

A abordagem geográfica na obra para violão de Villa-Lobos e o seu uso enquanto ferramenta pedagógica

Fábio Carrilho Santos Barros
Universidade de São Paulo
fabcarrilho10@gmail.com

Teca Alencar de Brito
Universidade de São Paulo
tecamusica@yahoo.com.br

Resumo: Na literatura violonística do século XX, é comum encontrarmos obras cujos materiais musicais são derivados a partir da exploração da dimensão física do instrumento, procedimento que chamo de abordagem geográfica. Um dos pioneiros na utilização de tais materiais foi Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que por meio de recursos idiomáticos em relação à topografia do instrumento conseguiu gerar materiais musicais de grande expressão. Ao explorar um tipo peculiar de construção musical baseado na exploração da mecânica da mão esquerda livre de regras harmônicas, Villa-Lobos sugere tacitamente uma ferramenta útil para os professores de instrumento trabalharem processos criativos com seus alunos, por exemplo, envolvendo a composição e a improvisação. Neste artigo, elenco os três tipos de abordagem geográfica presentes nas composições para violão de Villa-Lobos e relato o processo criativo de uma composição desenvolvida por um aluno que faz uso de procedimentos composicionais similares.

Palavras chave: violão; Villa-Lobos; metodologia de ensino.

A abordagem geográfica na obra para violão de Villa-Lobos – Os “12 Estudos”

Os “12 Estudos” para violão foram compostos entre 1923 e 1929 a pedido do violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987), que apenas em 1947 estreou e gravou somente os Estudos 1, 7 e 8. A publicação integral aconteceu em 1953, pela editora francesa Max Eschig, e a performance completa, inclusive a gravação, foi do violonista brasileiro Turíbio Santos (n.1943), em 1962. Desde então, figuram entre as obras para violão mais tocadas e gravadas no século XX. Segundo Zanon (1995), correspondem ao maior esforço individual em termos de composição para violão durante a primeira metade do século XX, tendo influenciado obras violonísticas posteriores de compositores como Hans Werner Henze (1926-2012), Benjamin Britten (193-1976), Elliott Carter (1908-2012), Milton Babbitt (1916-2011), Camargo

Guarnieri (1907-1993), Leo Brouwer (n.1939), Nuccio d'Angelo (1955) e Maurice Ohana (1913-1992), entre outros.

Os “12 Estudos” abriram novas possibilidades para o uso do instrumento e seu principal aspecto revolucionário deve-se ao fato de que, pela primeira vez, o violão foi explorado em sua dimensão física resultando em um material de grande expressão (PRADA, 2008, p.66). Segundo Tarasti (1995), os “12 Estudos” revelam a natureza polimórfica do pensamento musical de Villa-Lobos, pois esta é a fase da sua maior produção de trabalhos de vanguarda. Neles, há referências estéticas diversas, como a literatura violonística clássica do século XIX, notadamente dos estudos de Mauro Giuliani (1781-1829), Matteo Carcassi (1792-1853) e Dionisio Aguado (1784-1849), mas também Bach e melodias brasileiras, do choro ao ponteados dos violeiros. Foram compostos no período em que realizou viagens a Paris, no qual teve contato direto com músicos como Paul Dukas (1865-1935), Vicent d'Indy (1851-1931), Igor Stravinsky (1882-1971), Edgar Varèse (1883-1965) e Sergei Prokofiev (1891-1953). A maioria das obras villalobianas escritas nesta fase representam a fase mais experimental e inovadora da sua expressão nacionalista (PRADA, 2008, p. 84).

Inovações técnicas e musicais

Do ponto de vista instrumental, os “12 Estudos” foram fonte para a música de violão no século XX por trazerem inovações como exploração de diversos modelos de arpejos; exploração sistemática de posições fixas em conjunto com cordas soltas; incorporação de cordas soltas à harmonia; enriquecimento do aspecto tímbrico; rápida alternância de movimentos contrastantes; vozes inusitadas em escrita polifônica; apresentações da linha melódica sobre um modelo arpejado; uso de glissandos em notas sozinhas ou em blocos; e obtenção simultânea de traços melódicos e técnicos (ZANON, 1995). Assim como os estudos pianísticos de Chopin, são estudos instrumentais no sentido literal, sendo impensável enquanto obras de interesse artístico transcrevê-los para outro instrumento sem perda de expressividade.

Quanto ao aspecto musical, apresentam caminhos inovadores e alinhados à música vanguardista da época, aspecto que os diferenciava de grande parte dos estudos violonísticos anteriores. A literatura clássica de estudos violonísticos, apesar do seu escasso interesse enquanto material de concerto, solucionava a maioria dos problemas técnicos para o repertório do violão até o início do século XX. Tais estudos estavam presos em alguma medida ao sistema tonal porque, historicamente, este era o paradigma da música. No final do século XIX e início do século XX, não surgiu um novo sistema substituindo o tonal, mas uma mistura, uma multiplicidade de soluções para os problemas das progressões harmônicas e da tonalidade (KOSTKA, 2012). A música tonal tampouco desapareceu, configurando a harmonia da música popular do século XX, presente em praticamente todos os estilos rotulados pela indústria do disco. Os “12 Estudos” refletem, do ponto de vista organizacional harmônico, essa variedade de possibilidades, envolvendo tanto soluções tonais-diatônicas, tonais-cromáticas ou mesmo atonais.

Simetrias, paralelismos e assimetrias

Um dos caminhos explorados por Villa-Lobos para criar linhas de fuga ao sistema tonal foi por meio das simetrias. As simetrias podem dizer respeito tanto às alturas/notas ou, no caso da abordagem geográfica, à digitação. Segundo Salles (2009, p.45), na música para violão o processo das simetrias ficaria mais claro porque sua realização busca os recursos mais idiomáticos em relação à topografia desses instrumentos, por exemplo, por meio do deslizamento de uma disposição fixa dos dedos sobre a escala (mão esquerda), onde seriam delineadas figurações rítmicas de acordes arpejados (mão direita) ou simultâneos de quatro, cinco ou seis sons.

A abordagem geográfica de Villa-Lobos acontece basicamente de três maneiras: por meio de combinações de digitações da mão esquerda; por deslocamentos do mesmo desenho de acorde usando somente cordas presas; por deslocamentos do mesmo desenho de acorde

usando cordas presas e soltas. Os dois últimos casos implicam no surgimento de movimentos paralelos de alturas/notas, ou paralelismos, tipo peculiar de simetria.

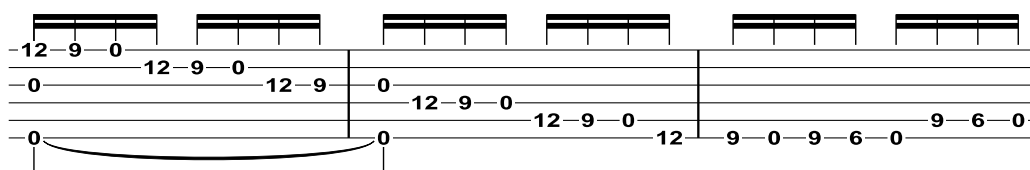
O “Estudo 12” é bastante ilustrativo para o primeiro caso. A partir do compasso 22 (*figura.1*), a ação combinada dos dedos 1 e 4 intercalados com cordas soltas gera dois registros independentes da mesma linha instrumental, o que aparece ilustrado na *figura 2*. Há uma simetria de digitação, pois a sequência tocada sobre a primeira corda, correspondente ao dedo 4 tocado na décima-segunda casa, seguido pelo dedo 1 tocado na nona casa e depois a primeira corda solta, é repetida literalmente em cada uma das cordas seguintes, da primeira até a sexta.

FIGURA 1 – “Estudo 12” (comp.22-24)



Fonte: VILLA-LOBOS, 1990

FIGURA 2 – “Estudo 12” (tablatura dos comp.22-24)



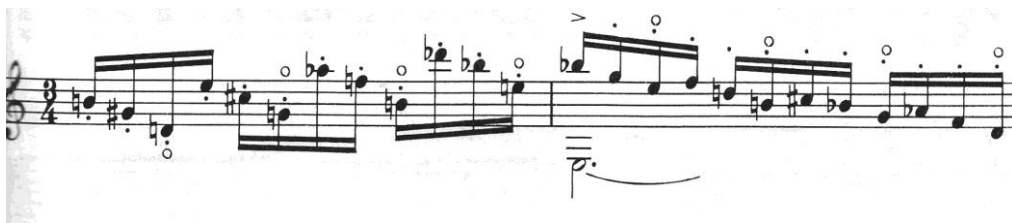
Fonte: próprio autor

Importante observar que a *scordatura*¹ do instrumento exerce papel crucial na abordagem geográfica. A simetria no trecho citado ocorre integralmente na digitação, mas isso

¹ Afinação natural ou cordas soltas do violão (E2,A2, D3, G3, B3, E4)

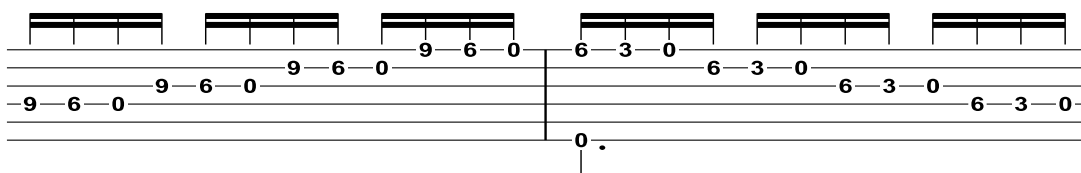
não acontece no plano das notas porque as cordas não são afinadas seguindo um padrão intervalar simétrico. Da segunda para a terceira, o intervalo é de terça maior, enquanto os demais pares são afinados em quarta justa. Não há, neste exemplo, pensamento tonal ou sistema musical operando, mas um gesto instrumental que é transferido, literalmente, corda a corda. Já a partir do compasso 24, Villa-Lobos utiliza o mesmo padrão de digitação, porém deslocado três casas para a esquerda, na sexta posição da escala, fazendo o caminho de volta, indo corda a corda da sexta até a primeira, conforme indicam a *figura 3* e a *figura 4*.

FIGURA 3 – Estudo 12” (comp.25-26)



Fonte: VILLA-LOBOS, 1990

FIGURA 4 – Estudo 12” (tablatura comp.25-26)



Fonte: próprio autor

A segunda e terceira abordagens envolvem o deslocamento de desenhos de acordes pela escala. Quando Villa-Lobos utiliza apenas cordas presas, as simetrias ocorrem tanto no plano das alturas quanto da digitação. Tocar o mesmo desenho com cordas presas em diferentes regiões da escala, por exemplo, implica em uma simetria do tipo paralela mecânico-musical. A transposição é literal e o acorde em questão não perderá sua qualidade, apenas será

tocado em outro tom, enquanto a mão esquerda mantiver a mesma apresentação. Os Estudos 4 e 6 são os que exploram de maneira sistemática tal recurso.

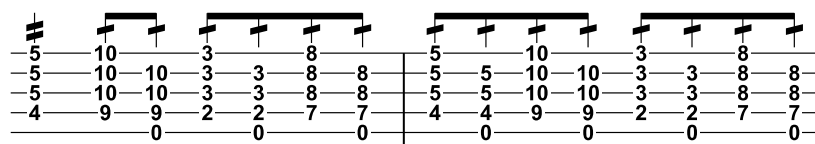
Na *figura 5* temos um trecho do “Estudo 4” em que Villa-Lobos explora o deslocamento do desenho de acorde ilustrado na *figura 7*. Primeiramente, ele é tocado na quarta posição, depois é deslocado para a nona. Na sequência, Villa-Lobos mantém esta mesma distância geográfica partindo da segunda posição e chegando na sétima. Sobre este mesmo desenho de acorde, o compositor sugere uma mudança de alinhamento do ataque da mão direita. Na primeira colcheia do segundo tempo do compasso 11, a mão direita ataca simultaneamente as cordas 1, 2, 3 e 4, enquanto na segunda colcheia este mesmo ataque é deslocado uma corda acima, agora sobre as cordas 2, 3, 4 e 5. Tal procedimento de mudança de alinhamento ocorre em todas as mudanças de posições seguintes deste trecho. O ataque sobre a corda 5 solta, correspondente a nota Lá na voz mais grave, soa como uma espécie pedal, sobre o qual ocorrem as mudanças de acorde.

FIGURA 5 – “Estudo 4” (comp.11-12)



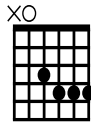
Fonte: VILLA-LOBOS, 1990

FIGURA 6 – “Estudo 4” (tablatura dos c.11-12)



Fonte: próprio autor

FIGURA 7 – “Estudo 4” (desenho de mão esquerda c.11-12)



Fonte: próprio autor

Podemos citar o “Estudo 1” como um caso clássico de obra que contém movimento paralelo de um mesmo desenho de acorde misturando cordas presas e soltas. O desenho do acorde diminuto da *figura 9* é deslocado cromaticamente de maneira descendente, mantendo a mesma fórmula de dedilhado da mão direita do compasso 12 ao 21². Diferente do trecho ilustrado na *figura 5*, as cordas soltas do trecho da *figura 8* não atuam sugerindo apenas a sensação de pedal. Devido ao fato de cada acorde permanecer soando por bastante tempo, é possível afirmar que suas características sonoras vão se transformando conforme avançam as mudanças de posição devido à geração de novos intervalos internos. O ponto crucial sobre a presença do elemento “corda solta” é que ela muda completamente o aspecto simétrico em relação à parte musical, além de o compositor conseguir criar uma nova textura dentro da pré-existente (ZANON, 1995, p.9). Os Estudos 1, 7, 9 e 10 são os que utilizam tal recurso de maneira sistemática e com resultados surpreendentes.

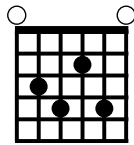
² O trecho completo compreende os compassos 12 a 21, porém na *figura 8* apresento apenas os compassos 15 a 18.

FIGURA 8 – “Estudo 1” (comp.15-18)



Fonte: VILLA-LOBOS, 1990

FIGURA 9 – “Estudo 1” (desenho de mão esquerda do comp.15-18)



Fonte: próprio autor

A abordagem geográfica como ferramenta pedagógica

Em uma abordagem de ensino tradicionalista, o domínio da leitura de partitura costuma ser um pré-requisito para que o aluno toque peças violonísticas ou mesmo venha a compô-las. A abordagem geográfica é uma ferramenta pedagógica de grande utilidade na medida em que permite inverter esta ordem, possibilitando ao professor trabalhar com o aluno a composição de seus próprios estudos desde os primeiros contatos com o instrumento. Durante o processo criativo, podem ser propiciadas situações musicais variadas, como decisões acerca da forma da composição, das técnicas utilizadas e dos recursos expressivos, entre outras possibilidades. Além da composição, a abordagem geográfica também é um ferramenta pedagógica de grande valia para atividades envolvendo a improvisação e jogos musicais.

Análise de experiências práticas - “Estudo 2” (Alberto)

Alberto³ tem 12 anos e estuda violão comigo há três anos em uma escola de música em São Paulo, onde frequenta, paralelamente às aulas de instrumento, também aulas coletivas de musicalização. Durante as aulas, Alberto já havia tido contato com atividades envolvendo a abordagem geográfica, sendo que já havia composto um estudo violonístico utilizando tal procedimento composicional.

Ainda não havia trabalhado de maneira aprofundada com o Alberto o toque do tipo plaqué, em que as cordas do violão são puxadas simultaneamente pelos dedos

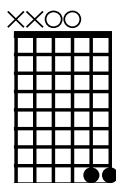
i-m-a enquanto o dedo *p* toca a voz mais grave vindo de cima para baixo. Comecei passando orientações sobre como realizar o toque plaqué, indicando como deveria ser a movimentação dos dedos, “fechando a mão” e fazendo-o observar o toque do dedo *p*, para que as notas tocadas por ele tivessem a mesma intensidade das tocadas pelos dedos *i-m-a*. Depois de fazer esta breve introdução técnica, praticamos este toque com cordas soltas. Quando percebi que estava conseguindo realizá-lo bem, demos início à composição.

O primeiro passo foi pedir a ele que explorasse alguns desenhos de acordes utilizando o toque plaqué. Optei por adotar o uso da tablatura porque considerei uma boa oportunidade de apresentá-lo a este tipo de notação, que ele ainda não conhecia. Também sugeri que ele não se limitasse à primeira região do braço, estimulando-o a buscar sonoridades nas regiões média e aguda da escala.

A *figura 10* apresenta o primeiro desenho escolhido por Alberto. Ele usa as quatro cordas agudas, sendo que as cordas 3 e 4 são tocadas soltas enquanto sobre as cordas 1 e 2 ele toca as notas Dó e Sol na oitava casa.

³ Nome fictício

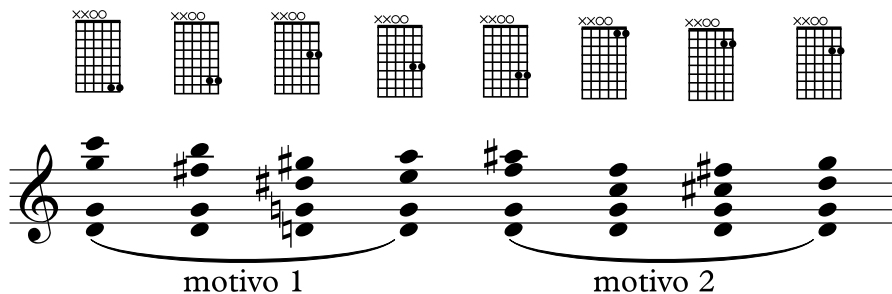
FIGURA 10 – Desenho do acorde escolhido



Fonte: próprio autor

Pedi a ele que, a partir do desenho escolhido, buscasse criar uma linha melódica apenas trasladando o desenho pelo braço, usando movimentos paralelos. Desde o início do seu processo de aprendizagem, temos trabalhado o conceito de frase e motivo. Após experimentar algumas possibilidades melódicas por alguns segundos, Alberto definiu quais seriam as notas do motivo 1, que aparecem indicadas na *figura 11*. Ele tocou o desenho escolhido na casa 8, transportando-o depois para as casas 7, 4 e 5. As notas Sol e Ré, correspondentes às cordas 3 e 4, permaneceram estáticas, funcionando como um tipo de pedal. Nas cordas 1 e 2, a linha melódica foi harmonizada mecanicamente uma 4ª abaixo, acompanhando a todo momento os movimentos da primeira voz, tocada na corda 1. Como lição de casa, pedi que compusesse mais um motivo usando o desenho escolhido, o qual ele trouxe na aula seguinte. As notas correspondentes a ele aparecem indicadas como *motivo 2* na *figura 11*.

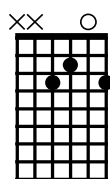
FIGURA 11 – Frase 1 (notas correspondentes aos motivos 1 e 2)



Fonte: próprio autor

Com o contorno melódico definido dos motivos 1 e 2, usamos ambos para estruturar o que chamamos de *frase 1*. A duração de cada um dos acordes não estava precisa, o que me propiciou a oportunidade de rever com Alberto assuntos teóricos sobre divisão rítmica. Após ele ter definido a *frase 1* sob o aspecto rítmico, repetimos o mesmo processo criativo para a composição de uma segunda frase. O desenho escolhido por Alberto aparece ilustrado na *figura 12*.

FIGURA 12 – Desenho do acorde escolhido



Fonte: próprio autor

Alberto começou explorando este novo desenho com o toque plaquê, chegando ao motivo 1 da *frase 2*, cujas notas aparecem na *figura 13*. Ele tocou o desenho originalmente na segunda posição e depois o transportou para a primeira posição, fazendo oito ataques em

cada uma delas. A ideia original era fazer o motivo 2 apenas com o toque plaquê, mas para criar variedade, acabamos pensando o uso da mão direita em dois blocos: grave, composto pela quarta voz e tocada pelo dedo *p*; e agudo, composto pela primeira, segunda e terceira vozes e tocado com os dedos *a-m-i*, respectivamente. Distribuímos os ataques de graves e agudos sobre o desenho de acorde escolhido. Alberto definiu que seriam toques intercalados de agudos e graves. O próximo passo foi definir as durações dos acordes do motivo 2 e o estabelecido foi que o gestual “agudo-grave” seria tocado três vezes antes do desenho mudar de posição. A sonoridade ficou bem no estilo de Villa-Lobos, pois a corda 2 solta, correspondente à nota Si, gerou intervalos bem próximos entre as segunda, terceira e quarta vozes.

FIGURA 13 – Frase 2 (notas correspondentes aos motivos 1 e 2)

The figure displays four guitar chord diagrams at the top, each with an 'xx' above the first two strings and an 'o' above the fifth string. Below these is a musical staff in treble clef. The first two chords are grouped under a slur labeled 'motivo 1'. The first chord is a triad (G4, B4, D5) and the second is a dyad (G#4, B4). The next two chords are grouped under a slur labeled 'motivo 2'. The first chord is a triad (G#4, B4, D5) and the second is a dyad (G#4, Bb4).

Fonte: próprio autor

Com a *frase 1* e a *frase 2* definidas, começamos a vislumbrar possibilidades de estruturá-las musicalmente em uma forma maior e que correspondesse à primeira parte da composição. Após diversas experimentações, ficou estabelecido que a primeira parte seria estruturada em *frase 1*, *frase 2* e *frase 1*. Na *frase 2*, Alberto definiu que os motivos 1 e 2 seria repetidos uma vez.

Neste ponto da composição, considerei interessante agregar ao estudo outros assuntos já abordados em aulas. Ao longo das aulas, vínhamos trabalhando basicamente sobre a primeira posição, tocando, nesta região, melodias simples, estudos, acompanhamentos com

acordes básicos e também algumas escalas, como a maior e a mixolídia em alguns tons, a escala cromática e a de tons inteiros. Pensei em inserirmos um trecho melódico para contrastar com a seção de acordes repetidos e Alberto gostou da ideia. Minha orientação, novamente, foi para que ele se guiasse apenas pelo instrumento.

Alberto compôs um primeiro motivo usando um raciocínio simples envolvendo cordas soltas e presas, essas sempre tocadas na segunda casa com dedo 2. Pedi para que compusesse um motivo em resposta ao primeiro, e ele sugeriu um pequeno trecho valendo-se de cromatismos na corda 2, partindo da nota Si e chegando na Ré sustenido. As notas de ambos os motivos e a digitação de mão esquerda correspondente à *frase 3* aparecem na *figura 14*.

FIGURA 14 – Frase 3 (notas correspondentes aos motivos 1 e 2)

The figure displays musical notation for 'Frase 3'. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two melodic motives: 'motivo 1' (F#4, G4, A4, B4) and 'motivo 2' (B4, C#5, D5, E5). Below the staff is a guitar tablature with strings T, A, and B. The fingering for 'motivo 1' is 0-2 on the B string and 0 on the A string. The fingering for 'motivo 2' is 0-1-2-3-4 on the A string and 0-2 on the B string.

Fonte: próprio autor

Solicitei mais uma frase e Alberto usou um raciocínio simétrico-espacial para compor o primeiro motivo dela, combinando cordas soltas com notas pressionadas na primeira e na terceira casas. Já o motivo composto como “resposta” foi um melodia de caráter livre, que acabou reunindo elementos apresentados anteriormente, como cromatismos e também combinações de digitações usando cordas soltas e presas, conforme ilustra a *figura 15*. Importante ressaltar a digitação da mão direita na *frases 3* e na *frase 4*, a qual estabelecemos sempre com *i-m* tocados alternadamente.

FIGURA 15– Frase 4 (notas correspondentes aos motivos 1 e 2)

The image shows a musical score for a guitar. The top staff is a treble clef with a melodic line. The first part of the line is labeled 'motivo 1' and the second part is labeled 'motivo 2'. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T, A, and B. The tablature shows fingerings for the strings: T (0-1), A (0-3), and B (0-1, 0-3, 0-1, 0-3, 0-2-0, 0-4).

Fonte: próprio auto

Após termos em mão os materiais musicais, e já tendo um esboço de forma para a composição, pois a primeira parte já estava definida, discutimos como deveria ser a estrutura final deste estudo. Experimentamos algumas possibilidades de forma antes de chegar no formato definitivo, que ficou assim: Parte 1 (*frases 1 e 2*); Parte 2 (*frases 1 e 2, com repetição em cada uma delas*); Parte 1 (*frase 2*). Na *figura 16*, apresento os manuscritos realizados em aula em tablatura e na *figura 17* a partitura editada do “Estudo 2”.

FIGURA 16– Estudo 2 (manuscritos em tablatura)

COMPOSIÇÃO
MOVIMENTOS PARALELOS

-07.08.15-

MÃO DIREITA → primeira → JUNTOS

TABLATURA

	FRASE 1	FRASE 2
T	6 1 2 3	2 2 3 2
A	0 0 0 0	0 0 0 0
B	0 0 0 0	0 0 0 0

FRASE 1: 6 1 2 3 | 2 2 3 2

FRASE 2: 7 6 7 6 | 7 6 7 6

4x p 3x p

TAREFA: DOUAR ALGUMAS FRASES (POLO MENOS 2) USANDO DESENHOS COM MOVIMENTOS PARALELOS.

Fonte: próprio autor

FIGURA 17– “Estudo 2” (notação tradicional)

Estudo 2

Alberto*

♩=80

6

12

15 *A tempo*

20

27

30

34

Fonte: próprio autor

Considerações Finais

No processo composicional deste estudo, a abordagem geográfica do instrumento foi a condutora central de todo o processo, pois em nenhum momento foi sugerido algum tipo de pensamento atrelado a sistemas musicais estabelecidos. A exploração das características físicas do instrumento propiciou o surgimento de materiais musicais que estruturaram toda a composição, do início ao fim.

Sobre a parte rítmica, ela foi definida sempre *a posteriori*. Evitamos uma abordagem muito cerebral, priorizando sempre a escuta, experimentando diversas possibilidades e durações. Gravamos alguns esboços da composição e, após registrarmos uma versão que estava bem perto da desejada, passei para a partitura. Ao editar o estudo, observei que havia quatro fórmulas de compassos diferentes, algo que passou despercebido durante o processo de composição.

Em relação às sonoridades, trabalhar a partir da abordagem geográfica proporcionou momentos instigantes em todos os trechos da composição, fazendo emergir materiais musicais que pouco provavelmente viriam à tona caso houvéssemos trabalhando dentro de algum sistema musical estabelecido, com o tonal ou o modal.

Sobre o processo como um todo, foi muito rico em relação aos assuntos abordados e às experiências vivenciadas. Além de envolver a exploração de sonoridades, no qual inclui-se a improvisação, e a tomada de decisões sobre como estruturar a composição, o processo criativo abriu espaço para discutirmos sobre questões técnicas, interpretativas, análise musical, notação musical, rítmica, enfim, pudemos vivenciar o fazer musical em praticamente todas as suas facetas.

Referências

KOSTKA, Stephan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 4th Edition. Austin: University of Texas at Austin, 2012.

PRADA, Teresinha. *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos: The Life and Works – 1887-1959. London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1995.

ZANON, Fabio P. Villa-Lobos' Studies as a Source for the Twentieth Century Guitar Music. Tese de Mestrado. London: University of London, 1995.

Obras

VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos: collected works for solo guitar*. Paris: Editions Max Echig, 1990.