A composição Musical em jogo de seis cordas: saberes e poderes no discurso da escrita moderna para o violão de concerto no Brasil.

MARIA DAS GRAÇAS DOS REIS JOSÉ*

A composição musical escrita para violão é aqui tomada como discurso, como o que se propaga por toda parte e em todas as direções atingindo o público, um saber e um poder de uma discursividade organizadora da composição para o violão moderno, e que em sua atuação como ordem e princípio estruturante da racionalidade assume para nós o estatuto de um discurso lógico-racional presente na escrita musical comunicada na execução do intérprete músico-violonista.

Nas composições modernas para violão, o discurso lógico-racional da escrita se exterioriza na singularidade da obra projetada especificamente para o instrumento, incluindo um possível impedimento da execução em outro instrumento como no procedimento de transcrição, sob o risco de ao transcrevermos compormos outra obra. Semelhante ao procedimento de tradução de uma obra para outra língua, a escrita musical assume o caráter idiomático dos instrumentos para o qual foi composta na partitura; toda uma sistematização de sinais, indicações, referências a efeitos e sonoridades específicas do instrumento é elaborada em prol da produção de um discurso particular e individuador do violão. Esse processo de composição do discurso é um jogo em que escritores, leitores e ouvintes nomeados nas funções tradicionais de compositor, intérprete e espectadores se articulam e desarticulam agenciando os saberes e poderes que se tornam públicos na execução musical. Nossa problemática efetiva será investigar as práticas das tradições da escrita que levaram à constituição da escrita musical como índice do saber letrado, erudito, originado pela racionalidade e lógica dos modos de pensar, agir e sentir que se estruturaram a partir da cultura escrita e que por estes modos abriram-se as possibilidades para o estabelecimento de um idioma próprio do violão moderno.

* Professora de Violão Cássico da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutoranda em História comparada no Instituo de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Para compreender nossa localização temporal em referência ao violão como instrumento musical moderno devemos retomar o desenvolvimento artesanal das técnicas de luthieria realizado pelo espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892) que, resumidamente, consistiu em utilizar um leque no tampo harmônico proporcionando uma distribuição equilibrada da sonoridade do instrumento e controle maior das variações de timbre e dinâmica. Este novo modo artesanal de construção do violão orientou os atuais "luthiers" em todo mundo, alterando radicalmente a técnica de fabricação do instrumento e determinando a nova feição e as novas possibilidades musicais do violão em todas as classes e modos de representação do instrumento. A partir dessas inovações pode-se constituir um repertório para inserir o violão nas salas de concerto como instrumento solista aceito e apreciado. Uma evolução teria levado cerca de quatro séculos, do século XVI até o fim do século XIX (DUDEQUE, 1994: 79). O aprimoramento e evolução dos modos de construção do violão moderno não favoreceu apenas a música de concerto, a popularização e propagação do instrumento nas camadas populares se fez notar nas diferentes formas e manifestações não letradas da música no Brasil.

No âmbito da cultura escrita, da representação e notação da partitura musical, o repertório que veio a ser produzido para explorar as novas possibilidades sonoro-musicais do violão ainda estava para ser escrito. Não é nossa intenção investigar todo o repertório para violão (arranjos, transcrições e obras originais do século XVIII e XIX), aplicamos o recorte temporal indicando o momento de consolidação do violão moderno de seis cordas, mas ainda seria um trabalho demasiadamente amplo; por isso, recortamos nossa investigação a partir do repertório produzido no Brasil selecionando as obras inaugurais de uma escrita idiomática para o violão, presentes inicialmente na obra para violão de Heitor Villa-Lobos. Ao investigar os processos idiomáticos nas obras inaugurais da escrita para o violão no Brasil seremos conduzidos a pensar as matrizes musicais que influenciaram os compositores brasileiros; na verdade, teremos que refletir sobre a constituição e as instituições da cultura musical no Brasil, os conflitos, as práticas, os processos, os aspectos antropológicos, os objetos e sujeitos que agenciam as relações de saber e poder articuladas no discurso da escrita musical para o violão.

Pretendemos investigar as obras fundadoras do repertório escrito para o violão moderno

brasileiro e a atividade musical em torno desta fundação, bem como as implicações dos sujeitos e agências que contribuíram para formação de conceitos como violão "concertante" ou "erudito" em oposição ao violão "seresteiro" ou "popular", e que para isso se valeram das obras escritas para violão como modelos da cultura letrada e música erudita. Tomaremos como pontos de escuta e leitura comparativa as análises e interpretações da composição inaugural produzida por Manuel de Falla na Espanha, em comparação direta com a obra para violão escrita por Heitor Villa-lobos no Brasil, assim como o movimento de criação da ABV (Associação Brasileira de Violão) que privilegiava o violão "concertante" (escola erudita).

A rede de relações que se projeta das imbricações entre escritores e leitores das partituras compostas para o violão no Brasil faz ressaltar processos históricos análogos com a cultura musical espanhola. O violão, tanto no Brasil quanto na Espanha agencia saberes musicais provenientes dos processos da música erudita e popular, este agenciamento é constituído de fronteiras tênues entre as esferas classificadas como eruditas e populares e o é de tal modo que equivaleria dizer que a classificação e separação de tais elementos eruditos e populares nas obras de Manuel de Falla e Heitor Villa-Lobos seria um procedimento artificial e inútil, pois separar aquilo que somente junto pode fornecer a unidade da obra musical de nada nos adiantaria para entender a composição conjunta de tal unidade. Nas palavras de Garcia Lorca "Lo que no cabe duda es que la guitarra ha construído el cante jondo. Ha labrado, profundizado, la oscura musa oriente judia e árabe antiqüíssima: pero por eso balbuciente" (LORCA apud CARVALHO: 1988, 155). Como a guitarra espanhola, o violão brasileiro partilha de múltiplos processos e mecanismos de comunicação da "popularização" e "eruditização" dos objetos musicais provindos da cultura letrada e oral, matizando, diversificando, reelaborando, reconstruindo e (re)produzindo saberes e (des)construindo poderes em torno das relações culturais, políticas, econômicas que se amalgamam nas instituições musicais. A escrita musical para violão tem importante contribuição a ser investigada neste processo das instituições musicais que colocam o violão no proscênio da discussão sobre a criação de uma música tipicamente nacional no Brasil e sobre a função do violão como instrumento de identidade nacional.

A datação da escrita alfabética, desenvolvida pelos gregos, pode ser localizada cerca de 720-700 a.C. em uma inscrição de um vaso grego; por outro lado, a escrita musical

como conhecemos é uma invenção recentíssima, que se aperfeiçoou ao longo da Idade Média, mas só no século XVIII assumiu a feição que hoje utilizamos mormente. Portanto, uma literatura dos gêneros musicais ainda é um fato a ser considerado e discutido. Os livros de história da música são, na verdade, uma historiografia oficial das formas musicais, uma pequena parte de uma tradição européia, de um etnocentrismo oficializado e repetido em academias e conservatórios; contudo, a história que não se conta nos livros, é que só muito tarde, depois de ter adquirido autonomia do texto verbal, a escrita musical assumiu uma característica própria e original que propiciou o surgimento de uma prática da escrita instrumental diferenciada para cada modelo de composição dos instrumentos específicos. Nosso foco é a escrita violonística no repertório do violão e nosso empenho é desvelar os acontecimentos históricos no século XX que nos trazem ao presente processo de aprendizado da escrita para violão nas composições que pretendemos investigar.

> *"...uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador. Signos de notação de qualquer espécie podem ser encontrados também em graus relativamente primitivos, sem contudo andar de mãos dadas com a melodia racionalizada". (WEBER, 1995: 119)*

O século XX contribuiu para o desenvolvimento e reconhecimento de uma escrita musical própria para o violão. Vemos dois caminhos que ora se bifurcam e ora se entrelaçam, mas nunca estão afastados: um que narra a trajetória do "violão de concerto" e outro que abriga a prática do "violão seresteiro". O termo "violão seresteiro" nos remete à *serenata*, que no século XVIII era uma composição musical utilizada para comemorar eventos da realeza, *sereno* diz: "área aberta, relento", donde podemos semanticamente ligar o "violão seresteiro" à idéia de um instrumento que é tocado nas ruas, ao relento, nas praças, na via pública, que fica fora dos lares, desabrigado. O "violão de concerto" diz o que é o certo, como decidido e fixado, o contrário de incerto. O *concert* (do francês – 1608) é a composição para grupos de instrumentos musicais tocados em conjunto, que deriva da noção de acordo, harmonia entre as vozes e os instrumentos musicais (sXIV). Para nós, tal distinção se faz importante porque demonstra duas áreas de atuação do instrumento, por onde seguiremos percorrendo para investigar a formação de uma escrita que se apropria

destas duas esferas da cultura. Pode-se querer dicotomizar a compreensão do violão de concerto e seresteiro com os termos erudito e popular, mas estudando a trajetória do instrumento e da escrita das composições, percebemos a tênue separação que é imposta de fora para dentro, uma imposição metodológica de um olhar sobre a cultura e sobre a estética das obras, desconsiderando o movimento histórico e dinâmico das próprias produções e dos produtores da música para violão, especialmente nos países latino-americanos, sobretudo no Brasil.

A nomenclatura "violão de concerto" pode ser pensada no Brasil a partir do trabalho realizado pela ABV que desenvolveu e disseminou a proposta de um tipo de abordagem, de repertório, de estudo e enfoque do violão, amparada por uma história da cultura do instrumento exaltado pelos membros desta instituição que privilegiavam um certo modo de ouvi-lo e olhá-lo. Se a ABV valorizava o chamado "violão de concerto", isto indica também que outros modos de abordagem do instrumento, a cultura musical que não está incluída na expressão "violão de concerto" é deixada de lado, mas nem por isso é irrelevante, até mesmo para afirmar o "violão de concerto". Este contraponto de abordagens no modo como o violão é tratado na cultura musical é um jogo de tensões contraditórias provenientes do comportamento social da cultura brasileira que necessitamos compreender para demonstrar a relação entre o denominado "violão seresteiro" e o "violão de concerto".

É na década de 1950 que encontraremos o início de um momento importante para o desenvolvimento do "violão de concerto". Em 1952 foi criada a ABV, tida como grande incentivadora do violão no cenário carioca. Com a ABV criou-se um circuito de atividades voltadas ao incentivo e promoção do violão nunca antes feito no Brasil. A ABV, durante seus anos de existência, reuniu uma enorme quantidade de personalidades ligadas ao violão, internacionais e nacionais, como: Narciso Yepes, Oscar Cáceres, Maria Luiza Anido, Abel Fleury, Isaías Sávio, Carlos Collet, Carlos Carrion, Griselda Ponce de Leon, Avena de Castro, Othon Salleiro, Milton Rodrigues, Milton Botelho, Norberto Macedo, Nicanor Teixeira, Leo Soares, Antônio Rebello, Jodacil Damaceno, Turíbio Santos, Antônio Carlos Barbosa Lima entre outros.

Se observarmos a formação da música e dos músicos no Brasil encontraremos inumeráveis exemplos da mescla de aspectos formais, informais e não-formais na educação musical que gerou estes músicos. Serão relevantes para a nossa pesquisa os

músicos de tradição familiar que conviveram tanto com o repertório de música de concerto quanto com o repertório de música popular urbana, e que souberam se apropriar de elementos das duas esferas da cultura, mesclando-as em seus processos criativos de composição e arranjo orientados pela prática da escrita musical para violão. Destacamos nosso interesse por Heitor Villa-Lobos, que parece óbvio, porque tocava violão, tinha convivência com músicos populares de sua época, pesquisou as matrizes da música brasileira e como músico procurou sintetizar uma identidade brasileira em suas composições, no modo de compor, organizar e desorganizar o sentido musical. Escreveu composições para violão com uma propriedade ímpar, pois dominava a escrita e a técnica de execução do instrumento. Interessa-nos a construção estética proposta por Villa-Lobos em sua obra para violão por estabelecer na trajetória que investigamos uma importante matriz constituída a partir de outras matrizes transplantadas, rasuradas, refeitas, ressemantizadas que compõem um amálgama da escrita para violão no Brasil. Outros compositores para violão serão acrescentados ao longo da pesquisa.

A obra "Homenaje Pour le Tombeau de Claude Debussy" (1920) de Manuel de Falla é uma das obras fundadoras de um idioma singular para o violão, e em nossa investigação será abordada como testemunho e discurso de época.

> *A peça de Falla é um canto fúnebre, um treno simbólico, tão freqüente na poesia espanhola, influenciado pelo espírito musical do amigo perdido. Sua harmonia é baseada essencialmente na 4ª fundamental do acorde típico do violão, mi, lá, ré, sol, si, cujas primeiras duas notas também são a fundamental dórica. Nesta 4ª, o autor situa uma frase rítmica curta, espécie de lamentação surda e amarga que ressoa como um toque de alma por toda a obra. Algumas lembranças de Iberia, constituem o esboço de um tema, motivo breve, em tercinas, pelo qual passam o cromatismo e a 2ª aumentada característicos (compassos 8 a 15). Os recursos especiais do instrumento são habilmente explorados na forma de arpejos, de acordes amplamente abertos, de escalas e de hamônicos oitavados. Para o final, uma modulação repentina nos leva a um piu calmato (compasso 63), valorizando a clara aparição, de uma citação textual, de um motivo de habanera,que evoca a Soirée dans Grenade. Uma breve pausa. O toque de almas ressoa pela última vez e se perde pouco a pouco no silêncio. (DEMARQUEZ apud DUDEQUE, 1994: 84)*

Para cotejarmos a singularidade da identidade do violão na Espanha inaugurado pela obra de Manuel de Falla, com a singularidade das composições para violão no Brasil, que será o recorte espacial de nossa pesquisa, analisaremos a obra de Heitor Villa-Lobos, fundamentalmente os "12 Estudos" (1929) e os "5 Prelúdios" (1940) que apresentam as características de uma escrita singular para o violão brasileiro. Além, das composições citadas de Falla e Villa-Lobos, inicialmente relacionamos alguns

compositores e respectivas composições para violão que poderão ser analisados como conjunto de fontes, após revisão das mesmas, e que são suscetíveis de serem acrescentadas ou retiradas da lista em que estão arroladas a seguir: Camargo Guarnieri, "Ponteio" (1944); Francisco Mignone, "12 Estudos" (1970); Marcos Alan, "Trio no. 1" (1970); Almeida Prado, "Livro para seis cordas" (1974); Edino Krieger, "Ritmata" (1975); Marlos Nobre, "Momentos" (1974 até 1982); Radamés Gnatalli, "Dez Estudos" e "Brasiliana no. 13" (1983).

Como o violão se desenvolveu na cultura musical do ocidente? "Caso se pergunte pelas condições específicas do desenvolvimento da música ocidental, então trata-se, antes de mais nada, da invenção da nossa moderna notação musical". (WEBER, 1995: 119) Embasamos nosso questionamento acerca da escrita musical a partir do pensamento do músico e filósofo Antonio Jardim:

> *No domínio dos suportes, nos domínios da experiência de sub-portar, de levar embaixo, do sub-entendido, a História da Música, por exemplo, numa concepção que talvez pudesse aparecer como a mais conseqüente entendida até hoje, poderia ser tranquilamente entendida como a história das modificações produzidas pelo advento de diferentes suportes. Assim, teríamos, como marcas dos grandes momentos de transformação, o advento da escrita gerando posteriormente a escrita musical, o advento da imprensa gerando posteriormente a imprensa musical e o advento da fonografia. Esse modo de compreender, ainda que, sem dúvida, superior à compreensão da história da música como um índice onomástico e/ou estilístico, está comprometido com o domínio totalizante dos suportes. Desses três efetivos momentos de transformação, no percurso histórico da música, sem dúvida, o primeiro, isto é, o advento da escrita, foi o mais difícil e decisivo. É aquele em que se pode notar um maior hiato entre o seu advento e o advento e sistematização de uma escrita musical. Com o advento da escrita, a música vê debilitada na sua função de fazer viger o memorável, passa a ser predominantemente escrita, os seus processos de inscrição sofrem seu primeiro grande abalo, e passa a se configurar como uma espécie de jogo lógico-racional. Ela deixa de ser o próprio estabelecimento da ordem, para se ver obrigada a obedecer à lei, ou a leis estabelecidas desde fora dela mesma, desde o suporte. Ela deixa de ser o próprio estabelecimento de uma possibilidade de dimensionamento, para se ver posta, subjugada por uma série de medidas, de medições e mediações. Ela deixa de ser primordialmente o estabelecimento da unidade, para ser entendida enquanto identidade entre unidades conformadas entre ela e o que se apresenta enquanto significação desde fora de si. Ela deixa de ser predominantemente vigência do concreto, para ser a representação de uma idéia. A música se converte, ela mesma, em parte, num suporte, em mais um. Num suporte para uma sintaxe, possibilitadora de significações, que determinará doravante os seus encaminhamentos. Ela se converte, em parte, em mediação para um jogo lógico-sintático. (JARDIM, 2005: 212-3)*

O violão tocado hoje no Brasil passou por um processo de evolução que para ser compreendido necessita ser analisado conjuntamente aos processos de fabricação,

técnicas de execução, esquemas e padrões mentais, análise das biografias de compositores e intérpretes; em suma, somente na investigação orientada por uma abordagem histórica comparativista que trave um diálogo com os campos da História Oral ou História Serial e a História Imediata, e em que pesem os domínios concernentes ao fenômeno historiográfico no século XX, com destaque para o enfoque da História Cultural e História do violão. Para tal, acreditamos poder observar as relações entre obras inaugurais de Manuel de Falla e Heitor Villa-Lobos para estabelecermos o horizonte de atuação dos discursos portadores de poderes e saberes nas escritas fundadoras do violão na Espanha e Brasil. Faremos um levantamento do que se configura em cada compositor como elementos comparáveis, incomparáveis, singulares, individuais e únicos, e o que se apresenta como tensão, ou seja, elementos que apesar de se tangenciarem foram utilizados para criar uma escrita original para o instrumento. Podemos pensar que os instrumentos musicais se emanciparam de uma escrita musical comum, que poderia ser lida e executada por qualquer instrumento musical e evoluíram para produção de uma escrita idiomática singular caracterizando individualmente a escrita específica de cada instrumento. Interessamo-nos pela especificidade criativa e representacional, ocasionada pelas práticas culturais ligadas à música escrita para violão e gestadas em Brasil e Espanha, bem como as possíveis articulações entre estas duas culturas reveladas pelo olhar diversificado do método histórico-comparativo.

Analogamente ao método comparativo aplicado na lingüística, para estudo das línguas e idiomas, lançaremos nosso olhar aos métodos comparativos a partir dos diálogos elaborados por Flamarion e Dettienne. O primeiro se refere inicialmente ao método comparativo relativos às pesquisas históricas que limita a comparação às sociedades aproximadamente contemporâneas e que partilham grande número de traços estruturais análogos, permitindo assim um manejo mais fácil e seguro do método em questão e a comparação entre sociedades distintas. Refere-se à forma como Marc Bloch aplica o método comparativo no quadro das ciências humanas.

> Consiste (...) em buscar para explicá-las, as semelhanças e as diferenças que apresentam duas séries de natureza análoga, tomadas de meios sociais distintos.

Pesquisando as imbricações dos processos e instituições musicais que colaboraram para consolidação das práticas de escrita da representação musical em diversos sistemas de

registro e notação dos instrumentos de cordas dedilhadas, nos casos das tablaturas e partituras idiomáticas do violão; pretendemos verificar como cada tipo de registro e notação desencadeou uma mentalidade, práticas e repertórios distintos com alguns pontos de contato e outros de afastamento entre os nichos culturais estudados. Também a organologia dos instrumentos de cordas comparando-se as famílias das cordas friccionadas e dedilhadas auxiliará nesta verificação. Flamarion atenta para o uso de método comparativo de Bloch, apelando para devida atenção ao se recorrer ao aludido método aclarando que é necessário levar a termo "tanto as semelhanças quanto as diferenças entre os elementos comparados". Ao analisarmos as diversas transposições idiomáticas da escrita musical entre os instrumentos de teclado e cordas dedilhadas, por exemplo, cravo e alaúde, piano e violão, órgão e guitarra barroca; poderemos atestar no uso de arpejos, melodias, ritmos, harmonizações e acordes, elementos idiomáticos específicos de um instrumento na escrita para outro instrumento, e com isso vislumbrar processos históricos que possibilitaram o estabelecimento de diferenças e semelhanças nos procedimentos composicionais, nos suportes musicográficos e nas práticas interpretativas dos músicos performers.

A preferência por sonoridades mais adequadas a determinados espaços institucionalizados pela música de concerto elucidará a resistência na aceitação do violão como instrumento concertante e a presença freqüente do mesmo na esfera da música popular. Uma história da música comparada que aborde três operações que incluam "tempo, espaço e representações musicais" para compreender a dinâmica histórico-conceitual, permitirá a criação de nosso método comparativo. Para isto, lançamos o olhar para o modelo do método de Detienne "tanto no que concerne ao recorte do objeto, ao tempo e ao espaço, quanto aos métodos e conceitos".

Investigamos a trajetória do violão carioca (brasileiro), nas ruas, nos salões e na universidade, desde o período colonial até o século XX, desde a época de transplante das matrizes européias para o Brasil até a afirmação e plena autonomia da música feita para este instrumento emblemático da cultura brasileira. Algo que se construiu na passagem dos séculos XIX para o XX, muito mais pelo gênero musical, samba — e pelas práticas sociais e culturais da capital carioca, do carnaval e do futebol, — música urbana marginalizada a que o violão estava e ainda está atrelado e dela é seu par, do que pela caixa de madeira com cordas que poderia tocar qualquer tipo de repertório; não é o

instrumento, mas como o instrumento era tocado e a que música e a que ambiente cultural, a dança, o canto, a lírica e poética estava relacionado. A poética corporal do futebol, do batuque, das festas populares, dos mestiços, dos excluídos, este era o jogo de relações simbólicas a que o violão sempre esteve ligado.

Agora propomos uma investigação da trajetória da escrita para violão e apontamos como pensamento original a compreensão de que o suporte escrito determinou uma mudança na forma de compor; porque a representação instalou-se no cerne da produção poética, reorientando a partir de um certo ponto desta trajetória epocal o modo de fazer música para violão. Não é a história dos acontecimentos, como ciência do texto, dos fósseis guardados, dos registros escritos, mas é o acontecer da historia e da música, trilhando a interpretação do que é musical, no testemunho do que é produzido culturalmente no projeto existencial e vivencial do homem a partir das diferenças entre o próprio homem e o mundo produzido por ele.

A História Ocidental pode ser vista como um sustentáculo, um fundamento, e ao adentrarmos nela a partir da História da Música, perspectivada pela análise comparativa, pensamos ser possível fazer ressaltar os elementos que contribuirão para aclarar o conjunto de abordagens na construção dos conceitos que poderão definir eventuais incongruências fundadas no hiato de uma história sem clareza, sem densidade temporal e unívoca. A pesquisa hoje deve versar sobre regimes de historicidade segundo Marshall Sahlins:

> Desejamos analisar de modo comparativo "as diversas formas de consciências históricas, de experiência semântica da História, de construção conceitual do tempo humano, sem por este fato postular a coerência necessária, nem, por conseguinte, levantar a hipótese de uma correlação estreita entre cultura e regime de historicidade. Nesse domínio, os antropólogos e os historiadores encontram a maior vantagem de trabalhar junto a fim de construir, por meio de ajustamentos respectivos, as categorias e as configurações conceituais mais adequadas à inteligência daquilo que podemos chamar, para nos entendermos, de "consciência histórica".

Percebemos que ensino atual da composição musical nas academias e conservatórios só é possível a partir do desenvolvimento e da adoção da representação, do suporte escrito. Donde concluímos que sem a compreensão da trajetória e da

relevância da escrita em nossa cultura, não podemos apreender a profundidade histórica do acontecimento musical, e por isso as composições para violão necessitam desta elucidação. Precisamos pensar a produção musical e especialmente a produção musical para violão a partir da abertura que nos leva à compreensão do desenvolvimento dos sistemas de suporte e representação escrita, portanto, será primordial provocar o diálogo entre os aspectos históricos e antropológicos que envolvem o advento da escrita e mais diretamente a escrita musical, orientando-nos a refletir sobre as categorias e conceitos conformadores de "consciência histórica".

Nosso objeto de estudo não é a partitura ou os textos escritos sobre música e os sistemas de notação utilizados ao longo das épocas até chegarmos a uma escrita autônoma para violão; não trataremos a música como um fóssil registrado por meio da representação notacional, mas o que nos interessa verdadeiramente é o percurso, o transcurso deste acontecer, a história como dar-se e pôr-se, no vislumbre de um testemunho epocal. Os diagramas que nos auxiliaram a reconhecer este percurso são grafias do acontecimento, historiografias. Não é a partitura da música de Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnatalli ou Marcos Alan; o que nos interessa é compreender o desenvolvimento que acarretou na diferença entre a dinâmica do ritmo presente no fenômeno musical e o esquema rítmico registrado na partitura, e como este esquema, sendo um registro do ritmo dinâmico da música é determinante para o ensino, a teoria, a crítica, a estética, a história e a composição da música ocidental conservada nas instituições oficiais que ao longo do percurso de formação da escrita musical para violão no Brasil nos conduz à escuta e leitura.

Sugestão de quadro comparativo entre Brasil e Espanha (Décadas de 60 e 70). Um quadro para cada década ou ampliar ainda mais. Acrescentar mais tópicos comparativos.

	Aspectos Econômicos relacionados à produção musical	Atividade Política e o envolvimento dos músicos	Apoio e desenvolvimento da Cultura e Arte	Principais Intérpretes	Composições escritas para violão
BRASIL					
ESPANHA					

Bibliografia

Andrade, Mario de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins Editora, 1972.
_____. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

AZPIAZU, J. de. La guitarra y los guitarristas. Buenos Aires: Recordi Americana, 1961.
BARROS. José D' Assunção. Nacionalismo e Modernismo: A Música Erudita Brasileira nas seis primeiras décadas do século XX. Volume I e II. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2004.

_____. O Campo da História – Especialidades e Abordagens, Petrópolis: Vozes, 2004.
_____. O Projeto de Pesquisa em História. Petrópolis: Vozes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense,1987.
BLOM, Eric. Grove's dictionary of music and musicians, vols I-X. New York: Martin's Press Inc, 1973.

CARDOSO, C. F. S., PÉREZ BRIGNOLI, H. O método comparativo na História. *In*: *Os métodos da História*; uma introdução aos problemas, métodos e técnicas da história demográfica, econômica e social. trad. João Maia. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 409-419. (Col. Biblioteca de História, 5)
_____. CARDOSO, C. F. S. Uma Introdução à História. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

CARVALHO, Hermínio Bello de. O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
Derrida, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

DETIENNE, M. Comparar o Incomparável. São Paulo: Ideias & Letras, 2004.

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

FERNANDES, Florestan. Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1973.

Foucault, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
Gadamer, Hans-Georg. Verdade e método II. Petrópolis: Vozes, 2002.
GRIFFITHS, Paul. A música moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. História da música ocidental. Lisboa: Gradiva, 1997.
Havelock, Eric A. A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais. São Paulo: Ed. da UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996a.
_____. A musa aprende a escrever. Lisboa: Gradiva, 1996b.
_____. Prefácio a Platão. Campinas, SP: Papirus, 1996c.
Jaeger, Werner. Paidéia: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.
Ong, Walter. Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra. Campinas, SP: Papirus, 1998.

REIS JOSÉ, Maria das Graças. Violão carioca – nas ruas, nos salões, na universidade – uma Trajetória. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

Schoenberg, Arnold. Fundamentos da composição musical. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. Funções estruturais da harmonia. São Paulo: Via Lettera, 2004.
Schurmann, Ernst F. A música como linguagem: uma abordagem histórica. 2ª. Ed. São Paulo, 1990.
Scliar, Esther. Fraseologia musical. Porto Alegre: Movimento, 1982.

TABORDA, Márcia. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro (1830/1930). Tese de doutorado. PPGH da UFRJ, 2004.

THEML, Neyde., BUSTAMANTE, R. M. da C. História Comparada: Olhares Plurais, Revista de História Comparada, V. 1, número 1, jun/2007.

WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
Webern, Anton. O caminho para música nova. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984.
VELHO, Gilberto.(Org.) Arte e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
VERNNANT, Jean-Pierre. As origens do pensamento grego.Rio de Janeiro: Difel, 2002.
Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Cooper City: SpanPress Universitária, 1997.
_____. Temas de estética y de historia de la música. Cooper City: SpanPress Universitária, 1997.