



# Violão Erudito ou Popular? Impulsos para uma Atuação Musical Culturalmente Inclusiva

Classic or Popular Guitar? Impulses for Culturally Inclusive Musical Activity

*Revista Portuguesa de Educação Artística*,  
Volume 13, N.º 2, 2023  
DOI: 10.34639/rpea.v13i2.229  
<https://rpea.madeira.gov.pt>

*Teresinha Rodrigues Prada Soares*  
Universidade Federal de Mato Grosso  
[teresinha.prada@gmail.com](mailto:teresinha.prada@gmail.com)

## RESUMO

O artigo apresenta reflexões sobre o violão clássico e popular, fundamentadas em conceitos sobre Hibridismo Intercultural e Intertextualidade, e por experiências em sala de aula e ensaios com um conjunto de violões em uma universidade pública no Brasil (Universidade Federal de Mato Grosso), com obras musicais em diálogo com o referencial teórico. O objetivo do texto foi refletir sobre o emblemático repertório do ensino formal de nível superior (licenciatura) que se origina na herança cultural ocidental, no entanto, constantemente transpassado por realidades locais, nacionais e transnacionais, em que fronteiras culturais são opacas. Esse processo formador torna-se inclusivo e incide nas futuras atividades profissionais, a emanar os subsídios que foram ofertados.

Palavras-chave: Violão; Hibridismo; Interculturalidade; Intertextualidade

## ABSTRACT

The article presents reflections on the classical and popular guitar, based on concepts of Intercultural Hybridity and Intertextuality, and on classroom experiences and rehearsals with an ensemble of guitars at a public university in Brazil (Federal University of Mato Grosso), with musical works in dialogue with the theoretical reference. The aim of the text was to reflect on the emblematic repertoire of formal higher education (bachelor's degree) that has its origin in the Western cultural heritage, however, constantly permeated by local, national and transnational realities, in which cultural borders are opaque. This training process becomes inclusive and has an impact on future professional activities, emanating from the subsidies that were offered.

Keywords: Guitar; Hybridity; Interculturality; Intertextuality

## 1. Introdução

Definir violão erudito e popular sempre foi algo difícil de considerar no Brasil. As primeiras impressões acabam por argumentar pela escolha da técnica do violão clássico, que propiciaria mais o violão instrumental, em relação ao violão popular, que esse ficaria na esfera do acompanhamento de canções. Escrevi um artigo sobre isso (Soares, 2007), em que concluo que essas certezas são colocadas em xeque quando observamos violonistas que executam solos extremamente complexos de músicas brasileiras populares e verdadeiras partes solistas em seus acompanhamentos de canções – então o repertório em si não pôde mais responder pelo modo de execução técnica.

Com o aumento cada vez maior do número de intérpretes, torna-se evidente como as atuações são transversalizadas, já que uma grande quantidade de violonistas se expressa pelos dois meios musicais. Vários estudos e conceitos teóricos abordam essa questão como modos de ser e estar, de viver a cultura e as artes, como algo *mediado*, e a mistura de procedimentos e seus produtores estariam ligados a aspetos formadores da América Latina. Foi pelas Ciências Sociais, na área de Estudos Culturais latino-americanos, que entrei em contacto com a crítica cultural e produção artística abordadas de forma significativa.

Essa formação teórica foi levada para a sala de aula de performance, e passou a fazer parte da minha experiência como docente de curso superior durante classes semanais de violão em uma instituição pública de ensino no Brasil, a Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, situada na região central do país, no estado de Mato Grosso.

O presente artigo partilha algumas de minhas

vivências e traz reflexões de minha prática docente. Começarei por um referencial teórico, que julgo ser o saldo de muitos estudos, e que trago como essencial ao pensamento artístico-cultural em nível profissional; são autores que tratam de Arte e Cultura na sociedade, e seus conceitos ressoam na Universidade, lugar apropriado para encaminhar novas e desdobrar investigações. Em seguida, relato experiências de sala de aula, em que houve oportunidade de reverberar esse referencial, a reivindicar questões antigas, algo exploratório, se não a preencher lacunas, pelo menos a torná-las visíveis.

## 2. Referencial Teórico

O estudo da Música relaciona-se formalmente com as Artes e Humanidades e as Ciências Sociais. A universidade, o curso de música, os professores, estudantes e trabalhadores que ali atuam, convivem com problemáticas político-sociais do seu entorno e da realidade nacional. Por vezes, há situações em que é evidente o elo entre política e artes, como as leis que regulam e que passam por modificações as quais atingem sua cadeia de produção, da escola ao palco.

No entanto, a abordagem de questões sociais relacionadas ao universo artístico-cultural – que abrange vivências, culturas e produções, nas tendências próximas aos pensamentos moderno e pós-moderno, temas caros da história cultural recente do Brasil e América Latina – está presente em sonoridades e músicas, em investigações acadêmicas que dialogam cotidianamente com a sala de aula. Da Antropologia aos Estudos Culturais, tem sido grande a contribuição das Ciências Sociais aos conteúdos musicológicos e sua aplicação para o aprofundamento de questões práticas

das obras musicais, que perfazem o período de formação dos jovens instrumentistas.

Apontaremos tal aporte em sala de aula que se enlaça com a performance, de conhecimentos refletidos e manifestados em trabalhos artísticos, cujas resultantes colaboram para o seu perfil de futuros artistas-investigadores. O que nos diz uma música e o que acontece em seu processo composicional podem ser abordados, assomados à excelência técnica, pela biografia de seus criadores, da sociedade e seus problemas de então, de onde emergem. Veremos isso no item 3. *Exemplos Musicais* a constatar a relação entre culturas; as poéticas de compositores estão carregadas de entrecruzamentos culturais, interesses diversos, diálogos interartes, em um trabalho que refaz caminhos singulares até históricos e coletivos, no saldo de suas produções artísticas.

## 2.1. De Hibridismo, Interculturalidade e Multiculturalismo

O conceito de *Hibridismo Cultural* tem em Néstor García Canclini (1939) um de seus maiores referenciais, abordado em fins da década de 1980, por um viés conhecido em áreas acadêmicas como os Estudos Culturais, e um momento como *pós-moderno*. Na introdução de seu livro *Culturas Híbridas*, ele afirma: “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (Canclini, 1997, p. XIX). Essa combinação é um movimento multidirecional, o que implica rupturas e deslocamentos para engendrar justaposições. A partir disso, duas elaborações são importantes aqui: o descolecionamento e a desterritorialização.

O termo “descolecionamento” (Canclini, 1997, p. 302) vem da ideia das coleções de bens culturais, tradicionalmente reconhecidos às antigas classificações que distinguiam o culto do popular e – posteriormente, com o advento da Indústria Cultural – ambos do massivo. Desfaz-se no ar a ideia do culto somente às obras já habitualmente consagradas tanto quanto da vigência da circulação do popular em comunidades fechadas, cuja produção passa a disseminar-se. Canclini fornece como exemplo musical uma espécie de coleção híbrida, um novo acervo em que se fica livre para misturar a diversidade do erudito e popular, a incluir “aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana”. (Canclini, 1997, p. 204). Assim, as Culturas Híbridas apontam somatória, multiplicidade e multitemporalidade, que podem *ser/estar* (em) uma mesma obra de Arte.

A *desterritorialização* forma os *lugares híbridos*, denominados por Canclini como experiências paralelas de vários tempos e espaços (Canclini, 1997, p. 309), com a “perda da relação suposta como natural entre culturas e territórios geográficos e sociais e ao mesmo tempo, certas recolocações territoriais relativas, parciais das velhas e novas produções simbólicas”. O autor interpreta que o *Hibridismo* não fica somente na esfera da própria cultura, territorial, pelo contrário, relaciona-se com outras, desterritorializa-se: “Hoje todas as culturas são de fronteira, todas as artes se desenvolvem em relação com as outras” (Canclini, 1997, p. 349) – a ponderar o que pertence ao local e o que transita? Menciona várias instâncias

desse caráter multidirecional: àquilo que se estende a faixas distintas da sociedade, às migrações, salientando a frequência cada vez maior da realidade diaspórica, ou ainda à transnacionalização dos mercados simbólicos e a disseminação dos produtos por meio das tecnologias. Os processos combinatórios de *hibridação* implicam movimentos à fronteira, ao território, a desterritorializar-se e reterritorializar-se, em fluxo e contrafluxo entre países; uma itinerância entre mundo local e comunidades transnacionais, evidenciadas entre o que localiza e o que transita.

É importante destacar que hibridizar, descolecionar e desterritorializar interperlam o contexto cultural desse violão e da música que estamos a projetar.

Ao longo das décadas seguintes, esse importante referencial foi sendo revisto por Canclini, reforçando alguns pontos e, em especial, dedicando-se ao caráter *intercultural*. Em uma entrevista em 2020 (Escosteguy & Ribas, 2022) com Canclini, retorna-se à chave teórica do *Hibridismo Cultural* para atualizar seu pensamento, sua análise interpretativa:

Para mim, a hibridação não seria mais a questão central hoje; seria preferível chamar os mesmos processos de mistura de interculturalidade.

[...] Hoje, me parece mais rica a noção de interculturalidade, que é mais aberta, mais neutra e permite falar de conflitos interculturais ou de políticas interculturais, de universidades interculturais. Usa-se o termo em muitos territórios, muitas zonas, por exemplo, do real e do virtual e das combinações entre eles. Não existe uma oposição entre interculturalidade e hibridação, mas vejo a oposição entre a noção de interculturalidade e de cultura, e já disse várias vezes que o objeto de estudo da antropologia, para mim, não é a cultura, mas a interculturalidade (Escosteguy e Ribas, 2022, pp. 127-128).

Ao partir para a noção de Interculturalidade, defendida por Canclini, antes é relevante mencionar que a legislação brasileira adota o termo “Multiculturalismo” como medida democrática, ou seja, o direito ao conhecimento de manifestação cultural nacional, de variadas origens. No seu artigo 125.<sup>o</sup>, a Constituição Brasileira de 1988 garante o exercício da cultura, apoia e incentiva as manifestações culturais: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (Constituição, 2023, p. 120).

O termo Multiculturalismo, no entanto, retém suas dubiedades. Conforme descreve Catherine Walsh (2005, pp. 4-12) à multiplicidade de culturas em um espaço não implica relações entre essas, o efeito, na realidade, pode ser muito contraditório, posto que ao “multi” delinea-se a localização em um dado território de uma quantidade de culturas – ainda que sob a égide de direitos humanos –, fundamentado mais na tolerância para dirimir do que no enfrentamento das desigualdades sociais. Walsh reitera o papel da *Interculturalidade Crítica* em busca de simetria, posto que esta ainda não aconteceu (Walsh, 2010). Neste sentido, tudo indica que a “Interculturalidade” é um termo mais realista, embora ainda com imperfeições apontadas por vários estudiosos, que focam na reiterada relação entre culturas, sem descuidar da crítica às consequências disso. O Multiculturalismo abre-se à presença da diversidade cultural, mas oculta seus conflitos e suas desigualdades; o Interculturalismo aponta relações entre culturas, seja de diálogo, intercâmbio, seja de conflito, assimetria.

O hibridismo cultural – e suas terminologias e discussões subsequentes – coloca-se junto às

disciplinas da formação musical, no sentido de promover uma abordagem mais equitativa de obras musicais regularmente em foco de um curso superior.

## 2.2. De Intertextualidade e Intertextualidade Musical

Vimos modelos de hibridização musical fornecidos por Canclini (1997, p. 204), que envolviam Astor Piazzola e os cantatores brasileiros Chico Buarque e Caetano Veloso. O historiador inglês Peter Burke (1937), em seu ensaio *Hibridismo Cultural* (2003, pp. 28-31), posiciona a música como uma prática híbrida, e traz outros exemplos quando relembra a *inspiração* de compositores impressionistas franceses pela Ásia; na música popular, Estados Unidos, Brasil e Cuba pela combinação com africanidades e, destaca, a possibilidade de interpretarmos formas híbridas “como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos” (Burke, 2003, p. 31), e cita o cantautor brasileiro Gilberto Gil como exemplo disso, por sua relação com países africanos.

Burke também alude à disseminação do *reggae* jamaicano por circuitos em Inglaterra, Alemanha e Japão como hibridização múltipla, o que nos remonta à vigência de uma circulação para além de uma comunidade original, algo que se desterritorializa (Canclini, 1997), bem como aos “povos híbridos” (Burke, 2003, p. 36), o que faz lembrar as migrações e diásporas citadas por Canclini.

No item *Imitação e Apropriação* (Burke, 2003, pp. 41-45) menciona ainda a Antropofagia (do movimento Modernista brasileiro nas Artes, na

década de 1920) no parcial *interesse* pelo estrangeirismo, com intuito de recriar trabalhos. Esses últimos aspetos terminológicos de Burke de caráter *imitativo, apropriação* e o de *empréstimo* nos leva aos próximos conceitos, a *Intertextualidade* e como isso se aplica à Música.

Ao estudar as terminologias anteriores a *Hibridismo*, termo metafórico proveniente da Botânica (Burke 2003, p. 51), cujos termos *Mestiçagem* e *Sincretismo* eram mais comumente usados para tratar-se de misturas culturais e religiosas, Burke elenca ainda outros conceitos como *fusão* em Gilberto Freyre (1900-1987) e ao trabalho seminal de Mikhail Bakhtin (1895-1975), também como Hibridismo. Afirma Burke:

[N]a Rússia, [...] o especialista em teoria literária Mikhail Bakhtin [...] chamou atenção para a importância do hibridismo cultural. A noção de Bakhtin de hibridismo estava ligada a dois conceitos que foram centrais para seu pensamento, "polifonia" e "heteroglossia", que se referem à variedade de linguagens que podem ser encontradas em um mesmo texto. Por exemplo, ele descreveu a sátira Cartas de homens obscuros, do século XVI, como um "híbrido linguístico complexo intencional" de latim e alemão, que ilustra a "estimulação recíproca de linguagens" (Burke, 2003, pp. 52-53).

Além dessa apreensão múltipla de linguagens em um texto, que Burke destaca como uma forma de hibridismo, a possibilidade de utilização de outros estudos de Bakhtin em uma perspectiva da relação de vários textos com um novo texto literário, como um diálogo, foi realizada pela semanticista búlgara Júlia Kristeva (1941). Ela passou a usar o termo *Intertextualidade* (Kristeva, 1974, cujo trabalho foi publicado originalmente em 1969), a partir de sua interpretação de termos de Bakhtin, em especial o dialogismo (Silva & Lucas, 2018). A questão é complexa, original do campo linguístico do discurso, e escapa dos objetivos

desse artigo, mas a importância que a Intertextualidade tomou para a abordagem na música é grande, dado que às composições se coloca uma rede de conexões, inclusivamente por muito tempo foi utilizado o termo *influência* para designar o que havia de ressonância de um compositor em outro.

Sobre isso, ao crítico literário estadunidense Harold Bloom (1930-2019) é dado referir sua abordagem da relação entre um autor em diversas situações de *influência* de autores anteriores, em busca de sublimação desses referenciais para assumir suas próprias características (Bloom, 1973). Estudiosos em sequência dele trarão os procedimentos de alusão, paródia, citação, entre outros termos, que, cada vez mais, farão parte do trabalho investigativo também no meio musical. Aqui a Intertextualidade estabeleceu tal relação com a música em modelos teóricos levantados por autores como Joseph Straus, Kevin Korsyn e Michael Klein. Por tais modelos, uma criação musical pode ser examinada pela relação com composições predecessoras.

Agregar a aplicação da Intertextualidade à do Hibridismo Cultural pode ter por objetivo a performance. Ao informar o contexto de obras de um instrumento, repertório ou compositor, isso fortalecerá decisões interpretativas e técnicas para a preparação da performance, posto que, pela análise e comparação das partituras envolvidas, a intertextualidade pode contribuir e sensibilizar ao nível dos assuntos relacionados à música.

### 3. Exemplos Musicais

A intersecção entre popular e clássico é muito bem demonstrada por meio do violão, sendo que em vários momentos da história as ressonâncias entre as duas áreas são percebidas, principalmente

no conjunto de obras para violão de Heitor Villa-Lobos (Soares, 2007, p. 102).

Apesar da aparente obviedade entre o que é Violão Clássico e Violão Popular, não é facto raro quando isso se torna indissociável. No meio acadêmico brasileiro as disciplinas do instrumento que perfazem o percurso formador dos alunos geralmente informam os conteúdos programáticos trabalhados. Nas referências bibliográficas dos planos de ensino, muitos autores são recorrentes e acabam por estabelecer-se oriundos dos repertórios da Renascença ao Moderno. No entanto, constantemente a programação de concertos é transpassada por repertórios distintos a disseminar aquela ambiguidade.

Esse modo de ser reflete tanto as origens do uso do instrumento de cordas dedilhadas ora como solista ora como acompanhador de melodias, e como estas foram de penetração em vários sectores da sociedade. O compositor Villa-Lobos é um protótipo disso, por entender a inventividade dos violonistas *seresteiros*, que posicionam o instrumento dentro de uma tradição popular e como isso foi vivenciado em sua obra.

Trataremos dessas transversalidades em relatos a seguir de práticas e reflexões do assunto. Duas instâncias foram tratadas, a aula de violão com dois prelúdios de Villa-Lobos e os ensaios do conjunto de violões por dois exemplos de obras populares, uma canção e um choro.

#### 3.1. Experiências no Contexto da Prática Coletiva: Dois Exemplos Musicais

Em 2006 iniciei como docente de violão na Universidade Federal de Mato Grosso. Após as primeiras preparações técnicas e o fortalecimen-

to de uma literatura básica do instrumento, fundamentada nos métodos clássicos (Sor; Giuliani; Carcassi e Carulli) e outros mais atuais (Sávio; Carlevaro; Henrique Pinto), elaborei um projeto de extensão para conjunto de violões, com um repertório de músicas brasileiras e de clássico tradicional apresentado sempre integrado, que possibilitasse abarcar vários períodos da história da música, a colaborar para o aprofundamento das características já debatidas em sala de aula. A importância de se fazer os repertórios reside na difusão de conhecimento de todas as vertentes, a favorecer a diversidade cultural. O alargamento técnico também é inerente a essa prática.

A transcrição e o arranjo são ferramentas de reelaboração musical muito utilizadas nessas situações. O repertório era basicamente feito de reelaborações musicais, exatamente para possibilitar o ajuste de dificuldades técnicas ao nível heterogêneo das turmas. O conjunto de violões esteve formado por discentes bolsistas e a finalidade era fortalecer a música de câmara e a performance pública. Após algum tempo, os repertórios foram aperfeiçoados e surgiram as primeiras oportunidades de apresentação pública no campus da Universidade.

Um exemplo de integração com a cultura local e outras vertentes deu-se na obra *A Cigarra* (meu arranjo para quatro violões, feito em 2007), que é uma canção de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, cujo estribilho realiza a onomatopeia do som da cigarra, por meio dos vocábulos *si-si-si...*

[..]

Porque ainda é inverno em nosso coração

Essa canção é para cantar

Como a cigarra acende o verão

E ilumina o ar

Si, si, si, si, si, si, si, si...

Naquele ponto do semestre, os alunos estavam com um conteúdo em disciplinas teóricas sobre *Paisagem Sonora* (Schafer, 1977) e sugeri que fizéssemos uma Introdução à *Cigarra* com esse teor. Para isso, tivemos um estudo prévio de possibilidades sonoras dos materiais e características psicofísicas ligadas ao violão, a partir de uma lista que forneci, a colocar em destaque as características do instrumento, como sugestões:

- Percutir o tampo em várias partes [a diferenciar os timbres]
- Passar mãos pelas seis cordas [a promover o som roçado dos materiais]
- Pizzicato a la Bartok nas seis cordas
- Fazer *glissandos* com meia-pestana, aleatoriamente
- [...]

Os discentes reinventaram e recriaram a partir desse estudo exploratório e o resultado foi de muita criatividade. O aporte local surgiu com a ideia de um aluno que executou a onomatopeia, a sonorização do “canto” da siriema, ave típica de vocalização aguda, potente – quando ela canta se ouve ao longe – e que já havia aparecido na composição do violista Roberto Corrêa, *Peleja de Siriema com Cobra* (Corrêa, 1994). O gesto musical do aluno para essa sonoridade extra combinou perfeitamente com a ideia da obra original e a execução se dava com as mãos em cima das cordas, em *fortíssimo*, em uma região sem apoio dos *trastos* do violão, quase ao cavalete.

A maioria dos discentes nunca havia experimentado uma liberdade total de expressão em seu próprio instrumento, e a resultante sonora surtiu como uma aproximação a módulos improvisatórios da música contemporânea e, para alguns, até mesmo como técnica estendida, posto

que a execução foi tão complexa que lhes pareceu expansão da técnica tradicional.

Esse foi um momento oportuno para mencionar a Intertextualidade na citação da música de Roberto Corrêa e as referências culturais que vieram junto da paisagem sonora executada por eles.

Em outro tipo de diálogo, obras do conjunto de violões suscitaram o enlace com disciplinas de “Harmonia”, “Contraponto” e “Análise”, posto que ao conjunto coube desenvolver os sentidos de processos composicionais em várias oportunidades; cada música ensaiada era precedida por uma abordagem de seus contextos.

A peça *Yara* (meu arranjo para quatro violões, feito em 2007) de Anacleto de Medeiros (1866-1907) – pioneiro da música brasileira na área de bandas e gêneros populares urbanos – está citada na parte final dos *Choros n.º 10* de Villa-Lobos (peça orquestral) e ambas foram apreciadas pelo grupo de alunos-violonistas com o intuito de perceberem como essa citação foi feita. Executar o arranjo da obra *Yara* após isso fez diferença pelo enlace de, mais uma vez, relações de Hibridismos Interculturais e Intertextualidade que foram estabelecidas.

No arranjo, privilegiei a versão de cavaquinho e violões de Henrique Cazes (1995) para a condução de vozes, mas observei a métrica da partitura antiga de piano (Nóbrega, 1975) para escrever a base do arranjo. Nos ensaios, a liberdade da interpretação se aproximou mais de gestos musicais de um choro tradicional, ou seja, com *rubatos* e *rallentandos*. A escrita foi levemente contrapontística, mais do que harmônica, e um violão fazia a linha dos baixos, típica desse gênero musical.

### 3.2. Experiências no Contexto da Performance Solo: Dois Exemplos Musicais

No Brasil, o ensino formal de nível superior de um bacharelado em “Instrumento” ou “Canto” (licenciatura em “Performance”), origina-se da herança cultural da música ocidental europeia. A observar-se inicialmente a parte física do instrumento, no caso do violão, tudo parece estar em transformação, desde sempre *in progress*, a começar por sua feição. A tal herança, diga-se, nasce ela mesma de diversos trânsitos culturais. Em que pese sua ancestralidade ibérica de cordas dedilhadas, das primeiras guitarras mouriscas e latinas, de alaúdes, guitarras e *vihuelas*, aconteceram também aportes de forma localizada, com distinções pontuais e coexistentes, como até hoje em diversas localidades em um mesmo território – vemos isso em Portugal e no Brasil (Sardinha, 2018; Vilela, 2013; Corrêa, 2019).

Tamanha diversidade de modelos de cordas dedilhadas torna possível uma grande variedade de linguagens, dimensão histórica essa catalisada pelo violão atual em simultaneidade de repertórios, possível de ser realizada no instrumento, da Renascença ao início do Romantismo e deste a uma quantidade de vertentes.

Em um levantamento investigativo (Scarduelli & Fiorin, 2015) feito com 21 docentes de instituições de ensino superior no Brasil, um inquérito foi-lhes enviado para compilar qual conteúdo é realizado pelas universidades. Aponta-se o que é utilizado em relação a materiais didáticos: Abel Carlevaro (1919-2001) é o nome mais citado, bem à frente, e Emilio Pujol (1886-1990) vem em segundo; quanto ao repertório, 1.º Villa-Lobos (1887-1959), 2.º Fernando Sor (1778-1839) e 3.º J. S.

Bach (1685-1750) igualmente com Leo Brouwer (1939) na terceira posição.

Vamos retornar ao tema da dicotomia clássico-popular. O violão instrumental, ou seja, aquele que se liga a um repertório solista, não acompanhador, ou melhor, aquele que sola e se auto-acompanha, é um instrumento musical que adquiriu duas perspectivas de performance, no Brasil em particular: uma, baseada em obras de tradição europeia, levadas em continuidade aos locais de colonização e de aceitação unívoca, oficial, nas primeiras atividades técnicas e profissionais da academia, primeiramente em Conservatórios e depois em instituições de ensino superior – esse é o espaço de nomes como Sor, Bach e Villa-Lobos.

E a segunda perspectiva, constantemente transpassada por realidades locais, nacionais e transnacionais, é a que os limites das fronteiras culturais são apagados, inclusivamente a convergir o erudito e o popular em tempos e espaços de coexistência, como, por exemplo, o violão brasileiro de Dilermando Reis, Garoto, Guinga, Gnattali e Bellinati. Por esse viés, não é tarefa fácil definir a obra somente em uma área. Dessa forma incerta, imprecisa, *quasi* uma ou *quasi* outra, a música de caráter tradicional-popular terá sua essência sustentada, mas amalgamada à música tradicional-europeia e o contrário também é válido – aqui, no caso, o exemplo bem elaborado disso é Villa-Lobos, que “controla” em seu processo composicional um e outro enlaces.

Esse *continuum* pode ser naturalmente vislumbrado e reconhecido pelos alunos, se for algo trabalhado, pois o hábito precisa ser cultivado, ou seja, converter o que estava separado de seu cotidiano em algo refletido em inúmeros repertórios referenciais. Tais encontros musicais estão

carregados de Intertextualidade, de artistas-criadores já oriundos de sociedades de hibridismos culturais assiduamente estudados, como é o caso da América Latina e suas resultantes interculturais, que não somente podem ampliar os conhecimentos como também fortalecer o reconhecimento do outro, de culturas e modos de ser conjuntamente no mundo.

No meu papel crítico de professora, é importante utilizar reflexões sobre a América Latina e partilhar com o aluno em que medida as formas de arte tradicionais resultam das diversas heranças de cada país ou região, caso contrário eu estaria a reproduzir modelos de dominação cultural. Ao integrar a música tradicional da polca paraguaia à obra de Agustín Barrios (1885-1944) eu não somente integro sonoridades, paisagens locais, ou dou lógica às células rítmicas similares, eu vejo-a, (re)conheço-a, (re)ligo-a à cultura local, latino-americana, do Paraguai, vizinho do Brasil, e tão familiar a Cuiabá, capital de Mato Grosso. Quando meu aluno estuda *Danza del Altiplano*, de Leo Brouwer, a cultura da vizinha Bolívia está presente em seu fazer; quando todos tocam Villa-Lobos, deve ficar evidente que outros gêneros musicais estão em continuidade aos repertórios formais da academia. Ou seja, eu posso estimular o aluno a perceber os aportes fronteiriços, de muitas regiões, do violão popular, de repertórios brasileiros que solicitam o (re)conhecimento, o (re)ligar-se à cultura local. Assim, fica posto que gêneros musicais eruditos que reverberam a música tradicional não são mera coincidência. O local está refletido na academia.

Tomando por síntese os apontados compositores-chave do violão, vemos a mistura em todos eles; a obra de Heitor Villa-Lobos em sua brasilidade; Carlevaro e as sonoridades rio-platenses e os

*tamborilles* do *candombe* uruguaio; Leo Brouwer e os rituais afro-cubanos. E por quais processos composicionais caminharíamos Bach sem enxergarmos seus cultos, seu interesse por Vivaldi, aberturas francesas, ópera de Dresden, e os compositores clássicos, como Fernando Sor, sem a reverberação de danças de caráter popular e de corte? Não ocorre como se tudo fosse igual, mas há enlaces; a informação circulada sobre isso pode e precisa ser mais culturalmente simétrica e as ressonâncias precisam (trans)parecer costumeiramente.

Passemos a ver a diversidade cultural brasileira e seus aportes para o violão clássico e de como isso pode impulsionar especialmente ao devir da Performance. De Heitor Villa-Lobos (1887-1959), selecionamos abordar os *Prelúdios n.º 1 e 3*, obras compostas em 1940 dentro da série de *Cinco Prelúdios*. Cada um possui uma dedicatória; a do n.º 1 é assim designada: “Homenagem ao sertanejo brasileiro” (Villa-Lobos, 1954).

Ao descrever o que acontece na música em termos de procedimentos composicionais, apontamos que o *Prelúdio n.º 1* possui a forma ABA. O Tema da seção A reside em uma melodia de oito notas, na tonalidade de Mi menor (Em) que passa por três apresentações de finalizações distintas. Essa melodia por estar na região grave pode ser associada ao timbre do violoncelo, como nos villobianos *Prelúdio 5 e Estudo 11* (Santos, 1975) e, principalmente, por uma sonoridade constante da viola caipira (viola de arame) em toda a obra, pela profusão de acordes e ponteados na seção B, em Mi Maior (E).

Sabemos que a interculturalidade acontece no *Prelúdio 1*, e conforme debate Canclini: “Como analisar as manifestações que não cabem no culto ou no popular, que brotam de seus cruzamentos ou

em suas margens?” (1997, p. 283). A pergunta já nos responde ao citar os cruzamentos e as margens.

Vamos tratar do *Prelúdio n.º 3*, cujo debate em torno da dedicatória *Homenagem a Bach* acende a questão da presença de alguma citação bachiana na obra, ou se há alguns dos termos que a Intertextualidade delibera como procedimento, tais como *alusão* ou *paráfrase*. Mesmo sabendo da possibilidade de realizar uma análise por esses termos, acreditamos que o período da graduação em performance não é o melhor momento para aprofundar-se teoricamente nessa complexa rede de conexões, e que isso é algo que ficará melhor resolvido em uma investigação musicológica de final de curso (no Brasil denominamos de *Trabalho de Conclusão de Curso*) ou em uma futura pós-graduação.

Neste sentido, para aproximar Villa-Lobos de Bach, nomeamos os termos “rupturas e justaposições”, “cruzamentos e margens” apontados por Canclini (1997, p. 283) na Interculturalidade, sendo também mencionada a *alusão* a Bach como uma possibilidade de a Intertextualidade explicitar ao aluno como o *interesse* de Villa-Lobos em Bach está configurado no *texto* da partitura. Ou seja, a Interculturalidade e Intertextualidade atuam como informação que colabora à performance.

Podemos descrever a música do *Prelúdio n.º 3* como uma forma AB, à qual o compositor solicita retorno Da Capo. Onde reside a inflexão bachiana? Atribui-se mormente à seção B (*molto adagio e dolorido*) pelo fraseado *ostinato* de nota pedal em alternância com notas decrescentes, um processo composicional que lembra uma disposição bachiana. O que nos diz o título/dedicatória *Homenagem a Bach* é que também a seção A se perfila à inflexão bachiana, e desde o início da obra,

apresentada pela primeira ideia (oito compassos iniciais) que, analisamos (Prada, 2018; Soares, 2021), poder tratar-se de um fraseado de *apogiaturas* melódicas à maneira de Bach.

Na seção B, o uso do *vibrato* é bastante comum pela presença de várias frases de melodias simples, e atenção à escrita musical de *portamento* na partitura, a cada finalização dessas frases. O *vibrato* e esses *portamentos* retiram o *Prelúdio n.º 3* do Barroco e nesses momentos nos lembramos mais da seresta brasileira, grande interesse de Villa-Lobos, como afirmou Turibio Santos (1975), e como foi nas *Bachianas* Brasileiras.

#### 4. Considerações Finais

A consciência musical vem dos fundamentos sobre o estilo de época e de cada gênero, e fornece argumentos para a forma como interpretamos, a subsidiar sobre um modo de operar e base para reconhecer, por exemplo, como fazer acontecer as vozes de polifonia no Barroco ou como tratar as dissonâncias do período Clássico.

Da mesma forma que a consciência musical é adquirida pelo conjunto de disciplinas musicais que estudamos, a aplicar os conhecimentos de Análise, Harmonia e Contraponto para entendermos as informações de uma obra e assim incrementar nossa performance, o trabalho de conhecer as relações interculturais e intertextuais também nos dá aportes para interpretar e fundamentar nossas escolhas para a performance. O reconhecimento de motivos culturais e relacionais acompanham o sujeito da ação com consciência da pertença local, mas também da alteridade.

Assim, o desenvolvimento de habilidades técnicas para a vida profissional futura dos alunos vem de abordagens formadoras como as disci-

plinas supracitadas e, especialmente, por meio de temáticas que permeiam aspectos de disciplinas como História, Etnomusicologia e Estética, para o trajeto de uma carreira profissional sob uma perspectiva inclusiva. O tratamento de informações consegue assim ser múltiplo, potencialmente integrado a teorias e práticas.

Como dito, esse processo formador possibilita utilizar conhecimentos teóricos nas ações práticas. Acreditamos existir três acontecimentos nesse processo. O primeiro é quanto à performance; essas vivências são o momento favorável à compreensão da atividade do músico profissional, desde o primeiro semestre de curso, por meio de oportunidades aos bolsistas de atuarem em performances, via conjuntos de violões, em nosso caso. Por vezes esse é o meio mais realista de perceber a vida profissional, pelo contacto com um público maior, em vez das audições solistas de final de semestre que, facto comum, a ocorrer em horários de aulas diminuem a chance da presença de público.

Em segundo lugar, a vivência profissional não se limita a antecipar a prática de tocar em público, mas norteia os discentes a como será ministrar aulas de música – solos ou coletivas, posto que toda prática coletiva possibilita testemunhar a experiência de outros. Por isso, várias vezes convidado alunos a assistir à aula do colega.

E o terceiro ponto, as ações práticas retroalimentam as teóricas, posto que é nas instâncias que tem por meta a performance pública que damos as primeiras orientações de singularidades das obras, o que aumenta a busca por material escrito e fará surgir novos trabalhos acadêmicos. Portanto, não são apenas as disciplinas a resolver os ditames tecnocientíficos da formação, as práticas da performance estão a fazer também

a sua parte nesse trabalho.

Dos pontos-acontecimentos um, dois e três – apresentar-se em concerto público; perceber o mundo didático-musical e ter contacto com a investigação musical – emanam os subsídios que lhes foram ofertados, das disciplinas, das vivências, dos conteúdos explorados.

E por que usar de Hibridismo/Interculturalidade? Para ser inclusivo. Se a formação for ampla e inclusiva, a atuação profissional será reavivada, coesa; o que tem sido apresentado é ainda uma visão claudicante de dominação cultural de classes sociais e nações, umas acima de outras, em separatismos. A um alargamento técnico e repertorial implica reter a cultura na performance. É facto sobejamente estudado que existem muitas obras musicais que não se fixam às tradicionais práxis de erudito/clássico e popular, já oriundas no seu processo de Hibridação Intercultural de um ambiente entre-mundos.

E por que usar da Intertextualidade? Há importância nessa abordagem de obras tanto quanto apontam forma, conteúdo, técnicas em análises tradicionais. Além de processos de hibridação intercultural, pode haver movimentos intencionais de um compositor em direção a seus interesses, de quem e do que se acerca; isso estampa, novamente, essa espécie de diálogo de mundos aparentemente distantes. Assim, com esse referencial teórico vivenciado nos três pontos-acontecimentos mencionados, acreditamos impulsar para a quebra das assimetrias.

## Referências Bibliográficas

- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. (2023). Brasília: Edições Câmara.
- Burke, P. (2003). *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos
- Canclini, N. G. (1997). *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- Cazes, H. (1995). *Henrique Cazes e Família Violão* [CD], Rio de Janeiro: Kuarup Discos.
- Corrêa, R. (1994). *Uróboro* [CD]. Brasília: Viola Corrêa.
- Corrêa, R. N. (2019). *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte (o avivamento no Brasil)*. Brasília: Viola Corrêa.
- Escosteguy, A. C. D., & Ribas, J. V. (2022). “Néstor García Canclini: reordenações e dissidências da cultura nas institucionalidades digitais na América Latina” in *MATRIZES*, 16(1), 123-136. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v16i1p123-136.
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Nóbrega, A. da. (1975). *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
- Prada, T. (2018). “Bach, Reverência e Referência: relato de uma pesquisa” in T. H. Palhares & T. Prada (Org.), *Música, Estudos Culturais e Educação: trajetórias e perspectivas* (pp. 119-134). Curitiba: Editora CRV.
- Santos, T. (1975). *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
- Sardinha, V. (2018). *Viola de arame – práticas e contextos*. Funchal: Editora Madeirense.
- Scarduelli, F. & Fiorini, C. F. (2015). “O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário” in *Per Musi*, (31), 215-234. DOI: 10.1590/permusi2015a3112.
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.
- Silva, A. R. da, & Lucas, C. de B. (2018). “Julia Kristeva e a semanálise: dos dialogismos às significâncias”. *Animus. Revista Interamericana De Comunicação Midiática*, 17(34). <https://doi.org/10.5902/2175497729032>
- Soares, T. R. P. (2007). “Notas sobre o violão na canção brasileira” in H. de A. D. Valente (org.), *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção* (pp. 99-111). São Paulo: Via Lettera/Fapesp.
- Soares, T.R.P. (2021). “Educação Superior e Performance Musical: ‘cada música é uma tese’” in T. H. Palhares & T. Prada (Org.), *Música, Estudos*

- Culturais e Educação: ações, reflexões e pesquisas*  
- volume 2 (pp. 135-150). Cuiabá: Editora EDUFMT.
- Vilela, I. (2013). *Cantando a própria história. Música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP.
- Villa-Lobos, H. (1954). *Cinq Préludes*. Paris: Max Eschig.
- Walsh, C. (2005). *La Interculturalidad en la educación*. Lima, Perú: Ministerio de Educación. <https://repositorio.minedu.gob.pe/handle/20.500.12799/3310>
- Walsh, C. (2010). "Interculturalidad crítica y educación intercultural" in VIAÑA, J.; TAPIA, L. & WALSH C. (org.), *Construyendo Interculturalidad Crítica* (pp. 75-96). Bolívia, La Paz: III – CAB.

