

**FACULDADE SANTA MARCELINA**

**YURI CALIXTO FEDERSONI**

**UM TRAJETO HISTÓRICO DA SCORDATURA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA  
MÚSICA POPULAR NORTE AMERICANA**

**SÃO PAULO**

**2022**

**YURI CALIXTO FEDERSONI**

**UM TRAJETO HISTÓRICO DA SCORDATURA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA  
MÚSICA POPULAR NORTE AMERICANA**

Artigo apresentado à disciplina trabalho de conclusão de curso da Faculdade Santa Marcelina, como requisito parcial para obtenção do título de especialista em Violão: Pedagogia e Performance.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Inês Loureiro.

**SÃO PAULO**

2022

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por todas as oportunidades apresentadas em meu caminho até aqui, por todo o aprendizado e trocas, que foram feitas nos mais diversos graus de Sua manifestação.

Agradeço à minha família, por toda a estrutura e apoio necessários nessa empreitada.

Grato por todos os meus amigos, que sempre estiveram presentes e incessantemente me dão combustível para continuar fazendo o que faço.

Um agradecimento gigantesco e especial à Professora Doutora Inês Loureiro, pela infinita paciência e por iluminar o caminho dessa pesquisa, que com sua forma clara e super didática de explicar os mais diversos assuntos, tornou esse trabalho prático e prazeroso de ser concluído de maneira leve.

Profundamente grato ao Professor Doutor Sidney Molina, por poder trazer a oportunidade de uma pós-graduação única para todos os amantes da música e do violão, e por cada aula (de todas as matérias) em que esteve presente de maneira animada, sempre oferecendo suporte a todos.

Eternamente agradecido a TODOS os professores e mestres presentes nesse curso, que sem exceção me mostraram com cada aula, trabalho, técnica, escuta, prática... como o universo da música e do violão é infinito, reafirmando a ideia de que o conhecimento nunca se esgota, sem vocês essa Tradição nunca seria passada para frente, obrigado.

Agradecimento final à minha intuição, por sempre me guiar ao deixar uma pegada de cada vez a ser seguida.

*“- [...] Você não acha que existem coisas que você não compreende, mas que ainda assim existem; e que algumas pessoas enxergam coisas que outras não enxergam? Mas há coisas velhas e novas que não devem ser contempladas pelos olhos dos homens, porque eles conhecem, ou pensam que conhecem, algumas coisas que outros homens lhe contaram. Ah, é uma falha da nossa ciência, ela quer explicar tudo; e, se não explica, então diz que não há nada a ser explicado. A despeito disso, vemos todos os dias o surgimento de novas crenças, que se creem novas, mas que são de fato velhas que se fingem de novas, como as senhoras elegantes na ópera. [...]”*

*Dr. Van Helsing – Drácula (Bram Stoker)*

## RESUMO

Esse artigo aborda o uso das afinações alternativas ao longo da história da prática violonística, e de que maneira tal prática foi influenciada pelo contexto musical das épocas estudadas; inversamente, também mostra de que maneira as *scordaturas* influenciaram os contextos musicais em que estavam presentes. Inicialmente, enfoco os antepassados do violão moderno, partindo do século XVI até a estabilização da afinação atual no século XIX. Em um segundo momento, apesento as origens, o uso e as técnicas usadas no violão com cordas de aço na América do Norte do século XIX e XX. Por fim, examino o modo como o uso de afinações alteradas se desenvolveu nos EUA, do século XX até hoje, dentro de alguns estilos musicais específicos, como a música celta, o blues, o country e o *fingersrtyle* moderno.

Palavras-chave: *scordatura*, afinação alternativa, afinação aberta, violão de aço, *fingerstyle*

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Afinação da vihuela

Figura 2 – Afinações propostas por Juan Bermudo (1555)

Figura 3 – Afinação proposta por Dobson, Segermen e Tyler (1974); e afinação proposta por Scipione Cerreto (1601)

Figura 4 – Afinação proposta por Juan Bermudo (1555) para guitarra de cinco ordens

Figura 5 – Descrição de Jaques Cellier (1585)

Figura 6 – Variações da afinação da guitarra de cinco ordens

Figura 7 – Notação em tablatura italiana

Figura 8 – Notação em tablatura francesa

Figura 9 – Sistema alfabeto

Figura 10 – Afinação proposta por Antonio Ballestero

Figura 11 – Estrutura em X presente nos violões Martin

## **SUMÁRIO**

**RESUMO**

**INTRODUÇÃO**

**1. SCORDATURA: elementos históricos**

**1.1. Vihuela**

**1.2. Guitarra de quatro ordens (renascentista)**

**1.3. Guitarra de cinco ordens (barroca)**

**1.4. Tablatura**

**1.5. Guitarra de seis ordens (clássica)**

**2. O DESENVOLVIMENTO DO VIOLÃO DE CORDAS DE AÇO NA AMÉRICA DO NORTE (SÉC. XIX E XX)**

**3. O USO DA SCORDATURA NA MÚSICA POPULAR NORTE AMERICANA DO SÉC XIX AO XXI**

**3.1 Expansões da scordatura: o Blues, a guitarra havaiana, o Country, baixos alternados e afinações abertas**

**3.2 A música Celta**

**3.3.O fingerstyle moderno**

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## INTRODUÇÃO

A ideia e a possibilidade de alterar a afinação de um instrumento de corda visando imitar algum outro instrumento, facilitar a montagem de acordes ou a tocabilidade de alguma melodia, obter sonoridades diferentes, dentre muitos outros motivos, não é nova.

Na verdade, foi através desse percurso por diversas afinações que hoje encontramos no violão uma padronização; através dos séculos e vários antepassados do violão moderno, tal padronização foi sendo entendida, aprimorada, e colocada à prova pelo uso em diversos contextos.

Conforme a ideia de produzir música e organizar sons era mais estudada, junto e em paralelo, os instrumentos musicais também se desenvolveram e novas técnicas de construção foram inventadas; a fabricação de cordas foi aperfeiçoada, e todo esse entorno acabou influenciando também na elaboração e uso das afinações.

Portanto, não é possível analisar a questão das afinações de maneira isolada, nem como uma evolução, num sentido de hierarquia de valores; cada uma cumpriu e cumpre sua função em contextos e épocas diferentes.

Talvez a padronização que conhecemos hoje não sirva mais daqui a alguns anos, da mesma maneira que, em outros momentos históricos, determinada afinação tenha sido um modelo e hoje não é mais.

A pesquisa aqui realizada é de tipo teórico e de caráter histórico; O objetivo do trabalho é apresentar um conjunto de fatores presentes no contexto cultural que exerceu influência no uso e na escolha de certas afinações; simultaneamente, mostrar que o uso de afinações alternativas também exerceu e exerce influência no meio musical de um determinado período. Ou seja, esse assunto é uma via de mão dupla: as scordaturas são produto de circunstâncias históricas, ao mesmo tempo em que geram mudanças no mundo da música.

No primeiro capítulo iremos abordar o uso das afinações alternativas a partir do século XVI nos instrumentos antepassados da família do violão, até chegarmos à afinação e ao instrumento que conhecemos e usamos hoje. Vamos entender as opções e decisões que foram tomadas pelos músicos da época.

O segundo capítulo faz uma conexão entre o capítulo 1 e o capítulo 3, pois introduz o leitor no contexto norte-americano do uso do violão em manifestações populares. Isto é, após ter sido demonstrado como o violão moderno se estabeleceu e adquiriu sua identidade,

mostraremos como o violão com cordas de aço começou a se desenvolver nos EUA a partir do século XIX, levando em conta inclusive aspectos relacionados à fabricação tanto dos violões como das cordas.

O terceiro capítulo enfoca o uso e o surgimento das afinações alternativas, em alguns estilos musicais específicos, presentes na música popular dos Estados Unidos do século XIX até atualmente. Retoma-se a ideia de uma “via de mão dupla”: por um lado, veremos o surgimento de técnicas e gêneros que possuem as alterações na afinação uma peça crucial em sua estrutura. Por outro, esses estilos se cruzam e evidenciam uma trama de fatos que envolvem confecção dos instrumentos, tipos de cordas utilizadas, ingredientes multiculturais e maneiras de se tocar o violão que foram intensamente influenciadas pelo uso de outras afinações.

O violão e seus antepassados sempre foram instrumentos versáteis, capazes de se adaptar às provas do tempo, e sempre estiveram presentes em diversas correntes musicais e contextos culturais até os dias de hoje. Talvez essa versatilidade se deva ao fato de possuírem em sua concepção uma estrutura móvel, que permitia e ainda permite a um único instrumento se desdobrar em vários.

## 1. SCORDATURA: elementos históricos

O presente capítulo, contendo alguns elementos históricos, está embasado na excelente dissertação “Recursos idiomáticos em *Scordatura* na criação de repertório para violão”, de Marcus André Varela Vasconcelos (Unicamp, 2002). As citações abaixo são extraídas desse texto, que contém informações muito mais detalhadas sobre o assunto e ao qual remetemos o leitor. A proposta aqui é apenas contextualizar o uso da *Scordatura* de maneira resumida e levantar alguns pontos que serão utilizados posteriormente.

*Scordatura* é um termo italiano relacionado à afinação dos instrumentos de corda, que designa uma afinação alternativa à afinação padrão e comumente estabelecida em determinado contexto (a qual recebe o nome de *accordatura*).

Inicialmente tal prática foi utilizada em violas, violinos, alaúdes e ainda em toda uma gama de instrumentos que estiveram na origem do violão moderno, com as características que possui atualmente.

Dentro dessa esfera de instrumentos, observamos (resumidamente) e em ordem cronológica os seguintes tipos:

- Vihuela – séc. XVI
- Guitarra de quatro ordens (renascentista) – séc. XVI
- Guitarra de cinco ordens (barroca) – final do séc. XVI e séc. XVII
- Guitarra de seis ordens (clássica) – final do séc. XVIII e séc. XIX

Cada um desses instrumentos possuía características únicas, principalmente em relação às suas afinações. Porém, não podemos analisá-los exclusivamente sob esse aspecto, uma vez que as várias afinações se relacionam diretamente com três pontos, que de certa maneira sempre estiveram presentes no processo de criação musical, sendo eles:

- Limitações físicas de cada instrumento
- Intérpretes
- Compositores

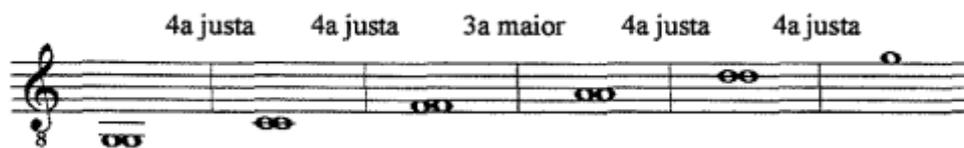
Cada instrumento varia de acordo com o contexto de época, com suas tecnologias, desenvolvimentos teóricos e técnicos no assunto. Portanto, vamos analisá-los brevemente sob o viés desses três pontos, de maneira que possamos entender, desde seu início, as ferramentas e necessidades que permearam e ainda permeiam esse universo da *scordatura*.

## 1.1 Vihuela

Segundo Vasconcelos, “A vihuela era um instrumento grande, se comparado com outros instrumentos de cordas dedilhadas da época, como a guitarra. Possuía um longo braço contendo 10 ou 11 trastes feitos de tripa, que podiam ser ajustados de acordo com a tonalidade da peça a ser executada. As cordas eram dispostas em seis ordens, geralmente duplas, afinadas em uníssono, cujo comprimento da corda vibrante variava de 72 a 79 centímetros. As laterais eram ligeiramente concavas e o tampo frontal continha diversas aberturas decoradas por rosetas internas, esculpidas na madeira.” (Vasconcelos, 2002, p.15)

Quanto a sua afinação Grunfeld acredita que “era, teoricamente, similar à do alaúde renascentista, ou seja, G1 C2 F2 A2 D3 G3” (apud Vasconcelos, 2002, p. 16), possuindo a seguinte disposição intervalar (da mais grave para a mais aguda):

Figura 1 – Afinação da vihuela



[Fonte: Vasconcelos, 2002, p.16]

As limitações físicas do instrumento influenciavam diretamente na afinação. Vasconcelos comenta que “Os vihuelistas escolhiam a altura das cordas em função das dimensões e possibilidades de seu instrumento. Em seu livro *El Maestro*, publicado em 1536, Luys Millan aconselhava que se afinasse a primeira corda o mais agudo possível, e depois as demais, segundo a relação intervalar já mencionada. Ressaltava igualmente que se tomasse cuidado para não afinar um instrumento grande muito agudo, nem um instrumento pequeno muito grave, pois as cordas haveriam de acomodar sua afinação de acordo com altura ideal, conforme as dimensões do instrumento”. (Vasconcelos, 2002, p. 17).

Portanto, o fator de influência aqui está sendo determinado em grande parte pelos limites permitidos por cada corda (cordas de tripa), assim como pela fabricação do instrumento em si, que também estava sujeito a tensão que as cordas ofereciam.

Em relação aos intérpretes, segundo Joan Myers (Vihuela technique. Journal of the Lute Society of America, p. 15, 1968) a prática era “Para o músico do século dezesseis, os semitons eram desiguais, e alguns não eram mesmo utilizados, *incantabiles*. O temperamento Pitagoreano, com suas notas iguais, terças elevadas e quintas perfeitas, ainda era o sistema de afinação preferido na Espanha em meados do século dezesseis... Os intérpretes devem ajustar seu instrumento de modo que possam obter os semitons exatos para a peça que estão tocando.” (Apud Vasconcelos, 2002, p. 18).

Ao analisar essa prática podemos perceber a preocupação em adaptar o instrumento à peça que será tocada. Vasconcelos explica: “Era importante escolher os semitons corretos para cada tonalidade ou modo com o qual se estivesse lidando. A maneira mais segura (e também mais trabalhosa) era mover determinados trastes um pouco mais para a direita ou para a esquerda, a fim de atingir a afinação correta.” (Vasconcelos, 2002, p. 18).

Assim, é possível perceber 3 pontos importantes relacionados à afinação e as características da vihuela:

O primeiro nos mostra que não existia uma afinação com notas fixas, e sim com intervalos fixos; as notas só seriam estabelecidas após o “aval” do instrumento e da resistência da corda. Portanto, a tecnologia empregada na fabricação de ambos era um elemento limitante em relação à escolha de alturas definidas, favorecendo a predominância de um padrão intervalar sobre um conjunto específico e limitado de notas pré-estabelecidas. Esta passou a ser a norma, que talvez possa ter resultado em uma quantidade maior de opções em relação à tonalidade e aos modos à disposição do instrumentista para a criação/execução, devido a uma margem de segurança relacionada a resistência das cordas e do instrumento.

O segundo ponto diz respeito aos trastes móveis. Eles tornavam possíveis mais um ajuste a ser feito em função das peças a serem executadas. Talvez por serem ajustados após a afinação das cordas soltas, não inviabilizavam a ideia da predominância de um padrão intervalar; a ordem dessa sequência (afinar e depois mover os trastes), poderia ser considerada mais como um ajuste fino, que não limitava o instrumento em relação a tonalidades e modos – pelo contrário, adequava-se ainda mais a eles.

O terceiro aspecto está relacionado ao uso de ordens duplas e uma ordem simples, sendo que as duplas eram afinadas em uníssono. A finalidade das cordas duplas era aumentar o volume e a projeção do som (cf. Vasconcelos, p. 16), algo que não estaria relacionado diretamente com

algum aspecto da técnica de se tocar o instrumento, e sim com uma tentativa de suprir uma deficiência do próprio instrumento.

## 1.2 Guitarra de quatro ordens (renascentista)

Na descrição precisa de Vasconcelos, “A guitarra de quatro ordens era um instrumento pequeno. Bem menor que a vihuela, possuía apenas uma abertura frontal e a parte posterior geralmente curva, como o alaúde. As cordas eram distribuídas em quatro ordens, sendo apenas a primeira constituída por uma corda simples. O número de trastes variava em torno de oito. Estes eram feitos de tripa e amarrados ao redor do braço. A quarta ordem era geralmente constituída por duas cordas separadas por um intervalo de oitava, sendo este procedimento chamado de bordão.” (Vasconcelos, 2002, p. 21).

Essa guitarra renascentista também possuía variações em suas afinações. Diferentemente da vihuela, na maioria delas a quarta ordem era afinada em oitava, como nas afinações propostas por Juan Bermudo (1555) chamadas de *temple viejo* ou *temple nuevo*, ou a quarta e terceira ordens poderiam ser afinadas em oitavas como é proposto pelos pesquisadores Dobson, Segermen e Tyler (1974), ou quarta ordem poderia ser afinada em uníssono e de maneira reentrante<sup>1</sup> como propõe Scipione Cerreto (1601).

Portanto, os novos elementos trazidos pela guitarra renascentista são: ordens duplas afinadas em oitavas e o aparecimento de reentrâncias na afinação.

Figura 2 – Afinações propostas por Juan Bermudo (1555) para guitarra de quatro ordens.



[Fonte: Vasconcelos, 2002, p. 22]

<sup>1</sup> A reentrância ocorre quando há uma quebra em uma ordem ascendente ou descendente, de alturas de cordas; por exemplo, caso se tenha a afinação tradicional do violão e acima dos bordões colocarmos uma corda com uma nota mais aguda, isso seria uma afinação reentrante.

Figura 3 – Afinação proposta por Dobson, Segermen e Tyler (1974); e afinação de Scipione Cerreto (1601).



*Dobson, Segermen e Tyler*



*Scipione Cerreto*

[Fonte: Vasconcelos, 2002, p. 23-24]

Com pelo menos uma das ordens afinadas em oitavas, surge a possibilidade de se tocar somente uma das cordas dentro de determinada ordem, principalmente ao colocar a corda mais aguda acima da corda mais grave da mesma ordem, de maneira que o polegar possa atingi-la de maneira isolada.

Sobre essa técnica Vasconcelos comenta: “Este modo de afinar e dispor as cordas na guitarra (ou na cittern) permitia que passagens melódicas fossem criadas em cordas distintas, com acentuações rítmicas influenciadas pelo toque mais forte do polegar, que era o responsável pelas notas agudas na ordem de cima. Estamos, portanto, diante de um recurso idiomático, utilizado em decorrência do modo de se afinar o instrumento.” (Vasconcelos, 2002, p. 26)

Ao observarmos essa nova abordagem vemos que, além das opções trazidas pelas diferentes afinações no que se refere às tonalidades e aos modos possíveis de serem tocados pelos intérpretes, surge a opção de uma nova ferramenta: o uso reentrância dentro de ordens duplas possibilita que notas agudas possam ser usadas sem que a função trazida pelas notas graves seja perdida.

Poderíamos tratar como sendo mais um nível de adequação possível, no que se refere à versatilidade trazida por esses instrumentos no âmbito de suas afinações, que se somaram às possibilidades trazidas pelos trastes móveis já mencionados.

### 1.3 Guitarra de cinco ordens (barroca)

Pode-se observar uma linha direta entre a guitarra de quatro ordens renascentista e a guitarra de cinco ordens barroca. Juan Bermudo na sua *Declaracion* (1555), se refere à *guitarra de cinco órdenes* e nos informa que, para se fazer uma guitarra deste tipo, basta acrescentar uma corda, uma 4ª justa acima da primeira ordem a uma guitarra de quatro ordens. (Dudeque, 1994, p.31)

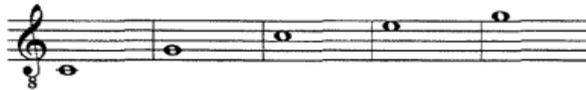
Portanto, já existiam referências a instrumentos com cinco ordens desde 1555. Outro nome recorrente em documentos do século XVII diz respeito a Vicente Espinel (1550 -1624), atribuindo a ele a adição da quinta corda à guitarra. Mas ao pararmos para analisar as referências citadas anteriormente, Grunfeld comenta que “Juan Bermudo, mesmo antes do nascimento de Espinel, já havia escrito sobre guitarras com cinco cordas. Porém, Espinel deu a quinta ordem o benefício de sua considerável influência e grande charme pessoal como musicista, poeta e propagandista.” (apud Vasconcelos, 2002, p.27)

Pode-se, por isso, supor que Espinel foi provavelmente o maior divulgador das cinco ordens na guitarra... (Dudeque, 1994, p.32)

Em relação à sua afinação existem algumas divergências entre os autores e os períodos pesquisados. O que possuímos hoje em ordem cronológica são:

- Descrições de Miguel de Fuenllana (*Orphenica Lyra*, 1554), onde as cordas são afinadas como as cinco primeiras cordas do violão moderno.
- Descrições de Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos*, 1555)

Figura 4 – Afinação proposta por Juan Bermudo (1555) para guitarra de cinco ordens



[Fonte: Vasconcelos, 2002, p.28]

- Descrição do guitarrista Jaques Cellier, conforme desenho de 1585 disponível na biblioteca nacional francesa.

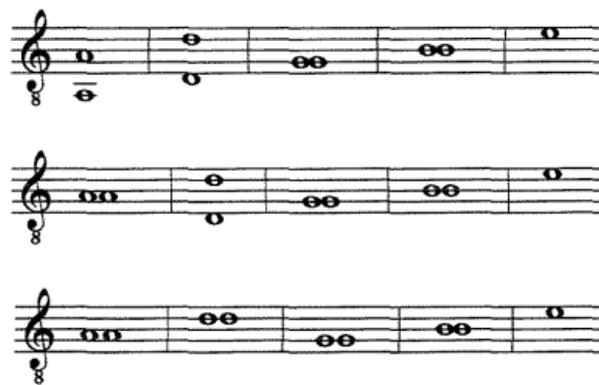
Figura 5 – Descrição de Jaques Cellier (1585)



[Fonte: Vasconcelos, 2002, p.28]

Independente disso, a afinação mais comum para a guitarra barroca era mesmo com as cinco ordens correspondentes às cinco primeiras cordas do violão moderno, ou seja, da quinta para a primeira ordem: A1 D2 G2 B2 E3 (Vasconcelos, 2002, p 29). Porém haviam diferenças na 5° e 4°, onde poderiam ou não serem usados bordões; quanto a 3° e 2° ordens eram duplas e a 1° era formada apenas por uma corda. Cada uma delas ocorriam em circunstâncias diferentes a depender da peça a ser tocada ou executada.

Figura 6 – Variações da afinação da guitarra de cinco ordens



[Fonte: Vasconcelos, 2002, p.29]

Como visto até aqui, muitas eram as possibilidades de afinação e disposição das cordas entre as próprias ordens para os instrumentos do século XVI e XVII, seja por motivos físicos (resistência das cordas, do instrumento, necessidade de maior volume), seja por questões interpretativas (cada músico ajustava seu instrumento à cada peça a ser executada). Isto é, através de instruções escritas em métodos ou ditadas pela tecnologia/costumes da época, os instrumentistas desse período dispunham de várias opções de afinação e encordoamento.

Talvez a linha imaginária que divide o que poderia ser considerado como *accordatura* do que poderia ser interpretado como *scordatura* seja muito tênue nesse recorte de tempo; por um lado temos muitas opções recorrentes e por outro ainda não existia um padrão único e definitivo em relação à afinação.

Para James Tyler, os primeiros exemplos de *scordatura* para guitarra datam de 1632, com o trabalho de G.P. Foscarini, *I quattro libri dela chitarra spagnola*. (Vasconcelos, 2002, p.

38), mas outros compositores da época também faziam uso de outras afinações como por exemplo: François Champion (1686 -1747), Nicolas Derosier (1645 – 1702) e Robert de Viseé (1655 – 1732).

#### **1.4 Tablatura**

Com a grande variedade de combinações de cordas e afinações possíveis nos instrumentos dos séculos XVI, XVII e XVIII, um dos fatores que talvez tenha ajudado a sustentar toda essa cultura de possibilidades pode ter sido o uso da tablatura.

É uma maneira muito prática e funcional de se registrar música, através de uma lógica simples e puramente visual. As linhas representam as ordens e os números ou letras representam as casas a serem utilizadas; usando ou não símbolos rítmicos, a tablatura fornece todas as informações necessárias de que o instrumentista precisa para conseguir processar e executar qualquer peça.

Pode-se compreender a tablatura como um ponto de convergência , um lugar comum no meio de tantas opções. Instrumentos com essa capacidade de adaptação necessitaram de um código/linguagem à altura de suas necessidades. Se é possível adicionar mais cordas ou mudar as afinações em uma vihuela, em uma guitarra renascentista ou barroca, na tablatura também se torna muito simples adicionar ou remover linhas, escrever a afinação e notar exatamente onde se quer que os dedos sejam colocados.

Um fenômeno que também é recorrente nesse tipo de instrumento, é o de podermos encontrar exatamente a mesma nota em diferentes lugares do braço, dando ao instrumentista margem de dúvida em relação ao posicionamento das mãos. O uso da tablatura acaba por providenciar uma leitura mais direta e prática, de maneira que o intérprete toque exatamente o que foi pensado pelo compositor, já que o posicionamento de cada casa e cada corda está devidamente registrado.

A representação espacial do braço do instrumento fornecida pela tablatura, que indica precisamente as cordas e as casas nas quais os dedos devem se posicionar, favorece a utilização de *scordaturas*, pois o guitarrista se torna apto a ler de pronto em qualquer afinação desejada pelo compositor. (Vasconcelos, 2002, p.42)

Segundo Dudeque “... temos, basicamente, três tipos de tablatura: italiana, francesa e o sistema “alfabeto”.” (Dudeque, 1994, p.42)

No sistema italiano de tablatura, as casas eram representadas por números (0 para corda solta, 1 para casa 1, e assim por diante), e as ordens por linhas, onde a linha inferior representava a primeira ordem e a linha superior a última ordem, com os ritmos notados acima do pentagrama e do número da casa, sendo esses válidos até o surgimento de uma outra instrução rítmica.

Figura 7 – Notação em tablatura italiana



[Fonte: Dudeque, 1994, p.42]

No sistema francês as casas são representadas por letras (a para corda solta, b para casa 1 e assim por diante) e as ordens por linhas – porém de maneira inversa ao sistema italiano: a linha inferior representava a última ordem e a linha superior, a primeira ordem. Quanto à notação rítmica, seguia a mesma lógica vista anteriormente, porém com símbolos diferentes.

Figura 8 - Notação em tablatura francesa



[Fonte: Dudeque, 1994, p.43]

O sistema alfabeto procurava relacionar uma letra do alfabeto a um acorde na guitarra.

Figura 9 – Sistema alfabeto

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
2	2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1	3
2	0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	1	1	1
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	1
0	3	1	3	1	3	0	1	3	2	2	4	4	1
0	3	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3	4

O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	?	Ry
1	3	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3
0	3	4	4	2	4	4	5	5	3	2	3	
0	1	3	4	4	2	2	4	4	5	1	4	5
3	1	2	4	5	2	2	3	3	5	2	5	6
3	1	2	2	4	5	2	2	3	3	1	3	4

[Fonte: Dudeque, 1994, p.44]

A tablatura acaba por se tornar algo eficiente entre músicos de um mesmo nicho, criando todo um idiomatismo que favorece o uso de diferentes afinações e uma leitura simples e prática entre instrumentistas que toquem instrumentos de uma mesma família (instrumentos de cordas com trastes). Tornam possível também sua compreensão e interpretação mesmo entre aqueles que não possuem conhecimento de teoria musical. Por outro lado, seu uso fica restrito a músicos desse nicho, uma vez que a localização da nota na tablatura não indica claramente a altura dessa nota, o que pode dificultar a compreensão por parte de outros instrumentistas.

### **1.5 Guitarra de seis ordens (Clássica)**

Alguns fatores acarretaram o surgimento da guitarra clássica, principalmente em relação à sua afinação. Dentre eles podemos citar melhorias na fabricação das cordas, a grande popularização do sistema alfabeto, e talvez um dos pontos mais importantes seja a transição da escrita em tablatura para a notação moderna. “Esta mudança gerou também a necessidade do estabelecimento de alturas fixas para a corda do instrumento [...] O gradual desaparecimento da tablatura significou o abandono do uso de *scordaturas*, pois a nova notação dificultou a tarefa de ler e executar música em outras afinações.” (Vasconcelos, 2002, p.42 e 43).

Outros fatores, como o estabelecimento do tonalismo (principalmente no estilo clássico) acabou por influenciar a fixação da afinação da guitarra, de maneira que o guitarrista poderia executar passagens cadenciais e outras frases de maneira mais eficiente.

Aproximadamente em 1750, a guitarra de cinco ordens sofreu uma mudança radical, tornando-se um instrumento com *bourdons* na quarta e quintas ordens, com a adição, mais tarde, de uma sexta corda ou ordem. (Dudeque, 1994, p.50)

A esse respeito Vasconcelos comenta que “A guitarra de seis ordens com afinação em quartas, derivada da guitarra barroca, estabeleceu-se na Espanha por volta de 1780. Nesta época Antonio Ballesterro publicou aquele que seria o primeiro livro para o instrumento, intitulado *Obra para guitarra de seis órdenes*. A afinação utilizada por ele era: (Vasconcelos, 2002, p.45)

Figura 10 – Afinação proposta por Antonio Ballestero



[Fonte: Vasconcelos, 2002, p.46]

Em outros países acabou se estabelecendo o uso de cordas simples no lugar das cordas duplas, pois uma melhoria na fabricação das cordas proporcionou maior volume. As cordas simples acabaram por se tornar mais práticas para afinar o instrumento.

Muitos foram os métodos escritos nesse período para guitarra de seis ordens, porém a discussão de quem e quando se fez a adição da sexta corda, e quando as cordas se tornaram simples, é longa e incerta. (Dudeque, 1994, p.53). Sabemos que a afinação com cordas simples acabou por prevalecer, tornando-se quase unanimidade a partir de 1820. (Vasconcelos, 2002, p.46).

É interessante notar como todo um conjunto de fatores acabou por influenciar diretamente na estrutura e estabelecimento de um padrão. Podemos resumi-los: novas tecnologias na fabricação das cordas, estabelecimento do tonalismo e padronização de escrita (abandono da tablatura para dar lugar a notação por alturas definidas).

Tudo vai gradativamente caminhando em prol de uma melhor eficiência na leitura e na execução. Ao mesmo tempo, se perde toda a riqueza e variedade que existiam em relação às experimentações e particularidades de cada tipo de guitarra. Por outro lado, a guitarra passa a poder “interagir” de maneira mais formal com outros instrumentos. Um comentário muito interessante feito por Fernando Fernadière (autor do primeiro tratado a ensinar o guitarrista ler música no pentagrama: *Arte de tocar la guitarra española por música* 1799) cria um contexto para essa ideia: “A guitarra pode tocar com outros instrumentos da orquestra e pode facilmente imitar outros instrumentos, como flautas, trompetes, ou oboés, e tem a possibilidade de acompanhar o canto como se fosse um pianoforte.” (Ferandière, 1799, apud Dudeque, p.53)

Isso tudo contribuiu para posteriormente dar origem ao violão moderno.

Segundo Vasconcelos a principal vantagem da afinação tradicional, estabelecida desde 1800, é a sua lógica na apresentação e disponibilidade das notas, que podem configurar-se, através de desenhos da mão esquerda, em escalas e acordes variados, utilizados para executar

música do novo estilo recém-instaurado e de outros que haveriam de surgir. (Vasconcelos, 2002, p.47)

Desse ponto em diante muitos foram os métodos criados para guitarra de seis ordens, assim como modificações estruturais no instrumento; com isso se originou o violão moderno, devidamente padronizado em termos de afinação, e com poucas variações em relação a sua estrutura.

## 2. UM CONTEXTO SOBRE O VIOLÃO NA AMÉRICA DO NORTE DOS SÉCULOS XIX E XX

Em paralelo ao uso de *scordaturas*, é interessante voltarmos brevemente nosso olhar sobre algumas diferenças na confecção dos violões produzidos na América do Norte, durante os séculos XIX e XX, de maneira a fazer uma ponte entre o que havia sido estabelecido, até o momento, na Europa e o que posteriormente iria se popularizar em relação à construção, encordoamento e afinações de maneira mais acentuada em território norte americano.

O uso de violões com cordas de aço se popularizou muito desde os últimos séculos (XIX e XX) até atualmente por todo os EUA; porém o uso de cordas de metal em si é muito mais antigo e remonta aos séculos XVI e XVII, em instrumentos da família do alaúde e da guitarra, como por exemplo a *bandora*, o orfeão, e ainda poderiam ser encontrados nos cistros, e em alguns instrumentos das famílias dos bandolins napolitanos e da *chitarra batente*.

Os primeiros violões de seis cordas simples chegaram aos Estados Unidos, no início do século XIX, e através da análise de exemplares datados desse período, “... indicou-se que o uso de cordas de tripa nas cordas mais agudas do violão, e cordas compostas por um núcleo de seda, envolvidas com um fino fio de metal enrolado ao redor, normalmente cobre, para os bordões, era algo normal para o violão de seis cordas da época.” (Pyall, 2014, p.30)

Posteriormente, outros relatos como o registrado em um catálogo de produtos musicais de J. Howard Foote’s (1882 e 1883)<sup>2</sup>, e em um verbete falando sobre essas cordas envolvidas com metal, registrado em uma enciclopédia escrita em 1863<sup>3</sup>, já provam a existência (anterior a esses períodos mencionados) da confecção de cordas feitas de aço para as cordas mais agudas, e a continuação do uso de cordas envolvidas por um material metálico sobre um núcleo de seda para os bordões.

Desse modo, no final do século XIX algumas empresas fabricantes de cordas se estabelecem, e começam a oferecer ao público diversas opções de encordoamentos, com cordas de tripa, cordas de aço, e cordas cujo núcleo era feito inteiramente de aço, ou um núcleo misto

---

<sup>2</sup> Cf. Nicholas Pyall (2014), *Guitar Stringing in Late Nineteenth-Century North America: The Emergence of Steel*, p. 40.

<sup>3</sup> Cf. Nicholas Pyall (2014), p.32-ss, referindo-se à Virginia Penny *The employments of Women: A Cyclopedia of Woman’s Work* (Boston: Walker, Wise & Co, 1863), p.463 – 464.

de seda e aço, mas sempre envolvidos por um material metálico. Dentre elas podemos citar como exemplo a *Lyon & Healy's* que em 1884 já possuía em seu catálogo as seguintes opções:

As primeiras e segundas cordas eram oferecidas tanto em tripas como em aço, a terceira em tripa. A terceira, quarta, quinta e sexta cordas estavam disponíveis como sendo do tipo “encapadas”, podendo conter em seu núcleo somente seda, somente aço ou um misto dos dois, seda e aço. Todas essas variantes eram encapadas com uma camada de um fio metálico prateado ou banhado a prata. (Pyall, 2014, p. 33)

Portanto, já existia um mercado e uma indústria que estavam preocupados respectivamente em consumir e produzir esse tipo de produto. Desse momento em diante muitas outras empresas foram se estabelecendo nesse ramo, oferecendo ao público produtos especializados e com matérias primas cada vez mais selecionadas, de maneira a criar um leque de opções para todos os gostos: cordas de metal, cordas de tripa, bordões encapados com núcleos híbridos de seda e metal e bordões encapados com núcleo somente de metal.

Durante o mesmo período, começou a ocorrer uma preocupação por parte dos fabricantes de cordas e de instrumentos, em relação à tensão que essas cordas de metal produziam nos violões. Com isso inúmeras patentes de pontes que eram presas na parte inferior do corpo do instrumento foram registradas e começaram a ser aplicadas, de maneira a contornar o problema causado pela crescente tensão proporcionada pelos novos tipos de corda.<sup>4</sup>

No que se refere à confecção de violões pré-fabricados, que já possuíam um encordoamento metálico, sabemos que eles não estavam disponíveis até metade dos anos 1890 – Lyon & Healy, por exemplo, começou a vender modelos de violão, Jupiter, Columbus, Marquette, Lakeside e Arion com cordas de aço em 1896. (Pyall, 2014, p.72)

Em relação aos inúmeros fabricantes de violão da época podemos citar rapidamente três que acabaram por ser figuras importantes daquele momento: Christian Friedrich Martin, os Larson Brothers e Orville Gibson.

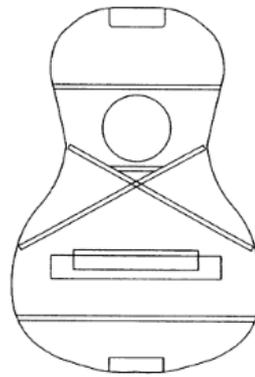
C. F. Martin previamente trabalhava em uma oficina na Áustria, pertencente a Johan Georg Stauffer e deixou a Europa em 1830 para trabalhar na América, onde em 1833 se

---

<sup>4</sup> Há um estudo relatando sobre essas adaptações feitas muito tempo antes, ainda no século XVII e XVIII na Europa. Cf. Darryl Martin, “The Early Wire-Strung Guitar.” *The Galpin Society Journal* 59 (2006): 123–256.

estabeleceu em Nova York, abrindo uma oficina. Em 1839 se mudou novamente, dessa vez para Nazaré, na Pensilvânia, onde começou a mudar os designs de seus instrumentos; dentre suas inovações nesse período, podemos citar a “estrutura em X”, uma estrutura feita na parte interna do tampo do violão, e que recebe esse nome porque forma um grande X. Essa estrutura foi criada mesmo antes de o fabricante usar cordas de aço em seus instrumentos (o que só ocorreu em 1916), porém acabou por se tornar um padrão universal na fabricação de violões desse gênero, pois permitia que os mesmos suportassem uma maior tensão proveniente das cordas de metal cada vez mais usadas no período.

Figura 11: Estrutura em X presente nos violões Martin



[Fonte: Martin, 1998, p.92]

Carl e August Larson nasceram na Suécia e se mudaram para Chicago, na década de 1880. Desde o início de sua produção de violões, em 1900, já eram feitos instrumentos pré-fabricados e designados a serem usados com cordas de aço, mesmo antes de grandes marcas surgidas anteriormente como a Gibson (cf. Martin, 1998, p. 93).

Orville Gibson nasceu no estado de Nova York, em 1856, e passou a ser mencionado como fabricante de instrumentos em 1896. Gibson foi responsável por fabricar muitos tipos de instrumentos de cordas na sua época, como bandolins, violões, cítaras dentre outros. Porém, seu traço mais marcante, no que se refere a um legado deixado à fabricação de instrumentos musicais, foi a ideia de fazer o tampo e o fundo de seus instrumentos, assim como as laterais e o braço, utilizando uma técnica em que essas mesmas partes eram esculpidas/entalhadas, dando uma aparência exterior mais “abobadada” às suas produções.

No final do século XIX, já existia uma certa gama de variedades de cordas, e cada vez mais as cordas de metal substituíram as de tripa. Um dos principais motivos para a substituição era o preço:

No período entre 1889 e 1903, uma comparação entre os preços dos fornecedores da Lyon & Healy's e de alguns anúncios nos periódicos da BMG, mostravam que mesmo as cordas mais baratas de tripa para violão, ainda eram duas vezes mais caras do que as melhores cordas de aço, e as de tripa com melhor qualidade chegavam a ser seis vezes mais caras. (Pyall, 2014, p.52)

Além disso, outros fatores, como a vida útil das cordas de tripa ser menor do que as metálicas, e o volume produzido pelas mesmas não ser tão alto, acabou por causar uma certa influência na decisão pelas cordas de aço. Mesmo assim as duas opções coexistiam e eram empregadas em diferentes situações “Quando o violão era usado em contexto mais doméstico ou intimista, as cordas de tripa eram altas o suficiente, e suas características tímbricas agradavam o estilo de repertório usado pelos professores de violão no final do século XIX. O mesmo era verdadeiro para concertos profissionais, mesmo com as limitações do volume produzido pelo instrumento. Por outro lado, quando o instrumento era usado para acompanhamento vocal ou em pequenos encontros informais para se tocar músicas de dança de salão, pode ter sido desenvolvida a prática de substituir a primeira, ou a primeira e segunda corda, por cordas de aço, resultando num timbre aceitável ou mesmo desejado. Mas ao se usar o violão em combinação com outros instrumentos como o violino ou piano [...] ou para músicas de dança ao ar livre, o volume proporcionado pela troca das cordas de tripa pelas de aço pode ter sido preferível.” (Pyall, 2014, p.74)

Em um outro contexto, essa disputa por volume acaba por ser responsável pela criação dos violões ressonadores e do dobro, assim como posteriormente os instrumentos elétricos e com captação.

Desta maneira, encerramos esse capítulo com as palavras de Nicholas Pyall, onde ele diz: “Significativamente, a transição das cordas de tripa para cordas de aço refletiu um afastamento do uso do violão em peças solo, em duos e em acompanhamento nos salões da América, para incluí-lo nos conjuntos e nas músicas de dança tocadas em bares, salas de concerto e grandes lugares ao ar livre” (Pyall, 2014, p.74)

### 3. O USO DA SCORDATURA NA MÚSICA POPULAR NORTE AMERICANA DO SÉC XIX AO XXI

Mesmo após o estabelecimento de uma padronização em relação à sua afinação e construção, é inegável que o violão e as diferentes famílias de guitarras permanecem com essa propriedade de adaptação. Estes instrumentos têm diversas maneiras de organizar as notas ao longo do braço – é algo que faz parte de sua identidade. Independentemente das vantagens e desvantagens de cada opção, o violão moderno carrega dentro de si essa linhagem quase “genética” de possibilitar várias opções.

A estabilização da afinação num mundo em constante mudança, principalmente em relação à música moderna, não impediu que muitos compositores continuassem a explorar o que chamamos de *scordaturas*, a fim de pesquisar outras organizações de acordes e timbres que as novas expressões musicais têm buscado.

#### 3.1 Expansões da scordatura: o Blues, a guitarra havaiana, o Country, baixos alternados e afinações abertas

Podemos encontrar muitos adeptos do uso de afinações abertas nos meios populares, onde nos deparamos com um ressurgimento (se é que podemos chamar assim) dessas práticas utilizadas por tanto tempo nos antepassados do violão atual.

Um exemplo muito interessante é o caso da guitarra havaiana. É um instrumento que tem suas origens no arquipélago vulcânico das ilhas Havaianas, no oceano Pacífico. Essas ilhas, desde o século XIX, foram um enorme ponto de encontro entre rotas comerciais marítimas, e de todo tipo de pessoas: marinheiros, baleeiros, mercadores, missionários, empresários, e trabalhadores de terras distantes como dos Estados Unidos, Portugal, México e Japão [...] (Troutman, 2013, p.29); com a chegada desses estrangeiros nas ilhas, vieram junto as primeiras guitarras espanholas.

Sobre os primeiros registros feitos nas ilhas sobre o uso de violões, Troutman (2013) comenta que:

Um antigo artigo de um jornal do século XIX sugere que os primeiros violões vieram do México no início dos anos 1800, mas a nossa primeira prova sobre violões em terras havaianas vem de uma propaganda de cordas para violão feita em 1840, encontrada

num jornal da ilha, *The Polynesian*. Em 1939, segundo lembra Curtis Piehu Iakea (o antigo chefe diplomata do rei Kalakaua e mais tarde da rainha Lili'uokalani) os violões com cordas de aço foram introduzidos , pelo menos em Maui, por marinheiros portugueses que foram abatidos pelo cruzador confederado *Shenandoab* durante a guerra civil americana. O jornal de Honolulu rotineiramente fazia propagandas de violões e aulas de violão em 1867 e 1870. Temos evidências de violões sendo feitos nas ilhas com madeiras da região. Instrumentos português como o Rajão e a Machete, vendido por imigrantes Madeirenses, acabaram por se tornar os instrumentos conhecidos por Kanaka Maoli, na forma de ukuleles e em *taro patch fiddles*<sup>5</sup>. Banjos, violinos e bandolins também interessavam eles, mas particularmente a guitarra de seis cordas começou a se espalhar drasticamente. (Troutman, 2013, p. 29 -30)

Entre os anos de 1880 e 1890, o tenso clima político no Havaí se intensifica entre nativos e americanos, e a música havaiana passa a se tornar um meio de resistência e identidade nacional; com a chegada dos violões no território, ela passa a ser acompanhada e o violão se torna parte da cultura musical do país.

E nesse contexto, um jovem chamado Joseph Kekuku'upenakana'iaupuniokamehameha Apuakehau desenvolve a técnica da guitarra havaiana onde o instrumento é posicionado na horizontal, afinado numa afinação aberta (as cordas soltas formam um acorde maior ou menor), de maneira que é tocado com o uso de um *slide* (um utensílio de metal ou vidro que é usado para deslizar - daí o termo *slide* em inglês) nas cordas, produzindo um som de glissando, que nesse caso em particular não produzem ruídos provindos dos trastes (por estarem mais afastadas do braço do instrumento).

Ao se utilizar uma afinação aberta nesse instrumento, o intérprete consegue produzir acordes maiores ou menores com facilidade, bastando apenas que posicione o *slide* acima de algum traste ou região com uma das mãos, e toque com a outra mão a corda desejada; desse modo, consegue facilmente produzir progressões harmônicas ou melodias apenas com o deslizar através de uma ou mais cordas.

Essa inovação se espalhou rapidamente pelas ilhas, e se entranhou em todas as manifestações musicais do país, assim como outras formas de músicas provenientes de outras culturas que também apareciam nas ilhas.

---

<sup>5</sup> Instrumento de cinco cordas originário da música tradicional havaiana e sem tradução direta para o português.

A partir daí, os guitarristas de música havaiana se espalharam pelo mundo, especificamente e em grande quantidade no sul dos Estados Unidos, onde se apresentavam com grupos de música havaiana por toda parte; conseqüentemente, a técnica inovadora de se tocar guitarra acabou entrando também na cultura musical local.

Vasconcelos comenta que “Por volta de 1920 a música havaiana, com suas técnicas e estilos de tocar guitarra, invadiu os Estados Unidos, onde vários métodos sobre o assunto foram publicados. A presença constante de músicos havaianos nos EUA gerou um intercâmbio de ideias.” (Vasconcelos, 2002, p.60)

Nesse período de intercâmbio cultural muitos guitarristas de blues foram influenciados pela sonoridade da guitarra havaiana, e um dos primeiros relatos sobre o uso do slide no blues foi feito pelo compositor W. C. Handy em 1903:

Uma noite em Tutwiler, quando eu lutava contra o sono na estação à espera de um trem com nove horas de atraso, a vida subitamente me agarrou pelo ombro e me acordou com uma sacudidela. Um negro esguio e desajeitado tinha começado a dedilhar um violão ao meu lado enquanto eu dormia. Suas roupas eram trapos, os dedos dos pés saíam pelos buracos dos sapatos. Seu rosto continha algo de tristeza milenar. Ao tocar, ele apertava as cordas do violão com uma faca da maneira popularizada pelos guitarristas havaianos, que usavam barras de aço. O efeito foi inesquecível. (Apud Muggiati, 1995, p.24)

Da mesma maneira que a guitarra havaiana era tocada com afinações abertas e com o uso de slide, os guitarristas de blues também puderam adaptar a técnica para o violão. Muggiati comenta que “Os *sliders* do Delta usavam o que estivesse à mão: facas, barras de ferro, pedaços de cano, gargalos de garrafa e até ossos de animais.” (Muggiati, 1995, p.24)

Em 1920 o blues começa a se difundir para as massas, com o primeiro registro fonográfico de um blues, “Crazy Blues”, por Mamie Smith. Desse momento em diante passa a alcançar e influenciar muitos outros compositores e intérpretes.

Nesse mesmo período, é importante salientar alguns outros nomes que não necessariamente estão diretamente relacionados ao uso de afinações alternativas, mas que em paralelo tiveram um papel importante no que posteriormente viria a ser o *fingerstyle* moderno. Tal influência se refere principalmente à técnica de “mão direita” empregada por tais

guitarristas, que muitas vezes será utilizada em conjunto com as *scordaturas*, como veremos adiante.

A técnica se refere ao uso que é feito do polegar para produzir o que é popularmente chamado de “baixos alternados” – uma maneira de tentar reproduzir / imitar no violão o som produzido por um baixo encontrado em bandas e ou em arranjos de piano de *ragtime* (estilo popular norte americano que teve seu auge entre 1897 e 1918); esse mesmo procedimento se fez presente (por motivos similares) “[...] em conjuntos mais antigos de música Country da década de 1920, que basicamente eram constituídos por: violão, bandolim, *fiddle*<sup>6</sup>, baixo acústico e banjo, ou alguma combinação que variava entre duos ou sextetos”. (Ross, 2003, p.134)

A respeito desses conjuntos de cordas, em seu artigo “The guitar in country music” Gordon Ross comenta que:

Com certa frequência, a falta de um baixista fez com que o guitarrista adotasse um papel de “quase baixista”. Isso é feito ao se enfatizar as notas mais graves das progressões de acordes, utilizando-se um padrão rítmico alternado e incorporando-se baixarias para ligar os acordes e produzir uma movimentação harmônica. Somada à linha do baixo, a tarefa de produzir um elemento percussivo também recaía principalmente sobre o violonista, que deveria produzir uma levada mais seca, não permitindo que os acordes soassem por completo. (Ross, 2003, p.134)

Recebe o nome de “alternado” em função do movimento intercalado produzido pelo polegar ao subir e descer as cordas mais graves do violão, enquanto os outros dedos podem de maneira contrapontística e sincopada tocar acordes e melodias em conjunto com os baixos.

Tal estilo de se tocar produziu impactos profundos, que podem ser traçados até os dias de hoje e encontrado no repertório técnico muitos violonistas e guitarristas. Na sua origem figuram dois guitarristas que desempenharam um papel importante na disseminação dessa técnica.

Blind Blake (Artur Blake, 1896 – 1934) é um guitarrista de blues e ragtime, conhecido pelo seu modo de tocar fazendo uso de baixos alternados (*thumb pick*). Sobre ele possuímos um relato interessante vindo de um outro guitarrista da época, Big Bill Broonzy, que comenta o

---

<sup>6</sup> O termo Fiddle é usado para se referir a instrumentos tocados com arcos, principalmente o violino.

intricado modo como Blind Blake conseguia reproduzir o som de uma banda inteira: “Ele soava como cada instrumento em uma banda, saxofone, trombone, clarinetes, fiddles, piano, tudo.” (apud Lomax, 1993, p. 443) (outro conceito que como veremos adiante é muito praticado por violonistas modernos de *fingerstyle*, principalmente em conjunto com o uso de *scordaturas* e de baixos alternados).

Mais um nome que popularizou essa maneira de tocar foi Arnold Schultz (1886-1931), guitarrista de blues norte americano que mesmo sem deixar gravações, passou adiante sua técnica a Kennedy Jones (1900- 1990), que acabou por influenciar Merle Travis (1917 – 1983).

Atualmente muitos se referem a essa técnica como “Travis Picking” em referência à grande disseminação do estilo promovida pelo músico. Posteriormente Travis influenciou outros grandes nomes pertencentes a essa corrente de *fingerstyle* como Chet Atkins (1924 – 2001) e Tommy Emmanuel (1955). Porém, é importante exemplificar que, apesar de Merle Travis e Chet Atkins terem utilizado os baixos alternados em suas músicas, existe uma diferença crucial na execução da técnica entre os dois músicos, e conseqüentemente, entre os músicos vindos dessas “linhagens”. A respeito disso Ross comenta que “Ambos os violonistas usavam o polegar em conjunto com os outros dedos. O estilo tocado por Travis, como ficou conhecido, usa somente o indicador e o polegar, enquanto Atkins se utilizava dos outros três dedos, mais semelhante a um violonista clássico.” (Ross, 2003, p. 138)

### 3.2 A música Celta

Além do blues e do *travis picking*, outro elemento pode ser encontrado nessa história: é a música celta, proveniente de regiões da Irlanda, Escócia, Gales e toda Grã-bretanha, que chegou aos Estados Unidos com as imigrações desses povos.

Tradicionalmente a música folclórica desses países não possuía um acompanhamento harmônico. Sua instrumentação consistia basicamente em gaitas, flautas, *fiddles*, *whistles* e harpas. Elas faziam linhas de melodias solo, e quando executadas junto com outros instrumentos, eram tocadas em uníssono. As duas exceções a esses instrumentos monofônicos eram as gaitas e as harpas; o violão e outros instrumentos que hoje fazem os acompanhamentos dessas peças originalmente não integravam essa cultura musical.

Ainda por volta de 1920, quando os primeiros blues foram gravados, também se começou a gravar músicas dessas outras regiões nos Estados Unidos.

Christopher J. Smith, em seu artigo “The Celtic guitar: crossing cultural boundaries in the twentieth century”, comenta que:

A época de ouro da música tradicional irlandesa nas gravações ocorreu durante os anos de 1920, quando pequenos selos americanos e empresários independentes perceberam que existia um mercado para a música tradicional entre as populações de imigrantes dos estados unidos. Foi somente com o advento dos registros de áudio, com suas capacidades primitivas de gravação e especulações comerciais que julgou-se ser necessário se providenciar um acompanhamento para esses instrumentos que eram apenas capazes de tocar as melodias. Instrumentos harmônico não haviam desempenhado um papel fundamental na tradição irlandesa até aquele momento, e como resultado poucos pianistas e violonistas entenderam como aquela música funcionava harmonicamente. (Smith,2003, p.34)

Após isso, nos anos 30 e 40, surgiu uma grande quantidade de bandas na Inglaterra e Irlanda que tocavam essas músicas tradicionais (*Céilí Bands*), tendo na sua linha de frente flautas, *fiddles* e acordeons, e uma linha rítmica formada por bateristas e pianistas. Os violonistas poderiam aparecer ocasionalmente, mas não eram muito bem-vindos; só passaram a ser mais considerados nos anos 50 com o surgimento do *rock and roll*, que trazia a guitarra na formação de suas bandas. Por uma pressão mercadológica, essas *céilí bands* começaram admitir violonistas e guitarristas em seus grupos, que passaram a ter o duplo papel de tocar músicas tradicionais e a músicas pop numa mesma noite.

Como uma resposta a essa “entrada” do *rock and roll* no mercado, muitos jovens tanto nos EUA quanto na Grã-bretanha, acabaram se posicionando contra essa nova cultura e passaram a procurar/valorizar suas músicas tradicionais, o que acabou por acarretar na América do Norte todo um movimento conhecido como *Great Folk Scare*. Nesse movimento, músicas de blues, o bluegrass de Woody Guthrie e algumas outras começaram a se mesclar; deste período surge o famoso cantor de *folk* Bob Dylan. Alguns anos mais tarde essa manifestação cultural, que valoriza as músicas tradicionais, chega na Irlanda e Inglaterra, dando origem ao *skiffle*.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Um tipo de musica folk, com influencia do jazz e blues, foi popular entre a juventude britânica na década de 1950.

Nos anos 60, o acompanhamento harmônico passa a ficar mais presente e aceito na música tradicional irlandesa, sob forte influência de Seán Ó Riada, que começou a fazer arranjos para antigas *tunes* de uma maneira mais orquestral, porém usando instrumentos tradicionais e usando o cravo como acompanhamento harmônico. Paralelamente o grupo irlandês *The Clancy Brothers* começa a tocar antigas canções, só que utilizando-se do estilo de se tocar violão e banjo de cinco cordas presente nos EUA. Estas duas referências acabaram por incentivar ainda mais os músicos desse meio a buscar por suas origens na música tradicional.

Quando esse estilo passa a ser mais harmonizado e o violão ganha espaço nesse meio, muitos violonistas começam a adaptar/aprimorar suas técnicas para tocar esse tipo de música. Para isto, tomam emprestadas de outros lugares técnicas de se tocar o instrumento, ao mesmo tempo em que desenvolviam seus próprios meios de se tocar a música celta.

Daí surgem nomes como Davey Graham, Bert Jansch e John Renbourn que, conforme aponta Smith em seu artigo, “[...] foram pioneiros do estilo de *fingerpicking*, “folk barroco”, no qual se misturavam técnicas do músico de Nashville Merle Travis com músicas da tradição folclórica inglesa e o contraponto dos alaudistas elizabetanos.” (Smith, 2003, p. 39). O autor acrescenta que:

Graham, o mais musicalmente onívoro e mais eclético dos bretões do *folk* barroco, trouxe de volta afinações que ele aprendeu e adaptou do *oud* africano, mais notavelmente a afinação conhecida pelo acrônimo “DADGAD” (da corda mais grave para a mais aguda). Essa afinação, que produz um tipo de acorde de Dsus (um acorde que não é maior nem menor), foi muito mais propícia para tocar do que os evitados acordes triádicos convencionais, acabando por imitar as notas pedais e a natureza modal das *tunes* tradicionais. (Smith, 2003,p. 39)

Outro músico influenciado por essa afinação foi Martin Carthy, que a transmitiu a Pierre Bensusan, o qual, por sua vez, criou uma maneira idiomática e expressiva de se tocar quase imitando os ornamentos presentes em gaitas e *fiddles*; Pierre é, atualmente, uma das grandes referências no que se refere à afinação DADGAD.

A partir daí as afinações abertas começaram a ser cada vez mais exploradas nas músicas celtas, pois seu uso permite que os violonistas consigam mimetizar ornamentos e idiomatismos presentes em outros instrumentos tradicionais, e acomodar de maneira mais confortável linhas

melódicas presentes nesse repertório, levando o violão a se tornar cada vez mais presente nesse meio.

Portanto, podemos observar o uso de outros tipos de afinação em duas grandes correntes da música popular norte americana. De um lado temos o blues que faz uso de outras afinações para a execução de suas músicas com o uso do *slide*, na busca pela facilidade de produzir acordes abertos. De outro lado, encontramos dentro da música celta o uso de afinações alternativas para tentar trazer (e ao mesmo tempo criar maneiras de reproduzir) em um instrumento novo nesse repertório, uma linguagem e um idiomatismo tradicionais que puderam encontrar no violão um terreno fértil para essas experimentações.

Em paralelo, as afinações alternativas continuaram a ser exploradas e, inclusive em alguns casos, misturadas com a técnica de baixos alternados. Pat Kirtley escreve um artigo (1992) dizendo que entre as décadas de 1960 e 1970 existiram três fontes principais que influenciaram os músicos da atualidade no que se refere a afinações alternativas.

A primeira fonte se refere aos violonistas de *fingerstyle* no início da década de 60, na Inglaterra, com os músicos Davey Graham, John Renbourn, Martin Carthy e Bert Jansch. Sendo eles muito ecléticos em relação às suas influências, não hesitavam em experimentar, acabando por redescobrir e criar várias afinações; todos citavam o blues como forte referencial e inspiração criativa.

A segunda fonte que também sofreu muita influência do blues e do country foram os “*Fingerstyle guitar heroes*” John Fahey e Leo Kotke, dois nomes que são exemplos claros da mistura do uso de *scordaturas* e de baixos alternados em suas composições. Posteriormente, vieram a influenciar uma geração de músicos, dentre os quais um dos protagonistas do *fingerstyle* moderno: Preston Reed.

A terceira fonte remete-se aos compositores e cantores David Crosby e Joni Mitchell, no final da década de 60 e início dos anos 70, que lançavam mão de centenas de afinações, trazendo uma sonoridade única para suas peças.

Concluimos assim esse breve percurso com as palavras de Vasconcelos:

A partir da década de 80, a popularização da música Celta nos Estados Unidos e o surgimento da chamada *New Age*, deram novo impulso à utilização das afinações alternativas, abrindo espaço para novos músicos, como Michael

Hedges, Preston Reed, Pierre Bensusan, Alex De Grassi, El McMeen, entre vários outros.

Todos os nomes citados, relacionados à música popular, utilizam como instrumento principal o violão com cordas de aço, predominante na cultura da música popular Norte-Americana, tanto no *blues* como no *folk*, *country* e no *jazz*. (Vasconcelos, 2002, pg. 61)

### 3.3 O *fingerstyle* moderno

Desse momento em diante, absorvendo um pouco de todas essas correntes que estavam fervilhando nos EUA durante os anos de 1920 a 1970, começam a surgir as primeiras experimentações do que hoje se chama de *fingerstyle* moderno, ou *fingerstyle* percussivo, ou ainda apenas *fingerstyle*.

Citados anteriormente por Vasconcelos, dois nomes chamam atenção e estão nas raízes desse novo modo de se tocar violão: Preston Reed e Michael Hedges.

Podemos encontrar nas primeiras experiências de Preston o uso de *scordaturas* como sendo uma peça-chave no seu desenvolvimento composicional, inaugurando assim uma nova fase dentro do universo violonístico.

Lembremos que o uso de outras afinações ao longo da história sempre esteve relacionado ao maior conforto e facilidade na execução de acordes, ou passagens melódicas difíceis, muitas vezes porque tais linhas provinham originalmente de outros instrumentos com anatomias diferentes, e que, quando transpostas para o violão ficavam mais trabalhosas. As afinações alternativas também possibilitaram tocar músicas em várias tonalidades sem perder o precioso recurso estético e técnico das cordas soltas. Em muitos momentos elas permitiram a mimetização de outros instrumentos, ao simular notas pedais por exemplo, e outros ornamentos muito característicos em várias culturas.

Podemos observar nas primeiras obras de Preston Reed o uso da *scordatura* como um meio do qual compositor se apropriou de maneira inédita, para atribuir funções diferentes à cada uma de suas mãos e abrir espaço para novas abordagens técnicas.

Influenciado pelo meio musical americano da época, Preston incluía em sua técnica o uso dos baixos alternados e de afinações alternativas, começando na década de 80 a fazer experimentos com a técnica de *tapping*. Um trecho da biografia de Preston relata como o

compositor concebeu uma técnica que consistia na mistura do uso de *tapping* com a ideia contrapontística dos baixos alternados na sua música “Frequent Flyer”, onde também utilizava outra afinação:

A partir do seu conhecimento no uso de baixos alternados, ele tentou substituir as vozes de baixos alternados feitas com o polegar, pelo uso do *tapping* feito com a mão esquerda na terceira e quinta casas do braço do instrumento. A mão direita, então, iria sincopar com a mão esquerda, da mesma maneira que os dedos da sua mão direita sincopavam com o polegar nos padrões de *fingerpicking*. O experimento funcionou. Ele deu o nome de Frequent Flyer. (BIOGRAPHY: The birth of a new style, [20--], tradução nossa)

Isso me levou a afirmar, em trabalho anterior (Federsoni, 2015) que quando Preston abdicou do uso da afinação convencional, um espaço adicional se fez presente para que a técnica de *tapping* pudesse ser aproveitada de melhor maneira, de modo que a melodia não fica mais dependente de ser produzida por apenas uma das mãos. Assim, somando-se as notas produzidas pelo *tapping* com as notas produzidas pelas cordas soltas, além de permitir uma maior fluência no dedilhado de ambas as mãos, um segundo espaço foi criado, com elementos musicais de diferentes naturezas sendo produzidos simultaneamente, sendo eles de caráter melódico, harmônico e rítmico/percussivo.

Posteriormente, essa concepção foi se desenvolvendo cada vez mais em suas músicas, e ganhando complexidade em seus motivos rítmicos, harmônicos e melódicos. A ideia do *tapping* e dos contrapontos rítmicos usados por Preston Reed, onde cada mão possuía uma nova função, totalmente fora da técnica da tradicional, passa a se tornar percussão em todo o corpo do violão. Um instrumento que por sua versatilidade já conseguia imitar outros ou ainda simular uma banda inteira (como dito anteriormente), agora consegue mais um espaço em sua técnica para o desenvolvimento de motivos de natureza puramente rítmica, ou ainda, rítmico-harmônicas. Este fenômeno talvez só tenha sido possível ou acessado mais facilmente por conta do uso de *scordaturas*.

Esse novo modelo acaba estimulando uma geração inteira de violonistas em todo o mundo a explorar essas novas técnicas. Nomes como Don Ross, Andy McKee, Jon Gomm, Thomas Leeb, Kaki King, Peteri Sariola, Antoine Dufour, Mike Dawes e muitos outros surgem e passam a compor uma nova escola de violão – o *fingerstyle* moderno (ou *fingerstyle* percussivo, ou simplesmente *fingerstyle*). Nesta escola a influência das gerações passadas ainda

pode ser encontrada no uso de baixos alternados, na percussão no corpo do instrumento e, principalmente, na utilização de afinações alternativas.

É praticamente unânime o uso de outras afinações dentro dessa escola, que utiliza desde as afinações alternativas mais tradicionais até afinações únicas e exclusivas desenvolvidas para cada composição. A finalidade é proporcionar ao intérprete e compositor um meio de expressar algo que a afinação tradicional não sustenta mais – seja por questões técnicas e práticas, por questões estéticas ou ainda questões puramente funcionais, quando se trata da tentativa de mimetizar no violão o *modus operandi* de outro instrumento.

Também é quase unânime o uso de violões com cordas de aço dentre os músicos de *fingerstyle*. Isso se deve a motivos históricos referentes ao tipo de instrumento fabricado e popularmente aceito na cultura norte-americana desde o século passado. As cordas de aço também acabam soando melhor no sentido de potência sonora e projeção de som, quando por exemplo há a necessidade de se “descer” a altura das notas de uma corda para resultar em alguma outra afinação. Além disso, existe toda a questão acústica relacionada a uma maior riqueza de harmônicos produzidos pela corda metálica, o que muito provavelmente fez com que violonistas desse estilo tivessem uma preferência pelo seu uso; o som produzido ao percutir e/ou a executar harmônicos naturais ou artificiais em qualquer uma das cordas é muito mais rico e colorido.

Atualmente é amplamente utilizado o termo “banda de uma pessoa só” para se referir a muitos violonistas de *fingerstyle*. Isto porque é uma prática muito comum, tanto em *covers* artísticos quanto em composições próprias, a ideia de conseguir simular uma banda completa no violão: baixos, algum instrumento harmônico, uma linha melódica e bateria. O grande interesse desses instrumentistas em tentar realizar essa proeza acaba trazendo a cada dia novas maneiras, técnicas e ferramentas ao universo do violão *fingerstyle*, e a ideia da *scordatura* sempre teve um papel de vanguarda nessas experiências.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao menos desde o século XVI existem experimentações com o uso de “outras afinações”. Apenas no século XIX uma delas se estabilizou e passou a ser considerada como padrão. Porém, cerca de 100 anos depois, o modelo tradicional já estava sendo alterado novamente. É certo que a afinação padrão continua sendo uma referência, e o uso de *scordaturas* ainda é visto como uma exceção. No entanto, é notável que historicamente a família do violão, com seus antepassados todos, passou mais tempo se utilizando de outras afinações, do que o tempo a partir do qual se estabilizou a afinação padrão. Mesmo com esse modelo em vigor, a ideia, a possibilidade e uso de tais mudanças ainda se fazem presente.

Desse modo, é necessário observar o violão com outros olhos, e levar em consideração todas as possibilidades e soluções que o instrumento pode oferecer. Um olhar que já era levado em consideração nessa família de instrumentos, e que em algum momento talvez tenha sido perdido ou apenas negligenciado.

Claro que o uso de outras afinações tem suas vantagens e desvantagens. A estabilização e a padronização da afinação trouxeram ao violão a possibilidade de compartilhar uma linguagem comum com outros instrumentos, por exemplo, com a troca de tablaturas por partituras, que agora podem ser lidas e interpretadas por outros musicistas. Também permite a possibilidade de se criar uma tradição e uma maneira de conceber o instrumento de forma unificada entre os próprios instrumentistas, trazendo uma identidade no modo de escrever e de tocar.

Independente do meio no qual o violão esteja inserido, a padronização funciona como uma âncora e é “cega” ao estilo que está sendo tocado. A mecânica da formação dos acordes e das escalas, a distribuição das notas pelo braço segue inalterada, e aqui possuem uma mesma lógica, que desde o século XIX vem sendo explorada a fundo e sendo aprimorada.

Porém, hoje, possuímos o benefício duplo de termos a padronização como o “carro chefe” de nossas práticas, e junto dele todo o desenvolvimento do estudo da teoria musical, que veio se aperfeiçoando ao longo da história, e ainda o recurso das *scordaturas*, como parte integrante da natureza dos nossos instrumentos. Temos um legado deixado para nós, e olhá-lo a partir do conhecimento moderno nos abre um universo de novas possibilidades; se deixarmos

de lado os recursos utilizados no passado, é possível que fiquemos limitados aos mesmos clichês, movimentos, uso de tonalidades mais acessíveis e técnicas consolidadas.

O rápido trajeto percorrido neste trabalho mostra como, historicamente, a alteração das afinações possibilitou que estilos musicais fossem criados, novas técnicas fossem concebidas, e como isso se tornou algo central em alguns meios, como no *fingerstyle*. Não sabemos que proporção o uso das *scordaturas* (e outros elementos que a acompanham) pode tomar; as influências vão se transmitindo, até o ponto de ser impossível prever o que ainda está por vir.

Cada afinação alternativa nos traz um novo instrumento por conta da natureza mais “volátil” das cordas que, ao serem mudadas, nos mostram novas disposições de notas no braço, novas aberturas de acordes e maneiras de se tocar melodias; isto tudo acontece sem que deixemos de lado a lógica e o entendimento do braço do violão, que seguem inalterados devido a sua natureza fixa. A técnica de manuseio do instrumento acaba aparecendo como um terceiro elemento, que não necessita ser alterada para se trabalhar na nova afinação; mas também ela pode vir a ser transformada, como vimos acontecer, por exemplo, nos primórdios do *fingerstyle*.

Hoje continuamos a escrever a história do violão e dos muitos tipos de repertório envolvidos com ele. Talvez daqui a alguns anos vamos poder olhar para trás, da mesma maneira que estamos olhando agora para séculos passados, e entender melhor o papel que a *scordatura* desempenhou nesse ínterim, assim como seus outros desdobramentos. Por enquanto, podemos continuar explorando esse universo de possibilidades que o estudo da história das afinações alternativas nos revelou.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUDEQUE, N. E. **História do violão**. Curitiba. Editora da UFPR. 1994.

FEDERSONI, Y. **A técnica integrada de violão percussivo de Preston Reed**. 2015. Monografia (Bacharelado em instrumento popular - guitarra). Faculdade Santa Marcelina. São Paulo. 2015.

MARTIN, D. Innovation and the Development of the Modern Six-string Guitar. **The Galpin Society Journal**, Oxford, v. 51, p. 86 - 109, jul. 1998.

MARTIN, D. The Early Wire-Strung Guitar. **The Galpin Society Journal**, Oxford, v. 59, p. 123 - 256, may. 2006.

MUGGIATI, R. **Blues: da lama a fama**. 4. ed. São Paulo. Editora 34. 1995.

PRESTON REED BIOGRAPHY: The birth of new style, [20--]. Disponível em: < <http://www.prestonreed.com/bio>>. Acesso em: 23, ago. 2022.

PYALL, N. Guitar stringing in late nineteenth-century North America: the emergence of steel. **Journal of the American Musical Instrument Society**, v. 40, p. 29-74, 2014.

ROSS, G. The guitar in country music. In: COELHO, V. A. **The Cambridge Companion to the guitar**. Cambridge. Cambridge University Press. 2003, p. 133 – 149.

SMITH, C. J. The Celtic guitar: crossing cultural boundaries in the twentieth century. In: COELHO, V. A. **The Cambridge Companion to the guitar**. Cambridge. Cambridge University Press. 2003, p. 33 – 43.

TROUTMAN, J. W. Steelin' the Slide. **Southern Cultures**, Carolina do Norte, v. 19, p. 26 – 52, spring 2013.

VASCONCELOS, M. A. V. **Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. UNICAMP / UFRN. 2002.