

VOLONISTAS-COMPOSITORES: ASPECTOS DA ÍNDOLE CRIATIVA E DA CONJUNÇÃO INTERPRETATIVA NAS OBRAS PARA VIOLÃO

Leonardo Luigi PEROTTO¹
llperotto@hotmail.com

Subárea: - A pesquisa em Música no Brasil: inter-relações e contrastes

Resumo: O presente artigo tem por finalidade expor e discutir tópicos relativos a obras brasileiras para violão compostas por seus intérpretes a partir do século XX. Uma breve contextualização histórica sobre os intérpretes-compositores aborda aspectos estéticos e sócio-culturais relevantes de cada período e discute como o panorama violonístico brasileiro se estabelece nesse sentido. O objetivo é debater como a ação interpretativa – o conhecimento do idiomatismo do instrumento – e a ação criativa – conhecimento técnico composicional – se confluem para redimensionar o repertório do instrumento, renovando-o tecnicamente e estilisticamente.

Palavras-chave: violão erudito, composição musical, interpretação, música contemporânea brasileira.

Abstract: This paper presents and discusses topics relative to Brazilian works for the classical guitar written by their performers within the 20th century. A brief historical contextualization of the performers-composers approaches relevant aesthetic and socio-cultural aspects in each period and discusses how the Brazilian classical guitar panorama is established. The purpose is to debate how the performance action – the knowledge of the instrument and its idiomatism – and the creative action – knowledge of compositional techniques – combine to transform the repertory of the instrument, renewing its techniques and styles.

Keywords: classical guitar, music composition, musical perform, Brazilian contemporary music.

INTRODUÇÃO – O MÚSICO VIOLONISTA E COMPOSITOR

Atualmente no meio violonístico, há uma grande diversidade de concepções musicais e estilos que, na maioria das vezes, estão relacionadas à criação de composições originais para o instrumento. Estas composições, advindas dos próprios violonistas, conferem ao violão uma nova proporção em seu desenvolvimento técnico e idiomático.

Em meio a este contexto, os violonistas-compositores sobressaem-se como referências para o instrumento, pelo fato de estarem procurando novas alternativas e propostas para a sua evolução, sem se desvincular dos acontecimentos estéticos e das diversas vertentes composicionais.

A atuação concomitante do intérprete a sua índole criativa acaba por aumentar significativamente o leque das pronúncias idiomáticas do violão, e a virtude desse fato se concretiza nas formas de interação entre a poética destes músicos e o ambiente sócio-cultural que estão inseridos, permitindo uma variação de condutas e diferentes escritas, contribuindo para o desenvolvimento do instrumento.

¹ Violonista e compositor, foi bolsista do CNPQ e é mestre pela Universidade Federal de Goiás (UFG) com a dissertação "A obra para Violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas". Atualmente é professor no Centro de Criatividade do Centro Cultural de Palmas – Tocantins.

De certa maneira, no contexto musical do Brasil, estas condutas diferenciam-se de outras estratégias composicionais, justamente pela associação e pelo valor representativo do violão no meio sócio-cultural brasileiro, onde sua íntima relação com as diversas músicas possibilita um diálogo musical mais abrangente.

Observando a literatura violonística no Brasil, encontraremos diversos violonistas-compositores que ajudaram no crescimento do violão nacional, aprimorando e difundindo-o dentro e fora do país. Desta maneira, a incursão sobre o assunto e o estudo específico de determinadas obras referentes a esse tipo específico de músico torna-se importante, pelo fato de discutir novas propostas idiomáticas e estéticas, como difundir tal produção artística.

Assim, o presente artigo visa debater e relacionar elementos sócio-culturais que interagem na índole estética do intérprete, procurando compreender como este cria suas concepções de trabalho através da influência do meio cultural e de sua leitura sobre o instrumento, partindo do princípio composicional como fator modificante do idiomatismo instrumental e, por outro lado, do idiomatismo do instrumento como influência latente no estilo.

I - VIOLONISTAS-COMPOSITORES, UMA PEQUENA RE-VISITAÇÃO HISTÓRICA

Na situação histórica do violão brasileiro, poderemos situar o intérprete-violonista através de informações sobre o fazer musical deste no seu contexto sócio-cultural, extraindo informações concernentes as possíveis propostas estéticas dos diversos estilos musicais em que o violão se insere. A questão pertinente e de maior foco repousa sobre os limites estéticos do intérprete em tal contexto, já que o violão transita por vários segmentos sociais, o que acaba por abarcar uma grande gama de referenciais.

Atualmente, estes referenciais somam-se as influências extramusicais – como, por exemplo, o grande fluxo de informações e o uso de novas tecnologias - que ajudam a estabelecer novas estratégias dentro das formas de criação. Considerando a arte uma manifestação/expressão do pensamento e de suas formas de estruturação, para investigarmos a música com maior propriedade “devemos nos debruçar no que há de comum entre as várias manifestações musicais - e que efetivamente as transcende - inclusive as não ocidentais e as do atual momento 'babélico' da música contemporânea” (Costa, p. 79, 2004).

Portanto, o discernimento das atitudes dos violonistas frente à composição auxilia na compreensão das suas linhas de pensamento em relação as suas formas de estruturação, já que o momento atual possibilita o vislumbrar de tais concepções. O foco criativo se encontra fragmentado e inserido entre múltiplas opções de leitura, uma constatação inerente a realidade pós-modernista², promovendo alternativas dentro das próprias convicções criativas e de interpretação, e de certa maneira, sendo o mais evidenciado na relação simbiótica entre violonista, a sua essência criativa e sua interação cultural itinerante.

² Para Santos (p. 7 – 8, 2005), o "pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900 - 1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência + tecnologia), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural".

Mesmo assim, a atitude composicional por parte do intérprete não é uma ação pioneira, já que este tipo de prática sempre foi historicamente inerente a este. Analisando os cânones históricos, veremos que ao compositor sempre foi confiada à arte de interpretar, e para este fim, se faziam necessários os conhecimentos técnicos básicos sobre determinado instrumento, e no caminho inverso, constata-se que muitas vezes ao intérprete era solicitado que soubesse compor ou improvisar, levando em conta os manejos sobre as formas musicais e das concepções harmônicas, como qualquer compositor.

Um bom exemplo é o anúncio que data de 1673, sobre um concurso para organista da Igreja de São Jacó em Estocolmo, no qual se solicita que o músico pretendente a vaga deva saber tocar um prelúdio em qualquer tom sugerido, tocar fugalmente qualquer coral ou salmo e por último, que deva elaborar uma fuga a quatro vozes após um tema sugerido (*Duffin, p. 7, 1996*).

O papel do intérprete e do compositor confundia-se, pois a ele era confiada a propriedade sobre as conceituações técnicas da música, colocando-o não só como intérprete, mas também como compositor, abrangendo seu conhecimento de uma forma mais genérica. O que acontece na metade do séc. XIX até os dias atuais é uma diferenciação entre o papel de compositor e seus diferentes níveis em relação ao intérprete.

Ao primeiro cabe o domínio total sobre os pressupostos composicionais, o conhecimento das formas e dos procedimentos técnicos, e ao intérprete se torna imprescindível a performance fidedigna da obra escrita - uma atitude em certo grau positivista³ - como ato único e relevante, demonstrando as diversas idéias musicais do compositor ou de suas próprias potencialidades. Esta super especialização do intérprete restringe e polariza seus estudos para o ato público da interpretação, limitando-o em relação aos estudos de composição e improvisação.

Mesmo com esta descrição, sabemos obviamente que existem diversos compositores modernos que estão vinculados aos dois planos, como Pierre Boulez e Leonard Bernstein, mas o reconhecimento destes compositores não acontece pela interpretação de suas próprias obras, mas sim pela interpretação de outras obras ou pela divulgação de suas composições por outros intérpretes. Uma das diferenças basilares entre compositores modernos e outros compositores representativos como Beethoven, Mozart, Chopin e Liszt, é que estes últimos eram tanto intérpretes como compositores, levando conjuntamente as duas atividades dentro daquilo que criavam.

Nos cânones violonísticos também nota-se tal afirmação, já que o repertório composto a partir do séc. XVI até o começo do séc. XIX é basicamente criado por intérpretes que atuam como compositores - como Luis Milan (1500 – 1561), Gaspar Sanz (1640 – 1710) ou Napoleon Coste (1805 - 1883)- e que cultivavam o ato de compor a partir do seu convívio diário com o instrumento, seja pela prática de ensino ou com a finalidade da interpretação pública. A diferença residente entre os compositores-violonistas é que a prática de compor para o próprio instrumento permanece até os dias atuais como uma importante fonte de renovação do repertório.

³ Segundo Comte (apud Lisardo, p. 92, 2004), existem três estados históricos diferentes: o primeiro seria o *teleológico* ou *fictício*, no qual corresponde a uma etapa do espírito humano, onde o homem buscava por "conhecimentos absolutos", estando os fenômenos lançados à vontade de "agentes naturais"; o segundo estado, *metafísico* ou *abstrato*, acontece pela substituição dos "agentes naturais" por "forças abstratas" que engendrariam os fenômenos observados pelo homem; e por último o estado *positivo*, no qual o espírito humano "reconhecendo a impossibilidade de obter noções absolutas, renuncia a procurar a origem e o destino do universo, a conhecer as causas íntimas dos fenômenos, para preocupar-se unicamente em descobrir, graças ao uso bem combinado do raciocínio e da observação, suas leis efetivas, a saber, suas relações invariáveis de sucessão e similitude (Comte, p. 4, 1983).

Sublinha-se também que a questão pedagógica do instrumento, abrangendo desde o séc. XVI até os dias de hoje, é um importante fator que está vinculado à produção interpretativa e composicional, o que ocasiona muitas peças de caráter didático que servem para instruir tecnicamente o aluno e conduzi-lo gradualmente pelas questões estético-musicais.

Se observarmos, por exemplo, a obra composta pelo violonista espanhol Fernando Sor (1778 - 1839), perceberemos que as suas peças possuem três peculiaridades comuns: a composição de concerto, com as características técnicas e idiomáticas do violão, engendradas com as estruturas formais e características harmônicas e melódicas típicas do período; a interpretação da peça pelo próprio violonista, dentro de seu critério de performance pública; e por último, as obras didáticas criadas com a intenção de inserir o iniciante nos meandros do instrumento.

Dessa forma, levando em consideração os três itens citados, pode-se afirmar que a construção e o desenvolvimento da própria obra pelo violonista conceitua-se também na sua forma de expressão, estimulando o artista na busca por uma compreensão mais ampla sobre o objeto musical, seja "canibalizando" obras de colegas ou as suas próprias obras, se auto plagiando - mesmo que intuitivamente - com o fim de demarcar e confirmar seu estilo, ou ainda construindo formas para que este ciclo criativo prospere dentro do cotidiano do público leigo, trazendo-o para dentro dessa continuidade.

Mesmo que estes – os alunos e diletantes do instrumento - não almejassem à carreira artística, por outro lado fortaleciam e estreitavam a relação junto ao artista, confirmando suas atitudes como seres estéticos e demonstrando as idéias coletivas como fontes propulsoras. De certa maneira, este ciclo se mantém em relação ao meio violonístico.

Assim, observaremos que a técnica atua como ferramenta de diálogo e interação entre a obra e o ouvinte, não se separando a linguagem musical em duas partes distintas – objeto e sujeito, permitindo desta forma que a criação e a fruição musical aconteçam como elementos inseparáveis e complementares de um único fenômeno: a interpretação (*Seicman, p.14-15, 2001*).

Portanto, estas três manifestações do fazer musical – compor, interpretar e ensinar – permite uma maior flexibilidade à plenitude do sujeito em relação a sua índole artística, auxiliando mutuamente as direções estéticas do artista conforme a sua necessidade, direcionando-o a uma compreensão maior sobre as suas concepções.

Em ambas ações, almeja-se um núcleo comum que se conecta com a obra de arte através destas diferentes posturas do fazer artístico, onde o fenômeno perceptivo se estenda do individual para o coletivo, possibilitando inúmeras leituras. Desta maneira, conforme os indivíduos se transformam juntamente com seus ambientes sócio-culturais, as poéticas e as formas de desenvolvimento do objeto artístico acabam alterando-se, e outras formas técnicas, tanto de criação como interpretação, são criadas.

As mudanças que ocorrem a partir do séc. XIX evidenciam grandes transformações na ação interpretativa, operando mudanças em toda uma cadeia de procedimentos, seja dentro do caráter composicional, interpretativo ou dentro das leituras por parte do público. A continuidade estética se fragmenta, muda-se o foco de projeção do texto musical para o intérprete, converte-se uma sublimação do instrumentista e atenta-se para um desequilíbrio entre os componentes dessa cadeia - texto musical, compositor, intérprete e público (*Said, p. 27 – 40, 1992*).

A inversão gradual de parâmetros submetem-se as transformações sociais do final do séc. XIX e que de certa maneira continuariam durante o século XX, onde o

individualismo se insere como reflexo, tendo o movimento romântico como grande incentivador.

Nas diversas áreas culturais se expande a premissa subjetiva como um ideal a ser seguido: no movimento filosófico, as tentativas de aprisionar o mundo na circularidade fechada do pensamento foi o ponto crucial de pensadores como Kant, Fichte, Shelling e Hegel; na literatura o personagem é elevado a um grau de adoração, incitando o leitor a uma auto-identificação e se aconchegando na ação da leitura; no mundo político o liberalismo e o nacionalismo, altamente individualistas, dão a tônica do pensamento burguês; a criação de grandes centros comerciais e populacionais sugerem a auto-introspecção e a busca do desconhecido pelo conhecido; a hierarquização social visando na propriedade a certeza máxima da economia e a fortaleza inabalável da classe burguesa são atitudes que promovem uma existência solitária (*Ferrara, p. 3, 1986*).

Dentro do campo musical interpretativo, a ação solitária do leigo dedilhar um instrumento é a nova atitude que se subordina, em troca dos atos musicais coletivos que faziam parte das cerimônias ou festividades de círculos sociais passados, incentivando o indivíduo a recorrer a uma postura musical individualista (*Tinhorão, p. 17-31, 1998*). O surgimento de intérpretes como Nicoló Paganini (1782 – 1840) foram fatores determinantes para sobrepor o intérprete em detrimento do texto musical e do próprio compositor, "o grande arquétipo do 'performer' de habilidade sobrenatural e demoníaca, infinitamente fascinante em suas apresentações" (*Said, p. 31, 1992*).

Ressalva-se o estabelecimento da diferença significativa entre a interpretação e a performance a partir desse momento, onde a interpretação dos signos se torna secundária, e o ato da performance - com a exacerbação das atitudes técnico-musicais sendo elevadas à exaustão - e valorizada como fim, onde o texto passa a ser um fator que proporciona tal atitude. A figura do intérprete modifica a leitura pública da ação, tornando-se o foco principal em detrimento do compositor e do próprio texto musical.

Essa ruptura que ocorre entre as índoles interpretativas e composicionais por parte do intérprete segue um caminho inverso dentro do meio violonístico. Mesmo com o estabelecimento de uma espécie de intérprete super especialista, perceberemos que na recente história do violão - principalmente no final do séc. XIX - existiram muitos intérpretes que cultivavam a prática do arranjo e da composição, estabelecendo outra relação com o instrumento.

Apesar das diversas peças pertencentes aos cânones tradicionais, seja de Luis Milan à Fernando Sor, é no final do séc. XIX e começo do séc. XX que substancialmente temos uma ampliação no repertório, em reflexo do redimensionamento e da representatividade do violão no meio cultural vigente.

Essa amplitude do violão se deve ao fato do mesmo ter atingido uma maior abrangência nos segmentos musicais eruditos, destacando-se quatro fatores básicos: a transcrição de obras musicais de compositores conhecidos e amplamente divulgados como Beethoven ou Mozart; a melhora na sua qualidade sonora e acústica a partir do seu desenvolvimento estrutural e físico; a crescente aproximação com o público através da introdução do violão nas salas de concerto; e por último, a popularização do instrumento no meio musical, ampliando seu número de intérpretes mais especializados (*Dudeque, p. 80 – 82, 1994*).

Estes fatores estão intimamente ligados as propostas de violonistas renomados, como, por exemplo, Francisco Tárrega (1852 – 1909), Miguel Llobet (1878 – 1938), Emílio Pujol (1886 – 1980) e Andrés Segovia (1893 – 1987). A importância destes violonistas não se deve apenas ao fato de terem divulgado o instrumento, mas também

pelo cabedal de informações e pressupostos lançados que alicerçam muitas premissas técnicas atuais, galgando sua prática e fundamentando teoricamente seu ensino.

Pode-se considerar que a complexa forma de escrita para o instrumento pode ter induzido os próprios violonistas a escreverem peças inéditas buscando o idiomatismo técnico-musical, ou em grande parte dos casos, a utilizar o recurso das transcrições e dos arranjos como proposta de diversificação do repertório, já que neste determinado período haviam poucas peças originais atribuídas a outros compositores.

A produção musical do violonista espanhol Francisco Tárrega (1852 - 1909) exemplifica tal afirmação, pois promoveu intensamente o instrumento nesta direção e acentuou suas qualidades como um instrumento rico e versátil. Com Tárrega, houve um desenvolvimento do repertório através de transcrições de obras de compositores como I. Albéniz, J. S. Bach, L. V. Beethoven, F. Chopin, F. Mendelssohn, W. A. Mozart, F. Schubert e R. Schumann, além de suas próprias composições (Dudeque, p. 81, 1994).

Este tipo de trabalho amplia o desenvolvimento do violão e paralelamente acentua a percepção do instrumento pelo público, demonstrando suas potencialidades frente a outros instrumentos mais comuns a esta vertente. Estas ações foram continuadas por violonistas importantes do início do séc. XX, tendo alcançado seu ápice com Andrés Segovia.

Deve-se frisar que a transcrição utilizada pelos violonistas não seguia propriamente os moldes das transcrições pianísticas do final do séc. XIX, já que as intenções eram diametralmente opostas. As transcrições de obras orquestrais para piano serviam para demonstrar a proporção alcançada pelo intérprete em relação ao texto musical, já que elevava à outra acepção o ato interpretativo (Said p. 32-38, 1996).

No caso do violão, a intenção maior era evidenciá-lo como um instrumento de qualidades características e de idiomatismo peculiar, atentando também para o desenvolvimento do repertório através de arranjos de obras escritas para outras formações ou outros instrumentos, assim como arranjos de obras populares. Desta maneira, os arranjos serviriam como divulgação pública do violão, proporcionando uma expectativa em relação às composições escritas originalmente para o instrumento.

A partir destes violonistas, a prática composicional do intérprete no período moderno torna-se um segmento importante dentro das concepções referentes ao instrumento. Mesmo que tenha surgido a partir do séc. XX um grande interesse por parte de diversos compositores em escrever novas peças para o instrumento, é nas composições atribuídas aos intérpretes que se concentra grande parte do repertório.

A escrita do instrumento, por sua complexidade e características próprias, atua como fonte disseminadora para o instrumentista, que através do domínio das técnicas composicionais pode estabelecer relações coerentes entre escrita e idiomatismo, diferentemente do compositor que domina apenas as técnicas composicionais, mas desconhece por vezes as possibilidades tímbricas, sonoras, harmônicas e melódicas do instrumento.

Seguindo esta afirmação, iremos ter nas Américas vários exemplos de violonistas-compositores do séc. XX com uma obra considerável. Cita-se aqui três importantes artistas: Agustín Barrios (1885 – 1944), violonista paraguaio que percorreu a América latina se apresentando e compondo várias peças para o instrumento; Abel Carlevaro (1916 – 2001), violonista uruguaio que divulgou o violão através de sua obra didática e de suas composições; e por último, o cubano Léo Brouwer (1939), que hoje em dia é considerado um dos maiores expoentes do violão mundial.

II – VIOLONISTAS-COMPOSITORES NO BRASIL

No Brasil, esta amplitude e conversão de muitos violonistas em compositores se acentuam pelas características sociais, e a própria história do violão brasileiro evidencia isso. Observando o final do séc. XIX o instrumento era difundido em maior grau nas classes populares, estando geralmente ligado a figura do seresteiro e a vida boêmia, o que ocasionava certos preconceitos morais em relação aos segmentos sociais mais abastados, já que era sinônimo de "vagabundagem e desordem" (*Teixeira, p. 8, 1996*).

Se por um lado o instrumento não possuía grandes figuras artísticas proeminentes, por outro ele se encontrava ligado aos movimentos urbanos e aos grupos de choro, seja como instrumento acompanhador ou solista. A característica do violão nesse período não é, no entanto, relativa ao desenvolvimento do repertório, mas sim a sua plena difusão idiomática e desenvolvimento técnico, ligado principalmente as improvisações típicas dos grupos de choro.

Desta forma, o violão brasileiro permanece como instrumento tipicamente popular até o aparecimento de Heitor Villa-Lobos, que através de sua escrita característica e o conhecimento do instrumento - já que também era violonista - acaba por inserir o violão em outros campos da música, demonstrando com propriedade as qualidades do instrumento dentro de uma representação genuinamente brasileira.

Se antes de Villa-Lobos o violão brasileiro do final do séc. XIX não se enquadrava nas récitas formais por causa de suas múltiplas projeções sócio-culturais e sua íntima relação às classes sociais marginalizadas, agora o violão procede outras manifestações, sendo trazido definitivamente para o centro do debate.

Portanto, antes de Villa-Lobos, é fato que o início da história do violão no Brasil é pontuada, na sua grande maioria, por violonistas que compunham para o violão de maneira informal, que estavam diretamente em contato com o instrumento, aprimorando-se musicalmente com as trocas musicais proporcionadas pelos grupos de choro.

Violonistas como João Teixeira Guimarães (1883 - 1947) - o João Pernambuco - e Joaquim Santos (1873 - 1935) - o "Quincas Laranjeira" - fazem parte deste grupo, pois são considerados tipicamente populares, mas que compuseram obras musicais dentro de formas bem delineadas, assim como possuíam - mesmo intuitivamente - um rico conhecimento das relações melódicas e harmônicas. Se por um lado suas peças fazem parte do repertório do violão erudito brasileiro, por outro lado também transitam pelo universo popular, sendo inseridas em rodas de choro ou apresentadas por violonistas populares.

Esta dicotomia do repertório violonístico brasileiro - nos planos erudito e popular - se dilata ainda mais se observarmos a carreira de violonistas posteriores como Anibal Augusto Sardinha, o "Garoto" (1915–1955), que realçam as diferentes perspectivas de inserção do violão no meio artístico brasileiro.

Na sua biografia, constata-se que começou sua carreira apresentando-se em rádios, tocando violão, bandolim, banjo e cavaquinho; participou de diferentes formações orquestrais e se apresentou com diversos músicos; fez parte do grupo "bando da lua" e acompanhou a atriz Carmem Miranda pelos Estados Unidos, além de compor mais de uma dezena de peças para violão.

Essa característica multifacetada dos violonistas brasileiros, de se inserirem em diversos ambientes musicais, de absorverem diferentes linguagens e expressões, aliando-as as suas próprias raízes acaba por transcender a outras fronteiras a

linguagem do instrumento, divulgando-as conjuntamente. Outros violonistas como Laurindo Almeida (1917–1995), Luiz Bonfá (1922–2001), Baden Powell (1937–2000) e Waltel Branco (1929) são exemplos de intérpretes que seguiram dentro das mesmas propostas.

Entretanto, dentro do segmento erudito, possuímos também intérpretes como Turíbio Santos (1943), Carlos Barbosa-Lima (1944) e duo Sérgio e Eduardo Abreu (nascidos em 1948 e 1949 respectivamente), que surgem como contraponto para tais premissas, divulgando o violão brasileiro erudito através de recitais e concertos no exterior e no Brasil, inaugurando permutas entre a produção musical brasileira e estrangeira.

Também houve o interesse por compositores brasileiros em relação a estes violonistas, possibilitando o comissionamento de novas peças e permitindo uma ampliação do repertório, dando abertura e um maior diálogo com os compositores eruditos. Mesmo assim, alguns destes instrumentistas dialogam com a esfera popular, ou por meio de regravações de peças musicais de compositores populares - como "João Pernambuco", por exemplo - ou inserindo-as em seus programas de concerto.

Esta ampla perspectiva dentro da conjectura do violão brasileiro pode ser comparada com a perspectiva dos violonistas pertencentes ao séc. XVII e XVIII, respeitando as particularidades de cada período, pois a forma como estes violonistas se relacionavam com o instrumento articulava toda estratégia de trabalho que seria seguida.

De certa maneira, os violonistas brasileiros articularam suas estratégias de trabalho a partir das representações sociais que o violão exerce, e só então delimitam suas propostas interpretativas e composicionais. Conforme a movimentação social existente, o instrumentista se re-adapta, seja redimensionando ou reciclando suas conceituações estéticas, como forma de subsistir.

Percebe-se então que o violonista enfatiza este enlace popular do violão, evidenciando o caráter transcendental do instrumento dentro do plano social e englobando de uma maneira afetiva ambas as manifestações.

Todavia, as conceituações estéticas decorrentes na história do violão brasileiro e citadas anteriormente ficam evidentes no surgimento dos violonistas-compositores no final da década de 1960 e início da década de 1970, onde suas produções musicais abrangem as mais diversas correntes, desde música dodecafônica a peças de cunho nacionalista, inter cruzando-se com as características próprias do compositor.

Observam-se peças que estão relacionadas com as formas e características musicais populares cultivadas desde o início do século dentro de um viés moderno - "Jôngo" de Paulo Bellinati (1950) - peças de caráter experimental, utilizando linguagens modernas ou contemporâneas - "Percussion Study I & II" de Arthur Kampela (1960) - ou com características de técnicas composicionais do séc. XX como o minimalismo - "Dança" para quarteto de violões de Chico Mello (1957).

Justamente o diferencial deste grupo específico de violonistas-compositores é na sua ligação com as novas propostas estéticas e na diversificação das técnicas composicionais, considerando ainda que neste momento, com a institucionalização do ensino do instrumento e os intercâmbios culturais com países de ampla cultura violonística como a Argentina e o Uruguai, há um contato maior com as novas tendências musicais, dando outra dinâmica ao trabalho.

Assim, a utilização de estratégias de criação mais livres, a propensão do uso de técnicas atonais, os recursos da música aleatória e de improvisação, além da mistura de características populares e regionais tornam-se comuns.

Essas novas criações têm muitas vezes um caráter peculiar próprio, ligada intimamente às relações de cada compositor ou intérprete com o violão, não sendo necessária a submissão da composição às diretrizes pré-estabelecidas, sejam elas relacionadas à sua vertente moderna ou a sua prerrogativa brasileira.

Estas peças culminam em um período de extrema abertura dos moldes composicionais e interpretativos, onde as metas de ruptura dos movimentos artísticos do início do séc. XX dão lugar a uma união com as concepções tradicionais, intercrucando idéias e formas, dependendo exclusivamente da condição criativa do compositor a da formalização de um objeto artístico sem preconceitos (*Griffiths, p.97-114, 1987*).

O que se considera agora é a linguagem idiossincrática de cada compositor, que geralmente está ligada à cultura musical brasileira, com as inovações musicais surgidas no decorrer do século e ao idiomatismo do violão. Portanto, novos valores musicais acabaram se sobressaindo dentro dessa situação, principalmente violonistas que compunham e que influenciaram diretamente a nova dinâmica e o formato das obras, acabando por empreender propostas relacionadas ao idiomatismo do instrumento.

Violonistas como Eduardo Escalante (1937), Egberto Gismonti (1947), Paulo Porto-Alegre (1953), Jaime Mirtenbaum Zenamon (1953) e Pedro Cameron (1949) são exemplos desta realidade. A esta abertura soma-se a informação do próprio violonista-compositor sobre sua índole estética relacionada com o contexto sócio-cultural que se encontra. A década de 1970 neste sentido nos revela diversas dinâmicas estilísticas, propício para novas e ousadas pesquisas composicionais, por uma busca idiomática mais concisa, representando uma época em que o violão teve suas maiores descobertas (*Teixeira, p. 22, 1996*).

Assim, estas obras conferem uma condição especial a este momento específico da música brasileira, pois além das descobertas tímbricas, percussivas e polifônicas, possui uma concepção de âmbito intimista, sendo relacionada à variação criadora do compositor junto as novas formas.

Este momento do violão nacional influencia, até certo ponto, os novos compositores-violonistas que surgem nas décadas seguintes, contribuindo para as recentes criações e lançando novos paradigmas. Violonistas como Arthur Kampela (1960), Paulo Pedrassoli Jr. (1966), Fred Schneiter (1959 – 2001), Luis Carlos Barbieri (1960) fazem parte desse novo grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As constatações observadas neste artigo propõem-se a uma reflexão sobre a abordagem das diferentes técnicas e conceitos incorporados as estratégias de criação por parte dos intérpretes, onde a interação existente entre composição-interpretação, característica latente do meio violonístico, é relacionada à grande expansão do repertório específico do instrumento.

Se a índole do intérprete está intimamente ligada a índole do compositor, a associação de ambas as características podem conferir ao músico uma representação singular no universo do instrumento, estando a linguagem musical inserida ou não nas vertentes estéticas pertencentes ao seu tempo.

Se estas obras são escritas conforme as circunstâncias estéticas atuais em que vive o intérprete-compositor, com propostas que visam à ampliação dos limites do instrumento, cabe ao intérprete promover possibilidades de assimilação deste novo repertório, expandindo seu conhecimento para além dos paradigmas tradicionais.

Desta forma, o estudo de obras originais compostas por violonistas compositores pode vir a atribuir novas perspectivas ao instrumentista, auxiliando-o na

assimilação de novas propostas técnicas e estético-musicais, isto é, objetivando-o apresentar com maior clareza as linguagens propostas, as circunstâncias técnicas e as relações que este promove dentro do seu contínuo processo de criação, acrescentando uma novo olhar as obras compostas a partir da década de 1970, induzindo prerrogativas conceituais e estéticas para que seja valorizado e difundido tal repertório.

Referências Bibliográficas:

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra – exposición de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Barry editorial, 1979.

CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.

COSTA, Rogério. Reflexões sobre a Crise de Comunicabilidade da Música Contemporânea: a Música é Linguagem? O que deve Comunicar a Música? In: *Música Hodie*, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 75 - 90, 2004.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

DUFFIN, Roos W. Performance Histórica: Que me veux-tu? In: *Early Music America*. New York: v. 1, nº 1, 1995.

DREYFUS, Dominique. *O Violão Vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FERRARA, Lucrécia D'aléssio. *A Estratégia dos Signos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LISARDO, Roger. Para além do Factual: algumas reflexões acerca da musicologia no Brasil. In: *Música Hodie*. Goiânia, v. 4, n. 1, p. 91 - 106, 2004.

OSTROWER, Faiga. *Criatividade e Processos de Criação*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

OPHEE, Matanya; SAVINO, Richard (orgs.). *Fernando Sor: The Complete Studies for Guitar, newly engraved from early editions*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1996.

RAY, Sônia (org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005.

SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago ed., 1992.

SALZMAN, Eric. *Twentieth-Century Music*. 3ª ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. *Música Contemporânea Brasileira para Violão*. Vitória: Editora A1, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. 2ª ed. Westport: The Bold Strummer, 1991.

Sites:

Centro de Documentação de Música Contemporânea - CDMC
Endereço eletrônico: <http://www.unicamp.br/cdmc/>