

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCO ERNESTO TERUEL CASTELLON

**"BRAZILIAN GUITAR MUSIC":
IDENTIDADE E ESTEREÓTIPO NO REPERTÓRIO BRASILEIRO PARA VIOLÃO SOLO**

Belo Horizonte

2017

MARCO ERNESTO TERUEL CASTELLON

**"BRAZILIAN GUITAR MUSIC":
IDENTIDADE E ESTEREÓTIPO NO REPERTÓRIO BRASILEIRO PARA VIOLÃO SOLO**

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas

Belo Horizonte

2017

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao meu orientador Prof. Flavio Barbeitas. Não apenas pelo apoio incondicional, mas pela paciência e compreensão além do imaginado com as minhas limitações e contextos.

Aos amigos que me acompanharam como colegas de curso - Lucas Telles, Luísa Mitre, Anderson Reis e, em especial, à Hevelyn Costa - pelas parcerias, conversas, desabafos e por me salvar em momentos de apuro. Aos amigos Dudu Barretto e Fernanda Zanon pelo apoio na vida pessoal e profissional.

Ao Zé, Regina, Giordano e Vanda, pela amizade de uma vida inteira e que levarei para sempre a cada novo passo.

À Bethânia, companheira de risos, choros (e leituras de textos) que não me deixou sozinho ou desamparado.

À prof.^a Edite Rocha, pela oportunidade de trabalho e crescimento na elaboração da disciplina à distância “História da Música no Brasil” e à Prof.^a Ana Cláudia Assis pelos valiosos comentários e palavras de incentivo após a qualificação.

Aos contribuintes brasileiros (que merecem muito mais retorno e consideração de nossa parte enquanto pesquisadores e profissionais) e à CAPES, pelo suporte financeiro essencial para realizar este trabalho.

E, finalmente, aos meus familiares (Rodolfo, Cecília, Antonia, Satish, Vicko e Vinnie), pessoas que habitam minha mente e coração e que são parte fundamental da razão de viver e de seguir em frente.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivos debater a relação entre identidade nacional e estereótipo dentro do repertório brasileiro para violão e mostrar a grande diversidade de estilos e gêneros que são difundidos através desse repertório. Para isso, me foquei no repertório composto por *tocautores* violonistas nascidos a partir de 1950. Proponho a partir da constatação de que o violão, por estar associado a determinados gêneros da música brasileira e, portanto, elevado a símbolo de brasilidade, que a expressão “*Brazilian Guitar Music*” acabou se tornando um rótulo usado para designar fazeres musicais ligados apenas à narrativa hegemônica da tradição brasileira. Tal fato cria uma distorção e acaba por relegar outras formas de abordar o violão a nichos específicos e cria uma visão rasa e enviesada do que é a produção para violão hoje. Através de uma abordagem interdisciplinar, buscando auxílio em conceitos da história e da sociologia, este trabalho se propõe construir uma nova forma de perceber o repertório contemporâneo brasileiro.

Palavras-chave: Violão contemporâneo brasileiro. Música brasileira contemporânea. Música e globalização. Estereótipo. Identidade nacional.

ABSTRACT

The purpose of this document is to discuss the interactions between national identity and stereotype within the Brazilian classical guitar (“*Violão*”) repertoire and display the variety of styles and genres that are performed in the instrument. To do so I focused on the works of performer-composers born after 1950. Departing from the assumption that the “*Violão*” was transformed into a symbol of *brazilianness* for being strongly associated to specific genres of Brazilian music, and the result of this strong association was that the label “Brazilian guitar” was bound to imply a determinate type of music that is dominant in Brazil and is related to the “invention” of Brazilian tradition. This fact creates a distortion that leads other types of music to the margin of the debates of Brazilian music and finally gives a distorted and biased view of what the musical production for solo guitar in Brazil. With an interdisciplinary approach enlisting historical and sociological concepts, the present work aims to point new and more pertinent options to understand the Brazilian contemporary repertoire.

Key-words: Brazilian contemporary guitar. Brazilian contemporary music. Music and globalization. Stereotype. National identity.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 : Partituras de compositores brasileiros da GSP.....	39
Quadro 2 : Partituras de compositores brasileiros da Max Eschig.....	43

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Três primeiros sistemas de <i>Saudades Nº 3</i> : I. Rituel, de Roland Dyens	58
Figura 2: Escala dos modos Ré Lídio e Ré Mixolídio.....	59
Figura 3: Scordatura do violão com a sexta corda afinada em Ré e realização do ritmo do baião nos bordões.....	59
Figura 4: Textura com o ostinato de tresillo e acordes construídos com sobreposições de terças, quintas e sextas. Compassos 28-33 de <i>Ponteado</i> , de Antônio Madureira.....	60
Figura 5: Notas de passagem nos compassos 1-3 de <i>Romançário</i> , de Antônio Madureira	60
Figura 6: Antecipações na melodia dos compassos 3-5 de <i>Ponteado</i> , de Antônio Madureira	61
Figura 7: Estrutura melódica em terças nos compassos 3-5 de <i>Ponteado</i> , de Antônio Madureira.....	61
Figura 8: Textura com pedal na viola-caipira. Introdução da peça <i>Sussa</i> , do violeiro Seu Minervino.....	61
Figura 9: Nota rebatida nos compassos 7-8 de <i>Ponteado</i> , de Antônio Madureira.....	62
Figura 10: Perfil melódico dos compassos 5-8 de <i>Saudades Nº 3</i> : II. Danse, de Roland Dyens	63
Figura 11: Compassos 33-37 de <i>Saudades Nº 3</i> : II. Danse, de Roland Dyens.....	64
Figura 12: Compassos 11-15 de <i>Maracatu</i> , de Antônio Madureira.....	64
Figura 13: Riff característico do Rock com o uso da quarta aumentada no compasso 51 de <i>Saudades Nº 3</i> : III. Fête et Final, de Roland Dyens.....	65
Figura 14: Acordes com a quarta aumentada adicionada em <i>Saudades Nº 3</i> : Fête et Final, de Roland Dyens	66
Figura 15: Quatro primeiros compassos do <i>Prelúdio em Dó Maior</i> , BWV 846, de J.S. Bach....	71
Figura 16: Quatro primeiros compassos de <i>Toada</i> , de Marco Pereira.....	72
Figura 17: Quatro primeiros compassos de <i>Toada</i> separados em dois sistemas	72
Figura 18: Digitação do quarto compasso de <i>Toada</i>	73
Figura 19: Exemplo da escrita da polifonia virtual e seu resultado sonoro na <i>Sarabande BWV 997</i> de J.S. Bach.....	74
Figura 20: Polifonia virtual nos compassos 7 e 8 de <i>Toada</i>	74
Figura 21: Resultante da polifonia virtual dos compassos 7 e 8	75
Figura 22: Textura de melodia acompanhada nos compassos 13 ao 16.....	75
Figura 23: Separação dos planos dos compassos 13-16.....	76
Figura 24: Tema da Valsa Op. 8, Nº3 (compasso 10) de Agustín Barrios.....	78
Figura 25: Versão do mesmo tema nos primeiros compassos de <i>Flor das Águas</i>	79
Figura 26: Encadeamento dos compassos 10-17 da <i>Valsa Op. 8, Nº3</i>	80
Figura 27: Encadeamento harmônico dos compassos 1-8 de <i>Flor das Águas</i>	80
Figura 28: Baixos que se integra à melodia compassos 9-15 de <i>Flor das Águas</i>	81

Figura 29: Melodia que se integra aos baixos compassos 29-31 de <i>Sons de Carrilhões</i> , de João Pernambuco	81
Figura 30: Riff fazendo alusão a obra de Jimmy Page, sistemas 24-26.....	86
Figura 31: 1º sistema de <i>Ankh</i>	87
Figura 32: Acorde baseado nos intervalos de 4ª Justa e 7ª Maior	87
Figura 33: Oposição entre 2 e 3 nos sistemas 10-11	88
Figura 34: Textura pontilhista escrita nos sistemas 12-13, de <i>Ankh</i>	89
Figura 35: Escrita do trecho anterior expandida em três planos.....	89
Figura 36: Riff que inicia a segunda seção de <i>Ankh</i> (sistema 18)	90
Figura 37: Separação dos planos do Riff do sistema 18 de <i>Ankh</i>	90
Figura 38: Duas primeiras frases de <i>Desafinado</i> , de Tom Jobim	95
Figura 39: Escalas Lídia e octatônicas construídas a partir da nota Mi	96
Figura 40: Utilização das escalas lídica e octatônicas nos compassos 8-15, de <i>Jobiniana Nº 3</i>	96
Figura 41: Trecho Tonal nos compassos 30-33 de <i>Jobiniana Nº 3</i>	97
Figura 42: Introdução de <i>Águas de Março</i> , transcrita por Nelson Faria	97
Figura 43: Compassos 88-100 de <i>Jobiniana Nº 3</i>	98
Figura 44: Seção baseada no acorde de G7(#11), compassos 94-111, de <i>Jobiniana Nº 3</i>	98
Figura 45: Célula rítmica do Samba usada por Jorge Morel em <i>Danza Brasileira</i>	101
Figura 46: Progressão harmônica dos compassos 4-12 de <i>Danza Brasileira</i>	101
Figura 47: Construção final dos compassos 5-12 de <i>Danza Brasileira</i>	102
Figura 48: Variação feita nos compassos 53-60 de <i>Danza Brasileira</i>	103
Figura 49: Expansão em três sistemas da textura de big-band dos compassos 53-56 de <i>Danza Brasileira</i>	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - (des)Construindo o “Clássico Violão Popular Brasileiro”	14
1.1 Ponteando.....	14
1.2 <i>Tema e variações</i> : Violão e Identidade Nacional na produção acadêmica	16
1.3 <i>Interlúdio</i> : Identidade e estereótipo	24
1.3.1 Conceituando: Estereótipo.....	24
1.3.2 Conceituando: Identidade	25
1.3.3 <i>Criando produtos</i> : A Indústria cultural.....	27
1.3.4 Desenvolvimento: processo de transformação de identidade em estereótipo	28
1.4 <i>Um cantinho, um violão</i> : identidade Nacional/Brasilidade no repertório brasileiro para violão I (1900-1960)	30
1.4.1 Violão como símbolo de brasilidade: a brasilidade dos compositores violonistas	30
1.4.2 Violão como símbolo de brasilidade: A brasilidade dos compositores do Nacional-Modernismo	33
1.5 <i>“Um cantinho, quantos violões?”</i> : Identidade Nacional/Brasilidade no repertório brasileiro para violão II (1961-).....	35
1.6 A “Indústria do Violão” e a confirmação do estereótipo.....	37
1.6.1 As partituras publicadas	39
1.6.2 Análise dos dados	44
1.6.3 Os álbuns	46
1.6.4 Discos de Música Latino-Americana	47
1.6.5 Discos de Música Brasileira	48
1.6.6 Cruzamento de dados	49
1.6.7 Conclusões.....	50
CAPÍTULO 2 - (des)Construindo as identidades brasileiras	52
2. 1 “Como se toca o baião?”: diferentes representações nordestinas na música de Antônio Madureira e Roland Dyens	54
2.1.1 <i>Saudades Nº3 e Ponteado</i>	57
2. 2 Traduzindo outras bossas: o violão caleidoscópico de Marco Pereira.....	66
2.2.1 <i>Toada</i>	69
2.2.2 <i>Flor das Águas</i>	77
2.3 Rock e Vanguarda em Ankh de Roberto Victório.....	82
2.3.1 <i>Ankh</i>	83

2.4 “Isso é Bossa-Nova?”: <i>Jobiniana N°3</i> de Sérgio Assad.....	91
2.4.1 <i>Jobiniana N°3</i>	93
2.5 “Samba de outra terra”: Elementos do Samba em <i>Danza Brasileira</i> , de Jorge Morel.....	99
2.5.1 <i>Danza Brasileira</i>	100
CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS.....	107
APÊNDICE 1 - Listas de partituras	113
APÊNDICE 2 - Lista de CDs de Música Latina com compositores brasileiros	116
APÊNDICE 3 - CDs dedicados exclusivamente à Música Brasileira.....	122

INTRODUÇÃO

A expressão “violão brasileiro” carrega em si, ao mesmo tempo, uma certa redundância e reducionismo. Por um lado, “violão” é um substantivo usado apenas no Brasil para designar o instrumento que, na virada do século XIX era conhecido, em virtualmente todo o resto do mundo ocidental, como *guitarra*. Portanto, de certa forma a própria palavra “violão” já remete a uma imagem brasileira, o que dispensaria o adjetivo “brasileiro” ao falar de violão. Contudo, em se admitindo que a *guitarra*, ou o violão, é, nas palavras de Sérgio e Odair Assad na apresentação de seu disco “O clássico violão popular brasileiro”, “o motor da nossa evolução musical” e que este instrumento “ganhou cores e nuances diferentes por onde andou”¹ cabe perguntar: violão brasileiro ou violões brasileiros?

Esse questionamento surgiu durante meu mestrado na Universidade do Sul da Califórnia, nos EUA. No período entre agosto de 2012 e agosto de 2014 mantive o hábito de sempre incluir compositores brasileiros em meus programas de estudo. Qual não foi a minha surpresa ao perceber uma surpresa ainda maior de colegas e professores ao ouvir algumas das peças. Não era apenas um contato com o novo, era uma evidente quebra de expectativa ao ouvirem fazeres musicais que não dialogavam com ou que retrabalhavam traços considerados características da música brasileira. Era a surpresa com a diversidade em um dos estados mais diversos da América do Norte.

Esse fato fez com que eu passasse a observar que tipo de repertório brasileiro estava sendo mais difundido no meio violonístico. Discos com títulos como “Brazil!”, “Brazilian Guitar Music”, “Samba!” geralmente acompanhados de cores vivas ou imagens que remetiam a lugares exóticos, vinham preenchidos de obras ligadas a uma brasilidade tradicional. Uma brasilidade da síncope, de forma que se fez importante questionar como esse evidente estereótipo se estabeleceu.

A maioria das pesquisas sobre o repertório violonístico brasileiro corroboram, de certa forma, essa narrativa de uma *brasilidade* unificada. Entretanto, em uma análise mais atenta fica evidente que o repertório brasileiro para violão é repleto de nuances, diversidade, de gêneros que dialogam com novas tribos urbanas, que não se preocupam com a narra-

¹ ASSAD e ASSAD, 2015.

² VELLOSO, 2010, p. 20.

tiva do “nacional” ou que, mesmo tendo uma formulação mais regionalista, evidenciam formas novas de articular o que eu chamei de “brasilidade da síncope”.

Sabendo que a música é uma parte da identidade cultural de um país se fez necessário pesquisar, entender o conceito de *identidade*. Para isso os escritos de Stuart Hall e Zygmunt Bauman foram de extremo valor para entender como *identidade* é uma forma de representação mutável e construída. Outro conceito que foi de grande utilidade foi o de *estereótipo*, que, tal como entendido por Homi Bhabha, depende da ideia de repetição e de imutabilidade para se estabelecer.

Acreditando que a articulação desse processo se dá por meio dos intérpretes e seus registros, durante muitos anos subordinados a uma lógica de mercado através das gravadoras, este trabalho se propõe a apontar como a lógica do mercado se apropriou da ideia de brasilidade para criar um produto ancorado nas expectativas do público médio.

De maneira que este trabalho contará com dois capítulos. O primeiro procura, inicialmente, expor e articular os conceitos de identidade e estereótipo a partir da lógica do mercado cultural que impõe a previsibilidade como ponto atrativo para a difusão de bens. A partir disso, procurou-se apresentar como a constante presença de poucos compositores e gêneros de música brasileira em registros fonográficos favoreceu a criação de uma expectativa estereotipada do que é a produção brasileira para violão.

O segundo capítulo é composto por seis análises de peças escritas por compositores-violonistas nascidos a partir de 1950. Foram escolhidos compositores que tenham reconhecimento no meio violonístico nacional e/ou internacional, a saber: Sérgio Assad, Antônio Madureira, Marco Pereira, Roberto Victório, Jorge Morel e Roland Dyens. O objetivo é demonstrar em que ponto esses compositores dialogam com a narrativa de brasilidade, sendo que a inclusão de compositores estrangeiros serve para ilustrar como essa brasilidade é apreendida por um músico que não seja nativo no país.

Acredito que existe uma diversidade musical no país que está sendo ofuscada pela ainda dominante ideia de uma brasilidade unificada. A música de um país que sofreu tantas transformações nos últimos anos e que, cada vez mais, se insere em um contexto global, deve ser analisada sob o prisma de perspectivas atuais como a da diversidade e não por grandes narrativas que, com o passar dos anos, se tornam mais distantes da realidade.

CAPÍTULO 1

(des)Construindo o “Clássico Violão Popular Brasileiro”

1.1 Ponteando

Se não se pode dizer que o século XX concentrou o maior número de mudanças nas relações socioculturais ou tecnológicas, podemos dizer que foi nesse século que as mudanças se sucederam de forma mais rápida e tiveram impacto mais imediato e difuso na vida das pessoas. Dentro desse contexto de mudanças, dois eventos são de particular interesse para as reflexões desta pesquisa: o advento dos movimentos modernistas na primeira metade do século XX e o avanço do desenvolvimento tecnológico.

Os movimentos modernistas tiveram grande importância dentro do desenvolvimento das artes e das relações sociais. Buscando romper com as tradições e o academicismo vigentes e, ao mesmo tempo, tratando de entender e de retratar as rápidas transformações em que viviam, artistas e intelectuais se articularam em diversos movimentos diferentes, muitas vezes de conteúdo francamente contraditório, mas sempre se mantendo coerentes à ideia de avanço e modernização social e estética. De acordo com a historiadora Monica Pimenta Velloso, os

artistas e intelectuais sentiam-se particularmente mobilizados a participar da construção da nova sociedade. Acreditava-se que caberia às artes realizar uma dupla tarefa: a destruição e a criação, inspirando-se na intensidade do momento. (VELLOSO, 2010, p. 18-19).

A “intensidade do momento” a que se refere Velloso diz respeito tanto às tensões provenientes da Primeira Guerra Mundial, quanto à dificuldade que os protagonistas e coadjuvantes desses movimentos sentiam ao lidar com a nova sociedade industrial. Velloso ainda apontará para a importância dos movimentos modernistas no sentido em que estes

transformam de “maneira indelével a consciência e percepção do mundo; consequentemente, a própria percepção da cultura”².

Outro agente nessa transformação das percepções de mundo e da cultura foi o avanço tecnológico. Em especial, o advento do rádio e dos aparelhos de gravação e seus reproduzidores (gramofone). Paulo Puterman vai expor em *Indústria Cultural: A agonia de um conceito*³ que o desenvolvimento tecnológico “influencia a cultura que se produz, alterando radicalmente as condições de acesso a ela”⁴. Mas quais são essas condições de acesso?

Como o próprio Puterman expõe no livro, essas condições de acesso estão ligadas a fatores socioeconômicos e geográficos. Ou seja, determinados bens culturais puderam ser mais difundidos a um público que não teria meios de acesso a eles por conta das grandes distâncias. Ao mesmo tempo esses bens se transformam em produtos que só poderão ser acessados por meio do poder econômico, dificultando o acesso a pessoas que não dispõem de dinheiro para adquirir esses bens. A música será diretamente afetada, uma vez que, como evento que acontece em um determinado lugar em determinado tempo, a possibilidade de ser transmitida para um local a quilômetros de distância ou ainda a capacidade de ser gravada e transportada aonde quer que se vá e em que se encontre um reproduzidor é uma verdadeira revolução. Mas o mais importante é que, além de modificar a relação com a música, o avanço da tecnologia criou novos produtos de consumo que tinham o poder simbólico de legitimar socialmente determinados gêneros musicais.

Ao criar novos produtos, ao passar a fabricá-los em larga escala e ofertar seus diferentes “tipos” para diferentes públicos e nichos, a indústria também cria a necessidade de inventar rótulos para qualificar esses produtos. E o rótulo necessita conter uma característica que o identifique e o torne diferenciado perante outros. Quais as consequências disso? É possível que esse tipo de funcionamento tenha um impacto na percepção simbólica da cultura de um povo ou nação?

²VELLOSO, 2010, p. 20.

³1994.

⁴*Ibid*, p. 52.

1.2 Tema e variações: Violão e Identidade Nacional na produção acadêmica

O intuito desta revisão não é ser completa. Ela busca, muito mais, expor e ajudar a entender as formas como o repertório brasileiro é retratado pelos intérpretes-pesquisadores. Também não é objetivo fazer uma revisão detalhista desta literatura, mas, sim, clarificar quais aspectos estão sendo pesquisados.

Tive acesso a um total de 36 trabalhos acadêmicos de pós-graduação escritos entre 1990 e 2015, ano de começo desta pesquisa (importante destacar que grande parte desses trabalhos está disponível em bibliotecas digitais e no site “Acervo Digital do Violão Brasileiro”). Desse total, 30 tinham como foco apenas um compositor. Entre esses compositores pesquisados por meus colegas, os mais recorrentes foram Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Marco Pereira e Garôto. Entretanto, nota-se um predomínio de pesquisas focadas em compositores nascidos anteriormente ou a temas anteriores a 1950. Também em linhas gerais, foi comum detectar nesses trabalhos uma necessidade de incluir uma abordagem biográfica, em muitos casos para suprir a carência de uma produção acadêmica mais sistematizada sobre alguns compositores.

Para fins de revisão bibliográfica, focarei minha atenção em 6 trabalhos específicos. Três deles por tratarem, com mais profundidade teórica, sobre o tema da *identidade nacional* e os outros três por terem tratado de compositores nascidos após 1950 - que também é o recorte temporal deste trabalho. Os três primeiros a serem comentados serão os de CARDOSO (2006), PEREIRA (2007), FRANCISCHINI (2012). E os demais são os de OLIVEIRA (2009), LEMOS (2012) e THOMAZ (2014).

O trabalho de Cardoso⁵ se foca na música do compositor e violonista carioca Guinga. A sua pesquisa trata de 3 questões básicas: a principal é buscar entender a forma com que o músico estrutura a sua linguagem composicional no violão, buscando para isso desvendar as diversas influências musicais que compõem a linguagem de Guinga. Nesse sentido, Cardoso constatou que o violonista estabelece um diálogo com a música de concerto brasileira através das influências da obra violonística de Villa-Lobos, ao mesmo tempo que também dialoga com as obras do universo do violão clássico do compositor cubano Leo Brouwer.

⁵ “Um violonista-compositor brasileiro: Guinga, a presença do idiomatismo em sua música” (2006).

Em adição a essas influências, Cardoso demonstrou como Guinga também se vale da música popular brasileira citando exemplos como Pixinguinha, Dilermando Reis e João Pernambuco.

Duas abordagens sobre a música de Guinga são de especial interesse no trabalho de Cardoso. A primeira trata de averiguar o posicionamento da obra de Guinga no que diz respeito à questão do “nacional em música”. Mesmo sem desenvolver ou expor teorias específicas sobre *identidade nacional*, o autor do estudo é bem-sucedido ao apontar como Guinga “revela-se um legítimo representante” da escola do violão brasileiro⁶. Cardoso também deixa clara a preocupação do compositor em reconhecer a importância da tradição da música brasileira e utilizá-la como inspiração, modernizando e recriando essa mesma tradição.

Um aspecto interessante da percepção de Guinga sobre a música brasileira é apontado por Cardoso:

“Guinga identifica uma parte da música feita no Brasil com a ‘música brasileira’, realizando não apenas a defesa da música nacional, mas também de qual música feita no país é legítima e digna de ser colocada no posto de ‘a’ música nacional. Em sua interpretação de ‘tradição da música brasileira’, exclui as vertentes musicais feitas no Brasil que não lhe interessam, citando somente a parte que lhe parece adequado defender. Não se trata, portanto, de um comprometimento com a música unicamente por ser produzida no Brasil: trate-se de um envolvimento com um tipo específico de música brasileira, na qual Guinga identifica uma qualidade diferencial, e a coloca por isto no lugar de ‘a’ tradição da música brasileira”. (CARDOSO, 2006, p. 51-52).

A outra abordagem de interesse aparece sobre o debate da categorização estilística da obra de Guinga entre os universos da música “erudita” ou da música “popular”. Cardoso constata que “uma característica própria aos violonistas compositores é a aproximação que realizam entre a música erudita e popular”⁷. O pesquisador se vale das definições de Bourdieu de “campo de produção da indústria cultural” e “campo de produção da cultura erudita”, que são distintos tanto na forma de produção quanto no público a quem se destinam. Enquanto o primeiro tende a seguir as regras de mercado para determinar a aprovação dos seus produtos, destinados a um público amplo, o último costuma estabelecer a suas próprias regras de produção de bens culturais, destinados a um público de também produto-

⁶ CARDOSO, 2006, p. 47.

⁷ CARDOSO, 2006, p. 60.

res⁸. Atestando a impossibilidade de alinhar Guinga completamente a qualquer um destes campos, Cardoso utiliza outra categorização de Bourdieu, a de “prática em vias de consagração”. Na verdade, Cardoso diz que tanto o campo da “música popular brasileira” quanto o violão poderiam ser considerados dentro desse conceito, já que ambos buscam atingir o reconhecimento das camadas mais intelectualizadas da sociedade. Esta análise é de especial ajuda, pois oferece uma ferramenta interessante para analisar a receptividade de um determinado repertório.

A pesquisa de Pereira⁹, por sua vez, teve como foco não um compositor, no que ela se diferencia da maioria das demais, mas um recorte temporal e geográfico específico: o Rio de Janeiro entre as décadas de 1900 e 1930. O objetivo do trabalho foi dar um novo enfoque à produção violonística da época, tentando demonstrar a variedade de intérpretes, compositores e estilos presentes durante esse período.

Pereira traça um perfil da historiografia acerca de temas como identidade nacional e cultura brasileira, enfocando principalmente na questão da dicotomia entre “popular” e “erudito”. Pereira aponta que existe uma tendência a uma historiográfica a estabelecer uma narrativa cronológica sobre a música brasileira e que, nas pesquisas sobre o violão solista, existe uma tendência a menosprezar aqueles compositores das primeiras décadas do século XX como “incipientes” ou menos relevantes. Pereira aponta para o aspecto simbólico que o violão adquiriu dentro da construção da identidade nacional, separando essa construção em dois momentos. O primeiro, ainda no século XIX, quando predominavam “as teorias raciais, (...), o violão fez parte dos atributos sociais negativos associados à preguiça, baderna e atraso da sociedade brasileira”¹⁰. Depois o violão seria elevado a símbolo nacional, por meio das reelaborações das teorias raciais do século XIX, sob influência, principalmente de Gilberto Freyre.

Essas observações servem para analisar a legitimação social de alguns compositores sob o enfoque da dicotomia entre o Popular e Erudito. Pereira, entretanto, apresenta uma abordagem inovadora, ao afirmar que

⁸ BOURDIEU *apud* CARDOSO, 2006, p. 61.

⁹ “O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias” (2007).

¹⁰ PEREIRA, 2007, p. 113.

as categorias de erudito e popular, para o violão no Brasil, são bastante imprecisas, porque o instrumento, além de ter transitado e de transitar entre diversos grupos sociais, tem utilizado um caráter híbrido, que funde estilos e técnicas. Pode-se dizer que o aspecto híbrido do violão também pode ser observado na maioria dos instrumentos musicais, porque os mesmos circulam entre diversos grupos sociais. Dessa maneira, caberia dizer que as categorias de erudito e popular são ideológicas e a nomeação e distinção de uma ou de outra faz parte dos discursos e disputas entre os grupos de uma sociedade, não havendo instrumento que esteja isolado ou utilizado apenas por um único grupo social. (PEREIRA, 2007, p. 48).

Esta conclusão atingida por Pereira é de grande relevância para esta pesquisa pois aponta que a fraqueza da categorização em “erudito” ou “popular” na música brasileira tem suas origens já nos começos do século XX, o que me leva a concluir que este fenômeno apenas ganhou mais força e amplitude nos últimos anos, sendo que o novo, então, não é o fato e sim a sua forma.

Por meio de análises auditivas, embasadas em teorias da fenomenologia musical, Pereira buscou traçar as semelhanças e diferenças estéticas e técnicas entre a música de João Pernambuco e de outros quatro compositores atuantes no Rio de Janeiro no período em foco. Buscando explicar o motivo de vários compositores da época não serem conhecidos, a pesquisadora chegou à conclusão que

o repertório não foi explorado porque não teve a sorte de ser transcrito na época ou posteriormente, e de não receber o aval dos violonistas atuais para serem executados no repertório de concerto, como foi o caso de João Pernambuco e Levino da Conceição. (PEREIRA, 2007, p. 111).

Pereira conclui sua pesquisa reafirmando que o ambiente musical da época era dinâmico, onde havia o diálogo entre tradições culturais diferentes e a criação de novas tradições, o que é uma semelhança com as práticas atuais do violão. Também aponta para como a construção da dicotomia entre as categorias de erudito e popular foi erguida a fim de estabelecer valores e distinções sociais ancoradas em demandas da época, o que é refletido em como o discurso acerca do violão brasileiro é estruturado hoje.

O foco da pesquisa de Francischini (2012)¹¹ é a obra do violonista e compositor Laurindo Almeida. No caso, o pesquisador busca relacionar a questão da narrativa da identidade nacional com a notória marginalização do nome de Laurindo Almeida na construção his-

¹¹ “Laurindo Almeida: música brasileira, identidade e globalização” (2012).

toriográfica da música brasileira. Nessa pesquisa é traçado um perfil artístico-musical de Laurindo Almeida, tratando de expor a diversa gama de atuações profissionais que este exerceu enquanto viveu nos EUA.

Por meio de uma análise da produção discográfica de Laurindo, Francischini expõe a multifacetada carreira do violonista que, além de instrumentista, atuou como compositor para cinema e em gêneros variados como Jazz, Música Brasileira e a música de concerto. Argumentando que

com a Indústria Cultural norte-americana em pleno processo de crescimento, aceitando-lhe e algumas direções, a adoção *contingencial* de uma postura “ecclética (frontalmente oposto à estética da pureza, exigida pela vertente nacionalista brasileira) como parâmetro estético-musical garantiu a Laurindo maior inserção no competitivo cenário musical norte-americano. (FRANCICHINI, 2012, p. 12).

Essa multifacetada atuação profissional de Laurindo, mesmo que contingencial, teria lhe valido o esquecimento nas páginas da história da música brasileira por conta de seu afastamento das tradições musicais do país. Esse fato é analisado sobre a ótica da relação identidade-diferença concluindo que

as identidades que se constituem hegemônicas se estabelecem pela diferença, ou seja, pela marginalização da outra, ou das outras identidades. A saber: o nacional se estabelece pela marginalização do internacional; o tradicional pela marginalização do moderno; o erudito pela marginalização do popular; e assim por diante. (FRANCISCHINI, 2012, p. 24).

O pesquisador, finalmente, argumenta que Laurindo Almeida se insere em um contexto de *mundialização*, cujo resultado sobre as identidades é a fragmentação. Longe de considerar um efeito nocivo dentro do que ele chama de “perfil identitário musical” de Laurindo Almeida, o autor argumenta que essa multiplicidade de características identitárias foram os motivos para o sucesso de Almeida no exterior. Mais ainda, ele conclui que “coabitando com outras identificações (latina, norte-americana e outras), a brasileira acabou por figurar como uma das ‘posições de sujeito’ de Laurindo Almeida, com um relativo poder mercadológico”.¹²

¹² FRANCISCHINI, 2012, p. 158.

A pesquisa de Francischini também foi de grande importância para este estudo pois aponta na mesma direção de reconhecer a importância da *diferença* na constituição da identidade nacional e, assim como a pesquisa de Pereira, por corroborar o pressuposto de que o diálogo com outros fazeres musicais é um traço comum da música brasileira.

As outras três pesquisas que serão brevemente expostas se diferem das anteriores por não tratarem da questão da identidade nacional. No entanto, elas analisam compositores que estarão presentes neste trabalho, o que as torna obviamente pertinentes por compartilharem, além dos compositores, do mesmo recorte temporal. Um dos compositores que analisarei neste trabalho, e que foi foco da pesquisa de Oliveira (2009)¹³, é Sérgio Assad. A partir da análise da suíte *Aquarelle*, primeira obra de Sérgio Assad para violão solo, Oliveira trata de caracterizar a linguagem instrumental do compositor. Assumindo que se trata de um compositor com práticas *híbridas*, Oliveira tenta também localizar os compositores e vertentes musicais que tiveram importância dentro da construção da linguagem composicional de Assad. Enfocarei alguns desses aspectos no segundo capítulo, quando analisarei a obra *Jobiniana Nº3*, também composta por Assad.

Devo ressaltar que concordo com Oliveira ao classificar Assad como um compositor com práticas e estética *híbridas*, entretanto, devo ressaltar que não compartilho do conceito de *hibridismo* tal como ele o entende, ou seja, “a adoção por compositores de orientação erudita de materiais rítmico-melódico (*sic*) e estilístico oriundos da música popular sob a ótica composicional da música culta”¹⁴. Esta definição, ainda que não afete ou invalide o resultado da pesquisa de Oliveira, pode criar um entendimento equivocado sobre o conceito, como parece ter sido o caso do próprio Oliveira ao apontar “o surgimento do hibridismo do violão clássico com a música popular no final do século XX”¹⁵ e depois concluir que o hibridismo é uma prática comum na tradição do violão brasileiro. Oliveira deixa transparecer uma relação hierárquica entre a música de concerto e a música popular, onde a primeira teria um papel ativo na exploração da segunda, relegando a música popular a um papel passivo e alienado em relação à música de concerto.

¹³ “Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise *Aquarelle* para violão solo” (2009).

¹⁴ OLIVEIRA, 2009, p. 12.

¹⁵ OLIVEIRA, 2009, p. 16.

Marco Pereira é outro compositor que foi foco de dois trabalhos acadêmicos, LEMOS (2011) e THOMAZ (2014) e que terá músicas analisadas neste documento. De maneira semelhante à de Oliveira, Lemos parte de uma peça de Pereira, a música *Samba Urbano*, para então chegar às conclusões sobre suas influências e sobre as linguagens musical e instrumental do compositor. Para tanto, o pesquisador utiliza a separação das características “tradicionais” e “não tradicionais” do gênero Chôro.

Lemos, em sua dissertação de mestrado¹⁶, encontra as influências tradicionais na estruturação rítmica da música analisada e na forma como Marco Pereira utiliza algumas das convenções tradicionais do samba e do chôro. Como influências não tradicionais encontrou o uso de idiomatismos “como a suspensão do campo harmônico a partir do uso (...) do paralelismo”¹⁷ oriundos, de acordo com Lemos, das influências das obras de Villa-Lobos e Leo Brouwer. Outra influência estrutural da música de concerto seria o “equilíbrio das vozes em momentos polifônicos”¹⁸. Lemos também nota a influência do Jazz, especialmente dos gêneros “*Cool Jazz*” e *Be-Bop* por meio do uso de “acordes por quartas, escalas alteradas, de tons inteiros e o uso extensivo de acordes alterados”¹⁹.

O pesquisador ainda conclui dizendo que Marco Pereira apresenta características que se “enquadram no processo histórico do violão popular brasileiro que se iniciou no começo²⁰ do século XX”²¹. Embora ainda incorra na separação entre “popular” e “erudito”, nota-se que Lemos concorda que o processo de mescla de estilos faz parte da produção brasileira para violão.

Em outra direção, a pesquisa de Thomaz²² (2014) tenta construir um perfil do estilo composicional de Marco Pereira buscando elementos unificadores em uma amostragem mais abrangente de composições do violonista-compositor em questão. Partindo, também, da constatação das práticas *híbridas* de Marco Pereira, embasadas pelas definições de Peter

¹⁶ “O estilo composicional de Marco Pereira apresenta na obra *Samba Urbano*. Uma abordagem a partir de suas principais influências: a Música Brasileira, o *jazz* e a música erudita”.

¹⁷ LEMOS, 2012, p. 54

¹⁸ LEMOS, 2012, p. 54.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Lemos, na verdade, escreve “final do século XX”, entretanto segue seu argumento citando nomes como João Pernambuco, Américo Jacomino, Dilermando Reis e Garôto que estão localizados temporalmente no início do século XX.

²¹ LEMOS, 2012, p. 55.

²² “A linguagem musical e violonística de Marco Pereira: um simbiose criativa de diferentes vertentes”.

Burke e Acácio Piedade, Thomaz empreende uma análise do arranjo da música *My Funny Valetine*, chegando à conclusão de que este “é uma amostra do diálogo entre as tradições da música popular e da música erudita na geração de um produto artístico novo, de difícil enquadramento”²³.

Em seguida, o pesquisador empreende uma análise da linguagem de Marco Pereira se atendo basicamente na fusão de dois aspectos. O primeiro é a assimilação (ou tradução) de ritmos tradicionais da música brasileira para o violão e, em seguida, a linguagem harmônica de Marco Pereira, apontando que ele utiliza vários *voicings* recorrentes da tradição do Jazz norte-americano. Tenho a apontar que o trabalho de Thomaz, nesse sentido, foi altamente detalhado e bem-sucedido. Entretanto, parece ter faltado evidenciar com mais ênfase os aspectos da música de concerto na obra de Pereira, tal como feito por Lemos.

Pode-se concluir que, se por um lado, esta revisão bibliográfica revelou que desde o começo do século XX existe, na produção brasileira para violão, uma tendência a absorver influências de diversas culturas e, também, uma certa liberdade, entre os compositores, de transitarem entre o que eram consideradas as práticas e os materiais musicais oriundos da música de concerto e os da música popular - principalmente como apontado na pesquisa de Pereira (2007). Por outro lado, essas pesquisas apontaram que essa produção esteve, e ainda está em alguns casos, submetida ao crivo das categorizações sociais, que não levavam em consideração o conteúdo musical propriamente dito, mas, sim, as distinções sociais baseadas em narrativas que legitimavam o repertório enquanto nacional ou estrangeiro; ou enquanto “popular” ou “erudito”. O risco que se corre ao analisar um repertório contemporâneo com auxílio de ferramentas, ou sob a ótica de uma visão de mundo cada vez mais distante, é o de perpetuar vícios contidos nesses próprios discursos. Não se trata de separar e categorizar os materiais e autores a partir de um conceito prévio e, sim, de evidenciar a forma como eles trabalham e como isso dialoga com o contexto sócio-cultural brasileiro contemporâneo. O risco que se corre aqui é o de não alcançar uma completa fusão entre a ferramenta e objeto, mas é o caminho que optei para esta pesquisa

Por meio da pesquisa de Pereira, foi possível constatar a importância de uma abordagem mais panorâmica do repertório e não apenas focada em um compositor. Esse tipo de

²³ THOMAZ, 2014, p. 41.

abordagem pode apontar para novas formas de expor a relação entre o repertório brasileiro e o contexto sócio-histórico no qual ele se insere, evitando que generalizações ancoradas em casos específicos sejam realizadas. É nesse sentido que tentarei compreender a produção brasileira atual em relação ao contexto sócio-histórico brasileiro. Outra contribuição que busco oferecer é expor o conceito de *estereótipo* como uma das formas de representação simbólica a partir da visão do outro. Mais adiante neste capítulo esse conceito será desenvolvido.

1.3 Interlúdio: Identidade e estereótipo

Minha hipótese neste trabalho parte da constatação empírica de que existe uma expectativa específica baseada em estereótipos, no que diz respeito ao conteúdo musical, do público e dos músicos estrangeiros quando se fala em música brasileira. Acredito que a maior penetrabilidade social de gêneros como Choro, Samba e Bossa-Nova alinhada com um tardio desenvolvimento do repertório violonístico que contemplasse outros gêneros (sejam de música brasileira, ou de correntes mais universalistas como a vanguarda) ajudaram a enfatizar um fazer musical que se relaciona mais com a construção da narrativa de identidade Nacional do início do século XX, do que com o atual cenário sociocultural brasileiro, mais diverso, urbano e cosmopolita.

Quero dividir o restante deste capítulo em três momentos. O primeiro será o de exposição dos conceitos que usarei no restante deste trabalho e como eles se relacionam. O segundo momento será uma breve exposição histórica do desenvolvimento do repertório violonístico brasileiro. Por fim, gostaria de analisar como o repertório composto nos últimos 30 anos foi absorvido pelo meio do violão de concerto.

1.3.1 Conceituando: Estereótipo

Neste trabalho usarei o conceito de estereótipo de acordo com o definido por Homi Bhabha no seu livro “O Local da Cultura” (2013). Para Bhabha o estereótipo é “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido,

e algo que deve ser ansiosamente repetido”²⁴. Para Bhabha, um estudioso das relações pós-coloniais, estereótipo deve ser analisado sob a ótica do fetiche Freudiano, por ambos serem “a recusa da diferença”²⁵ como mecanismo de poder. Não vou entrar em detalhes sobre a visão de Bhabha na relação de poder dos sujeitos coloniais. Vou aqui extrapolar o conceito e aplicá-lo na relação da Identidade com o campo da indústria cultural, considerando que a última se utiliza de culturas e identidades para criar produtos com aceitação e penetrabilidade no mercado. Mas antes concluo sobre o estereótipo na visão de Homi Bhabha

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2013, p. 130).

É dizer, portanto, que o *estereótipo* é uma forma de representação que não permite ao seu objeto a possibilidade da autodeterminação por meio da oposição com aquele que Bhabha chama de “Outro” - um sujeito externo. Mas antes é uma representação que permite apenas ao agente externo determinar a identidade do sujeito-objeto. Em termos mais simples: é uma determinação exercida de fora para dentro. Mas como o estereótipo pode ser um produto da relação *identidade nacional-Indústria Cultural*? Para isso caberia, primeiro definir o conceito de *identidade nacional*.

1.3.2 Conceituando: Identidade

Stuart Hall divide os sujeitos e suas identidades em três tipos, sendo um deles a “identidade do sujeito sociológico”²⁶. Esse termo estabelece a ideia de que um indivíduo não é autodeterminado, mas sim um resultado da interação de seu “centro essencial” com o meio social em que vive. A identidade, então,

nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” - entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós mes-

²⁴ BHABHA, 2013, p. 117.

²⁵ BHABHA, 2013, p. 129.

²⁶ HALL, 2015, p. 11.

mos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2015, p. 11).

Essa é uma forma chave para entender a relação que se estabelece entre indivíduo e Nação. O mesmo Hall vai dizer que a própria Nação é um produtor de sentidos, um “sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da *ideia* de nação, tal como representada em sua cultura nacional”²⁷.

A narrativa de uma *identidade nacional* impõe, automaticamente, a criação de uma alteridade, uma demarcação quase imediata entre aquilo que é nacional e aquilo que não o é. Nas palavras de Bauman

a identidade nacional, permita-me acrescentar, nunca foi como as outras identidades. Diferentemente delas, que não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. [...] a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre “nós” e “eles”. (BAUMAN, 2005, p. 28).

Uma diferença a se notar entre identidade nacional e o estereótipo é a direção das relações. Enquanto a identidade busca se definir através do reconhecimento interno daquilo que “sou” em relação ao que “não sou”, o estereótipo, como afirma Bhabha, é a afirmação daquilo que o outro é (ou imagino, ou me convém que seja).

De tal maneira que a geração de estereótipo de uma cultura nacional se aproveita da ideia de unificação e da fidelidade exigida pela ideia de identidade nacional. Entretanto, como apontado por Bauman, a *identidade nacional* trata de uma narrativa que serviu às aspirações políticas do Estado-Nação moderno e não de uma característica nata entre os indivíduos de uma nação.

De acordo com Bauman, atualmente a noção de identidade é diferente; ela

é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de uma esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre as alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais - mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária

²⁷ HALL, 2015, p. 30.

e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tende a ser, suprimida e laboriosamente oculta. (BAUMAN, 2005, p. 22).

Portanto Bauman encara a *identidade* como uma construção que se faz a partir de um dado da realidade e não o caminho inverso - construir uma realidade a partir de uma imagem idealizada. Um dos traços da chamada *Pós-Modernidade* – nos termos de Bauman, *Modernidade Líquida* – é a crescente evidência da incompletude da identidade, ou seja, o fato de que “a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas²⁸”.

1.3.3 Criando produtos: A Indústria cultural

Rodrigo Duarte dedica uma parte de seu livro “*Teoria Crítica da Indústria Cultural*” a explicar a teoria de Adorno e Horkheimer. Sobre o funcionamento dessa indústria, Duarte explica que

Ao contrário dos outros dois modelos mencionados - o da arte culta “autônoma” e o da arte “leve”, popular, que possuem, em diferente medida e com diferentes graus de elaboração, a espontaneidade das expressões de anseios e sentimentos das sociedades em que surgem -, a indústria cultural é antes de tudo, um negócio que tem seu sucesso condicionado a empréstimos e fusões da cultura, da arte e da distração, subordinando-se totalmente às já mencionadas finalidades de lucro e de obtenção de conformidade ao *status quo*. (Duarte, 2003, p. 59)

Duarte ainda expõe, no segundo capítulo de seu livro, como os produtos da *Indústria Cultural* precisam refletir uma preferência ou expectativa de seu público alvo. E é neste ponto que o diálogo entre as identidades e a criação de produtos tende a gerar estereótipos. Ao devolver um produto que corresponde a uma preferência ou expectativa do público, a indústria incorre no mesmo fetiche da repetição que caracteriza o estereótipo. “Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cinicamente. Uma prova fotológica como essa, não é rigorosa, mas é avassaladora²⁹”.

²⁸ HALL, 2015, p. 30.

²⁹ DUARTE, 2003, p. 63.

De forma que se cria uma simplificação daquilo que é real, objetivando o lucro. Esta simplificação permite a confirmação daquilo que as pessoas já acreditam ser o real. Como o já citado Puterman afirma,

Os produtos culturais constituem sempre um meio de comunicação, na medida em que serão consumidos por uma coletividade e, portanto, interpretados por esta (como a palavra é também interpretada para poder funcionar), não fogem à regra, e, também, têm função tanto de aproximação quanto de distanciamento. (Puterman, 1994: 40)

1.3.4 Desenvolvimento: processo de transformação de identidade em estereótipo

É possível, então, de forma pertinente, gerar uma relação entre indústria cultural e identidade nacional semelhante àquela relação existente entre colono e colonizado. Levando em conta que tanto para a indústria cultural, quanto para o colono, o importante é estabelecer uma forma de tirar proveito de determinadas características do colonizado ou de determinada identidade (nacional), neste caso resultando na geração de um estereótipo. Então, do ponto de vista mercadológico, é natural que haja o estabelecimento de estereótipos dentro da elaboração de rótulos para que se crie o aspecto de fixidez e previsibilidade com o objetivo de se atingir o sucesso comercial.

O interessante é notar que, no caso da música brasileira para violão solista, esse estereótipo acabou criando uma situação em que se encontra por um lado a repetição e congelamento de um determinado tipo de linguagem – que, não obstante a sua importância no desenvolvimento da música brasileira, não corresponde totalmente às práticas vigentes na produção atual. Por outro lado, se dá uma legitimação dos gêneros brasileiros por meio da criação de produtos que estariam ligados à uma tradição da “música erudita”.

Portanto, acredito que seja possível apontar que, mesmo não estando ciente, o intérprete ao apresentar uma obra ao vivo, ou mesmo ao registrá-la em áudio, participa da construção de significados e de narrativas sociais. De tal maneira que as escolhas de repertório dos intérpretes são capazes de reforçar narrativas, inclusive as de identidade nacional, estas já moldadas sob a pressão do estereótipo, especialmente quando o próprio produto final, no caso do registro sonoro, se coloca como algo representativo de determinada cultura.

Partindo desses pressupostos, eu atribuí à expressão “*Brazilian Guitar Music*” um sentido particular. Não como um rótulo que se refere à produção brasileira para violão propriamente dita, mas como uma ponte que conecta intérpretes e público por meio de uma noção compartilhada, fixa e idealizada daquilo que imaginam ser a música brasileira. Em muitos casos, como poderá ser visto mais adiante, essa noção diz respeito à música composta, principalmente, na primeira metade do século XX na região sudeste do Brasil (especialmente no Rio de Janeiro), ou músicas que dialoguem com esse contexto específico.

Musicalmente falando, é um repertório que contém traços específicos de síncope (como a famigerada “síncope característica”), uma harmonia triádica diatônica e gêneros como o Samba e, principalmente, o Chôro. Excluindo músicas e compositores que não correspondam a essas especificidades.

Optei por manter a expressão em inglês para manter a ideia de uma relação estabelecida a partir de um observador externo - mesmo que se possa dizer que ela é compartilhada por certa parte do público e de intérpretes brasileiros. Com isso também é possível evidenciar a ideia de fixidez e imutabilidade rígida que é imposta através de um produto que simplifica a diversidade atual da produção brasileira. Essa diversidade é fruto do desenvolvimento social e cultural do país nos últimos 50 anos e negar essa diversidade e desenvolvimento, a meu ver, é uma abordagem mais conservadora e segura em prol de um produto que ressoa com os preconceitos e expectativas do público.

Entender a identidade do indivíduo como algo em perpétua transformação e entender o papel do indivíduo como parte da produção de sentido da nação nos leva a supor que a noção de *brasilidade*, enquanto narrativa geradora de identificação, também é algo em perpétua transformação. Portanto, se, ao lado dessa argumentação, ainda formos seguir as premissas de Mário de Andrade que, em 1928, assinalou que “o critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social; deve ser um critério de combate” e que “o critério de música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade”³⁰, podemos nos questionar: qual o critério atual, em 2017, da música brasileira? Qual é a realidade social que a música que foi registrada por intérpretes retrata ou está inserida?

³⁰ ANDRADE, 2006, p. 15.

1.4 Um cantinho, um violão: identidade Nacional/Brasilidade no repertório brasileiro para violão I (1900-1960)

1.4.1 Violão como símbolo de brasilidade: a brasilidade dos compositores violonistas

Estudos como os de Taborda (2011) e Bartoloni (2015) traçam um histórico da importância e do papel do violão nas sociedades carioca e paulista, respectivamente, na primeira metade do século XX. Taborda encontrou uma síntese do papel do instrumento em um documento produzido por Alexandre Gonçalves Pinto³¹, que divide essas funções entre: 1) o violão como acompanhador das modinhas e lundus; 2) acompanhador em conjuntos de música instrumental; 3) o violão como solista em obras compostas ou transcritas para ele. Enquanto ao meio social, Taborda ressalta que “o violão esteve presente na sociedade brasileira, tanto nos círculos de elite, quanto nas manifestações das camadas populares”.³² Assim sendo, era natural que um instrumento como o violão fosse colocado junto à cultura mestiça e os novos gêneros musicais como símbolo de brasilidade.

O conceito de *símbolo* é o primeiro conceito tratado pelo psicólogo Carl Jung no ensaio “Chegando ao inconsciente”³³, que trata de estabelecer com clareza conceitos que ele desenvolveu para a análise dos sonhos de seus pacientes por meio da psicanálise. Entretanto, é um estudo pertinente, uma vez que Jung extrapola os limites da psicologia para tratar de conceitos com implicações sociais. Para Jung, símbolo é o “termo, o nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e manifesto”³⁴. Jung aponta para a dimensão ampla e inexata do símbolo dentro do inconsciente e de seu papel importante para a construção da compreensão humana do mundo. Uma vez que o intelecto do ser humano não consegue compreender tudo ao seu redor, ele emprega a linguagem simbólica para atingir alguma compreensão e dar significado ao seu entorno.

Ainda sobre os símbolos, Jung irá identificar dois tipos de símbolos, os naturais e os culturais. Os símbolos naturais dizem respeito a imagens formadas no inconsciente e que,

³¹ TABORDA, 2011, p. 117.

³² TABORDA, 2011, p. 168.

³³ In: “*O homem e seus símbolos*”. Concepção e organização de Carl Jung. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2008.

³⁴ JUNG, 2008, p. 18.

por isso, é comum encontrar em diversos tipos de sociedade, de tempos históricos distintos, símbolos semelhantes ou equivalentes. Já os símbolos culturais, que interessam a esta pesquisa, são aqueles que servem a um propósito narrativo e que foram elaboradas a ponto de serem aceitas em sociedades civilizadas.³⁵

Os símbolos culturais são mencionados por Hall ao dizer que

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nos mesmos. (HALL, 2015, p. 31).

Podemos concluir então que o símbolo é um meio para trazer o discurso da formação e legitimidade da nação a um plano decifrável para as comunidades e sociedades modernas. Ele serve para explicar, engajar e unificar as pessoas por meio de ideais compartilhados. Essa ideia é ecoada por nomes importantes como o violonista Fábio Zanon. Ele afirma que “como o café e o futebol, o violão está indissociavelmente ligado a uma visão sócio-cultural do Brasil, e nossa identidade musical é impensável sem a sua presença”³⁶. A instigante afirmativa de Zanon atribui ao violão uma função simbólica de comunicar (representar) o que é “ser brasileiro”. Em termos práticos, o violão seria o instrumento que naturalmente se enquadra nos fazeres musicais brasileiros. Mas como podemos identificar isso no violão e na música escrita para o instrumento?

O violão, neste caso, funciona como uma espécie de mediador entre a “Nação” (ou a música nacional) e o povo. Sua imagem lembrará os gêneros musicais que ele veicula. Estes gêneros, por sua vez, são manifestações que expressam as características do que é chamado de *brasilidade*. Em termos mais precisamente musicais, a narrativa da brasilidade, caracterizada pela miscigenação (mestiçagem) do povo brasileiro, teve como símbolos gêneros brasileiros que uniam de padrões rítmicos de origem africana ou afro-brasileira com os padrões melódico-harmônicos europeus - como Samba, Chôro, Baião. Entretanto, constatar isso é também constatar a rejeição ao segundo plano das influências indígenas dentro da

³⁵ *Ibid*: p. 117.

³⁶ ZANON, 2006.

formação do povo brasileiro, tornando a própria narrativa da unidade da mestiçagem um tanto falha ou estereotipada.

Nomes como João Pernambuco, Canhoto, Garôto, e Dilermando Reis são tidos por muitos como os fundadores de uma tradição ligada ao violão. . Acredito que, contextualizar cada um dos violonistas mencionados relacionando-os através de suas músicas com aquilo que estava em voga na época possa ajudar a entender a trajetória e contexto no qual o repertório brasileiro se desenvolveu nesse período.

Canhoto, o mais velho dos compositores citados, é autor de diversos tangos em estilo argentino e, também, de várias valsas de caráter seresteiro, bem como de diversos estilos americanos, como Fox-trot e Rag-time. João Pernambuco já pertence a uma geração ligada ao descobrimento da música popular urbana e regional nordestina, tendo composto diversos chôros e tendo integrado o Grupo de Caxangá ao lado de Catullo da Paixão Cearense. Garôto é tido como um dos precursores da Bossa-Nova, tendo integrado o Bando da Lua e acompanhado Carmen Miranda em viagens aos EUA na década de 40. Também dos anos 40 é seu samba-exaltação "*Lamentos do Morro*", uma de suas composições mais conhecidas. Dilermando Reis compôs diversas Valsas e Chôros. Inclusive, chegou a ser professor de violão do presidente Juscelino Kubitschek já nos anos 50. Mas também foi um dos primeiros a compor um baião para violão, "*Calanguinho*", que, mesmo não apresentando algumas características estilizadas do baião de Luiz Gonzaga, foi influenciado pelo enorme sucesso que o gênero fazia no país à época.

Um outro nome que não mencionei anteriormente por não ser um solista de violão: João Gilberto. Ele é reconhecido pela sutileza de suas interpretações, refletida principalmente em sua maneira de cantar e de se acompanhar ao violão. No canto, Gilberto se notabilizou por usar uma dinâmica mais baixa na voz, de forma contrária ao que faziam os cantores da época, muitas vezes com vozes imitando um canto operístico. No acompanhamento, Gilberto ficou conhecido pelo "desencontro" entre a levada do violão e o canto. Outros nomes ligados à bossa-nova, mas que tiveram maior atividade com solistas, lembrados por Tinhorão no artigo "*Os Pais da Bossa-Nova*"³⁷ são Luiz Bonfá, Laurindo Almeida e Baden Powell.

³⁷ In: TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

Estes podem ser considerados alguns dos fundadores do “clássico violão popular brasileiro”³⁸, que reflete muito bem o fazer musical no Brasil até meados dos anos 60 do século XX.

1.4.2 Violão como símbolo de brasilidade: A brasilidade dos compositores do Nacional-Modernismo

Mário de Andrade atuou como espécie de guia estético dos compositores eruditos e se preocupou muito mais com o estudo da música que hoje chamaríamos de folclórica do que com a valorização da música popular urbana. Ele tinha como objetivo claro criar uma “música artística” que fosse reflexo da identidade do povo brasileiro. De forma que ele acreditava que o dever dos compositores era apreender esse imaginário musical compartilhado. Barbeitas sintetiza da seguinte forma o pensamento Andradiano

Mário de Andrade inclui no Ensaio (sobre a música brasileira) um esboço de projeto estético de nacionalização da música artística (erudita) que evoluiria em três fases, partindo exatamente da utilização ostensiva de ritmos e melodias folclóricas/populares (tese nacional), passando pelo amadurecimento composicional dessa utilização (sentimento nacional) até chegar ao ponto em que tanto os materiais quanto a técnica de composição refletissem naturalmente, sem necessidade de afirmação voluntariosa, a brasilidade (inconsciência nacional). (BARBEITAS, 2007: p. 134)

É importante, entretanto, dar atenção a duas coisas: a música popular que deveria seguir de guia e modelo para Mário de Andrade é a música folclórica, aquela vinda de um Brasil que não estivesse sofrendo com as influências estrangeiras da época. Notam-se, portanto, dois movimentos de distinção no discurso andradiano: o primeiro que revela uma diferença entre popular/folclórico e a música “artística”; e o segundo relativo a autenticidade da música popular urbana enquanto genuinamente brasileira, uma vez que estaria sujeita às influências dos modismos estrangeiros.

Contudo, é interessante notar que a única peça brasileira publicada que se alinhava, ou ao menos dialogava, com os ideais no nacional-modernismo de Andrade era o *Chôros Nº1*, de Heitor Villa-Lobos. Como evidenciado pelo pesquisador Humberto Amorim esta “foi

³⁸ Termo utilizado pelo famoso Duo Assad para dar nome ao seu cd comemorativo de 50 anos de carreira e que incluía peças de todos os compositores citados, como forma de tributo a essa tradição.

também a primeira peça do compositor, para o instrumento, a ser publicada”³⁹, Villa-Lobos, nessa época, já havia composto a *Valsa Concerto N^o2* e, ao menos, algumas peças da sua *Suíte Popular Brasileira*⁴⁰. Ainda de acordo com Amorim, as primeiras publicações do *Chôros N^o1* se deram entre a década de 1920 e 1930, período em que o pesquisador também afirma terem sido compostos os *12 Estudo* para violão.

Mesmo com toda a popularidade do violão dentro da música popular brasileira, a próxima peça para violão de compositor nacionalista só viria a ser publicada em 1951. Trata-se do *Ponteio*, de Camargo Guarnieri, composta na década em 1944. Há ainda a *Suíte*, de César Guerra-Peixe, obra que mescla traços nacionalistas com a técnica dodecafônica, composta em 1946 e que não foi publicada comercialmente até hoje. Nesse período, Villa-Lobos já havia composto todo o corpo de sua obra para violão solista, completado pelos cinco prelúdios da década de 1940.

Portanto, concluímos que o repertório brasileiro para violão da primeira metade do século XX era formado basicamente pelas músicas dos compositores-violonistas que compunham choros, maxixes, valsas entre outros gêneros de música urbana, e pela obra de Villa-Lobos - ele mesmo, um violonista. Essa situação se altera a partir da década de 50 e, sobretudo, a partir da década de 60. Desse assunto me ocuparei mais adiante; por agora gostaria de desvendar quem são esses compositores violonistas que compuseram o corpo do repertório violonístico entre 1900 e 1950.

O distanciamento em relação ao violão dos compositores modernistas pode ser explicado por uma conjunção de fatores, entre eles a relativa escassez de violonistas brasileiros que estivessem mais profundamente envolvidos com a música de concerto na primeira metade do século XX; o estigma social que acompanhava a imagem do violão, não apenas enquanto instrumento de menor importância, mas também ligado às classes mais baixas da sociedade e à boemia, e o próprio desconhecimento, por parte dos compositores, da técnica de escrita para violão.

³⁹ AMORIM, 2009, p. 95.

⁴⁰ AMORIM, 2009, p. 95.

1.5 “Um cantinho, quantos violões?”: Identidade Nacional/Brasilidade no repertório brasileiro para violão II (1961-)

A partir dos anos 60, pode-se constatar uma ampliação do repertório violonístico dentro do meio da música de concerto. Lado a lado com essa mudança de atitude dos compositores, há também um movimento dos intérpretes de resgate do repertório de compositores-violonistas da primeira metade do século XX por meio da edição de partituras e, já nos anos 80, um aparecimento de uma nova geração de compositores-violonistas.

Uma característica importante deste repertório é a grande variedade de estilos, estéticas e gêneros que ele oferece ao intérprete. Nesse sentido, o repertório brasileiro para violão se inseriu em um cenário diferente, de um mundo muito mais globalizado. O sociólogo Zygmunt Bauman descreve o novo cenário das culturais globalizadas

Axiologicamente falando, as relações culturais não são mais verticais, mas horizontais: nenhuma cultura pode exigir subserviência, humildade ou submissão às outras simplesmente em nome da sua presumida superioridade ou progressismo.”(BAUMAN, 2011, p. 37, tradução minha).⁴¹

Outro efeito, notado pelo próprio Bauman, é a flexibilização dos interesses e a abertura para a individualidade, agora as pessoas não precisam se identificar apenas com um tipo de ideologia ou gosto específico, ou mesmo linha estética. Nesse sentido, os intérpretes brasileiros exerceram um papel importante.

É possível dizer que o aumento de interesse dos compositores pelo violão se deu a partir de duas figuras importantes: Turíbio Santos e Carlos Barbosa-Lima. Sobre o segundo, Norton Dudeque escreve que é “um dos mais conceituados violonistas, tanto em concertos, como na edição, transcrição e comissão de novas obras para o instrumento”⁴². A Barbosa-Lima são dedicadas obras de Francisco Mignone, Carlos Alberto Pinto Fonseca e Theodoro Nogueira, por exemplo. Todos compositores ligados a uma estética nacionalista. Barbosa-Lima também é responsável pela divulgação da obra de Isaías Sávio de quem foi aluno.

⁴¹ Texto original: “Axiologically speaking, cultural relations are no longer vertical but horizontal: no culture can demand or be entitled to subservience, humility or submission on the part of any other simply on the account of its own assumed superiority or ‘progressiveness’”.

⁴² DUDEQUE, 1994, p. 103.

Para Márcia Taborda, que busca ressaltar a importância da sociedade carioca na formação da identidade nacional, é com o estabelecimento da carreira de Turíbio Santos que “o violão brasileiro se faz presente no ambiente internacional”⁴³. De fato, Santos desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do violão brasileiro. Foi o primeiro a gravar os *12 Estudos* de Villa-Lobos, ainda nos anos 60, e, dentro da editora francesa Max Eschig, elaborou a *Collection Turíbio Santos*, que contava com obras de diversos compositores brasileiros de linguagens e vertentes musicais diferentes como Edino Krieger, Cláudio Santoro, Francisco Mignone, Ricardo Tacuchian, Marlos Nobre, Almeida Prado e Radamés Gnattali. Falarei um pouco mais sobre essa coleção no segundo capítulo. Cabe ainda ressaltar o papel de Turíbio Santos ao resgatar, nos anos 70, a obra de João Pernambuco (*ibid*: 139).

Nota-se que Turíbio Santos e Barbosa-Lima ajudaram a dilatar a variedade estilística da produção brasileira para violão. Não apenas obras dos compositores nacionalistas foram incluídas, mas, também, compositores de vanguarda- movimento que pouco contribuiu com repertório violonístico na primeira metade do século. O resgate de obras da tradição do violão popular também é importante.

Já nos anos 80 aparecem novos compositores violonistas como Marco Pereira, Paulo Bellinati (que é também responsável por elaborar uma nova edição das obras de Garôto) e Sérgio Assad. A música desses compositores se caracteriza não apenas pela abordagem idiomática e particular do instrumento, mas também por um diálogo aberto da música brasileira com diversas outras tradições como Jazz e a música de concerto, fruto de suas formações musicais e da relação que estes compositores cultivaram com o violão e com a música.

Ainda nos anos 80 surgem compositores-violonistas ligados a outros tipos de tendências. Em 1982 o compositor e violonista Antônio Madureira, uma das mentes criativas do Quinteto Armorial, lança seu primeiro CD solo, contendo peças de sua autoria, trazendo um discurso nacionalista influenciado pela ideologia Armorial de Ariano Suassuna. Surgem, um pouco mais tarde, violonistas ligados à música de vanguarda como os casos de Arthur Kampela e Roberto Victório.

⁴³ TABORDA, 2011, p. 109.

Esta é uma lista extremamente curta e resumida de nomes que estão atuantes no mundo violonístico como compositores. Escolhi mencionar estes pois é exatamente neles que este trabalho estará focado. São compositores que, de uma certa forma, ainda estão localizados - tanto geográfica como simbolicamente - em uma grande narrativa construída e legitimada pelas regiões mais desenvolvidas do país. É sem dúvida um recorte limitado, ainda assim rico o suficiente para servir de ilustração à minha premissa.

No segundo capítulo tratarei da análise de obras de seis compositores para evidenciar como a *brasilidade* tem sido articulada no repertório brasileiro mais recente. Quero agora seguir para a terceira e última parte deste capítulo, onde vou tratar da receptividade do repertório brasileiro para violão nos campos da editoração de partituras e de registros fonográficos.

1.6 A “Indústria do Violão” e a confirmação do estereótipo

Nesta parte do trabalho me proponho a analisar como os intérpretes e os meios mercadológicos absorveram o repertório brasileiro para violão. Por “meios mercadológicos” entendo todos aqueles produtos e materiais que ajudem na difusão da música, sejam eles CD’s/DVD’s, partituras, métodos ou mesmo livros. Para ilustrar essa minha premissa, quero exibir alguns dados retirados do catálogo de uma das maiores difusoras da música para violão clássico no exterior, neste caso escolhi a Guitar Solo Publications (GSP), com base nos Estados Unidos⁴⁴.

A GSP é um selo de publicação de partituras, métodos e CD’s e seu dono-fundador, Dean Kamei, recebeu no ano de 2014 o “*Industry leadership award*” concedido pela *Guitar Foundation of America* (GFA), uma das maiores instituições dedicadas ao violão da atualidade⁴⁵. Localizada na cidade de San Francisco, Califórnia e tendo publicado pela primeira vez

⁴⁴ Há atualmente iniciativas como o site Acervo Digital do Violão Brasileiro, uma iniciativa que produziu até agora três concursos de composição para violão, contando com um amplo apoio de nomes importantes do instrumento como Sérgio Assad, Marco Pereira e Fábio Zanon, tendo produzido como produto, até agora, três CD’s e dois álbuns de partituras dos quais falarei mais adiante neste trabalho. Recentemente, também, iniciou-se a Guitarcoop, uma cooperativa de violonistas brasileiros e estrangeiros que lançou seis CD’s até o momento e têm produzido conteúdo disponível em seu canal na rede social youtube.com.

⁴⁵ Eu mesmo estive presente na convenção internacional do GFA e na cerimônia de premiação. Entretanto, ele pode ser verificado no seguinte link:

em 1985, a GSP conta, hoje, com 265 títulos em seu catálogo de partituras, que vão de arranjos à composições originais para o violão⁴⁶. Consultando esse catálogo online, constatei que a GSP lista 216 títulos entre partituras e métodos, dos quais 76 são de autoria de compositores brasileiros⁴⁷, em termos percentuais equivale a 29,8%, ou seja, quase um terço das publicações é de compositores brasileiros. Dos 43 CD's lançados pela GSP, doze (27,9%) são dedicados majoritariamente ou completamente à música brasileira. O site ainda fornece uma lista dos 64 artistas que publicaram partituras ou lançaram CD's pelo selo, dos quais 18 são brasileiros (28,1%).

A partir dessas listas, podemos extrair qual é a demanda que a GSP está suprindo. Ao ver os nomes dos artistas, onde estão incluídos três autores de obras que serão analisadas neste trabalho, vemos que todos eles estão fortemente ligados a uma linha de fazer musical que confirma a narrativa da “tradição inventada” brasileira. Nomes importantes e emblemáticos dentro da história do violão no Brasil como Garoto, Dilermando Reis e Baden Powell, e nomes igualmente importantes, porém mais atuais como Antônio Madureira, Marco Pereira, Paulo Bellinati e Sérgio Assad. Todos esses artistas ajudam a reforçar a imagem por trás do rótulo de “violão brasileiro” e o fato de uma das maiores produtoras de meios para violão dos Estados Unidos focar quase 30% de seus lançamentos nesse tipo de produtos nos aponta qual é o interesse de uma boa parcela do público ouvinte e profissional de violão.

A construção de um repertório se dá por meio da articulação dos interesses de várias partes, notadamente intérpretes (contando aqui amadores, *performers* e estudantes), público e indústria (caracterizada como aquela que articula entre publicação de partituras e gravações de CD's). Não cabe ao escopo deste trabalho determinar por quais mecanismos ou quais e como são as relações que se estabelecem dentro desse sistema. Dito isso, me proponho nesta parte a analisar como a música brasileira para violão está representada dentro da indústria nas suas duas formas: 1) nas partituras publicadas: quais compositores? Quais editoras? Quais gêneros? E, em seguida 2). Quais obras estão sendo mais gravadas? Quais gêneros? O objetivo final é tentar entender como foi a receptividade das partituras publicadas.

<https://guitarfoundation.site-ym.com/?HoFDKamei>. Acesso em: 28 ago. 2016.

⁴⁷ Há ainda três publicações de autoria de Isaías Sávio (incluindo as *Cenas Brasileiras*), as quais não considerei por Sávio ser de origem uruguaia e ter tido sua formação musical fora do Brasil.

1.6.1 As partituras publicadas

A listagem das partituras obedeceu aos seguintes princípios: apenas obras para violão solista; listadas apenas editoras que tenham seu catálogo online e atualizado; a sua especificidade, ou seja, editoras dedicadas exclusivamente ou majoritariamente ao repertório violonístico e, finalmente, a representatividade da editora dentro do repertório. De forma que algumas faltas serão sentidas: os acervos das editoras brasileiras como Irmãos Vitale e a Ricordi Brasileira que, notadamente, são importantes na construção do repertório violonístico brasileiro. Entretanto, pela própria dificuldade de acesso, em outros países, às partituras que são lançadas no Brasil - muitas delas fora de catálogo e difíceis de acessar até mesmo dentro do país - optei por não incluí-las nesta listagem, acreditando, também, que isso não acarretou em perda significativa para os fins desta pesquisa. Abaixo estão as listas das editoras GSP e Max Eschig, as demais podem ser encontradas no Apêndice 1. As listas de discos podem ser encontradas no Apêndice 2.

Quadro 1: Partituras de compositores brasileiros da GSP

GSP		
COMPOSITOR	TÍTULO	EDITOR/TRANSCRITOR
Laurindo Almeida	<i>The Guitar Works of Laurindo Almeida Vol. 1</i>	Autor
Laurindo Almeida	<i>The Guitar Works of Laurindo Almeida Vol. 3</i>	Autor
Laurindo Almeida	<i>The Guitar Works of Laurindo Almeida Vol. 3</i>	Autor
Sérgio Assad	<i>3 Divetimentos</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Pulo do Gato</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Aristocrática</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Dama da Noite</i>	Autor

Paulo Bellinati	<i>Tom e Prelúdio</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Seresteira Paulista</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Primorosa</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Alvorço</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Rosto Colado</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Fole Nordestino</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Embaixador</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Emboscada</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Sai do Chão</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>3 Estudos Litorâneos</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Jongo</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Suíte Contatos</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Valsa Brilhante</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Modinha</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Choro Sapecá</i>	Autor
Paulo Bellinati	<i>Choro Sereno</i>	Autor
Luíz Bonfá	<i>4 Pieces</i>	Carlos Barbosa-Lima
Catullo	<i>11 Immortal Songs</i>	Carlos Barbosa-Lima
Edmar Fenício	<i>Suíte de Homenagem</i>	Autor
Edmar Fenício	<i>Frevo</i>	Autor

Edmar Fenício	<i>Message to Jobim</i>	Autor
Edmar Fenício	<i>4 Romantic Waltzes</i>	Autor
Edmar Fenício	<i>Velho Tema</i>	Autor
Edmar Fenício	<i>São Sebastião do Rio de Janeiro</i>	Autor
Edmar Fenício	<i>Baiãozinho</i>	Autor
Garôto	<i>The Guitar Works of Garôto Vol. 1</i>	Paulo Bellinati
Garôto	<i>The Guitar Works of Garôto Vol. 2</i>	Paulo Bellinati
Waldemar Henrique	<i>Five Songs from the Amazons</i>	Isaías Sávio
Antônio Carlos Jobim	<i>9 Pieces</i>	Carlos Barbosa Lima
Antônio Madureira	<i>Ponteadó</i>	Autor
Antônio Madureira	<i>Maracatu</i>	Autor
Antônio Madureira	<i>Romançário</i>	Autor
Antônio Madureira	<i>Rugendas</i>	Autor
Antônio Madureira	<i>Cecília</i>	Autor
Antônio Madureira	<i>Valsa de Fim de Tarde</i>	Autor
Thiago de Mello	<i>Samba Chorado</i>	Carlos Barbosa-Lima
Francisco Mignone	<i>7 Valsas de Esquina</i>	Carlos Barbosa-Lima
Paulinho Nogueira	<i>9 Pieces</i>	Carlos Barbosa-Lima
Marco Pereira	<i>Bate-Coxa</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Flor das Águas</i>	Autor

Marco Pereira	<i>Plainte</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Marta</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Tio Boros</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Tempo de Futebol</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Num Pagode em Planaltina</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Amigo Léo</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Seu Tônico na Ladeira</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Estrela da Manhã</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Sambadalu</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Nostálgicas 1-5</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Elegia</i>	Autor
Marco Pereira	<i>Chama-me!</i>	Autor
Pixinguinha	<i>Music of the Brazilian Master</i>	Roland Dyens
Pixinguinha	<i>8 Solo Pieces</i>	Carlos Barbosa-Lima
Baden Powell	<i>The Works of Baden Powell Vol. 1</i>	Edmar Fenício
Dilermando Reis	<i>The Works of Dilermando Reis Vol. 1</i>	Ivan Paschoito
Dilermando Reis	<i>The Works of Dilermando Reis Vol. 2</i>	Ivan Paschoito
Vários	<i>12 Modinhas</i>	Carlos Barbosa-Lima

Quadro 2: Partituras de compositores brasileiros da Max Eschig

MAX ESCHIG		
AUTOR	TÍTULO	EDITOR/TRANSCRITOR
Marcelo Camargo Fernandes	<i>Sonatina</i>	[S.I.]
Egberto Gismonti	<i>Central Guitar</i>	Autor
Egberto Gismonti	<i>Variations</i>	Autor
Radamés Gnattali	<i>Petite Suite</i>	Turíbio Santos
Radamés Gnattali	<i>Brasiliiana Nº13</i>	Turíbio Santos
Edino Krieger	<i>Ritmata</i>	Turíbio Santos
Francisco Mignone	<i>Lenda Sertaneja</i>	Turíbio Santos
Marlos Nobre	<i>Momentos Nº1</i>	Turíbio Santos
Marlos Nobre	<i>Momentos Nº2</i>	Turíbio Santos
Marlos Nobre	<i>Momentos Nº3</i>	Turíbio Santos
Marlos Nobre	<i>Momentos Nº4</i>	Turíbio Santos
Marlos Nobre	<i>Prólogo e Toccata, Op. 65</i>	Marcelo Kayath
José Antônio de Almeida Prado	<i>Livre pour Six Cordes</i>	Turíbio Santos
Cláudio Santoro	<i>Dois Prelúdios</i>	Turíbio Santos
Turíbio Santos	<i>Prelúdio Nº1</i>	Turíbio Santos
Turíbio Santos	<i>Prelúdio Nº2</i>	Turíbio Santos

Turíbio Santos	<i>Prelúdio Nº3</i>	Turíbio Santos
Turíbio Santos	<i>Prelúdio Nº4</i>	Turíbio Santos
Turíbio Santos	<i>Prelúdio Nº5</i>	Turíbio Santos
Turíbio Santos	<i>Prelúdio Nº6</i>	Turíbio Santos
Ricardo Tacuchian	<i>Lúdica Nº1</i>	Turíbio Santos
Nicanor Teixeira	<i>Trois Cariocas</i>	Autor
Heitor Villa-Lobos	<i>Chôros Nº1</i>	1ª Ed.:Autor 2ª Ed.:Frederic Zigante
Heitor Villa-Lobos	<i>5 Preludes</i>	1ª Ed.:Autor 2ª Ed.:Frederic Zigante
Heitor Villa-Lobos	<i>12 Etudes</i>	1ª Ed.:Autor 2ª Ed.:Frederic Zigante
Heitor Villa-Lobos	<i>Suite Populaire Bresilienne</i>	1ª Ed.:Autor 2ª Ed.:Frederic Zigante
Vários (Anônimos)	<i>Chansons Bresiliennes, Vol. 1</i>	Turíbio Santos
Vários (Anônimos)	<i>Chansons Bresiliennes, Vol. 2</i>	Turíbio Santos
Vários (Anônimos)	<i>Chansons Bresiliennes, Vol. 3</i>	Turíbio Santos

1.6.2 Análise dos dados

A partir das listas elaboradas foi possível chegar a algumas conclusões. A primeira é o razoável interesse das editoras estrangeiras em publicar música brasileira, temos aqui representadas editoras sediadas na Alemanha (Chanterelle Verlag e Tonos), Estados Unidos (GSP, Orphée, Melbay e Columbia), Canadá (D'Oz), Itália (Bérben) e França (Max Eshig).

A segunda conclusão é que se trata de amostragem diversificada tanto em estilos, quanto em épocas. Temos nacionalistas do início do século XX (como Villa-Lobos e Migno-

ne), os *tocautores*⁴⁸ da lista de Márcia Taborda aparecem publicados (como João Pernambuco, Garôto e Laurindo Almeida), também aparecem nomes ligados à música de concerto e de uma linha mais eclética (como Edino Krieger, Ricardo Tacuchian e Alexandre Eisenberg) e diversos *tocautores* contemporâneos (como Marco Pereira, Sérgio Assad e Paulo Bellinati). Em menor grau, mas ainda digno de comentário, é a prática da transcrição, variando entre grandes nomes da Bossa-Nova (como Jobim), modinhas imperiais, canções folclóricas e nomes importantes da música instrumental, com um destaque ao interesse pela obra de Ernesto Nazareth. Focando na lista de Márcia Taborda encontramos 7 nomes (Laurindo Almeida, Luíz Bonfá, João Pernambuco, Garôto, Dilermando Reis, Baden Powell e Paulinho Nogueira) dos 26 listados.

Nota-se que duas editoras se destacam na quantidade de partituras publicadas. A primeira, com bastante vantagem, é a americana GSP com 65 títulos divididos entre 17 autores diferentes (existe mais uma coleção com diversos autores). Já a francesa Max Eschig publicou 29 títulos divididos contando com 13 autores diferentes. O foco das publicações de música brasileira das duas editoras é bastante diferente. Enquanto a primeira serve como divulgadora, principalmente, de obras de *tocautores*, por outro lado, a Max Eschig publica obras de “compositores de ofício”, ou seja, aqueles que não necessariamente interpretam as suas músicas. Como a Max Eschig é uma editora mais antiga e ligada a uma tradição da música de concerto europeia, isso não é nenhuma surpresa.

Outro fato interessante é a presença constante de Turíbio Santos como editor na Max Eschig. Nesta função, Santos realizou um trabalho muito importante de divulgação de novas obras brasileiras. Já na GSP podemos ver outros nomes importantes do violão brasileiro como Carlos Barbosa-Lima, Marco Pereira e Paulo Bellinati. Estes trabalhando principalmente como compositores e o primeiro como transcritor e editor de obras.

⁴⁸ Termo utilizado por Stanley Fernandes (2014) para designar os compositores que aliam as suas composições à própria prática instrumental. Um termo mais independente é *tocautoria* que descreve “atividades artísticas onde ainda persistem as noções independentes de composição e performance.”.(FERNANDES, 2014, p. 108)

1.6.3 Os álbuns

À medida que buscava elaborar uma forma de analisar como a música brasileira estava representada na discografia violonística pós-1950 me deparei com um problema: a relativa escassez de discos dedicados exclusivamente ao repertório brasileiro. Ainda assim, encontrei uma discografia, equivalente em quantidade, de música latino-americana onde a música brasileira se encontrava presente. Para adequar a pesquisa à realidade da produção fonográfica resolvi separar os discos em duas categorias: 1) aqueles que indicam conter músicas de conteúdo étnico/regional latino (incluindo América Latina e países ibéricos, especialmente a Espanha) e que contenham música brasileira; 2) discos dedicados exclusivamente à música brasileira. Dessa forma, pude manter os critérios para incluir o maior número de discos possível a fim de ter uma amostragem mais ampla e mais próxima o possível da realidade. Os critérios para que os discos fossem incluídos na lista foram:

- 1) Indicar, no título, uma possível identidade étnica/nacional:** títulos como “Latin American Guitar Music”, “Brazilian Festival” e correlatos;
- 2) Relevância e alcance da gravação:** prestígio das gravadoras, por exemplo, um disco lançado pela Decca, Deutsche Grammophon ou Naxos possui um grande alcance comercial, com distribuidoras de CDs físicos e discos digitais.
- 3) Relevância e alcance do intérprete:** isto pode dizer da relevância do intérprete tanto dentro do nicho do violão de concerto brasileiro, quanto do violão clássico mais amplo. Daí a presença de nomes como Pepe Romero, Turíbio Santos, Sharon Isbin, Marco Pereira e Paulo Bellinati.
- 4) O fácil e confiável acesso e disponibilidade,** para fins de conferência de dados, em sites dos artistas, das gravadoras ou em plataformas digitais onde o artista tenha que autorizar a disponibilização do álbum (i.e. Spotify).

Discos e artistas que se encaixaram em, ao menos, 3 dos 4 critérios foram incluídos. Isso não quer dizer que esta lista tenha alguma intenção de ser **completa**, contendo todos os discos onde haja música brasileira para violão, e sim de ser uma lista **representativa**, de maneira que acredito que os resultados são bastante confiáveis.

1.6.4 Discos de Música Latino-Americana

O primeiro registro encontrado de disco de música latino-americana com a presença de música brasileira foi de 1969, com o disco de Turíbio Santos “*Classiques d’Amerique Latine*”, lançado pelo selo Erato, hoje parte da Warner Company. No total foram listados 15 discos, todos lançados no exterior e nota-se um aumento considerável no lançamento de discos com essa temática a partir da década de 1990. Não cabe a este trabalho responder ou apontar os motivos de tal fato, mas é um dado a ser considerado e tecerei algumas considerações à respeito no final deste capítulo.

Dentre os compositores brasileiros, aquele que apareceu mais vezes nas gravações foi Heitor Villa-Lobos, figurando em 10 discos, seguido de João Pernambuco, em 3, e de uma série de compositores que aparecem em dois discos (Tom Jobim, Dilermando Reis e Isaias Sávio). A obra mais gravada é, por ampla vantagem, o *Chôros Nº1*, de Heitor Villa-Lobos. Curioso é o fato de a segunda obra de caráter brasileiro mais gravada é o *Chôro da Saudade*, do paraguaio Agustín Barrios, com 4 gravações. Em seguida, *Sons de Carrilhões*, de João Pernambuco e a *Danza Brasileira*, do argentino Jorge Morel, com três gravações.

Esse amplo domínio de Heitor Villa-Lobos nas gravações solistas certamente pode ser explicado por diversos fatores: por conta do tempo em que a obra esteve publicada, como apontado anteriormente, desde meados da década de 1920; as execuções em concertos por Regino Sanz de la Maza; e as gravações de figuras importantes como Julian Bream e a sua relação íntima com Andrés Segovia, ambos figuras importantes do violão clássico mundial que certamente influenciaram também. É digno de nota como a Bossa-Nova, mesmo estando intimamente ligada ao violão e sendo considerada um forte produto cultural ligado ao Brasil figurou pouco nas gravações. Ainda é interessante notar que há uma peça de caráter brasileiro, composta por estrangeiro, que figura entre uma das mais gravadas, alcançando o mesmo número de gravações de *Sons de Carrilhões*: a *Danza Brasileira*, do argentino Jorge Morel. Esta peça chega a ser representante isolada de música brasileira no disco “Latin American Guitar Festival”, do violonista Gerald Garcia. Essa *Danza Brasileira* é uma das peças que serão analisadas no próximo capítulo.

Também se observa a ausência de qualquer outro compositor de outras tendências que não Nacional-Modernista (na verdade, Lorenzo Fernandez é o único compositor deste grupo, além de Villa-Lobos, a ser incluído em algum álbum) ou Popular/Crossover. Não há nenhum compositor de vanguarda ou que tenha, ao menos, se relacionado com os movimentos vanguardistas no Brasil. Mais ainda, apenas um compositor nascido após 1950 é incluído nas gravações de intérpretes estrangeiros: Marco Pereira e sua valsa *Marta*, no álbum de Ricardo Cobo, gravado pelo selo Naxos.

1.6.5 Discos de Música Brasileira

A quantidade de discos que contém apenas música brasileira é muito próxima da quantidade de discos com música Latina. São 18, sendo que o primeiro também foi registrado por Turíbio Santos, pelo mesmo selo Erato. Vale mencionar, inclusive, que Turíbio Santos é o intérprete que gravou mais discos com música brasileira presente na listagem, são 5 no total. Turíbio Santos que, deve-se reforçar, exerce um triplo papel na construção do repertório brasileiro: como intérprete, editor e compositor.

Esse traço, inclusive, é algo que aparece com frequência nesta listagem, a existência constante de violonistas-compositores. Além de Turíbio Santos, vemos Marco Pereira e Paulo Bellinati que gravaram obras próprias e tiveram obras gravadas por outros violonistas na lista e, mesmo que não tenha figurado na lista interpretando suas próprias obras, Sérgio Assad também aparece como intérprete e compositor. De certa forma, esse é um traço marcante da música brasileira para violão solista e que parece se confirmar ao longo do tempo.

Nesta lista não há um domínio tão grande da música de Villa-Lobos. Na verdade, o compositor que figura na maior quantidade de discos é João Pernambuco, em 9 dos discos, seguido, então, de Villa-Lobos e, também, de Garôto, ambos aparecendo em 8 discos. Em seguida aparecem Tom Jobim e Marco Pereira, em 6 discos. Ainda que haja o domínio de um compositor apenas, é importante salientar que grande parte do repertório é, de fato, composto por três núcleos principais: arranjos de sucessos do cancionário popular brasileiro; por obras de compositores-violonistas da primeira metade do século XX, mais ligados à tradição do violão popular solista; e a poucos compositores nacionalistas, principalmente Vil-

la-Lobos e Radamés Gnattali. Poucos são os compositores gravados que dialogam com os gêneros de vanguarda.

Apenas três discos trazem compositores com tendências mais universalistas: *Musique Bresilienne*, de Turíbio Santos, *Música Nova do Brasil*, de Sérgio Assad e *Nova Música Brasileira*, de Mário da Silva. Os dois últimos foram lançados de forma independente de grandes gravadoras e o primeiro foi o único dentro de uma grande gravadora que abriu espaço para música de vanguarda ou sem uma estética nacional. Com o acréscimo de que o mais recente deles foi lançado em 1997, e os outros dois há mais de 30 anos. Dentre os compositores que estão nesses discos, o único que recebeu mais de uma gravação foi Edino Krieger, com a peça *Ritmata*, que figura nos álbuns de Turíbio Santos e Mário da Silva.

O disco de Mário da Silva, aliás, é o único dos 18 listados que demonstra alguma intenção de contextualizar a produção brasileira para violão solista de uma maneira mais ampla, onde apareçam compositores ligados a diferentes tendências e de diferentes períodos históricos. Isso pode ser um indicativo tanto das preferências musicais de cada intérprete, como da concepção dos álbuns, quanto de pressão comercial das gravadoras, quando houver a possibilidade de pressão nesse sentido.

1.6.6 Cruzamento de dados

Nas listas de autores publicados temos 40 nomes de autores publicados nos EUA e na Europa. Desses 40, 15 não ganharam nenhuma gravação. Ao mesmo tempo, foi possível contar 36 autores que não estavam na lista de partituras publicadas apresentada neste trabalho, sendo que apenas um deles recebeu gravações tanto da lista de discos de música latino-americana, quanto da lista de discos com música brasileira, que é o compositor Armando Neves. A música *Beatriz* de Chico Buarque de Hollanda e Edu Lobo, autores que também não aparecem nas listas de partituras publicadas, recebeu duas gravações em álbuns dedicados à música brasileira.

Com relação às músicas publicadas, se por um lado vários compositores foram gravados, não se pode dizer o mesmo com relação às músicas. Algumas músicas obtiveram, naturalmente, maior sucesso que outras, como é o exemplo de *Sons de Carrilhões* e do *Chôros Nº 1*. Essas duas peças são exemplos pertinentes do tipo de repertório que é mais usual-

mente associado ao “*Brazilian Guitar Music*”. São dois choros compostos no início do Século XX, com as características que mencionei anteriormente (harmonias triádicas, uso da síncope característica). Obras compostas em estilo brasileiro, como no caso de “*Danza Brasileira*” (que será analisada no segundo capítulo), são um exemplo contundente de como essas características são, de fato, absorvidas e reforçadas por artistas tanto na hora de compor, quanto na hora de montar seus repertórios.

Por outro lado, é possível se sentir otimista quanto à variedade e quantidade de partituras disponíveis para serem exploradas.

1.6.7 Conclusões

Lembrando que restringimos nossa análise às listas elaboradas, o fato de um compositor não haver figurado entre os listados não significa que nunca recebeu uma gravação e, sim, que ele não ficou entre discos que fazem referência a uma identidade nacional. Por exemplo, Antônio Madureira teve obras gravadas por Cristina Azuma em um álbum que agrupou músicas com outras temáticas. Muitos dos *tocautores* que não apareceram aqui gravaram suas obras, como, por exemplo, Maurício Marques e Paulinho Nogueira.

Focando-me agora nas conclusões, é possível constatar que o trabalho de gravar está intimamente ligado àquele de compor ou editar/arranjar peças. A maioria das obras editadas ou compostas por Turíbio Santos, foram gravadas por ele. Como já mencionei anteriormente, Marco Pereira e Paulo Bellinati são os maiores responsáveis pelo registro de suas músicas em fonograma.

Há, nas gravações, uma diversidade ainda maior do que aquela que consta nas listas de partituras publicadas. O que aponta para o interesse dos intérpretes por músicas novas ou diversas daquelas “legitimadas” pela indústria violonística. Também encontramos, ainda, um constante uso de transcrições. Grande parte dos álbuns possuem arranjos de canções folclóricas ou do cancionário da MPB.

Em comparação com a lista elaborada por Márcia Taborda, é possível afirmar que, dos compositores listados, apenas João Pernambuco, Garôto e, até certo ponto, Dilermando Reis e Luiz Bonfá tiveram maior penetrabilidade no repertório violonístico. É seguro afirmar que esses compositores, ao lado de Villa-Lobos, formam grande parte da imagem sono-

ra ligada ao que chamamos de “violão brasileiro”. Sem sombra de dúvida, são músicos importantíssimos na história da música no Brasil, entretanto, é possível observar uma certa distância em arriscar outros compositores, mesmo que estes sigam também uma linha estética semelhante.

Os motivos para isso podem ser inúmeros e vão desde problemas com o pagamento de direitos autorais, falta de conhecimento do próprio repertório e, inclusive, pode vir de pressões de gravadoras. Entretanto, o problema maior que quero apontar é que o foco limitador jogado sobre o repertório afeta não apenas fazeres musicais vanguardistas ou universalistas, mas também a própria percepção da capacidade criativa e diversificada da música brasileira atual. Essa diversidade estilística não é apontada apenas pela quantidade de compositores; é corroborada, também, pela rica história do debate cultural no Brasil desde a virada do século XX até hoje.

A música brasileira é repleta de sutilezas rítmicas ou de referências extramusicais que, para os ouvidos estrangeiros, podem não estar claras. Ainda mais, a técnica e a própria estrutura harmônica, melódica e textural das obras para violão mudou bastante em relação àquela de João Pernambuco, Garôto ou mesmo Villa-Lobos. É nesse sentido que, ao ofuscar as nuances presentes na música tradicional brasileira e ao enfatizar a continuidade e a unidade em detrimento das mudanças e da diversidade em prol de uma prática que se iniciou há cem anos, que a indústria tem representado a produção violonística brasileira de forma estereotipada. No próximo capítulo tratarei de apontar essas diferenças e diversidades dentro de um repertório selecionado e mais recente temporalmente.

CAPÍTULO 2

(des)Construindo as identidades brasileiras

No capítulo anterior evidenciei como a maioria das peças que aparecem associadas a uma imagem de “violão brasileiro” foram compostas na primeira metade do século XX. Portanto, essa música reflete as práticas e convenções diferentes daquelas que são praticadas no Brasil mais de cem anos depois. Mas quais seriam essas práticas?

Evidentemente elas são inúmeras e, de fato, foge ao alcance deste trabalho listá-las em sua totalidade. Decidi, por questões práticas, focar-me em análises de músicas de seis compositores, sendo quatro brasileiros e dois estrangeiros. A escolha desses compositores se baseou principalmente na legitimação que esses músicos possuem dentro do cenário violonístico brasileiro e internacional. São eles: Antônio Madureira, Marco Pereira, Roberto Victório, Sérgio Assad e os estrangeiros Roland Dyens e Jorge Morel. Farei uma breve apresentação de cada um deles antes das análises de suas respectivas peças. Gostaria, agora, de justificar a inclusão de dois compositores estrangeiros, bem como a representatividade estilística de cada um dos compositores brasileiros. Para tal, tratarei a seguir do conceito de *musicalidade*.

De acordo com Piedade, *musicalidade* é “uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas”⁴⁹. Piedade sustenta que a *musicalidade* é uma característica que é desenvolvida e transferida dentro de sociedades que têm símbolos cultivados pelos seus membros, e que é aprendida por meio do contato direto com e por meio da prática dessa musicalidade. Músicos como João Pernambuco, Canhoto, Garôto e Dilermando Reis seriam exemplos dessa comunhão de significações e elementos musicais e, de certa forma, se tornaram parte fundamental da “memória musical-cultural” ligada ao violão brasileiro. Aliando isso ao contexto brasileiro do início do século XX, onde a busca de identidade era um guia forte, é compreensível que se considere que estes músicos tenham construído a imagem que temos hoje de “violão brasileiro”. Suas práticas eram simplesmente reflexo do meio em

⁴⁹ PIEDADE, 2011, p. 104.

que estavam inseridos e da prática corrente da época. Eles seriam os verdadeiros fundadores do “clássico violão popular brasileiro”⁵⁰ que reflete muito bem o fazer musical no Brasil até meados dos anos 1960. Entretanto, me parece incompleto analisar, ou até mesmo exaltar, “o violão brasileiro” hoje através do viés de um tempo, que se não está tão distante, já é completamente diferente do de hoje, um mundo muito mais globalizado.

Em um mundo onde as *identidades* se tornam cada vez mais pulverizadas e múltiplas, é possível afirmar que as *musicalidades* existentes dentro de um país serão tão múltiplas quanto as diferentes *identidades* que estão ali contidas. Isso não quer dizer que não exista uma tradição estabelecida dentro de um país como o Brasil, apenas abre a possibilidade para diferentes articulações e representações dessa tradição.

A partir do conceito exposto por Piedade e da premissa de que a “*brasilidade*” é apenas mais uma identidade disponível em um país diverso, torna-se possível explicar como compositores estrangeiros se interessam e trabalham as características brasileiras em sua música. De forma que se torna interessante colocar dois compositores estrangeiros dentro deste trabalho para entender quais características da música brasileira eles trabalham e como as trabalham.

As análises terão como ponto de partida as próprias obras. Estabelecer um método rígido de análise para obras de estilos, estéticas e gêneros tão distintos iria colidir com a própria intenção deste trabalho. Como o próprio Acácio Piedade expõe no artigo “*O uso da linguagem na análise musical*”:

O texto analítico, como qualquer outro texto, está sempre dentro de um mundo de linguagem habitado pelo seu autor e outras vozes externas ou agentes, e portanto os vocabulários que habitam este texto refletem historicidades, subjetividades e nexos socioculturais particulares. (Piedade, 2015: p. 199)

Como o objetivo deste trabalho é evidenciar as diferentes formas de *musicalidade* dos autores estudados, torna-se pertinente partir do material musical primário e não de uma metodologia analítica que submete o material ao crivo do seu próprio rigor.

⁵⁰ Termo utilizado pelo famoso Duo Assad para dar nome ao seu CD comemorativo de 50 anos de carreira e que incluía peças de todos os compositores citados, como forma de tributo a essa tradição.

2. 1 “Como se toca o baião?”: diferentes representações nordestinas na música de Antônio Madureira e Roland Dyens

Se, na música brasileira, a primeira metade do século XX foi marcada por uma busca de como refletir a identidade nacional e a imagem do povo por meio dos sons, na segunda metade do mesmo século podemos dizer que esta identidade foi, de certa forma, sedimentada. Ainda assim, alguns pensadores e artistas continuaram buscando e construindo uma narrativa da cultura brasileira, como foi o caso de Ariano Suassuna, que fundou o movimento Armorial e convidou Antônio Madureira para ser uma das figuras encarregadas de criar a música armorial. Ao mesmo tempo, vemos como músicos estrangeiros incorporaram elementos da música brasileira ao seu fazer musical, como é o caso do francês Roland Dyens.

O compositor e violonista potiguar Antônio José Madureira foi a figura central e principal compositor do Quinteto Armorial, idealizado por Ariano Suassuna. Além dos quatro discos com o quinteto Armorial, também lançou dois discos solo, interpretando músicas de sua autoria ao violão. Das obras nesses discos, seis foram publicadas pela Guitar Solo, de San Francisco nos EUA.

Ventura (2007) ao falar sobre as partituras das músicas do Quinteto Armorial, chama a atenção para a pouca quantidade dessas obras que estão, de fato, escritas. Ele aponta dois motivos para isto: o primeiro é perda de parte do acervo por conta de uma enchente em Pernambuco; o segundo é que os próprios músicos não teriam feito novas transcrições das músicas para se manterem fiéis à ideologia da Música e do Movimento Armorial, que preconizava se aproximar das raízes nordestinas e comunicar a arte por meio das performances. Deste modo, podemos concluir que, apesar de ensaios e da formação dos músicos, não existia uma tentativa de cristalizar os arranjos e que cada performance teria uma versão diferente de cada obra.

O Movimento Armorial, como o próprio Ventura descreve, almejava trazer um novo paradigma nacional da arte por meio do que Ariano Suassuna considerava a forma de cultura mais pura no Brasil: a cultura popular do Nordeste. Desta forma, ele visava a uma arte erudita que estivesse totalmente ancorada nas práticas e formas de manifestações da cultura popular. Na música, isso se daria por meio do uso de instrumentos típicos (viola-caipira, rabeca, pífanos e marimbau), resgatando assim a sonoridade típica nordestina das artes dos

cantadores como os romances e os desafios, por exemplo. Em adição a isso estaria a pesquisa de melodias e formas musicais típicas que serviriam não apenas como base para arranjos, mas como material a ser absorvido nas composições próprias do grupo, assemelhando-se um pouco aos ideais Andradianos.

Por outro lado, como aponta Beavers (2006), Roland Dyens pode ser considerado um compositor pós-moderno. Isso porque Dyens “embaça a divisão entre grande arte e pequena arte, escolhendo obras que ele aprecia de acordo com a situação. Ele passa de um estilo musical a outro de acordo com sua vontade”⁵¹. Beavers explica que essa versatilidade de Dyens como compositor e intérprete advém tanto da sua formação como músico clássico no conservatório de Paris, como dos experimentos e aprendizados que ele realizou fora dos estudos do conservatório. De acordo com o próprio compositor “à medida que eu escutava algo que me agradava, eu incorporava aquilo naturalmente nas minhas composições”⁵².

Assim como Beavers, David Tanenbaum (2003) inclui Roland Dyens em um grupo de violonistas-compositores que têm obtido enorme aceitação no meio violonístico internacional, continuando a tradição de compositores como Sor, Giuliani, Tárrega e Barrios e, ao mesmo tempo, dissolvendo cada vez mais as fronteiras entre a música de concerto e a música popular, ou seja, é uma geração com alto grau de práticas híbridas, livres de ideologias dicotômicas ou defensores de uma determinada linha estética. Esses compositores estão muito mais preocupados em decantar seus interesses musicais e expô-los através de sua música para violão, do que, necessariamente defender bandeiras ideológicas. Não que esse tipo de prática não tenha espaço, mas a riqueza e diversidade cultural que cabem dentro de um instrumento como o violão acabou sendo o maior atrativo para esses artistas.

Com tudo isso em mente, não surpreende que o francês Roland Dyens tenha composto diversas obras em caráter brasileiro e escrito diversos arranjos para obras de compositores brasileiros como Baden Powell, Tom Jobim e Pixinguinha. Dyens nasceu em 1955 e veio a falecer durante a elaboração deste trabalho, em novembro de 2016, devido a problemas de saúde, sendo, então, o único compositor a ter sua obra analisada que não está vivo.

⁵¹ Texto original: “He blurs the distinction between High Art and Low Art, choosing Works he likes on a case-by-case basis. He slides in and out of various musical styles at will”. (BEAVERS, 2006, p. 20, tradução minha).

⁵² DYENS *apud* BEAVERS, 2006, p. 20.

Portanto, observa-se, além das óbvias diferenças estéticas e ideológicas, também um interessante ponto de convergência entre a musicalidade idealizada pelo armorial Antônio Madureira e aquela do pós-modernista Roland Dyens: a relação direta entre a música e a performance. Neste segmento, utilizarei três peças de Antônio Madureira, *Ponteado*, *Romançário* e *Maracatu* com maior ênfase na primeira, e uma de Dyens, *Saudades Nº3*, para evidenciar as diferenças nas práticas interpretativas e na forma de articular os elementos da música brasileira, especificamente a música do Nordeste do Brasil, em suas composições.

Enquanto Madureira e a música armorial buscam estabelecer uma relação simbiótica entre espaço e som - criando assim a “paisagem sonora” do nordeste profundo, como relata Ventura -, *Saudades Nº 3*, de Roland Dyens é uma forma de homenagem que o compositor “presta ao Brasil de seus vinte anos”⁵³, referência ao tempo em que visitou e viveu no Brasil. Na folha de rosto que antecede a partitura consta um subtítulo para a obra “lembança do Senhor do Bonfim da Bahia”, o que, junto com evocativo título de *Saudades*, nos remete a algo que o compositor tenha carregado consigo desde a Bahia e que faz com que se recorde sempre daquele lugar com um ar saudoso. Claro, uma lembrança só pode representar uma pequena parte do todo visitado por Dyens.

Estas informações, que variam entre o trabalho musicológico e a percepção subjetiva, são de grande importância para entender a construção destas músicas, bem como para estabelecer critérios criativos e críticos para uma abordagem interpretativa.

Esta será uma análise com o intuito de comparar como os dois compositores exploram tópicos nordestinos dentro de suas obras e também observar suas implicações instrumentais. Para isso separarei as análises em dois momentos: primeiramente analisarei *Saudades Nº3*, lançando mão de comparações com as peças de Madureira onde for pertinente; em seguida farei considerações específicas às peças de Antônio Madureira. Desta forma, poderei levantar características musicais comuns a cada uma das peças e poderei me dedicar com mais detalhes às músicas de Madureira que possuem menos indicações interpretativas que a de Roland Dyens.

⁵³ DYENS, 2005, p. IV.

2.1.1 *Saudades Nº3 e Ponteado*

As peças de Antônio Madureira diferem em muito das de Roland Dyens tanto na quantidade de desafios técnicos, quanto na quantidade de informação escrita na partitura. Essas diferenças, no entanto, não devem ser usadas de justificativa para um tratamento displicente na abordagem interpretativas destas músicas.

Como já mencionado, grande parte da música de Madureira está ligada ao movimento Armorial, que buscava, mais do que uma música nacionalista, construir uma simbiose simbólica entre som e espaço - ou “Paisagem sonora” como diz Ventura. Desta forma, ao nos depararmos com as obras publicadas de Antônio Madureira podemos concluir que os símbolos contidos na partitura são apenas uma pequena parte da informação necessária para entender e executar a obra, e que o restante pode ser encontrado na ideologia e estéticas Armoriais. Mas do que elas tratam em termos culturais e como isso se reflete na música?

Dyens compôs uma série de três *Saudades* em homenagem à música brasileira que culmina com esta *Saudades Nº 3*, a mais longa e contrastante das três peças. Dessas músicas, a primeira e a terceira fazem alusão direta ao baião, enquanto a segunda, dedicada à Arminha-Villa-Lobos, traz a indicação “chorinho” no topo da página. *Saudades Nº3* é uma peça dividida em três movimentos que devem ser tocados sem pausa. Os movimentos são: I. Rituel; II. Danse e III. Fête.

Rituel, ou Ritual, é um movimento que está escrito em uma página e tem a função de criar uma atmosfera que mescla “exotismo” e improvisação. O caráter improvisatório desta seção é alcançado por meio da escrita sem métrica estabelecida e pelo uso constante de *accelerandos* e *fermatas* ao longo do movimento. Uma abundância destes recursos pode ser observada nos quatro primeiros sistemas das peças.

Figura 1: Três primeiros sistemas de *Saudades Nº 3: I. Rituel*, de Roland Dyens

Durée totale : ca 6'30"

Roland DYENS
(1980 / révisée en 2005)

I. Rituel

Lento poi accelerando poco a poco -----

a piacere

pp *violento* \triangleright *mf*

pp *dolcissimo* *p* *mf* *breve* *breve* *Tambora breve* *breve*

pp *dedillo (*)*

Lento, ben cantando (♩ = 44)

poco vib. *p* *mf* *molto metal.* *p* *poco* \triangleright *p* *plp/flesh* *rit. molto*

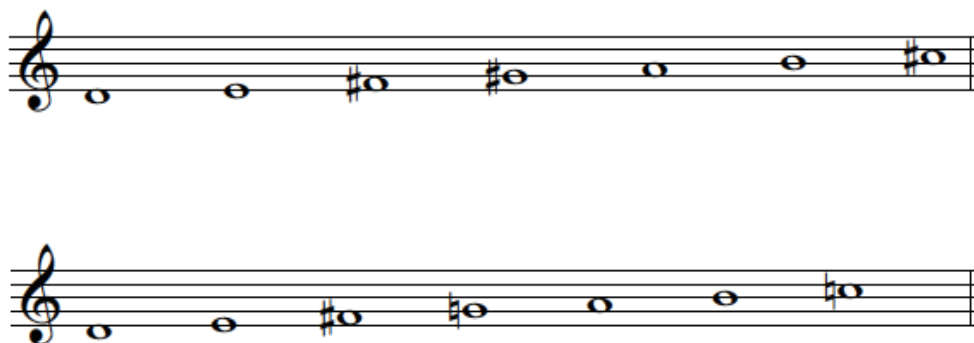
h.12

Q IV Q II *breve* *breve* *Q VII*

Uma característica interessante de se notar é a quantidade de indicações interpretativas contidas nesse trecho. Esse tipo de escrita é muito característico de Roland Dyens não apenas em composições próprias, como nos seus arranjos e, no caso deste movimento de *Saudades*, busca alcançar contrastes de cores, ataques e agógica como forma de realçar o caráter de improvisação do movimento (por mais contraditório que isso possa parecer).

O que chamei de “exotismo” fica por conta do uso da sonoridade dos modos mixolídio e, principalmente, lídio. Esses modos estão construídos sobre a nota Ré, como pode ser observado na figura 2 o que explica a utilização da sexta corda do violão afinada um tom abaixo, desta forma aproveitando uma maior ressonância e um maior número de cordas soltas com a *finalis* do modo.

Figura 2: Escala dos modos Ré Lídio e Ré Mixolídio



As três peças de Antônio Madureira também usam um caráter francamente modal, como é característico da música do sertão nordestino. *Ponteado* e *Romançário* utilizam a típica alternância entre os modos Ré Lídio e Ré Mixolídio, com uma especial ênfase na quarta aumentada (sol#), enquanto *Maracatu* está em Mi Mixolídio.

Rituel funciona como uma forma de prelúdio que introduz o segundo movimento, *Danse*. Este movimento apresenta o padrão rítmico do *tresillo*, típico do baião, executado nos bordões, deixando claro a qual dança (ou gênero) o título desta parte alude. Esse tipo de textura é também usado por Antônio Madureira em *Ponteado*.

Figura 3: Scordatura do violão com a sexta corda afinada em Ré e realização do ritmo do baião nos bordões



Mais uma vez pode-se observar como esta *scordatura* favorece o caráter modal das peças, uma vez que é possível criar um padrão rítmico que se baseia apenas na *finalis* e *cofinalis* (fundamental e quinto grau da escala) usando apenas as cordas soltas, deixando os dedos da mão esquerda livres para executarem as melodias e as harmonias.

Madureira trabalha essa textura na segunda parte de *Ponteado* preenchendo a colcheia do segundo tempo com o colorido da harmonia.

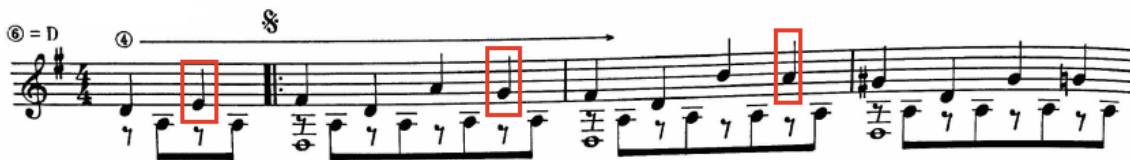
Figura 4: Textura com o ostinato de tresillo e acordes construídos com sobreposições de terças, quintas e sextas. Compassos 28-33 de *Ponteado*, de Antônio Madureira



A construção harmônica deste trecho é, na verdade, uma sobreposição de intervalos de quintas, terças e/ou sextas, ainda remissivas das conduções melódicas tradicionais da viola-caipira. Mais adiante, na figura 10, pode-se observar que Dyens utiliza essa textura como um acompanhamento em *ostinato*, deixando que o colorido harmônico seja sugerido pela harmonia.

Cabe falar um pouco da estruturação da melodia em *Danse*, em comparação com as melodias compostas por Madureira. O aspecto melódico é fundamental nas obras de Madureira, uma vez que elas remetem diretamente às sonoridades do sertão nordestino. A estruturação básica das melodias de Madureira é feita por meio dos graus conjuntos e, majoritariamente, pelos intervalos melódicos das terças maiores e menores. Esses intervalos são intercalados ora por ornamentos, ora por notas de passagem, como podemos observar neste trecho de *Romançário*:

Figura 5: Notas de passagem nos compassos 1-3 de *Romançário*, de Antônio Madureira



Também podemos encontrar esse tipo de preenchimento por meio de antecipações em *Ponteado*.

Figura 6: Antecipações na melodia dos compassos 3-5 de *Ponteado*, de Antônio Madureira



Elaborei uma versão com as notas que formam o esqueleto melódico em destaque para que essa estrutura em terças fique mais clara.

Figura 7: Estrutura melódica em terças nos compassos 3-5 de *Ponteado*, de Antônio Madureira



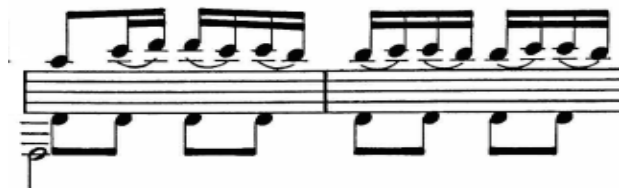
Chamo a atenção para a textura exposta nos exemplos 4 e 5. Existe um pedal em ritmo de colcheias que remete à uma textura típica da viola-caipira. Compare o exemplo abaixo da música *Sussa*, de autoria do violeiro Seu Minervino⁵⁴ com o exemplo das Figuras 4 e 5.

Figura 8: Textura com pedal na viola-caipira. Introdução da peça *Sussa*, do violeiro Seu Minervino

Uma forma interessante de ornamentar esses intervalos de terça aparece em *Ponteado*. No exemplo a seguir, é possível notar a melodia construída com um artifício que, de acordo com Nóbrega (2000), o próprio compositor denominou como “nota rebatida”.

⁵⁴ In: de SOUZA, 2005, p. 71.

Figura 9: Nota rebatida nos compassos 7-8 de *Ponteado*, de Antônio Madureira



Vemos que esse artifício consiste em preencher o intervalo de terça com uma espécie de “nota guia” que ora se torna passagem, ora se torna apoiatura, agrupando o resultado em ligaduras de duas notas. Este é um efeito que pode ser observado em outras músicas de Madureira presentes nos discos do Quinteto Armorial, como *Toré* do disco “Do Romance ao Galope Nordestino” de 1974⁵⁵. Texturalmente as peças de Madureira são muito simples, consistindo basicamente de melodia e de pedais. Desta forma, não há uma condução harmônica que seja de particular importância, as harmonias surgem mais como resultantes de encadeamentos melódicos em bloco ou do uso de cordas soltas. Analisarei mais adiante estes aspectos, na parte onde falarei especificamente das obras de Madureira.

Já na peça de Roland Dyens encontramos uma relação mais integrada entre melodia e harmonia. Quanto ao aspecto melódico, é proveitoso comparar a construção melódica do segundo movimento “*Danse*”, de *Saudades Nº 3*, com aquela das obras de Madureira. Dyens também utiliza bastante os movimentos melódicos por salto de terças. No entanto, nota-se que há uma maior quantidade de progressão de arpejos.

⁵⁵ Este exemplo também é usado por Nóbrega.

Figura 10: Perfil melódico dos compassos 5-8 de *Saudades N.º 3: II. Danse*, de Roland Dyens

Allegretto ♩ = 80 (molto regolare)

p lasciare vibrare sempre

poco

rit. pochiss.

mp

l.v. sempre

O fato desse trecho ser construído claramente por arpejos também afeta diretamente a digitação da mão esquerda. Enquanto em *Ponteado*, todo o trecho é digitado usando apenas a primeira corda do violão, Dyens utiliza posições fixas de arpejos com cada uma das notas sendo distribuída entre as três primeiras cordas do violão. Também se nota que Dyens acaba usando uma tessitura mais extensa que Madureira, além das frases serem mais longas. Esse detalhe é importante pois aponta para os diferentes pontos de partida de cada compositor. Enquanto Madureira, para criar o caráter “circular” dos modos, remete a tessituras mais curtas, muito comum em melodias folclóricas ou regionais, Dyens se vale de uma tessitura mais ampla, se aproveitando do braço do instrumento. Isso pode ser observado na seguinte comparação entre os compassos 33-37 de *Saudades* e os compassos 11-14 de *Maracatu*.

Figura 11: Compassos 33-37 de *Saudades Nº 3: II. Danse*, de Roland Dyens

Figura 12: Compassos 11-15 de *Maracatu*, de Antônio Madureira

Nota-se que a peça de Madureira é composta por pequenos fragmentos rítmico melódicos que podem ser agrupados em duas frases de dois compassos. Em adição a isso, há sempre uma nota que predomina em cada uma dessas semi-frases, construindo uma condução descendente de quatro notas base (ré-si-fá#-mi) dentro de uma tessitura de 9ª maior. Já a passagem composta por Dyens, mesmo formada por pequenas semi-frases também, pos-

sui um perfil mais sinuoso que se inicia no agudo (fá#-sol#), atinge o ponto mais grave no Ré bordão e retorna ao Ré da quarta corda do violão com uma tessitura de 11ª aumentada.

Observa-se que, neste trecho, Dyens também tentou evocar a sonoridade dos ritmos do maracatu. É possível encontrar semelhanças na textura em dois estratos: um mais estático ritmicamente; outro com uma alta incidência de síncopes, além da evidente diferença da melodia composta por Madureira estar na voz aguda e a de Dyens, no baixo. Outro ponto interessante de notar aqui é o uso da técnica dos ligados sem a necessidade do ataque da mão direita em ambos os casos. O efeito final desta técnica, devido à região do instrumento em que elas ocorrem, é bem distinto. Enquanto em Madureira encontramos um som mais percussivo e “arranhado”, talvez evocando algum instrumento como um berimbau, em *Saudades* temos um som mais cheio e aveludado, quase aludindo a um contrabaixo tocado em *pizzicato*, uma possível evocação a uma sonoridade mais jazzística.

Para encerrar esta análise, a última parte de *Saudades Nº3*, intitulada *Fête et Final*, ou *Festa e Final*, explora ainda mais essa característica da colagem, da mistura e do ecletismo musical de Roland Dyens. Assim como no primeiro movimento, Dyens explora as características das escalas mixolídia e lídia, só que desta vez ele varia entre gêneros da música brasileira, como o Baião e o Samba, e estrangeiros, como o Rock.

Ele abre esta parte com um *Riff*, uma célula ritmo-melódica, muito característica no Rock, em conjunto com *power-chords*, que são acordes formados apenas por quartas ou quintas.

Figura 13: Riff característico do Rock com o uso da quarta aumentada no compasso 51 de *Saudades Nº 3*: III. *Fête et Final*, de Roland Dyens

Em seguida ele vai se utilizar de uma pequena ponte com a função de estabelecer uma quebra rítmica, onde ele vai alternar entre diferentes compassos, até apresentar uma sequência harmônica com o ritmo de samba. Harmonicamente é interessante notar que

Dyens utiliza acordes com a quarta aumentada acrescida desde o compasso 51, como apontado na Figura 12. Dyens utiliza esse procedimento em todos os gêneros referenciados, servindo-se de idiomatismos como as cordas soltas.

Figura 14: Acordes com a quarta aumentada adicionada em *Saudades N° 3: Fête et Final*, de Roland Dyens



Tendo em vista o que foi exposto, quero tornar claro o motivo de iniciar estas análises com uma comparação entre dois compositores tão diferentes. No meu modo de ver, Dyens e Madureira representam dois polos opostos de visão de Brasil. Antônio Madureira compôs suas peças na tentativa de evocar as origens do povo brasileiro desde sua formação, como diz a ideologia Armorial. Ele tenta encontrar a unidade que torna a *brasilidade* algo comum em todos os brasileiros, ainda que partindo de uma visão regional. Por outro lado, Dyens é, como já disse, um cosmopolita. Ele não se limita a compor a partir de sua nacionalidade francesa, muito menos tem pudor de se apropriar de outras identidades para construir sua música. Nesse sentido, Dyens coloca a questão da *brasilidade* não apenas como uma questão relativa ao Brasil, mas, sim, como mais uma das possíveis identidades diversas disponíveis e passíveis de serem articuladas e trabalhadas.

2. 2 Traduzindo outras bossas: o violão caleidoscópico de Marco Pereira

Com numerosa produção artística no meio da música popular, Marco Pereira se estabeleceu atualmente como instrumentista e arranjador, mantendo, também, outras atividades paralelas tão prolíficas quanto: a docência e a composição. Nesta pequena introdução, me ocuparei de fatos que estão mais diretamente ligados à atividade como compositor e instrumentista de Pereira. Para uma biografia mais detalhada da carreira do *tocador*, recomendo a leitura da dissertação de Rafael Thomaz (2012).

A atividade profissional de Marco Pereira se dá, como já mencionado, dentro dos meios da MPB e da MPBI, ou *Brazilian Jazz*. Entretanto, não se deve confundir a atividade profissional dele com uma “necessidade” de rotular a sua obra. Como tratarei de demonstrar adiante, a música de Marco Pereira é repleta de conteúdo musical e simbólico que permite que se aborde estas obras como verdadeiras “obras de concerto”. Esse é o tipo de resultado de uma atividade híbrida, onde o produto produzido por alguém com múltiplas atividades ou interesses acaba cedendo espaço para diferentes abordagens.

Entretanto, encerrar a atividade de Marco Pereira apenas no âmbito da música popular não é correto. Ao contrário do que Swanson (2004) afirma, o trânsito de Marco Pereira pelo gênero da música clássica ou erudita é comprovado de várias maneiras. Os cargos que ocupou e que ocupa, respectivamente, como professor na UnB e na UFRJ – o primeiro a convite de ninguém menos que Cláudio Santoro –, além de sua constante aparição em eventos consagrados ao meio específico do violão clássico (como a convenção nacional da *Guitar Foundation of America* em 2009 e na série paulista “Movimento Violão”) comprovam essa atividade multifacetada de Pereira.

O próprio Marco Pereira falou, em entrevista à Fábio Zanon, sobre a origem de suas atividades como compositor e arranjador:

Eu sempre fiz... todas as coisas que eu fiz, eu fazia pela necessidade de ter alguma coisa pra tocar daquele jeito. É engraçado: às vezes eu queria um determinado tipo de música e não tinha. Então aí eu, se não tinha alguma coisa que eu pudesse arranjar, né? Porque eu gosto muito de fazer arranjo pra violão, adaptar canções e temas variados, mas quando não tinha aí eu acabava fazendo.⁵⁶

Na mesma entrevista, Pereira também fala da concepção sonora da sua música para violão e de sua origem:

Eu tenho uma formação muito sólida no violão, dentro da escola do violão clássico. Onde você busca obstinadamente o acabamento, busca a finalização. Todos os meus arranjos e as composições têm um conteúdo muito grande da coisa do violão clássico mesmo, desse violão orquestral, denso. Às vezes você fica meio *busy* pra tocar essas notas todas.⁵⁷

⁵⁶ Marco Pereira em entrevista a Fábio Zanon na Rádio Cultura.

⁵⁷ *Ibid.*

O mais interessante a ser notado nesta última fala de Pereira é a descrição de suas composições e arranjos como *densos*. Em música, densidade é um termo geralmente utilizado para se referir à quantidade de planos dentro de uma determinada música, geralmente ligada mais à música orquestral, devido ao número de recursos disponíveis, desde a variedade de timbres até o número de instrumentistas. Ao falar das características do “violão orquestral”, Pereira referencia a capacidade inerente do instrumento de criar um grande número de nuances texturais e timbrísticas, como veremos mais adiante. No entanto, cabe essa distinção dada ao violão clássico em relação ao violão popular (seja Brasileiro ou de qualquer outro) já que parece haver uma predileção por texturas mais homofônicas e que privilegiam linhas e harmonias em detrimento do jogo de planos.

Ainda faltaria explicar como foi aberto o caminho de Pereira em direção a uma atividade mais ampla como intérprete e compositor. Dentro da já citada entrevista com Zanon, Pereira prossegue:

Morando em Paris, eu tive um contato muito próximo com o pessoal do Jazz, os músicos de Jazz que moravam em Paris. Isso mexeu muito com a minha cabeça. Duas coisas que me faziam pensar, por exemplo, o violão clássico, na época, sofria muito preconceito. Eu mesmo percebi que, em um determinado momento, eu estava querendo negar essa faceta popular do violão. Parecia que eu estava tentando querendo provar que o violão era um instrumento nobre como os outros também. O jazz abriu pra mim uma nova perspectiva. Perspectiva criativa, em primeiro lugar, e, depois, a possibilidade de tocar com outras pessoas de uma maneira mais livre. A coisa da improvisação. Isso tudo me chamou muito a atenção, fiquei certo que eu não queria mais seguir a carreira de violonista clássico.⁵⁸

Complementar a essa declaração, existe outra onde Pereira revela que foi devido ao seu retorno ao Brasil, quando fundou o curso de violão da Universidade de Brasília, que decidiu que “não queria abrir mão de nada que havia conquistado” – fazendo referência à sua relação inicial com a música brasileira, com sua formação de músico clássico e sua perspectiva mais “livre” advinda do Jazz. E como essa música híbrida de Marco Pereira relaciona e manifesta esses elementos?

Dois conceitos são de grande ajuda para responder à essa questão no caso da música de Marco Pereira: *tradução cultural* e *apropriação*, citados por Peter Burke em seu livro *Cultural Hybridity* (2009). De acordo com Burke, a *tradução cultural* ganhou força no meio da

⁵⁸ *Ibid.*

Antropologia durante os anos 50 e 60 e foi cunhado para explicar como antropólogos atribuíam termos-chaves para palavras faladas por povos que se comunicavam em um idioma diferente do dos antropólogos. Este conceito, ainda segundo Burke, já extrapolou as fronteiras onde teve origem e já inclui “os pensamentos e ações de todos”. O próprio autor aponta o uso desse conceito para analisar músicas ao dizer:

“In the history of art or music, it may be illuminating to think in similar terms. For example, a recent study of the *alla turca* style of music, a music style inspired by the music of the Ottoman Empire, has described it as ‘a set of principles of translation as much (or more than) a set of imitative devices’. This insight is probably applicable to other genres and illustrates with particular clarity the value of the term as a more subtle alternative to simple ideas of imitation.” (BURKE, 2009: 58)

Já a *apropriação*⁵⁹ é definida de outra forma por Burke: entre várias explicações, como a forma de captar, por uma determinada cultura, aquilo que é de maior interesse para uma determinada prática sem ter que, necessariamente, absorver todas as características. Burke ainda cita o Movimento Antropofágico como uma forma de manifestar a apropriação tipicamente latino-americana e, mais especificamente, brasileira.

Passarei às análises onde mostrarei como, com uma combinação de apropriação e tradução, Marco Pereira conseguiu criar obras singulares com um reconhecível caráter brasileiro. Veremos como esses procedimentos podem acontecer por meio de harmonias, texturas, melodias e até mesmo na escrita das obras.

2.2.1 *Toada*

Em Toada, é possível observar o uso de apropriações musicais por parte de Pereira. Esta peça pertence à suíte “Perequetés” e é uma das obras mais recentes de Marco Pereira. Nesta obra em particular, Pereira se aprofunda nas práticas de ressignificação e apropriação, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição da música clássica ocidental e com as ideias do nacional-modernismo de Mário de Andrade.

⁵⁹ Cabe aqui ressaltar que não trato do conceito de *apropriação cultural*, significando uma forma de anulação de uma cultura subjugada por uma cultura dominante, como tratado nos estudos culturais pós-colonialistas. Falo da apropriação de características que um indivíduo utilizará para formar seu fazer musical.

Em *Ensaio sobre a música brasileira*, ao tratar da forma, Mário de Andrade afirma que a “forma Suíte, série de danças, não é patrimônio de povo nenhum” e que é uma forma presente dentro das tradições das rodas infantis, dos maracatus nordestinos, reisados e festas sulinas⁶⁰. Isso, aliado ao número de danças características brasileiras, seria o motivo da forma suíte se encaixar bem dentro do ideal de música nacional do poeta modernista. Contudo, Andrade faz a crítica aos compositores por não terem a criatividade de nomear de forma mais original suas suítes, algo que fosse além de “Suite Brasileira” e fizesse uma referência mais específica à cultura brasileira, usando Maracatu, ou Fandango para nomear suas suítes. Ele sugere que os compositores inventassem os nomes de suas suítes “como a ‘1922’ de Hindemith ou a ‘It Wien’ de Castelnuovo-Tedesco.” (*Ibid*). Andrade vai além e chega a sugerir uma estrutura para as suítes de compositores brasileiros:

“Imagine-se por exemplo uma suíte:

1-Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);

2-Cateretê (binário rápido);

3-Coco(binário lento), (polifonia coral), substitutivo da sarabanda;

4-Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), substitutivo da Aria antiga;

5-Cururú (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);

6-Dobrado (ou Samba ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).”

(ANDRADE, 2006: 57)

Tendo em vista as orientações e sugestões de Mário de Andrade, a *Suite “Perequetés”* de Marco Pereira se encaixa perfeitamente dentro dos padrões do nacional modernismo, a considerar que a estrutura da suíte deste compositor é um pouco diferente. A suíte é composta por quatro movimentos onde o primeiro movimento é a *Toada*, que irei analisar mais adiante; o segundo é um *Maxixe*, dança que representa o espaço urbano brasileiro com uma forte vertente rítmica; o terceiro é uma *Chula*, neste caso se referindo à dança que se pratica no recôncavo baiano; o quarto e último movimento é uma virtuosística *Valsa*. Com a exceção do *Maxixe*, as outras formas não aparecem nas sugestões de Mário de Andrade, mesmo que não seja absurdo pensar que ele estaria de acordo em usar outras danças tradicionais brasileiras além das sugeridas por ele. Também é interessante notar que se trata de uma

⁶⁰ ANDRADE, 2006, p. 53.

sucessão de danças bem peculiares e de origens diversas, mostrando que Pereira não estava preocupado em seguir os moldes das suítes barrocas, que intercalam um movimento lento com outro movimento mais movido.

No entanto, *Toada* parece ter um papel que remete à função dos prelúdios nas suítes barrocas. Em seu livro “Ritmos Brasileiros”, Marco Pereira explica que toada é praticada em diversas partes do país e que adquire diferentes significados em cada uma delas, não tendo, portanto, uma característica que lhe seja recorrente. Mas faz a ressalva de que é comum na MPB o uso de toadas lentas usadas para “canções de caráter nostálgico e melancólico”⁶¹. De fato, os exemplos que Mário de Andrade fornece em seu ensaio de 1917 atestam que a toada pode adquirir ritmos, perfis melódicos e afetos diversos. Ainda assim, Andrade nos diz que é comum nas toadas a forma binária sem repetição⁶².

Toada de Marco Pereira tem um andamento lento e um fluxo contínuo de semicolcheias ao longo da peça. Ao analisar os primeiros quatro compassos da música, pode-se constatar que o padrão dos arpejos é reminiscente do *Prelúdio em Dó Maior BWV 846* do primeiro livro do *Cravo Bem-Temperado* de Johann Sebastian Bach, como observamos nas figuras 15 e 16 abaixo.

Figura 15: Quatro primeiros compassos do *Prelúdio em Dó Maior*, BWV 846, de J.S. Bach



E como este padrão foi traduzido para a escrita violonística na peça *Toada*:

⁶¹ PEREIRA, 2007, p. 50.

⁶² ANDRADE, 2006, p. 49.

Figura 16: Quatro primeiros compassos de *Toada*, de Marco Pereira

Se a comparação não for clara o suficiente, um recurso do qual lancei mão para ressaltar essa relação, foi organizar as notas e a textura em dois sistemas, de maneira similar à de Bach⁶³:

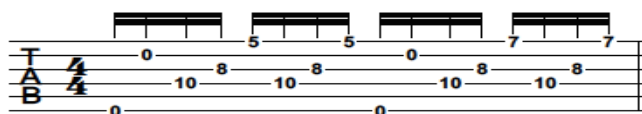
Figura 17: Quatro primeiros compassos de *Toada* separados em dois sistemas

Escrevendo desta forma, a função harmônica de cada uma das notas se torna mais perceptível – evidenciando o encadeamento i-IV-VII-i. Esse procedimento ajuda a explicar melhor a separação das vozes e também como pode ajudar a analisar e escolher de forma crítica o dedilhado para essa passagem. No compasso 4, Pereira utiliza uma digitação de mão esquerda que coloca o si e o ré# na segunda corda. O resultado é que, ao se colocar o

⁶³ Note que, mesmo estando em duas claves diferentes, mantive as regras da escrita para violão, ou seja, as notas soam uma oitava abaixo do indicado na partitura.

dedo 2 sob o ré# o si deixa automaticamente de soar. Abaixo, sugiro uma solução simples e que não acarreta uma perda de fluência na passagem.

Figura 18: Digitação do quarto compasso de *Toada*



Mais uma vez o compositor paulista dialoga com uma tradição, desta vez se apropriando de uma ideia harmônica e formal para construir a sua própria suíte de caráter nacional. Assim como veremos em *Flor das Águas*, Pereira não usa uma referência literal, ele a transforma e adapta de acordo com o contexto. Neste caso, o violonista remete ao “caráter nostálgico e melancólico” das toadas do cancionero da MPB que ele mesmo citou. Para alcançar tal efeito, a primeira transformação foi alterar o modo da tonalidade de Dó Maior para Mi menor, uma tonalidade mais fechada. Essa mudança também possibilitou que Pereira utilizasse um recurso idiomático que dará maior sustentação à estrutura harmônica e melódica da peça: as cordas soltas do violão.

Pereira se utiliza das cordas soltas para criar harmonias mais modernas, mas também para criar alguns pedais. Nos mesmos quatro primeiros compassos, percebe-se como a nota si (segunda corda solta do violão) faz parte de todos os padrões de arpejos e aos poucos vai se deslocando ritmicamente, com isso assumindo diferentes funções dentro do contexto harmônico.

Outro recurso utilizado é o da “polifonia virtual”. Pereira utiliza de pequenos trechos de perfil melódico contrastante como células descendentes intercaladas com outras ascendentes, ou melodias que se separam por conta do registro da tessitura (um recurso muito comum nas obras de Bach e que é apontado, por exemplo, por Frank Koonce em seu livro de transcrições para violão das obras para alaúde de Johann Sebastian). Abaixo, podemos comparar, por exemplo, na Sarabande da *Suite BWV 997*, para alaúde e que possui uma textura muito similar à de *Toada*:

Figura 19: Exemplo da escrita da polifonia virtual e seu resultado sonoro na *Sarabande BWV 997* de J.S. Bach

Written:

Figura 21: Resultante da polifonia virtual dos compassos 7 e 8



A digitação sugerida pelo compositor também funciona bem neste caso. A exceção a ser feita é a parte destacada em vermelho no compasso 8, onde o ré# do contralto acabará sendo silenciado pelo fá bequadro do soprano por estarem digitados na quarta corda. Infelizmente, para este caso, uma tentativa de digitar o ré# na sexta casa da quinta corda implicaria em maior dificuldade técnica, com uma grande extensão dos dedos 1 e 4 da mão esquerda, que pode afetar a fluência da passagem.

Outro recurso, muito similar ao da polifonia virtual, é a melodia misturada com o acompanhamento. Por meio deste recurso é possível criar uma textura ambígua, que pode tanto sugerir uma melodia em arpejo, quanto uma textura de melodia acompanhada, com a nota mais aguda do arpejo se destacando como melodia. Este é um recurso natural do violão e está presente em vários exemplos da literatura desde o repertório clássico com Sor e Aguado até peças contemporâneas.

Figura 22: Textura de melodia acompanhada nos compassos 13 ao 16

Neste trecho, a dificuldade foi encontrar a separação entre o acompanhamento e a melodia, principalmente nos compassos 13 e 15. No compasso 13, o que torna difícil é a proximidade da tessitura. É possível encarar o mi bemol do quarto tempo como melodia. Contudo, considerando que o primeiro mi no compasso 13 é resultado da condução melódica do compasso 12 e a repetição das notas si e dó em um período muito curto de tempo, optei por separar estas duas notas como acompanhamento e aplicar a mesma lógica para a segunda metade do compasso. Essa abordagem se confirma ao observarmos os dois primeiros tempos do compasso 14. No compasso 15, quase que intuitivamente a primeira e última semicolcheia de cada tempo unem-se para formar uma melodia que alterna entre notas melódicas como passagens, apojatura e bordaduras. A realização em partitura seria assim:

Figura 23: Separação dos planos dos compassos 13-16

The image displays a musical score for measures 13 through 16. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into two systems. The first system contains measures 13 and 14. The second system contains measures 15 and 16. In measure 13, the melody is represented by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment consists of a bass line with notes G3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 14, the melody continues with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment features a triplet of eighth notes: G3, B3, C4, followed by a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 15, the melody is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment consists of a bass line with notes G3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 16, the melody is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment consists of a bass line with notes G3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Para finalizar, é possível identificar em *Toada* duas seções bem delimitadas, como apontado por Mário de Andrade, de dezesseis compassos cada. Onde a primeira está na tônica Mi menor e termina com uma modulação para sua tonalidade relativa, Sol Maior. Também é possível encontrar ao longo da peça diversas alusões às “baixarias” dos violões dos choros e das serestas, mesmo com a presença constante de uma nota mais grave, o que acaba por reforçar essa sugestão polifônica na textura da obra.

Estes aspectos intrínsecos à obra *Toada*, dizem não apenas da música, mas das práticas e interesses de Marco Pereira. A obra não é apenas um pastiche ou estilização de um gê-

nero brasileiro. A identidade ou apelo nacional da peça é também confirmado pelo diálogo simbólico e musical que a peça estabelece com a tradição do violão clássico e do violão brasileiro. As escolhas do caráter e andamento da peça, que evocaram esse ar saudoso da toada, foram ressaltadas ao serem colocadas em contraponto com as referências externas à peça. A partir da percepção da importância das obras de Bach para a construção base da obra, podemos confrontar nossa percepção para as diferenças de caráter e contexto que tornam esta peça tão brasileira quanto qualquer toada de origem folclórica.

2.2.2 *Flor das Águas*

O próprio Marco Pereira classifica *Flor das Águas* no encarte do seu disco *Original* (2003) como “uma valsa brasileira em um tempo; uma valsa rápida que marca apenas o primeiro dos três tempos que a compõem. Foi escrita em 1989 e foi inspirada em uma peça de Agustin Barrios”⁶⁴. Ainda neste pequeno texto, Pereira diz ter composto a peça “principalmente sem um “desenvolvimento racional”.

Aqui cabem algumas considerações sobre o termo “valsas brasileira” que Pereira utiliza como gênero de sua obra. A valsa, mesmo sendo um gênero de origem francamente europeia, se popularizou notavelmente no Brasil. Em sua pesquisa “Circularidade Cultural e Nacionalismo nas ‘12 Valsas para violão’ de Francisco Mignone”, de 1995, Barbeitas (1995) traça, além de um panorama histórico sobre as origens europeias da valsa, um histórico da valsa no Brasil. Nesse histórico, explica como os chorões e seresteiros incorporaram a valsa às suas práticas no início do Século XX, moldando o que mais tarde viria a ser a valsa brasileira.

É de especial interesse a relação cíclica que encontramos entre Barrios e Marco Pereira. Como vimos no capítulo anterior, Agustín Barrios teve um impacto profundo dentro do cenário musical e violonístico brasileiro. Barrios viajou por diversas cidades brasileiras, teve contato com músicos brasileiros e chegou a escrever peças em estilo brasileiro. Ao mesmo tempo, por conta da popularidade alcançada pelo paraguaio durante as turnês em-

⁶⁴ Texto original: “This is a Brazilian waltz in one tempo; a quick waltz that pulses only on the first of the three beats which comprise it. It was written in 1989 and was inspired by a piece by Agustin Barrios”. (PEREIRA, 2003, tradução minha).

preendidas no Brasil, sua obra alcançou grande popularidade entre os violonistas deste país. Interessante notar que Isaías Sávio já havia editado algumas obras de Barrios no Brasil e o violonista Geraldo Ribeiro já havia gravado um disco com obras de Barrios antes do lançamento do famoso disco de John Williams nos anos 70. Desta forma, podemos dizer que as obras de Barrios também ajudaram a formar parte do repertório de idiomatismos de parte dos violonistas brasileiros, como Marco Pereira, que foi aluno de Sávio. E isso se reflete em *Flor das Águas*, como o próprio compositor da valsa deixou claro em seu depoimento.

A obra de Barrios que Pereira usou de “matéria prima” foi a *Valsa Op.8, nº 3*. Esta é uma valsa ao estilo de Chopin, na tonalidade de ré menor, com um material melódico característico que se repete no decorrer da primeira parte dessa valsa. Marco Pereira se apropria dessa célula melódica explicitamente para construir as duas seções de *Flor da Águas*. Outras similaridades emergem em outras partes, mas a intencionalidade delas não posso afirmar com segurança. Entretanto, é interessante notar que, de forma consciente ou inconsciente, Marco Pereira conseguiu extrair de uma seção da música de Barrios, material de base para a sua própria música.

Figura 24: Tema da Valsa Op. 8, Nº3 (compasso 10) de Agustín Barrios

Expus apenas os compassos acima para mostrar como Marco Pereira trabalha, no começo de sua obra, não apenas a bordadura, mas todo o gesto que Barrios constrói também na sua valsa, num ato claro de apropriação.

Figura 25: Versão do mesmo tema nos primeiros compassos de *Flor das Águas*

Nessa apropriação, Marco Pereira trabalhará três nuances interessantes que diferem das características da valsa de Barrios, demonstrando o ato de apropriação como descrito por Burke, onde o compositor retirou o material que lhe interessava e o adaptou à sua prática específica.

O material de interesse foi, evidentemente, o perfil melódico e a estrutura fraseológica. Tanto Barrios quanto Pereira iniciam a melodia no quinto grau da escala (a nota lá, em Barrios e a nota mi em Pereira) e se utilizam da bordadura superior para criar um caráter obsessivo de repetição. Essa repetição conduz a uma escala descendente que se inicia no quinto compasso, onde podemos observar uma pequena influência jazzística que diferencia uma escala da outra. Enquanto a escala de Barrios é mais tradicional no tratamento métrico, Marco Pereira utiliza um deslocamento a partir da segunda colcheia do compasso seis. Esse deslocamento, realizado por meio de ligados descendentes, acentua o contratempo e realça o intervalo de segunda menor entre cada nota agrupada.

A harmonia exerce um duplo papel nesta apropriação. Se, por um lado, ela delinea a construção fraseológica, por outro, é na construção harmônica que se dá a maior diferença entre Barrios e Pereira nesta passagem. Constata-se uma forte influência do Jazz, com uma harmonia carregada de notas adicionais e que foge ao simples encadeamento triádico tradicional da valsa brasileira. Rafael Thomaz (2011) enfocou o trabalho harmônico feito em *Flor da Águas*, e demonstrou como Pereira se utiliza do acréscimo de sétimas, nonas e décimas terças em *voicings* típicos do Jazz. Aqui, entretanto, me cabe expor as diferenças

nesse trato harmônico em comparação com Barrios, evidenciando, mais uma vez, e confirmando a influência Jazzística nesta obra.

Figura 26: Encadeamento dos compassos 10-17 da *Valsa Op. 8, N.º3*



Ambos os trechos se conduzem a uma frase que se inicia no segundo grau das tonalidades correspondentes. A harmonia de Barrios neste trecho é totalmente diatônica, se utilizando apenas dos acordes básicos característicos do modo menor (i, V e ii). Já o encadeamento harmônico de *Flor das Águas* é mais cromático e visita regiões distantes da tonalidade original. Notamos que o segundo acorde do encadeamento é um G#7 13 que é, na verdade, uma dominante do C#m presente na tonalidade. Em seguida, ele apresenta um G7 que não é um acorde diatônico, pois funciona como um SubV para o acorde de F#7 que é a dominante do segundo grau (Bm).

Figura 27: Encadeamento harmônico dos compassos 1-8 de *Flor das Águas*



Esse encadeamento harmônico é construído de forma idiomática por Marco Pereira a partir da condução cromática dos baixos, que se inicia na tônica *lá* (quinta corda solta do violão) e se encerra no *mi* (quarta corda do violão). No entanto, essa condução melódica dos baixos é parcialmente ofuscada justamente por esse deslocamento no registro do baixo entre os bordões do violão. O que acontece nessa passagem se repete em várias partes da música, a melodia passa a ocupar a tessitura do baixo e, eventualmente o inverso também acontece.

Figura 28: Baixos que se integra à melodia compassos 9-15 de *Flor das Águas*

Na continuação da peça, onde são apresentadas as “baixarias” reminiscentes do choro, também apontadas por Thomaz⁶⁵ se observa que o baixo que se inicia no final do compasso 12 acaba se resolvendo como melodia no compasso 15. Isto é algo comum em peças de violonistas populares, onde o grau de idiomatismo é extremamente alto. Podemos observar isso em peças de João Pernambuco como *Sons de Carrilhões*.

Figura 29: Melodia que se integra aos baixos compassos 29-31 de *Sons de Carrilhões*, de João Pernambuco

São em trechos como estes que a afirmação de Marco Pereira sobre a densidade de suas obras se faz clara. Enquanto as obras de compositores como João Pernambuco, Dilermando Reis e Canhoto, ligados exclusivamente às práticas da música popular, apresentam um grau de idiomatismo que acaba se sobrepondo à clareza textural, as obras de Pereira caracterizam-se por uma maior clareza desse parâmetro. Entretanto, justamente por ser uma prática idiomática do violão, é muito natural que Pereira lance mão desse mecanismo técnico-musical para jogar com esse tipo de ambiguidade inerente ao instrumento.

⁶⁵ ANDRADE, 2006, p. 53.

Por meio das análises destas duas peças, foi possível identificar como Marco Pereira dialoga com diversas tradições e identidades, sejam elas a do violão brasileiro, a do violão jazzista ou a do violão de concerto. Vimos também como a formação como instrumentista clássico tem um papel preponderante na construção das mesmas e não se restringe apenas às suas práticas de performance ao vivo, uma vez que os materiais de algumas obras são diretamente derivados de obras de autores da música de concerto. Ao mesmo tempo ele trabalha em um universo que dialoga com a tradição musical brasileira estabelecida, através de gêneros e formas populares.

2.3 Rock e Vanguarda em *Ankh* de Roberto Victório

Roberto Victório é, sem dúvidas, um exemplo à parte neste trabalho. Não só é ativo e profícuo como compositor, como também atua como intérprete e divulgador de suas obras, além de agitador cultural promovendo a música de vanguarda em Cuiabá e como professor e acadêmico dentro da UFMT. De maneira tal que é muito difícil separar essas diversas identidades que caracterizam Roberto Victório dentro do cenário musical brasileiro. Ainda que a maior parte de sua atuação como performer seja dedicada à regência ou ao violoncelo, Roberto Victório é também violonista, tendo estudado com Jodacil Damasceno no Rio de Janeiro, tendo pleno domínio e conhecimento dos caminhos do instrumento, o que faz com que sua vasta obra para violão seja extremamente bem escrita e idiomática no instrumento.

Dentro do contexto deste trabalho, Victório é uma espécie de representante (ou herdeiro) das Vanguardas Modernas iniciadas com Koellreutter. Sua música está escrita em uma linguagem muito diferente de todas as outras que analisei anteriormente. Sem dúvidas, busca sempre alongar e ampliar os limites da linguagem musical. Entretanto, a própria obra de Roberto Victório que analisarei, pode ser enquadrada em uma perspectiva diferente, arrisco a dizer, verdadeiramente pós-moderna. De forma que *Ankh* não é uma música com uma linguagem atrelada unicamente aos ideais da música de vanguarda ou experimental. Ela faz uso dos elementos que são oriundos de um gênero que é raramente ligado à identidade musical brasileira: o Rock.

Nas palavras de Paulo de Tarso Salles:

Consideramos válida a proposição de um modelo aproximado ao de Ramaut-Chevassus (1998) onde o pós-modernismo é percebido mais como um conceito chave do que propriamente como a eclosão de um estilo especificamente musical. Daí resulta que sob a chancela de 'pós-modernismo' estão agrupadas tendências musicais de natureza totalmente diversa. (SALLES, 2005: 160)

Como um exemplo mais amplo disso dentro da obra de Victório, cito seu trabalho de pesquisa da música da etnia Bororo no Mato Grosso, que resultou no livro “Música Ritual Bororo e o Mundo Mítico Sonoro”. Como resultado musical, suas pesquisas o levaram a compor a Trilogia Bororo, uma série de três peças de câmara onde, além de utilizar elementos gravados na própria tribo Bororo e trabalhados em forma eletrônica, Victório também lança mão dos próprios instrumentos étnicos da tribo. Este fazer musical é, em si mesmo, já algo diferenciado dentro da produção musical brasileira. Ao mesclar o trabalho de pesquisa musicológico de povos indígenas brasileiros, prática que dialoga e desenvolve, de certa maneira, os preceitos nacionalistas, e mesclar esses elementos com as práticas da música de Vanguarda, como a eletroacústica e o atonalismo, Victório estabelece um diálogo que se adiou durante anos na produção musical brasileira, entre a tradição indígena e a música de Vanguarda. De maneira que se conclui que Victório aproveita ao máximo os diferentes materiais musicais a que tem acesso para construir a sua música.

2.3.1 *Ankh*

Tanto o Rock quanto a música de Vanguarda foram, cada um à sua maneira, tratados como aquilo que Guilherme Nascimento chama de *música menor*⁶⁶. Referindo-se à música de vanguarda, o autor expande o conceito de *literatura menor* de Franz Kafka, e trata não a música menor enquanto qualidade, mas *menor* no sentido do lugar que essas músicas ocupam frente ao que está instituído. No cenário musical brasileiro, Nascimento enfoca os compositores nascidos após 1950 e que teriam começado suas atividades no fim dos anos 80, cuja “produção encontra-se, na maior parte dos casos, ausente das rádios, TV’s, livros e lojas de disco além de confinada a encontros especiais destinados à sua apreciação”.⁶⁷ Para Nascimento, a música dominante no Brasil é a Música Popular Brasileira, seguida da Música

⁶⁶ NASCIMENTO, 2005.

⁶⁷ NASCIMENTO, 2005, p. 56.

Popular Americana. De fato, essa sensação de Nascimento é corroborada pelos fatos históricos e sociais da música no Brasil.

Entretanto, esse predomínio, especialmente da canção popular brasileira, não deixou de excluir outros gêneros de música feitos no Brasil. Idelber Avelar aponta para a posição periférica – poderíamos dizer *menor* – na qual o Rock, mais especificamente o Heavy Metal, se encontrava na sociedade brasileira “esmagado esteticamente e moralmente pela direita e cultural e politicamente pela esquerda, o Heavy Metal sempre foi intensamente interpelado por demandas conflitantes de advindas de vários lados”⁶⁸.

No artigo citado, Avelar traça um histórico da banda mineira Sepultura e de todos os valores simbólicos que ela teve que enfrentar dentro dos debates culturais brasileiros até conseguir se firmar como uma banda *brasileira*. Em direção concordante com a de Nascimento, Avelar diz que o escopo de ritmos e gêneros considerados brasileiros ia desde gêneros tradicionais como Samba e Choro, passando por ritmos como Maracatu e chegando ao BRock de bandas como os Titãs e Legião Urbana e juntos compunham o rótulo da MPB. Entretanto, ouvintes e músicos de Heavy Metal que não se identificavam com nenhum dos outros ficavam excluídos da narrativa da MPB. Para Avelar, o

Sepultura denunciou o conceito (de MPB) em sua totalidade. Ao simplesmente negar o rótulo, eles, na prática, expuseram a sua (do rótulo) falsa universalidade, sua dependência em uma exclusão prévia, sua confiança em uma abjeção instituída (Avelar, 2003: 342)

Interessante notar, contudo, que no Brasil acontece um dos maiores festivais de Rock do mundo, o *Rock in Rio* (iniciado, curiosamente, em 1985 período que Avelar chama de “revolução do Heavy Metal”). Portanto, de uma maneira diferente, o Rock mais pesado também foi colocado em um lugar de *música menor*, necessitando sempre combater e se legitimar, como fez o Sepultura. Dessa maneira se a música de Vanguarda não tem espaço pelo isolamento em relação ao público, o Rock não tinha o endossamento intelectual brasileiro.

Ankh é uma música cheia de simbolismos, a começar pelo nome. *Ankh* é um antigo símbolo egípcio geralmente relacionado com a vitalidade e com a vida após a morte. Esse

⁶⁸ AVELAR, 2003, p. 330.

símbolo foi usado por várias bandas de Rock, principalmente nos anos 70. Ainda que *Ankh* não seja uma música que contemple a totalidade das características que o gênero Rock contempla, como as distorções das guitarras e o peso da bateria, podemos dizer que esta homenagem que Victório presta ao Rock, no mínimo, trata de refletir vários dos aspectos simbólicos tanto nas suas descrições de caráter como nos efeitos sonoros indicados.

Em sua dissertação de mestrado, ANDRADA (2013) traça um perfil simbólico do Heavy Metal a partir de depoimentos de dois jovens admiradores do gênero. Em um certo ponto, Andrada aponta o significado extramusical do gênero, onde a pesquisadora afirma que “o *heavy metal* transgride a música e se torna um modo de vida no qual se procura viver ao máximo de um modo que sugere liberdade, coragem e quebras de limites – sejam eles pessoais ou da sociedade de uma forma geral.”⁶⁹

Outro elemento importante dentro do Heavy Metal apontado por Andrada é o *power chord* (acorde construído por sobreposição da fundamental, quinta justa e oitava). Este tipo de acorde “é a base do metal, ao mesmo tempo que também se configura como uma metáfora para o mesmo, pois tal técnica traz consigo a articulação do poder, fator esse, importante e crucial na experiência do Heavy Metal”.⁷⁰

Portanto o Heavy Metal, como o Rock de maneira mais geral, é um gênero que simboliza a liberdade e o empoderamento daqueles que se sentem marginalizados em relação ao *statu quo*, e o *power chord* é o material musical que simboliza esse ideal compartilhado. Levando em conta que esse acorde é extremamente idiomático na guitarra elétrica – e no violão, que compartilha da mesma afinação – a sua utilização e obras para violão solo é apenas uma questão de adaptação.

A peça está dividida em duas sessões contrastantes, mais em termos de caráter do que de material, uma vez que este é retirado de uma pequena frase de 5 compassos que aparece no meio da segunda parte. De acordo com o próprio Victório, esse material é remissivo da audição de uma trilha sonora composta por Jimmy Page, guitarrista da banda Led Zeppelin, através do rádio. O material é o seguinte:

⁶⁹ ANDRADA, 2012, p. 31.

⁷⁰ WALSER *apud* ANDRADA, 2012, p. 30.

Figura 30: Riff fazendo alusão a obra de Jimmy Page, sistemas 24-26

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of two staves each. The first system (system 24) is marked 'ENERGICO' and has a red box around a specific riff. A green circle highlights a motif within this riff. The second system (system 25) has a blue circle around a repeated chord. The third system (system 26) continues the riff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizzicato' and 'arco'.

O início do material aparece em vermelho. Como podemos notar é uma pequena parte composta principalmente por *power-chords* e um pedal na sexta corda do instrumento. Este *riff* fornece três tipos de intervalos que serão usados na construção das texturas e harmonias ao longo da peça: as oitavas, quintas e quartas que formam os *powerchords*; o intervalo de semitom e sua inversão, a 7ª maior, derivado do motivo destacado em verde; a repetição de um mesmo acorde, como destacado em azul; e, finalmente, a oposição entre a subdivisão ternária e binária como pode ser observado em todo o trecho.

A primeira seção ocupa as três primeiras páginas (ou 17 primeiros sistemas) e se caracteriza pelo uso constante de uma métrica livre. Ainda que exista uma pequena subseção onde a métrica é escrita, a disposição dos materiais me faz acreditar em uma seção única. Nesta primeira parte, já podemos observar a presença de praticamente todos os materiais derivados da paráfrase que Victório fez de Jimmy Page.

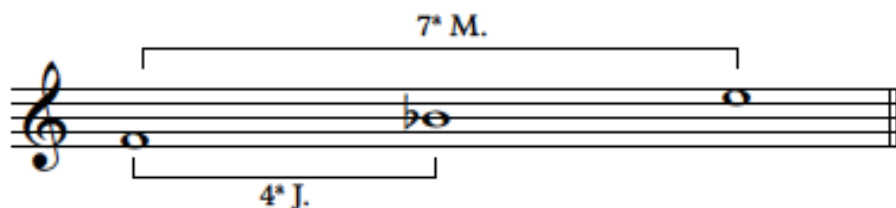
Utilizarei o primeiro sistema para ilustrar algumas formas com as quais Victório utiliza esses elementos:

Figura 31: 1º sistema de *Ankh*



Inicialmente, em azul, já se nota o intervalo de semitom entre Lá e Lá \flat . A nota Lá continuará por parte do primeiro sistema como pedal. O segundo quadro, em vermelho, contém dois elementos: o intervalo de oitava e a repetição da mesma altura. Já no quadro verde, observamos a construção de um pedal em quartas com os bordões abertos do violão (Mi, Lá, Ré) e um intervalo de semitom em intervalo harmônico de quartas paralelas (Dó \sharp /Fá \sharp - Ré/Sol). O quadro em amarelo contém uma construção harmônica que deriva da sobreposição dos intervalos de quarta justa e de 7^a maior (inversão da segunda menor).

Figura 32: Acorde baseado nos intervalos de 4^a Justa e 7^a Maior



Como se pode observar, o acorde é construído a partir do baixo Fá, contendo uma 4^a justa (Fá-Sib) e uma 7^a maior (Fá-Mi), explicando a geração do intervalo harmônico do trítono entre Sib-Mi pela sobreposição desses dois intervalos a partir do Fá. Finalmente, o quadro em roxo apresenta a construção de uma acorde quartal. O interessante deste gesto,

é que a nota mais grave, o Mi da sexta corda, seria a próxima 4ª justa após o Si agudo do último acorde, formando uma inversão de um acorde quartal.

Dentro da primeira parte, a oposição entre a pulsação ternária e binária é articulada e desenvolvida de diversas maneiras diferentes. Como por exemplo nos sistemas 10 e 11. Percebe-se que aqui, apesar da métrica escrita, a ideia geral de pulso é menos importante do que a oposição entre o 3 e o 2, por vezes com diferentes valores rítmicos (como três fusas seguidas de duas colcheias, ou duas colcheias seguidas de quiálteras de três). No exemplo abaixo, os quadros vermelhos representam os grupos de 3 e os quadros verdes os grupos de 2.

Figura 33: Oposição entre 2 e 3 nos sistemas 10-11

The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system is in treble clef with a 9/32 time signature. It features several groups of notes: a group of three eighth notes (boxed in red), a group of two eighth notes (boxed in green), a group of three eighth notes (boxed in red), a group of four eighth notes (boxed in green), and a group of two eighth notes (boxed in red). The bottom system is also in treble clef with a 2/4 time signature. It features a group of three eighth notes (boxed in red), a group of two eighth notes (boxed in green), a group of three eighth notes (boxed in red), a group of four eighth notes (boxed in green), and a group of two eighth notes (boxed in green). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Em seguida, nos sistemas 12 e 13, além dessa oposição observamos uma textura que evoca o pontilhismo textural das obras dodecafônicas de Anton Webern.

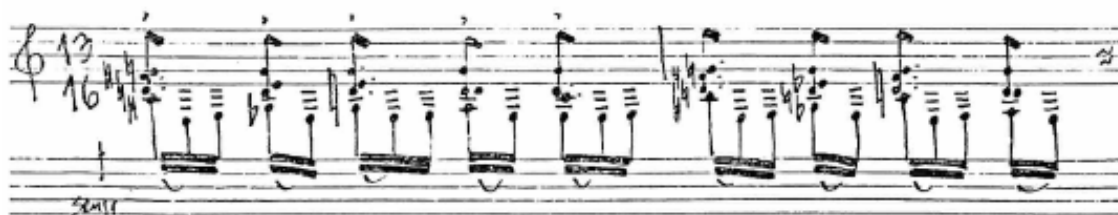
Figura 34: Textura pontilhista escrita nos sistemas 12-13, de *Ankh*

O próximo exemplo demonstra a ideia pontilhista elaborada em três sistemas. Percebe-se como os três planos têm motivos sonoros bem marcantes e distintos entre si.

Figura 35: Escrita do trecho anterior expandida em três planos

A segunda seção se inicia no sistema 18. O material utilizado é praticamente o mesmo daquele usado na primeira parte. Entretanto, cabe tecer algumas considerações com respeito à construção textural desta parte. É interessante notar como Victório realiza uma sobreposição de estratos sonoros em diversas passagens desta seção, Por exemplo, no próprio sistema 18.

Figura 36: Riff que inicia a segunda seção de *Ankh* (sistema 18)



Esta passagem pode ser desmembrada em três estratos sonoros que, embora independentes se articulam para criar a oposição entre a pulsação ternária e binária. Dois desses planos são pedais, um mais grave (com um pedal no bordão Mi), outro com pedal no intervalo harmônico de 4ª justa entre Ré e Sol. A outra parte se move em quartas paralelas caminhando entre os dois pedais. O exemplo abaixo ilustra essa separação dos planos sonoros. Embora independentes, esses planos se articulam para criar a oposição entre a pulsação ternária e binária.

Figura 37: Separação dos planos do Riff do sistema 18 de *Ankh*



Poderia se fazer uma exaustiva análise de todas as formas com as quais Victório articulou os elementos matriz desta peça. Há, por exemplo, várias outras formas mais livres da oposição ternária e binária, outras construções de texturas interessantes e diversas inversões de acordes de quarta que criam harmonias interessantes. Entretanto, gostaria de voltar a falar do significado simbólico que podemos extrair desta peça.

Nesse sentido, *Anhk* estabelece um diálogo entre dois estilos musicais que foram colocados, de maneiras distintas, à margem nos debates sobre arte brasileira. Ao mesmo tem-

po, a união desses dois gêneros de *música menor*, em *Anhk*, parece devolver à música contemporânea de vanguarda o poder de comunicação e de compartilhamento de ambientes com o público.

2.4 “Isso é Bossa-Nova?”: *Jobiniana N°3* de Sérgio Assad

Sérgio Assad é um dos nomes mais importantes do violão brasileiro das últimas décadas. Além de manter uma intensa atividade no duo que mantém com seu irmão, Odair, também é compositor, arranjador e foi durante vários anos professor do Conservatório de San Francisco, nos EUA. Como intérprete, principalmente em duo, foi muito associado à música brasileira por suas performances de arranjos de compositores como Egberto Gismonti, Heitor Villa-Lobos, Hermeto Paschoal e, também, por sua relação próxima com a obra de Radamés Gnattali. Também é responsável, como visto no capítulo anterior, por ter organizado uma coleção na editora francesa Henry Lemoine, onde, além de suas peças, publicou composições de Marco Pereira, Maurício Marques e Nonato Luiz. As peças mais recentes de Sérgio Assad estão sendo publicadas pela editora canadense Dobermann Yppan.

O número de suas publicações para violão solo chega a contar 13 títulos. Apenas a *Aquarelle* e uma das peças que integra a suíte *Summer Garden (Farewell)* foram gravadas em discos que têm a música brasileira como temática e que estão listados neste trabalho. Outras obras para violão solo de Assad receberam gravações em outros registros, entre os quais se destaca o do violonista Aliéksey Vianna, lançado em 2005 pelo selo GSP, onde foram registradas as peças de Sérgio Assad que haviam sido publicadas até então – além de *Aquarelle*, *Three Greek Letters*, *Sonata*, *3 Divertimentos*, *Fantasia Carioca* e *Jobiniana N°3*.

É difícil apontar precisamente um motivo para o aparente sucesso de *Aquarelle* em detrimento das outras peças. Thiago Oliveira, em sua pesquisa de mestrado defendida em 2009, apontou algumas características que podem ajudar a entender essa preferência. Entre elas, o fato de *Aquarelle* conter uma forte influência da rítmica brasileira e o de ser a primeira obra para violão solo composta por Sérgio Assad me parecem preponderantes, uma vez que os desafios técnicos de *Aquarelle* e *Jobiniana N°3* as peças se equivalem. Sem dúvidas, *Jobiniana N°3* guarda várias outras semelhanças com *Aquarelle* em termos de material usa-

do. A maneira de articular esse material, entretanto, pode não corresponder às expectativas que o título desta peça sugere.

Jobiniana Nº3 faz parte de uma série de peças em homenagem ao compositor Antônio Carlos Jobim. Sérgio Assad escreve no encarte do cd de Aliéksey Vianna que esta música é um “desenvolvimento de sua (de Jobim) famosa canção *Desafinado*”⁷¹. Considero que este é apenas o ponto de partida da peça, como será demonstrado. É possível encontrar influências do compositor cubano Leo Brouwer e da música impressionista francesa (que Jobim dizia também ter estudado muito, como pode ser constatado em uma entrevista do próprio ao programa Roda Viva da TV Cultura, em 1993⁷²).

A canção *Desafinado* é uma das pedras de toque do movimento bossanovista e exemplo exaustivamente usado da sofisticação melódico-harmônica do gênero e da capacidade metalinguística das letras oriundas da parceria entre Tom Jobim e Newton Mendonça. O violão teve um papel muito importante na Bossa-Nova. O musicólogo Brasil Rocha Brito, em artigo contido no livro *O Balanço da Bossa*, organizado por Augusto de Campos, descreve assim o papel do violão na Bossa-Nova:

4. Interpretação ao violão ou congêneres. No populário brasileiro, como em alguns outros, veio a surgir com o tempo uma estilística dos instrumentos dessa família, por obra de instrumentistas de escola. Entretanto, de modo geral, nos últimos 30 anos, tais instrumentos foram relegados a um segundo plano. A BN (Bossa-Nova) revalorizou-os. Isso se deve, principalmente, a João Gilberto, que surgiu em 1958 em nosso cenário musical, cantando e tocando violão, conseguindo no instrumento efeitos nunca antes conseguidos no jazz ou qualquer outra música regional, quer em nosso populário. A introdução do uso de acordes compactos, de elevada tensão harmônica, a marcação dos *beats* em defasamento etc., se devem a ele e fizeram escola. (Brito *in* Campos, 1960: 34)

Interessante notar no discurso de Brito uma observação sobre a “revalorização do violão e outros instrumentos dessa família” por meio da atuação de João Gilberto no movimento bossanovista. Como exposto no primeiro capítulo, na primeira metade do século XX o violão era tido como um instrumento ligado à malandragem e às classes mais baixas da sociedade. Se pelo lado cultural, isso lhe garantiu a associação a uma ampla gama de gêneros da música brasileira – e como consequência o *status* de símbolo de brasilidade – do ponto

⁷¹ VIANNA, 2005.

⁷² Somente em versão digital. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=DoVAdtnxse4&t=233s>

de vista da estratificação social, isso lhe valeu uma conotação negativa que o relegou à marginalidade.

É um lugar comum dentro do meio violonístico, mais especificamente do “violão clássico”, acreditar que a reivindicação da legitimidade do instrumento se deu pelos esforços apenas de violonistas como Andrés Segóvia, Narciso Yepes e Julian Bream. Entretanto, o comentário de Brito aponta para uma direção que também pode ter colaborado: um gênero musical oriundo da classe média carioca contribuiu para o reerguimento do *status* social do instrumento.

2.4.1 *Jobiniana N^o3*

Gostaria, no caso desta peça de Sérgio Assad, propor que a análise se baseie na seguinte afirmação de Santuza Cambraia Naves sobre a linguagem de Tom Jobim. A pesquisadora afirma que “Tom sempre se colocou entre o mínimo e o máximo, entre o moderno e o modernista, por vezes mobilizando as duas modalidades normalmente vistas como excluídas numa mesma obra”⁷³. Gostaria de explorar a oposição entre “mínimo” e “máximo” e da caracterização de Tom Jobim como um artista ao mesmo tempo “moderno” e “modernista”.

Para Naves, Tom Jobim atuava como um artista “‘moderno’ pronto para criar o novo”⁷⁴ ao mesmo tempo em que se alinhava com artistas do Nacional Modernismo Brasileiro, como Villa-Lobos, ao ter uma atitude renovadora e também demonstrando enorme respeito pela tradição que havia sido herdada⁷⁵. Já a ideia de “mínimo” e “máximo” à qual se refere Naves diz respeito à nova concepção sonora que a Bossa-Nova trouxe em sua interpretação. Uma ideia mais concreta e objetiva da oposição entre “mínimo” e “máximo” é exposta por Naves em outro texto ao explicar:

A forma orquestral que passou a prevalecer na execução da música popular a partir do final dos anos 30, instituída principalmente por Radamés Gnattali e Pixinguinha como base para seus arranjos espetaculares - como é o caso de “Aquarela do Brasil” - e caracterizada pelo uso de um grande conjunto de instrumentos é substituída

⁷³ NAVES, 2015, p. 144.

⁷⁴ NAVES, 2015, p. 128.

⁷⁵ NAVES, 2015, p. 128.

por uma formação camerística de violão, piano percussão e baixo. E da mesma forma que a percussão é discreta, sem nenhum apelo ostentatório e suavizada pelo emprego da vassourinha, o uso da voz também se coloca de outra maneira, substituindo o modelo virtuosístico da tradição operística pelo procedimento de dialogar com o instrumento musical. (Naves, 2010: p. 26-27)

Portanto, para Naves, o conceito de “mínimo” e “máximo” está ligado à instrumentação e à maneira de interpretar a música da Bossa-Nova, mas não só. A pesquisadora também aponta para o uso econômico de materiais para construir as melodias de algumas canções de Jobim como “Garota de Ipanema” e “Corcovado” (Naves, 2011), que não desenvolvem muito a melodia e possuem uma tessitura relativamente pequena.

Mais especificamente sobre “*Desafinado*”, Naves escreve que esta canção

Permite, pelo menos, dois tipos de leitura: para um ouvido menos atento a inovações musicais, trata-se de uma canção sentimental, embora se lide com a temática amorosa de maneira *cool*, irônica e sofisticada; para alguém acostumado às experimentações jazzísticas, letra e música, em franca interação, remetem a experimentos vanguardistas que violam os padrões convencionais da recepção musical. Por exemplo, no momento exato em que se pronuncia a sílaba tônica da palavra “desafinado”, surge no plano da música um acorde imprevisto, sendo a nota seguinte um semitom abaixo do que seria de se esperar (uma *blue note* para empregar a terminologia jazzística). Assim, toda a passagem representa uma transgressão aos padrões harmônicos da música popular convencional. (Naves, 2001: p. 14)

Acredito que, na canção, a passagem à qual Naves se refere, na verdade, encontra-se na primeira frase da versão gravada por João Gilberto e que se encontra reproduzida no exemplo abaixo. Nota-se que a nota esperada, como apontado por Santuza Cambraia Naves, é o Ré, enquanto a que o ouvinte recebe é o Dó# que, adicionado à harmonia, forma um acorde de G7 (#11).

Figura 38: Duas primeiras frases de *Desafinado*, de Tom Jobim

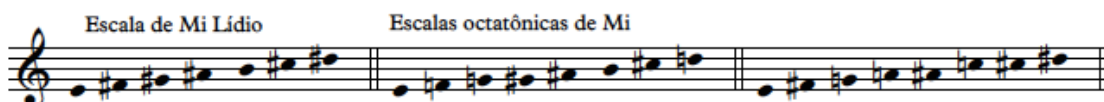
The image displays two systems of musical notation for the song "Desafinado" by Tom Jobim. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The first system starts with the chord Fmaj7 and the tempo marking "a tempo". The lyrics for the first phrase are: "Se vo - cê dis - ser que eu de - sa - fi - no, a - mor" and "If you say my sing - ing is off key - my love". A red box highlights the vocal line for the phrase "de - sa - fi - no, a - mor", and a green box above it indicates the chord G7(#11). The piano accompaniment for this system starts at measure 12. The second system begins with the chord Gm7 and continues with C7, Am7(b5), and D7(b9). The lyrics for the second phrase are: "Sai - ba que is - so em mim pro - vo - ca i - men - sa dor. Só pri -" and "You will hurt my feel - ings, don't you see, my love. I wish -". A red box highlights the vocal line for the phrase "pro - vo - ca i - men - sa dor". The piano accompaniment for this system starts at measure 16. The score ends with an ellipsis "...".

De maneira similar à que Roberto Victório trabalha em *Ankh*, Sérgio Assad também retira o material musical de um pequeno trecho de outra música. No caso, se trata do trecho acima apresentado e que foi comentado por Naves. A diferença está em que Sérgio Assad não se limitará a utilizar elemento apenas deste trecho, ou mesmo apenas de *Desafinado*, fazendo referências a outras obras ao longo da peça.

Sérgio Assad, contudo, não molda sua peça como uma espécie de “pastiche” ou em homenagem explícita à Tom Jobim ou à Bossa-Nova. O que o compositor faz, na verdade, deriva não apenas dos materiais, mas das possibilidades que eles geram. Como exemplo, gostaria de falar um pouco da linguagem melódico-harmônica na qual Assad trabalha e que está ligada às possibilidades do acorde de tipologia X7(#11). Este tipo de acorde permite a utilização de diversas escalas. No contexto de *Desafinado*, esse acorde está funcionando como uma dominante secundária (V/V), com a 11ª aumentada sendo originada da escala de

Sol Lídio. Outra possibilidade de escalas é aquela das chamadas escalas simétricas, entre elas a escala hexatônica (ou de tons inteiros) e as escalas octatônicas (ou, como conhecidas no meio da música popular “Dom-Dim” e “Dim-Dom”). Com base nessas opções, Assad constrói, por exemplo, a primeira parte de *Jobiniana*.

Figura 39: Escalas Lídia e octatônicas construídas a partir da nota Mi



No seguinte trecho, é possível encontrar todas essas escalas. Percebe-se também que há uma polarização que coloca a nota Mi como centro tonal. Entretanto, Assad não define se estamos tratando de um centro tonal (ou modal) maior ou menor. Enquanto no quadro vermelho ele utiliza tanto o Sol natural quanto o Sol#, nos próximos dois compassos ele utilizará apenas um ou outro, criando essa sensação de indefinição.

Figura 40: Utilização das escalas lídica e octatônicas nos compassos 8-15, de *Jobiniana N° 3*

The image shows a musical score for Jobiniana N° 3, measures 5 through 15. The score is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Tempo primo".

- Measure 5: Starts with a dynamic of *mp* and a tempo marking of "rall. e dim.". A red box highlights measures 8-10, which are marked "Tempo primo" and "mp rubato (poco agitato)".
- Measure 9: A green box highlights the first measure of this line. A blue box highlights measures 10-12, which are marked "decresc. e rall." and "pp".
- Measure 13: A blue box highlights the first measure of this line. The score ends with a dynamic of "mf" and the instruction "mélodie en dehors".

Other annotations include "Loco" in measure 10 and "simile" in measure 12. Fingerings and breath marks are also present throughout the score.

Essa indecisão (ou instabilidade) tonal é, por vezes, intercalada com trechos claramente tonais.

Figura 41: Trecho Tonal nos compassos 30-33 de *Jobiniana Nº 3*

Quase todos os acordes nessa parte fazem parte da tonalidade de Mi Maior. É interessante notar como Assad utiliza diversas cordas soltas para adicionar dissonâncias e suspenções a alguns acordes. Chama a atenção que esses *voicings* dos acordes acabam criando uma sonoridade diferente daquela geralmente presente em músicas da Bossa-Nova que costumam ter uma condução em “fôrmas”.

A segunda parte, no compasso 88 com um *ostinato* harmônico, faz uma sutil referência à introdução da música “Águas de Março”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Essa introdução é tão emblemática que o guitarrista e violonista Nelson Faria a incluiu no seu livro sobre ritmos brasileiros ao violão.

Figura 42: Introdução de *Águas de Março*, transcrita por Nelson Faria

Em *Jobiniana N^o3* esse padrão foi levemente alterado. Vejamos abaixo:

Figura 43: Compassos 88-100 de *Jobiniana N^o3*

Essa transição abre caminho para a troca do uso das escalas octatônicas pela sonoridade da escala de tons inteiros. Como é possível observar no seguinte trecho, a construção desta parte se dá a partir de inversões do acorde de G7 e G7(#11).

Figura 44: Seção baseada no acorde de G7(#11), compassos 94-111, de *Jobiniana N^o3*

O segundo acorde é justamente o mesmo tipo de acorde destacado no segundo compasso de *Desafinado*. Tendo como base esse acorde, a partir do compasso 104 inicia-se uma frase que se baseia na escala de tons inteiros e é apoiado nessa sonoridade que Assad continua a condução da peça para o final.

Diversas outras características poderiam ser apontadas para destrinchar os materiais de *Jobiniana* como as transposições em intervalos de terça que Sérgio Assad usa, a criação de diversos pedais que ajudam a criar uma sensação de estatismo e as citações a outras obras de Jobim e a obras do compositor cubano Leo Brouwer. Entretanto, acredito que os pontos destacados já são mais que suficientes para entender como Sérgio Assad articula elementos da música de Tom Jobim de uma maneira inusitada e particular.

Na verdade, essa elaboração não apenas da linguagem de Tom Jobim – compositor que se tornou sinônimo de música brasileira tanto nacional quanto internacionalmente – mas também de um gênero que teve como um de seus maiores intérpretes um cantor-violonista, evita o óbvio ou o esperado. Assad dialoga com suas maiores influências, transformando esses materiais musicais, associados a um gênero muitas vezes taxado de comercial, em uma peça densa, que raramente atende às expectativas de intérpretes e ouvintes em sua totalidade.

Retornando aos termos de Naves (“moderno”/“modernista”, “máximo”/“mínimo”), podemos perceber que Assad expande as possibilidades de um material restrito para compor uma obra de fôlego, com inúmeras nuances. Essas nuances prestam homenagem a um número amplo de tradições musicais, ou *identidades musicais* com as quais Assad se identifica. Dessa forma, a “brasilidade” em *Jobiniana N°3* não parte de um conjunto de concepções prévias sobre o que é a música brasileira. Ela se faz reconhecer ao identificar as origens daqueles materiais que foram articulados. Essa brasilidade “dissolvida” (decantada) evidencia novas formas de expressar a influência de elementos que formaram um gênero importante da música brasileira, sem, necessariamente, referenciar de forma explícita ou previsível.

2.5 “Samba de outra terra”: Elementos do Samba em *Danza Brasileira*, de Jorge Morel

O argentino, radicado nos EUA, Jorge Morel é um violonista e compositor que focou a sua carreira na interpretação de suas próprias obras. Hoje com 86 anos, Morel teve uma ativa carreira de solista chegando a gravar discos pela tradicional gravadora britânica Decca. Ele mesmo define que “quem tem um bom ouvido, percebe que para tocar *Misionera* ou

Danza Brasileira, requer-se um treinamento clássico”⁷⁶. Grande parte das obras de Morel são baseadas em ritmos e gêneros de música popular, ainda assim no livro “The Magnificent Guitar of Jorge Morel: a Life in Music” (2007) Morel mostra uma atitude um tanto hostil no que se refere a fazeres musicais de massa. O compositor comenta o desinteresse que tem com relação a gêneros urbanos como Rap e Rock. Não quero estender este segmento sobre as opiniões pessoais de Jorge Morel. Entretanto, quero, sim, apontar algumas influências que fizeram parte da formação musical do compositor.

Fica claro no mesmo livro que a grande parte de sua formação musical foi informada e preenchida pelo Jazz norte americano. Como Tinhorão apontou, músicos como Frank Sinatra e Chet Atkins lançaram discos de Bossa-Nova e esses são alguns dos músicos que Morel retrata com grande orgulho ter encontrado. Não é extravagante supor que Morel tenha absorvido grande parte de seu conhecimento sobre música brasileira de discos que registravam apenas aquelas músicas que tiveram maior destaque dentro do cenário americano.

2.5.1 *Danza Brasileira*

É um desafio perigoso querer apontar elementos estereotípicos em uma composição. Analiso, à luz do conceito de estereótipo, uma de suas obras mais famosas e gravadas, a *Danza Brasileira*. A música em questão é incluída em diversos discos com temática latino-americana, incluindo aí o já apresentado disco *Aire Latino*, do violonista escocês David Russell, que venceu o Grammy latino de melhor disco de música clássica em 2004.

É uma peça muito bem concebida para o instrumento, que se utiliza de diversos idiomatismos como *campanellas*, paralelismos e cordas soltas para criar um efeito interessante e exótico. Esse efeito exótico é alcançado por meio da estilização e apropriação de algumas características do Samba. Entretanto, não posso deixar de fazer uma crítica a aspectos muito restritos e óbvios com que Morel se utiliza do gênero. O compositor se utiliza de células que são repetidas tantas vezes e com tão poucas variações e interações que acaba tornando possível traçar um paralelo entre o conceito de *estereótipo* exposto no primeiro capítulo e a forma com que os materiais musicais são articulados nesta música. Isto não é um

⁷⁶ “Anybody who has an ear must understand that to play ‘Misionera’ or ‘Danza Brasileira’ requires classical training”. (Morel, 2007, p. 145, tradução minha).

juízo de valor acerca da música e, tampouco, no tocante às habilidades musicais de Jorge Morel. Falarei um pouco da obra para tecer alguns comentários posteriormente.

As primeiras impressões de *Danza Brasileira* que podemos levantar é a de uma peça escrita por um estrangeiro. O título, evidentemente escrito em espanhol, a indicação de andamento *Allegro (Tempo di Samba)*. Neste ponto percebe-se que há um acordo entre compositor e intérprete sobre o caráter e andamento de um Samba.

A célula padrão básica que será usada ao longo da peça é apresentada na introdução da obra, nos quatro primeiros compassos.

Figura 45: Célula rítmica do Samba usada por Jorge Morel em *Danza Brasileira*



Esse material sincopado – característico de diversos gêneros de música brasileira como Samba, Maxixe, Chôro e Bossa-Nova – é apresentado acima em três diferentes variações. A primeira é aplicada sobre uma harmonia diatônica, dentro da tonalidade de lá menor.

Figura 46: Progressão harmônica dos compassos 4-12 de *Danza Brasileira*

As duas frases são bem semelhantes, com a primeira terminando numa pequena polarização da relativa maior. Por outro lado, se nota o extenso uso de acordes de sétima e a

preferência por acordes em “bloco”, uma característica peculiar do acompanhamento da Bossa-Nova, em especial de João Gilberto. O resultado final de Morel é trabalhado por meio da antecipação de alguns acordes na uma colcheia de cada tempo, algo igualmente característico do acompanhamento da Bossa-Nova e do Samba.

Figura 47: Construção final dos compassos 5-12 de *Danza Brasileira*

The image shows a musical score for the final construction of measures 5-12 of 'Danza Brasileira'. The score is written in 4/4 time and features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melody consists of repeated notes and arpeggios. The bass line is relatively basic, with few inversions and a focus on quintas. Four specific instances of 'Antecipação' (anticipation) are highlighted with red boxes: two in the first system (measures 5 and 7) and two in the second system (measures 9 and 11). The chords are labeled CI, CII, and CIII. The score includes fingerings (0, 1, 2, 1, 0, 4) and dynamics (p).

O que temos acima é o resultado final. Nota-se um certo estatismo na melodia, construída basicamente com notas repetidas e arpejos sobre a harmonia. A condução do baixo também é relativamente básica, com poucas inversões e privilegiando, principalmente, a condução por quintas.

Além de pequenas variações rítmicas, o principal mecanismo de variedade que Morel utiliza é a textura. Existe uma evidente intenção de evocar uma textura de Big Band. Podemos notar isso com as harmonias paralelas que acompanham a melodia nos primeiros compassos, mas também em alguns procedimentos utilizados no trato da textura. Por exemplo, a partir do compasso 53:

Figura 48: Variação feita nos compassos 53-60 de *Danza Brasileira*

Nota-se neste trecho como Morel diminui o ritmo das mudanças harmônicas para criar uma sensação de menor movimento. Ele alia isso à rarefação da densidade textural ao arpear os acordes. Perceba no exemplo abaixo como é possível dividir essa passagem em três diferentes estratos:

Figura 49: Expansão em três sistemas da textura de big-band dos compassos 53-56 de *Danza Brasileira*

Este exemplo é apenas uma das formas com as quais Morel cria contrastes na peça sem, necessariamente, se utilizar de modulações harmônicas ou outros tipos de contrastes, sejam rítmicos ou mesmo melódicos.

Um problema que pode ser apontado na peça de Jorge Morel é a repetição constante da célula rítmica apresentada na figura 45. Como se pode observar, é uma célula que é retirada da “batida” de João Gilberto. Praticamente a peça inteira baseia-se neste material, com pouquíssimas variações. Levando em conta o teor diatônico da harmonia e a estruturação

melódica, arrisco dizer que Morel, nesta peça, optou muito mais pelo exotismo das síncopes brasileiras se encaixando na definição de estereótipo que lancei mão no capítulo anterior.

Evidentemente que se trata de uma peça de compositor estrangeiro que prestou uma homenagem ao Brasil e, esta análise, não busca servir de crítica sobre a validade da mesma. Esse julgamento quem dá são os intérpretes em conjunto com o público, e a quantidade de gravações e o sucesso que *Danza Brasileira* alcançou com ambos são provas de sua importância no meio violonístico.

Para concluir esta análise, percebe-se que Jorge Morel utiliza um motivo rítmico e explora as possibilidades de construção textural com alguns coloridos harmônicos que não se distanciam tanto da tonalidade original. Também vimos que ele utiliza extensões de acordes ou funções harmônicas que criam uma sensação estática ou rarefeita, que é compensada pelo movimento rítmico. Ou seja, há uma sobrecarga da função estrutural que o ritmo e textura desempenham nesta música, deixando de lado outros elementos típicos da música brasileira como as modulações para tons vizinhos, que conferem um contraste às diferentes sessões das músicas; o uso de contrapontos nos baixos; ou mesmo a construção e variação de melodias.

Em comparação com a música de Sérgio Assad anteriormente analisada, pode-se dizer que guardam semelhanças. Entretanto, o estatismo em *Jobiniana* se reflete no uso constante de pedais rítmico-melódicos e em uma condução melódico harmônica expandida, pelo uso de escalas simétricas. Já Morel, em um contexto tonal, se atém a um uso muito básico e repetitivo de funções harmônicas destoando do uso no Samba mais tradicional ou na Bossa-Nova.

CONCLUSÃO

Seria natural, ao fim de um trabalho como este, cair na armadilha de apontar similaridades e distinções entre as peças a fim de criar uma nova narrativa de brasilidade. Não obstante, as palavras do poeta Ferreira Gullar em seu texto “Caráter nacional da arte” apontam para uma forma de escapar dessa armadilha.

Em que consiste o caráter nacional da arte? É muito difícil defini-lo abstratamente. De qualquer modo, deve-se levar em conta que não existe uma arte nacional a que se chegará fatalmente, cedo ou tarde, a partir de determinadas premissas que se possam definir hoje; algo assim como uma entidade ideal a ser concretizada. Não. Creio, pelo contrário, que, qualquer que seja o caráter que venha a ter no futuro a arte brasileira, será antes o produto da imaginação criadora dos artistas, de sua capacidade de formular em termos de expressão individual a vasta e indeterminada experiência que constitui nossa cultura plástica e pictórica. (Gullar, 2006: p. 83)

Evidentemente que o caso da música brasileira para violão não é diferente. Também é possível pensar a intervenção de Gullar não em termos do futuro, mas, sim, do tempo presente. As características do repertório violonístico nacional são aquelas que se ouvem cada vez que uma corda de um violão é pinçada. De forma que seria inoportuno neste trabalho criar categorias a respeito do “repertório brasileiro” partindo de um recorte tão pequeno e específico. Isto posto, ainda é possível, sim, repensar o papel do intérprete como um ativo criador e difusor de sentidos e símbolos.

Se por um lado ficou evidente que o estereótipo de música brasileira foi gerado a partir de uma articulação entre intérpretes, gravadoras e casas de publicação, por outro podemos colocar esse fato em perspectiva e reorientar expectativas. Durante boa parte do século XX, ter uma obra gravada ou publicada era algo que não estava ao alcance de todos. Com isso, realizar um ou outro se tornava, quase que automaticamente, não apenas uma maneira de divulgar uma música, mas, também, uma maneira de legitimar, de endossar determinadas narrativas e distinções sociais. Sem embargo, o contexto atual difere muito daquele que se tinha até o final dos anos 2000.

A capacidade de realizar registros sonoros “caseiros” e com uma excelente qualidade aumentou na mesma medida em que a capacidade de divulgação e distribuição desse material também se abriu para intérpretes e compositores através das mídias digitais. Platafor-

mas de streaming tornam mais fácil a difusão global de uma gravação e intérpretes não precisam mais se sujeitar a restrições e exigências contratuais de gravadoras e distribuidoras – que, no caso do violão, sempre se restringiram a pouquíssimos. Como já citado, Marco Pereira é exemplo disso. Por meio de seu site ele vende suas obras e, além disso, seus álbuns estão, quase todos, disponíveis em plataformas de *streaming* como o Spotify. Há ainda o exemplo do também já citado Concurso Novas, que não faz restrição ou distinção entre obras “populares”, “eruditas”, “de vanguarda” ou “regionalistas”.

Não se trata de ignorar o já consolidado cânone da música brasileira. Essa seria uma tarefa que as próprias obras analisadas aqui refutariam. O que esses objetos de estudo corroboram é a ideia de que, mesmo prestando tributo e respeito à tradição musical brasileira é possível pensar e trabalhar essa herança de diversas formas diferentes. Ainda que estrangeiro, Roland Dyens realizou isso com particular sucesso e procurei apontar por meio da comparação com Madureira de se apresentarem essas diferenças de poéticas e estéticas. Um paralelo parecido poderia ser traçado com *Jobiniana N^o 3* e as peças de Marco Pereira que partilham uma influência do nicho da Música Popular Brasileira – tanto das canções, quanto do instrumental. Por fim, a obra de Roberto Victório permite expandir a percepção.

Assim sendo, cabe a nós, intérpretes, sermos sensíveis e perspicazes na maneira de encararmos a construção dos repertórios e nossas interpretações. Não se trata mais de elevar o violão a um certo *status* de reconhecimento, ou de demonstrar perícias técnicas fascinantes. Nobres que sejam essas metas, o público – e o contexto – pedem hoje por mensagens de diversidades e por opções de abordagens.

Deixo aqui, por fim, alguns questionamentos para futuras pesquisas: como são os repertórios brasileiros de regiões tão esquecidas nos trabalhos acadêmicos, – uma falha desta pesquisa também, infelizmente – como o Norte ou o Centro-Oeste do país? Que outras formas de identidade se articulam? E como elas se relacionam com a narrativa da brasilidade? Com certeza não conseguiria responder a estas perguntas todas no espaço desta pesquisa, mas são caminhos que precisam ser trilhados para melhor entender esse mosaico diverso que é a cultura brasileira uma vez que “o todo imaginado é de fato mais irreal do que a soma das partes”⁷⁷.

⁷⁷ SCHWARTZ *apud* BAUMAN, 2005.

REFERÊNCIAS

Referências de texto:

ANDRADA, Lúcia Vulcano de. *We who are not as others: análise de noções de violência no mosh a partir do Heavy Metal*. 2013 Dissertação (Mestrado em Música). UFMG, Belo Horizonte, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

AVELAR, Idelber. *Heavy Metal in postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound*. Journal of latin american cultural studies. Vol 12, Nº3, 2013. pp. 329-346

BARBEITAS, Flavio. *Música, cultura e nação*. Artefilosofia. Ouro Preto, n.2, p. 127-145, janeiro, 2007.

_____. *Circularidade Cultural e nacionalismo nas doze valsas para violão de Francisco Mignone*. 1995. 143 pp. Dissertação (Mestrado em Música) UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

_____. *O violão “em trânsito”: entre símbolo de brasilidade e veículo da globalização musical*. Texto manuscrito em vias de publicação.

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: O instrumento da alma brasileira*. 1ª. Ed. Curitiba: Prismas, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Culture in a liquid modern world*. 1st.ed. [S.l.]: Polity Press, 2011.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAVERS, Sean. *Homage in the solo guitar music of Roland Dyens*. 2006. Tese (Doutorado em Música). Tallahassee, Florida State University/College of Music, 2006.

BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Trad. Miryam Àvila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ªed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2013.

BURKE, Peter. *Cultural Hybridity*. 1st.ed. [S.l.]: Polity Press, 2009.

BRITTO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In CAMPOS, Augusto de (org). *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, p. 17-40.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2006

- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- FARIA, Celso. *A Collection Turívio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG/Escola de Música, Belo Horizonte, 2012.
- FERNANDES, Stanley Levi Nazareno. *Um território a muitas vozes: tocautoria e outras práticas violonísticas contemporâneas na América Latina*. 2014. 377 fls. Dissertação (Mestrado em Música). UFMG/Escola de Música, Belo Horizonte, 2014.
- FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: música brasileira, identidade e globalização*. 2012. Tese (Doutorado em Música). UNESP, São Paulo, 2012.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3ª ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 2006.
- _____. *Caráter nacional da arte*. In: ____: Sobre arte sobre poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006 pp. 81-87.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HAMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- JUNG, Carl G. [et al.]. *O homem e seus símbolos*. Concepção e organização de Carl G. Jung; tradução Maria Lúcia Pinho. 2ªed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LE MOS, Julio Cesar Moreira. *O estilo composicional de Marco Pereira preente na obra “Samba Urbano”. Uma abordagem a partir de suas principais influências: a música brasileira, o jazz e a música erudita*. 2012. 61f. Artigo (Mestrado em Música). UFG/EMAC, Goiânia, 2012.
- NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005.
- NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Org. Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2015.
- _____. *A canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no movimento Armorial*.

Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/25-musicologia?download=152:a-musica-no-movimento-armorial>

OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de sua obra Aquarelle para violão solo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) USP, São Paulo, 2009.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo editorial, 2015.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias*. 2007. Tese (Mestrado em Música). UFRJ/CLA, 2007.

PIEIDADE, Acácio. *Os usos da linguagem na análise musical*. In: NOGUEIRA, Ilza (org). O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade. Salvador: UFBA, 2015 p. 201-206

_____. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 103-112.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. *Abertura e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TANEMBAUM, David. *Perspectives of the Classical Guitar in the twentieth century*. In COELHO, Victor Anand (ed). The Cambridge companion to the guitar. New York: Cambridge University Press, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. 7ª ed. revista. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Música Popular: um tema em debate*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

THOMAZ, Rafael. *A linguagem musical e violonística de Marco Pereira - Uma simbiose criativa de diferentes vertentes*. 2014. 166p. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, São Paulo, 2014.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2010.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do nordeste no movimento armorial*. 2007. 200f. Dissertação (Mestrado em História) UFRN, Rio Grande do Norte, 2007.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ZANON, Fábio. *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. Disponível em <http://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>. Acesso em: 03 abr. 2017.

Referências de encartes de discos:

ASSAD, Sérgio; ASSAD, Odair. *O clássico violão popular brasileiro*. [S.I.] Independente, 2015. Compact Disc.

PEREIRA, Marco. *Original*. San Francisco: GSP Recording, 2004. Compact Disc.

VIANNA, Aliéksey. *Aliéksey Vianna toca Sérgio Assad*. San Francisco: GSP Recordings, 2005. Compact Disc

Partituras:

ASSAD, Sérgio. *Jobiniana N°3*. Paris: Henry Lemoine, 1998.

BACH. Johann Sebastian. *Prelude BWV 846*. Partitura em domínio público.

_____. *The solo lute Works*. Ed. Frank Koonce. San Diego: Kjos Music Company, 2002.

MANGORÉ, Agustín Barrios. *Valsa Op. 8, N° 3*. Ed. Richard Stover. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc., [S.I.].

DYENS, Roland. *Saudades N°3*. Paris: Alphonse Leduc, 2005.

FARIA, Nelson. *The Brazilian guitar book: samba, bossa nova and other brazilian styles*. [S.I.] California: Sher Music Co.

JOBIM, Antônio Carlos. *Desafinado*. [S.I.]: Jobim Música, [S.I.] Disponível em:
<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/10406/desafinado.pdf?sequence=1>

MCCLELLAN, John; BRATIC, Deyan. *The magnificent guitar of Jorge Morel*. Missouri: Mel Bay Publications, 2007.

MADUREIRA, Antonio. *Maracatu*. San Francisco: GSP.

_____. *Ponteado*. San Francisco: GSP.

_____. *Romançário*. San Francisco: GSP.

MOREL, Jorge. *Danza Brasileira*. Newcastle: Ashley Mark, 2006.

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros para violão*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Garbolights produções artísticas, 2007.

_____. *Flor das Águas*. San Francisco: GSP.

_____. *Suite "Perecutés"*. Garbolights, 2010.

PERNAMBUCO, João. *Sons de Carrilhões*. EU: Chanterelle Verlag, 1992.

SOUZA, Andréa Carneiro de (org). *Viola instrumental brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2005.

VICTÓRIO, Roberto. *Ankh*. Edição do autor. Cuiabá, 2011.

Websites:

Acervo Digital do Violão Brasileiro - Biblioteca
<http://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca> (acesso em: 30 jun. 2017)

Catálogo da GSP
<https://www.gspguitar.com/jsp2/catalog.jsp?cat=gsp> (acesso em: 30 jun. 2017)

Catálogo da Max Eschig
<http://catsearch.umpgclassical.com/fr/> (acesso em: 30 jun. 2017)

David Russell - Discografia
<http://www.davidrussellguitar.com/index.php/home/album> (acesso em: 15 jun. 2017)

Discog - Discografia de Oscar Cáceres
<https://www.discogs.com/artist/1141219-Oscar-Cáceres> (acesso em: 15 jun. 2017)

Discog - Discografia de Turíbio Santos

<https://www.discogs.com/artist/1928057-Turibio-Santos> (acesso em: 15 jun. 2017)

Discos do Brasil - Base de dados da discografia brasileira

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm> (acesso em: 30 jun. 2017)

Henry Lemoine

<https://www.henry-lemoine.com/en> (acesso em: 30 jun. 2017)

Mel Bay Publications

<https://www.melbay.com> (acesso em: 30 jun. 2017)

Milos Karadaglic - página do artista no site da gravadora Deutsche Grammophon.

<http://www.deutschegrammophon.com/en/artist/karadaglic/biography> (acesso em: 15 jun. 2017)

ZANON, Fábio. Programa Violão: Marco Pereira. Disponível em

<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/04/66-marco-pereira.html> (acessos realizados entre dezembro de 2016 e abril de 2017)

APÊNDICE 1 - LISTAS DE PARTITURAS

<u>Henry Lemoine</u>		
<u>Autor</u>	<u>Título</u>	<u>Editor/Transcritor</u>
1. Sérgio Assad	<i>3 Greek Letters</i>	Autor
2. Sérgio Assad	<i>Aquarelle</i>	Autor
3. Sérgio Assad	<i>Jobiniana Nº 3</i>	Autor
4. Nonato Luíz	<i>Suite Sexta Ré</i>	Autor
5. Celso Machado	<i>Toadas Brasileiras</i>	Autor
6. Celso Machado	<i>Choroso</i>	Autor
7. Celso Machado	<i>Chorata Brasileira</i>	Autor
8. Celso Machado	<i>Frevo Bajado</i>	Autor
9. Celso Machado	<i>Ponteado</i>	Autor
10. Maurício Marques	<i>Impressões Brasileiras Nº1</i>	Autor
11. Marlos Nobre	<i>Entrada et Tango</i>	Roberto Aussel
12. Marlos Nobre	<i>Reminiscências, Op. 78</i>	Roberto Aussel
13. Marlos Nobre	<i>Rememórias, Op. 79</i>	Roberto Aussel
14. Heitor Villa-Lobos	<i>Bachianas Nº 5: I. Ária (Cantilena)</i>	Roland Dyens
15. Vários (Celso Machado/Paulinho Nogueira/Hamilton Costa)	<i>3 Brazilian Masters</i>	Cristina Azuma

<u>Melbay/Chanterelle</u>		
<u>Autor</u>	<u>Título</u>	<u>Editor/Transcritor</u>
1. Laurindo Almeida	<i>The Complete Laurindo Almeida Anthology of Guitar Solos</i>	Ron Purcell
2. Laurindo Almeida	<i>Soledad</i>	Autor
3. Edmar Fenício	<i>Famous Chôros, Vol. 3</i>	Autor
4. Garôto	<i>3 Chôros</i>	Laurindo Almeida
5. Radamés Gnattali	<i>10 Studies</i>	Autor
6. Radamés Gnattali	<i>3 Concert Studies</i>	Autor
7. Radamés Gnattali	<i>Saudades</i>	Laurindo Almeida
8. Radamés Gnattali	<i>Alma Brasileira</i>	Raphael Rabello

9. Antônio Carlos Jobim	<i>Jobim for Classical Guitar</i>	Paulo Bellinati
10. José Alberto Kaplan	<i>Sonatina</i>	Álvaro Pierri
11. Honorino Lopes	<i>Língua de Preto</i>	Gianni Palazzo
12. Ernesto Nazareth	<i>Guitar Solo Anthology</i>	Flávio Henrique Medeiros/Carlos Almada
13. João Pernambuco	<i>Famous Chôros, Vol 1</i>	Edmar Fenício/Turíbio Santos/Dilermando Reis
14. Heitor Villa-Lobos	<i>O Ginete do Pierrozinho/Modinha</i>	Alberto Lage/Isaias Sávio
15. Vários	<i>Anthology of Popular Brazilian Music of the 19th Century</i>	Flávio Henrique Medeiros/Carlos Almada

Columbia C.O./Editions Orphée/Bérben/d'Oz/Tonos/Margaux		
Autor	Títulos	Editor/Transcritor
1. Sérgio Assad	<i>Seis Brevidades</i>	Autor
2. Sérgio Assad	<i>Imbricatta</i>	Autor
3. Sérgio Assad	<i>Variaciones Sudamericanas</i>	Autor
4. Sérgio Assad	<i>Suite Brasileira Nº3</i>	Autor
5. Sérgio Assad	<i>Suite Brasileira Nº4</i>	Autor
6. Sérgio Assad	<i>Valsa de Outono</i>	Autor
7. Sérgio Assad	<i>Eli's Portrait</i>	Autor
8. Sérgio Assad	<i>Sandy's Portrait</i>	Autor
9. Luiz Bonfá	<i>Manhã de Carnaval</i>	Jean-Marie Raymond
10. Luiz Bonfá	<i>Manhã de Carnaval</i>	Cyrloud
11. Francisco Araújo	<i>Virtuoso Waltz Nº1</i>	Autor
12. Alexandre Eisenberg	<i>Prelúdio, Coral e Fuga</i>	S.I.
13. Carlos Alberto Pinto Fonseca	<i>7 Brazilian Studies</i>	Carlos Barbosa-Lima
14. Mozart Camargo Guarnieri	<i>Estudos Nº2 e Nº3</i>	Angelo Gilardino
15. João Pernambuco	<i>Sons de Carrilhões</i>	Sophocles Pappas
16. Francisco Mignone	<i>12 Studies Vol. 1</i>	Carlos Barbosa-Lima
17. Francisco Mignone	<i>12 Studies Vol. 2</i>	Carlos Barbosa-Lima
18. Ronaldo Miranda	<i>Appassionata</i>	Fábio Zanon
19. Ernesto Nazareth	<i>The Music of Ernesto Nazareth</i>	Marc Teicholz/Sérgio Assad
20. Baden Powell	<i>Songbook. Vol. 1</i>	Kurt Koch/Wilfried Sen-

		ger
21. Baden Powell	<i>Songbook. Vol. 2</i>	Ivo Cordeiro/Bernard Stahl
22. Baden Powell	<i>Songbook. Vol. 3</i>	Fábio Shiro Monteiro
23. José Antônio de Almeida Prado	<i>Sonate N^o 1</i>	Dagoberto Linhares
24. José Antônio de Almeida Prado	<i>Poesilúdio</i>	Dagoberto Linhares
25. Nicanor Teixeira	<i>Valsinhas, Preludios e Estudos</i>	[S.I.]
26. Heitor Villa-Lobos	<i>Chôros N^o1</i>	Sófocles Pappas
27. Vários (Anônimos)	<i>Ten Brazilian Folk Tunes</i>	Isaías Sávio/Carlos Barbosa-Lima

APÊNDICE 2 - LISTA DE CDS DE MÚSICA LATINA COM COMPOSITORES BRASILEIROS

Os quadros foram elaborados para que algumas informações ficassem claras: artista, título do álbum, gravadora e ano de lançamento. Foram listadas apenas as peças de compositores brasileiros ou que remetam à algum gênero da música brasileira, mesmo que compostas por estrangeiros.

Artista/Título/Ano da gravação		
Turibio Santos - Classiques D'Amérique Latine (Erato, 1969)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Heitor Villa-Lobos: Chôros Nº1, Valsa-Chôro	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
9	1	0

Artista/Título/Ano da gravação		
Oscar Cáceres - Tresors D'Amérique Latine (Erato, 1977)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Heitor Villa-Lobos: Chôros Nº1, Valsa-Chôro, Chôrinho Agustín Barrios: Chôro da Saudade	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
17	1	1

Artista/Título/Ano da gravação		
Angel Romero - A Touch of Romance (Telarc, 1989)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Agustín Barrios: Chôro da Saudade	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
21	0	1

Artista/Título/Ano da gravação		
Gerald Garcia - Latin American Guitar Festival (Naxos, 1990)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Jorge Morel: Danza Brasileira	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
21	0	1

Artista/Título/Ano da gravação		
Pepe Romero - La Paloma: Spain and Latin America Favorites (Phillips, 1991)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Heitor Villa-Lobos: Chôros Nº1 João Pernambuco: Sons de Carrilhões	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
21	2	0

Artista/Título/Ano da gravação		
Sharon Isbin - Road to the Sun: Latin Romances for Guitar (Virgin, 1992)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Tom Jobim Caminho do Sol Heitor Villa-Lobos Melodia Sentimental; Estudo N°8	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
14	2	0

Artista/Título/Ano da gravação		
Eduardo Fernandez - La Danza!: Guitar Music from Latin America (Decca, 1996)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Heitor Villa-Lobos: <i>Chôros N°1, Suite Popular Brasileira</i> Oscar Lorenzo Fernandez: <i>Velha Modinha</i> Agustín Barrios: <i>Chôro da Saudade</i>	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
26	2	1

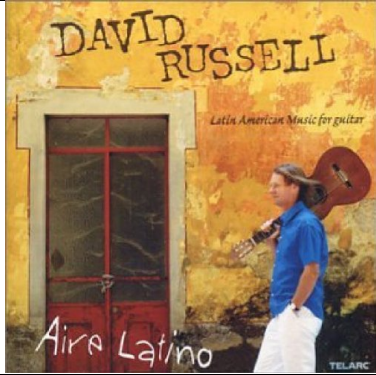
Artista/Título/Ano da gravação		
Sharon Isbin - Journey to the Amazon (Teldec, 1997)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Laurindo Almeida: História do Luar Thiago de Mello A Hug for Pixinguinha; Cantos do Chefe N°2: Uirapuru do Amazonas; Lago de Januacá; Cantos do Chefe N°1: A chamada dos Ventos; Chôro Alegre; Cavaleiro sem Armadura Isaías Sávio: Batucada	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros

17	2	1
----	---	---


Artista/Título/Ano da gravação		
Manuel Barrueco - Cantos y Danzas (EMI, 1997)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Heitor Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras Nº5: I. Ária Radamés Gnattali: Dansa Brasileira	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
18	2	0

Artista/Título/Ano da gravação		
Ricardo Cobo - Latin American Guitar Music (Naxos, 2003)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Dilermando Reis: <i>Se Ela Perguntar; Promessa</i> Marco Pereira: <i>Marta</i>	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
16	2	0

Artista/Título/Ano da gravação
David Russell - Aire Latino (Telarc, 2004)

	Obras com caráter brasileiro:	
	<p>Jorge Morel: Danza Brasileira Agustín Barrios: Chôro da Saudade Dilermundo Reis: Se ela Perguntar, Xodó da Baiana Heitor Villa-Lobos: Chôros Nº1 Guido Santorsola: Chôro Nº1 João Pernambuco: Reboiço, Sons de Carrilhões</p>	
Total de faixas: 21	Compositores brasileiros 2	Compositores estrangeiros 3

Artista/Título/Ano da gravação		
David Russell - Sonidos Latinos (Telarc, 2009)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	<p>Agustín Barrios: Maxixe Hector Ayala: Chôro Armando Neves: Chôro Nº2, Valsa Nº3</p>	
Total de faixas: 23	Compositores brasileiros 1	Compositores estrangeiros 2

Artista/Título/Ano da gravação		
Pablo Sainz Villegas - Americano (Harmonia Mundi, 2015)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	<p>Heitor Villa-Lobos: Prelúdios Nº1 e Nº3 João Pernambuco: Sons de Carrilhões Luíz Bonfá: Passeio no Rio</p>	
Total de faixas: 18	Compositores brasileiros 3	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Milos Karadagic - Latino (Deutsche Grammophone, 2012)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Jorge Morel: Danza Brasileira Heitor Villa-Lobos: Mazurka-Chôro, Prelúdio N°1 Isaías Sávio: Batucada	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
16	2	1

Artista/Título/Ano da gravação		
Milos Karadagic - Canción (Deutsche Grammophone, 2013)		
	Obras com caráter brasileiro:	
	Jorge Ben: Mas que Nada Antônio Carlos Jobim: Garota de Ipanema Heitor Villa-Lobos: Estudo N°11, Estudo N°12, Bachianas N°5: I. Ária	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
13	3	0


APÊNDICE 3 - CDs DEDICADOS EXCLUSIVAMENTE À MÚSICA BRASILEIRA

Estes quadros foram elaborados de maneira semelhante. Entretanto, listamos todas as faixas, já que se tratam de álbuns que pretendem retratar uma imagem do que é a música brasileira. Incluí eventuais compositores estrangeiros, mesmo que a música não remeta à gêneros tradicionalmente brasileiros, já que os próprios interpretes as incluíram nos discos.

Artista/Título/Ano da gravação		
Turíbio Santos - Musique Bresilienne (Erato, 1976)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Heitor Villa-Lobos: Suíte Popular Brasileira (-Valsa Chôro), Chôros Nº1 • João Pernambuco: Sons de Carrilhões, Jon-go (Interrogando) • Marlos Nobre: Momentos Nº1 • Edino Krieger: Ritmata • Almeida Prado: Livre Pour Six Cordes • Anônimo: Três Canções Folclóricas 	
Total de faixas: 11	Compositores brasileiros 5 (+1 Anônimo)	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Turíbio Santos - Chôros do Brasil (Erato, 1977)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • João Pernambuco: Dengoso, Graúna, Pó de Mico, Sons de Carrilhões, Interrogando • Alfredo Medeiros: Chôro Triste • Nicanor Teixeira: Carioca Nº1, Carioca Nº2 • Garôto: Tristezas de um Violão • Dilermando Reis: Doutor Sabe-Tudo, Magoadado, Xodó da Baiana • Agustín Barrios: Chôro da Saudade 	
Total de faixas: 13	Compositores brasileiros 6	Compositores estrangeiros 1

Artista/Título/Ano da gravação
Turíbio Santos - Violão Brasil (Kuarup, 1980)

	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Heitor Villa-Lobos: 5 Prelúdios • Ernesto Nazareth: Batuque, Floraux • Henrique Alves de Mesquita: Batuque Característico • Dilermando Reis: Tempo de Criança • Vários: Pout-pourri de 4 Canções Folclóricas 	
Total de faixas: 10	Compositores brasileiros 4 (+1 Anônimo)	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Sérgio Assad - Música Nova do Brasil (Funarte, 1981)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Lina Pires de Campos: Prelúdio e Tocattina • Márcio Côrtes: Verdades • Nestor de Hollanca Cavalcanti: Suíte Quadrada • Pedro Cameron: Repentes • Almaral Vieira: Divagações Poéticas 	
Total de faixas: 20	Compositores brasileiros 5	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Turibio Santos - Danses du Brésil (Erato, 1985)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Luís Gonzaga: Pout-pourri (Asa Branca, Juazeiro, Baião, Assum Preto) • Radamés Gnattali: Brasileira Nº13 • Turibio Santos: Prelúdio Nº3, Prelúdio Nº4 • Heitor Villa-Lobos: Valsa-Chôro, Prelúdio Nº3, Prelúdio Nº4 • Marlos Nobre: 1º Ciclo Nordestino • Ernesto Nazareth: Escovado, Tenebroso 	
Total de faixas: 21	Compositores brasileiros 6	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Turíbio Santos - O Violão brasileiro de Turíbio Santos (Columbia, 1989/1993)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Pixinguinha/Benedito Lacerda: Um a Zero • Garôto: Jorge do Fusa, Chôro Triste Nº2, Lamentos do Morro • Turíbio Santos: Valsa Pagu • Radamés Gnattali: Pequena Suíte, Brasileira Nº13 • João Pernambuco: Sons de Carrilhões, Graúna, Dengoso, Jongo (Interrogando) • Luiz Gonzaga: Pout Pourri (Asa Branca, Juazeiro e Baião) • Levino Ferreira: Último Dia • Senô: Duda no Frevo • Nelson Ferreira: Gostosão 	
Total de faixas: 19	Compositores brasileiros 9	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Gerald Garcia - Brazilian Portrait (Naxos, 1989)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Luíz Bonfá: Manhã de Carnaval, Passeio no Rio • Tom Jobim: Wave, Garota de Ipanema, Samba do Avião • Isaias Sávio: Serões, Batucada, Sonha Iaiá • João Pernambuco: Senho de Magia, Pó de Mico • Heitor Villa-Lobos: 5 Prelúdios, Chôros Nº1 • Laurindo Almeida: Braziliance • Baden Powell: Retrato Brasileiro, Deve ser Amor, Canto de Ossanha • Celso Machado: Xaranga do Vovô • Anônimo: 3 Canções Folclóricas 	
Total de faixas: 23	Compositores brasileiros 8 (+1 Anônimo)	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação
Paulo Bellinati - Guitares du Brésil (GHA, 1990)

	Repertório	
	<ul style="list-style-type: none"> • Paulo Bellinati: Pulo do Gato, Cabra Cega, A Furiosa, Um Amor de Valsa, Lun-Duo, Valsa Brilhante, Modinha, Lenço Atrás, Jongo, Baião de Gude 	
Total de faixas: 10	Compositores brasileiros 1	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Paulo Bellinati: Serenata: Choros & Waltzes of Brasil (GSP, 1993)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Paulo Bellinati: Chôro Sereno, Um Amor de Valsa, Chôro Sapecá, Valsa Brilhante, Cadência, Contatos • Baden Powell: Chôro para Metrônomo • Tom Jobim: Luiza, Garôto (Chôro) • Laurindo Almeida: Serenata • Armando Neves: Bem Rebolado (Chôro Nº8) • Dilermando Reis: Se ela Perguntar, Noite de Lua • Radamés Gnattali: Chôro, Valsa 	
Total de faixas: 14	Compositores brasileiros 7	Compositores estrangeiros 0

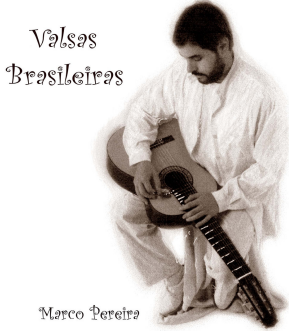
Artista/Título/Ano da gravação		
Turíbio Santos - Fantasia Brasileira (Visom, 1994)		
	Repertório	
	<ul style="list-style-type: none"> • Turíbio Santos: Suite Teatro do Maranhão • Guinga: Sete Estrela, Sinuoso, Igreja da Penha, Nítido Obscuro, Vô Alfredo • L.M. Gottschalk: Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro, Op. 69 • Heitor Villa-Lobos: Suíte Popular Brasileira • Agustín Barrios: La Catedral 	
Total de faixas: 17	Compositores brasileiros 3	Compositores estrangeiros 2

Artista/Título/Ano da gravação		
Marco Pereira - Elegia: Virtuoso Guitar Music from Brazil (Channel, 1995)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Marco Pereira: Samba Urbano, Flor das Águas, Ladeira de São Roque, Elegia, Bate-Coxa, Fantasia sobre “Mulher Rendeira” • Canhoto: Imagem, Com Mais de Mil • Pixinguinha: Carinhoso • Dilermando Reis: Se Ela Perguntar • Garôto: Desvairada, Jorge do Fusa • João Pernambuco: Sons de Carrilhões 	
Total de faixas: 13	Compositores brasileiros 6	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Mário da Silva - Nova Música Brasileira (Ind., 1997)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Garôto: Lamentos do Morro, Jorge do Fusa • Waltel Branco: Argamassa, Ninho de Cobra • José Eduardo Gramani: Pinho • Radamés Gnattali: Dança Brasileira • Edino Krieger: Ritmata • Jaime Zenamon: The Black Widow • Guilherme Campos: Desenvolvimento 5 • Octávio Camargo: Desafinado • Norton Dudeque: Peça para violão • Chico Mello: Dança 	
Total de faixas: 12	Compositores brasileiros 9	Compositores estrangeiros 1

Artista/Título/Ano da gravação
Graham Anthony Devine - Manhã de Carnaval: Guitar Music From Brazil (Naxos. 2004)

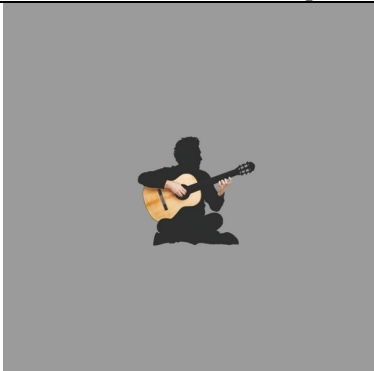
 <p>Guitar Collection DDD 8.557295 MANHÃ DE CARNAVAL Guitar Music from Brazil Graham Anthony Devine, Guitar</p>	<p>Repertório:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Marco Pereira: Num Pagode em Planaltina, Plainte, Pixaim, O Chôro de Juliana • Luíz Bonfá: Manhã de Carnaval • Heitor Villa-Lobos: Melodia Sentimental • Ronaldo Miranda: Appassionata • Sérgio Assad: Aquarelle • João Pernambuco: Graúna, Pó de Mico, Sons de Carrilhões • Tom Jobim: Garora de Ipanema, Luiza • Egberto Gismonti: Água e Vinho • Raphael Rabello: Sete Cordas 	
<p>Total de faixas: 17</p>	<p>Compositores brasileiros 9</p>	<p>Compositores estrangeiros 0</p>

Artista/Título/Ano da gravação		
Marco Pereira - Valsas Brasileiras (Garbolights/GSP, 2000)		
 <p>Valsas Brasileiras Marco Pereira</p>	<p>Repertório:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Marco Pereira: Marta, Plainte • Canhoto: Manhãs de Sol • Garôto: Desvairada • Ernesto Nazareth: Eponina • Chico Buarque/Edu Lobo: Beatriz • Tom Jobim: Luíza • Tom Jobim/Chico Buarque: Eu te Amo • Guinga: Carta de Pedra (Igreja da Penha) • Hélio Delmiro: Emotiva Nº1 • Leandro Braga: Valsa Negra 	
<p>Total de faixas: 10</p>	<p>Compositores brasileiros 10</p>	<p>Compositores estrangeiros 0</p>

Artista/Título/Ano da gravação
João Kouyoumdjian - Sufboard: Solo Guitar Works from Brazil (Pomegranate, 2013)

	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Tom Jobim: Surfboard, Garoto (Chôro) • João Pernambuco: Sons de Carrilhões • Heitor Villa-Lobos: Prelúdio Nº5, Estudo Nº8, Chôros Nº1 • Marco Pereira: Bate-Coxa • Garôto: Jorge do Fusa, Gente Humilde • Chico Buarque/Edu Lobo: Beatriz • Raimundo Penaforte: Prelúdio, Zurraço • Richard Calderoni: Balaio 	
Total de faixas: 13	Compositores brasileiros 8	Compositores estrangeiros 0

Artista/Título/Ano da gravação		
Flávio Apro - The Brazilian Guitar (Brilliant Classics, 2014)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • João Pernambuco: Sons de Carrilhões • Alberto Nepomuceno: Suíte Antiga - Ária • Ernesto Nazareth: Odeon • Garôto: Desvairada, Esperança • Paulo Bellinati: Modinha • Rafael Altro: Homenagem • Leo Brouwer: Sonata del Caminante • Luis Barbieri: A Santa Ceia segundo Athayde • Egberto Gismonti: Dança das Cabeças 	
Total de faixas: 10	Compositores brasileiros 8	Compositores estrangeiros 1

Artista/Título/Ano da gravação		
Flávio Apro - O Violão Brasileiro (Delira Music, 2014)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Ary Barroso: Aquarela do Brasil • Alvino Argollo: Garoto (Chôro Nº3) • Sérgio Assad: Aquarelle • Canhoto: Abismo de Rosas • Radamés Gnattali: Tocata em Ritmo de Samba Nº1 • Ulisses Rocha/Sylvano Michelino: Rua Harmonia • Marco Pereira: Num pagode em Planaltina • Paulo Bellinati: Jongo • Antonio Ribeiro: Toada 	

	• Dorival Caymmi: Porto	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
12	10	0

Artista/Título/Ano da gravação		
Xuefei Yang - Colours of Brazil (Decca, 2016)		
	Repertório:	
	<ul style="list-style-type: none"> • Luíz Bonfá: Manhã de Carnaval • Tom Jobim: A Felicidade, Luiza • Marco Pereira: Bate-Coxa • Sérgio Assad: Farewell • Garôto: Desvairada, Lamentos do Morro, Gente Humilde • João Pernambuco: Sons de Carrilhões, Gra-úna, Interrogando • Pixinguinha: Um a Zero • Ernesto Nazareth: Odeon • Baden Powell: Valsa Sem Nome • Heitor Villa-Lobos: Valsa-Chôro, Schottish-Chôro, Mazurka Chôro • Dilermando Reis: Xodó da Baiana, Eterna Saudade, Uma Valsa e Dois Amores 	
Total de faixas:	Compositores brasileiros	Compositores estrangeiros
19	11	0