterizam daqueles que são comuns a vários outros gêneros.

Entretanto, quero reforçar logo no início deste capítulo, a grande permeabilidade de informações, práticas musicais e técnicas, que existe entre os diversos gêneros folclóricos da América Latina. As fronteiras geográficas realmente não são iguais às culturais, e isso, de uma forma ou de outra, faz com que o artista/pesquisador deva ser sensível a essas possíveis correlações.

7.1. Tonada: principais elementos

Em alguma medida a *tonada* pode ser considerada marginal. Isto porque, embora esteja presente na música espanhola [*tonada asturiana*] e também em vários países da América do Sul (Brasil [*toada*⁸³], Argentina [*tonada Cuyana*], Venezuela, Equador e Bolívia), no que tange a sua versão chilena, é um gênero que recebe pouca atenção por parte de compositores ligados ao violão, haja vista as raras⁸⁴ incursões

⁸³ A toada compartilha com *tonada* chilena a característica de ser uma música destinada a acompanhar versos. Entretanto, no Brasil, a toada usualmente não possui forma musical fixa, fator este que a diferencia da *tonada* chilena, uma vez que a música está diretamente subordinada à organização estrófica da poesia.

⁸⁴ Na revisão de literatura e discografia realizada, não encontrei nenhum registro de *tonadas* chilenas compostas para violão solo por autores de outra nacionalidade. O mesmo não ocorre com *chacareras*,

de autores não chilenos sobre ela. Certamente, a aqui constatada pouca atenção recebida se deve a inúmeros fatores. Talvez, um dos principais seja o fato de a *tonada* ser essencialmente uma canção. Em uma performance típica do gênero, é esperado que estejam envolvidos um(a) cantor(a) acompanhado primordialmente pelo violão. De modo que retirar as palavras do jogo da *tonada* faz com que o compositor deva aferrar-se a outros elementos constitutivos deste gênero e que não são tão evidentes de serem observados sem uma intensa pesquisa. Barros e Dannemann (1964) explicam que, diferentemente da *cueca*, que recebeu a atenção de grandes musicólogos latino-americanos no século XX, como Carlos Vega, por exemplo, a *tonada* ficou relegada a um segundo plano pelos musicólogos e etnomusicólogos desta época. Este gênero, de fato, começou a ganhar atenção e investigação pelas mãos (e lápis!) de compositores como Pedro Humberto Allende (ver *12 tonadas de carácter popular chileno*, 1923; o poema sinfônico, *La voz de las calles*, de 1921; *Escenas campesinas chilenas* (1916); e *Seis tonadas para orquesta de cuerdas*, 1925⁸⁵). Destas primeiras pesquisas é que foram formadas algumas das bases do que se entende hoje por *tonada* como gênero folclórico estabelecido, principalmente no que concerne à informação difundida dentro do ambiente “letrado”, de compositores e acadêmicos da música.

Se por um lado as pessoas ligadas ao que pode se chamar de música erudita tardaram um pouco em compreender a importância cultural da *tonada*, musicistas como Margot Loyola, Violeta Parra e muitas outras cantoras [*cultoras*] trataram de valorizá-la, praticando essa música dentro do seu contexto social. Assim, com profundo trabalho de investigação, muitas vezes feito de forma anônima, essas

zambas, *candombes* e *choros*, que, devido a sua ampla difusão no continente, pode ser observada na produção de autores de diversos países da América Latina. Utilizo, portanto o termo “raras” pois acredito que devam existir obras baseadas na *tonada* chilena elaboradas por compositores não chilenos, no entanto, não pude tomar conhecimento de suas existências.

⁸⁵ Não encontrei disponíveis edições em partituras das obras *La voz de las calles*, *Escenas campesinas chilenas* e *Seis tonadas para orquesta de cuerdas*. Por esse motivo, e também por aparecerem neste texto apenas para ilustrar outras obras escritas por Allende que se baseiam na *tonada*, não as incluo na lista de referências desta tese.

artistas recompilaram canções, fotos e práticas próprias da *tonada*, sobretudo a rural [*campesina*], sendo diretamente responsáveis por registrar (e transformar) as características musicais constitutivas da *tonada*.

Antes de adentrarmos no campo das especificidades da *tonada*, ressalto que a ponte entre a música *campesina* chilena e sua tradução para o contexto da música notada não aconteceu espontaneamente, nem de uma hora para outra. Por isso, se faz necessário destacar, mais uma vez, a importância da obra do compositor Pedro Humberto Allende (Santiago do Chile, 1885 - 1959) neste processo. Este autor representa algo similar ao que corresponde Heitor Villa-Lobos para a cultura brasileira. Allende, assim como muitos outros compositores ligados às correntes nacionalistas do princípio do século XX, foi responsável por importar da música tradicional chilena elementos criativos para suas composições.

Este músico estudou na França, e lá, sob a tutela do musicólogo e compositor espanhol Felipe Pedrell, encontrou apoio na divulgação de sua obra. São relacionadas com o conteúdo deste capítulo as *12 tonadas de carácter popular chileno*, originais para piano⁸⁶, publicadas em 1923. Não unicamente por sua figura, mas, em parte, pela ampla difusão da obra de Allende pelo mundo, a *tonada* foi, ao longo do século XX e XXI, aumentando seu protagonismo no meio musical acadêmico, ambiente do qual o repertório selecionado para este capítulo, bem como o autor da presente tese, é oriundo. A seguir, apresento alguns denominadores comuns das informações provenientes destes dois “mundos”⁸⁷, e que me foram úteis em meu processo criativo.

⁸⁶ A título de curiosidade: o violonista chileno Luis Orlandini arranhou três *tonadas* de Allende para guitarra (nº 4, 5 e 6). Este repertório forma parte do disco “*Bicentenario de la guitarra chilena vol. 1*”, que integra a lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXAS 28, 29 e 30)**, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rIOrtGgJtNw&list=PLIpLHlxrXCZ87ks5gHUt1dlgDjDnK-57G&index=29&t=0s>

⁸⁷ Entendo a impossibilidade de apresentar um amplo panorama sobre a *tonada* neste espaço. Portanto, reconheço a limitação deste texto. Entretanto, as informações aqui expostas foram as que diretamente me auxiliaram a conseguir o que chamo de uma reaproximação da *tonada* escrita para violão solista daquela que é praticada popularmente no Chile.

7.1.1. Canto-mulher-violão

O *candombe* era praticado inicialmente apenas por homens, e o “galanteio” presente na dança da *zamba*, na realidade, é um convite ao cortejo do homem à mulher. Já a *tonada*, à diferença destes outros gêneros, enaltece a figura feminina⁸⁸, e é construída sobre a trindade *canto-mulher-violão*, como afirma Loyola (2006).

7.1.2. Instrumentação típica: o organismo vivo!

Esta mesma autora, ao referir-se aos instrumentos que compõem o universo da *tonada*, coloca o violão como organismo central, vivo e dinâmico, atuante de acordo com as características de quem o toca:

O violão possui um papel insubstituível na *tonada*. Inclusive poderia dizer que não existe *tonada* chilena sem violão, já que este é um instrumento recorrente na interpretação do gênero. Ainda assim, a relação *tonada-violão* é ainda mais íntima, porque a cantora estabelece um laço muito forte com este instrumento essencial. Ao instrumento é atribuído personalidade e identidade. Assim, em algumas partes ouvi dizer ‘este violão é jovem comigo, mas não com minha avó’, ou também, ‘este violão está recém-nascido, ainda não tem dois anos’. [...] O violão em muitos casos chega a compor com a cantora uma dualidade. Eu mesma pude comprovar como um violão envelhece com sua dona, a cantora. (LOYOLA, 2006, p. 116).⁸⁹

⁸⁸ A *tonada* rural desenvolveu-se primeiramente cantada e tocada apenas por mulheres. Durante o processo de urbanização no Chile, por volta de 1940 e 1950, os homens também passaram a tocar e cantar *tonadas*.

⁸⁹ Tradução do autor, sendo o original: “La guitarra tiene en la tonada un rol insustituible. Incluso, podría decir que no hay tonada chilena sin guitarra, ya que ésta es un instrumento recurrente en la interpretación del género. Aún así, la relación tonada-guitarra es aún más íntima, porque la cantora logra formar un lazo muy fuerte con ese instrumento esencial. A través del cual se atribuye al instrumento personalidad e identidad. Así, en algunas partes oí decir ‘esta guitarra es jovencita conmigo, pero no con mi abuela’ o bien ‘esta guitarra está recién nacida, todavía no tiene dos años’. En otros casos escuché ‘esta guitarra es vieja’. La guitarra en muchos casos llega a componer con la cantora una dualidad. Yo misma he podido comprobar cómo la guitarra envejece con la dueña, la cantora.”

Junto com o violão, a harpa também pode estar agregada à tríade acima citada. A harpa, na música tradicional chilena, foi trazida do campo para a cidade, e, nos princípios do século XX era um instrumento tocado apenas por mulheres. A mudança se deu ao redor da década de 1940, ao aumentar a migração das zonas rurais para as urbanas, bem como a criação de grupos vocais mistos, os homens também foram se tornando adeptos desta prática.



Figura 93: Margot Loyola tocando harpa. Santiago, 1963. (LOYOLA, 2006, p. 135).

Também pode estar agregado à formação instrumental da *tonada campesina* um instrumento de percussão chamado de *tormenta*, utilizado para acompanhar o canto⁹⁰. Este consiste em uma mesa coberta por uma manta metálica que é percutida com as mãos. Sua sonoridade lembra as das *whashboards*, encontradas em gravações de *blues* americano da primeira metade do século XX.

⁹⁰ Ver **Si lo que amo tiene dueño**, de Violeta Parra na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 31)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1XRsbP0lg9g&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dlgDjDnK-57G&index=33>



Figura 94: Conjunto Las Morenitas. Tormenta é o instrumento localizado no centro da foto.

7.1.3. Usos da tonada

O termo *tonada*, de acordo com o *Diccionario da Real Academia Española*, quer dizer: 1. f. *Composición métrica para ser cantada*, e sua origem é atribuída à palavra *tono*. Numa interpretação mais expandida, pode-se até mesmo relacionar esta palavra com *entonación*. Nota-se, portanto, a estreita relação do nome do gênero com a descrição da sua prática principal: música para ser cantada ou entoada.

Talamón (1945), ao referir-se aos diferentes sentimentos expressados pela *tonada*, afirma que ela pode ser “passional ou humorística, poética ou melancólica, vivaz como sua irmã, a *cueca*, ou lenta como uma canção indígena [a *tonada*] apresenta um variado panorama da geografia do Chile⁹¹” (TALAMÓN, 1945, p. 58).

Neste contexto, e não por acaso, a *tonada* presta-se para as mais variadas ocasiões. Por exemplo, pode servir de música de acompanhamento para a realização

⁹¹ Tradução do autor, sendo o original: “*Passional o humorística, poética o melancólica, vivaz como su hermana la cueca o lenta como una canción indígena [la tonada] presenta el más variado panorama de la geografía sonora de Chile.*”

de serenatas, chamadas de *esquinazos*; das festividades religiosas, os *villancicos*, e festas de casamentos, conhecidos como *parabienes*⁹².

Por congregar todas estas características, as *tonadas* podem ser tocadas mais lentas ou mais rápidas, dependendo da função com que estão sendo utilizadas, e da temática da letra cantada. Diante desta flexibilidade estilística que circunda a *tonada*, a tarefa de compendiar as práticas musicais mais recorrentes deste gênero não foi um processo simples. Ainda assim, algumas de suas constantes técnicas/interpretativas puderam ser observadas. Especificamente, trato nos próximos parágrafos da forma como a *tonada* é escrita em partitura, a polirritmia decorrente desta notação, da variação da pulsação (que outrora foi erroneamente chamada de “imprecisão”) presente em sua interpretação, a maneira como é estruturada a melodia e a harmonia, os tipos de afinação, e suas técnicas instrumentais mais usuais. Busquei, em todas as informações descritas a seguir, exemplificar com trechos retirados das obras escritas para violão solo, de modo a contextualizar os elementos próprios da *tonada* folclórica dentro do seu contexto violonístico.

7.1.4. Como se escreve?

A *tonada* é uma forma de canção estrófica. Geralmente introduzida por um prelúdio instrumental, seguido de estrofes e estribilhos. Algumas *tonadas* possuem interlúdios instrumentais entre estrofes, e codas para finalização das canções.

⁹² Associada a esta última modalidade de *tonada*, está a canção *Casamiento de Negros*, que foi recopilada e difundida por Violeta Parra (álbum *Guitare et Chant: Chants et Danses du Chili* - 1956), e regravaada por diversos artistas, como, por exemplo, Milton Nascimento (álbum *Clube da Esquina nº 2* - 1978). As duas versões encontram-se, respectivamente, na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXAS 32 E 33)**, disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=IFTz_e4VLZs&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dlgDjDnK-57G&index=34 e <https://www.youtube.com/watch?v=MbtX0ExiUow&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dlgDjDnK-57G&index=35>

No que tange à métrica, a *tonada* se escreve em 6/8, embora compreenda a dualidade do pulso binário composto (6/8) sobreposto ao compasso ternário (3/4). A polirritmia gerada pelo contraste entre as métricas binárias e ternárias fica evidente, por exemplo, nos primeiros compassos de *Tonada por despedida*, de Juan Antonio Sánchez.

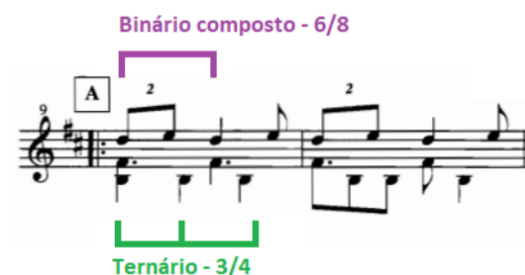


Figura 95: Exemplo de polirritmia em *Tonada por despedida*, de Juan Antonio Sanchez. C. 9-12.

Através desta sobreposição podem gerar-se também hemiolas, como observado na comparação abaixo de uma *tonada* rural *La Guitarra*, de Isabel Soro, com os compassos 30-33 de *Tonada por despedida*.



Figura 96: Exemplos de hemiola na *tonada*. Acima: canção *La Guitarra*, de Isabel Soro, c. 1-8.

Abaixo: *Tonada por despedida*, de Juan Antonio Sanchez, c. 30-33.

Faz parte do saber popular, e circula oralmente entre *cultoras* desta prática, que o tempo ternário ajuda a atrasar a música, ao passo que o binário composto a

acelera. Buscando na literatura o que é registrado sobre esse assunto, me deparei com a pesquisa de Gonzáles (2000), que afirma que, de acordo com Pedro Humberto Allende, existe uma imprecisão rítmica na execução da *tonada*, sobretudo ao violão, e que, a meu ver, pode ser explicada pela constante sobreposição da métrica de 3/4 sobre a de 6/8.

Este autor explica que um dos precursores da adoção da *tonada* em obras acadêmicas, o compositor nacionalista Pedro Humberto Allende, ao observar as cantoras populares de Santiago no começo do século XX, notou que a rítmica executada por elas não se ajustava à quadratura e nem à métrica regular de tradição europeia. Embora Allende não tenha deixado registros específicos sobre como este desajuste rítmico é provocado, Gonzáles acredita que este compositor fazia menção às variações na pulsação, que seriam produzidas pelas pequenas demoras ao realizarem arpejos ao violão (que, diga-se de passagem, são próprias da execução das *tonadas*).

Pedro Humberto incorporou esta “imprecisão” às suas obras para o piano, notando a rítmica dos acordes (destacado em vermelho na figura 97) à moda de como soa um arpejo no violão. Nesta mesma figura (destacado em verde), incluo um exemplo semelhante encontrado em *Sentido y razón*, no qual, a meu ver, o compositor Javier Contreras abre espaço para o intérprete informado evidenciar a variação de pulso existente na rítmica dos arpejos no contexto da *tonada*.



Figura 97: Exemplo de arpejo na *Tonada VII* (acima), c.26-28, para piano, de Pedro Humberto Allende, e em *Sentido y razón*, de Javier Contreras (abaixo), c. 21.

Também decorrente da dificuldade em compreender a métrica utilizada, Allende, em algumas de suas *tonadas*, utilizou a fórmula de compasso de 7 tempos. Entendo que, para um violonista, a velocidade do arrastar de dedos deslizando sobre as cordas em um rasgueio não gera problemas de entendimento da rítmica, mas é compreensível que para um pianista, e, sobretudo, para um músico educado dentro dos rígidos padrões musicais europeus este possa ter sido um obstáculo.

Trazendo essas hipóteses para o plano sonoro, busquei referentes a esta variação da pulsação nas gravações de *A dónde vas jilguerillo*⁹³ e *Atención mozos solteros*⁹⁴ do cancionero folclórico chileno, incluídas no célebre disco *El folklore de Chile, vol. IV – La tonada presentada por Violeta Parra* (1959), também conhecido apenas como *La Tonada*.

⁹³Ver **A dónde vas jilguerillo** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 34)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EaQ3GptvGSQ&list=PLIpLHlXrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=36>

⁹⁴Ver **Atención mozos solteros** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 35)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FQB6hMtVcvQ&list=PLIpLHlXrXCZ87ks5gHU1dIgDjDnK-57G&index=37>

Nestas duas músicas, a forma de executar o violão desta artista induz o intérprete treinado na tradição europeia a acreditar que sua pulsação é imprecisa. Determinar que uma música é imprecisa denota a existência de uma comparação, que, neste caso, é feita com as regras musicais de tradição europeia. Portanto, chamar a *tonada* de imprecisa é um erro interpretativo, já que não se pode utilizar os padrões e regras musicais de determinada cultura para explicar o funcionamento de outra cultura. Sendo assim, entendo que a *tonada* exige da(o) intérprete a compreensão que existe uma variação na pulsação que é inerente à performance da *tonada*, e que não consegue ser transmitida pela escrita em partitura.

Se analisarmos o contexto social no qual a *tonada* se construiu como um gênero, observaremos que ela se desenvolveu em um ambiente rural, onde as *cultoras* desta prática não possuíam instrução formal de música. Somada a isso está a enorme dificuldade de compartilhamento de material musical nesta época, sobretudo no campo. Neste ambiente em que nada é transmitido de forma institucionalizada, e que o saber popular, o aprendizado por imitação e “de ouvido” são as principais formas de aquisição de conhecimento, ficam abertos os espaços para criações musicais muito espontâneas. Entendendo tudo isso como fatores que atuaram como formadores da *tonada* chilena, me parece plausível encontrar de fato imprecisões na performance de várias cantoras. No entanto, ao cristalizarem-se como práticas instrumentais recorrentes, acabam se tornando parte da *tonada*. Nesse sentido, a variação de tempo relatada por Gonzáles e Allende passa a ser inerente à prática da *tonada*.

Nas duas músicas acima citadas fica evidente a transformação de ritmos. O que poderia ser definido como um ritmo de colcheia-duas semicolcheias-colcheia, pode, por exemplo, virar quiáltera de três colcheias (esquerda). Ritmos de três colcheias em compasso binários compostos podem tornar-se grupos de quiálteras de dois (direita).

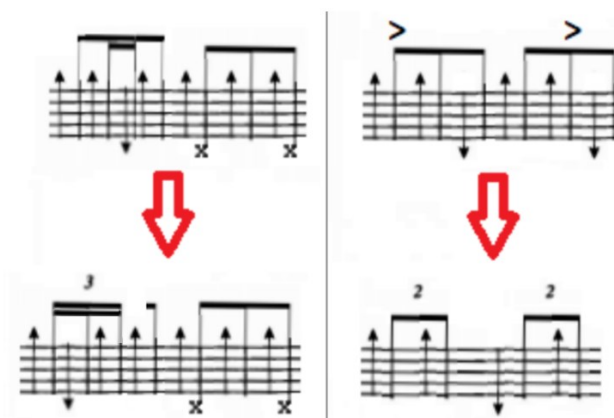


Figura 98: Possíveis alterações na rítmica básica da *tonada* folclórica. (Figura elaborada pelo autor).

Para mim, esta variação de pulso encontra-se na escrita de Juan Antonio Sánchez por meio da utilização da quiáltera de dois, e, da mesma forma, na quiáltera de cinco, na obra de Javier Contreras. Nos dois casos o tratamento do material musical é o mesmo: apresenta-se um motivo com rítmica alterada (quiálteras de 2 e de 5) e, logo, reitera-se esse mesmo material com rítmica não alterada.



Figura 99: Exemplo da variação da pulsação na escrita de *Tonada por despedida*, de Sánchez (esquerda) e *Viento y tonada*, de Contreras (direita).

No caso de *Tonada por despedida*, por exemplo, o compositor escreve as notas Ré 4 e Mi 4 com rítmica de quiáltera de dois, e, logo repete estas duas notas com a rítmica de semínima-colcheia. O mesmo ocorre em *Viento y tonada*, e, como não existe uma diferença pronunciada entre estas duas rítmicas que justifique sua alteração, acredito que estas também podem ser consideradas manifestações (e normatizações) da variação do pulso por estes compositores.



Figura 100: Repetição de motivos melódicos com rítmicas diferentes. *Tonada por despedida*, de Juan Antonio Sanchez, c. 9 e 10.

A melodia na *tonada* tradicional está diretamente subordinada à letra, e se encontra geralmente em período binário, com a repetição da primeira, segunda ou ambas as frases (aab, abb ou aabb). Por tratar-se de um canto silábico, a melodia é simples, por vezes monótona, e acaba por congrega com frequência intervalos de curta distância entre as notas.

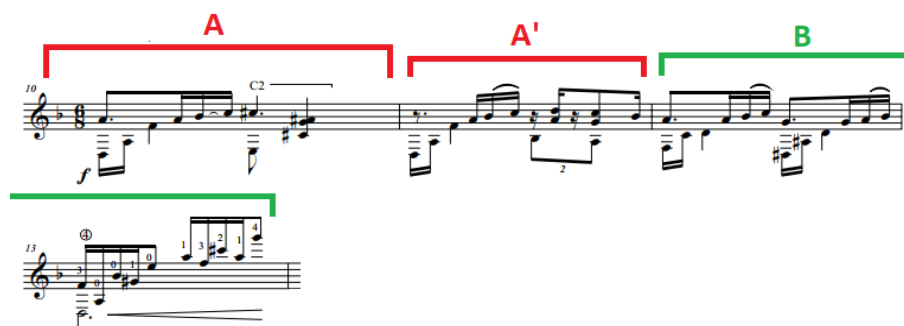


Figura 101: Exemplo da estrutura de frase da *tonada* folclórica encontrada em *Viento y tonada*, de Javier Contreras, c. 10-13.

É frequente o acompanhamento da linha melódica principal feito por intervalos de terças, o que pode ser também observado nas peças escritas para violão solo.



The image displays three staves of musical notation for guitar accompaniment. The first staff, labeled 'Bm' in red, is for 'Tonada por despedida' and features a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It includes a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'C II'. The second staff, labeled 'Dm' in red, is for 'Viento y tonada' and features a key signature of one flat (F) and a common time signature. It includes a tempo marking '(♩=76)' and a dynamic marking 'f'. The third staff, labeled 'Em' in red, is for 'Sentido y razón' and features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It includes a dynamic marking 'mp' and a tempo marking '(L.V. siempre.)'. The notation includes various guitar-specific symbols such as fingering numbers (1-4), slurs, and articulation marks.

Figura 104: Exemplos da ocorrência de tonalidades menores em: *Tonada por despedida* (em Si menor - Bm), de Juan Antonio Sanchez; e *Viento y tonada* (em Ré menor - Dm), e *Sentido y razón* (em Mi menor - Em), de Javier Contreras.

O acompanhamento instrumental, como visto anteriormente, é confiado principalmente à guitarra. No desenvolvimento de práticas que facilitassem a mecânica no violão, cultoras desenvolveram várias afinações distintas que oferecem às praticantes deste gênero outras possibilidades de digitação para acordes, e melhor adaptação às tonalidades utilizadas por elas no canto. Loyola (2006) pode compilar diferentes afinações que ela foi coletando ao longo de suas viagens:

- Por música - afinação usual do violão (Mi-Lá-Ré-Sol-Si-Mi⁹⁵)
- La pajarera - (Dó-Sol-Dó-Sol-Dó-Mi)
- Segunda alta ou Arrequite - (Mi- Lá-Ré -Sol-Dó-Mi)

⁹⁵ Afinação apresentada da 6ª para a 1ª corda.

- Tercera alta - (Mi-Sol#-Mi-Sol#-Si-Ré#)
- La argentina - (Mi- Lá-Dó#-Mi- Lá-Dó#)
- La cuyana ou La maestra - (Ré-Sol-Ré-Sol-Si-Ré)

Embora nenhuma destas afinações seja utilizada nas obras de violão solo, em *Viento y tonada*, *Sentido y razón* e *Tonada violética*, a 6ª corda é alterada um tom abaixo, para a nota Ré.

No que diz respeito aos acordes mais usuais, nas *tonadas* tradicionais os I e V graus prevalecem, e, em menor medida, observa-se o uso do IV grau. Em *tonadas* urbanas aparecem com mais frequência o uso de II e IV graus, bem como as expansões de 7ª e 9ª. Nas obras para violão solo, a harmonia é muito mais expandida. Naturalmente, a monotonia gerada pela rítmica constante e a harmonia previsível, presentes no contexto folclórico da *tonada*, não pode ser mantida em uma obra para violão solista. Fica evidente que os compositores aqui estudados não estão interessados em replicar estruturas musicais folclóricas, mas sim em reinterpretá-las e transformá-las por meio de novas estruturas harmônicas.

7.1.5. Toquíos

As distintas técnicas que envolvem a execução da música tradicional chilena chamam-se *toquíos*, uma corruptela da palavra *toques*, em espanhol. Abaixo, apresento alguns dos *toquíos* mais utilizados, listados por Margot Loyola (2006), apresentando exemplos de sua execução retirados de obras folclóricas e daquelas que foram compostas para violão solo.

- *Guitarra punteada*: Ao contrário da técnica rasgueada, esta se presta a fazer melodias e acompanhamentos. O sentido de *punteado* remete ao toque da mão direita com as pontas dos dedos [*puntas de los dedos*]. Diga-se de passagem, o toque *punteado* é, de alguma forma, a antítese do rasgueio, já que exige muito mais preparo e destreza motora em sua execução.



Figura 105: Exemplo do *toquío punteado* em *Tonada violética*, de Juan Antonio Sanchez, c. 13-16.

- *Guitarra trinada*: Este termo gera confusão, sobretudo dentro do ambiente acadêmico ligado ao violão. O termo *trinado*, no contexto da *tonada*, é o equivalente ao desenho melódico que se consegue obter através do arpejo de uma combinação de acordes. No repertório folclórico, a *guitarra trinada* pode ser observada nos arpejos realizados em passagem de progressões harmônicas organizadas em terças paralelas, por exemplo.

Na prática, a *guitarra trinada* e a *punteada* são muito similares. A diferença, de acordo com a literatura da área, é que a *guitarra trinada* se presta apenas às melodias que são geradas pelo arpejo de um acorde, ao passo que a *guitarra punteada* engloba qualquer toque que não seja rasgueado. Nas peças selecionadas para esta pesquisa, destaco, no exemplo **A** (*Sentido y razón*), a melodia desenvolvida com as mesmas notas utilizadas no acorde anterior. Já no exemplo **B** (*Viento y tonada*), mostro melodias criadas a partir de um mesmo padrão de digitação de acorde [forma de acorde].

A

B

Melodia gerada pelo arpejo do acorde

Acorde

Digitação do acorde - [forma]

Figura 106: Exemplo do *toquío trinado* em *Sentido y razón* (acima), e *Viento y tonada* (abaixo), de Javier Contreras. (Figura elaborada pelo autor).

- *Guitarra charrangueada*: É a imitação do rasgueio do instrumento andino *charango*. É possível encontrar momentos de alusão à *guitarra charrangueada*, mas, no violão acaba por ter pouco efeito prático, já que a sonoridade não se assemelha à afinação reentrante do *charango*, nem ao seu timbre característico gerado por suas cordas de aço.

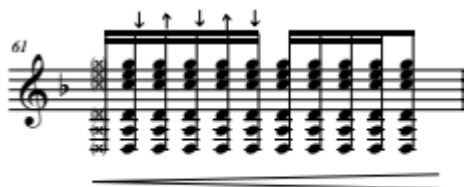


Figura 107: Exemplo do *toquío charrangueado* em *Viento y tonada*, de Javier Contreras.

- *Guitarra picotada*: É similar ao *tapping*, geralmente utilizado em guitarras elétricas, mas também ocorrente no violão solista (ver *Paisaje Cubano con Campanas*, de Leo Brouwer). Consiste em golpear uma corda sobre a escala com algum dedo da mão direita (geralmente indicador ou médio). Este *toquío* é próprio da *tonada*, mas não encontrei sua aplicação nas obras selecionadas para esta pesquisa. De todas as formas, o relaciono aqui por fazerem parte do universo técnico do gênero.

- *Guitarra rasgueada*: Muito embora existam vários *toquíos* de mão direita, o principal deles, e não por acaso deixado por último nesta lista, é o *toque rasgueado*. O rasgueio

é traço que define o gênero *tonada*, e “não existe tonada sem rasgueio⁹⁶” (LOYOLA, p. 128).

Nota-se, à diferença dos rasgueios praticados na música folclórica argentina, que não existe muita precisão na notação (quando ocorre), nem se percebe muita variação nos toques da mão direita em performances de referentes nesta área. Ou seja, quando os praticantes da *tonada* tocam para baixo ou para cima, o principal cuidado parece ser ferir com a mão direita apenas as cordas que possuem notas pertencentes e consoantes aos acordes. Penso que esta forma de praticar o rasgueio pode ser compreendida como uma maneira de destacar ou evidenciar a porção de percussividade presente na *tonada* chilena.

Embora o instrumento *tormenta* esteja agregado à formação instrumental em algumas performances de *tonada*, neste gênero o canto é quase sempre acompanhado apenas pelo violão. Fato este que ajuda a corroborar que o elemento percussivo seja designado muitas vezes ao violão.

É muito provável que esta forma de executar o rasgueio tenha sido desenvolvida por instrumentistas de pouca habilidade e requinte ao violão. No entanto, é difícil acreditar que esta prática seja fruto apenas deste fato. Me permitindo especular um pouco mais sobre isto, advogo em favor de que as(os) instrumentistas privilegiam intencionalmente o toque rasgueado na região média do instrumento (cordas 2 a 5), no intuito de colocar o violão em uma dupla função: acompanhamento harmônico - por meio dos acordes - e rítmico - que remete diretamente à sonoridade da percussão.

Assim, o que aparentemente pode se tratar de uma prática oriunda de instrumentistas de pouca habilidade técnica, passa a ser encarado por mim, como um elemento consciente, que, neste caso aproxima a sonoridade do violão à da percussão. Em minha prática fez muito sentido tentar conectar estes contextos, e por

⁹⁶ Tradução do autor, sendo o original: “no hay tonada sin rasgueo.”

meio disto consegui desenvolver uma sonoridade mais próxima das escutadas em gravações folclóricas do gênero⁹⁷

Com relação ao timbre utilizado, corroborando a afirmação de Ulloa e Arévalo (2009), os instrumentistas tocam normalmente na região entre a boca e o diapasão do instrumento. Resultando, assim, em um timbre que tende para a sonoridade cheia de harmônicos graves, que é traduzida pelo que nós guitarristas entendemos como timbre “doce”.

Estes mesmos autores comentam a dificuldade de notar o rasgueio, devido as suas inúmeras possibilidades de execução. Considerando que em partituras é raro vermos rasgueios notados, acho pertinente dedicar algumas linhas a compreender se é realmente tão difícil grafá-los. Na medida em que é possível agregar tantas informações quantas sejam necessárias à partitura para que o ritmo de rasgueio seja compreendido, transcrevê-lo em notação musical não me parece a principal dificuldade. Os rasgueios, quando estão presentes, frequentemente são notados de forma muito simples, e acabam servindo apenas para que o intérprete saiba que naquele trecho determinado deve tocar de forma rasgueada.



Figura 108:Exemplo da informação escassa na notação do rasgueio. *Tonada violética*, de Juan Antonio Sanchez, c.1 e 2.

Nestes casos, o instrumentista - quando interessado - recorre a gravações para compreender o tipo de rasgueio que melhor se adequa ao trecho. Embora seja muito favorável ao estudo de gravações como material de consulta complementar à partitura, acho pertinente que os rasgueios sejam retratados em partitura de forma

⁹⁷ Ver **Guitarra Campesina**. Ramona Vasquez. **Que glorioso el angelito (FAIXA 36)**. Disponível na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências**.

mais clara do que o usual para o intérprete. Ou seja, que a notação, mesmo não sendo capaz de fornecer a total compreensão da forma de execução de um rasgueio, apresente ao menos um caminho e jogue um pouco mais de luz no processo interpretativo do músico.

Para dar mostras de como é possível melhorar a precisão da notação dos rasgueios, apresento o exemplo de grafia do ritmo de *chamamé* (Argentina, Paraguai e Brasil), retirado do material didático *Acompañamientos en Guitarra*, de Ricardo Longo (2012, p.16), e que é seguida pela seguinte bula de execução:

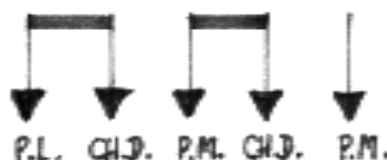


Figura 109: Exemplo da rítmica básica do *chamamé*. (LONGO, 2012. p. 16).

A indicação das flechas (tanto para cima, como para baixo) reproduzem a direção do toque de mão direita. A direção da flecha para baixo refere-se ao toque que vai da 6ª corda em direção à 1ª, já a flecha para cima indica o contrário. Junto delas estão grafadas siglas que indicam as variadas possibilidades de execução, que estão diretamente ligadas à compreensão dos gêneros latino-americanos. As utilizadas neste exemplo querem dizer:

- P.L. - *pulgar largo* (polegar amplo) - passa por todas as cordas.
- CH/d - *chasquido débil* (chasquido fraco) - deve ser tocado com menor intensidade sonora que o *chasquido fuerte*.
- P.M. - *pulgar medio* (polegar médio) - da 6ª até a 4ª cordas.

Retornando à *tonada*, sei que o ato de ler o rasgueio notado, mesmo que este esteja escrito da forma mais precisa possível, ainda assim impõe ao intérprete informado a necessidade de recorrer ao repertório folclórico na busca pela identidade sonora (ou o ‘sotaque’), própria de um determinado gênero. Na prática da leitura do rasgueio em partitura, o instrumentista pode não ter uma ideia clara de como soa este

ritmo, nem suas variações. Essa é uma limitação que o texto impõe sobre música, mas que pode ser transposto ao aliar a leitura musical com o estudo sobre gravações de *tonadas* tradicionais.

Em meu processo de criação interpretativa, iniciei aprendendo a execução do ritmo básico deste gênero, para logo me debruçar sobre as referências sonoras selecionadas. Neste caso os discos *La tonada presentada por Violeta Parra* (1959), de Violeta Parra e *Margot Loyola y su guitarra* (1956), de Margot Loyola, foram didáticos, no sentido que a voz e o violão estão em bastante evidência nestas gravações. A partir disso, foi mais fácil compreender a acentuação e as variações dos ritmos básicos da *tonada*.

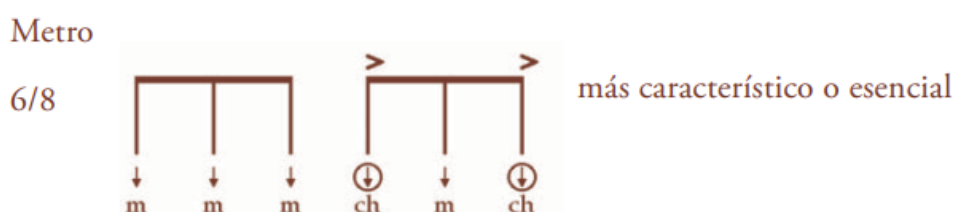


Figura 110: Exemplo da rítmica básica da *tonada* (LOYOLA, 2006, p 129).

Abaixo apresento minha própria bula, desenvolvida a partir do modelo proposto por Longo (2012), e aplicada aos primeiros compassos de *Tonada violética*, de Juan Antonio Sánchez. Neste exemplo diferencio os toques de mão direita utilizados neste trecho:

- P/L - polegar longo;
- i-m-a/M - indicador, médio e anelar médio;
- i-m-a/L - indicador, médio e anelar longo;
- Ch/F - *chasquido* forte.

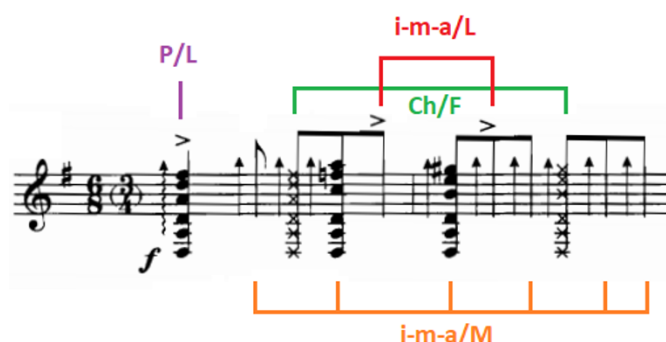


Figura 111: Exemplo de criação da minha própria bula, baseada no modelo desenvolvido por longo (2012), em *Tonada Violética*, de Sánchez.

7.2. Sobre as obras: ideias para um possível desenvolvimento interpretativo

Sentido y razón, de Javier Contreras, é uma obra inspirada na *tonada* chilena, e que, através do seu título, presta tributo a um dos maiores *cantautores*⁹⁸ da América Latina, o músico, poeta e diretor de teatro Victor Jara (San Ignacio, 1932 - Santiago do Chile, 1973). O nome da composição é uma alusão à primeira estrofe da canção “Manifesto”⁹⁹ de Jara. Assim, busquei nessa referência inicial informações que me ajudassem a nortear minha interpretação.

*Yo no canto por cantar,
ni por tener buena voz,
canto por que la guitarra
tiene Sentido y razón
[...]*

*Aquí se encajó mi canto,
como dijera Violeta,
guitarra trabajadora
con olor a primavera*

Que no es guitarra de ricos,

⁹⁸ *Cantautor* é o termo em espanhol, sem correspondente em português, que designa o músico que toca e canta suas próprias composições. No Brasil, esta categoria se encontra representada por meio da produção de Gilberto Gil, Lenine e João Gilberto, por exemplo.

⁹⁹ Ver **Manifesto** na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 37)**. <https://www.youtube.com/watch?v=uj-3mpjDC8M&list=PLlpLHlxrXCZ87ks5gHU1t1IgDjDnK-57G&index=40>

*ni cosa que se parezca
mi canto es de los andamios
para alcanzar las estrellas*

*Que el canto tiene sentido
cuando palpita en las venas
del que morirá cantando
las verdades verdaderas,
no las lisonjas fugaces
ni las famas extranjeras
sino el canto de una lonja
hasta el fondo de la tierra*

Na letra de Manifesto, Jara coloca a guitarra em uma posição protagonista, compreendendo que, por meio deste instrumento, seu canto adquire sentido e razão. Neste caso, é possível interpretar que é da fusão do canto e do violão que uma obra, música ou canção, ganha contornos que se ligam à razão e aos sentimentos.

Indo além, poderia o canto ser associado à razão, já que por meio das palavras uma mensagem pode ser transmitida menos subjetivamente do que através da música? É possível a guitarra estar ligada aos sentimentos, e que, congregada com o canto [*que el canto tiene sentido/cuando palpita en las venas*] amplia sua capacidade expressiva, para, assim, *alcanzar las estrellas*?

Mais especificamente, entendo que, embora não determinado pela letra, o compositor utiliza a palavra razão para expressar uma racionalização do contexto social/político do Chile desta época (1973, transição do governo de Salvador Allende para a ditadura militar liderada por Augusto Pinochet) focado no público para o qual suas palavras são destinadas. Ou seja, Jara posiciona-se politicamente do lado dos oprimidos, que, no caso de Manifesto, são os camponeses, os pobres e os desfavorecidos [*guitarra trabajadora; que no es guitarra de ricos; mi canto es de los andamios*].

Com relação ao sentido, essa determinação de significado me parece mais complicada devido ao seu caráter abrangente. A quais sentimentos o compositor pode estar se referindo? Levando em consideração que esta canção é escrita para “dar voz” a um determinado segmento da sociedade, penso que os sentimentos aludidos por Jara se relacionam aos que podem potencializar o alcance de sua poesia. E

potencializar, neste caso, possui um caráter de tornar visível o sofrimento deste povo, mas também inclui uma vontade de que, através de seu discurso, a indignação causada pelo aviltamento social e a violação de direitos individuais e coletivos sejam motivos de revolta, protesto e de luta política¹⁰⁰. Neste caminho, é possível notar outras letras de compositores chilenos ligados ao movimento *nueva canción chilena*, que alternam entre o otimismo de um futuro em que injustiças sociais não ocorram,

*El derecho de vivir
poeta Ho Chi Minh,
que golpea de Vietnam
a toda la humanidad.
Ningún cañón borrará
el surco de tu arrozal.
El derecho de vivir en paz.
(El derecho de vivir en paz, de Victor Jara)*

com passagens que denunciam e conclamam a luta do povo contra seus opressores:

*Venceremos, venceremos
Mil cadenas habrá que romper
Venceremos, venceremos
La miseria (al fascismo) sabremos vencer
(Venceremos, de Inti-Illimani)*

Desta forma, sentimentos e emoções como esperança, idealização e indignação se fundiram à razão e à racionalização anteriormente falada, como elementos norteadores na construção do caráter que desejava imprimir em *Sentido y razón*.

Analizando agora apenas o título da obra, *Sentido y razón* acaba por evocar a dicotomia entre sentimentos. Entendo que a palavra "sentido", da forma como foi

¹⁰⁰ A denúncia e a revolta de artistas com o tratamento dado aos mais pobres neste país é uma temática recorrente na "música de protesto" chilena, associado ao movimento *Nueva canción chilena*. Ver **Cantata de Santa Maria de Iquique (Quilapayún, FAIXA 38)** e **El Arado (Victor Jara, FAIXA 39)**. Disponíveis, respectivamente, na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências**. <https://www.youtube.com/watch?v=w8oEeQO6qIE&list=PLIpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dlgDjDnK-57G&index=38> e <https://www.youtube.com/watch?v=RgSypCtwbk0&list=PLIpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dlgDjDnK-57G&index=39>

empregada na canção de Jara, alude ao campo dos afetos¹⁰¹. Novamente de acordo com o dicionário da *Real Academia Española*, "sentido" pode ser entendido como:

1. adj. Dito de uma coisa: Que inclui ou expressa um sentimento. Pronunciou sentidas palavras.
2. Adj. Dito de uma pessoa: Que se ofende com facilidade
3. M. Capacidade para perceber estímulos externos ou internos mediante determinados órgãos. Os sentidos corporais clássicos são visão, audição, olfato, tato e paladar. [...]
4. M. Capacidade de reconhecer a realidade circundante, e de relacionar-se com ela. Foi um golpe tão forte que ficou sem sentidos.¹⁰²

Comumente, consideramos a razão e o sentimento como atributos antagônicos. Inclusive é corriqueiro observar em nossa cultura popular a atribuição delas a órgãos distintos que governam estas emoções. A razão opera-se no cérebro, ao passo que ao coração seria relegada à capacidade de processar os sentimentos. Portanto, se os consideramos antagônicos nos alinhamos com Gonzáles (2000), que afirma que a música chilena (e também a poesia e a literatura deste país) é catalizadora de universos sentimentais contrários e não caminham para “uma integração ou síntese entre seus elementos contrastantes¹⁰³” (Gonzáles, 2000, P. 59).

Entendendo a relevância que a questão ligada aos afetos tem nesta cultura, tratei de relacionar diferentes sentimentos/emoções com obras escritas para violão solo. Especificamente na obra de Contreras, encontrei sentido e razão em diversas passagens desta composição¹⁰⁴. Inclusive, pode-se especular que *Sentido y razón* foi

¹⁰¹ Afeto engloba a emoção e o sentimento, e por isso, a meu ver, melhor descreve o amplo espectro de sensações humanas.

¹⁰² Tradução do autor, sendo o original: “1. adj. Dicho de una cosa: Que incluye o expresa un sentimiento. Pronunció unas sentidas palabras. 2. adj. Dicho de una persona: Que se ofende con facilidad. 3. m. Capacidad para percibir estímulos externos o internos mediante determinados órganos. Los sentidos corporales clásicos son vista, oído, olfato, gusto y tacto. [...] 4. m. Capacidad de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella. Fue un golpe tan fuerte que quedó sin sentido.”

¹⁰³ Tradução do autor, sendo o original: “una integración o síntesis entre sus elementos contrastantes”.

¹⁰⁴ Destaco que estamos adentrando em uma área altamente subjetiva. As correspondências apresentadas a seguir servem apenas para ilustrar possíveis interfaces entre os afetos que nomeiam

construída baseada nestes sentimentos que, de alguma forma, estabelecem conexões com a figura de Victor Jara e de sua canção, *Manifiesto*.

A razão [*razón*], a meu ver, encontra-se na estrutura formal da obra. Contreras escolhe a forma bipartida, seguida de uma coda para apresentar e desenvolver seu material musical. Desta maneira existe uma organização estabelecida, o que denota ser uma composição que não nasceu (apenas) da improvisação de melodias ao violão pelo seu autor. Se assim o fosse, provavelmente a peça se encontraria em um formato de prelúdio instrumental.

É através da razão que ele também organiza os diferentes temas da música. Estes possuem, quase sempre, períodos de quatro compassos, divididos em duas frases cada, assemelhando-se, assim, às frases do canto folclórico chileno.



Figura 112: Exemplo da estrutura musical encontrada em *Sentido y razón*, de Javier Contreras.

Por outro lado, com relação ao sentimentalismo [*sentido*], creio que o uso de apojeturas intensifica o afeto ligado à melancolia e à introspecção, o que se conecta diretamente (e por que não dicotomicamente) com a esperança e a idealização mencionadas anteriormente.

a obra e à partitura. Não pretendo que meu relato seja um guia, e nem explique a forma como variados afetos são traduzidos em música, nas obras estudadas.



Figura 113: Exemplo do uso de apojeturas em *Sentido y razón*, de Javier Contreras.

Observei que na parte A (c. 1 a 25) da obra as apojeturas são usadas com maior frequência. Na parte B (c. 26 a 88), a meu ver, são priorizados outros sentidos e emoções, como a inconformidade e a nostalgia. Todos estes afetos foram determinados por mim ao estabelecer relações da temática da canção de Jara com o texto musical apresentado por Contreras. Desde quando soube que o título de *Sentido y razón* remetia a canção *Manifesto*, não pude mais desvinculá-las do âmbito sentimental/emocional. Um músico que não se inteire deste fato provavelmente estará inclinado a outra relação com os afetos.

Ainda ligado ao sentido, Contreras utiliza a rítmica da *tonada* na introdução da peça. Nesta parte, a obra está envolta em uma atmosfera etérea, e sem direcionalidade. Entendo que o compositor logra este efeito pela mistura de harmônicos artificiais e *campanellas*, utilizadas em registros sonoros próximos. A meu ver, através destas técnicas, este autor transmite sensações que fogem de uma interpretação piegas. Podemos inferir que Contreras apresenta sentimentos complexos, como, por exemplo, a relação entre a *cultora* da *tonada* e sua guitarra, o destaque à importância musical e política de Victor Jara na América Latina, e, claro, na dualidade entre o sentimento e a razão.

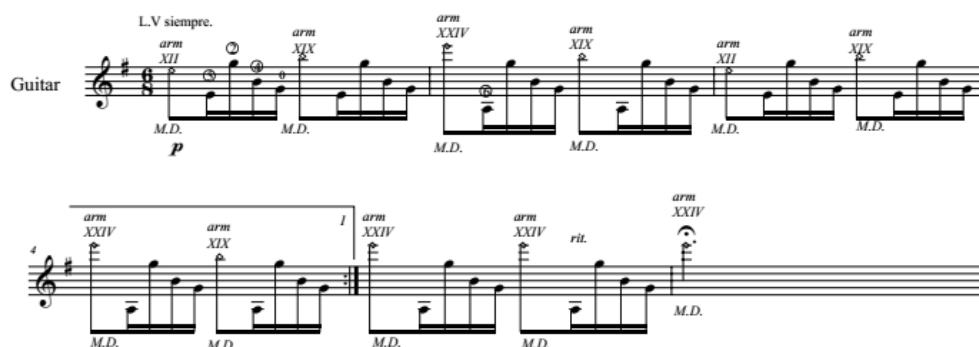


Figura 114: Introdução de *Sentido y razón*, de Javier Contreras, c. 1-6.

A técnica de *campanella* está presente em muitas obras da produção de Contreras. Por meio da exploração deste recurso, o compositor possibilita uma execução instrumental fluida, que soa “fácil de tocar¹⁰⁵” aos ouvidos alheios. Esta busca acaba por proporcionar posições e digitações que não seriam possíveis se todas as notas tocadas fossem feitas em cordas presas, ou seja, sem o uso da *campanella*. Em meu estilo interpretativo normalmente não desenvolvo digitações que mesquem cordas presas com cordas soltas, e me custou algum tempo até entender que a intenção do compositor não é apenas facilitar a execução instrumental através das *campanellas*, mas sim, proporcionar leveza e fluidez ao discurso musical baseado nesta técnica.

No meu entender, a utilização da *campanella* em suas obras pode ser interpretada como uma evocação do lirismo poético e do canto da *tonada* tradicional, importada ao contexto do violão solista. Assim, além dos aportes técnicos, Contreras lança mão desta técnica também como um recurso estético. Como exemplo disso, apresento na figura 115 minha digitação de mão esquerda (em vermelho), em um trecho de *Sentido y razón*, em que este recurso foi amplamente utilizado.

¹⁰⁵ Embora soem fáceis, na prática, suas obras são de complexa execução técnica.

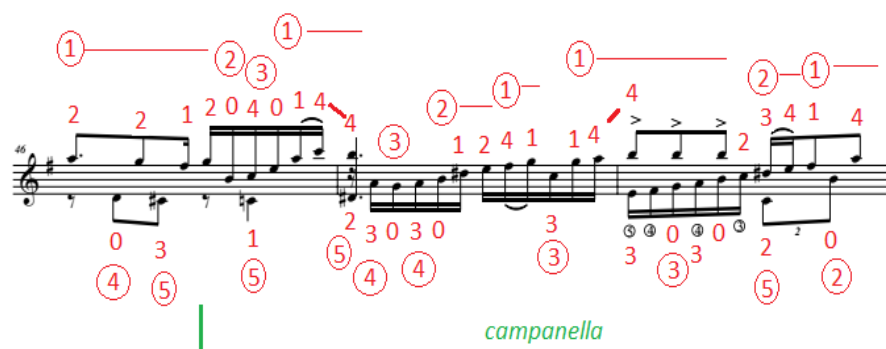


Figura 115: Exemplo do uso de *campanella* em *Sentido y razón*, de Javier Contreras, c. 46-48.

Portanto, por fazer parte do universo técnico/composicional de Javier Contreras, a *campanella* também pode ser observada em diversos trechos de outra obra sua, intitulada *Viento y tonada*. A palavra *viento*, no título da obra, pode ser associada à grande família de instrumentos de sopros pré-colombianos presentes, sobretudo, na música andina chilena. Nesse sentido, a interpretação alça novos voos se o instrumentista tentar projetar a sonoridade de *ocarinas*, *quenas* e *zampoñas* na introdução desta música, por meio da *campanella*. Neste caso, este recurso se presta a conferir uma leveza e velocidade (à semelhança sonora destes instrumentos de sopro) às melodias e aos contracantos que seriam impossíveis de alcançar de outra forma.



Figura 116: Da esquerda para direita: *zampoña*, *quena* e *ocarina*.

É característica da música da região dos Andes a relação entre sua instrumentação e a capacidade de transmissão da paisagem sonora deste local. Ao ouvir este tipo de música, logo me vem à cabeça a paisagem seca e desértica deste lugar. Seus habitantes de feições indígenas e o colorido de suas roupas típicas. De

alguma forma, tentei acessar este lugar ao interpretar a introdução de *Viento y tonada* (c 1 a 9).

Relacionando a partitura desta obra a estes instrumentos de sopro, penso que a melodia proposta por Contreras poderia ser facilmente adaptada a uma *zampoña*, por exemplo. A melodia, neste trecho, é mais estática e de velocidade mais lenta que a da parte posterior (a *tonada*, propriamente, a partir do compasso 10). Por isso, tentei simular a sonoridade fluida destes instrumentos através do uso da *campanella*, como já dito. O movimento escalar ascendente inicial pode ser interpretado como uma espécie de *glissando*¹⁰⁶, realizado por algum instrumento de sopro andino. Esta construção interpretativa, também me levou a utilizar o vibrato sempre que possível, bem como alguns arrastes, que, a meu ver, imitam a sonoridade e o fraseado da *zampoña*.

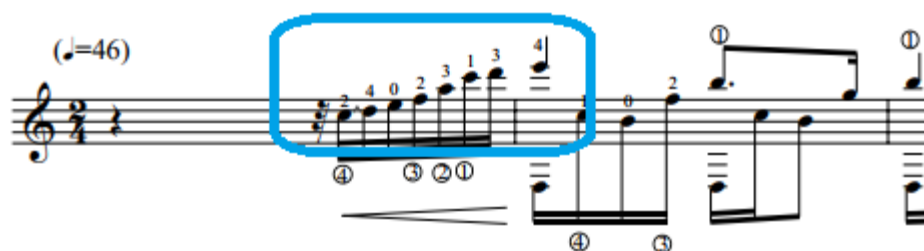


Figura 117: Exemplo da simulação da *zampoña* na escrita de Contreras em *Viento y tonada*.

A transição do *viento* para a *tonada* é outra oportunidade em que os sentimentos dicotômicos são expostos. Aqui saímos do ambiente das montanhas nevadas, do deserto, do isolamento, e somos transportados para um ambiente festivo e de caráter vibrante.

Diferente de todas as *tonadas* estudadas aqui, esta chama a atenção pelo componente rítmico, que introduz, ou faz alusão a elementos percussivos. Novamente entrando na esfera da evocação de instrumentos, nesta obra, ouço o

¹⁰⁶ A meu ver, devido a sua velocidade, a passagem destacada denota mais o movimento de *glissando*, em que o mais importante é a nota de chegada, do que o escalar, em que o som de cada nota individualmente caracteriza um modo específico.

acompanhamento da *tormenta*. De modo a alcançar sonoridade percussiva produzida por este instrumento, optei por tocar com a mão um pouco mais à direita da boca do violão, desenvolvendo assim uma sonoridade definida, obtida em decorrência da tensão que as cordas estão submetidas próximas ao cavalete. Com isso, as notas soam mais claras individualmente, gerando o efeito percussivo desejado.

No que diz respeito à estrutura, esta obra apresenta semelhanças com a forma estrófica das *tonadas* folclóricas. É possível associar o trecho do compasso 10 a 16 como um estribilho, uma vez que ele se repete periodicamente ao longo da obra (c. 29 - 35; c. 50-52 e c. 76 - 82).

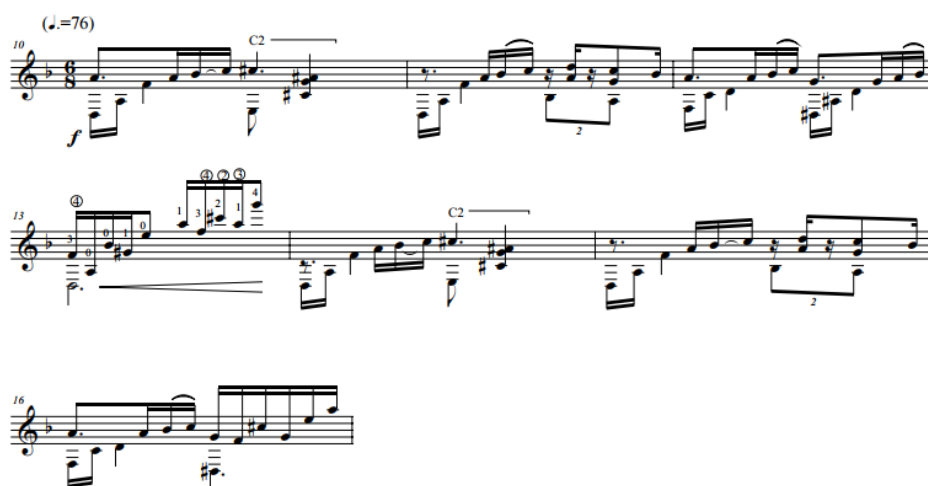


Figura 118: Exemplo do trecho dos c. 10-16 de *Viento y tonada*, de Javier Contreras, que foi relacionado com o estribilho em uma *tonada* tradicional.

É de saber popular que nas *tonadas* estróficas (também chamadas de *tonada-canción*, ou *tonadas urbanas*), as vezes os músicos tocam mais forte o refrão, justamente para destacá-lo do resto da canção. Intuitivamente, acabei por realizar o mesmo em minha interpretação da obra, já que, por meio da sua reiteração, este trecho acaba unindo os diferentes temas e desenvolvimentos criados por Contreras.

Tonada por despedida é um retrato bastante fiel, mas não menos pessoal, que Juan Antonio “Chicoria” Sánchez faz da *tonada* tradicional. Nesta obra, o compositor mescla vários dos elementos que podem ser observados em *tonadas campesinas* e urbanas: rasgueios, *punteados*, *chasquidos*, etc. Esta obra é desenvolvida em três partes, precedidas de uma introdução, e finalizadas por uma coda.

Do ponto de vista estrutural, é possível observar a emulação das estrofes e estribilhos em *Tonada por despedida*. Assim como em *tonadas* tradicionais, esta obra possui uma introdução instrumental, duas estrofes (partes A, c. 9-31 e C, c. 61-77), compostas em modo menor, e um estribilho (parte B, c. 32-51) em modo maior.

Ao constatar estas semelhanças estruturais, aqui, da mesma maneira como fiz com *Viento y tonada*, utilizei o recurso de tocar mais forte o “estribilho” da obra. Em *Tonada por despedida* é tão evidente a mudança da parte “estrófica” para o “estribilho”, que esse recurso me soou muito bem-vindo. Ressalto que esta diferença pode ser notada não só pela mudança de modo (menor-maior), mas também pela hemiola que atua como compasso de ponte entre as partes.

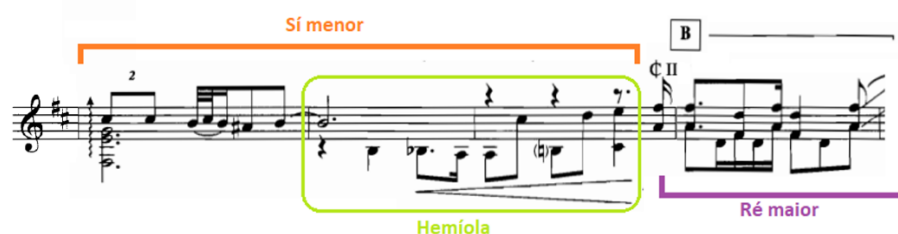


Figura 119: Exemplo de transição para o estribilho em *Tonada por despedida*, de Juan Antonio Sanchez.

Ao final da obra, Sánchez dá a oportunidade ao intérprete para improvisar alguns rasgueios de *tonada* sobre acordes pré-determinados. Como ele mesmo aponta no prefácio de *Piezas Esenciales para guitarra*,

se bem está escrito todo o arranjo, cada vez que as toco [as obras] improviso os rasgueios ou o tecido do acompanhamento. Faço outros baixos, outras contramelodias. Esse é o espírito desta música e é este, portanto, o convite: apoderar-se dela e interpretá-la livremente. (SÁNCHEZ, 2002, p. 8).¹⁰⁷

¹⁰⁷ Tradução do autor, sendo o original: “Si bien está escrito todo el arreglo, cada vez que las toco improviso los rasgueos o el tejido del acompañamiento, hago otros bajos, otras contramelodías. Ese es el espíritu de esta música y esa es, entonces, la invitación: apoderarse de ella e interpretarla libremente.”

Aqui, o músico é convidado a reinterpretar a *tonada*, seja investigando em gravações do próprio compositor¹⁰⁸, gravações de *tonadas* folclóricas, ou em práticas artísticas pessoais sobre o gênero, buscando sua própria forma de realizar os rasgueios solicitados. Durante meu processo tratei de seguir esta indicação, embora já faça parte da minha natureza interpretativa modificar e reinterpretar o texto musical.

Como explicitado no capítulo 2 desta tese (p. 17), me alinho com diversos autores que advogam em favor da visão de que o texto musical é apenas um guia ou um *script*, e o intérprete dá vida a este texto alterando-o e modificando-o através de sua performance. Especificamente estudei a rítmica básica da *tonada*, bem como algumas variações, e fui experimentando colocá-las sobre a harmonia sugerida pelo compositor. Deste modo, e assim como Sánchez, cada vez que toco esta música sai uma versão ligeiramente diferente que a anterior.

Não obstante, é comum que, com a prática constante, corramos o risco de cristalizar nossa performance, mas creio que estudar diversas possibilidades de rasgueio faz com que seja possível variar estas partes com mais segurança e naturalidade no momento da performance.

A última peça que estudei foi *Tonada violética*, de Juan Antonio Sánchez, uma espécie de ode sem palavras à obra de Violeta Parra¹⁰⁹. Em razão disso, é uma obra simples, cheia de rasgueados, de terças e sextas paralelas, e de uma entonação musical que remete diretamente à obra desta grande *cantautora*. Pessoalmente, observo o tributo prestado a Parra por meio das melodias simples, em modo menor,

¹⁰⁸ Ver *Tonada por despedida*, faixa nº 8 do disco *Local 47* (2001), de Juan Antonio Sánchez, disponível na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 40)**. <https://www.youtube.com/watch?v=8er5o5S8oU4&list=PLIpLHlxrXCZ87ks5gHU1dIqDjDnK-57G&index=41&t=0s>

¹⁰⁹ Violeta Parra (4 de outubro de 1917 - 5 de fevereiro de 1967) foi compositora, cantora e artista plástica chilena, considerada uma das mais importantes folcloristas da América Latina. Integrante do Clã dos Parra, que inclui seu irmão, o *antipoeta* Nicanor Parra, seus filhos músicos, Ángel e Isabel Parra, por exemplo. Devido a importância cultural de Violeta, o dia 4 de outubro foi escolhido como Dia da Música no Chile.

aliadas às rítmicas pontuadas. A peça é construída sobre uma estrutura básica em duas frases (figura 120), e delas derivam todo o desenvolvimento da música. Disto, resulta uma obra de caráter forte, inesperada, contundente, e, assim como Violeta, inquieta.



Figura 120: Destaque para as duas frases musicais que servem de base para o desenvolvimento musical de *Tonada violética*, de Juan Antonio Sanchez.

7.3. O que une as “*tonadas*”?

A *tonada*, como já mencionado, é uma forma de canção, com função social muito ampla, e, portanto, possuindo alta variabilidade de caracteres e andamentos. Por consequência, outros elementos como timbre, agógica, fraseado ficam dependentes das variações de caráter encontrados nas *tonadas* chilenas.

Nesse sentido, uma vez identificadas as semelhanças entre o contexto folclórico da *tonada* com seu correlato no violão solista, ainda restou o questionamento: mas qual é, afinal, o fio condutor que conecta todas estas “*tonadas*”? Em outras palavras, onde está a interface da música folclórica com a dita “acadêmica”? Quais são as referências ao universo tradicional mais evidentes, para mim, dentro do contexto das obras compostas para violão solo?

Em meio a estes questionamentos, e a outros gerados durante o processo interpretativo desenvolvido até o momento, se apresentaram três perspectivas:

- A ocorrência do rasgueio típico de *tonada*;
- A presença do sentimentalismo dualista;

- O equilíbrio da transmissão de um sentimentalismo/lirismo melódico frente a dificuldade técnica demandada pelas obras.

Com relação ao primeiro ponto, todas as quatro peças que selecionei possuem, em maior ou menor medida, trechos rasgueados, e acaba sendo esse um traço definidor do que pode ser encontrado em obras que se inspirem neste gênero.

Muito mais subjetivo que o ponto anterior é a contextualização dos afetos dentro da temática das *tonadas*. Ao tomar conta da dimensão que as emoções e sentimentos tinham na cultura artística chilena, sua presença nas obras para violão passou a ser muito evidente. A partir desta constatação, dediquei boa parte do meu estudo a compreender quais afetos poderiam ser destacados nas obras, o que, de certa forma, levou-me a desenvolver uma interpretação imagética das obras. Ou seja, para que a música se relacionasse fortemente com sentimentos, busquei acessá-los através de imagens que me auxiliassem a construir a interpretação destas peças.

Durante o estudo de *Tonada violética*, imaginei a dor e a tristeza que Violeta Parra passou no período em que compôs algumas de suas obras mais contestadoras (entre 1960 e 1966) ou, como descreve seu verbete na Wikipédia, de “amor e desamor” - a dualidade presente outra vez! - como em *Que he sacado con quererte*, *Corazón maldito* e *Maldigo del alto cielo*. Neste período, esta artista era casada com o antropólogo e musicólogo suíço Gilbert Favre¹¹⁰. No ano de 1965, Favre viaja sozinho para Bolívia, e em 1966, Violeta, ao visitá-lo neste país após um ano distanciados, descobre que ele já estava casado com outra mulher.

Para além deste fato particular, merece destaque que a atribuição que fiz a Violeta como sendo uma figura forte e contundente também se deve ao fato de que, desde muito pouca idade esta artista começou a dedicar-se à arte como forma de gerar seu sustento próprio. Por isso ela trabalhava à noite, tocava em boates, envolvia-

¹¹⁰ Além de ter sido um dos membros fundadores do grupo boliviano *Los Jairas*, que era dedicado à música tradicional deste país.

se em viagens, e tudo isso não era o papel esperado pela sociedade da época para uma mulher casada e com filhos.

Assim, o que me guiou neste processo interpretativo foi a figura de uma artista forte e polivalente que, além da música, dedicou-se à pintura, à escultura, ao bordado e à cerâmica. Abaixo, apresento algumas imagens que utilizei desta artista, e que a meu ver retratam este momento da biografia de Parra, na busca por uma força interpretativa que traduzisse sentimentos que podem ser associados ao sofrimento e à resiliência.

Antes, contudo, é necessário acrescentar que embora eu tenha construído a interpretação de alguns trechos desta obra baseado em figuras que retratam a *cantautora*, as imagens aqui apresentadas não são puramente visuais. É certo que, por já conhecer anteriormente a produção de Parra, eu criei também uma imagem sonora que acredito ser a representação dessa artista. Nesse percurso, admito que ficou muito difícil estabelecer uma separação entre a sua imagem visual e a sonora. De modo que, apresentar e representar sentimentos evocados por meio de imagens, e como elas influenciaram na construção da uma interpretação, acaba por ser uma tarefa muito mais subjetiva do que pode parecer, à primeira vista, para o leitor.



Figura 121: Imagens de Violeta Parra que foram o disparador criativo para a interpretação de *Tonada violetica*, de Juan Antonio Sanchez (Figura elaborada pelo autor).

Ainda assim, penso que as imagens de Violeta Parra, apresentadas acima, capturam um pouco da imagem (visual e sonora) que construí desta artista. Na mesma figura 121, apresento o texto musical que, apesar de sua simplicidade, me ofereceu várias possibilidades interpretativas. A força acima mencionada de Violeta foi o guia para a seção introdutória (em rasgueios) e para a melodia principal da obra, em sextas. Num primeiro momento imaginei que a força dos acordes era evidente (muitas notas sendo tocadas ao mesmo tempo e com dinâmica *forte*) e que, ao transitar para a melodia em 6ª, o lirismo e a introspecção tomariam espaço. Relacionadas às imagens desta compositora, me parece que ali estão refletidos os sentimentos de frieza e austeridade que, dicotomicamente, contrastam com a sensibilidade do processo de interpretação e de composição musical. Ou seja, existe uma força, que pode até estar associada à frieza ou à austeridade, mas que também pode ser interpretada como uma barreira pessoal que divide a personalidade externada do seu cerne sensível.

Foi interessante observar que, à medida que a prática se fazia mais constante, pareceu-me mais profundo, interpretativamente falando, se a força dos acordes fosse impregnada pelo lirismo da melodia, bem como a “tristeza” evocada pelas 6ª tivesse também a força dos acordes. E assim, como a imagem que construí de Violeta Parra em minha cabeça, as fronteiras e a [falsa] dicotomia entre os sentimentos não são mais assim tão claras.

Por fim, a meu ver, a partitura dos compositores aqui estudados propõe ao intérprete uma relação com os afetos, muitas vezes dicotômicos, e que frequentemente podem ser associados a sentimentos como carinho, amor, nostalgia. Desse modo, um certo caráter lírico permeou todas as obras compostas para violão solo. Da observação deste fato surgiu uma dificuldade prática: equilibrar o lirismo melódico presente nas obras com a alta demanda técnica exigida por elas.

É interessante notar que as *tonadas* tradicionais são muito elementares do ponto de vista técnico. Inclusive as mudanças de afinação existem também para facilitar ainda mais a mudança entre acorde de tônica e dominante nas obras folclóricas. Entretanto, na transferência de mundos, na chamada *guitarra de fusión*, que mescla o folclore com elementos musicais de outros mundos, como o *jazz*, por

exemplo, a técnica instrumental passou a ser um fator destacado. Isto é, o espaço do estudo que, nestas obras, ao meu ver, deveria ser destinado à compreensão e transmissão de sentimentos, passa a dividir protagonismo com o preparo técnico. Não vejo isto como algo ruim necessariamente, mas a observação deste ponto me fez atentar a sua ocorrência em obras deste tipo.

Seguindo por este caminho, *Sentido y razón* foi a obra que mais me exigiu o equilíbrio entre estas duas demandas, e por isso a utilizo para exemplificar minhas estratégias de abordagem, que incluem timbre, fraseado e agógica.

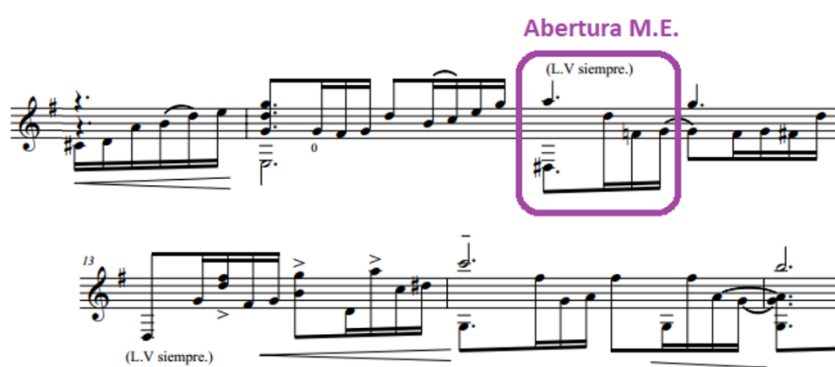


Figura 122: Exemplo de abertura horizontal encontrada em *Sentido y razón*, c.11-12, de Javier Contreras.

Com relação à figura acima, a dificuldade principal foi realizar a abertura proposta pelo agrupamento de notas destacado em roxo, ao mesmo tempo em que resolvia a apojetura que finaliza a semi-frase (c. 11 - 12). Pelo caráter desta passagem denotar, para mim, sentimentos ligados a ternura e a calidez, optei por utilizar timbre “doce”, oriundo do posicionamento da mão direita próxima à escala do violão. Também, utilizei o toque apoiado com o dedo anular na nota mais aguda (Lá 4, c. 12), de modo a destacar a tensão gerada pela apojetura, e que é resolvida na nota o Sol 4.

No trecho mostrado na figura 123 inicia a apresentação do que pode ser considerado a segunda parte desta obra. Por possuir uma temática terna, nesta seção primei por destacar elementos como o timbre, o legato e a sustentação das notas

desta melodia. Dominá-los em momentos em que realizava uma abertura transversal de dedos 2, 3 e 4, junto com a pestana não foi, e continua não sendo, uma tarefa fácil.

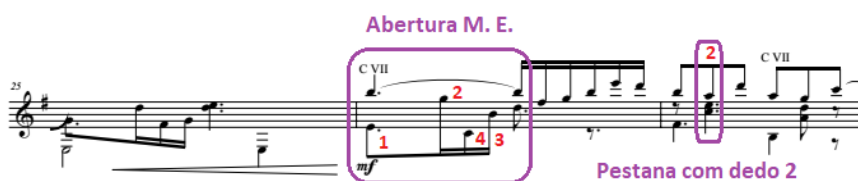


Figura 123: Exemplo de abertura transversal e de digitação de mão esquerda em *Sentido y razón*, de Javier Contreras, c. 25-27.

Para além do estudo mecânico que (infelizmente) não é possível evitar nestes casos, já que exigem grande número de horas de prática, como estratégia realizei pequenas respirações entre os motivos musicais, de modo a tomar alguns impulsos mecânicos no meio da semi-frase. Assim, minha solução para este trecho ficou da seguinte forma:

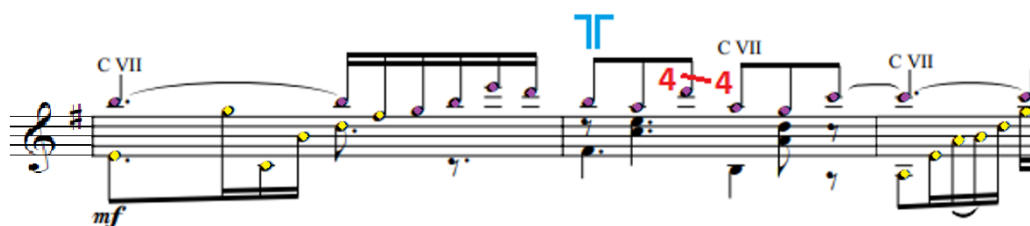


Figura 124: Exemplo de estratégias interpretativas em *Sentido y razón*, c. 26-27, de Javier Contreras.

A primeira nota da melodia (destacada em roxo) fica soando durante pouco mais do que o primeiro tempo do compasso. As notas que a seguem são acompanhamentos (em amarelo) que, embora arpejados, à moda do *toquío trinado*, não possuem o mesmo protagonismo que a melodia. Por isso, optei por "escondê-las" em um segundo plano e utilizar o espaço entre as notas Si 4 e Sol 4 da melodia para respirar, "tomando fôlego" para sua continuidade, ainda no c. 26.

Algo similar ocorre na nota situada na cabeça do compasso 27 (Si 4). A meu ver, ela é uma elisão, isto é, a nota que corresponde ao final do motivo melódico anterior, e o começo do posterior. Especificamente nesta nota é que busco tomar impulso para o que vem a seguir, já que é alta a demanda técnica derivada da digitação usada por mim, que inclui uma pestana de dedo 2 (ver fig. 123). Com essa

digitação, pouco usual dentro da técnica instrumental clássica, acredito que ganhei fluidez na passagem. Soma-se a isso, também, um aporte estilístico na transmissão do lirismo, pelo fato de digitar a transição da nota Ré 5 para Lá 4 utilizando um *arraste* [*glissando*] de dedo 4, como indicado na figura 124.

Já no trecho dos compassos 35 a 38, a estratégia foi oferecer ao ouvinte a sensação de movimentação da harmonia. Entretanto, a dificuldade técnica, que utiliza movimentos escalares em semicolcheias realizados ao mesmo tempo em que usa pestana de dedo 1, não contribuem para a criação da sensação de movimento e nem facilitam a fluidez. Para isso realizei mudanças agógicas que me auxiliaram a lograr o resultado estabelecido. Especialmente, realizei *tenutas* a cada tempo dos compassos. No início da passagem em questão, as *tenutas* realizadas são mais pronunciadas, e, à medida que o trecho avança, e vai ganhando movimento, vão se tornando mais breves, até que todas as notas são tocadas *a tempo* a partir da segunda metade do compasso 37.

Movimentos escalares com pestana

C IV cresc. CII

Meia pestana nas cordas graves, apenas

Aumento da movimentação rítmica

Figura 125: Exemplo de variação agógica em *Sentido y razón*, de Javier Contreras, c. 35-38.

Para finalizar os exemplos referentes a esta obra, apresento o trecho dos compassos 47 e 48, em que a dificuldade encontrada foi evidenciar para o ouvinte a melodia escalar ascendente, que perpassa uma oitava e meia (Mi 3 a Lá 4), mantendo a separação das notas que a acompanham, em contraponto. Para isso, escolhi realizar uma separação por timbre. Neste caso, optei por uma sonoridade metálica para as notas melódicas (destacadas em roxo), e outra, menos definida [mais “escura”], para o acompanhamento.

Cruzamento da melodia, em contraponto

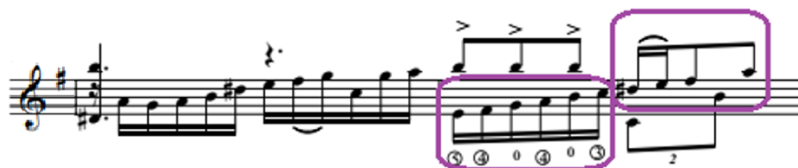


Figura 126: Exemplo do cruzamento de registro da melodia em *Sentido y razón*, c. 48, de Javier Contreras.

Diferente do *candombe* e da *zamba*, eu possuía pouco contato com a *tonada*, de modo que, ao começar o estudo sobre este gênero pude realizar o caminho de construção de uma interpretação musical de um estágio muito próximo ao zero de familiaridade com esta música. Com isso tive a oportunidade de ser pesquisador e pesquisado ao mesmo tempo, colocando realmente à prova os valores e metodologia de pesquisa propostos nesta tese.

Relacionando especificamente a pesquisa sobre a *tonada* chilena com os outros gêneros abordados nesta tese. Noto que a mistura de estilos (*punteado* e *rasgueado*) é mais explorada nas peças que se baseiam na *tonada*. Se compararmos com as obras inspiradas na *zamba*, em que o rasgueio possui um protagonismo semelhante, observaremos a predileção do estilo *punteado* sobre o *rasgueado*. Nas obras de Contreras e Sánchez o *rasgueio* e o *punteio* coexistem, e com relativo equilíbrio, inclusive. Podemos interpretar esta paridade entre técnicas como uma valorização da música tradicional por parte destes compositores? Sobre isso, a afirmação taxativa de Loyola ganha ainda mais força: “não existe *tonada* sem rasgueio”.

Neste sentido, o ritmo básico da *tonada*, embora presente em vários trechos das obras, não parece estar inserido nelas como forma de subordinar a composição ao seu reconhecimento. Em outras palavras, o ritmo, na música folclórica, é um dos elementos mais importantes para o reconhecimento e consolidação de um gênero. Na *tonada*, embora tudo isso seja importante, os compositores parecem ter encontrado diversos lugares em suas músicas para que isso seja deixado de lado, pelo menos por alguns momentos. Se encontramos espaços onde a música não precisa estar “atada” ao ritmo, abre-se o espaço para o *rubato*, o *ritenutto*, as mudanças agógicas,

e tudo isso acaba por alinhar-se com o destaque para a subjetividade, acima citado, que a *tonada* sugere.

Nos outros gêneros folclóricos aqui estudados atentei para os elementos extramusicais que podem influenciar na criação de uma interpretação. Seja na sedução por meio da dança, na *zamba*, ou no transe gerado pela repetição de padrões ritmos, no *candombe*, eles estão presentes, e, a meu ver, são fundamentais para a compreensão mais ampla do gênero. Na *tonada* esta dimensão ganha corpo ao ligar-se com um traço identitário muito comum na cultura chilena, que é a dicotomia sentimental. Para mim, foi um divisor de águas tomar conhecimento desta informação, pois, a partir dela, as bases em que minha linha interpretativa foi fundamentada tinham diretamente a ver com a relação que eu fiz da música escrita com possíveis sentimentos que ela poderia transmitir.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS (POSLÚDIO):

Quando nossa pesquisa não está vinculada a nenhuma necessidade imediata da sociedade ela perde valor? Os questionamentos aqui levantados não atendem a uma urgência da população, não curam doenças, não ajudam a compreender os problemas dos menos favorecidos, não respondem aos anseios dos economistas, nem aos desejos dos políticos.

Em um país no qual a educação é uma moeda de troca que vale cada vez menos, pensar em arte, cultura, música e pesquisa em música parece ser um luxo desnecessário. Eu mesmo tenho dificuldade de entender o lugar que nós, artistas/pesquisadores, ocupamos (ou podemos ocupar) na sociedade, de modo que estas linhas são o espaço que tenho para dividir estas dúvidas com o(a) leitor(a).

Gosto de pensar que a riqueza de uma pessoa é o conhecimento que ela possui. Muito embora ninguém possa pagar suas contas com conhecimento, é ele que nos faz mais profundos e sensíveis como sociedade. A cultura, neste caso a musical, é o espaço onde o ser humano se abre à subjetividade, às emoções, ao inesperado, e se nutre de algo que é muito difícil de explicar.

Quando era criança, quando fazia alguma travessura, meu pai por vezes me colocava de castigo me mandando tocar violão. Muitos anos depois eu fui compreender o poder que a música tinha de me acalmar, de me colocar em outra sintonia. Seu efeito transformador era muito maior, se comparado a uma bronca, ou a um castigo “tradicional”. As revoluções possuíam músicas, cada país tem um hino que o representa, teu celular toca uma música para te despertar, e tudo isso é exemplo de como a arte nos absorve totalmente na nossa vida cotidiana. Sempre. Isto serve para ilustrar um pouco o que eu não consigo colocar em palavras. A arte serve para tudo e para nada, ao mesmo tempo.

Mas, afinal, o que isso tem a ver com esta tese. Bom, imediatamente não tem a ver. Não precisa de tese para escutar música, nem para fazer música, ou para tocar um instrumento, e é aí que começo a me aproximar do ponto onde quero chegar. Qual o valor que esta tese possui? Dentro do campo da pesquisa em música, vários, e os

discutirei ainda neste espaço. Mas, primeiramente me interessa o valor que ela pode possuir para meus pares. Eu desejo que este trabalho possa ser um incentivador da prática da música sul-americana por músicos brasileiros. Seja através da leitura desta pesquisa, ou mesmo por meio de oficinas que venho dando sobre o assunto, e sobre grupos de câmara que venho formando, que possamos desenvolver práticas artísticas que ao menos tangenciem a música continental que desenvolvemos nesta parte da América. Sei que a pretensão é grande, mas o desejo também o é.

Este trabalho é o espelho de minhas ambições pessoais com esse tema. Investigar a música latino-americana me deu a oportunidade de observá-la de diferentes lugares e perspectivas, muito embora não tenha sido capaz de transformar em texto todos estes matizes. Ainda assim, diante de tantas e tantas possibilidades, acabei por delimitá-las, e reduzi-las, e recortá-las até que coubessem em uma tese feita em quatro anos.

Chegar à formatação final foi, na maioria do tempo, um processo anuviado. A verdade é que esta neblina apenas se dissipou ao final do processo. Mas considero que a tentativa e erro neste percurso gestacional foi um dos grandes responsáveis pelo produto final aqui apresentado.

Como dito no início deste trabalho, esta pesquisa já estava sendo desenvolvida por mim antes do curso de doutorado, de forma prática apenas. Durante este período estudei uma série de obras latino-americanas e, em conjunto com os professores do curso *de música latinoamericana*, em Mar del Plata, desenvolvíamos interpretações, explorando justamente as características folclóricas presentes em obras escritas para violão. Embora não tivesse um método investigativo traçado, possuía algumas diretrizes que balizavam esta tarefa. De modo que, nesta época, utilizei como ponto de partida a partitura, e dela extraí o substrato principal para interpretações informadas. Ao abordar a música desse lugar, pude notar que as interfaces com a música folclórica se davam por meio das sugestões dos professores e da imitação de gravações ou de colegas de curso. Outros aportes eram advindos de transformações que eu mesmo desenvolvia, muitas vezes intuitivamente, ao longo do tempo de prática.

Na transposição deste processo de pesquisa prático para o científico, tive de organizar e me adaptar às demandas solicitadas por um trabalho de investigação de doutorado. Isto beneficiou o conteúdo trabalhado no sentido em que cobrou uma compreensão aprofundada do que e como eu iria pesquisar o assunto. Ainda assim, muito embora eu tivesse uma ideia um razoavelmente precisa do que, dentro da música latino-americana, eu desejava pesquisar, a compreensão do que eu acabaria por fazer só se concretizou durante o curso de doutorado, efetivamente.

Desta maneira, várias ambições que tinha no início do curso, seja por falta de tempo ou perseverança, foram sendo deixadas pelo caminho, e o que restou (como se fosse pouco) nesta grande peneira foi: elaborar interpretações informadas de obras sul-americanas compostas para violão solo. Sobre este objetivo, me propus a reaproximar a interpretação do contexto folclórico presente nestas obras. Para isso, me alimentei de diversas fontes de pesquisa, de modo que, olhando às várias perspectivas de abordagem dessas músicas, pude elaborar sínteses que, de alguma forma, relacionassem todo o material estudado.

Nessa tarefa posso me considerar bem-sucedido. Acredito que pude percorrer este caminho com satisfação. Como antes mencionado, os objetivos e resultados apresentados são muito subjetivos e não quantificáveis. Assim, meu interesse é mostrar perspectivas de abordagem dos três gêneros aqui estudados numa tentativa de, à semelhança do que ocorre com a música antiga, municiar intérpretes de informações sobre essas músicas que não se encontram na partitura (que normalmente é o principal documento e fonte de informação que um intérprete formado na escola do violão clássico utiliza).

Especificamente ao abordar gêneros folclóricos e buscar interface neles para a interpretação de obras para violão, estive, durante muitas páginas, tratando majoritariamente de ritmo. Obviamente, muitos são os elementos musicais e até extramusicais que caracterizam um gênero. No entanto, ao bater tanto nesta tecla, acabei me dando conta de sua importância (pelo menos para mim) como fator preponderante para o reconhecimento de determinados gêneros. Como aponta a *Continuum encyclopedia of popular music of the world* (2003) o ritmo é parte

fundamental da constituição da música folclórica: “tempos e ritmos estandarizados são utilizados, às vezes, para definir um gênero” (p. 618-619).

Sendo assim quero apresentar uma breve síntese do que para mim é o mais representativo em cada gênero abordado neste trabalho, a partir de três palavras-chave: tensão, transe e desordem.

- *Indecisão da zamba: tensão entre o 2 e o 3*

A síntese que se pode fazer da *zamba* é a coexistência da métrica binária sobre a ternária. Através deste tipo de polirritmia abrem-se diferentes canais interpretativos que podem ser explorados.

- *O rito, o candombe, a percussão e o transe*

Pode-se considerar que os elementos constitutivos do *candombe* são a polirritmia e comunicação entre os tambores, refletida no violão nos diversos motivos melódicos que completam o significado uns dos outros.

- *A desordem organizada da tonada*

Na *tonada* fica latente a ocorrência da variação da pulsação (anteriormente interpretada como imprecisão rítmica), presente em grande parte das gravações folclóricas analisadas, como um dos traços definidores do gênero.

Como dito na introdução, um dos motivos que me levaram a desenvolver este tema foi o meu interesse preencher uma lacuna na formação do violonista ligado aos conservatórios e universidades brasileiras. Como constatado, este é um tipo de repertório negligenciado pelos alunos, professores, programas educacionais, e o que investiguei aqui pretende fomentar este debate dentro do espaço acadêmico. Por que não abrir o espaço para a música latino-americana dentro dos currículos de música? O imediatismo de querer sair tocando uma obra (que parece ser inerente aos músicos); a necessidade de trabalhar sobre um repertório vasto durante o período formativo, e a separação entre as práticas musicais de interpretação, criação e improvisação impedem, a meu ver, que o espaço para o desenvolvimento de interpretações e criações informadas seja aproveitado. Penso que qualquer música

desenvolvida fora desta perspectiva corre sério risco de se tornar mecânica, de não transmitir algo novo, de se aproximar perigosamente do espetáculo do virtuosismo técnico, e, portanto, de um sentido de performance que remete à pura exibição.

Sendo assim, aproveito esse espaço para advogar em favor de matérias do currículo de graduação que abordem essa temática. Quem melhor para falar da nossa produção do que nós mesmos? Em nossas instituições de ensino de música com frequência contamos com professores especialistas em música do período barroco, contemporâneo, música brasileira. Entretanto, são raros os conservatórios e universidades brasileiras em que encontramos os dedicados à música latino-americana. Acredito que isso é uma lacuna na construção do currículo universitário, uma vez que o intuito é oferecer uma formação abrangente ao futuro intérprete de violão.

Insisto para que professores e alunos, cobrem, investiguem e fomentem a criação de matérias que abordem a história da música latino-americana, folclore latino-americano, repertório latino-americano, práticas de conjunto, grupos de pesquisa ou outras disciplinas afins, que introduzam essa música e essas práticas de performance, que são tão variadas e ricas, em suas grades curriculares. Nesse sentido, fica o desejo de no futuro poder analisar a possibilidade de inserção de matérias específicas sobre música latino-americana no currículo das universidades, na tentativa de estabelecer relações entre as demandas do que é exigido de um músico atualmente pelo mercado de trabalho brasileiro com o ensino de música.

Ao terminar esta jornada fica muito evidente a importância que este trabalho tem em minha vida, e que a formalização destas ideias em papel me faz ver quão pequena é minha trajetória diante da imensa música latino-americana.

Por meio desta tese pude apresentar uma pequena (porém significativa) parcela das minhas ambições pessoais com este tema. Fiquei satisfeito com o que fiz até o momento, e levarei esta investigação adiante em minha vida. Muitas tarefas ficaram por fazer, o que me anima a me debruçar sobre elas em algum momento próximo de minha carreira.

Nesta tentativa de estreitar ou de romper fronteiras entre as práticas do violão clássico e do folclórico, fica por fazer uma ampliação da investigação sobre outros gêneros deste continente, e, desse modo, aumentar a compreensão de suas inúmeras vertentes e suas práticas. Meu intuito é no futuro poder oferecer um estudo cada vez mais abrangente sobre diferentes músicas que compõe o universo sonoro da América Latina.

Também tenho interesse em me aprofundar ainda mais nas práticas de performance folclóricas dos gêneros latino-americanos, de modo a poder especular e experimentar mais as interfaces entre as práticas folclóricas e seu aproveitamento em obras acadêmicas. Nesse sentido, poderia ser interessante até mesmo organizar pesquisas de campo, entrevistas com músicos da área, e outras estratégias ligadas ao domínio da etnomusicologia. Outra perspectiva que gostaria de pôr em prática seria investigar este tipo de música fora da área da interpretação musical propriamente, e me adentrar na esfera da criação por meio de composições próprias, arranjos e improvisação.

Quanto menos informações se têm sobre as obras musicais que se estuda, menos se imagina que inúmeros elementos podem influir em sua performance. A liberdade de interpretação é total até que uma perspectiva interpretativa é posta em prática. Nesse sentido, conhecer a estrutura folclórica por trás das peças, a meu ver, amplia o mundo de novas possibilidades musicais.

Expandindo ainda mais este escopo de pesquisa, gostaria de ter feito edições de partituras para performance, nas quais as informações contidas nesta tese pudessem ser transmitidas mais objetivamente. Assim, acredito que atingiria um maior número de músicos, na medida em que as informações aqui contidas estariam condensadas diretamente em partituras, de modo a fomentar a curiosidade investigativa em intérpretes que costumeiramente possuem seu processo artístico bastante atrelado à partitura.

Pois bem, é isso. Tentei expor aqui todas as minhas ideias, perspectivas, anseios e angústias relacionados ao tema abordado, e por isso agradeço o interesse do(a) leitor(a) de ter chegado até aqui. Pessoalmente esta jornada foi extremamente

enriquecedora. Entendendo que a Música é uma só, e ao mesmo tempo são muitas músicas, me despeço com as palavras do *cantautor* uruguaio Jorge Drexler, ao falar sobre as múltiplas influências que coloca a música (e os seres humanos) em permanente transformação.

"Las cosas solo son puras si uno las mira desde lejos. Es muy importante conocer nuestras raíces, saber de dónde venimos, conocer nuestra historia. Pero al mismo tiempo, tan importante como saber de dónde somos, es entender que todos, en el fondo, somos de ningún lado del todo, y de todos lados un poco."

REFERÊNCIAS

- Artigo em Periódico:

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011.

BARROS, Raquel; DANNEMANN, Manuel. Introducción al estudio de La Tonada. *Revista Musical Chilena*, v. 18, n. 89, p. 105-116, 1964.

BOWEN, José A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performance. *The Journal of Musicology* (University of California Press), v. 11, n. 2, spring, p. 139-173. 1993.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música enquanto performance. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 05-22, 2006.

GONZÁLES, Juan Pablo. Pedro Humberto Allende y la forma tonada. *Resonancias*, v. 4, n. 6, p. 52-70, 2000.

NEVANLINNA, Tuomas. Is Artistic Research a Meaningful Concept? *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. v. 2 n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>. Acesso em: 20/02/2018.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, v. 13, p. 32-60, 2012.

TALOMÓN, Gastón. PH Allende y la música americana. *Revista Musical Chilena*, v. 1, n. 5, p. 57-59, 1945.

- Trabalho em Anais de Evento:

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, n. 2, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: 2012, p. 121-168, 2012

DOMENICI, C. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, n. 2, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: 2012, p. 169-182, 2012.

KUEHN, Frank M. C. Reprodução, interpretação ou performance? Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense. In: I SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, n. 1, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do I*

SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro: 2010, p.747–757, 2010.

- Trabalhos publicados online:

FERNANDEZ, Eduardo. *Qué es eso de “música sudamericana”?*. Universidad de la República - Escuela Universitaria de música – Uruguai, 2017 Disponível em: <https://www.eumus.edu.uy/files/SA1.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

SÁNCHEZ, Juan Antonio. *Guitarra Chilena. Parte 2*. El Guillatún, site de arte e cultura. Disponível em: <https://www.elguillatun.cl/columnas/cronicas-de-musica-latinoamericana/guitarra-chilena-parte-2> Acesso em: 23 de janeiro de 2019.

- Livros:

AHARONIÁN, C. *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Universidade de la República - Uruguay, 2007.

AYESTARÁN, L. *El Folclore Musical Uruguayo*. 6º ed. Montevideu: Arca Editorial, 1966

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 4º edição. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1984.

CARDOSO, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Misiones: Editorial Universitaria de Misiones- UNaM, 2006.

CARLSON, M. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos: MEC, 1979.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Ediciones Colihue-Sepé, 1997.

GODLOVITCH, Stan. *Musical Performance: A Philosophical Study*. Londres: Routledge. 1998.

GUESTIN, N. *La Guitarra en la Música Sudamericana*. Argentina. 2004. Disponível em: <http://www.geocities.ws/nestorguestin/sudamer/guitsuda.pdf> Acesso em: 20 de fevereiro de 2015.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 1998.

LÓPEZ-CANO, Rubén.; OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, 2014.

LOYOLA, Margot Palacios. *La tonada: testimonios para el futuro*. Valparaíso, Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 1967. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SCLIAR, Ester. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

ULLOA, Héctor; ARÉVALO, Fernando. *Guitarra tradicional chilena: estudio y repertorio para guitarra sola*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, 2009.

- Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia:

SADIE, Stanley. Cross-rhythm. In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 6, p. 727.

SADIE, Stanley. Polyrhythm. In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 20, p. 84

SADIE, Stanley. Rhythm. In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 21, p. 277-309.

STRAIN, James A. Rhythm. In SHEPHERD, John *et al.* (org). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and production*. Nova Iorque: Continuum, 2003. p.612 - 620.

TAMLYN, Garry. Polyrhythm. In SHEPHERD, John *et al.* (org). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and production*. Nova Iorque: Continuum, 2003. p.612.

- Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia em formato eletrônico:

SENTIDO. DICCIONARIO de la real academia española Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=XbL0DxO> Acesso em 05 de abril de 2019.

SENTIR. DICCIONARIO de la real academia española Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=XbV5cZG> Acesso em 05 de abril de 2019.

TOADA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>. Acesso em: 27 de Maio de 2019.

TONADA. DICCIONARIO de la real academia española Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=a0CLjeT> Acesso em 02 de abril de 2019.

VIOLETA PARRA. In WIKIPÉDIA. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Violeta_Parra#Los_primeros_viajes Acesso em: 10 de Abril de 2019.

- Dissertações e teses:

AMIM, Alexandre Gismonti Medeiros. *A polirritmia no violão*: uma investigação a partir de 6 peças de Egberto Gismonti. Rio de Janeiro, 2017. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

COHEN, Sara. *Polirrítmicos nos estudos para piano de Gyorgy Ligeti*. Rio de Janeiro. 193 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

EID, Félix. *Música e Identidade na América Latina*: o caso de Agustín Barrios “Mangoré”. São Paulo, 2012. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2012.

IRAVEDRA, Rafael. *A Suíte Imágenes para violão de Carlos Aguirre*: um estudo técnico-interpretativo. Porto Alegre, 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

- Gravações em CD ou LP:

ABALOS, Hermanos. *Agitando pañuelos*. Dúo Salteño (Intérpretes). In Nuestras Danzas Volumen 1: RCS vik, 1982. LP. Lado B, faixa 5.

AGUIRRE, Carlos. *Rumor de tambores*. Carlos Aguirre Grupo (intérpretes). In Violeta. Argentina: Shagrada Medra, 2008. CD, faixa 2.

AREDES, Segundo; YUPANQUI, Atahualpa. *Viene clareando*. Dúo Salteño (Intérpretes). In Como quien entrega el alma: Philips, 1984. LP. Lado A, faixa 1.

CARLEVARO, Abel. *Carlevaro plays Carlevaro*. Alemanha: Chanterelle, 1986. LP.

CARMONA, Virgilio. *Al jardín de la república*. Mercedes Sosa (Intérprete). In Mercedes Sosa En Argentina. Philips, 1982. LP. Lado A, faixa 5.

CONTRERAS, Javier *El Mirador de los Soñadores*. Chile: Fondo Provisión Cultural F.N.D.R. 2006. CD.

CORONEL, Marcelo. *Milonga mafiosa*. Cuarteto de Guitarras del Mercosur - FOSCHIERA, Marcos *et al.* (Intérpretes). In Break! 2013/UNPL-ciclo de música. Argentina: Universidad Nacional de La Plata - UNPL, 2013. CD.

ESCOBAR, Jose Antonio. *Guitar music of chile*. Alemanha: Naxos. 2008. CD.

GUASTAVINO, Carlos. *Sonata para Guitarra Nº 1 – Allegro deciso e molto ritmico*. Eduardo Fernandez (Intérprete). Guitar Music from South America: Oehms, 2006. CD. Faixa 16.

GUASTAVINO, Carlos. *Sonata para Guitarra Nº 1 – Allegro deciso e molto ritmico*. Fábio, Zanon (Intérprete). Sonatas Latino-Americanas para Violão: EGTA, 1997. CD. Faixa 1.

GUASTAVINO, Carlos. *Sonata para Guitarra Nº 1 – Allegro deciso e molto ritmico*. Victor Villadangos (Intérprete). Guitar Music Of Argentina: Naxos, 2002. CD. Faixa 17.

GUASTAVINO, Carlos. *Sonata para Guitarra Nº 1 – Allegro deciso e molto ritmico*. Maria Isabel Siewers (Interpréte). Guastavino: Guitar & Chamber Music: ASV digital, 1995. CD. Faixa 4.

GULARTE, Jorge *et al.* *La tambora*. In La Tambora. Uruguay: Sondor, 1984. LP, Lado A, faixa 1.

INTI-ILLIMANI. *Venceremos*. Inti-Illimani (intérpretes). In Viva Chile!. Itália: Dischi Dello Zodiaco, 1973. LP, lado B, faixa 2.

ISAAC, Eduardo. *Acentuado*. Bruxelas, Bélgica: GHA Records, 1990. CD.

ISAAC, Eduardo. *The Four Seasons*. Bélgica: GHA Records, 1996. CD

JARA, Victor. *El Arado*. Victor Jara (intérprete). In Victor Jara. Chile: Demon, 1966. LP, lado A, faixa 1.

JARA, Victor. *El derecho de vivir en paz*. Victor Jara (intérprete). In El Derecho de Vivir en Paz. Chile: Dicap, 1971. LP, lado A, faixa 1.

JARA, Victor. *Manifesto*. Victor Jara (intérprete). In Presente. Itália: Albatros, 1975. LP, lado A, faixa 1.

LEGUIZAMÓN, Gustavo. *Balderrama*. Duo Saltaño (intérpretes). In La Arenosa. Soul Music, 1998. CD. Faixa 3.

LEGUIZAMÓN, Gustavo. *Zamba soltera*. Duo Saltaño (intérpretes). In Como quien entrega el alma. Philips, 1984. LP. Lado B, faixa 4.

LEGUIZAMÓN, Gustavo: CASTILLA, Manuel. *Juan panadero*. Duo Saltaño (intérpretes). In Como quien entrega el alma. Philips, 1984. LP. Lado A, faixa 3.

LEGUIZAMÓN, Gustavo: CASTILLA, Manuel. *La pomeña*. Duo Saltaño (intérpretes). In Dúo Salteño. Philips, 1969. LP. Lado A, faixa 1.

LEGUIZAMÓN, Gustavo: PEREZ, Miguel. *Si llega a ser tucumana*. Duo Saltaño (intérpretes). In Como quien entrega el alma. Philips, 1984. LP. Lado B, faixa 2.

LEGUIZAMÓN, Gustavo: TEJADA-GÓMEZ, Armando. *Zamba de Laurel*. Duo Saltaño (intérpretes). In Vamos Cambiando. Discos Melopea, 1991. CD. Faixa 3.

LOYOLA, Margot. *Margot Loyola y su guitarra*. Margot Loyola (intérprete). Chile: RCA Victor, 1958. LP.

ORLANDINI, L. Bicentenario de la guitarra chilena vol. 1. Lançamento: Jul 2009, Gravadora: JCM Classic. Faixas 1, 2 e 3.

PARRA, Violeta. *A donde vas Jilguero*. Violeta Parra (intérprete). In El folklóre de Chile, vol. IV – La tonada presentada por Violeta Parra. Chile: Odeon, 1959. LP, lado A, faixa 1.

PARRA, Violeta. *Atención mozos solteros*. Violeta Parra (intérprete). In El folklóre de Chile, vol. IV – La tonada presentada por Violeta Parra. Chile: Odeon, 1959. LP, lado A, faixa 2.

PARRA, Violeta. *Casamiento de Negros*. Clube da Esquina (intérpretes). In Clube da Esquina nº 2. EMI-Odeon, 1978. LP, lado 1, faixa 5.

PARRA, Violeta. *Casamiento de Negros*. Violeta Parra (intérprete). In Chants et danses du Chili - vol. I. França: Le Chant du Monde, 1956. LP. Lado A, faixa 4.

PARRA, Violeta. *Si lo que amo tiene dueño*. Violeta Parra (intérprete). In El folklóre de Chile, vol. IV – La tonada presentada por Violeta Parra. Chile: Odeon, 1959. LP, lado A, faixa 4.

QUILAPAYÚN. *Cantata de Santa Maria de Iquique*. Quilapayún (intérpretes). In Santa Maria De Iquique - Cantata Popular. Chile: Jota Jota, 1970. LP.

RAMIREZ, Ariel; LUNA, Félix. *Alfonsina y el mar*. Mercedes Sosa (intérprete) in Mercedes Sosa en Argentina. Philips, 1982. LP. Lado B, faixa 2.

SÁNCHEZ, Juan Antonio *Tonada por despedida*. Juan Antonio Sanchez (intérprete). In Local 47. Edição própria, 2001. CD, faixa 8.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. Berta Rojas (intérprete). In Cielo abierto. Onmusic, 2006. CD, faixa 12.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. Julio Azcano (intérprete). In Distancias. Eos Guitar Edition, 2016. CD, faixa 8.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. Quique Sinesi (intérprete). In Microtangos. Argentina: Melopea Discos, 1996. CD, Faixa 1.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. Victor Villadangos (intérprete). In Guitar Music of Argentina vol. 2. Naxos, 2006. CD, faixa 3.

YUPANQUI, Atahualpa. *Piedra y camino*. Atahualpa Yupanqui (intérprete). In Piedra Y Camino. RCA Victor, 1977. LP. Lado A; faixa 1.

ZITARROSA, Alfredo. *Zamba por vos*. In Canta Zitarrosa. Tonal, 1966. LP. Lado B, faixa 4.

- Partitura publicada:

AGUIRRE, Carlos. *Imágenes*. Paraná, Argentina: Tráfico de arte, 2004. Partitura.

AGUIRRE, Carlos. *Rumor de tambores*. In *Imágenes*. Paraná, Argentina: Tráfico de arte, 2004. Partitura.

ALLENDE, Pedro Humberto. *12 tonadas de carácter popular chileno: para piano: 1918-1922*. Senart, 1923. Partitura.

BARRIOS, Agustín. *Aire de Zamba*. In *Music for Guitar, Vol.2 (Benites)*. Tokio, Japão: ZEN-ON Music Company, 1977. Partitura.

BARRIOS, Agustín. *Choro da Saudade*. In *Music for Guitar, Vol.1 (Benites)*. Tokio, Japão: ZEN-ON Music Company, 1977. Partitura.

BARRIOS, Agustín. *Cueca*. In *Music for Guitar, Vol.2 (Benites)*. Tokio, Japão, ZEN-ON Music Company: 1977. Partitura.

BARRIOS, Agustín. *Danza Paraguaya n°1*. In *Music for Guitar, Vol.1 (Benites)*. Tokio, Japão: ZEN-ON Music Company, 1977. Partitura.

BARRIOS, Agustín. *Estilo Argentino*. In *Music for Guitar, Vol.2 (Benites)*. Tokio, Japão: ZEN-ON Music Company, 1977. Partitura.

BROUWER, Leo. *Paisaje cubano con campanas*. Ricordi, 1988. Partitura.

BROUWER, Leo. *Rito de los orishas*. Saint-Nicolas, Québec: Doberman-Yppan, 1994. Partitura.

BROUWER, Leo. *Sonata para guitarra sola*. Madrid, Espanha: Opera Tres Ediciones Musicales S.L., 1991. Partitura.

CARLEVARO, A. *Preludios Americanos n° 5 - Tamboriles*. Buenos Aires, Argentina: Barry editorial, 1974. Partitura.

CONTRERAS, Javier. *Sentido y razón*. Chile: Fondo Provisión Cultural 2% FNDR, 2012. Partitura.

CONTRERAS, Javier. *Viento y tonada*. Chile: Fondo Provisión Cultural 2% FNDR, 2012. Partitura.

CORONEL, Marcelo. *Pachamama*. In *Imaginário Popular Argentino*. Rosário, Argentina: Kran7 AL09, 2003. Partitura.

CORONEL, Marcelo. *Salamanca*. In *Imaginário Popular Argentino*. Rosário, Argentina: Kran7 AL09, 2003. Partitura.

FALÚ, Juan. *Rastro de amor*. Werner Chapell, 1982. Partitura.

FLEURY, Abel. *Te Vas Milonga*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Lagos, 1987. Partitura.

GINASTERA, Alberto. *Sonata for guitar, op. 47*. Nova Iorque: Boosey & Hawkes Inc, 1984. Partitura.

GUASTAVINO, Carlos. *Sonata para Guitarra nº 1*. Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C., 1967. Partitura.

HEINZE, Walter. *Después del tiempo*, Paraná, Argentina: Shagrada Medra, 2003. Partitura.

MARTÍNEZ, Puríssima; MARTÍNEZ, Ramón. *Sé querer a quién me quiere*. In *La tonada: testimonios para el futuro*, LOYOLA, Margot Palacios (autora). 2006. Partitura contida em um livro.

MÉNDEZ, Ernesto. *Dueño del silencio*. Buenos Aires, Argentina: EPSA Publishing S.A., 2009. Partitura.

MOSCARDINI, Carlos. *Duendes mulatos*. Argentina: EPSA Publishing S.A., 2006. Partitura.

SANCHEZ, Juan Antonio. *Piezas Esenciales para guitarra*. Santiago de Chile: Microtono ediciones musicales, 2002. Partitura.

SANCHEZ, Juan Antonio. *Tonada por despedida*. In *Piezas Esenciales para guitarra*. Santiago de Chile: Microtono ediciones musicales, 2002. Partitura.

SANCHEZ, Juan Antonio. *Tonada violética*. In *Piezas Esenciales para guitarra*. Santiago de Chile: Microtono ediciones musicales, 2002. Partitura.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*, In *14 Estudios para Guitarra Fusión*. Buenos Aires, Argentina. Ricordi, 1994. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études pour Guitare*. Paris, França: Éditions Max Eschig, 1952-53. Partitura.

- Material audiovisual (Imagem em movimento) em meio eletrônico:

AZNAR, Pedro. *Pedro Aznar Zamba del Carnaval (OFICIAL)*. (5m16s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ac83J62q314>. Acesso em: 06 de novembro de 2016.

BORGES, Luiz Carlos. *Luiz Carlos Borges - Zamba del Carnaval*. (5m05s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vw6PvuWUtT4>. Acesso em: 06 de novembro de 2016.

CATALINA, Agarrate. *Agarrate Catalina - Dios y el Diablo - El curso del ser humano (2007)*. (9m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=apfX7eRiooc>. Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

FALÚ, Juan. *Documentário El origen de las especies – Zamba*. (26m). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AXXtS569mFU&list=PLDXvuAdacTVIMXf_otGIQuMeuMpyoReOP&index=2. Acesso em: 27 de fevereiro de 2016.

FATTORUSO, Hugo. *Candombe "Tonos Negros/Madera y Lonja" Hugo Fattoruso Grupo del Cuareim*. (7m30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmUHyJBTR0A>, Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

FOSCHIERA, Marcos M. *Conferência "Indagações sobre qual o espaço que a música latino-americana possui no processo de formação do estudante brasileiro"*. (7m38s). In 1º SIM! - Simpósio Internacional de Violão UFMG/UNIMONTES/UFSJ "O Violão na América Latina: diálogos, tendências, perspectivas" Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qTNHUSNGv3Q&index=4&list=PLU6WibYFYXqqyGiXYLZ-A9AlrV6j7-m1s> Acesso em: 9 de abril de 2018.

FREITAS, KIKO. *Entrevista Kiko Freitas*. (22m27s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LbSisb3YdPQ> Acesso em 25 de outubro de 2018.

LEGUIZAMÓN, Gustavo. *Gustavo "Cuchi" Leguizamón - Phonogram 1969 Piano y Guitarra (completo)*. (38m27s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3cBY7qGcQO0>. Acesso em: 06 de novembro de 2016.

MÉNDEZ, Ernesto. *Conferência "La guitarra en la música argentina"*. (36m14s). In 1ºSIM! - Simpósio Internacional de Violão UFMG/UNIMONTES/UFSJ "O Violão na América Latina: diálogos, tendências, perspectivas" Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WYA64TUhSIs&list=PLU6WibYFYXqqyGiXYLZ-A9AlrV6j7-m1s&index=3> Acesso em: 10 de abril de 2018.

PONS, Jaurés Lamarque. *Suite de ballet según Figari - Candombe*. (4m10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68QpOX7Sck>, Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

QUINTERO, Juan. *Documentário El origen de las especies – Zamba*. (26m). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AXXtS569mFU&list=PLDXvuAdacTVIMXf_otGIQuMeuMpyoReOP&index=2. Acesso em: 27 de fevereiro de 2016.

SALTEÑO, Duo. *Duo Salteño - Zamba Del Carnaval*. (4m05s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AZtybEcaOPk>. Acesso em: 06 de novembro de 2016.

VASQUEZ, Ramona. *Guitarra Campesina. Ramona Vasquez. Que glorioso el angelito* (5m01s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1OUIOXmBNfA> Acesso em: 10 de junho de 2019.

VILLADANGOS, Victor. *Entrevista a Víctor Villadangos*. (47m29s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tm3RSHeCaIQ>. Acesso em 3 de março de 2017.

VILLADANGOS, Victor. *Victor Villadangos Guastavino Sonata # 1 Usina del Arte*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rVWPaJkaGqs&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dlqDjDnK-57G&index=1>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2016.

ZANON, Fábio. *Fabio Zanon (1996) - Sonata I - C. Guastavino*. (14m26s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SFjqlvVD78&list=PLlpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dlqDjDnK-57G&index=2Zanon>. Acesso em: 27 fevereiro de 2016.

- Materiais didáticos:

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra – exposición de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Barry editorial, 1979.

LONGO, Ricardo Gonzalez. *Acompañamientos en Guitarra - Ritmos de Música Argentina*. Mar del Plata - Argentina, 2012. Material didático não publicado.

LONGO, Ricardo Gonzalez. *Folklore Colombiano*. Mar del Plata - Argentina, 2012a. Material Didático não publicado.

LONGO, Ricardo Gonzalez. *Música y Folclore de Colombia*. Mar del Plata - Argentina, 2012b. Material Didático não publicado.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: In TAB: A Classical Guitarist's Technique Handbook*. Alfred Music, 2004.