

# “Proposição” – Impressões sobre o violonismo e a vocalidade em uma canção de Ricardo Tacuchian

Wladimir F. C. Mattos, Lourival Lourenço Jr.

Universidade Estadual Paulista | Brasil

**Resumo:** Mais do que um neologismo proposto para dar efeito a algum jogo conceitual, o termo violonismo, em contraste com o violonístico, reflete uma concepção específica sobre o comportamento do violão na prática da canção de câmara brasileira. Trata-se das possibilidades de atuação do violonista na canção de câmara para canto e violão, sobretudo quando nos damos conta de que este repertório tem no cerne da sua criação não apenas a musicização de um texto para a composição de uma melodia cantável, a ser acompanhada, mas sim um processo no qual esta musicização e a sua vocalidade intrínseca integram o instrumento na unidade discursiva tridimensional deste tipo de canção. Como um exercício de análise sobre estas possibilidades apresentamos algumas impressões sobre “Proposição”, canção de Ricardo Tacuchian, sobre texto de Gabriel Neves.

**Palavras-chave:** Violão, Violonismo, Vocalidade, Canção de câmara.

**Abstract:** More than a neologism proposed to give effect to some conceptual game, the term guitarism, in contrast to guitaristic, reflects a conception about the specific behavior of the guitar in the practice of the Brazilian art song. It is about the possibilities of the guitarist's performance in the art song for voice and guitar, especially when we realize that this repertoire has at the heart of its creation not only the setting of a poem to music in the composition of a singable melody, to be accompanied by, but a process in which this music and its intrinsic vocality integrate the instrument in the three-dimensional discursive unit of this type of song. As an exercise in analyzing these possibilities, we present some impressions about “Proposição”, a song by Ricardo Tacuchian, with text by Gabriel Neves.

**Keywords:** Classical guitar, Guitarism, Vocality, Art song,

Partimos neste artigo de uma definição estrita de canção. Mais precisamente, uma definição de canção de câmara proposta pelo compositor, pianista, pesquisador e professor Achille Picchi, que durante toda a sua formação e carreira profissional tem se dedicado de maneiras diversas a este tema.

O livro “Canção de Câmara<sup>1</sup> Brasileira: Teoria, Análise e Realização”, publicado em 2019, atualiza-nos sobre o modo como se desenvolve o entendimento do autor acerca deste objeto, desde as proposições de seu trabalho de doutorado “As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um Estudo de Análise, Texto-Música e Pianismo para uma Interpretação”, publicado em 2010.

Para Achille Picchi, a canção de câmara: “é um tipo de composição musical que envolve uma voz, um texto apostado a uma linha musical e um piano, resultando em um todo inalienável” (PICCHI, 2019, p. 25). Nesta definição concisa, o autor reafirma a ideia defendida em sua tese sobre o papel essencial do piano na composição deste tipo de música. Ao fundamentar esta ideia, ele formaliza uma noção de pianismo na canção de câmara, que desencadeia as discussões motivadoras da dissertação “O violonismo e a canção de câmara brasileira” (LOURENÇO, 2019), de onde provém a noção de violonismo, entre outras consideradas no presente artigo.

Este artigo traz ainda o registro de uma questão incidental, mas que se apresenta como uma reflexão promissora acerca do papel da articulação como recurso para a interação das práticas do canto e do violão na performance da canção. A reflexão tem como base a abordagem articulatória e a noção de sílaba melódica propostos em “Cantar em português: um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto” (MATTOS, 2014).

Na parte final do artigo, impressões sobre “Proposição” (2012) - canção de Ricardo Tacuchian originalmente composta para canto e violão, sobre texto de Gabriel Neves de Camargo - dão sentido a este trabalho. Publicada num conjunto de obras intitulado “Líricas”, esta canção ao mesmo tempo motiva as ideias apresentadas nas partes anteriores, como tem alguns de seus potenciais expressivos revelados pela discussão dessas ideias.

---

<sup>1</sup> Picchi optou pela utilização do termo “canção de câmara”, enquanto que neste artigo adotamos a “canção de câmara”

## Do idiomatismo ao violonismo

A palavra idioma é definida pelos dicionários como a língua própria de um povo, de uma nação, com léxico, formas gramaticais e fonológicas que lhe são peculiares. Na música essa palavra se apresenta, normalmente, associada a um estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um movimento ou período histórico. Pode ainda aparecer como uma referência a características específicas no âmbito da composição, sendo referido como idiomatismo composicional. Por fim, dentre as facetas do termo, vamos nos ater apenas ao aspecto do idiomatismo instrumental, a fim de ampliar a compreensão das questões que movem este trabalho.

Para tanto, entendemos que o termo “idiomático” vem do grego; *idiomatikós*, cujo prefixo *idio* se refere ao que é próprio, pessoal e privativo. (CUNHA, 1997, p. 422). Nesse sentido, idiomático se refere ao que é relativo ou próprio de um idioma. Segundo o dicionário Houaiss, o verbete “idiomatismo”, gramaticalmente é o mesmo que idiotismo, para o qual uma de suas definições se refere a traços ou construções peculiares a uma determinada língua, e que não se encontra em outros idiomas.

Dessa forma, o termo idiomatismo corrobora com os significados de “expressão idiomática”. Segundo Xatara a “expressão idiomática” é uma “lexia complexa, indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural” (2001, p. 12). Nesse sentido, no conceito de “expressão idiomática”, está contido o conceito de “idiomatismo”, o qual se refere a uma construção que não possui tradução literal para outro idioma de estrutura equivalente, normalmente por não ter um significado dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem (HOUAISS, 2001)

No âmbito da música, segundo Battistuzzo “o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, com instrumentos ou vozes” (2009, p. 75). Tais condições se referem a timbre, registro, articulação, afinação, expressão, possibilidades físicas ou mecânicas e nível de exequibilidade. (NASCIMENTO, 2013) Para Scarduelli tais condições se definem como o “conjunto de peculiaridades ou convenções que compõe o vocabulário de um instrumento” (2007, p. 139). Larue descreve como reconhecimento (ou ignorância) das capacidades especiais dos instrumentos que definem, inclusive, a facilidade de

execução. (1970, p. 24)

Nesse sentido, o idiomatismo de um instrumento está diretamente ligado à sonoridade que ele produz. As definições teóricas da palavra “articulação” no contexto musical, por exemplo, ganham uma ampliação de sentido quando se diz das características intraduzíveis das “articulações” feitas por um determinado instrumento.

Dessa maneira, o aspecto prático de um elemento musical pode constituir um idiomatismo quando provoca uma sonoridade que apenas aquele instrumento é capaz de produzir, segundo a combinação dos fatores teóricos e técnicos. Nesse sentido, só podemos considerar encontrar idiomatismo na escrita musical quando, através da análise, concluirmos que a busca de uma sonoridade específica e peculiar ao instrumento foi a causa da organização do pensamento musical.

Tal organização determina o nível de exequibilidade, e pode explorar as capacidades particulares de cada instrumento, evidenciadas no seu uso tradicional ou não. A afinação, articulação e registro, por exemplo, podem se combinar de forma a evidenciar aspectos sonoros peculiares ao instrumento para o qual a escrita foi destinada. A combinação é essencial de tal forma que, um desses aspectos não teria a mesma força de evidenciar tais peculiaridades por si só.

Dessa maneira os três pilares que sustentam uma “expressão idiomática”, abrangem e sustentam os termos “idiomático” e “idiomatismo” no âmbito da música. Pois referem-se a características cristalizadas pela tradição que, além de serem conotativas (em sua dimensão prática) e indecomponíveis, não possuem tradução literal para idioma de estrutura equivalente, ou seja, características cujas transcrições para outros instrumentos serão sempre traduções adaptadas.

De maneira geral tais características e, conseqüentemente, o termo idiomatismo estão associados àquilo que o instrumento pode fazer efetivamente. Os estudos mencionados convergem para uma perspectiva na qual o idiomatismo é um elemento instrumental e, portanto, está diretamente relacionado a procedimentos mecânicos. Evidente que a sonoridade proveniente de tais procedimentos é também considerada, no entanto, a questão que se propõe aqui é o quanto essa perspectiva contribui para a completude e coerência de uma obra, e em especial, para uma obra que não seja para instrumento solista. Ou seja, considerar o idiomatismo um elemento instrumental sem a necessidade de relacioná-lo ao seu contexto musical, limita a sua participação nas possibilidades advindas da organização do pensamento musical.

Por outro lado, para que o idiomatismo participe de tais possibilidades é necessário considerarmos os procedimentos mecânicos como partes constituintes não centrais do idiomatismo, e colocarmos a relação como epicentro da questão, isto é, a relação da sonoridade pretendida com a forma de escrita, com a lógica da composição, com sua coerência e meio de expressão. Inclusive, podemos esclarecer essa perspectiva dizendo que não é o procedimento mecânico, tampouco a sonoridade específica que caracterizam este comportamento instrumental específico, mas a construção intencional da relação desses dois elementos, claramente evidenciada na organização do pensamento musical e sintetizada na escrita. Não estaremos negando a existência ou validade do idiomatismo instrumental, mas estamos nos referindo a um comportamento instrumental que emerge da organização do pensamento musical, em função de construir relações e significações das quais florescem a identidade do instrumento.

Há, portanto, uma escrita, que registra o código comum a ser decodificado em procedimentos técnicos-mecânicos. E há uma intencionalidade composicional a partir da qual as relações pretendidas, faz da escrita um contínuo de possibilidades. Nesse sentido, a escrita não indica um objeto ideal a ser reconstruído a partir da sua decodificação, mas ela constitui um complexo de representação da qual emergem as possibilidades de reconstrução do objeto representado. Há na execução da música escrita, uma geografia gestual. Porém, quando a intenção são as relações de sonoridade, não há como garantir, por exemplo, um nível de exequibilidade. Nesse sentido, pode acontecer de não haver a qualidade de um idiomatismo instrumental, porém a presença de uma intenção de sonoridade específica e exclusiva daquele instrumento, pode caracterizar essa maneira de utilizar o instrumento, na qual a relação entre procedimentos mecânicos e sonoridades é conotativa, indecomponível e cristalizada pela tradição, a despeito de suas dificuldades de execução.

Esta reflexão não trata de um instrumentismo geral, como tampouco de ressignificar o termo. Trata-se aqui de considerar a possibilidade de, pelo menos, dois tipos diferentes de comportamento instrumental, sendo um o idiomatismo e o outro um tipo específico de "instrumentismo", um que tem por definição os aspectos práticos e isolados do instrumento e outro que se define por uma sinergia entre identidade, sonoridade e escrita, e que toma diferentes proporções em cada instrumento e universo musical. Este último tipo não se sustenta a partir de um de seus aspectos isoladamente, como tampouco é possível fazer uma interpretação unilateral dessa relação em gêneros musicais

diferentes. A confusão terminológica que acompanha esta discussão, portanto, motiva a busca por uma forma de se referir a esses comportamentos instrumentais no contexto da música.

Evidentemente o neologismo, na pesquisa, deve ser justificado pela demonstração de que os termos existentes não são suficientemente satisfatórios para definir o que se quer tratar. Da mesma forma que uma conceituação deve estar sustentada por um arcabouço teórico fundamental que o afaste de considerações que dizem pouco sobre seu significado, ou que sejam apenas digressões redundantes. Não há, conforme Acácio T.C. Piedade, "vocabulários técnicos irrefutáveis nas ciências humanas e nas artes." (2015, p. 201) Considerando o contexto da canção de câmara brasileira com voz e violão, e em busca de objetividade, a palavra "violonismo" nos ajudará a diferenciar o idiomatismo tradicional do violão que, por vezes, é referido como aquilo que é violonístico, de um outro comportamento instrumental que mantém muitas semelhanças com o primeiro, mas é fundamentalmente diferente, conforme já demonstrado. Por fim, este termo que estamos adotando, ganha significado à medida que condensa em si um lastro histórico e social, que remete o instrumento a uma determinada cultura de uso.

Dessa forma, o termo violonismo, neste contexto, trata-se de um pensamento musical que pode ter dado origem a uma forma de compor música na qual o instrumento, a voz e o texto têm, além da interdependência inerente, também uma indivisibilidade. Nesse sentido tanto não há uma incorporação, pois um não está contido no outro, como tampouco constituem uma somatória. Constituem uma totalidade, isto é, são todos uma única coisa, com três dimensões.

A fim de compreendermos essa unidade, podemos nos voltar à semiologia para traçar um paralelo deste caso com o conceito de signo de Saussure. No seu Curso de Linguística geral, ele apresenta o signo linguístico como uma "entidade psíquica de duas faces" (SAUSSURE, 2012, p. 106). Isto é, a combinação do conceito com sua imagem acústica, que posteriormente seria definido como a combinação do significado com seu significante, constituem as duas faces de um mesmo signo. De tal forma que tais faces "têm a vantagem de assinalar a oposição, que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte" (SAUSSURE, 2012, p. 107). Sendo assim, as duas faces necessariamente são coisas diferentes ao mesmo tempo que possuem uma indivisibilidade e uma interdependência em função da totalidade do chamado signo.

O primeiro princípio que Saussure define para o signo é a arbitrariedade. Querendo dizer que

a associação entre significante e significado é arbitrária e que exceto no caso dos símbolos, não há um vínculo natural entre eles. E quanto mais completamente arbitrário, melhor este signo cumpre com o ideal do procedimento semiológico<sup>2</sup>. Sendo assim, se pudermos atribuir à escrita da música, o valor de significante do significado, sendo o significado a ideia musical do compositor, podemos então atribuir esta associação à intencionalidade. Desde que estejamos considerando a intencionalidade como registro intencional da ação, e não como intenção no sentido de vontade de agir, pois o compositor poderia escolher qualquer nota, e qualquer procedimento instrumental, mas ele escolheu precisamente aquele que está escrito. Ou seja, para a ideia musical do compositor, foi atribuído um significante (partitura) arbitrariamente. Além de que este significante, em sua vertente acústica acontece em uma linha do tempo, enquanto que sua grafia se dá em uma linha espacial. Esta linearidade da partitura tem sua correspondência no segundo princípio que Saussure chamou de "Caráter linear do significante".

Contudo, na música vocal, a criação dessa associação entre significado e significante é historicamente inserida, contextualizada socialmente e estada por uma tradição da prática musical. Nesse sentido, a escolha pessoal do compositor em utilizar determinado material, e estabelecer determinadas relações é arbitrária e ao mesmo tempo coagida.

Pois se tomarmos a perspectiva de Luigi Pareyson, vemos que "o agir humano se caracteriza pelo fato de não ser criativo" (1993, p. 172), ou seja, toda atividade sempre está atrelada a algo que, de modo particular, a tenha estimulado. Em síntese ele afirma que toda atividade humana não se inicia, mas é iniciada. Portanto, não há atividade que não surja de um estímulo, seja ele de qualquer natureza que seja. Isto não quer dizer, contudo, que a atitude humana esteja sujeita a uma passividade determinista. Evidente que todo estímulo que encontra receptividade pode se desenvolver em atividade, mas nada determina que tal estímulo deva necessariamente se desenvolver. Toda a atividade, portanto, é um processo de receptividade e desenvolvimento, que necessita de tempo e transformação, necessita se alimentar para crescer e despontar como atividade. Nesse sentido, a atitude do compositor e a do intérprete, se assemelham no processo de adequação da obra em uma perspectiva pessoal, (ECO, 2015, p. 68) pois como afirma Pareyson a interpretação é: "a ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo

---

<sup>2</sup> Entende-se, procedimento pelo qual segundo a arbitrariedade, o signo não é a realidade, mas a representação dela.

(...). A interpretação é um ver que se faz contemplar e um contemplar que visa o ver" (PAREYSON, 1993, p. 175).

Ou seja, em certo sentido, tanto o compositor da obra musical quanto seu intérprete, são agentes de uma adequação subjetiva da obra, pois são portadores de uma

situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (ECO, 2015, p. 68)

Nesse sentido, pode se dizer que tanto o contexto histórico, social e cultural em que estão inseridos compositor e intérprete, quanto suas individualidades são determinantes na realização da obra musical. Nesta perspectiva, o compositor recebe e desenvolve determinado estímulo até culminar na composição. E tal desenvolvimento se dá em um contexto histórico social, e esteado por uma tradição musical. No caso da música vocal com cordas dedilhadas, em especial a que se fez no século XVI, a cultura de uso instrumental que estava se estabelecendo, remetia a um uso idiomático orientado pela atuação da voz, no sentido de que, apesar do idiomatismo, o instrumento deveria contribuir e integrar a atuação da voz, sem ofuscar o texto que ela estava transmitindo, sem deixar de suportá-la e sem deixar de executar seus ornamentos e sonoridades típicas.

Haja visto que, as ideias musicais por trás de algumas reelaborações, traziam um uso específico do instrumento, conforme observaram David Lewis, Tim Crawford e Daniel Müllensiefen (2016), essas intavolaturas não são a transcrição literal da voz para o instrumento, mas consistem no desenvolvimento de um idiomatismo específico a partir da linha vocal. Ou seja, a linha da voz dá origem a um comportamento instrumental que não é nem a *mimesis* da voz, nem a atuação tradicional do instrumento solo, em que se reproduz as linhas melódicas e as ornamenta com procedimentos tipicamente instrumentais.

Esse uso do instrumento se deu no decorrer de um processo histórico lento, uma vez que as atividades de reelaboração musical ocorreram no século XVI, enquanto que as cordas dedilhadas só passariam a conhecer a escrita da partitura no início do século XIX. Portanto, nesses quase três séculos de hiato, essas reelaborações eram escritas em tablaturas, uma forma de escrita com menos recursos do que a partitura. Logo, pode se supor que muitas das ideias musicais que acompanhavam esse



comportamento instrumental específico, se perderam em decorrência das deficiências de escrita que possuía a tablatura, ou ainda pelo fato de compositores que não tocavam o instrumento não terem a tablatura como meio principal de escrita musical. Isto se dá, pois havia uma variedade de tipos de tablatura, para as quais as suas possibilidades de escrita não conjugaram uma escrita uniformizada. Sendo assim, seria inviável pensar na composição ou na reelaboração escrita na tablatura, dado que sua execução estaria limitada, de certa forma, a um número específico de pessoas. Logo, supõe-se que os compositores que não detinham a prática do instrumento, não dispunham de recursos, ou de interesse, em condensar suas ideias na tablatura, em detrimento da partitura.

Portanto, além da influência do contexto histórico social, havia também esse aspecto do processo de escrita. Dessa forma, este comportamento instrumental se dá em um processo histórico de ritmo letárgico, especialmente se comparado à cultura de uso instrumental estabelecida pelo processo histórico do piano nos séculos XVIII e XIX. Por isso, o desenvolvimento de uma relação de unidade entre texto, voz e instrumento, nas cordas dedilhadas, bem como o desenvolvimento de uma atuação instrumental específica, se deu de maneira fundamentalmente diferente da ocorrida com o piano.

Apesar disso, ainda podemos supor que essas intavolaturas e essas práticas que, de modo geral, envolviam as cordas dedilhadas, possam sustentar a gênese da concepção de música vocal em que texto, voz e cordas dedilhadas, constituem três dimensões de uma unidade. De forma que, a relação entre elas determinará o movimento que faz surgir a composição, na qual se dará a indivisibilidade e interdependência da tríade voz-texto-instrumento, que será materializada em sua execução. Dessa maneira, os paralelos traçados nos ajudam a compreender como se estabelecem as relações na música vocal com instrumento. Especialmente no caso da música vocal com cordas dedilhadas, na qual o lastro histórico social desenvolveu uma cultura específica de uso do instrumento, dentro de um repertório que não se consolidou na tradição escrita.

Não podemos negar, contudo, que a tablatura conquistou certo espaço. Os métodos e coletâneas do século XVI, nos quais eram escritas muitas obras para voz e instrumento, eram escritos em tablaturas e cifras. Essas publicações permeiam todo século XVI e XVII. Ainda assim com o atraso do desenvolvimento da escrita na partitura para cordas dedilhadas, pode-se supor que na música vocal com cordas dedilhadas que se fez nesses séculos, não houve uma adequação da objetividade textual à

subjetividade da leitura do compositor (ECO, 2015), como força motivadora da composição, mas houve uma atribuição arbitrária de um significante para a ideia musical, em função do fazer música junto com a voz, sem colocá-la em segundo plano, e de forma que o instrumento pudesse se expressar em seu idioma. Essa preocupação reflete-se diretamente na escolha da sonoridade que o instrumento deve realizar, e conseqüentemente no procedimento mecânico que vai produzi-la. Nesse caso, o instrumento não estabelece uma relação forte com o texto, e a unidade discursiva pode não se formar. Dessa maneira, o atraso da escrita não impede um comportamento instrumental idiomático e específico, mas interfere diretamente no desenvolvimento dos elementos que podem garantir a unidade discursiva.

Isto nos leva a pensar que o ato de compor música vocal com cordas dedilhadas necessitou de um espaço de criação, que só pôde ser realizado com o desenvolvimento da escrita, ao mesmo tempo que a escrita só se desenvolveu a partir da busca por este espaço. Além de que, para o estabelecimento de uma tradição que cristalizasse a atuação do instrumento, se fez necessário também movimentar a atividade editorial. E este é um ponto decisivo para o estabelecimento de uma cultura de uso do instrumento.

No Brasil colonial, por exemplo, no qual sequer podia se pensar em mercado editorial<sup>3</sup>, a viola, instrumento da família dos cordófonos, ocupou, segundo alguns autores, o lugar de instrumento favorito para acompanhar a voz durante, pelo menos, os dois primeiros séculos de colonização. A confusão terminológica dificulta a determinação de uma data específica de quando a viola e a guitarra chegam ao Brasil, no entanto em algum momento do século XIX, este lugar passa a ser ocupado pelo instrumento que viríamos a chamar de violão (CASTRO, 2005).

Contudo, a despeito da atividade editorial já estar presente no país, o violão começa ser considerado instrumento nobre apenas no início do século XX. Dessa maneira, o estabelecimento de uma cultura de uso do instrumento, e especificamente de um uso na música vocal, aconteceu tardiamente, em especial no Brasil. Podemos ver na história social da música de Henry Raynor que, na época da *Hausmusik*, aquilo que se chamou de "mercado amadorista" (RAYNOR, 1978), na Europa, manteve um ritmo de produção das casas publicadoras, e naturalmente tornou-se uma fonte

---

<sup>3</sup> No Brasil, até o final do século XIX apenas cinco províncias possuíam casas editoriais de partituras Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Bahia e Pará. Pelo menos até meados do século XIX, as partituras eram trazidas de Portugal para o Brasil, muitas vezes por necessidade.

de renda para os compositores. Logo, as composições de interesse dessas casas ocupavam um espaço de prioridade para os compositores, e um *corpus* de repertório se formou a partir disto. No Brasil, esse *corpus* do repertório começa a se formar de maneira significativa a partir da segunda metade do século XIX.

Portanto, até o século XX, apesar do violão ser um instrumento de alta penetração social, dado sua versatilidade e seu baixo custo, a cultura de uso do instrumento não o levou a consolidar um repertório escrito em partitura. Ainda que estilos como a modinha tivessem o violão como instrumento principal, não houve um *corpus* de repertório escrito para essa formação, que se comparasse, por exemplo, ao repertório escrito para piano. A participação do violão na formação da expressão musical brasileira, inclusive, é fundamental quando se consideram as estilizações rítmicas de danças como cateretê e o lundu. No entanto, o fato de estar constantemente associado às camadas menos abastadas, e todo seu percurso histórico, minaram parte de sua tradição de repertório escrito, e fomentaram uma determinada cultura de uso.

Ao fim do século XIX e início do século XX, no Brasil, o repertório para cordas dedilhadas e voz começa a ganhar corpo. Surgem então algumas peças, às quais a relação voz-texto-instrumento começa a estabelecer possibilidades de suporte imagético e psicológico, bem como de atribuições de sentido a partir desses suportes.

Não pretendemos atestar o momento exato que acontece isso, mas dada as transformações pelas quais passou essa relação entre o instrumento e a voz, pode se dizer que o violão deixa de apenas acompanhar a voz para tornar-se uma unidade com ela. Violão, voz e texto constituem três dimensões de uma expressão musical única. Não se trata aqui de fazer música juntos, mas de serem a mesma coisa. Conforme podemos ver na música de Ricardo Tacuchian, a qual trouxemos para exemplificar aquilo que Émile Benveniste<sup>4</sup> (1902 – 1976) chamou de relação de engendramento<sup>5</sup>, na qual a leitura que o compositor faz do texto atua como força motivadora da composição, bem como a relação de homologia, na qual a relação entre texto e música cria novos valores semióticos.

---

<sup>4</sup> Linguista Francês que ficou conhecido pela expansão do paradigma linguístico estabelecido por Ferdinand Saussure.

<sup>5</sup> A partir da definição de semiologia de Saussure, Benveniste propõe a necessidade de abordar não apenas a relação interna entre os sistemas de signos, mas também as relações que podem se estabelecer entre diferentes sistemas semióticos. A relação intersemiótica que se dá entre o texto verbal e o musical, se enquadra naquilo que Benveniste chamou de “relação de engendramento”, na qual considera-se a capacidade de um sistema servir de base para criação de outro. E a “relação de homologia”, pode ser definida por uma relação entre dois sistemas semióticos, que atua como princípio unificador de valores semióticos, ou cria novos valores. (LOURENÇO, 2019, p. 29)

Como podemos notar, há uma concepção musical que faz o instrumento transcender seu idiomatismo dentro dessa relação com a voz. Na música que trouxemos, por exemplo, percebemos que em sua escrita, o que está no centro de sua unidade não são os procedimentos mecânicos do violão, sua sonoridade pretendida ou a lógica da composição, mas a relação que se estabelece entre cada um desses elementos junto com o texto e a voz. Esta construção intencional emerge da ideia musical sublimada na escrita. As escolhas feitas pelo compositor ao organizar suas ideias musicais, mostram que a despeito da execução participar da completude das obras, e inclusive, fundamentar sua gênese, não houve uma preocupação em garantir a boa exequibilidade, no sentido de facilidade da execução. Contudo, o estabelecimento da relação entre voz, texto e instrumento, em função do suporte imagético e psicológico da música, se dá também pelo uso de recursos e sonoridades específicas do violão.

Portanto, podemos considerar que a construção dos processos de simbolização e representação acontecem através de procedimentos específicos do violão. Na música "Proposição" de Ricardo Tacuchian com texto de Gabriel Neves, porém, se nota uma predominância dos processos de simbolização, especialmente quando se utilizam técnicas específicas do violão. Tais como a tambura, o rufo de caixa, o rasgueado, ricochete de corda, dentre outras. O uso de tais técnicas é colocado de modo estratégico, a fim de sua sonoridade ganhar significado, e ressignificar o texto, em favor de uma unidade discursiva. Por fim, a predominância do processo de simbolização, permite que, ainda que a música seja isolada de um contexto, ela poderá atingir sua inteligibilidade. Isto é, a unidade discursiva e a inteligibilidade da peça está garantida pelas relações que se estabelecem entre as dimensões, texto voz e violão, e as atribuições de sentido que se tornam possíveis. O que nos levanta a hipótese de que o violonismo se materializa por meio de tais processos de simbolização. Isso nos remete a uma fenomenologia da sensação, ou seja, o fenômeno da canção, enquanto evento sonoro, ao ser apreendido pelos sentidos deixa de ser intenção significativa<sup>6</sup>, para ser preenchido de significação intencional. Nessa perspectiva, a escolha do compositor em busca de uma sonoridade específica, e a maneira do violão realizar isso, pode projetar um campo imaginativo no qual a atribuição de significados fazem do violão um símbolo, que dialoga com os outros elementos da música e formam

---

<sup>6</sup> A intenção significativa é a atribuição de significado independente da presença do objeto. Sua presença, portanto, preenche a intenção significativa e a torna apreensível pelos sentidos. Diz-se então que a presença do objeto torna seu significado evidente, e o faz presente à consciência. (FRAGATA, 1962)

com eles uma unidade textual. (Construindo as sugestões de representação imagética, processual ou dramática.)

Vale ressaltar que, para o fenômeno do violonismo é imprescindível que a relação criada por sua sonoridade, não poderia ser criada por outra sonoridade, pois então seria outra relação. Em alguns casos há, no máximo, uma semelhança entre sonoridades, mas que encerra uma espécie de tradução ou adaptação. Por isso, quando a escrita evidencia a busca por uma sonoridade, é inevitável que isto leve a um comportamento instrumental específico. Tal comportamento, portanto, não é exatamente idiomático, pois transcendeu os aspectos idiomáticos ao fazer de seus elementos apenas ferramentas para estabelecer a relações aqui descritas. Da mesma forma, ele é específico, exclusivo, e cujas sonoridades buscam projetar um certo campo imaginativo. Por fim, este é o tipo de comportamento que podemos observar no violão na tridimensionalidade da canção.

Nesse sentido, o violonismo transcende o violão, pois ele não tem o instrumento como ponto central, mas a música. O instrumento aparece então como um meio para a busca criativa da canção, enquanto unidade discursiva imersa em significados e ressignificações. Ou seja, o violonismo não se trata do violão, mas do que ele pode fazer na tridimensionalidade voz, texto e violão, em função da ideia musical por trás da música.

Ao longo da história da música, se nota que a possibilidade da escrita contribui para crescimento do repertório do instrumento, assim como oferece a possibilidade de relações mais profundas entre voz e instrumento. Nas palavras de Picchi, o "pensamento musical e notação musical influenciam-se mutuamente e a evolução da escrita depende muito das tensões e interações que tem lugar entre ambos" (2010, p. 26). Isto quer dizer que com a evolução da escrita, aumentam as chances de encontrarmos violonismo nas composições para violão e voz, e que as razões para isso não estão no instrumento, mas na forma de se pensar música.

Por isso, o violonismo na música vocal, deve ser considerado a partir da inseparabilidade das dimensões de voz, texto e violão. Evidentemente, poderemos encontrar, também, elementos violonísticos, no entanto, é a presença do violonismo que poderá ampliar os significados do texto, dando-lhe um suporte que pode ser musical, imagético e psicológico, por meio dos processos de simbolização e/ou representação. Este comportamento garante a inseparabilidade das três dimensões a partir da leitura feita pelo compositor e confere coerência e inteligibilidade à obra.

## Vocalidade, dicção e o violão

No campo fértil da teoria da canção de câmara proposta pelo compositor, pianista, pesquisador e professor Achille Picchi, a vocalidade é colocada como um elemento onipresente que interliga todos os aspectos constituintes da canção de câmara, da musicção (na qual o texto-música se coloca conforme a projeção do compositor), à performance (como resultado de uma execução interpretativa precedida pela interpretação analítica).

Embora consista essencialmente na voz e no que é possível ser expresso por meio da voz, incluindo-se a própria voz, a vocalidade não se trata de algo apenas relacionado a estas ou quaisquer outras compreensões estritas sobre a voz, a vocalização ou à produção vocal nos diferentes propósitos e contextos aos quais isto se aplique. De acordo com Picchi: "Importante observar que a vocalidade não é a técnica vocal e nem mesmo as qualidades vocais tais como o timbre, ressonância, quantidade sonora ou outras, mas sim tudo isso reunido, na performance, com a consciência de seu uso em função de escolhas para realização específica." (2019, p. 55)

Esta proposição acontece na base de uma série de estudos e publicações que, aos poucos, vêm gerando um corpo de conhecimentos cuja consistência na escrita é o resultado de um conjunto de práticas complementares, tais como a análise musical, performance, composição, práticas de ensino e pesquisa. Em PICCHI (2010), embora ainda sem nomeação e nem uma própria elaboração, podemos dizer que a ideia de vocalidade já aparece implícita na ideia de pianismo, conforme foi tratada naquele trabalho e que precede a ideia de violonismo apresentada no presente artigo. Se o violonismo, assim como o pianismo, envolve simultaneamente a escrita e a escritura para o instrumento, criando assim um ambiente capaz de representar e contextualizar as representações imagetivamente musicadas pela "leitura" do texto poético no processo composicional das canções, a vocalidade é simultaneamente um elemento motivador e motivado por este processo.

Embora a vocalidade nas práticas da canção, assim como o violonismo, não se fixe em parâmetros estritos de uma produção sonora ou idiomática, a percepção e análise da vocalidade por algum parâmetro estrito tem valor importante nos processos de composição, interpretação e performance. Podemos considerar que a articulação no canto e sobretudo o parâmetro articulatório relacionado à fonoarticulação (das articulações não verbais à pronúncia das línguas) pode ser tratada

como um parâmetro da voz capaz de extrapolar o âmbito da produção vocal, a ponto de nos permitir a sua observação enquanto um aspecto da vocalidade que flui através dos processos de realização da canção de câmara.

De um certo modo generalista, um lugar de contatos entre a vocalidade e o violonismo na prática da canção de câmara é o âmbito da articulação. O canto e violão, sobretudo quanto à suas características materiais, encontram na articulação um meio indispensável e naturalmente eficiente para, simultaneamente, instaurar um plano e compor sobre este plano as produções objetivas e subjetivas que caracterizam de maneira integrada a expressão musical na performance de uma canção.

Especificamente no que diz respeito à expressão vocal e às conseqüentes impressões que ela pode causar na vocalização e na escuta, as possibilidades articulatórias podem ser compreendidas no âmbito da "dicção". A dicção, assim compreendida, trata do conjunto de fonoarticulações características de algum modelo de canto, como uma produção que integra processos articulatórios da voz, da linguagem verbal e da música.

Esta noção de dicção, como parâmetro especializado para a compreensão das possibilidades expressivas da voz aplicada ao canto está na base da "abordagem articulatória" proposta em MATTOS (2014), a partir de estudos que englobam as pedagogias antigas e modernas do canto, o campo dos estudos linguísticos e o âmbito transdisciplinar da ciência da voz.

A dicção, nesta abordagem, é ampliada em relação ao senso comum (enquanto disciplina que trata da pronúncia e inteligibilidade da palavra cantada), passando a ser proposta como o princípio do qual a produção vocal emerge a partir de uma ideia (musical, verbal ou não) a ser expressa, criando as condições para os demais parâmetros geradores das características materiais e simbólicas da performance cantada.

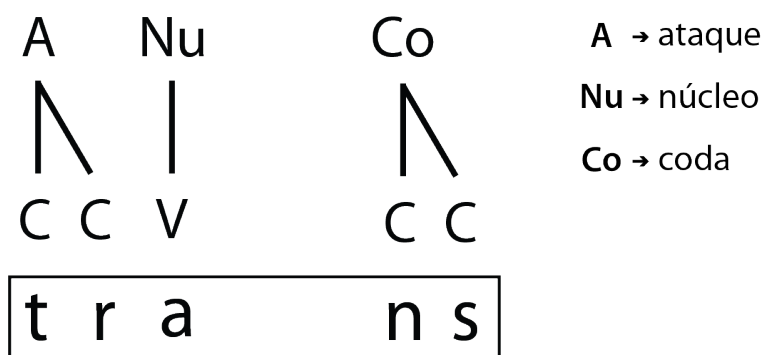
Uma das propostas centrais da "abordagem articulatória" do canto, que consideramos potente para as relações interativas do canto e violão na prática da canção de câmara, compreende a ideia de uma "sílabas melódica". Sem entrarmos nos detalhes que lançam e fundamentam estas proposições, no âmbito das melodias formadas pela musicização de um texto poético, podemos dizer que esta proposta parte da compreensão de que: "a sílaba verbal", ou qualquer articulação vocal que funcione como uma sílaba, é a menor unidade prosódica na realização cantada do texto-música; o texto-música, essa menor unidade prosódica compreende também a nota musical ou qualquer outro elemento que

tenha o papel estrutural de uma nota na definição da melodia.

A partir desta compreensão inicial, a ideia da “sílabas melódica” consiste então, mais especificamente, no acoplamento entre o “envelope dinâmico” da nota musical e um “envelope silábico” que resulta do agrupamento das articulações (fones) que constituem uma sílaba.

Entre os diversos modelos de estruturação silábica, considerados em Mattos (2014) a partir de referências nos campos da Fonética e Fonologia, adotou-se um modelo que compreende as sílabas do português brasileiro como sendo formadas por uma estrutura ternária, compostas por um transiente inicial (o Ataque, formado por até duas consoantes), um elemento central sustentado (o Núcleo, formado por uma vogal) e um transiente final (a Coda, formada por até duas consoantes). Na figura abaixo, a representação da estrutura silábica se refere à sílaba “trans” conforme ocorre na palavra “trans-*por-te*”, uma das raras sílabas da língua portuguesa que contém todos os elementos do modelo silábico adotado.

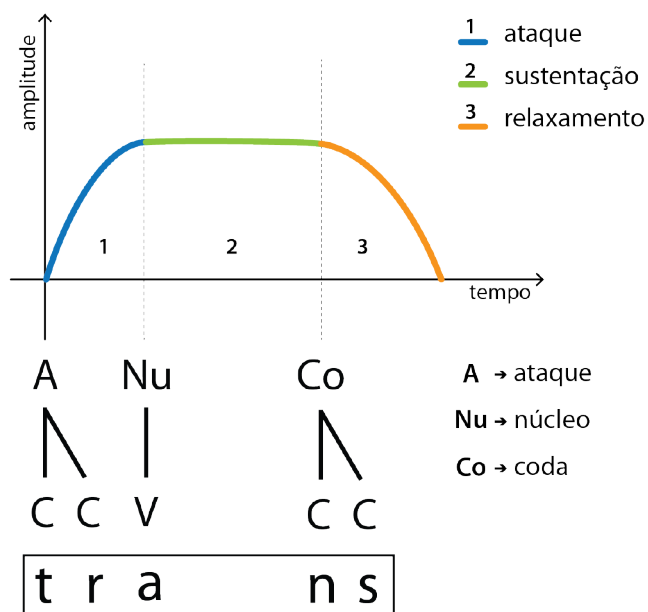
FIGURA 1 – Modelo de estrutura silábica que compõe a sílaba melódica



Este “envelope silábico” corresponde exatamente ao envelope dinâmico do som, quando observado por um modelo de três fases (Ataque, Sustentação e Relaxamento). O acoplamento entre a estrutura silábica (envelope silábico) e o envelope dinâmico da nota, foi chamado de “sílabas melódica”:



FIGURA 2 – A sílaba melódica, pelo acoplamento da sílaba verbal e do envelope dinâmico da nota



O entendimento de que o uso dos processos articulatórios da voz aplicados ao canto é um recurso eficiente para o desenvolvimento de aspectos que vão além da questão da inteligibilidade do texto já estava claro nos tratados do canto antigo italiano, de onde descende o modelo de canto na canção de câmara. Duarte (1994, p. 90) observa que a noção original de *appoggio* – que transpassa os tempos, territórios e modelos de canto – compreende simultaneamente aspectos relacionados ao controle da respiração (noção que é remanescente) e aspectos relacionados à articulação, pela ação do trato vocal e dos articuladores sobre o fluxo de ar expirado na emissão vocal.

Se por um lado a voz, como instrumento musical, pode ser considerada pelo viés da correlação com os instrumentos de sopro, na medida em que a produção de sua fonte sonora decorre de um princípio aerodinâmico (passagem do fluxo de ar pelas pregas vocais que vibram abrindo e fechando a glote), por outro lado, podemos considerar que a produção sonora dos instrumentos de sopro se desenvolve de maneira correlata à da voz, na medida em que os processos articulatórios próprios destes instrumentos organizam a produção da fonte sonora, em função das ideias (musicais) a serem performadas na prática instrumental.

Em relação a um instrumento como o violão, esta correlação já não é tão direta. Entretanto, chamamos a atenção para pelo menos três aspectos que serão tomados daqui por diante como pressupostos, neste artigo, ao mesmo tempo em que se lançam como objetos de pesquisas a serem

realizadas oportunamente: 1) a relação entre respiração, equilíbrio, organização do esquema corporal e movimentos articulatórios na prática do violão; 2) a relação entre os processos de cognição musical do violonista, o papel mais ou menos consciente que a articulação vocal tem neste processo, sobretudo no início da aprendizagem musical, e os desdobramentos desta experiência sobre a prática do violão; 3) se a prática do violão compreende a articulação da música em conjunto com aspectos que chamamos de violonismo, um conjunto específico de articulações deste violonismo poderia revelar uma dicção no violão.

Sobre esta dicção no violão, é difícil dizer algo mais sem antes ampliarmos a gama de especulações teóricas, aplicações e análise dos resultados destas aplicações. Mas os primeiros passos - considerando-se os três tópicos relacionados acima e os desafios da análise de processos articulatórios entre o canto e o violão na performance da canção -, poderiam ser dados a partir das referências propostas em Mattos (2014, p. 53-54), quanto à "perspectiva do ponto" e a "perspectiva da linha", que constituem a "abordagem articulatória" do canto:

Em linhas gerais, propomos a 'abordagem articulatória' como um recurso para o tratamento dos processos fonético-articulatórios do canto nos contextos específicos e interativos de duas perspectivas que se complementam nas aplicações melódicas da dicção:

- A perspectiva do 'ponto', relacionada à articulação dos fonemas, enquanto mínimos componentes verbais/musicais, nos diversos contextos articulatórios da sílaba/nota.
- A perspectiva da 'linha', relacionada à organização dos processos articulatórios das sílabas/notas nos contextos articulatórios de ordem verbal/musical da melodia.

Tomaremos estas referências as livres impressões sobre uma canção, a serem apresentadas a seguir, como o primeiro passo para a configuração de parâmetros analíticos a serem considerados em um próximo estudo.

### **Impressões sobre "Proposição", de Ricardo Tacuchian**

Composta em 2012, sobre texto de Gabriel Neves de Camargo, esta canção original para violão e soprano foi publicada em um conjunto de obras intitulado "Líricas". A narrativa do poema propõe uma busca intensa, até agressiva, pela 'palavra' como um objeto capaz de atingir aquele que a recebe.

Uma busca pela palavra que não deixa seu receptor na inércia da não reatividade, mas provoca uma reação, seja para o riso ou para o grito. Nessa linha interpretativa, o aço torna-se símbolo da tal palavra. A espada, normalmente feita de aço, representa a esperança que, ainda que desgastada, não morre. Esperança de encontrar não o "lírio", representante da paz e da inocência, mas a inquietação rubra da "papoula". Ele busca provocar o trejeito da morte plena, pois vai destilar a lava ardente de seu poema a meio mundo. É um poema provocativo e que busca provocação, como uma busca inconsequente pela palavra ou pelos dizeres que provocam reação em quem os recebe.

FIGURA 3 – Poema de Gabriel Neves de Camargo.

*Vou sair levar o aço.  
Quebro o verso e arremesso,  
o verso armado que ressoa e canta  
o aço rubro e acelerado  
do verso que irado se levanta.  
Vou sair levar a espada  
mais aguda da palavra,  
lança em riste com a esperança,  
aos quatro ventos desfraldada.  
Eu não vou buscar o lírio;  
busco o rubro da papoula,  
busco o riso, busco o grito,  
busco o esgar de morte plena.  
Vou gritar a meio mundo  
a lava ardente do poema.*

Fonte: TACUCHIAN (2012, p. 4)

Trata-se de um poema com rimas mistas, e esta característica pode dar margem para a liberdade do compositor em relação à forma do poema, na musicização<sup>7</sup>. Se considerarmos que a musicização de um poema, na composição da canção de câmara, resulta em uma espécie de transcrição<sup>8</sup> deste poema como música, podemos destacar as repetições e ampliações textuais como traços marcantes que o processo de musicização imprime sobre a forma original do poema. Entretanto o poema musicado preserva um certo caráter monolítico do poema original de tal modo que, se as ampliações e repetições

<sup>7</sup> Assume-se aqui a noção de musicização, enquanto aposição de música ao texto no processo composicional da canção de câmara, em acordo com a proposta de Picchi (2019, p. 25-32).

<sup>8</sup> Inspirado no que propõe Haroldo de Campos (ver CAMPOS, 2011).

dão margem para um seccionamento do todo, algumas palavras repetidas (verso, canta, espada, lança, grito, mundo) e relacionadas um motivo recorrente ao final de algumas frases, deixam ambíguos estes seccionamentos.

FIGURA 4 – Comparação entre o poema e o poema musicado

<b>Poema (conforme edição da partitura)</b>	<b>Poema musicado (conforme edição da partitura)</b>
<i>Vou sair levar o aço.</i>	<i>vou sair levar o aço</i>
<i>Quebro o verso e arremesso, o verso armado que ressoa e canta</i>	<i>quebro o verso e arremesso verso o verso armado que ressoa que ressoa o verso canta canta</i>
<i>o aço rubro e acelerado do verso que irado se levanta.</i>	<i>o aço rubro e acelerado o aço rubro e acelerado do verso que irado se levanta se levanta</i>
<i>Vou sair levar a espada mais aguda da palavra, lança em riste com a esperança, aos quatro ventos desfraldada.</i>	<i>vou sair levar a espada espada mais aguda da palavra lança em riste co'a esperança lança aos quatro ventos desfraldada</i>
<i>Eu não vou buscar o lírio; busco o rubro da papoula, busco o riso, busco o grito, busco o esgar de morte plena.</i>	<i>eu não vou buscar o lírio busco o rubro da papoula busco o riso busco o grito busco o riso busco o grito grito busco o esgar de morte plena busco o esgar de morte plena</i>
<i>Vou gritar a meio mundo  a lava ardente do poema.</i>	<i>vou gritar a meio mundo vou gritar a meio mundo mundo vou gritar a meio mundo vou gritar a meio mundo mundo a lava ardente do poema a lava ardente do poema</i>

Mais do que a mera liberdade da musicização em relação à forma original do poema na canção, a partitura deixa clara a intencionalidade<sup>9</sup> do compositor com relação ao texto música e dos demais componentes da estruturação musical que estão implicados na composição. Estes componentes, poieticamente organizados em função da expressão de um pensamento textual-musical, são evidentes a partir do que podemos verificar por meio da análise da vocalidade e do violonismo nesta canção. De um certo ponto de vista estrutural, da prosódia musical no âmbito da melodia, a musicização do texto nesta canção é congruente às possibilidades rítmicas e entoacionais do texto falado e deixa claro, no texto-música, a intencionalidade do compositor. Há trechos em que o perfil melódico favorece explicitamente os sentidos do discurso verbal, seja pela ampliação ou pela diminuição de aspectos quantitativos/qualitativos na linha do canto, ou no contexto criado pela linha do violão. Isto que se verifica ao longo de toda a peça, é característica do processo de musicização na canção de câmara, expressa-se essencialmente pela vocalidade do canto e ganha profundidade e complexidade na parte do violão, com o contexto criado pelo violonismo.

Ao longo da peça, o idiomatismo do violão surge por meio de diversos procedimentos técnicos tradicionais e não-tradicionais<sup>10</sup>. Dentre os procedimentos, destacam-se a percussão na caixa de ressonância do instrumento, as posições fixas de acordes que deslizam pelo braço do violão sem se alterarem (procedimento comumente chamado de paralelismo horizontal), o ato de ricochetear a corda grave do violão ao realizar o *sforzando*, e a tambura, técnica na qual o violonista bate com a palma da mão nas cordas do violão, como se elas fossem a pele de um instrumento de percussão, provocando a ressonância de todas as cordas soltas. Ao mesmo, são utilizadas as técnicas fundamentais do violão, tais como o rasgueado e o rasgueado glissando. O uso dos recursos idiomáticos do violão é intenso, a ponto de levar o compositor a adicionar elementos à partitura que extrapolam o âmbito da notação convencional.

A voz, no que tem de idiomática em relação ao canto e à canção, se apoia em um conjunto de aspectos dados pela escrita da peça e a tradição do repertório no qual ela se inscreve, enquanto canção de câmara brasileira. Um dos aspectos é naturalmente trazido pela própria língua portuguesa, na qual o texto é escrito, e os desafios da articulação da língua falada na base de um modelo de canto lírico

---

<sup>9</sup>Também conforme Picchi (2019, p. 33-43).

<sup>10</sup> Comumente chamados de técnicas estendidas.

brasileiro ainda passa por um extensivo processo de tradicionalização, sobretudo no que diz respeito à prática da canção de câmara<sup>11</sup>. Outro aspecto, mais específico, é o da alternância entre uma certa qualidade de voz falada e uma certa qualidade de voz cantada, que se constitui como uma das principais características da vocalidade nesta canção. Finalmente podemos considerar também o papel da voz como um instrumento capaz de evidenciar contextos harmônicos da canção, sobretudo nos momentos em que a parte do violão se dedica a uma produção de sons contrapontuais e de textura relativamente rarefeita, quase melódica.

O violonismo na seção introdutória da peça permite uma antecipação de tudo o que depois se estabelece, a partir do texto música, nas interações entre o violão e a voz. Este início, instrumental, conjuga o ostinato rítmico na região grave do violão com a mistura da percussão na caixa de ressonância, fazendo transparecer o aspecto enérgico, rígido e obstinado que será o arcabouço do discurso da obra. No compasso 7 o crescendo do ostinato encontra seu ponto culminante em outra característica própria do instrumento, o rasgueado. Este é, talvez, um dos elementos mais facilmente reconhecíveis do violão, assim como o uso sucessivo de notas em intervalos de quarta, intervalo que predomina na afinação tradicional das cordas do violão. Esta reunião de processos técnicos-idiomáticos que atua em função do discurso musical, contribui para ampliar os processos simbólicos e imagéticos que percorrem toda a peça.

FIGURA 5 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 4 a 8 (TACUCHIAN, 2012)

<sup>11</sup> Sobre isto ver MATTOS (2014, p. 168-174).

A “quebra” promovida pelas palmas escritas na linha vocal do compasso 19 e o efeito ao mesmo tempo perfurante e cortante, na síntese de rasgueado e glissando que orienta a articulação do violão no compasso 20, marcam o início do texto-musica na canção. O que acontece a partir do compasso 21 é como uma revelação do que possivelmente o violão já expressava sobre o texto música, do início da peça até o compasso 18. Quando a parte do canto se inicia, ampliam-se quantidades e qualidades dos elementos apresentados desde o início da canção, criando-se as bases para os contrastes entre o violonismo e a vocalidade, na produção de sentidos.

FIGURA 6 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 17 a 22 (TACUCHIAN, 2012)

A vocalidade instaura subitamente na música um certo ar de recitativo, com a escrita da parte vocal alternando em um compasso (21) a silabação e entonação mais próprias da voz falada e nos dois compassos seguintes (22 e 23), saltos intervalares descendentes que exigem uma energia e impositação vocal mais próprias do canto. Esta alternância se repete nos três compassos seguintes (24 ao 26). Assim como no recitativo tradicional, o ponto mais proeminente da entonação vocal, no compasso 21, é marcado rítmica e harmonicamente pelo violão, que surge com acordes arpejados de duração relativamente mais longa, em contraste com os acordes e arpejos melódicos de duração mais curta que marcam de maneira pontuada cada tempo dos compassos 22 e 23, preenchidos pela maior sustentação e tensividade da voz cantada. O primeiro contato entre o violão e a voz, no compasso 21 acontece no

ataque da primeira sílaba da palavra “aço”, na qual o ataque recai diretamente sobre a vogal. O desafio é a realização precisa do acorde arpejado, talvez guardando para a nota mais aguda o ponto de coarticulação vertical entre a sílaba melódica e o acorde. No segundo ponto de contato entre violão e voz, ao final do compasso 22, o efeito de “arremesso” pode se dar a partir da coarticulação entre o “s” do ataque silábico e o ataque da primeira nota do arpejo melódico do violão, com o instrumento dosando o ataque leve da primeira nota (relacionada à sílaba fraca da palavra) e o fluxo das notas seguintes que levam ao ataque enfático e tônico da sílaba melódica no compasso seguinte. Após arremessar a palavra “verso”, no compasso 23, o violão segue reiterando com a voz o mesmo processo de arremesso do seguinte verso da canção.

FIGURA 7 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 23 a 26 (TACUCHIAN, 2012)

The image displays a musical score for the piece "Proposição" by Ricardo Tacuchian, covering measures 23 to 26. The score is presented in two systems, each with a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a bass clef staff. The key signature is one flat (F major/D minor), and the time signature is 4/4. Measure 23 shows the vocal line starting with "ver - so" and the guitar playing arpeggiated chords. Measure 24 continues the vocal line with "o ver-so\_ar-ma-do que res - so - a que res - so - a\_o ver - so" and the guitar accompaniment. Measure 25 features the vocal line "can - - - ta can - - - ta" and the guitar accompaniment. Measure 26 concludes with "can - - - ta can - - - ta" and the guitar accompaniment. Dynamics include a forte (f) marking in measure 23 and a piano (p) marking in measure 26.

Em contraste com o que acontece nos compassos 22 e 23, a parte do violão tem a textura rarefeita no compasso 24 e passa a pontuar a vocalização com uma nota por vez, na proporção de um para quatro. O violão agora se articula à voz que segue com um efeito menos recitativo em relação ao compasso 21, na expressão “do verso armado que ressoa”. O deslocamento em relação aos tempos fortes das sílabas melódicas confere fluxo e leveza ao violão, que “ressoa” o verso. Nos compassos 25 e 26, é a textura da voz que mais uma vez rarefaz a recorrência silábica, enquanto a do violão volta a



ficar mais densa e, na coarticulação com o canto, volta a reiterar o efeito de arremesso experimentado nos compassos 23 e 24. O discurso musical se estabelece, então, na forma de um diálogo entre canto e violão, enfatizado pela alternância de texturas. Neste diálogo o violonismo cria o contexto para a vocalidade da qual emerge a própria voz, como o aço que quebra e arremessa o verso... a voz que canta!

FIGURA 8 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 27 a 29 (TACUCHIAN, 2012)

The image shows a musical score for three measures (27, 28, and 29) of the piece "Proposição" by Ricardo Tacuchian. The score is written for voice and guitar. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "o a - ço ru - bro\_e\_a - ce - le - ra - do\_o a - ço ru - bro\_e\_a - ce - le - ra - do do ver-so que i - ra - do se le - van - ta se le - van - ta vou sa - ir le - var a\_es - pa - da es -". The guitar accompaniment is in a treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. A dynamic marking 'p' is present in measure 28.

Na seção do compasso 27 ao 29 a linha da voz parece evocar o formato das séries de três compassos anteriores, com as pontuações rítmicas do texto-música que acontecem no primeiro tempo do compasso 28 e último tempo do 29. Ao mesmo tempo, esta série de compassos se difere das anteriores justamente pela criação de um contínuo silabado até quase o compasso 30. Desse modo, é no último tempo do compasso 29 e, depois, na totalidade do compasso 30 que se retomam os motivos relativamente mais longos e vocalmente mais sustentados que caracterizam os compassos 22-23 e 25-26. Na parte do violão, a leve ressonância da linha pontual justaposta aos tempos relativamente fracos da melodia no compasso 23 tem agora um adensamento, dos compassos 27 ao 29, com uma outra linha em contraponto formada por notas em região mais grave que, em relação à melodia, apoiam os tempos fortes. Um efeito que cria contexto para o que o texto-música expressa como o movimento “acelerado” e “irado” do verso “que se levanta”. Especialmente no primeiro tempo do compasso 28,

o cuidado com a coarticulação no deslocamento entre violão e voz, em meio à síncope criada pela transição do verso anterior e corrente, pode ampliar o efeito de aceleração a partir deste lugar. Também no último tempo do compasso 29, a síncope criada sobre a primeira aparição da palavra “espada” pode ser bastante expressiva, em decorrência do efeito criado pelo deslocamento do acento tônico da palavra, que intensifica a tensão rítmico-prosódica e que por isso amplia o acento tônico sobre a sílaba melódica no compasso seguinte.

FIGURA 9 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 30 a 34 (TACUCHIAN, 2012)

The musical score for measures 30-34 of "Proposição" is presented in two systems. The first system covers measures 30 and 31. Measure 30 begins with a vocal line starting on a half note 'pa' and a guitar accompaniment of arpeggiated chords. The lyrics for measure 30 are 'pa - da mais a - gu - da da pa - la - vra lan - ça em ris - te co' a es - pe - ran - ça'. The second system covers measures 32 and 33. Measure 32 continues the vocal line with 'lan - ça' and the guitar accompaniment. The lyrics for measure 32 are 'lan - ça aos qua - tro ven - tos des - fral -'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and various rhythmic notations including slurs and accents.

Entretanto o motivo vocal no compasso 30, associado à palavra “espada” já não se faz descendente como os correlatos anteriores. É firme, na evocação da imagem de uma espada em riste. Mais uma vez, é a parte do violão que dá consistência para a sutil mudança no formato desta seção, bem como o violonismo pontilhado cria o contexto para o estado de ira e de aceleração, imagens sugeridas pelo texto. No compasso 30, a imagem da espada em riste se afirma também pela isorritmia entre as partes do violão e da voz. Na coarticulação entre violão e canto o desafio é a realização dos acordes arpejados em conjunto com as consoantes oclusivas “p” e “d” nas posições de ataque das sílabas melódicas neste compasso.

Os compassos 31 e 32, intensificam ainda mais os efeitos do violonismo e vocalidade nos quatro compassos anteriores. O efeito de aceleração criado na parte do violão desde o deslocamento das

semínimas pontilhadas, nos compassos 27 a 29, com a alternância das duas linhas respectivamente grave e aguda, surge no compasso 31 com a síntese destas linhas em uma única linha, com movimento de colcheias descendentes. Agora em riste, no compasso 32, está a palavra “esperança”, levada ao ponto mais alto da tessitura, com a voz sustentando o recorrente motivo vocal descendente, sendo que este motivo da parte vocal se repete no compasso 33, também em uma coarticulação isorritmia com os acordes arpejados do violão. A sequência de compassos 31 a 33 remontam, de certo modo, as sequências de compassos 21 a 23 e 24 a 26, com as quais se inicia a parte do canto nesta canção.

Figura 10 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 35 a 38 (TACUCHIAN, 2012)

The image displays a musical score for the song "Proposição" by Ricardo Tacuchian, specifically measures 35 through 38. It consists of two systems of staves. The first system (measures 35-36) shows a vocal line in treble clef with lyrics: "da - da eu não vou bus - car o lí - rio bus - co\_o ru - bro da pa -" and a guitar accompaniment line in treble clef with a 7/8 time signature. The second system (measures 36-38) continues the vocal line with lyrics: "pou - la bus - co\_o ri - so bus - co\_o gri - to bus - co\_o ri - so bus - co\_o gri - to gri - to" and the guitar accompaniment, which includes a dynamic marking of *f* (forte) in measure 37. The guitar part features arpeggiated chords and rhythmic patterns that interact with the vocal line.

A sequência dos compassos 34 a 38, culmina com a evocação do “grito” (compassos 37 e 38) que na partitura só não é mais ampliada, no âmbito da tessitura vocal, do que da “esperança” (ponto culminante da melodia, como foi mencionado, no compasso 31). Ocorre aí uma certa retomada do que acontece na série de 27 a 30, porém com sensíveis diferenças que reafirmam a preservação do caráter monolítico do poema na musiciação. No compasso 34 as interações entre violão e voz começam com uma breve imitação, porém, a enunciação que principia no violão e é imitada pela voz segue na parte vocal com a recorrente sucessão de agrupamentos de semicolcheias, justapostos no compasso 35 pelas notas pontuais do violão. Sempre deslocadas dos tempos fortes dos agrupamentos rítmicos da melodia, as notas que formam a linha do violão vão se moldando a estes agrupamentos no início do

compasso 36, até se tornarem issorrítmicas em relação à voz, no final deste compasso. Como um prenúncio do grito que integra vocalidade e violonismo nesta passagem, assim como nos compassos 32 e 33, a isorritmia final do compasso 36 cria uma possibilidade de respiração conjunta, entre violista e vocalista, na transição para o compasso 37, e depois para o compasso 38. Especialmente no compasso 36, o cuidado na coarticulação entre violão e canto, permite a expressão sublinhada que amplia o intencional expressa pela narrativa textual. Violão e canto buscam o riso, buscam o grito, e no poema musicado, gritam juntos.

FIGURA 11 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 39 a 43 (TACUCHIAN, 2012)

O aspecto percussivo da tambura traz consigo um caráter de seriedade, mistério, bem como a interrupção da fluidez do discurso. A tambura e o contraste de andamento (do *allegro* para o *adagio*), nos compassos 39 e 40, criam um impacto capaz de ampliar tanto os efeitos do grito evocado pelos compassos precedentes, quanto à imagem da “morte plena” sugerida pelo texto música e reafirmados no também adágio dos compassos 47 e 48. O violonismo, então, mostra-se como a criação de contextos que variam em relação à vocalidade, neste caso, nos contrastes vocais entre o “grito” cantado em contexto dinâmico forte, na região mais aguda da tessitura melódica, e a “morte” cantada em contexto pianíssimo, com as notas mais graves da melodia nesta canção. Em meio a estes andamentos



em *adagio*, os compassos 41 a 46 retomam ao tempo primo e dinâmica forte, com um violão que toca marcialmente, especialmente nos compassos 45 e 46, com a indicação do rufo de caixa, técnica na qual as cordas graves entrelaçadas recriam a sonoridade de uma caixa clara. Na parte vocal dos compassos 39 ao 40 e 47 ao 48, além do pesar que a tessitura grave naturalmente expressa neste contexto, o desafio está na ampliação do caráter percussivo das consoantes, sobretudo nos ataques das sílabas melódicas, buscando a proximidade com os efeitos percussivos criados pelo violão.

FIGURA 12 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 44 a 48 (TACUCHIAN, 2012)

The musical score for measures 44 to 48 of "Proposição" is presented in two systems. The first system (measures 44-45) shows a vocal line with a fermata and a guitar line with a forte (f) dynamic and a "rufo de caixa" effect. The second system (measures 46-48) is marked "ADAGIO" and features a vocal line with the lyrics "bus-co\_o\_es-gar da mor-te ple - na" and a guitar line with a "tambura" effect and a mezzo-forte (mf) dynamic. The guitar part includes various rhythmic patterns and dynamics like pp and mf.

Após a gravidade sonora e imagética deste último trecho em *adagio*, o canto recomeça a efluir como de um sussurro, lentamente galgando a tessitura até retomar a condição de “gritar a meio mundo”. Ao tempo primo, as duas séries de três compassos que se seguem, os compassos 49 a 51 e 52 a 54, são congruentes às séries dos compassos 21 a 23 e 24 a 26, com as quais se inicia a parte do canto nesta canção.

FIGURA 13 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 49 a 54 (TACUCHIAN, 2012)

The musical score for "Proposição" by Ricardo Tacuchian, measures 49 to 54, is presented in a system of three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The time signature is 7/8. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "TEMPO I".

Measure 49: The vocal line begins with the lyrics "Vou gri - tar a mei - o mun - do vou gri - tar a mei - o mun - do". The guitar accompaniment features a series of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp*.

Measure 51: The vocal line continues with "mun - do vou gri - tar a mei - o mun - do vou gri - tar a mei - o". The guitar accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *mp*.

Measure 53: The vocal line has "mun - do mun - do". The guitar accompaniment continues. Dynamics include *mf*.

A esta espécie de retomada, segue-se a série final de compassos do 55 ao 58, com uma ampliação do motivo descendente da linha do canto, sustentado sobre dois compassos (56 e 57). O desafio da coarticulação do violão com a voz está na possibilidade da voz sustentada reagir e se modular em relação às variações articulatórias da parte do violão. Como o escorrer da “lava ardente do poema”, deixando a reiteração do motivo melódico recorrente na linha do canto para o compasso final, no qual já não há voz, apenas uma nota do violão na realidade soa, e tudo o mais ressoa em pensamento.

FIGURA 14 – “Proposição”, de Ricardo Tacuchian; compassos 55 a 58 (TACUCHIAN, 2012)

55  
a la - va\_ar - den - te do po - e - ma\_a la - va\_ar - den - te do po -

55 *f*

56  
c - - - ma

56 *ff*

*sfz*

### Considerações finais

Embora a problemática da transcrição da parte instrumental de uma canção de câmara não seja tão consensual entre compositores, arranjadores e intérpretes, consideramos que o suporte contextual que o compositor cria com o violão em uma obra como a que abordamos no presente artigo não poderia ser efetivamente transcrito para outro instrumento, pois a execução dos procedimentos utilizados é sempre de algum modo denotativa, implica certa tradicionalização, em alguns casos correspondem à integração de um conjunto de aspectos indecomponíveis e, sempre, estão relacionados ao cerne de um processo composicional que emerge de uma determinada intencionalidade e do emprego de materiais e técnicas específicas. Ou seja, especificamente na canção de câmara, são procedimentos idiomáticos do violão que constituem um violonismo em uma determinada peça que emerge, tal como a vocalidade, da organização de um pensamento musical, a partir de uma relação texto-música, de tal modo que estes procedimentos passam a atuar de maneira única e insubstituível em função da coerência, completude e identidade da obra.

Ao experimentarmos a análise da canção de câmara como recurso para uma prática de performance autoral deste repertório, podemos confirmar a relevância da definição de canção de câmara adotada neste artigo, das essenciais noções de vocalidade e pianismo, das características correlatas e específicas da noção de violonismo, e a descoberta de um potencial a ser explorado no estudo das relações entre parâmetros e seus desdobramentos nos âmbitos da vocalidade e da intencionalidade (PICCHI, 2019). Dentre os desdobramentos possíveis, sobre territórios ainda não explorados, mas já conhecidos, destacamos o estudo sobre as relações coarticulatórias entre voz e violão, e seus efeitos expressivos na performance da canção.

Há muito a ser realizado, sobretudo na colaboração entre cantores e violonistas, a partir do momento que adentramos este repertório, caracterizado por uma unidade discursiva tridimensional. O texto musicado e a voz, expandindo as fronteiras de um modelo de canto que também tem origem na vocalidade do Lied. O violão, criando os contextos para a realização deste canto que o próprio instrumento ajuda a expandir, ao mesmo tempo em que faz emergir o violonismo como uma das dimensões indispensáveis da expressão neste tipo de música.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
- BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2009. Campinas: UNICAMP, 2009.
- CASTRO, Renato Moreira Varoni de. *O violão substitui a viola de arame na cidade do Rio de Janeiro do Século XIX*. Vitória-ES. Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 8ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- DUARTE, Fernando José Carvalhaes. *A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal*. In: *Revista ArteUnesp*, São Paulo, v. 10, p. 87-97, 1994.
- ECO, Umberto. *Obra aberta; formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo [et al.]. 10 ed. São Paulo, Perspectiva, 2015.



- FRAGATA, J. *Problemas da fenomenologia de Husserl*. Braga: Editorial Presença, 1962.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva Ltda. 2001.
- LARUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.
- LEWIS, David. CRAWFORD, Tim. MÜLLENSIEFEN, Daniel. *Instrumental idiom in the 16th century: embellishment patterns in arrangements of vocal music*. Goldsmiths, Proceedings of the 17th ISMIR Conference, New York City, USA, 2016.
- LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. 248 f. Tese (Doutorado – Escola de Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010
- LOURENÇO, Lourival Jr. *O violonismo e a Canção de Câmera brasileira*. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, SP.
- MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Cantar em português – um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. Tese. (Doutorado em Música – PPG Instituto de Artes, UNESP) São Paulo, São Paulo, 2014.
- NASCIMENTO, Ismael. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Dr Julio de Mesquita Filho, 2013. São Paulo: UNESP, São Paulo.
- PAREYSON, Luigi. *Estética; teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópoles, RJ. Vozes; 1993.
- PIEDADE, Acacio T. C. *O uso da Linguagem na Análise Musical*. Série Congressos da TEMA, I. Universidade Federal da Bahia, Salvador 2015.
- PICCHI, Achille Guido. *As serestas de Heitor Villa Lobos; um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Tese (Doutorado em Música) Instituto de artes – UNICAMP. Campinas, São Paulo. 2010.
- \_\_\_\_\_. *Canção de Câmera brasileira: teoria, análise, realização*. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Autografia, 2019.
- RAYNOR, Henry. *História social da música, da idade média a Bethoven*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. (original publicado em 1972 e tradução de 1978) Barrie & Jenkins Ltd, Londres, Inglaterra.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, SP. Pensamento Cultrix LTDA, 2012
- SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2007. Campinas: UNICAMP, 2007.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TACUCHIAN, Ricardo. *Líricas para soprano e violão*. Rio de Janeiro, RJ. Academia Brasileira de Música, 2012.

XATARA, Cláudia Maria. *As Dificuldades na Tradução de Idiomatismo*. Cadernos de Tradução volume 8. p.183–194, UFSC – Florianópolis. 2002.

## **SOBRE OS AUTORES**

Wladimir Mattos é Doutor em Música pela UNESP, onde realizou também o Mestrado e Bacharelado em Música com Habilitação em Canto. Professor do Instituto de Artes da UNESP, desde 2006, leciona atualmente as disciplinas de prosódia, dicção, fisiologia da voz, pedagogia do canto e interpretação da canção de câmara. Integra a área de Arte e Educação do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA-UNESP e coordena o grupo de estudos Auralidade e Vocalidade nas Artes – AV:A. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8539-7435>. E-mail: [wladimir.mattos@unesp.br](mailto:wladimir.mattos@unesp.br)

Lourival Lourenço Jr é Mestre em Música na área de Análise Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP. Bacharel em Música com Habilitação em Violão pela UNESP. Formado em violão erudito pelo Conservatório de Tatuí, em convênio com a ETEC de Artes de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em arranjo e música de câmara, e integra o Núcleo de Estudos da Canção pertencente ao grupo Auralidade e Vocalidade nas Artes – AV:A. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7395-4097>. E-mail: [juniorroutenco@gmail.com](mailto:juniorroutenco@gmail.com)