

O Violão e seus idiomatismos junto à música vocal

Lourival Lourenço Junior¹

UNESP/PPG-Música – Mestrado

SIMPOM: Teoria e Prática da Interpretação Musical

juniorrlourenco@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar os fundamentos do idiomatismo no violão e considerar a possibilidade da existência de, pelo menos, dois tipos de idiomatismo. Os estudos que serão mencionados aqui, remetem a um idiomatismo instrumental, no qual o violão é considerado em sua dimensão solo. São levados em conta aspectos de sua sonoridade ligados diretamente a seus procedimentos mecânicos e a seu nível de exequibilidade. Estes aspectos são considerados de forma isolada, e vamos nos referir a este idiomatismo por aquilo que é violonístico. Por outro lado, vamos propor a possibilidade de um outro idiomatismo, no qual a identidade do instrumento emerge da organização do pensamento musical em função da coerência e completude da obra. Neste segundo tipo, a relação entre o instrumento e o contexto a que está inserido é determinante. A este segundo tipo de idiomatismo, vamos chamar de violonismo. Por fim, consideramos essa possibilidade no âmbito da música vocal, na qual a inseparabilidade de violão, voz e texto, permite que o violão atue de forma a concatenar a relação entre os três. Dessa forma, as características intraduzíveis do violão florescem e seu idiomatismo é ressignificado pelo texto, além de fornecer suporte musical, imagético e psicológico à toda a música. Apresentaremos também um comentário analítico sobre a música “Resta sim, é remover” de Cesar Guerra-Peixe, na qual poderemos encontrar alguns aspectos que demonstram esse tipo de relação que o violão pode estabelecer. Trata-se de um estudo ainda em andamento, portanto, nos limitaremos a considerar a provável existência do violonismo.

Palavras-chaves: Violão, Canção, Violonismo, idiomatismo

The Idiomatism of Acoustic Guitar with the Vocal Music

Abstract: This article intends to show the guitar idiomatism fundamentals and consider the possibility of, at least, two type of idiomatism. The researches that we will mention here talk about a instrumental idiomatism. In this type, the guitar is considering as a solo instrument. In this case, the sonority, mechanic procedures and the feasibility level are taken into account. This aspects are consider in a isolated way, and we will call it as guitarristic things. On the other hand, we will propose the possibility of other idiomatismo in which the instrument identity emerges from the organization of musical thought in function of the coherence and completeness of the work. In this second type, the relation between the instrument and its context is determinant. We will call this second type of guitarrism. Lastly, we will consider this possibility in the field of vocal music, in which the inseparability of voice, text and guitar makes the guitar concatenate the relation between this three elements. Then the guitars untranslatable features appear and the idiomatism is meaningless by the text, besides to offer music, imagetical and

¹ Bolsista CAPES.

psychological support to the music. We will make a analytical commentary about the Cesar Guerra-Peixe's song called *Resta sim, é remover*. In which we will found some aspects that can demonstrate this kind of idiomatism. This is a work in progress, then we will consider likely existence of guitarrism, without prove it yet.

Key words: Idiomatism, Guitar, Song, *guitarrism*.

Violão, voz e Idiomatismos

A palavra idioma é definida pelos dicionários como a língua própria de um povo, de uma nação, com léxico, formas gramaticais e fonológicas que lhe são peculiares. Na música essa palavra se apresenta, normalmente, associada a um estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um movimento ou período histórico.

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

Dessa forma o termo idiomatismo, corrobora com os significados de “expressão idiomática”. Segundo Xatara a “expressão idiomática” é uma “lexia complexa, indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural” (2001, p. 12). Nesse sentido, no conceito de “expressão idiomática”, está contido o conceito de “idiomatismo”, os quais se referem a uma construção que não possui tradução literal para outro idioma de estrutura equivalente, normalmente por não ter um significado dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem (HOUAISS, 2009)

No âmbito da música, segundo Battistuzzo “o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, com instrumentos ou vozes” (2009, p. 75). Tais condições se referem a timbre, registro, articulação, afinação, expressão, possibilidades físicas ou mecânicas e nível de exequibilidade (LIMA, 2013). Para Scarduelli tais condições se definem como o “conjunto de peculiaridades ou convenções que compõe o vocabulário de um instrumento” (2007. p. 139). Larue descreve como reconhecimento (ou ignorância) das capacidades especiais dos instrumentos, que definem, inclusive, a facilidade de execução (1970, p. 24).

Nesse sentido, o idiomatismo de um instrumento está diretamente ligado à sonoridade que ele produz. As definições teóricas da palavra “articulação” no contexto musical, por exemplo, ganham uma ampliação de sentido quando se diz das características intraduzíveis das “articulações” feitas por um determinado instrumento. O staccato feito por um piano tem aspectos sonoros diferentes de um mesmo staccato feito por um violão, ainda que a definição de staccato seja comum aos dois. Logo, o staccato do violão, ou do piano nesse caso, em sua dimensão prática, é conotativo da definição teórica de staccato. Bem como toda sua descrição técnica é cristalizada pela tradição de sua execução. De forma que, a simples combinação dos significados de sua descrição teórica e técnica não é suficiente para garantir que ambos instrumentos produzam o mesmo staccato. Por mais parecido que possam chegar a ser, qualquer tentativa de torna-los sonoramente semelhantes, sempre será uma espécie de tradução.

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

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

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

De maneira geral tais características e, conseqüentemente, o termo idiomatismo estão associados àquilo que o instrumento pode fazer efetivamente. Os estudos mencionados convergem para uma perspectiva na qual o idiomatismo é um elemento instrumental e, portanto, está diretamente relacionado a procedimentos

mecânicos. Evidente que a sonoridade proveniente de tais procedimentos é também considerada, no entanto, a questão que se propõe aqui é o quanto essa perspectiva contribui para a completude e coerência de uma obra não original para violão solo. Ou seja, a possibilidade de idiomatismo que estamos considerando aqui, se refere a algo que necessariamente emerge da organização do pensamento musical em três dimensões; violão, voz e texto.

Para diferenciar este idiomatismo daquele primeiro, é necessário considerarmos os procedimentos mecânicos como partes constituintes não centrais do idiomatismo, e colocarmos a *relação* como epicentro da questão, isto é, a relação da sonoridade pretendida com a forma de escrita, com a lógica da composição, com sua coerência e meio de expressão. Inclusive, podemos esclarecer essa proposição dizendo que não é o procedimento mecânico, tampouco a sonoridade específica que caracterizam este segundo tipo de idiomatismo, mas a construção intencional da relação entre esses dois elementos, claramente evidenciada na organização do pensamento musical e sintetizada na escrita. Não estamos negando a existência ou validade do idiomatismo instrumental, mas nos referindo a um idiomatismo do qual floresce a identidade do instrumento em função de construir relações e significações.

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

Esta reflexão não trata de um instrumentismo geral, como tampouco de ressignificar o termo. Trata-se aqui de considerar a possibilidade de, pelo menos, dois tipos diferentes de idiomatismo, um que tem por definição os aspectos práticos e isolados do instrumento e outro que se define por uma sinergia entre identidade,

sonoridade e escrita, e que toma diferentes proporções em cada instrumento e universo musical. Este último tipo de idiomatismo não se sustenta a partir de um de seus aspectos isoladamente, como tampouco é possível fazer uma interpretação unilateral dessa relação em gêneros musicais diferentes. A confusão terminológica que acompanha esta discussão, motiva a busca por uma forma de se referir a esse tipo de idiomatismo no contexto da música. Nesse sentido, o pesquisador Achille Picchi, trata em sua tese de doutoramento de um termo que ele cunhou como “pianismo”. Este, circunda as diferenças entre escrita e escritura na composição para piano. Sendo a escritura a forma de organização do pensamento musical da qual emerge uma forma de escrita. Dessa maneira, a escritura constitui um campo de possibilidades de execução. Sobre o termo ele diz:

O pianismo, que se supõe implícito na ideia de pianístico, na verdade torna-se extensivo do problema de *ser* pianístico, isto é, de que a obra escrita seja de fato de escrita e sonoridade típicas do instrumento e somente dele, o que imediatamente nos remete a uma diferença em ideia: o pianístico como o mecânico e funcional e o pianismo transcendendo a mecânica e indo da escrita decodificada para a escritura, como recurso estilístico composicional. (PICCHI, 2010, p, 26).

Pre vemos, portanto, uma necessidade de diferenciar tipos de idiomatismos. Nesse sentido, poder-se-ia considerar o idiomatismo que caracteriza o pianístico, bem como o idiomatismo que trata do pianismo. Conforme afirma Picchi:

Ser pianístico é, necessariamente, conter pianismo; mas o pianismo não é, necessariamente o pianístico. A distinção não constitui um jogo de palavras mas um conhecimento, envolvendo bem mais **intenção** do compositor que a princípio possa parecer. (PICCHI, 2010, p, 26).

Conforme enfatiza o pesquisador, a intenção do compositor é determinante na construção de um pianismo, que não tem como pré-requisito a boa exequibilidade típica de algo pianístico. Dessa forma, a construção intencional da relação da sonoridade com procedimentos mecânicos específicos do piano, constitui o centro gerativo do pianismo mais fundamentalmente do que seus aspectos gestuais. Torna-se necessário, portanto recortar o universo musical e o instrumento a que se refere para averiguar a possibilidade ou não da existência desses dois tipos de idiomatismos. No nosso caso, trataremos do violão e da existência ou não de um violonismo análogo ao pianismo no

universo da música vocal, bem como discutiremos a questão do violonístico como extensão do violonismo.

A voz e as cordas dedilhadas se acompanham há muito tempo. Conforme podemos ver, Luiz Milan (1500 – 1561) em 1536 publica um livro intitulado *El Maestro*, com peças para voz e *vihuela*. Luis de Narvæz (s.d. 1550), da mesma época, publicou livros com *chanson française* e transcrições de trechos de missas de Josquin DePrès. Bem como, Diego Pisador (s.d. – 1557) que publicou transcrições de 8 missas do mesmo compositor além de Villancicos para *vihuela* e voz. A lista de compositores que escreveram pra essa formação não para de crescer ao longo dos séculos. Até que em 1799 Fernando Ferandière, autor do primeiro tratado a ensinar o violonista (então chamado de guitarrista) a ler música no pentagrama, comenta que com seu livro o violão (a guitarra) poderia acompanhar o canto como se fosse um pianoforte. A partir dessa publicação, compositores não violonistas, também puderam compor para o instrumento, inclusive para a formação com voz. Incluindo cordas dedilhadas até mesmo em óperas.

O que se nota no decorrer dos séculos é que a possibilidade da escrita contribui para crescimento do repertório do instrumento, assim como oferece a possibilidade de relações mais profundas entre voz e instrumento. Nas palavras de Picchi, o “pensamento musical e notação musical influenciam-se mutuamente e a evolução da escrita depende muito das tensões e interações que tem lugar entre ambos” (2010, p, 26). Isto quer dizer que com a evolução da escrita, aumentam as chances de encontrarmos violonismo nas composições para violão e voz.

Nesse sentido, podemos dizer que, ao mesmo tempo que temos o idiomatismo violonístico, ou seja, a reunião de procedimentos técnicos e sonoridades próprios do “vocabulário” do violão, temos também o violonismo em que a identidade instrumental se encontra como parte constituinte da organização do pensamento musical, a partir de uma clara intenção do compositor.

Se houver violonismo na música vocal, ele deve ser considerado a partir da inseparabilidade das dimensões de voz, texto e violão. Evidentemente, poderemos encontrar elementos violonísticos na música vocal com violão, a proposta aqui, porém, é verificar a possibilidade do violonismo. Considerá-lo como sinergia entre sonoridade, identidade e escrita, participante da escritura da música vocal, significa dizer que estas características interferem diretamente no desenvolvimento da dimensão vocal e textual. Ou seja, dizer que há violonismo em determinada música, significa dizer que o violão

comporta-se de maneira a integrar e ampliar o significado do texto (ou da leitura que o compositor faz do texto), dando-lhe um suporte que pode ser musical, imagético e/ou psicológico. Este comportamento garante a inseparabilidade das três dimensões a partir da leitura feita pelo compositor e confere coerência e inteligibilidade à obra.

Por fim, podemos entender o idiomatismo do violão como algo que lhe é próprio, particular e inerente. Características que são indecomponíveis, intraduzíveis e cristalizadas pela tradição. No entanto, o idiomatismo que chamaremos de violonístico considera o instrumento isolado, ou seja, a partir dos procedimentos mecânicos e seu nível de exequibilidade. E aquele que chamaremos de violonismo considera o violão a partir de sua sonoridade, identidade e escrita em função da escritura da música, como elemento de coerência e inteligibilidade. O que, no caso da música vocal, lhe confere a atuação como suporte musical, psicológico e imagético da leitura feita pelo compositor.

Comentário analítico - Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe

Para que se possa demonstrar as características desses dois casos, apresentaremos a seguir alguns comentários analíticos da música *Resta sim, é remover* de Cesar Guerra-Peixe, original para a formação, na qual pesquisaremos como será o comportamento do violão.

Esta obra tem a forma A-B, sendo que a primeira parte apresenta uma primeira sessão de 8 compassos que se repetem com as mesmas figurações e mesmas direções, apesar de algumas alterações nas notas. A segunda parte apresenta ostinatos e notas pedais. Tanto na primeira parte quanto na segunda, encontramos, na linha instrumental, arpejos escritos para os quais a mão do violonista permanece fixa. Há portanto, uma organização de “desenhos” de acordes. Temos, na segunda parte um ostinato de acordes arpejados com movimento cromático descendente e notas pedais. Neste final a voz intercala entre um trecho quase recitativo e um melismático, a cada dois compassos a figuração se repete um tom abaixo, finalizando com uma linha melódica descendente, e uma condução cadencial para nota de repouso.

Esta música utiliza-se de um texto do poeta amazonense Elson Farias (1936). Trata-se de um poema com três quadras heptassílabas e sem rima. O texto trata de um momento epifânico desencadeado pelo remover das cinzas do olhar da pessoa a quem o eu-lírico se dirige. Há, nesta revelação, um aspecto também doloroso, pois o

“sabor de puro ver”, inflama a chama de uma dor interior e tudo torna-se novo como lenha verde recém cortada.

O compositor não trabalhou o texto ampliando ou reduzindo, encontramos na música o texto na íntegra. A linha melódica delimita os versos utilizando-se de notas curtas e notas longas, de forma que, todo final de verso está marcado por uma nota longa. O compositor, portanto, apoiou-se na métrica e na prosódia do poema, para organizar os elementos musicais, a tal ponto que podemos perceber, na escrita musical, a divisão de estrofes original do poema. Cada início de estrofe é marcado por algum elemento musical novo, ou por uma citação do início da música, sugerindo um novo começo.

The image shows two musical excerpts, labeled 'a.' and 'b.', comparing the vocal line (Canto) and guitar accompaniment (Violão) for two different phrases. Both are in 3/4 time. Excerpt 'a.' shows the phrase 'Res-ta, sim, é re-mo'. The vocal line starts with a quarter rest followed by a quarter note 'Re', a quarter note 's', a quarter note 'i', a quarter note 'm', a quarter note 'é', a quarter note 're', and a half note 'mo'. The guitar accompaniment starts with a half note chord (C4, E4, G4) and a quarter note chord (F4, A4, C5), then continues with a sequence of chords: C4, E4, G4, F4, A4, C5, G4, E4, C4. Excerpt 'b.' shows the phrase 'in-te-ri - or. Lim-pa-rás o cam-po'. The vocal line starts with a quarter note 'in', a quarter note 'te', a quarter note 'ri', a quarter note 'or.', a quarter note 'Lim', a quarter note 'pa', a quarter note 'rás', a quarter note 'o', a quarter note 'cam', and a half note 'po'. The guitar accompaniment starts with a half note chord (C4, E4, G4) and a quarter note chord (F4, A4, C5), then continues with a sequence of chords: C4, E4, G4, F4, A4, C5, G4, E4, C4. Dynamics markings 'mp' and 'mf' are present in both excerpts.

Fig.1 Comparação dos compassos 1 ao 2 e 18 ao 19, no compasso 18 (b) vemos a citação do início da música (a). Resta, sim, é remover. Cesar Guerra-Peixe.

Podemos perceber que em alguns momentos o tratamento musical deixa transparecer a rítmica poética. Como, por exemplo, no verso “Que a água recém rachada”, cuja escansão seria “quea / a / gua / re / cem / ra / cha / da” com a tônica na 7ª sílaba, musicalmente foi tratado assim:



Fig. 2 Compassos 20 ao 21. Resta, sim, é remove. Cesar Guerra-Peixe.

Uma única figura musical para as sílabas gramaticais cuja escansão demonstrou estarem unidas e a sílaba tônica colocada no tempo forte do compasso, e com mais movimentação melódica do que o trecho que a antecede.

Não há na partitura consultada uma indicação específica para o tipo de voz, porém a considerar sua extensão, ela se adequa tanto às vozes soprano e contralto, quanto ao tenor. Sua extensão é basicamente de uma nona, do Si³ ao Ré⁵,

Percebemos também, o uso das capacidades de ressonâncias típicas do violão, por meio do uso de cordas soltas e intervalos de reverberação de efeito. O uso dessas particularidades do violão em música vocal é bastante relevante pois favorece a relação do instrumento com a voz. A utilização de suas capacidades de ressonâncias constitui um recurso paliativo, dado o seu baixo volume sonoro, quando comparado por exemplo ao piano. Dentre os recursos utilizados em favor das ressonâncias, estão os arpejos que mesclam cordas soltas e cordas presas, intervalos de segundas menores feitos em cordas diferentes e ostinatos com notas pedais em cordas soltas. Além de que nos momentos em que a voz faz uma linha melódica descendente, o violão faz um contraponto com um arpejo ascendente, o que permite maior clareza para a articulação da voz.

O eixo principal escolhido para compreensão desta obra, e em especial, para compreensão de sua unidade, voz, violão e texto, é o aspecto textural. Temos uma predominância de textura homofônica, contudo, sua densidade sofre uma rarefação ao longo da obra. O movimento poético da revelação e redescoberta da percepção supõe um constante crescimento da clareza, este movimento se materializa musicalmente na rarefação da densidade sonora, especialmente da parte instrumental. Os acordes de arpejos escritos e harmonia variada, se reduz a arpejos não escritos e cordas soltas. Bem como a relação da linha melódica com o violão fica mais clara, a medida que seu

centros de apoio passam a serem tocados pelo violão. Portanto, além da rarefação da densidade sonora e do estreitamento da relação entre voz e violão como suporte imagético da epifania do remover as cinzas, ainda temos o contraste com a parte A da música, que confere à segunda parte o aspecto de novidade, tal como diz o texto “estarás assim mais nova”, além do ostinato que dá fluidez ao trecho, tal como a fluidez da água recém rachada. Por fim, podemos considerar uma relação entre a direção melódica e o texto da última frase da música, que diz “Que acabou de ser cortada”. A medida que, todo galho verde de árvore que venha a ser cortado, seca e morre, a linha melódica acontece de maneira descendente com uma cadência final, tal como o violão.

Considerações finais

Como pudemos ver, o idiomatismo enquanto algo exclusivo e original, pode se referir, na música, a tudo que apresenta particularidades intraduzíveis para outros meios de expressão. Portanto, o idiomatismo instrumental para o violão, nos remete a processos violonísticos típicos das composições para o instrumento. Tais processos se referem à procedimentos mecânicos, nível de exequibilidade e suas sonoridades. O que pudemos observar porém, é a possibilidade de existência de um outro tipo de idiomatismo, que chamamos de violonismo. Neste, as particularidades do instrumento atuam em função da construção da coerência, inteligibilidade e completude da obra, ou seja, tais particularidades tornam-se necessárias para que a obra esteja completa. Sendo assim, a relação da identidade instrumental com a escritura da obra, na música vocal, se estabelece a partir da inseparabilidade das dimensões voz violão e texto.

Assim, pudemos notar que o violão, nesta música de Guerra-Peixe, atua de forma inseparável e sinérgica com a voz e o texto, bem como manifesta um suporte imagético e psicológico. Dessa maneira, demonstramos aspectos que podem remeter à presença do violonismo. Este estudo está, ainda, em andamento, portanto nos limitamos a dizer que consideramos a provável existência do violonismo, mas ainda não pudemos demonstrá-la em sua completude.

Referências

BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. Campinas - SP. 175. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 2009.

- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 8ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- FERANDIÈRE, Fernando. *A arte de tocar La guitarra española*. Madrid. 1799
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda. 2009.
- LARUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.
- LIMA, Ismael. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. São Paulo - SP. 154. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Dr. Julio de Mesquita Filho(UNESP), São Paulo, 2013.
- PICCHI, Achille Guido. *As serestas de Heitor Villa Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Campinas - SP. 354. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 2010..
- SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. Campinas - SP. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 2007.
- TYLER, James. SPARKS, Paul. *The guitar and its music*. Nova Yorque, EUA: Oxford University Press, 2002.
- XATARA, Cláudia Maria. As Dificuldades na Tradução de Idiomatismo. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis-SC, volume 8. p.183–194, 2002.
- WADE, Graham. *A concise history of the classic guitar*. EUA: Mel Bay Publications INC, 2001.