



CRISTIANO BRAGA DE OLIVEIRA

A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização

BELO HORIZONTE
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

CRISTIANO BRAGA DE OLIVEIRA

A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical
Orientador: Flavio Terrigno Barbeitas

BELO HORIZONTE
2020

O48t Oliveira, Cristiano Braga de.

A técnica violonística em expansão [manuscrito]: revisão histórica e uma proposta de categorização / Cristiano Braga de Oliveira. - 2020.

203 f., enc.

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Violão - Instrução e estudo. I. Barbeitas, Flavio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Tese defendida pelo aluno CRISTIANO BRAGA DE OLIVEIRA, em 12 de maio de 2020,
e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Fabio Scarduelli
Universidade Estadual do Paraná

Prof. Dr. Thiago Colombo de Freitas
Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais

Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha – Belo Horizonte/MG. CEP: 31270-901. Tel.: (31) 3409 4717.
E-mail: ppgmus@musica.ufmg.br – home page: www.musica.ufmg.br/ppgmus.

AGRADECIMENTOS

A todos que tornaram possível este trabalho.

À Universidade Federal de Minas Gerais por sua excelência na educação.

À Universidade Federal do Maranhão por possibilitar que eu tivesse o afastamento necessário para realizar este trabalho com mais afinco.

Ao meu orientador, Flavio Barbeitas, por todo o conhecimento compartilhado e pela amizade.

Ao meu amigo Paulo Rios Filho pelo companheirismo e por me fazer olhar as possibilidades do violão por um ângulo mais abrangente.

Aos meus colegas de pós-graduação, em especial ao Stanley Levi, pelas importantes discussões e trocas de informações.

A todos os professores que participaram da minha formação.

A todos os meus alunos pelo conhecimento compartilhado.

À minha mãe, Darci Braga, por todo incentivo dado desde o início.

Ao meu pai, Cristoval, por ter comprado discos de Bach, Brahms, Mozart e Beethoven quando eu era criança.

À minha irmã Adriana, por ter me influenciado a ser violonista e ter me incentivado sempre.

À minha irmã Silvana, por ter me educado.

À Camila, pelo incentivo no início deste trabalho.

Ao meu filho Ernesto, por ser tão maravilhoso e me fazer tocar mais bonito.

À Sara, pelo carinho, pelo ouvido atencioso e pelo cuidado.

A todos os meus amigos violonistas, que me ensinaram muito.

*De repente, o objeto viu-se diante da mudança inevitável,
assombrou-se com a potência atualizada.*

Arnogof Tequárru.

RESUMO

Fruto das reflexões geradas por problemas na preparação da performance de *Rua das Pedras*, de Paulo Rios Filho, este trabalho propõe uma reflexão ampla sobre o desenvolvimento da técnica violonística do século XIX até os dias de hoje. Abordamos os problemas relativos ao conceito de técnica expandida (ou estendida), examinando, em seguida, as implicações para o violão. Nossa hipótese é que a falta de lógica no uso desse conceito, no caso do violão, está ligada a um preconceito estilístico, resultando na preferência por convenções da música tonal na pedagogia do instrumento. Tratamos, também, da falta de sincronia entre a pedagogia do violão e as transformações da composição durante o século XX. Evidenciamos ainda a defasagem do violão em relação a instrumentos de prestígio na música de concerto quanto à aceitação nesse “mundo da arte” particular. A falta de definição consistente e exemplificada de “técnica tradicional” na literatura violonística nos motivou a construir um entendimento mais claro desse conceito. Para isso, propusemo-nos a discutir e analisar a evolução da técnica violonística ao longo do período de consolidação do instrumento no mundo da música de concerto, do início do século XIX até a primeira metade do século XX. Nosso foco inicial foram as principais divergências em pontos centrais da técnica violonística no século XIX, que entendemos serem: as restrições ao uso do dedo anelar, o toque com ou sem unhas, o modo de segurar o violão e o posicionamento da mão esquerda. Para isso, analisamos os principais métodos para violão do século XIX. Devido à qualidade e ao volume de conteúdo, utilizamos como fonte principal de informação os métodos de Sor e Aguado. Seguindo essa lógica, analisamos, também, os avanços técnicos e pedagógicos atribuídos ao movimento violonístico que ficou conhecido como “Escola de Tárrega”. Finalizamos a discussão sobre o desenvolvimento da técnica “tradicional” do violão apontando importantes contribuições de Andrés Segovia para o desenvolvimento do instrumento. Após as reflexões realizadas nos cinco primeiros capítulos, propomos, no capítulo 6, as bases para a compreensão e a análise da técnica violonística em diálogo com a contemporaneidade. Sob essa ótica, são sugeridas cinco categorias que englobam as diferentes formas pelas quais podemos entender mais claramente a transformação da técnica violonística ao longo do tempo e em diferentes “mundos da arte” (BECKER, 2010). Finalizamos este trabalho descrevendo o preparo da performance de *Rua das Pedras*, obra para violão solo de Paulo Rios Filho, com atenção ao uso de técnicas não convencionais. Discorremos sobre as dificuldades na realização de passagens específicas e fornecemos sugestões de estudo para a performance.

Palavras-chave: violão, técnica expandida, técnica tradicional, pedagogia do violão, *Rua das Pedras*.

ABSTRACT

As a result of reflections based on problems while preparing the performance of *Rua das Pedras*, by Paulo Rios Filho, this work proposes a broad reflection on the development of guitar technique from the 19th century to the present day. We approach the problems related to the concept of expanded (or extended) technique, examining its implications to the guitar. Our hypothesis is that this inadequate concept, as far as the guitar is concerned, is linked to a stylistic prejudice, which explains the preference for tonal music conventions in the pedagogy of the instrument. We also demonstrate the disparity between guitar pedagogy and changes in composition during the 20th century, highlighting the delay of the guitar in relation to prestigious instruments of concert music as to the acceptance in this particular “art world”. The lack of a consistent and exemplified definition of “traditional technique” in the guitar literature motivated us to pursue a clearer understanding of this concept. In order to do that, we set out to discuss and analyze the evolution of guitar technique over the period of its consolidation in the world of concert music – from the early 19th century to the first half of the 20th century. At first, we focused on the main divergences in central aspects of the guitar technique in the 19th century, which we consider to be the following: restrictions on the use of the ring finger, playing with or without nails, ways to hold the guitar and positioning of the left hand. Then, we analyze the main methods for guitar from the 19th century. Due to the quality and volume of this content, we use the methods of Sor and Aguado as the main sources of information. Following this reasoning, we also analyze the technical and pedagogical progress attributed to the guitar movement known as Tárrega School. We finish the discussion on the development of the “traditional” guitar technique by pointing out important contributions to the development of the instrument by Andrés Segovia. After the discussion in the first five chapters, we set the ground, in chapter 6, for the understanding and analysis of the guitar technique aligned with the contemporaneity. From this perspective, we suggest five categories, encompassing different ways to understand more clearly the transformation of guitar technique over time and across “art worlds”(BECKER, 2010). In the last chapter, we describe our preparation for the performance of *Rua das Pedras*, a solo guitar work by Paulo Rios Filho, with attention to the use of unconventional techniques. Besides, we discuss the difficulties in executing specific passages and provide studying suggestions for performance.

Keywords: guitar, extended technique. traditional technique, guitar pedagogy, Rua das Pedras.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1. PROBLEMAS CONCEITUAIS..... | 16 |
| 1.1. Técnica expandida: “o que será que será?”..... | 21 |
| 2. ENTRE DEFASAGENS PEDAGÓGICAS E HISTÓRICAS..... | 32 |
| 3. EM BUSCA DE UMA TÉCNICA TRADICIONAL..... | 47 |
| 3.1. O “mundo da arte” do violão de concerto..... | 48 |
| 3.2. A notação para violão..... | 54 |
| 3.3. Pedagogia e métodos..... | 57 |
| 3.4. O violão solista..... | 65 |
| 3.5. O violão acompanhador..... | 68 |
| 3.6. Posturas e atitudes na execução..... | 71 |
| 3.7. O dilema da mão direita: com ou sem unhas..... | 78 |
| 3.8. A incorporação e a restrição do uso do dedo anelar no violão do século XIX..... | 82 |
| 3.8.1. <i>O uso do anelar nas 120 fórmulas de arpejo de Giuliani (1812) “inspiradas” em Moretti (1799).</i> | 84 |
| 3.8.2. <i>Restrições e usos do dedo anelar no violão do século XIX.</i> | 90 |
| 3.9. Outras técnicas (expandidas?)..... | 107 |
| 3.9.1. <i>Imitações.</i> | 111 |
| 3.9.2. <i>Sons distorcidos.</i> | 112 |
| 3.9.3. <i>O polegar esquerdo e sua postura ideal.</i> | 112 |
| 3.9.4. <i>Harmônicos.</i> | 116 |
| 3.10. Outras considerações..... | 119 |
| 4. A ESCOLA DE TÁRREGA..... | 123 |
| 4.1. A “Escola de Tárrega” segundo seus discípulos..... | 128 |
| 4.1.1. <i>Uma nova pedagogia.</i> | 129 |
| 4.1.2. <i>Uso do dedo anelar da mão direita.</i> | 133 |
| 4.1.3. <i>Ainda a questão do toque com unhas.</i> | 137 |
| 4.1.4. <i>Imitações de outros instrumentos.</i> | 139 |
| 4.1.5. <i>“Um banquinho, um violão” e as posturas de ambas as mãos.</i> | 140 |
| 4.1.6. <i>A prática das transcrições.</i> | 145 |
| 5. SEGÓVIA: A ACEITAÇÃO DO VIOLÃO NO MUNDO DA ARTE DA MÚSICA DE CONCERTO E O DESENVOLVIMENTO DE NOVAS CORDAS..... | 147 |
| 6. CATEGORIAS: BASES PARA UMA ABORDAGEM DO VIOLÃO EM DIÁLOGO COM A CONTEMPORANEIDADE..... | 155 |
| 6.1. Categoria 1: transformação de habilidades mecânicas convencionais..... | 155 |
| 6.2. Categoria 2: O violão como um corpo sonoro total..... | 159 |
| 6.3. Categoria 3: uso do corpo como extensão do instrumento..... | 160 |
| 6.4. Categoria 4: o violão preparado..... | 162 |
| 6.5. Categoria 5: a técnica sem o violão ou o violão sem a técnica..... | 164 |
| 7. TÉCNICAS EXPANDIDAS E O PREPARO DA PERFORMANCE EM RUA DAS PEDRAS, DE PAULO RIOS FILHO..... | 166 |
| 7.1. O compositor..... | 167 |
| 7.2. Gênese de Rua das Pedras..... | 168 |
| 7.3. “Técnicas expandidas” em Rua das Pedras..... | 174 |
| 7.3.1. <i>O violão como corpo sonoro total em Rua das Pedras.</i> | 176 |
| 7.3.2. <i>Imbricando demandas técnicas.</i> | 180 |
| 7.3.3. <i>Imbricando efeitos percussivos, vocais e “recitação”.</i> | 182 |
| 7.4. O momento da performance: no palco..... | 186 |
| 7.5. Nem tudo foi difícil..... | 187 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 191 |

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Rasgueados no Concerto de Aranjuez..... 27

Figura 2: Bula da Sequenza nº 11 de Luciano Bério..... 28

Figura 3: Digitação de mão direita. Fonte: AMAT, 1626, p. 18..... 28

Figura 4: Exercício para dedo mínimo. Fonte: PRAT. 1951, p. 1..... 30

Figura 5: Índice de exercícios no método de Aguado. Fonte: AGUADO, 1843..... 31

Figura 6: Rasgueados e glissandos realizados com barra de madeira em Si le jour Parait. Fonte: OHANA, 1963..... 42

Figura 7: Sons indeterminados com barra de madeira em Si le jour Parait. Fonte: OHANA, 1963..... 42

Figura 8: Trecho de Las Seis Cuerdas, de Alvaro Company. Fonte: COMPANYY, 1963..... 43

Figura 9: Simbologia técnica em Las Seis Cuerdas. Vibratos. Fonte: COMPANYY, 1963..... 43

Figura 10: Simbologia técnica em Las Seis Cuerdas. Diferentes toques. Fonte: COMPANYY, 1963..... 44

Figura 11: Simbologia técnica em Las Seis Cuerdas. Percussão. Fonte: COMPANYY, 1963..... 44

Figura 12: Últimos compassos. Noturnal. Fonte: BRITEN, 1963..... 45

Figura 13: Fonte: BAILLEUX, 1773, p. 17..... 55

Figura 14: Lição terceira. Fonte: FERANDIERE, 1799..... 56

Figura 15: Três Rondós para Violão de Frederico Moretti..... 57

Figura 16: Diferentes digitações para mão direita. Fonte: PELZER, 1833, p. 35..... 65

Figura 17: Apoio do violão na cadeira. Fonte: AGUADO, 1825..... 72

Figura 18: Tripodion..... 73

Figura 19: Tripodion..... 73

Figura 20: Sor e o apoio na mesa. Fonte: SOR, 1930, p. 11..... 76

Figura 21: Posicionamento dos Italianos no Méthode pour la Gítarre, de Fernando Sor..... 77

Figura 22: Mateo Carcassi e o apoio na perna esquerda..... 78

Figura 23: Arpejo nº 1. Fonte: MORETTI, 1799, p. 45..... 84

Figura 24: Arpejo nº 2. Fonte: GIULIANI, 1812..... 85

Figura 25: Arpejo nº 1. Fonte: CARCASSI, 1896, p. 17..... 85

Figura 26: Arpejo nº 1. Fonte: SOR, 1830, p. 17..... 85

Figura 27: Uso do dedo anelar. Fonte: GIULIANI, 1812..... 86

Figura 28: Uso do dedo anelar. Fonte: GIULIANI, 1812..... 86

Figura 29: Uso do dedo anelar. Fonte: GIULIANI, 1812..... 87

Figura 30: Arpejo nº 9. Fonte: MORETTI, 1799, p. 45..... 87

Figura 31: Arpejo nº 15. Fonte: GIULIANI, 1812..... 87

Figura 32: Arpejo nº 33. Fonte: MORETTI, 1799, p. 46..... 87

Figura 33: Arpejo nº 18. GIULIANI, 1812, p. 2..... 88

Figura 34: Arpejo nº 11. Fonte: MORETTI, 1799, p. 45..... 88

Figura 35: Arpejo nº 18. Fonte: CARCASSI, 1896, p. 19)..... 88

Figura 36: Arpejos. Fonte: MORETTI, 1799..... 88

Figura 37: Arpejos. Fonte: PELZER, 1833, p. 38..... 89

Figura 38: Arpejos. Fonte: GIULIANI, 1812..... 89

Figura 39: Arpejo nº 14. Fonte: MORETTI, 1799, p. 47..... 89

Figura 40: Trêmulo. Fonte: GIULIANI, 1812..... 89

Figura 41: Trêmulo. Fonte: GIULIANI, 1812..... 90

Figura 42: Trêmulo. Fonte: MERTZ, 1848, p. 15..... 90

Figura 43: Uso do anelar. Fonte: AGUADO, 1825, p. 15..... 91

Figura 44: Uso do I-M-A nos bordões. Fonte: AGUADO, 1825, p. 22..... 92

Figura 45: Arpejos. Fonte: AGUADO, 1825, p. 83..... 92

Figura 46: Arpejos. Fonte: AGUADO, 1843, p. 52..... 92

Figura 47: Estudo nº 10. Fonte: AGUADO, 1825, p. 82..... 93

| | |
|---|-----|
| Figura 48: Uso do A. Fonte: AGUADO, 1825. p. 84..... | 93 |
| Figura 49: Uso do A para melodia. Fonte: AGUADO, 1825. p. 86..... | 94 |
| Figura 50: Arpejos. Fonte: GIULIANI, 1812..... | 95 |
| Figura 51: Arpejo. Fonte: PELZER, 1833, p. 39..... | 95 |
| Figura 52: Uso dos dedos da mão direita. Fonte: SOR, 1830, p. 14..... | 96 |
| Figura 53: Digitação com P-M-I nas cordas primas. Fonte: SOR, 1830..... | 99 |
| Figura 54: Exercícios. Fonte: SOR, 1830..... | 100 |
| Figura 55: Uso do polegar nas cordas primas. Fonte: BERLIOZ, 1855, p. 83..... | 101 |
| Figura 56: Uso do polegar nas cordas primas. Fonte: BERLIOZ, 1855, p. 83..... | 101 |
| Figura 57: Uso do anelar. Fonte: AGUADO, 1825, p. 22..... | 102 |
| Figura 58: Escalas com I-M. Fonte: AGUADO, 1843. p. 19..... | 103 |
| Figura 59: Exercícios para mão direita. Fonte: AGUADO, 1843, p. 14..... | 104 |
| Figura 60: Arpejos. Fonte: MORETTI, 1799, p. 46..... | 104 |
| Figura 61: Exercícios para mão direita. Fonte: SOR, 1830..... | 104 |
| Figura 62: Estudo nº 5. Fonte: AGUADO, 1843..... | 105 |
| Figura 63: Estudo nº 5. Fonte: AGUADO, 1843..... | 105 |
| Figura 64: Uso do anelar. Fonte: AGUADO, 1843, p. 52..... | 106 |
| Figura 65: Uso do anelar. Fonte: AGUADO, 1825, p. 79..... | 106 |
| Figura 66: Estudo nº 8. Fonte: AGUADO, 1843, p. 63..... | 107 |
| Figura 67: Uso do anelar. Fonte: AGUADO, 1843, p. 16..... | 107 |
| Figura 68: Arraste. Fonte: AGUADO, 1825, p. 41..... | 108 |
| Figura 69: Produção de som com a mão esquerda. Fonte: AGUADO, 1825, p. 47..... | 109 |
| Figura 70: Glissandos na Sonata Op. 47, 2º movimento, de A. Ginastera..... | 110 |
| Figura 71: Tambora. Fonte: AGUADO, 1825, p. 48..... | 111 |
| Figura 72: Tambora. Fonte: AGUADO, 1843, p. 55..... | 112 |
| Figura 73: Uso do polegar da ME para pressionar as cordas. Fonte: AGUADO 1825, p. 52..... | 113 |
| Figura 74: ME em Sor (errado)..... | 114 |
| Figura 75: ME em Sor (correto)..... | 114 |
| Figura 76: Pressionando notas com o polegar da mão esquerda. Fonte: SOR, 1830..... | 115 |
| Figura 77: Uso do Polegar da ME para pressionar as cordas em Giuliani..... | 116 |
| Figura 78: Uso do P. da ME para pressionar as cordas em Giuliani..... | 116 |
| Figura 79: Harmônicos. Fonte: AGUADO, 1825, p. 50..... | 117 |
| Figura 80: La Tirolienne Variée, Op. 1, var. 4, de François Fossa..... | 119 |
| Figura 81: Calderón cantante. Fonte: AGUADO, 1825, p. 46..... | 121 |
| Figura 82: Prelúdio 1º. Fonte: AGUADO, 1843, p. 45..... | 121 |
| Figura 83: Exercícios. Fonte: PUJOL, 1971, p. 14..... | 131 |
| Figura 84: Exercícios. Fonte: PUJOL, 1971, p. 14..... | 131 |
| Figura 85: Exercício atribuído a Tárrega. Fonte: SOARES, 1962. p.14..... | 132 |
| Figura 86: Toque apoiado. Fonte: PUJOL, 1956, p. 82..... | 133 |
| Figura 87: Exercícios para o anelar. Fonte: ROCH, 1921, p. 28..... | 135 |
| Figura 88: Exercícios de mão direita. Fonte: SOARES, 1962. p. 14..... | 135 |
| Figura 89: Recuerdos de La Alhambra..... | 136 |
| Figura 90: Reverie, G. Regondi, p. 4..... | 136 |
| Figura 91: Exercícios para trêmulo. Fonte: PUJOL, 1971, p. 100..... | 137 |
| Figura 92: Tamboril. Fonte: PUJOL, 1971. p. 143..... | 139 |
| Figura 93: Tamboril na Gran Jota de F. Tárrega..... | 140 |
| Figura 94: Tárrega e o apoio de pé..... | 141 |
| Figura 95: Modelo de apoio de pé, “taburete”. Fonte: PUJOL, 1956, p. 77..... | 141 |
| Figura 96: Pontos de apoio do violão. Fonte: PUJOL, 1956, p. 78..... | 142 |
| Figura 97: Pontos de apoio do violão. Fonte: PUJOL, 1956, p. 78..... | 142 |
| Figura 98: Posicionamento da mão direita. Fonte: PUJOL, 1956, p. 79..... | 143 |

| | |
|---|-----|
| Figura 99: Posicionamento da mão direita. Fonte: PUJOL, 1956, p. 79..... | 143 |
| Figura 100: Josefina Robledo, posição para senhoras. Fonte: SOARES, 1962..... | 144 |
| Figura 101: Posicionamento de mão esquerda. Fonte: PUJOL, 1956 P. 77-78..... | 144 |
| Figura 102: Figura 101: Posicionamento de mão esquerda. Fonte: PUJOL, 1956 P. 77-78..... | 144 |
| Figura 103: Transições de N. Coste. Sarabanda, de Robert de Visée..... | 145 |
| Figura 104: Meia pestana com o dedo 4. Fonte: AGUADO, 1825, p. 29..... | 156 |
| Figura 105: Meia pestana com o dedo 4 no Scherzo da Sonata Op. 47 de Ginastera..... | 157 |
| Figura 106: Sonata de A. José (manuscrito)..... | 158 |
| Figura 107: Sonata de A. José (edição)..... | 158 |
| Figura 108: Uso do polegar para pressionar as cordas por Marcus Tardelli..... | 158 |
| Figura 109: Uso do polegar para pressionar cordas em Tonada por Despedida. Fonte: SANCHÉS, 2002. | 159 |
| Figura 110: Violão como corpo sonoro total no Scherzo da Sonata op. 47, de Ginastera..... | 160 |
| Figura 111: Violão como corpo sonoro total no Finale da Sonata op. 47, de Ginastera..... | 160 |
| Figura 112: Uso da voz na Balada para violão solo, de Kampela..... | 161 |
| Figura 113: Uso da voz na Balada para violão solo, de Kampela..... | 161 |
| Figura 114: Uso da voz no Estudo Percussivo nº 3, de Kampela..... | 162 |
| Figura 115: O Spider Capo da Creative Tunings..... | 163 |
| Figura 116: Início do Estudo nº 6, de Carlos Alberto Pinto Fonseca..... | 169 |
| Figura 117: Início de Rua das Pedras, de Paulo Rios Filho..... | 169 |
| Figura 118: Rua das Pedras, compassos 36-37..... | 170 |
| Figura 119: Rua das Pedras, compassos 95-98..... | 170 |
| Figura 120: Rua das Pedras, compassos 89-91..... | 170 |
| Figura 121: Estudo nº 6, compassos 17-18..... | 170 |
| Figura 122: Rua das Pedras, compassos 132-133..... | 171 |
| Figura 123: Sistema de notação em Rua das Pedras..... | 177 |
| Figura 124: Gesto percussivo de difícil realização em Rua das Pedras, compasso 17..... | 177 |
| Figura 125: Sugestão de exercícios preparatórios para trabalhar progressivamente a complexidade gestual..... | 179 |
| Figura 126: Gesto percussivo de difícil realização em Rua das Pedras, compasso 128..... | 179 |
| Figura 127: Imbricações percussivas em Rua das Pedras, compasso 17..... | 180 |
| Figura 128: Imbricações percussivas em Rua das Pedras, compassos 120-121..... | 181 |
| Figura 129: Poesia acompanhada de efeitos percussivos em Rua das Pedras..... | 182 |
| Figura 130: Poesia acompanhada por gestos percussivos (tapping) em Rua das Pedras, compasso 136. | 183 |
| Figura 131: Poesia acompanhada por gestos percussivos em Rua das Pedras, compasso 27..... | 183 |
| Figura 132: Gestos vocais e violonísticos em Rua das Pedras, compassos 15-16..... | 184 |
| Figura 133: Notas de performance em Rua das Pedras..... | 184 |
| Figura 134: Notas de performance em Rua das Pedras..... | 184 |
| Figura 135: Assovios em Rua das Pedras, compassos 31-33..... | 185 |
| Figura 136: Assovio em Rua das Pedras, compassos 14-16..... | 186 |
| Figura 137: Efeitos percussivos em Rua das Pedras, compassos 15-16..... | 188 |
| Figura 138: Notas abafadas em Rua das Pedras, compasso 26..... | 188 |
| Figura 139: Notas abafadas em Rua das Pedras, compasso 6..... | 189 |
| Figura 140: Notas abafadas em Rua das Pedras, compassos 86-87..... | 189 |

INTRODUÇÃO

Fruto das reflexões geradas por problemas na preparação da performance de *Rua das Pedras*, de Paulo Rios Filho, este trabalho se propõe a fazer uma ampla reflexão sobre o desenvolvimento da técnica violonística: do século XIX até os dias de hoje. Sob essa perspectiva, abordaremos os problemas relativos ao conceito de técnica expandida (ou estendida), examinando, em seguida, como se aplicam ao violão. Trataremos, também, da falta de sincronia entre a pedagogia do violão e os avanços da composição no século XX. Além disso, evidenciaremos a defasagem do violão em relação a instrumentos de prestígio na música de concerto quanto à aceitação no mundo da arte em que essa música circula.

Para o violão, o conceito de técnica expandida é frequentemente relacionado a uma noção muito vaga de “técnica tradicional”. Por isso, propusemo-nos a discutir e analisar a evolução da técnica violonística ao longo do tempo, com o intuito de melhor entender o que, de forma superficial, vem sendo chamado de “técnica tradicional”. Pela abrangência do tema, nosso foco será nas principais divergências entre pontos centrais da técnica violonística no século XIX, que entendemos ser: as restrições ao uso do dedo anelar, o toque com ou sem unhas, o modo de segurar o violão, o posicionamento da mão esquerda etc. Segundo essa lógica, analisamos, também, os avanços técnicos e pedagógicos atribuídos a Francisco Tárrega. Finalizaremos a discussão sobre o desenvolvimento da técnica “tradicional” do violão apontando importantes contribuições de Andrés Segóvia.

Com um quadro da evolução da técnica violonística, pudemos chegar a uma noção mais realista do que significa “técnica expandida” na literatura do violão. Nesse contexto, expusemos cinco categorias visando formar uma base para a compreensão do desenvolvimento da técnica violonística.

Como colocado no início deste trabalho, a reflexão trazida foi fruto da experiência que tivemos durante a preparação da performance de *Rua das Pedras*, do compositor Paulo Rios Filho. A preparação dessa obra apresentou diversos problemas relativos à leitura e às técnicas necessárias para sua execução. Grande parte das demandas técnicas exigidas para a performance dessa obra fugiu muito aos padrões convencionados da técnica violonística. Esses são os padrões tradicionalmente ensinados em instituições de ensino formal, como conservatórios e universidades, onde tivemos nossa formação como violonista. Assim,

entendemos que os problemas apresentados não eram individuais, mas resultavam de falta de preparação para as práticas de performance da música contemporânea, que não se sujeitam aos constrangimentos de rígidas convenções do passado. Apresentados os problemas, propusemo-nos a fazer uma ampla reflexão sobre a técnica violonística e a pedagogia do violão. Essas reflexões tiveram o intuito de melhorar nossa prática como intérprete e professor, além de gerar subsídios para novas performances de *Rua das Pedras*, ou de obras que apresentem problemas semelhantes. Além disso, acreditamos que nossas considerações e questionamentos possam servir a outros trabalhos que aprofundem a discussão sobre a evolução da técnica instrumental e de sua pedagogia. Sob essa ótica, Becker afirma:

Cada obra do artista, ou conjunto de obras, também nos faz penetrar num mundo que define em parte o uso de elementos até então desconhecidos e, portanto, pouco compreensíveis à primeira abordagem. As pessoas que se entregam à descoberta de um trabalho inovador, apesar do hermetismo que este possa inicialmente apresentar, talvez aprendam o bastante para conseguir interpretá-lo (BECKER, 2010, p. 75).

Nesse sentido, o trabalho se insere no âmbito do que vem sendo chamado academicamente de pesquisa artística. A pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática (Lopez Cano, 2015, p.71). Ainda de acordo Lopez Cano:

Esta modalidade de pesquisa está fortemente vinculada a alguma produção artística como resultado de processos criativos. Deste modo, a pesquisa se realiza “em e através” dos mesmos objetos e processos que formam parte dos produtos da pesquisa. São, ao mesmo tempo, o meio e o resultado da investigação (LOPEZ CANO, 2015, p. 73).

Assim, num contexto em que as práticas musicais em geral têm requerido constante reflexão, a pesquisa em Performance tem aberto espaço para a documentação de processos de aprendizagem de obras musicais. Esse formato permite a difusão de conhecimentos específicos, antes comumente restritos à tradição oral. No caso de práticas de performance contemporâneas, esse modelo de difusão nos permite suprir, em tese, a lacuna que os métodos tradicionais deixam ao não abordarem questões pertinentes a boa parte da produção musical atual, como a técnica expandida. Lopez Cano afirma ainda que: “Aquilo que foi verbalizado forma só uma parte do conhecimento o qual se complementa através

dos saberes procedimentais manifestados nas ações. O discurso é uma predisposição à ação” (2015, p. 84).

Dentro dessa proposta, podemos citar a pianista Luciane Cardassi (2006), que realiza a documentação dos processos de aprendizagem da obra musical como forma de maximizar a troca de experiências, que no ensino formal, baseia-se em aulas, tutoriais e material didático impresso. Esse modelo também poderia suplementar as aulas tradicionais, e, em alguns casos, teria a função de preencher a lacuna deixada pela falta de metodologia que ofereça suporte às práticas de música contemporânea.

Neste trabalho, além de documentar o processo de aprendizagem de *Rua das Pedras*, apresentamos as reflexões e análises decorrentes desse aprendizado. Assim, no capítulo 1, problematizaremos o conceito de técnica expandida. Nesse processo, procuraremos pontuar as adjetivações indevidas relacionadas à noção de técnica, cientes de que um entendimento comum desse termo em música está ligado à otimização de um processo, não ao ato mecânico em si. Durante a revisão da bibliografia relativa ao tema, percebemos que certos autores relacionam a noção de técnica expandida ao inusual e ao não tradicional. A falta de definição consistente e exemplificada do conceito de técnica tradicional na literatura violonística nos motivou a percorrer um caminho em busca de uma técnica tradicional. Dentro desse contexto, no decorrer deste trabalho, recorreremos ao conceito de “mundos da arte” e suas convenções em Becker (2010) para nos ajudar a compreender as peculiaridades de diferentes fazeres musicais.

No capítulo 2, abordaremos as defasagens históricas e pedagógicas do violão em relação a instrumentos de maior prestígio no mundo da música de concerto, como o violino e o piano. Também nos proporemos a refletir sobre as lacunas entre as quebras de paradigma ocorridas na música do século XX e a pedagogia do violão. Essa discussão se mostrou central ao entendimento do conceito “técnica expandida” aplicado ao violão.

No capítulo 3, o mais extenso, voltaremos ao início do século XIX, período em que foram escritos os primeiros métodos para violão de seis cordas simples¹, o instrumento antigo mais diretamente ligado ao violão moderno. Assim, faremos uma ampla reflexão

¹ O Brasil é o único país em que esse conhecido instrumento tem o nome de violão. Na língua espanhola, e mesmo no português de Portugal, o nome que se refere à esse antecessor do violão é guitarra. Em Inglês, *guitar*, em Francês, *guitare*, em Alemão *guitare* e em Italiano, *chitarra*. Decidimos nos referir à guitarra de quatro cinco e seis ordens como violão, porque acreditamos que o uso do termo guitarra poderia gerar certa confusão no leitor desavisado, sendo que este nome é usado, no Brasil, para se referir ao instrumento elétrico, a guitarra elétrica.

sobre a evolução da técnica violonística da época. Para isso, analisaremos os principais métodos para violão do século XIX. Devido à qualidade e ao volume de conteúdo, utilizaremos como fonte principal de informação os métodos de Sor e Aguado. Embora o século XIX seja considerado um marco para a técnica em instrumentos como o violino e o piano, percebemos que, no que se refere ao violão, a pedagogia estava longe de se consolidar. Demonstramos que uma ideia de expansão ou evolução da técnica do violão à época estava ligada ao tensionamento entre a técnica de cordofones mais antigos e as novas proposições. Nesse contexto, as principais divergências se relacionavam à técnica de mão direita. Pretendemos mostrar que os métodos de violão do século XIX tendiam a duas vertentes: a que se propunha a explicar a técnica necessária para tocar a própria música do autor, como em Sor (1830); e a que se propunha a ensinar um violão mais abrangente, como em Aguado (1825) e (1843). Nessa perspectiva, evidenciaremos como o desenvolvimento das convenções técnicas do violão no século XIX estava extremamente ligado aos próprios violonistas, prevalecendo a crença, exposta também em Berlioz (1855), de que não se poderia compor para violão sem saber tocá-lo.

No capítulo 4, discutiremos as mudanças na pedagogia do violão atribuídas ao movimento violonístico que ficou conhecido como “Escola de Tárrega”. Nesse contexto, demonstraremos a contribuição dessa escola. Veremos que Tárrega, ao propor uma pedagogia focada na preparação técnica do violonista por meio de exercícios puramente mecânicos, coloca o ensino de violão em sincronia com o ensino em voga em conservatórios de música da época. Veremos também como a prática da transcrição teve um papel primordial nesse cenário, tanto por alargar o tímido repertório do violão da época, quanto por levar sua técnica para fora do domínio do “compositor violonista”.

No capítulo 5, mostraremos como o violão se tornou aceito, finalmente, no mundo da música de concerto. Esse feito, em grande parte, é atribuído a Andrés Segóvia, que, em termos gerais, seguiu algumas práticas atribuídas à Escola de Tárrega. Dentre elas, estão a prática de transcrições e o apoio do violão na perna esquerda, com o auxílio de um banquinho. Demonstraremos também a participação de Segóvia na confecção das cordas de nylon em meados do século XX. A opção por esse material, em substituição às cordas de tripa, teve impacto direto na técnica violonística e na sonoridade do violão.

Após as reflexões realizadas nos cinco primeiros capítulos, proporemos, no capítulo 6, as bases para a compreensão e a análise da técnica violonística em diálogo com a contemporaneidade. Sob essa ótica, são sugeridas cinco categorias que englobam as diferentes formas pelas quais podemos entender mais claramente a transformação da técnica violonística ao longo do tempo e em diferentes “mundos da arte”.

No capítulo 7, descreveremos o preparo da performance de *Rua das Pedras*, obra para violão solo de Paulo Rios Filho. Nesse contexto, analisaremos e discutiremos o uso de técnicas não convencionais, discorrendo sobre as dificuldades de realização de passagens específicas e fornecendo sugestões de estudo para sua performance. Como base para a análise das demandas técnicas contidas nesta obra, utilizaremos as categorias expostas no capítulo 6.

1. PROBLEMAS CONCEITUAIS

A ideia inicial deste trabalho surgiu através da observação de que determinadas obras necessitavam, para sua interpretação, de um conhecimento de signos e demandas técnicas não usuais no repertório de violão tomado como “tradicional”. Percebemos também que essas demandas, por vezes, eram denominadas “expandida” ou “estendida”, o que dificulta a compreensão do fenômeno. Além disso, noções rudimentares sobre a evolução da técnica violonística conduziram à tentativa de delimitação de uma técnica “usual” ou tradicional, na verdade, tentativa de discriminar procedimentos técnicos específicos, que fugiam aos padrões convencionais de um determinado mundo da arte em certa época. Para nos ajudar a compreender as peculiaridades de diferentes fazeres musicais, recorreremos à noção de “mundos da arte”. Segundo Becker:

Todo trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes nas obras. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade colectiva aos quais podemos chamar de mundos da arte (BECKER, 2010, p.27).

Este trabalho discute práticas de atividades coletivas em música, com um recorte voltado ao pequeno mundo da arte que utiliza o violão como seu veículo. Sobre a constituição dos mundos da arte, Becker diz:

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso mais frequente. (BECKER, 2010, p.54).

Dentro de um mundo da arte específico (chamado por vezes de música clássica ou música de concerto), em que a música escrita prevalece sobre as tradições orais, e que tem o ensino formal como base de sua transmissão, compositores têm explorado as sonoridades do violão de diversas maneiras há mais de sessenta anos. Amostras paradigmáticas desta exploração podem ser encontradas nas peças *Las Seis Cordas* (1963) de Álvaro Company e

em *Si le jour Parait* (1963) de Maurice Ohana, por exemplo. Em decorrência disso, o instrumento vem, aos poucos, tornando-se mais versátil, extrapolando o parâmetro de alturas definidas, em direção a facetas relativamente inusitadas, como as possibilidades percussivas inerentes a sua anatomia. A evolução da técnica instrumental é inerente à prática de performance; as mudanças na linguagem musical e as necessidades expressivas do compositor, aliadas ao próprio desenvolvimento técnico dos instrumentistas, induzem o conjunto da técnica a se transformar. De um modo geral, os procedimentos que exploram possibilidades sonoras inovadoras em instrumentos tradicionais vêm sendo genericamente catalogados pela expressão “técnica expandida” ou “técnica estendida”². Embora exista quantidade significativa de trabalhos sobre o assunto, eles não abordam o assunto criticamente, não raro utilizando o conceito de técnica expandida para amparar análises musicais. Assim, o conceito continua carecendo de precisão.³

Um dos propósitos deste trabalho é justamente questionar o conceito de técnica expandida, propondo um debate sobre adjetivações indevidas relacionadas à noção de técnica. Em um primeiro momento, fazemos questionamentos um tanto simplórios que demonstram a incoerência do termo “técnica expandida”. Por exemplo: como se estabelece o conceito geral de técnica (tradicional) e o que impõe seus limites? Em que época essa técnica teria chegado ao ápice e deixado em segundo plano outras possibilidades expressivas? Essas perguntas vão ao encontro da colocação de Becker, que expõe a necessidade de entendermos uma certa hierarquia na formação de juízos de valores artísticos:

Necessitamos de estudos que nos mostrem de que maneira é que, em determinados mundos da arte, se propagam os juízos feitos sobre estilos, os gêneros, as inovações, as obras e certos artistas. Quem é o primeiro a ter uma opinião formada? Quem é que segue essa opinião? Por que é que a opinião do primeiro é respeitada? (BECKER, 2010, p.69).

Essas perguntas nos servirão de guia para entendermos como, nos séculos XX e XXI, o conceito de técnica expandida começou a ser usado para “separar o joio do trigo”, ou seja,

² Alguns autores, como RAY (2011), propõem discutir diferenças entre os verbos expandir e estender. No entanto, não nos estenderemos ou expandiremos em possíveis diferenças etimológicas entre os adjetivos estendida ou expandida, pois possíveis diferenças não trariam contribuição a este trabalho. Ao contrário, apenas aumentariam a confusão de entendimentos sobre o termo. Para facilitar o discurso, adotaremos “expandida” em relação à técnica que ainda é considerada inusual ou não tradicional. Em inglês o mais usual é *extended technique*.

³ Mesmo com todos os problemas inerentes à noção de técnica expandida continuaremos usá-la *sous rasure* porque na ausência de substitutos adequados não temos ainda condições de abandoná-lo.

separar o violão clássico de outras expressões violonísticas de tradição popular e também da música contemporânea. No caso do violão, hoje em dia, essa tentativa de separação é incoerente se levarmos em conta a forte tradição popular que o instrumento formou desde o início, em culturas diversas. Podemos salientar que as culturas populares de diversas partes do mundo, com suas técnicas e “sotaques”, imbricaram-se de tal maneira nas composições para violão que estabelecer limites entre os chamados violão clássico e violão popular se tornou tarefa árdua.

Para Becker, “os mundos da arte dão bastante atenção à tentativa de determinar aquilo que é e o que não é arte, aquilo que é ou não é o seu tipo de arte, quem é e quem não é artista”. (BECKER, 2010, p.55). No caso deste trabalho, discutiremos a necessidade de se determinar o que é ou o que não é “técnica tradicional” e as implicações disso na compreensão do desenvolvimento instrumental ao longo do tempo.

Antes de mais nada, trataremos do termo técnica. Esse termo, embora não apresente grandes problemas de uso na linguagem coloquial, merece um olhar mais atento em trabalhos de cunho científico.

A distinção entre técnica e arte é escassa quando o que hoje chamamos de “técnica” está pouco desenvolvida. Os gregos usavam o termo τέχνη (frequentemente traduzido como ars, “arte”, e que é raiz etimológica de “técnica”) para designar uma habilidade mediante a qual se faz algo (geralmente, transforma-se uma realidade natural em uma realidade artificial). A *téchné* não é, contudo, uma habilidade qualquer, porque segue certas regras. Por isso *téchné* significa também “ofício”. Em geral *téchné* é toda série de regras por meio das quais se consegue algo. Por isso há uma *téchné* da navegação (“arte da navegação”), uma *téchné* da caça (“arte da caça”), uma *téchné* do governo (“arte do governar”) etc (MORA, 2004, p. 2820 – 2821).

Em música, a noção de técnica é usada frequentemente, na linguagem coloquial, para designar a habilidade de tocar um instrumento. Podemos, por vezes, ouvir a expressão, “fulano tem a arte de tocar violão”. Se, por um lado, apontamos problemas no termo técnica expandida, Mora (2004) acredita que o próprio estudo filosófico da técnica ainda é problemático:

Não há razão, porém, para que não se possa analisar a filosofia da técnica com o rigor conceitual com que frequentemente as ciências foram analisadas. O que antes de tudo a filosofia da técnica precisa é de um sistema de conceitos dentro dos quais possam ser abordados os problemas básicos de toda tecnologia. Entre esses conceitos podem ser incluídos os de trabalho, aplicação, transformação e eficiência de rendimento. (MORA, 2004, p. 2821).

Uma ideia contemporânea de técnica, influenciada pelas novas tecnologias surgidas após a revolução industrial, coloca-a diretamente ligada a ideais positivistas, como racionalização do trabalho, otimização do tempo e eficiência de rendimento. Segundo Fonterrada:

O aperfeiçoamento das técnicas de construção de instrumentos permitiu um melhor controle da afinação, o vislumbrar de uma enorme gama de recursos tímbricos, o aumento da sonoridade e a ampliação das possibilidades técnicas. As novas condições influenciaram a composição musical que passou a contar com uma orquestra bastante aumentada e muito mais eficiente. Na execução instrumental pretendia-se alcançar o perfeito domínio técnico e, para isso, os critérios metodológicos foram aperfeiçoados, para que se obtivesse o melhor desempenho com o menor esforço, ideal respaldado pelo positivismo e seu lema “ordem e progresso”; pela excelência técnica, chegou-se ao perfeito domínio do instrumento (virtuosismo [...])” (FONTERRADA, 2008, p. 79).

Em música, diversos autores transpõem esse ideal para o fazer instrumental. No que se refere à técnica, podemos ver, em Carlevaro, a utilização da máxima positivista que a define: “o máximo de resultado com o menor esforço”. O autor utiliza esse princípio como fio condutor da organização e racionalização do seu pensamento pedagógico, que, por sua vez, contempla o processo de ensino e aprendizagem do violão. Segundo Carlevaro:

Antes que nada, a técnica é um trabalho mental que culmina com o trabalho dos dedos. De maneira errônea, em geral, o termo é usado apenas para associá-lo à ideia de velocidade, agilidade, velocidade descontrolada. Mas em todos esses termos não há definição correta, uma avaliação que nos dê a imagem exata da palavra “técnica”. Porque se aceitamos a medida, a ordem e o nivelamento de valores através do trabalho mental, também devemos aceitar a submissão total dos dedos para a realização completa de nossas intenções. Além disso, a **técnica deve ser interpretada como a obtenção, com o mínimo esforço, do resultado máximo**; tudo a serviço da vontade superior da mente. (CARLEVARO, 1974, p.2)⁴. Grifos nossos.

No trecho a seguir, ao explicar a função do uso das fixações na técnica violonística, podemos ver um exemplo mais claro desse pensamento:

O uso inteligente das fixações nos permite o relaxamento nos músculos que não atuam. A título de exemplo: se levantarmos um lápis somente o esforço da mão, poderemos fazê-lo em estado de relax, porque ela está capacitada para levantar pesos muito maiores. A potencia (mão) é

⁴ Antes que nada la técnica es un trabajo mental que culmina con el trabajo de los dedos. Erróneamente en forma general, se emplea el término sólo para asociarlo a la idea de rapidez, agilidad, velocidad descontrolada. Pero en todos estos términos no existe una definición correcta, una valoración que nos dé la imagen exacta de la palabra “técnica”. Porque si aceptamos la medida, el orden, la nivelación de valores mediante el trabajo mental, tenemos que aceptar también la total sumisión de los dedos para el completo logro de nuestras intenciones. Además, la técnica debe interpretarse como la obtención, con el mínimo esfuerzo, del máximo resultado; todo ello al servicio de la voluntad superior de la mente (CARLEVARO, 1974, p.2).

muito superior neste caso à resistência (lápiz). Se tentarmos agora levantar somente com a mão um peso igual ao esforço máximo que aquela pode realizar, a dizer, se nivelarmos a potência com a resistência, se anula o relax, porque obriga os músculos a sua tensão máxima, o que traz como consequência posterior a fadiga (...) (CARLEVARO, 1979, p. 36)⁵.

A utilização do músculo mais apto para realizar um determinado movimento é uma das bases da técnica de Carlevaro. De acordo com esse princípio, não está em jogo somente o ato de tocar bem, mas tocar bem da melhor forma possível, dentro da lógica da otimização. Segundo essa ótica, Pujol coloca que: “a técnica não deve constituir um fim, mas um meio necessário para alcançar a perfeição da arte”. (PUJOL. 1956, p. 13).⁶

Autores como França e Fernandes, em outras palavras, também entendem o conceito de técnica como procedimento ideal. Segundo França:

A técnica [...] refere-se à competência funcional para se realizar atividades musicais específicas, como desenvolver um motivo melódico na composição, produzir um crescendo na performance, ou identificar um contraponto de vozes na apreciação. Independentemente do grau de complexidade, à técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada (...) (FRANÇA, 2000, p. 52).

Fernandes diferencia técnica de mecanismo, termos usados, por vezes, como sinônimos na linguagem violonística. Para o autor, mecanismo seria o conjunto de reflexos adquiridos que tornam possível tocar violão; já a técnica estaria ligada aos procedimentos que possibilitam dominar uma passagem ou uma dificuldade dada (FERNANDES, 2000, p. 11).

Se o conceito de técnica pode ser entendido como um processo ou procedimento (ideal) pelo qual atingimos um objetivo, reduzindo esforços e maximizando resultados, a adjetivação “expandida” não garante precisão ao processo. Por outro lado, ao menos em relação ao universo violonístico, o adjetivo nos ajuda a perceber quando as transformações na técnica do instrumento deixaram de ser incorporadas no nível pedagógico e se transformaram em “outra coisa”.

⁵ El uso inteligente de las fijaciones permite el relax en los músculos que no actúan. A vía de ejemplo: si levantamos un lápiz con el solo esfuerzo de la mano, podremos hacerlo en estado de relax, porque ella está capacitada para levantar pesos mucho mayores. La potencia (mano) es muy superior este caso a la resistencia (lápiz). Si intentamos ahora levantar sólo con la mano un peso igual al esfuerzo máximo que aquella puede realizar, es decir, si nivelamos la potencia con la resistencia, se anula el relax. porque obligamos a los músculos a su tensión máxima, lo que trae como consecuencia posterior la fatiga. (CARLEVARO, 1979, p. 36).

⁶ Es sabido que la técnica no debe constituir un fin, sino un medio necesario para llegar a la perfección del arte. (PUJOL. 1956, p. 13).

Evidentemente, só se pode falar em “técnica expandida” na relação com um conceito determinado de “técnica”, ou seja, como expansão de um núcleo de procedimentos instrumentais que, em algum momento, alcançou a denominação convencional de “técnica”. É preciso considerar, contudo, que essa “técnica” não é uma realidade estável, mas sempre o resultado de um processo dialético. As possibilidades sonoras de um instrumento são tensionadas com os vários fatores (históricos, culturais, estéticos e estilísticos) que constroem as práticas musicais de um período e se condensam no repertório daquele instrumento. Nesse sentido, muito do que, hoje, é considerado “expansão”, amanhã, provavelmente, estará inserido e estabilizado como “técnica” simplesmente, de forma compatível com a definição acima. Um dos principais agentes para a efetivação desse processo, sem dúvida, é o ensino. No entanto, e aqui está um dos problemas do conceito em questão, o simples fato de indicarmos uma diferenciação entre “técnica” e “técnica expandida” nos mostra o quão longe estamos da efetivação desse processo.

1.1. Técnica expandida: “o que será que será?”

“Diferentes grupos de participantes detêm o conhecimento de diferentes partes do conjunto de convenções utilizadas por um mundo da arte. Em geral, conhecem aquilo que lhes é indispensável para facilitar a sua parte da ação coletiva” (BECKER, 2010, p.59). Dentro dessa lógica, no “mundo da música”, é comum que grupos delimitem os modos de organizar o som e as demandas técnicas que lhes dão suporte, criando, assim, convenções. Para Becker, “as convenções determinam a escolha dos materiais, quando os músicos acordam em utilizar as notas de determinadas escalas modais, ou de uma escala diatônica, pentatônica ou cromática e as harmonias que lhes estão subjacentes” (BECKER, 2010, p.49). Se as convenções determinam a escolha do material sonoro, elas determinam também as técnicas a serem empregadas para que esse material sonoro se torne som. Sobre as convenções, Becker continua:

A produção de obras de arte exige que pessoal especializado coopere segundo modalidades bem definidas. De que modo os participantes chegam a um entendimento sobre essas modalidades? Poderiam, evidentemente, partir sempre do início de cada vez. Um grupo de músicos podia discutir e chegar a um acordo sobre a gama de sons a utilizar, de instrumentos a fabricar para produzir esses sons, o modo de combinar esses sons para criar uma linguagem musical, e sobre a maneira de criar com essa linguagem obras de determinada duração [...]. Normalmente, as pessoas que cooperam para produzir uma obra de arte não partem do zero.

Pelo contrário, baseiam-se nas convenções existentes e de uso partilhado, que fazem parte dos habituais métodos de trabalho no domínio artístico considerado (BECKER, 2010, p.49).

O uso do termo técnica expandida por diferentes autores está frequentemente ligado ao uso de sonoridades consideradas “não usuais”, principalmente no repertório após a metade do século XX. Veremos que a classificação “não usual” não sinaliza pouco uso, mas distância em relação a sonoridades convencionadas em um mundo da arte específico.

Para Becker (2010, p. 52), “as convenções exercem grandes constrangimentos sobre o artista”. O autor cita o exemplo de uma obra microtonal de Harry Patch (1949) que não poderia ser tocada com instrumentos convencionais, mas lembra que as limitações inerentes à prática convencional não são absolutas. Para Becker, “existe sempre a possibilidade de se fazerem as coisas de outra maneira, desde que se esteja preparado para pagar o preço desse esforço suplementar, e enfrentar os obstáculos à difusão dessas obras” (BECKER, 2010, p.51). Assim, em alguns mundos da arte, não existe a obrigatoriedade de utilizar os materiais sonoros e as técnicas que os dão suporte de acordo com as convenções estabelecidas. Por exemplo, como coloca Becker, “os músicos produzem sons com os seus instrumentos que os fabricantes e os professores nunca imaginaram, como por exemplo, quando tocam diretamente nas cordas do piano em vez de usarem o teclado” (BECKER, 2010, p. 72).

De acordo com essa perspectiva, em um período de grandes avanços tecnológicos, em que os compositores passaram a ter acesso ao mundo eletroacústico e aos computadores, instrumentos tradicionais deixam de ser os únicos à disposição, e, segundo Bartolozzi, “a continuidade de sua existência no mundo da composição criativa depende, portanto, em uma extensão muito grande daquilo que eles têm a oferecer ao compositor, em quanto eles podem vir a despertar seu interesse e provocar sua fantasia” (1967, p. 1).

Assim, instrumentos tradicionais – por não estarem sujeitos a mudanças estruturais drásticas em sua fisiologia, pois precisam atender a um repertório (tradicional), para o qual já existem demandas musicais pré-determinadas, dependentes dessa fisiologia – estarão sujeitos à aplicação de novas abordagens técnicas, novos modos de ataque e utilização de partes inexploradas de seu arcabouço sonoro para atender as demandas musicais de um novo tempo. A esse respeito, Padovani diz:

Na primeira metade do século XX ocorrem importantes transformações culturais, sociais e tecnológicas que levarão ao surgimento de atitudes composicionais inovadoras. É a partir de

tais transformações que, na segunda metade do século, surge a pesquisa em torno das técnicas estendidas – tal como se entende pelo uso do termo hoje em dia (PADOVANI, FERRAZ, 2011, p. 6).

E o autor complementa:

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão 'técnicas estendidas' se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (PADOVANI, FERRAZ, 2011, p.1).

De certo modo, isso acontece porque há necessidade musical de uma quebra de convenções em um determinado mundo da arte, porém os instrumentos que dão suporte a essas convenções permanecem estáticos dentro do mesmo mundo.

Embora Becker considere o uso diferenciado do piano ao citar o toque nas cordas do instrumento, ele não atentou para possíveis mudanças de convenções na técnica instrumental com o intuito de conseguir sonoridades não convencionais, como podemos ver a seguir:

Quanto mais o material está adaptado à execução de algo concreto, menos ele se adapta a usos alternativos. Se um instrumento musical como o saxofone está destinado a emitir sons da escala cromática, não o poderemos utilizar para tocar quarto de tom ou intervalos mais pequenos. Para tal, era preciso inventar e construir instrumentos completamente diferentes. (BECKER, 2010, p. 84).

Apesar de a afirmação de Becker ser lógica, Sobrinho (2013) desconstrói o exemplo do autor sobre a produção de notas de quarto de tom ao saxofone. Segundo Sobrinho, “no saxofone este efeito também é realizado alterando a digitação, fazendo com que as notas sofram micro alterações em suas frequências”.

Sem fazer ajustes estruturais para o mecanismo convencional de chaveamento do saxofone, os intervalos de quarto de tom podem ser tocados no instrumento através do uso de digitações especiais para produzir os sons entre as notas convencionais da escala cromática. (SOBRINHO, 2013, p. 56 apud CARAVAN 1980, p. 9).

Outro problema conceitual está no fato de que a expressão “não usual” é frequentemente utilizada para se referir às técnicas expandidas, não deixando claro o que seria o padrão, o “usual”. O problema é que tais sonoridades “não usuais” são exploradas por diversos compositores de diferentes estilos há mais de seis décadas. Esse fato nos coloca a seguinte pergunta: o que é necessário para que essas “técnicas expandidas” possam ser normalizadas (consideradas usuais ou tradicionais), fazendo parte das convenções do “mundo do violão”? Percebemos que a adjetivação (expandida) da técnica está mais ligada a sonoridades que fogem ao padrão composicional que se estabeleceu até o final do século XIX, o modalismo e o tonalismo, que à técnica em si.

Para Becker, “embora bastante uniformizadas, as convenções raramente são rígidas e imutáveis. Não constituem um corpo de regras intangíveis que cada um deve observar para tomar suas decisões” (BECKER, 2010, p.51). Contudo, certos autores, como Tokeshi (2003), delimitam, de forma rígida, uma linha temporal em que as convenções de uma técnica instrumental estariam estabelecidas. Para a autora, a técnica expandida no violino compreende “os recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional do instrumento, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o fim do século XIX” (TOKESHI, 2003, p. 53).

Segundo a lógica implícita nesse argumento, somos levados a acreditar na existência de um limite para a evolução da técnica normal do violino, que, uma vez atingida, só poderia ser seguida por uma “expansão”, e que essa “expansão” nunca poderá ser normalizada. No “mundo violonístico”, por vezes, essa lógica é tomada por empréstimo, resultando em problemas ainda maiores para a compreensão do termo, visto que as noções de tradição e expansão no violão diferem bastante daquelas aplicadas a instrumentos de destaque na música clássica, como violino e piano. Por exemplo, poderíamos citar o fato de que grande parte do repertório do violão, e das inovações técnicas relacionadas, alcançou aceitação internacional durante o século XX. Naturalmente, utilizar como parâmetro uma comparação com períodos anteriores seria contraditório, mas os problemas com a noção de expansão vão muito além. Sigamos com a revisão da literatura antes de formularmos uma crítica mais precisa.

A pesquisadora Sonia Ray (2011) aponta para o problema conceitual do termo, fazendo uma distinção que, a nosso ver, confunde ainda mais o entendimento das “novas sonoridades” aqui estudadas:

Acredito ser menos urgente definir um conceito para a técnica que discuti-la e registrar as várias abordagens que têm sido publicadas em textos da área de música, sobretudo nos textos de performance e de composição. Talvez o ponto mais conflitante esteja nas tentativas de definir se ‘estendidas’ são ‘técnicas inovadoras’ ou ‘técnicas tradicionais que evoluíram’ até se transformarem em uma nova técnica. Se inovadoras, tende-se a querer definir se são estendidas por seu ineditismo na ‘forma de execução’ ou no ‘contexto em que são executadas’. (RAY, 2011, p.5).

Nas palavras da autora, podemos perceber que existe um problema conceitual que está ligado à tentativa de diferenciar uma técnica “inovadora” de outra que evoluiu de uma correspondente “tradicional”. Veremos, no decorrer deste trabalho, que o termo não é usado somente na tentativa de descrever uma “evolução técnica”, mas também para uma diferenciação estilística, quando, por exemplo, compositores de “música clássica” tomam por empréstimo gestos musicais e técnicas de outros mundos, como o da tradição popular.

Para Lunn (2010), a técnica expandida utiliza uma maneira de produzir som ao violão que difere daquela “tradicional”, em que os dedos da mão esquerda têm a função de apertar as cordas contra o braço, determinando alturas; e os da direita, de fazê-las vibrar:

Uma técnica expandida usa uma maneira não tradicional de produzir som a partir de um instrumento. Para o violão clássico, a maneira tradicional de produzir som é pressionar as notas com a mão esquerda e tocá-las com a mão direita. Esta tradicional abordagem do instrumento pode ser encontrada na música para violão do século XIX. Isso inclui compositores como Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829) e Francisco Tárrega (1852-1909). Deve-se notar também que muitos compositores do século XX e dos dias atuais continuam a usar o instrumento de maneira tradicional. (LUNN, 2010, p. 1-2).⁷

Podemos notar como Lunn expõe uma visão limitada do que seria “técnica tradicional”, para, a partir daí, classificar o que seria “expandido”. Apesar do princípio geral, o autor considera o rasgueado – um dos mecanismos mais básicos, antigos e intuitivos no aprendizado do violão e de outros cordofones – uma “técnica expandida emprestada de

⁷ An extended technique uses a non-traditional way to produce sound from an instrument. For the classical guitar, the traditional way to produce sound is to fret the notes with the left hand and to pluck the notes with the right hand. This traditional approach to the instrument can be found in the guitar music from the 19th century. This includes composers such as Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), and Francisco Tárrega (1852-1909). It should also be noted that many 20th century and present day composers continue to use the instrument in a traditional way. (LUNN, 2010, p. 1-2).

outras tradições” (LUNN, 2010, p.53). Percebe-se que o foco do autor é o chamado "violão de concerto", mas nem isso constitui atenuante para a imprecisão da classificação, uma vez que apenas uma visão demasiado linear, limitada e estanque do próprio violão de concerto (também chamado clássico ou erudito) poderia entender o rasgueado como algo “estrangeiro”.

Scott Tennant, em um dos métodos para violão mais presentes no ensino universitário brasileiro, *Pumping Nylon* (1995), embora não fale em “técnica expandida”, também trata o rasgueado como oriundo do violão flamenco, e acrescenta: “esta é outra técnica do violão flamenco tristemente negligenciada por muitos violonistas clássicos” (TENNANT, 1995, p.44).⁸ Seguindo Tennant, acrescentaríamos que o rasgueado não foi negligenciado somente pelos violonistas clássicos, mas também pela pedagogia do violão com seus métodos e materiais didáticos. É emblemático o caso do *Cuaderno nº 2 (Técnica de la Mano Derecha)* do uruguaio Abel Carlevaro (1967), amplamente difundido na América Latina e conhecido em todo o universo violonístico. Em todos os seus 230 exercícios para mão direita, não há uma única menção ao uso do rasgueado, técnica muito tradicional da cultura popular violonística uruguaia, argentina e também do sul do Brasil. Ademais, valendo como argumento decisivo contra o entendimento de LUNN (2010), é preciso lembrar que o rasgueado está fortemente presente em boa parte do chamado “repertório segoviano”, tornado o *mainstream* do violão de concerto, de grande influência espanhola. Entre vários exemplos, podemos citar *Ráfaga* e *Sevillana* (J. Turina), *Sonatina Meridional* (M. Ponce), e mesmo o concerto para violão e orquestra mais conhecido e tocado de todo o repertório, o *Concierto de Aranjuez* (J. Rodrigo), que começa com rasgueados e recorre a essa técnica em diversos momentos.

The image shows a musical score for the beginning of 'Concierto de Aranjuez' by Joaquin Rodrigo. The title 'Concierto de Aranjuez' is prominently displayed at the top, followed by 'para guitarra y orquesta' and the composer's name 'Joaquin Rodrigo'. The tempo is marked 'Allegro con spirito' with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The score is in G major and 3/4 time. It begins with a guitar part marked 'pp' (pianissimo) and 'Rasgueado.' (rasgueado). The first measure is a whole note chord (D major). The second measure is a half note chord (D major). The third measure is a half note chord (D major). The fourth measure is a half note chord (D major). The fifth measure is a half note chord (D major). The sixth measure is a half note chord (D major). The seventh measure is a half note chord (D major). The eighth measure is a half note chord (D major). The ninth measure is a half note chord (D major). The tenth measure is a half note chord (D major). The eleventh measure is a half note chord (D major). The twelfth measure is a half note chord (D major). The thirteenth measure is a half note chord (D major). The fourteenth measure is a half note chord (D major). The fifteenth measure is a half note chord (D major). The sixteenth measure is a half note chord (D major). The seventeenth measure is a half note chord (D major). The eighteenth measure is a half note chord (D major). The nineteenth measure is a half note chord (D major). The twentieth measure is a half note chord (D major). The score ends with the word 'sigue' (continues).

⁸ This is another flamenco technique which is sadly neglected by many classical guitarists.

Figura 1: Rasgueados no Concerto de Aranjuez.

Já Pujol caracteriza o rasgueado como gênero advindo do violão flamenco. Segundo o autor, esta técnica seria um:

Procedimento próprio do gênero "flamenco", introduzido em composições modernas e especialmente nas de caráter espanhol. O rasgueado exige uma ação oposta à pulsação normal dos dedos, ou seja, impulsionando as cordas com as costas dos dedos realiza-se a tensão com o simples movimento de abrir a mão (PUJOL, 1971, p. 138).⁹

O autor ainda indica um repertório para se trabalhar essa técnica. Turina: Ráfaga, Alegro vivo, Sevillana. Torroba: Sevillana, E. Pujol Sevilla (evocación) (PUJOL, 1971, p. 140).

Outrossim, podemos citar o fato de que a técnica de rasgueado fez e faz parte da técnica primordial de acompanhamento de canções e danças em diversas culturas, não somente do violão flamenco. Juntamente ao ponteadado, é a base da técnica de instrumentos antecessores do violão, como a vihuela e a guitarra barroca. No primeiro livro escrito para guitarra barroca, o *Guitarra Española* (1596),¹⁰ de Juan Carlos Amat, além de outras demandas, propunha-se, em grande parte, o ensino do rasgueado. Assim, que outra tradição seria essa que teria emprestado ao violão esse tipo de técnica? Não seriam as vihuelas e guitarras barrocas os antepassados diretos do violão, o deixando o legado de um repertório que hoje faz parte do currículo de escolas especializadas e do repertório do violão de concerto?

Becker diz que: "(...) os mundos da arte levam alguns de seus membros a criar inovações que depois não são aceitas. Algumas dessas inovações engendram pequenos mundos distintos (...)" (BECKER, 2010, p.55). Fato é que os mundos da arte, no caso, o "pequeno mundo do violão", também podem negar procedimentos. Esse é o caso da negação do rasgueado por alguns membros do "mundo do violão de concerto" como parte das convenções daquele mundo. Nesse caso, o procedimento era característico de uma tradição da qual o mundo do "violão de concerto" queria se distanciar.

⁹ Procedimento propio del género "flamenco" introducido en composiciones modernas y especialmente en las de carácter español. El rasgueado exige de los dedos una acción opuesta a la de la pulsación normal o sea que, impulsando las cuerdas con el dorso de los dedos, agita su tensión con el simple movimiento de abrir la mano (PUJOL, 1971, p. 138).

¹⁰ Data da primeira edição do método. A edição que usamos neste trabalho é de 1626.

Podemos colocar que a negligência da pedagogia do violão em relação ao rasgueado, dentre outras demandas técnicas comumente chamadas expandidas, é uma das principais causas de essas “outras sonoridades” ainda serem consideradas tabu. Mesmo quando essa técnica é abordada, ela ainda é associada a outra tradição. Essa negligência não encontra ressonância entre os compositores, que se utilizam do rasgueado de modo consistente. Mesmo no repertório de vanguarda, a exploração do rasgueado prossegue. Esse recurso expressivo é usado em algumas das peças mais importantes do século XX, como a *Sequenza nº 11*, de Luciano Berio, que emprega o rasgueado como elemento estrutural.

Rasgado

a)



Rasches Vorschiagnoten-Rasgado: c, a, m, i.

Fast grace note rasgado: c, a, m, i.

Figura 2: Bula da Sequenza nº 11 de Luciano Bério.

O uso do dedo mínimo é comum na técnica de rasgueado. Negar o uso desse dedo mostra a continuidade histórica da restrição ao uso do rasgueado por métodos que se propõem a ensinar o “violão clássico”. Podemos ver, na figura abaixo, a indicação de uso do dedo mínimo no Método para Guitarra de Cinco Ordens, de Juan Carlos Amat. Esse método se propõe, dentre outras coisas, a ensinar a técnica de rasgueado. As letras a, e, i, o correspondem aos dedos indicador, médio, anelar e mínimo da mão direita.

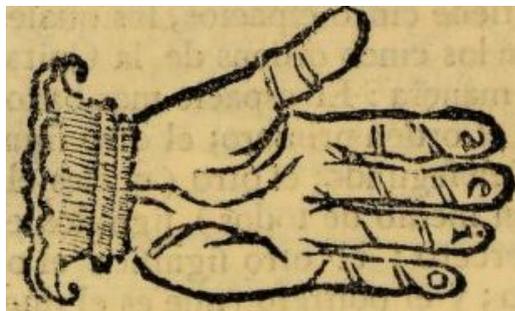


Figura 3: Digitação de mão direita. Fonte: AMAT, 1626, p. 18.

Em suma, a presença ou ausência de determinados mecanismos e técnicas instrumentais nos métodos de ensino revelam predileção estilística, filiação estética ou mesmo apego por visão preconcebida. Carlevaro é categórico ao afirmar, por exemplo, que o dedo mínimo da mão direita não é usado para se tocar violão: “o dedo mínimo da mão direita não é usado e, portanto, deve estar em estado de repouso” (CARLEVARO, 1967, p. 2).¹¹

Já Pujol fala sobre o uso do dedo mínimo em *pizzicattos* e passagens com rasgueado:

No toque de mão direita, utilizamos apenas quatro dedos: polegar, indicador, médio e anelar. O dedo mindinho, reservado para certas passagens de rasgueado ou para servir de apoio no *pizzicato*, geralmente acompanha os movimentos do anelar, evitando qualquer rigidez inútil e com ele o perigo de desfigurar a posição correta da mão. (PUJOL, 1956, p. 81).¹²

Em diferentes “mundos da música” são frequentes as fórmulas de rasgueado em que se utiliza o dedo mínimo. Mesmo em um autor reconhecidamente valorizado por Carlevaro, Heitor Villa-Lobos, o uso do mínimo, ainda que não explícito nas edições, é algo bastante provável e teria sido reivindicado pelo compositor numa famosa conversa com Segovia, como verificamos nas palavras do compositor:

Encontrei o Segovia em 1923 ou 24, não me lembro bem, na casa de Olga Moraes Sarmiento nobre. (...). O violonista Costa, português, perguntou ao Segóvia se conhecia o Villa-Lobos, mas sem dizer que eu estava ali. O Segovia disse que o Miguel Llobet havia falado de mim e lhe mostrado algumas obras. Eu havia escrito uma valsa-concerto para Llobet. (...). Segóvia falou que achava as minhas obras anti-violonísticas, e que eu tinha usado uns recursos que não eram do instrumento. O Costa falou: - ‘Pois é, Segovia, o Villa-lobos está aqui’. Eu fui logo me chegando e logo dizendo: ‘Por que é que você acha as minhas obras anti-violonísticas?’. Segovia, meio supreso – claro, ele nem poderia supor que eu estivesse por ali – Segovia explicou que, por exemplo, o dedo mínimo não era usado no violão clássico, na escola do violão clássico. Eu perguntei: ‘Ah! Não se usa? Pra que é que você tem esse dedo aí? Então corta fora, corta fora’. Segovia ainda tentou rebater, mas eu avancei e pedi: ‘Me dá aqui o seu violão, me dá’. O Segovia não empresta o seu violão a ninguém, e fez força. Mas não adiantou. Eu sentei, toquei – e acabei com a festa (AMORIM, 2009, p. 115).

Essa conversa deixa claro como há, na concepção de Segóvia, uma visão clara e limitada do que seria a técnica do violão clássico. Porém, o “não violonístico” nos parece um termo um tanto vago. O que seria, então, o “violonístico”? Somente a utilização do dedo

¹¹ El meñique de la mano derecha no se usa y por lo tanto debe estar en estado de descanso (CARLEVARO, 1967, p. 2)

¹² En la pulsación intervienen solamente cuatro dedos: pulgar, índice, medio y anular. El meñique, reservado a ciertos pasajes de rasgueado o para servir de apoyo en el pizzicato, sigue generalmente los movimientos del anular evitando toda rigidez inútil y con ella el peligro de afejar la posición correcta de la mano (PUJOL, 1956, p. 81).

mínimo caracterizaria falta de idiomatismo? O interessante é que, ao final da mesma década em que a conversa aconteceu, Villa-Lobos dedicaria a Segóvia a série de *12 Estudos* para violão solo, que seria um marco na literatura violonística e traria uma variedade de técnicas até então não utilizadas no violão.

Soares cita o fato de que “alguns professores em Buenos Aires têm publicado trabalhos didáticos empregando o dedo mínimo da mão direita nos arpejos” (1962, p. 6). O autor acredita que o uso desse dedo pode ter a intenção de fortalecer o dedo anelar, mas não teria eficiência na execução de qualquer peça. Talvez, Soares se referisse a um outro discípulo de Tárrega, Domingo Prat, que publicou, em 1910, a primeira edição de seu método, em que propõe o uso do dedo mínimo da mão direita: *La Nueva Técnica de la Guitarra, Arpegios, acordes y modulaciones para la práctica de los cinco dedos de la mano derecha*. Na figura a seguir, podemos ver o primeiro exercício no qual o referido dedo é utilizado. As letras *ch* (chico¹³) se referem ao dedo mínimo da mão direita:

Figura 4: Exercício para dedo mínimo. Fonte: PRAT. 1951, p. 1.

Prat cita que Aguado teria proposto o uso do mínimo em seus dois métodos. Contudo, a única referência ao uso do dedo mínimo que encontramos foi uma em que o autor diz que esse dedo poderia ser usado raramente, fato que comprova que Aguado não descartava a possibilidade. Para Aguado, “todos os dedos à direita serão usados para pulsação, mas raramente o mínimo (AGUADO, 1825, p. 5).¹⁴ Prat ainda afirma que um estudo indicaria o uso desse dedo, fato que também não comprovamos, apesar de o autor citar referências. Como podemos ver no índice da seção terceira, Aguado propõe apenas

¹³ Pequeno em espanhol.

¹⁴ Todos los dedos de la derecha servirán para la pulsación, bien que rara vez el pequeño (AGUADO, 1825, p. 5, Primeira parte).

exercícios para quatro dedos, que seriam os dedos P-I-M-A, como podemos ver no exemplo a seguir:¹⁵

Sección tercera.— Estudios.

| | |
|---|----|
| <i>1 estudio para dos dedos.</i> | 48 |
| <i>3 id. para tres dedos.</i> | 49 |
| <i>2 id. en arpeggio para tres dedos.</i> | 50 |
| <i>8 id. en arpeggio para cuatro dedos.</i> | 52 |
| <i>13 estudios varios.</i> | 57 |

Figura 5: Índice de exercícios no método de Aguado. Fonte: AGUADO, 1843.

Ademais, o posicionamento de mão direita descrito por Aguado não indica o uso do dedo mínimo para tocar as cordas, sugerindo que ele seja esticado:

Os exercícios com quatro dedos serão estudados com as seguintes precauções: 1. a mão direita sempre conservará bastante energia, elevando sua metade posterior, **mantendo o dedo mínimo esticado** (AGUADO, 1843. p. 14).¹⁶ Grifos nossos.

Em que pesem os exemplos (e há vários outros), a ausência do dedo mínimo na maioria dos métodos de violão dá margem para que consideremos essa possibilidade, erroneamente, como “técnica expandida”.

Talvez seja a linha escolhida por Romão (2012) ao afirmar que técnica expandida seria aquela cujos efeitos e sonoridades foram negligenciados pelas escolas tradicionais de um instrumento, definindo, então, o conceito por uma exclusão, e trabalhando na tentativa de definir também os termos escola e tradição. Precisamente a partir dessa conceituação, e de acordo com os exemplos que demos acima, poderíamos classificar tanto o rasgueado quanto o uso do dedo mínimo como técnicas expandidas.

Em seu extenso trabalho de doutorado, VISHNICK (2014) aponta problemas de definição do termo “técnica expandida”, realizando vasta revisão sobre o uso de sonoridades “inusuais” no repertório violonístico e propondo, no apêndice da tese, uma alternativa de notação morfológica.

¹⁵ Prat também cita que existe um Estudo, presente nos dois métodos, que utilizaria o dedo mindinho da mão direita.

¹⁶ Los ejercicios de cuatro dedos se estudiarán con las prevenciones siguientes: 1. la mano derecha conservará siempre bastante energía elevando su mitad posterior, manteniendo estirado su dedo pequeño (AGUADO, 1843. p. 14).

Mário da Silva, violonista brasileiro, publicou alguns trabalhos sobre o violão contemporâneo e a técnica expandida. No entanto, notamos que, ao tentar definir o termo, o autor não o faz com a devida clareza:

Técnicas expandidas são aquelas usadas na área interpretativa da música para descrever técnicas não convencionais, não ortodoxas e não tradicionais do canto, ou da execução de um instrumento, no sentido de obter sons não-usuais ou timbres instrumentais diferenciados. (DA SILVA, 2013, p.123).

Segundo essa passagem, técnica expandida seria um conceito associado a sons inusuais. O problema é: como se define o que é usual ou inusual? Se muitas dessas sonoridades ditas “inusuais” estão presentes no repertório desde a década de 1960, fica difícil defender o uso do adjetivo e, principalmente, adotá-lo como base conceitual.

Isso posto, esta revisão evidencia que, mesmo após mais de meio século de experimentação e consolidação no repertório violonístico, as tais sonoridades “inusuais” continuam povoando o discurso acadêmico e pedagógico relativo ao violão. São tratadas com caráter de excepcionalidade, talvez um dos motivos pelos quais sejam reunidas no rótulo “técnica expandida”. O Ensino formal, com seus métodos e metodologias, ainda parece estar longe de efetivar as práticas de performance contemporâneas como parte integrante de seu currículo.

2. ENTRE DEFASAGENS PEDAGÓGICAS E HISTÓRICAS

Neste capítulo, discutiremos a defasagem entre os avanços da pedagogia da música e da pedagogia do violão. Abordaremos o atraso desta em absorver as mudanças do paradigma musical ocorridas, principalmente, na segunda metade do século XX. Também apontaremos as defasagens históricas do violão em relação ao desenvolvimento técnico e à aceitação nos meios formais de ensino e difusão musical. Becker aponta o fato de que pode não haver sincronia entre as mudanças nas convenções e a incorporação dentro de sistemas pedagógicos. Segundo o autor:

Quando as condições mudam, as convenções evoluem também. As escolas transmitem aquilo que corresponde a um dado estado de saber, geralmente ultrapassado, salvo nos raros casos em que a escola está integrada no mundo da arte (como acontece em certos conservatórios e departamentos de musicologia no mundo da música contemporânea) (BECKER, 2010, p. 72).

A exceção trazida por Becker é problematizada neste capítulo. Tudo indica que a pedagogia do violão no Brasil não acompanhou as mudanças de paradigma que ocorreram na composição e na educação musical, principalmente na segunda metade do século XX. Seja como for, em outros países, não foram professores de música, mas compositores que lideraram o movimento pelo ensino de música nas escolas e pela produção de material didático renovado. As mudanças estão ligadas a um afastamento do paradigma de alturas definidas, à incorporação do ruído à música, ao incentivo à exploração instrumental e à improvisação, bem como a uma postura ativa do intérprete. Como exemplo, Ilari e Mateiro (2011) listam importantes nomes que fizeram parte desse movimento:

Na Inglaterra, durante a década de 1970, além de Paynter e Aston (1970), também Geroge Self (1970) e Brian Dennis (1970); na Alemanha, Gertrud Meyer-Denkman trabalha na mesma linha (...). No Canadá, Murray Schafer há dez anos já havia escrito os livros *The Composer in the Classroom* e *Ear Cleaning*, trabalhos de educação musical resultante de vários anos (...) (ILARI; MATEIRO, 2011, p. 247).

No Brasil, o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) foi um dos principais responsáveis pela introdução de técnicas contemporâneas da música europeia, sobretudo o dodecafonismo (PAZ, 2000, p. 221). Além da composição, ele também se dedicou a atividades didáticas, como a formação dos Seminários Internacionais de Música (1954-1962), futura Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. No entanto, suas ideias não

tiveram alcance nacional, tendo em vista a precariedade do ensino de música nas escolas naquele período (ainda hoje). Bem antes disso, Heitor Villa-Lobos foi responsável por um movimento de musicalização no Brasil, mas o compositor, revolucionário em suas músicas, escolheu o canto orfeônico como fio condutor de seu projeto educacional, deixando a modernidade de sua obra fora desse processo. O canto orfeônico foi implantado no Brasil por meio do decreto presidencial 19.890 de 1931.

Dentro de um contexto em que se faz necessária a atualização de procedimentos educacionais, Fonterrada (2008) propõe a ideia de que o valor da música e da educação musical sofra modificações a cada período histórico, o que impõe a necessidade de se refazer o percurso do pensamento em diferentes épocas em busca dessas transformações.

Ver-se-á que, em cada época, os valores, a visão de mundo, os modos de conceber a ciência dão suporte à prática musical, à ciência da música e à educação musical; é importante que se reconheça esse fato para que se compreenda a problemática do ensino de música hoje, e, assim possam surgir soluções para ele (FONTERRADA, 2009, p.25).

Atualmente, podemos dizer que, para área de Educação Musical, a exploração de todas as possibilidades expressivas de um instrumento, a dita “técnica expandida”, é corriqueiramente usada em aulas para crianças. O que, para muitos violonistas, é entendido como vanguarda – audiopartituras, partituras gráficas, bulas, violão preparado, improvisação livre etc – pode fazer parte do dia a dia de uma turma de musicalização infantil. O mesmo não pode ser dito, infelizmente, do ensino de violão nos cursos superiores no Brasil, em que um repertório essencialmente baseado em “técnicas tradicionais” permeia a quase totalidade da formação do aluno. Um diagnóstico da reduzida penetração de um repertório de vanguarda nos bacharelados em violão no Brasil pode ser lido no trabalho de Scarduelli (2015). Segundo o autor, o ensino de violão está focado principalmente no repertório dito tradicional (ou seja, basicamente, tonal, tendendo a abordar o instrumento segundo parâmetros técnicos convencionais, regidos pela noção de altura definida). “(...) Os programas das instituições estão mais voltados ao repertório tradicional de concerto, com aberturas à música latino-americana” (SCARDUELLI, 2015, p.224). Tal característica pode contribuir para afastar os estudantes do repertório dos séculos XX e XXI devido à falta de familiaridade com suas técnicas e estilos composicionais. Scarduelli demonstra o problema apontando que, dentre vinte e seis professores de violão de diversos lugares do Brasil

entrevistados para a pesquisa, somente um relata que trabalha técnica expandida com seus alunos (SCARDUELLI, 2015, p.224). O autor continua:

Constatou-se também pouco espaço à contemporaneidade, verificado na lista de compositores citados. Também não se observou nas respostas ao questionário formas de incentivo a diálogos com compositores ou estudantes de composição. Isto pode ser um fato preocupante no que se refere a uma estagnação de repertório (SCARDUELLI, 2015, p.232).

Sobre a baixa aceitação, em específicos mundos da arte, de obras que fogem a padrões convencionados, Becker diz:

Os artistas produzem aquilo que o sistema pode aceitar. Isto não impede que se possam produzir coisas de outro modo. Alguns artistas, de fato, renunciam às possibilidades de apoio e de promoção características de um dado mundo da arte, para produzirem outro tipo de obras. Mas regra geral, o sistema não distribui este tipo de obra. Esses artistas permanecem desconhecidos ou dão origem a novos mundos da arte que se constituem em torno daquilo que o sistema instituído deixa de fora. Esses novos mundos fundam frequentemente as suas atividades através da criação de novos circuitos e métodos de distribuição (BECKER, 2010, p. 126).

Um exemplo de maior abertura a práticas pedagógicas contemporâneas que incluam maior gama de possibilidades interpretativas ao violão pode ser encontrado no currículo reformulado do bacharelado em violão da Universidade Estadual de Minas Gerais. Na ementa das disciplinas de violão, há uma interessante diversidade estilística, incluindo técnicas inerentes ao violão percussivo e ao violão rasgueado, como podemos ver nos objetivos 1 e 5, listados a seguir:

1. Preparar o aluno para atuar como músico profissional, solista ou em agrupações musicais, incluindo habilidades de leitura, arranjo e improvisação, preparação de diferentes repertórios, técnicas de estudo e vivência com vários tipos de técnica violonística.
5. Proporcionar vivências em três grandes Grupos Técnicos: Ponteio (dedilhado), Rasgueio (batida) e Violão Percussivo. (PPP. UEMG, 2014).

Podemos dizer que os problemas gerados pela defasagem entre o ensino de instrumento e as práticas musicais de vanguarda não é exclusiva da realidade do violão, como se deduz da seguinte constatação feita pela violinista Eliane Tokeshi: “o desconhecimento de formas mais recentes de escrita acarreta em dificuldades técnicas, que posteriormente, dificultam a aproximação à música contemporânea, sua execução e

interpretação” (TOKESHI, 2003, p.52).

Tudo leva a crer, portanto, que persistimos com problemas em relação a uma metodologia de ensino que suporte as transformações musicais ocorridas nos séculos XX e XXI, tanto no que diz respeito às chamadas técnicas expandidas quanto às questões de notação. É um cenário complexo, sem dúvida, pois as exigências do repertório contemporâneo, como se sabe, tendem à especificidade, cada peça descortinando, muitas vezes, um conjunto original e inovador de procedimentos, portanto, resistente à sistematização. Some-se a isso o fator inercial típico dos sistemas pedagógicos e escolares, que preferem a relativa comodidade daquilo que já está estabelecido aos desafios exigidos pelo material inédito ou que ainda não alcançou maior consenso. Além de a comodidade direcionar a pedagogia do instrumento a práticas já experimentadas, essa posição pode ser útil pela maior eficiência na resolução de problemas musicais, como a realização de ensaios em grupo. Para Becker, “ao recorrerem a convenções extremamente normalizadas, os artistas podem coordenar as suas atividades nas circunstâncias mais desfavoráveis” (BECKER, 2010, p. 71). O autor ainda aponta que:

Regra geral, a ruptura com as convenções e com todas as suas manifestações nas estruturas sociais e na produção material implica um acréscimo de problemas para os artistas e a diminuição da circulação de suas obras. Mas, simultaneamente, também amplia sua liberdade de opção por soluções alternativas e o abandono das práticas e dos procedimentos habituais (BECKER, 2010, p.53).

Qualquer tentativa de fixar a técnica violonística em uma determinada tradição significa negar que a mesma ainda está em evolução. Ao entender esse processo, damos subsídio epistemológico para que, num futuro próximo, os avanços inerentes a esse processo possam ser incorporados ao sistema de educação formal de ensino de violão: bacharelados, conservatórios e demais escolas. Músicas feitas há mais de sessenta anos não podem mais ser chamadas de modernas, e as demandas técnicas inerentes à sua prática já não são a grande novidade da vanguarda musical. O violão *finger style*, que usa bastante as chamadas técnicas expandidas, por exemplo, já se tornou popular mundialmente, principalmente entre os jovens.

Outro diagnóstico a que chegamos para os problemas da falta de penetração do repertório de vanguarda e das demandas técnicas e musicais relativas no ensino de violão é a alta dificuldade do repertório, tanto no que se refere à leitura quanto às demandas

técnicas. Existe uma imensa lacuna no repertório para iniciantes e até mesmo para alunos de nível médio. Em compositores como Leo Brouwer, podemos ver essa preocupação didática, com peças de qualidade para diferentes níveis violonísticos. Porém, trata-se de uma exceção.

O problema do conceito de técnica expandida no violão vai muito além da controversa adjetivação ao conceito de técnica. O entendimento do adjetivo “expandida” é tomado emprestado frequentemente do entendimento de expansão técnica de outros instrumentos, como o violino. A noção de expansão é quase sempre associada a termos também controversos, como “usual” ou “tradicional”, conforme demonstrado em Toqueshi, (2003), que relaciona técnica expandida no violino a aspectos não contemplados na técnica tradicional do instrumento, estabelecida, segundo ela, em fins do século XIX.

Por mais problemática que seja essa lógica, podemos dizer que, no violino, ela é “muito mais aceitável”, tendo em vista que, no final do século XIX, o violino já possuía repertório abundante e técnica sólida. Isso não quer dizer que os avanços relativos a diferentes sonoridades e técnicas que o violino adquiriu durante os séculos XX e XXI possam ser chamados de técnica expandida simplesmente por encontrarem suas demandas musicais em estilos musicais diferentes. O violão, por sua vez, “através da história, devido à sua pobre faixa de dinâmica, foi tratado como instrumento de segunda categoria” (SCHNEIDER, 2005, p.1). Assim, em uma época em que os cordofones de pouco volume, como o violão, perdiam destaque, o violino se tornava o instrumento célebre da orquestra, sendo que praticamente todos os grandes compositores escreveram para ele.

Sob as mãos de Liszt e Paganini, o piano e o violino se tornaram os instrumentos solistas do período romântico, enquanto o violão manteve um pequeno círculo de artistas como Mertz, Regondi, Coste e outros (incluindo compositores como Saint-Saens, Gounod, Moscheles e Diabelli), mas não produziu qualquer música solo ou de câmara de muito peso até o próximo século (SCHNEIDER, 2005, p. 4)¹⁷.

Os instrumentos que permaneceram com um volume inferior caíram em desuso ou foram relegados ao segundo plano, como é o caso do violão. Paganini, também violonista, já pontuava que o violão não era adequado para grandes salas de concerto (TURNBULL, 1991 p.

¹⁷ Under the hand of Liszt and Paganini, the piano and the violino became the solo instruments of the Romantic Age, while the guitar retained a small circle of performer/composer such as Mertz, Regondi, Coste, and others (including such composers as Saint-Saens, Gounod, Moscheles e Diabelli) but failed to produce any solo or ensemble music of much weight until next century (SCHNEIDER, 2005, p. 4).

98). Dentro dessa ótica, Schneider (2015, p. 3) diz que: “com a crescente escala e textura do romantismo, entretanto, surgiram demandas por maiores contrastes e uma faixa dinâmica mais ampla do que o violão era capaz de produzir, contrastes facilmente possíveis ao piano” (SCHNEIDER, 2015, p.3)¹⁸. Ao falar do local ideal para se tocar, Dionísio Aguado aponta a impossibilidade de o violão ser audível em um Teatro:

Local conveniente para tocar. Além de um bom violão, é necessário que o lugar onde se toca seja harmonioso. O comprimento das cordas, sua baixa tensão e a forma como são tocadas, tornam este instrumento delicado, assim, não se pode e perder nenhum nuance de suas vozes. **Por estas razões, por maior que seja a habilidade do violonista, esta não será vista em um teatro.** Um quarto quadrilongo, moderadamente grande, de teto nem muito baixo, nem muito alto, e pouco mobiliado, pode se adequar melhor. O violonista fará bem em posicionar-se de modo que haja uma certa distância dele para os primeiros ouvintes, para ter em torno dele uma atmosfera clara (AGUADO, 1843, p. 6).¹⁹ Grifos nossos.

Embora tenha colocado o violão em um Tratado de Orquestração, pela primeira vez na história, podemos perceber como Berlioz se refere de forma depreciativa à baixa faixa de dinâmica do instrumento. Segundo o autor:

Desde a introdução do piano em todas as casas onde há a menor inclinação musical, o violão tornou-se bastante raro, em todos os outros lugares, exceto na Espanha e na Itália. Alguns virtuosos o cultivam e o cultivam como instrumento solo, de modo a extrair dele efeitos deliciosos e originais. Os compositores dificilmente o usavam na igreja, teatro ou concerto. A pouca sonoridade que ele possui, que não lhe permite que seja associado a outros instrumentos e nem a muitas vozes com o mesmo brilho, podem ser a causa. No entanto, seu caráter melancólico e alegre poderia ser destacado com mais frequência, seu charme é real e não é impossível escrever de maneira a o revelar. O violão, ao contrário da maioria dos instrumentos, perde ao ser usado coletivamente. O som de doze guitarras tocando em uníssono é quase ridículo (BERLIOZ, 1855, p. 86).²⁰

¹⁸ With the growing scale and texture of Romanticism, however, came demands for stronger contrasts and wider dynamic range than the guitar was capable of producing, contrasts which easily within the means of the piano (SCHNEIDER, 2015, p.3).

¹⁹ Sitio conveniente para tocar. Además de una buena guitarra, es necesario que el sitio donde se toca sea armónico. La longitud de las cuerdas, su poca tensión y el modo con que se pulsan, hacen este instrumento delicado, y no se puede perder lo mas mínimo de sus voces. Por esta razón creo que nunca se lucirá en un teatro, por grande que sea la habilidad del guitarrista (1). Una sala cuadrilonga, medianamente grande, no baja ni tampoco demasiado alta de techo, y poco amueblada, puede convenir mejor. El guitarrista hará bien en colocarse de manera que haya alguna distancia de él a los primeros oyentes, para tener alrededor suyo una atmósfera despejada (AGUADO, 1843, p. 6).

²⁰ Depuis l'introduction du piano dans toutes maisons où existe la moindre velléité musicale, la Guitare est devenue d'un usage assez rare, partout ailleurs qu'en Espagne et Italie. Quelques virtuoses l'ont cultivée et la cultivent encore comme un instrument solo, de manière à en tirer des effets délicieux autant qu'originaux. Les compositeurs ne l'emploient guère à l'église, au théâtre, ni au concert. La faible sonorité dont elle est pourvue, et qui ne permet pas l'associer à d'autres instruments ni à plusieurs voix données d'un éclat ordinaire, en est sans doute cause. Son caractère mélancolique et rêveur pourrait néanmoins être plus souvent mis en évidence, le charme en est réel, et il n'est pas impossible d'écrire de manière à laisser apercevoir. La Guitare, à l'inverse de la plupart des instruments, perd à être employée collectivement. Le son de douze Guitare jouant à l'unisson est presque ridicule (BERLIOZ, 1855, p. 86).

Já Pujol associa o desprestígio do violão a seu fácil manuseio, o que o vinculou à música do “populacho”:

Seu manuseio é fácil, se presta ao acompanhamento do canto e de outros instrumentos e por ser facilmente acessível, mesmo pelas mais humildes fortunas, você encontrará na maioria das vezes nas mãos de pessoas que pensam que “o que custa pouco, pouco vale”. Isso ocorre porque o violão caiu nas mãos do povo, o que é bom; mas também nas do populacho, o que não é bom. Seu descrédito veio de lá; suas qualidades foram esquecidas, sua técnica foi rotineiramente abandonada e, antes de seu descrédito, ignorando o que poderia ser alcançado com um instrumento tão completo, o músico culto fugiu dele, restando e apenas aqueles que o consideravam um simples passatempo ou distração, condenados a uma atividade insignificante (PUJOL, 1956, p.15).²¹

Turnbull fala sobre o desenvolvimento tardio do violão e a necessidade de se aumentar seu repertório no começo do século XX:

A contribuição significativa dos trabalhos em grande escala feita pelos compositores violonistas abriu o caminho para o estabelecimento do repertório moderno. Mas o total de obras produzidas nos quatro séculos anteriores não foram, por si só, suficientes para os modernos concertistas. Isso não é tão surpreendente quando se percebe que o violão teve um desenvolvimento muito tardio; conseqüentemente, no início do século presente século [século XX], ele não pode se basear em conquistas do passado – teria que construir seu próprio futuro (TURNBULL, 1991, p.108).

No caso do violão, até o final do século XIX, tanto sua técnica quanto seu repertório estavam longe da consolidação. Os conservatórios e faculdades de música, por terem se tornado centros de referência no ensino de música ao longo do tempo, já são capazes de criar convenções que pautam o ensino de instrumento: a escolha de métodos, as premiações em concursos, a escolha de repertório de seus célebres alunos e professores etc. Uma noção de expansão técnica acaba passando pelo crivo dessas instituições, pois são elas que produzem e/ou validam materiais e metodologias que as aceitem ou neguem. Os conservatórios de música, de caráter profissionalizante, espalharam-se por vários continentes, transformando uma tradição milenar de ensino baseada na relação mestre/discípulo. O primeiro deles foi o Conservatório de Paris, criado em 1794. Pouco

Siendo fácil su manejo, préstandole tanto al acompañamiento del canto y al de otros Instrumentos y por ser fácilmente asequible aún por las fortunas más humildes, se encuentra la mayor parte de las veces en manos de gentes que opinan que “lo que poco cuesta, poco vale”. Esto es causa de que la guitarra haya caído en manos del pueblo, lo cual es un bien; pero también en las del populacho, lo cual no es un bien. Su desprestigio vino de ahí; se olvidaron sus cualidades, enmoheció su técnica abandonada a rutina y ante su descrédito, desconociendo lo que podía lograrse de un instrumento tan completo, el músico culto huyó de ella y solo la retuvieron los que tomándola como simple passatiempo o distracción, la condenaban a una actividad menospreciable (PUJOL, 1956, p.15).

tempo depois, seguindo esse modelo, foram criados outros importantes conservatórios, como o de Praga (1811), Genebra (1815), Viena (1817), Berlim (1850) e o *Royal College of Music* (1882). No Brasil, esse modelo chegou com o Conservatório Brasileiro de Música, fundado em 1845 no Rio de Janeiro. Em São Paulo, com a criação do Conservatório Dramático Musical (1906) (FONTERRADA, 2008, p.81). Contando com esforços do uruguaio Isaias Savio (1900-1977), o programa de violão no Conservatório Dramático Musical foi aprovado pelo governo federal no dia 21 de setembro de 1960. Coincidentemente, no mesmo ano (1960), pelas mãos do renomado violonista John Williams, o violão foi aceito no *Royal College of Music*, um dos mais importantes conservatórios europeus, 138 anos após sua criação (TURNBULL, 1991, p. 116).

A entrada tardia do violão em ambientes prestigiados de ensino formal pode estar ligada ao fato de sua pedagogia não ter incorporado as mudanças de paradigma que estavam acontecendo na composição para o instrumento. Como exemplo, podemos citar o programa oficial da primeira cadeira de violão no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, baseado na “Escola de Tárrega”. Esse programa obteve reconhecimento do Governo Federal em 1960 (GONÇALVES, 2015, p. 149):

Tabela 1: Programa do conservatório dramático musical, 1960.

| Programa de violão do Conservatório Dramático Musical de São Paulo | | | | | | |
|--|---|---|---|--|---|---|
| 1º Ano | 2º Ano | 3º Ano | 4º Ano | 5º Ano | 6º Ano | 7º Ano |
| Métodos e Estudos Adotados | Métodos e Estudos Adotados | Métodos e Estudos Adotados | Métodos e Estudos Adotados | Métodos e Estudos Adotados | Métodos e Estudos Adotados | Métodos e Estudos Adotados |
| F. Tárrega: Estudos fáceis - Emílio Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra - Sodré: Escola do Violão (1º volume e parte do 2º). - A. Bernadini: Lições Preparatórias | F. Tárrega: Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística - Emílio Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra | F. Tárrega: Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística (continuação) - Emílio Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra | F. Tárrega: Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística (continuação) - Emílio Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra | Emílio Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra | F. Tárrega: Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística (continuação) - Emílio Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra | -F. Tárrega: Estudos (Isaías Sávio)-continuação - Emílio Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra |
| Técnica Obrigatória | Técnica Obrigatória | Técnica Obrigatória | Técnica Obrigatória | Técnica Obrigatória | Técnica Obrigatória | Técnica Obrigatória |
| Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio) | Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio) | Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação | Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação | Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação | Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação 152 | Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação |
| Peças | Peças | Peças | Peças | Peças | Peças | Peças |
| | Lágrima (Prelúdio) - Estudo em Forma de Minueto | Adelita (Mazurca) | Pavana - Prelúdios 1, 3 e 5 - Prelúdios Póstumos (Antologia) - Isaías Sávio Destaque neste ano também para inserção do arranjo de Miguel Llobet da obra "El Testamento D'Amélia", da série das Canções Populares Catalãs. | Mazurcas - Prelúdios (continuação) Destaque neste ano também para inserção da obra "Tonadilla-Canción de Cuna", de Emílio Pujol. Para exame: Recuerdos de la Alhambra | Danza Mora - Capricho Árabe - Minueto Destaque neste ano também para inserção da obra "El Abejorro", de Emílio Pujol. | Minuetos (continuação) - Mariposa - Sueño -Caixinha de Música |

É interessante notar que o violão entrou nos conservatórios em um período marcado pela adoção (tardia) de procedimentos composicionais de “vanguarda” em seu repertório. Sobre as transformações no repertório do violão, Schneider, no prefácio da primeira edição do seu livro *Contemporary Guitar*, escrito em 1978 e publicado em 1985, escreve que os compositores não violonistas foram, de certa forma, responsáveis por uma mudança no repertório violonístico na década de 1960:

Nos últimos vinte e cinco anos, o aumento do uso do violão em músicas solo, de câmara e orquestrais, combinado com abordagens inovadoras de instrumentação e performance, produziu um novo tipo de literatura para o violão. Pela primeira vez na história do instrumento, a maior parte da música importante veio de canetas de compositores não violonistas – fato que foi quase totalmente responsável pelas grandes mudanças no caráter do repertório. (SCHNEIDER, 2015, prefácio da primeira edição).²²

Obviamente, os compositores que não tocam violão, por não estarem familiarizados com as convenções técnicas do instrumento, não estão sujeitos à totalidade dos constrangimentos que elas podem exercer. Assim, podem ficar mais à vontade para adotarem possibilidades diferentes das convencionadas. Veremos, no decorrer deste trabalho, que os constrangimentos relativos às convenções técnicas eram tão fortes que se criou o “mito”, replicado por figuras importantes como Berlioz, de que não se podia compor bem para violão sem conhecê-lo. Completando seu raciocínio, no tocante a novas sonoridades, Schneider aponta o ano de 1963 como um marco para o repertório contemporâneo do violão. Segundo o autor:

1963 pode ser considerado o Ano Zero do EC do violão solo (era contemporânea), uma data marcante que marca a composição de três obras indispensáveis no repertório: *Nocturnal* de Briten, *Si le jour Parait* de Ohana e *Las Seis Cuerdas* de Copany. Certamente houve outras importantes modernidades que antecederam 1963 (Antonio José, Frank Martin e Lou Harrison abriram caminhos, que se tornariam trilhas, estradas e finalmente rodovias), mas os trabalhos de Britten, Company e Ohana formaram uma visão diferenciada do que estava por vir (SCHNEIDER, 2015, p. 3).²³

²² During the last twenty-five years, increased use of guitar in solo, chamber, and orchestral music, combined with innovative approaches to instrumentation and performance, have produce an entirely new kind of literature for the guitar. For the first time in the history of the instrument, most of the important music has come from the pens of non guitarists - a fact tha has been almost entirely responsible for the great changes in the complexion of the repertoire (SCHNEIDER, 2015, prefácio da primeira edição).

²³ 1963 can be considered Year Zero of the solo guitar’s C.E (contemporary era), a landmark date that marks the composition of three indispensable works in the repertoire: Briten’s *Nocturnal*, Ohana’s *Si le jour Parait...*, and Company’s *Las Seis Cuerdas*. There were certainly other seminal modernities that preceded 1963 (Antonio José, Frank Martin, and Lou Harrison blazed paths with would become trails, road, and finally highways), but the works by Britten, Company, and Ohana formed a uncanny vision of things to come – remarkable signposts, pointing in three distinct directions that defined the remaining decades of the century with a repertoire of increasing quality and quantity (SCHNEIDER, 2015, p. 3).

Nos três próximos exemplos, podemos ver trechos emblemáticos das três obras citadas por Schneider. Na figura seguinte, Ohana utiliza os (renegados) rasgueados com o auxílio de uma barra de madeira. Com o sinal *, consta a seguinte indicação: “produza os sons *glissandos* pressionando as cordas com uma barra de madeira (coberta ou não com couro claro) de 5 a 6 cm para cobrir simultaneamente as cordas marcadas”.²⁴

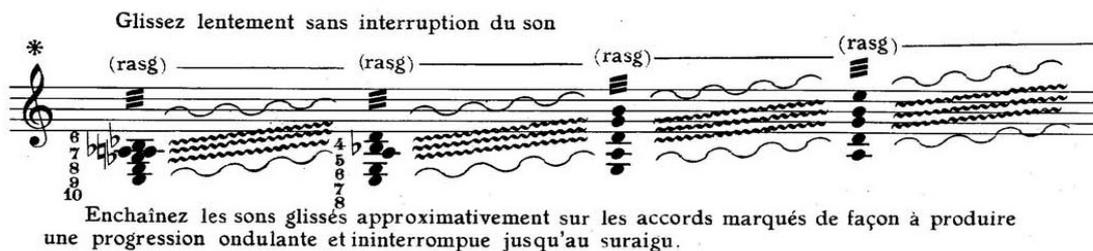


Figura 6: Rasgueados e glissandos realizados com barra de madeira em *Si le jour Paraît*. Fonte: OHANA, 1963.

25

No próximo exemplo, Ohana propõe a realização de sons com alturas indeterminadas, ainda com o auxílio da barra de madeira. A barra faz a função que, usualmente, seria da mão esquerda:

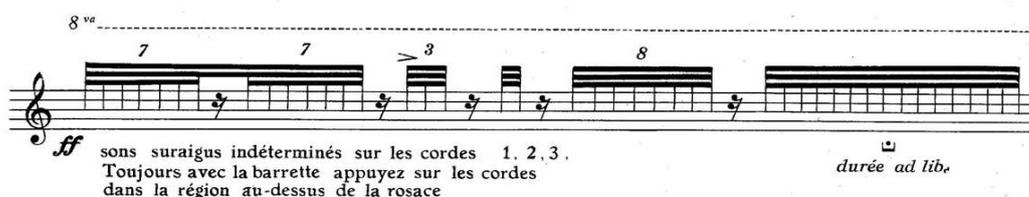


Figura 7: Sons indeterminados com barra de madeira em *Si le jour Paraît*. Fonte: OHANA, 1963.

26

Na figura seguinte, podemos ver a inovadora forma de escrita de Alvaro Company, na qual o compositor utiliza um pentagrama para cada corda do violão:

²⁴ Produire les sons glissés en appuyant sur les cordes avec une barrette de bois (recouverte ou non de cuir léger) de 5 à 6 cm. de largeur de façon à couvrir simultanément les cordes marquées.

²⁵ Deslize lentamente sem interromper o som. Encadeie os sons que deslizam aproximadamente nos acordes marcados, de modo a produzir uma progressão ondulada e ininterrupta até os agudos.

²⁶ Sons agudos indeterminados sobre as cordas 1, 2 e 3. Sempre com a barra, pressione as cordas na região acima da roseta.

Dedico questa nuova edizione all'amico Angelo Gilardino

LAS SEIS CUERDAS

per chitarra

«La guitarra / Hace llorar a los sueños...»
(Federico García Lorca)

Alvaro Company

♩ = 40

① *mp*

② *mp* *p*

③ *mp*

④

⑤ *poco meno* *p*

⑥

Figura 8: Trecho de *Las Seis Cuerdas*, de Alvaro Company. Fonte: COMPANY, 1963.

Além da novidade da escrita, as páginas da “bula” (*Simbologia Técnica*) de *Las Seis Cuerdas* já dão a ideia da proporção da quebra de convenções de ordem técnica e estilística. Há uma variedade considerável de indicações de diferentes técnicas que exploram, de forma inovadora, diversas sonoridades percussivas, timbrísticas, harmônicas e melódicas do violão. Seleccionamos algumas indicações que podem ilustrar o grau de inovação técnica proposto por Company. Na figura seguinte, podemos ver a indicação de diferentes formas de vibrato com variações que vão da velocidade à frequência da nota:

VIBRATO normale, lento, rapido, suono fermo

esempi con variazioni di ampiezza e di frequenza

Figura 9: Simbologia técnica em *Las Seis Cuerdas*. Vibratos. Fonte: COMPANY, 1963.

No próximo exemplo, o compositor indica a variação do ângulo de ataque das unhas na busca de timbres diferenciados, e até mesmo o toque sem unhas. Nesse caso, deve-se mudar radicalmente o ângulo do ataque para que as unhas não encostem na corda.

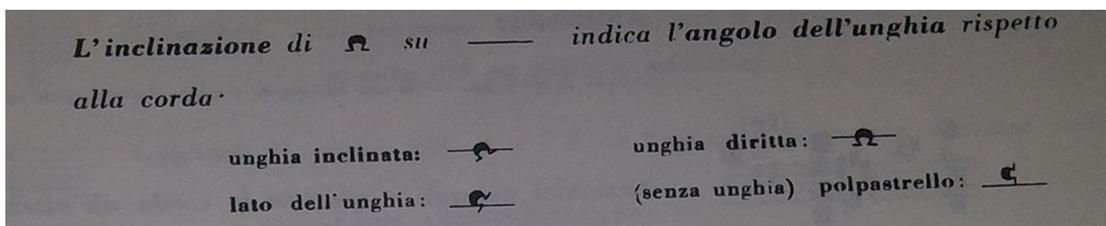


Figura 10: Simbologia técnica em *Las Seis Cuerdas*. Diferentes toques. Fonte: COMPANY, 1963.

28

Interessante notar que o compositor tomou para si as diferentes abordagens de produção sonora ao longo do tempo e as incluiu em sua música. No decorrer do trabalho, veremos que as divergências entre os toques com ou sem unhas, por mais de um século, tiveram importância central na concepção técnica de importantes nomes do violão.

Na figura seguinte, podemos ver que o compositor, pela primeira vez na história, explora, de modo pensado e consistente, diferentes sonoridades percussivas do violão fora do âmbito das cordas. O autor as classifica como “percussão com sons indeterminados”. Nesse sentido, são indicados diferentes toques em diferentes áreas do tampo e na lateral do violão.

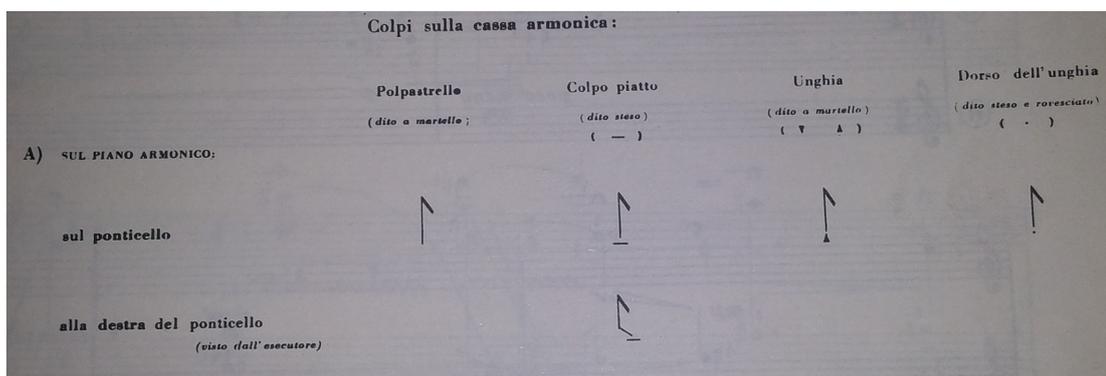


Figura 11: Simbologia técnica em *Las Seis Cuerdas*. Percussão. Fonte: COMPANY, 1963.

28 A inclinação de em _____ indica o ângulo da unha em relação à corda; unha angular: ; unha reta: ; lado da unha: ; (Sem unha) polpa do dedo:

O compositor também utiliza variações da técnica de *tambora*, citadas por Aguado (1825, 1843) e da técnica *tamburo*, utilizada primeiramente por Tárrega na peça Gran Jota. O compositor a classifica como “percussão com sons determinados”. Fugiria ao escopo deste trabalho uma análise mais detalhada dos aspectos inovadores da obra. Para maiores detalhes, ver Lunn (2010) e Schneider (2015). Na figura seguinte, podemos ver a riqueza de detalhes de dinâmica, agógica e articulação já nos últimos compassos do Noturno de Benjamim Britten. Essa variedade de indicações de intenção composicional não era comum nas peças para violão até então. Por exemplo, a obra de Villa-Lobos, considerada um marco na literatura do violão moderno, não continha muitas indicações de dinâmica e agógica:



Figura 12: Últimos compassos. Noturno. Fonte: BRITEN, 1963.

Na tentativa de se firmar como um instrumento sério, agora aceito nos ambientes formais de ensino e fruição, o apego a antigas convenções e a aceitação de novas sonoridades marcam o caminho trilhado pelo violão e por sua pedagogia a partir do século XX. Nos parece que o uso do termo “técnica expandida” para o violão é apenas mais uma tentativa de separar esses caminhos.

Com o intuito de melhor compreender o processo de desenvolvimento da técnica violonística no século XIX, que levou à criação de “constrangedoras convenções” frequentemente denominadas “técnica tradicional”, propomos um olhar mais atento para esse desenvolvimento.

3. EM BUSCA DE UMA TÉCNICA TRADICIONAL

Na tentativa de definir o conceito de técnica expandida, alguns autores estabelecem o final do século XIX como encerramento de uma era em que a “técnica tradicional” teve seu ápice. Dentro dessa lógica, os termos “não usual” ou “não tradicional” são frequentemente utilizados para completar a definição do termo. No entanto, esses limites, aplicados ao violão, são frágeis e insuficientes para se entender o desenvolvimento de sua técnica. No início do século XIX, o violão de seis cordas simples ainda estava em desenvolvimento. Importantes autores como Fernando Sor e Dionísio Aguado escreveram métodos tentando explicar a incipiente técnica do instrumento. A fim de melhor compreender o desenvolvimento da técnica violonística no século XIX, bem como a criação de convenções que possam ser entendidas como “técnica tradicional”, discutiremos, neste capítulo, seus aspectos controversos (não somente).

O violão moderno, assim como os cordofones que o antecederam, possui características físicas que lhe conferem diversas possibilidades sonoras. Dentre essas possibilidades, existiu (e ainda existe) uma controvérsia dual entre duas práticas musicais: a que trata o violão como solista (o ponteadado), que lhe permite fazer melodias e contrapontos; e a que trata o violão como acompanhador (o rasgueado), que lhe permite acompanhar o canto e “marcar o passo” de inúmeras danças. A tensão entre a afirmação e a negação dessas práticas marca o estabelecimento de convenções usadas na tentativa de definir uma noção de “violão clássico”. O esforço no intuito da validação de uma dessas práticas (o ponteadado) é uma das características mais marcantes da história do violão do século XIX. Nesse sentido, foram confeccionados métodos e material didático que tinham por objetivo explicar a “nova técnica” que suportava o repertório recém-composto para o novo instrumento. É nesse cenário que se desenvolve a base de uma técnica violonística, tomada por muitos como “tradicional”.

A técnica de qualquer instrumento é uma imbricação de fatores que podem se modificar durante o tempo, como: materiais disponíveis (tipo de instrumento e locais e tecnologias para sua difusão, por exemplo) e sua pedagogia (estratégias para o aprendizado e difusão de conteúdo). Entender esses dois fatores, parece-nos fundamental. Assim, obviamente, a técnica do novo violão de seis cordas simples do século XIX não foi elaborada do nada, pois os violonistas que a construíram estavam imersos em um mundo da arte, onde

já existia uma técnica de cordofones que antecederam o violão moderno. Veremos que essas “antigas técnicas” estavam bastante presentes no modo como alguns importantes personagens pensaram a técnica do novo instrumento.

3.1. O “mundo da arte” do violão de concerto

O desenvolvimento do violão, desde os pequenos instrumentos de quatro e cinco ordens chamado por muitos de guitarra ou *vihuela*²⁹ até os violões atuais, foi um processo complexo que durou mais de quatro séculos. Em 1536, o espanhol Luis de Milan publicava *El Maestro*, primeiro “método” da história para esse tipo de instrumento. Foi a fase em que os instrumentos de quatro ordens (cordas duplas) foram, aos poucos, ganhando, grosso modo, mais ordens, até chegar a seis. Pujol traça uma resumida, mas esclarecedora, linha evolutiva do violão dos primórdios até Tárrega:

Fuenllana, Mudarra e Valderrábano, refletiram, em seus trabalhos para violão de quatro e cinco ordens, as tendências musicais e artísticas do século XVI. Amat, expandiu os recursos do violão popular, ensinando como formar e aplicar todos os tons maiores e menores nas cinco ordens. Forcarini, acrescentou ao rasgueado, o ponteadado dos vihuelistas. Corbetta resumiu em suas obras o espírito da música profana de sua época. Sanz, que além de organista aprendeu com os mestres italianos o melhor da técnica de seu tempo, publicou em 1674 o primeiro tratado completo para violão de cinco ordens. Visé, Roncalli, Ribayaz, Guerau, Santiago de Múrcia, Doizy de Velasco e Campion, reunindo as experiências de seus antecessores, contribuíram, através de suas obras para a gestação da “Suíte” e suas derivações transcendentais. Frederico Moretti, discípulo do padre Basilio, coletou e ordenou mais tarde em seus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, as teorias da nova escola. A passagem feita no início do século XIX por Carulli, Carcassi, Legnani e outros, culminou na obra de Giuliani, Sor e Aguado, os mais eminentes compositores, intérpretes e escritores do período clássico. Coste, na França, e Mertz

²⁹ The words 'vihuela' and 'guitarra' were synonymous in eighteenth-century Spain, but in neighbouring Portugal the related word 'viola' gradually usurped the meaning of 'guitarra'. During the seventeenth century the two terms had been used interchangeably by the Portuguese,⁵ but by the mid-eighteenth century 'viola' had become the preferred term for several regional types of five-course guitar, while (as we shall later see) 'guitarra' came to be used to describe a new and altogether different instrument. As well as the typical five-course Baroque guitar, one Portuguese variant from this period is of particular interest to us: the viola toeira, which was (and still is) played in the north of the country, especially in the area around Coimbra. The distinctive feature of this type of guitar is that it had twelve strings but only five courses. The top three courses were double-strung in unison, but the fourth and fifth courses were triple-strung (with one thick *bordao* and two thin strings tuned at the octave), and the entire instrument could be fitted with either gut or metal strings (TYLER; SPARKS, 2007, p. 196). TRADUÇÃO ABAIXO.

As palavras 'vihuela' e 'guitarra' eram sinônimos na Espanha do século XVIII, mas no vizinho Portugal a palavra relacionada 'viola' gradualmente usurpou o significado de 'guitarra'. Durante o século XVII, os dois termos foram usados alternadamente pelos portugueses, mas em meados do século XVIII 'viola' havia se tornado o termo preferido para vários tipos regionais de violão de cinco ordens, enquanto (como veremos mais adiante) 'guitarra' passou a ser usado para descrever um instrumento novo e completamente diferente. Assim como o violão barroco típico de cinco ordens, uma variante portuguesa desse período é de particular interesse para nós: a viola toeira, que era (e ainda é) tocada no norte do país, principalmente na região de Coimbra. A característica distintiva deste tipo de guitarra é que ele tinha doze cordas, mas apenas cinco ordens. As três primeiras ordens eram de corda dupla em uníssono, mas a quarta e quinta eram de corda tripla (com uma borda grossa e duas cordas finas afinadas na oitava), e todo o instrumento podia ser equipado com cordas de tripa ou de metal (TYLER; SPARKS, 2007, p. 196).

e Regondi, na Itália, coletaram o trabalho de seus antecessores, enquanto os guitarristas espanhóis, entre eles o famoso Julián Arcas, mais em contato com os sentimentos do povo, contribuíram para a técnica, com novos procedimentos. Tárrega, finalmente, penetrando no sentido técnico e artístico de seu tempo, semeou no sulco de sua obra romântica, a semente que deveria dar frutos no período atual. (PUJOL, 1956, p. 11-12).³⁰

Embora a história do violão seja rica se consideramos seus primórdios com a guitarra de quatro e cinco ordens, a vihuela e o alaúde – instrumentos dos quais o violão moderno herdou um repertório com as práticas de transcrição –, o mundo do “novo violão” de seis cordas simples do século XIX era bem mais modesto.

O novo violão de seis cordas simples, que surgiu entre o final do século XVIII e o início do século XIX, forjou repertórios e habilidades violonísticas e estabeleceu convenções que formaram a base da técnica do violão clássico. Entretanto, na época de seu surgimento, ele disputou espaço com violões de cinco ou seis ordens, que, por sua vez, emprestaram-lhe tanto técnicas quanto repertório. Grandes nomes do violão de seis cordas simples, como Sor e Aguado, tiveram, provavelmente, sua formação inicial em instrumentos de cinco ou seis ordens; e, no desenvolvimento da técnica do novo instrumento, negaram e/ou incorporaram mecanismos inerentes a esses instrumentos. No século XVIII, as poucas obras publicadas para esses instrumentos refletiam a dualidade estilística, entre o ponteadado e o rasgueado, em sua abordagem. Segundo Tyler/Sparks:

Já observamos a escassez de música publicada na Espanha do século XVIII. Além do livro de Minguet y Yrol (que, como observado, pegou emprestado de Gaspar Sanz (1674), *Instructions for the five-course guitar*, o único outro trabalho, digno de nota, publicado durante esses anos, foi feito por Andre de Sotos, *Arte para aprender com facilidad y sin maestro a templar y taner rasgado la guitarra* (Madri, 1760). Isso também foi baseado em um livro muito anterior para violão de cinco ordens (*Guitarra espanola de cinco ordenes*, de Juan Carlos Amat, publicado originalmente em Barcelona em 1596). Concentrando-se nessas duas obras de violão

³⁰ Fuenllana, Mudarra, y Valderrábano, reflejaron en sus obras para guitarra de cuatro y cinco órdenes, las tendencias musicales y artísticas del siglo XVI. arAmat, amplió los recursos de la guitarra popular enseñando la manera de formar y aplicar todos los tonos mayores y menores sobre las cinco cordas dobles. Forcarini, añadió al rasgueado, el puntado de los vihuelistas. Corbetta, resumió en suas obras el espíritu de la música profana de su tiempo. Sanz, que además de ser organista aprendió de los Maestros italianos lo mejor de la técnica de su tiempo, publicó en 1674 el primer tratado completo para guitarra de cinco órdenes. Visé, Roncalli, Ribayaz, Guerau, Santiago de Murcia, Doizy de Velasco y Campion, recogiendo las experiencias de sus antecessores, contribuyeron con el aporte de sus obras a la gestación de la “Suite” y sus trascendentales derivaciones. Frederico Moreti, que fué discípulo del Padre Basilio, recogió y ordenó mas tarde en sus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* las teorías de la nueva escuela. El paso dado al principio del siglo XIX por Carulli, Carcassi, Legnani y otros, culminó en la obra de Giuliani, Sor y Aguado, los más eminentes compositores, intérpretes y tratadistas del período clásico. Coste, en Francia, y Mertz y Regondi, en Italia, recogían la obra de sus antecessores mientras los guitarristas españoles, entre eles el famoso Julián Arcas, más en contacto con el sentir del pueblo, aportaban a la técnica, nuevos procedimientos. Tárrega en fin, penetrando el sentido técnico y artístico de su época, sembrada en el surco de su obra romántica, la semilla que debía de fructificar en el período actual (PUJOL, 1956, p. 11-12).

anacrônicas, poucos estudiosos modernos parecem ter visto o surgimento precoce de um violão espanhol de seis ordens (TYLER / SPARKS, 2007, p. 194).³¹

Os violões de seis cordas, duplas e simples, conviveram em um mesmo tempo, tendo o primeiro caído em desuso. Tylers e Sparks citam o ano de 1780, mesmo ano citado por Turnbull, como o ano em que o violão se estabeleceu na Espanha, onde já começavam a ser construídos violões de seis cordas simples:

Alguns violões de seis cordas simples estavam sendo fabricados no final de 1780 nas cidades do sul da França, perto da fronteira com a Itália (como Marselha), mas foi somente em 1800 que o violão-lira (agora padronizada com seis cordas simples e afinada como um violão convencional) começou a se tornar um instrumento verdadeiramente da moda em Paris. E, como veremos, 1800 também foi o ano em que os editores franceses de violão começaram a publicar regularmente arranjos que podiam ser tocados em um instrumento de cinco ordens ou seis cordas (TYLER; SPARKS, 2007, p. 222).³²

Turnbull cita o ano de 1780 como o ano do surgimento do violão de seis ordens:

A guitarra de seis ordens, com sua difícil afinação, se estabeleceu na Espanha em algum momento antes de 1780; Foi neste ano que Antonio Ballesteros publicou sua *Obra para guitarra de seis órdenes*. Um tratado posterior, para o mesmo instrumento, *Principios para tocar la guitarra de seis ordens* (1799), de Frederico Moretti, chama a atenção para a ausência do violão de seis ordens na Itália e afirma que; tanto os franceses quanto os italianos usam cordas simples em suas guitarras, e assim, podem afinar mais rapidamente. Embora o violão com seis cordas simples tenha se tornado o instrumento padrão na Espanha no início do século XIX (aguado publicou sua *Escuela de la Guitarra* em Madri em 1825), o violão de seis ordens persistiu lá (...) (TURNBULL, 1974, p. 63).³³

³¹ We have already noted the dearth of published music in eighteenth-century Spain. Apart from the book by Minguet y Yrol (which, as noted, borrowed heavily from Gaspar Sanz's 1674 instructions for the five-course guitar), the only other guitar work of note published during these years was by Andre de Sotos, *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y taner rasgado laguitarra* (Madrid, 1760). This too was based on a much earlier book for five-course guitar (Juan Carlos Amat's *Guitarra espanola de cinco ordenes*, originally published in Barcelona in 1596). Concentrating on these two anachronistic guitar works, few modern scholars seem to have spotted the early emergence of a sixth course on Spanish guitars (TYLER; SPARKS, 2007, p. 194).

³² A few six-string guitars were being made by the late 1780s in southern French cities near the Italian border (such as Marseille), but it was not until 1800 that the lyre-guitar (by now standardized with six single strings and tuned like a conventional guitar) started to become a truly fashionable instrument in Paris. And, as we shall see, 1800 was also the year in which French publishers of guitar music began regularly to issue arrangements that could be played either on a five-course or a six-string instrument (TYLER; SPARKS, 2007, p. 222).

³³ Six-course guitar with such an extended tuning became established in Spain at some time before 1780; it was in this year that Antonio Ballesteros published his *Obra para guitarra de seis órdenes*. A later treatise for the same instrument, *principios para tocar la guitarra de seis ordens* (1799) by Frederico Moretti, draws attention to the absence of six-course guitar in Italy and states that 'the French and italians use single strings on their guitars and hence they can tune more quickly'. Although the guitar with six single strings became the standard instrument in Spain in the early nineteenth century (aguado published his *Escuela de la Guitarra* in Madrid in 1825), the six course guitar persisted there (...) (TURNBULL, 1974, p. 63).

Independentemente do número de cordas, os métodos para violão da época tinham por padrão reproduzir as ideias do próprio autor sobre a melhor maneira de se tocar o instrumento. Dessa forma, não havia uma padronização técnica consistente. Dentro desse contexto, podemos citar o importante nome de um dos responsáveis por estabelecer o violão de cordas simples na Europa, Don Frederico Moretti (1769-1839). Embora tocasse um violão de sete cordas simples, Moretti publicou seu método, *PRINCIPIOS PARA TOCAR LA GUITARRA DE SEIS ORDENES, Precedido de los Elementos Generales de la Música* em duas versões, para violões de cinco e seis ordens. Moretti diz:

Embora eu use o violão de sete ordens simples, achei mais apropriado acomodar esses princípios para o de seis ordens, porque é o que geralmente é tocado na Espanha: esse mesmo motivo me obrigou a imprimi-los em italiano no ano de 1792, adaptados ao violão de cinco ordens; porque naquela época, o de seis, não era conhecido na Itália (MORETTI, 1799, prólogo).³⁴

Em seu Método, o autor explica os benefícios do uso das cordas simples, justificando a escolha por elas:

Os franceses e os italianos usam cordas simples em seus violões, e assim conseguem afiná-los mais rapidamente, e para que as cordas durem mais tempo antes de falsearem, sendo muito difícil encontrar duas cordas iguais que dão exatamente o mesmo tom. Sigo esse sistema e não posso deixar de aconselhar a quem se aplica a este instrumento, tendo conhecido sua grande utilidade. (MORETTI, 1799, p. 2).³⁵

O modelo de método de Moretti seria replicado ou criticado por importantes autores do século XIX. Nesse “modelo”, está, por exemplo, a defesa do uso de cordas simples, a negação do rasgueado como técnica e a necessidade de se ensinar “elementos musicais”. Essa necessidade vem do fato de que a maioria dos “cordofonistas” da época não sabia ler na pauta, sendo usual, em métodos anteriores a Moretti, a escrita por tablatura.

Posteriormente a Moretti, formou-se um pequeno “mundo da arte” que tinha como preferência o violão de seis cordas simples. Nesse mundo, poucos atores tiveram destaque na construção de sua história. Para ter ideia da quantidade de violonistas/compositores que

³⁴ Aunque yo uso la Guitarra de siete órdenes sencillos, me ha parecido mas oportuno acomodar estos principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razon me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados à la Guitarra de cinco órdenes; pues en aquel tiempo ni aun de la seis se conocia en Italia (MORETTI, 1799, prólogo).

³⁵ Los Franceses e los Italianos usan de cuerdas sencillas en sus guitarras, y por este medio consiguen temprarlas mas pronto, y que las cuerdas les duren mas tiempo antes de falsearse, siendo muy difícil encontrar dos cuerdas iguales que den exâctamente el mismo tono. Yo sigo este sistema, y no puedo menos de aconsejarle á los que se aplican á este instrumento, habiendo conocido su grande utilidad (MORETTI, 1799, p.2).

tiveram o mínimo de destaque nesse pequeno mundo, fizemos uma lista, em ordem cronológica, e por respectivos países³⁶, dos nomes que aparecem em Dudeque (1995)³⁷, no capítulo “Guitarristas e Repertório do Classicismo”. São eles:

- Christian. G Scheidler (1752-1858), Alemanha.
- Felipe Gragnani (1767-1812), Italia.
- Leonhard von Call (1767-1815), Austria.
- Wenzeslaus Matiegka (1773-1830), Boêmia, Austria.
- Ferdinad Carulli (1770-1840), Italia.
- Francesco Molino (1775-1847), Italia.
- Simon Molitor (1776-1848), Austria.
- Joseph Kuffner (1776-1856), Alemnha.
- Ferdinand Sor (1778-1839), Espanha.
- Mauro Guiliani (1781-1829), Italia.
- Anton Diabelli (1781-1858), Austria.
- Niccolò Paganini (1782-1840), Italia.
- Dionísio Aguado (1784-1849), Espanha.
- Luigi Legnani (1790-1887), Italia.
- Matteu Carcassi (1792-1853), Italia.
- Heinrich marschner (1796-1861), Alemanha.
- Felix Horetzki (1800-1871), Polonia.
- Felix Pelzer (1801-1860), Alemanha.
- Marco Aurélio Zani Ferranti (1802-1878), Itália.
- Francisco Trinidad Huerta (1804-1875), Espanha.³⁸
- Napoleon Coste (1805-1883), França.
- Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Eslováquia, Austria.
- Antonio Cano (1811-1897), Espanha.
- Guilio Regondi (1822-1872), Itália.
- Madame Sydney Pratten³⁹ (1821-1895), Alemanha.

³⁶ Os países (nacionalidades) descritos abaixo não correspondem à atual demarcação dos países hoje em dia, porém as origens descritas nos ajudam a compreender as regiões onde o violão clássico de seis cordas simples teve seu desenvolvimento.

³⁷ Notamos que Turbull (1974) é bem menos generoso na inclusão de nomes do mesmo período.

³⁸ Pouca coisa restou de sua obra, vale ressaltar que suas habilidades no violão foram aclamadas pelo renomado escritor francês Victor Hugo (1802 -1885). Ver em Dudeque, 1995, p. 65-66).

³⁹ Catharina Josepha Pratten.

Ainda foram citados os renomados Carl Maria Von Weber (1786-1826), que incluiu o violão na ópera *Oberon*; Franz Schubert (1797-1828), que compôs o *Terzetto* para voz e violão e reescreveu *Matiegka* para flauta, viola, e violão; Hector Berlioz (1803-1869), que compôs o Noturno Op. 21, transformado em um quarteto de violão. Berlioz também fez o primeiro tratado de orquestração a citar o violão e demonstrar suas características. Obviamente, existiram outros violonistas e compositores nesse período que ficaram no anonimato. De todo modo, essa informação nos serve de base para uma noção, ainda que superficial, de como era pequeno o “mundo do violão” de seis cordas simples em sua fase inicial.

Cabe ressaltar que esse “mundo do violão”, embora tenha proposto o desenvolvimento de um novo instrumento com novas técnicas e repertórios, estava preso a um passado recente em relação ao estilo musical, mostrando atraso no desenvolvimento de sua linguagem por não assimilar as mudanças de paradigma artístico que estavam ocorrendo. Por exemplo, Beethoven (1770-1827), que fez de modo magistral a mudança do período clássico para o romântico, nasceu antes de Sor, Giuliani e Aguado, ícones do período clássico no violão. Beethoven, um ano antes de sua morte, entre 1825 e 1826, já anunciava a modernidade em música com sua Grande Fuga (*Große Fuge opus 133*), chocando os músicos da época.

Interessante notar que a maioria dos violonistas que compõem a história do violão clássico/romântico, principalmente os de maior importância, são de origem espanhola e italiana, embora os grandes centros violonísticos do início dos anos 1800 fossem Paris e Viena, como podemos ver em Schneider:

Os dois centros de performance violonística ostentavam o violão de seis cordas simples, que tendia a ser mais amplo e mais resistente do que seu antecessor de cinco ordens. Na época, várias escolas de violão haviam se desenvolvido, e o instrumento estava assumindo um papel importante na vida de concerto dessas capitais musicais (SCHNEIDER, 2015, p. 3).⁴⁰

Tanto o instrumento como a maneira de tocar foram desenvolvidos durante o começo do século XIX, em um período chamado por Schneider de “era de ouro do violão”

⁴⁰ The two centers for guitar performance, boasted six single strings and tended to be wider and sturdier than its five-course predecessor. At the time, several schools of guitar playing had developed, and instrument was assuming an important role in the concert life of those musical capitals (SCHNEIDER, 2005, p. 3).

(2015, p. 3).⁴¹ Se referindo ao fato de o violão ter conseguido reconhecimento junto ao “mundo da arte” da música de concerto, o autor apresenta um dado que nos faz ter ideia da disparidade abissal entre o número de agentes no “mundo do violão” no século XIX e nos dias de hoje:

Sim, a luta pode ter terminado e a revolução vencida, mas a aventura está apenas começando. Existe música suficiente? Na última contagem, o intrépido site Sheer Pluck⁴² documentou mais de 43.000 obras solo, de câmara e de guitarra orquestral da New Art Music, escritas por pelo menos 10.000 compositores (SCHNEIDER, 2015).⁴³

Esses dados nos levam a uma questão central neste trabalho. Como é possível entender o processo de desenvolvimento técnico do violão atualmente, com um repertório tão grande e as mais diversas influências, se a técnica do violão do século XIX, com seus poucos autores, é ainda mal compreendida? Uma das dificuldades para se entender a técnica dos instrumentos que precederam o violão de seis cordas simples foi a escrita. No início do século XIX, embora a escrita musical, no mundo da arte da música de concerto, já estivesse bastante desenvolvida, no “pequeno mundo do violão”, esse período marca o momento de transição da tablatura para o pentagrama.

3.2. A notação para violão

Numa época em que música instrumental já tinha vivido sua glória através das mãos de compositores como J.S. Bach, Haydn, Mozart, dentre outros, a escrita do violão ainda estava em desenvolvimento. No começo do século XIX, a informação compartilhada no pequeno “mundo violonístico” estava restrita aos músicos familiarizados com a “escrita antiga”, baseada no uso da tablatura. Dessa forma, era difícil a difusão da cultura violonística num ambiente musical elitizado, onde importantes violonistas gostariam de estar, e onde o uso do pentagrama já era dominante há séculos. É atribuído ao Italiano Giacomino Merchi a introdução do “novo” meio de escritura para violão no “*main stream*” musical em Paris:

⁴¹ Goldem Age of the Guitar (SCHNEIDER, 2015, p. 3).

⁴² O site Sheer Pluck foi lançado em 2002 por Seth Josel and Klaus Heim. www.sheerpluck.de

⁴³ Yes, the figth may be over and the revolution won, but the adventure is just beginning. Is there enough music? At last count, the intrepid website Sheer Pluck has documented well over 43.000 solo, chamber, and orchestral guitar works of New Art Music, written by at last 10.000 composers (SCHNEIDER, 2015).

Embora esse uso, da notação para o violão utilizando o pentagrama, provavelmente tenha começado entre os músicos da Itália, Merchi foi o primeiro a usá-lo em uma publicação de violão de Paris e mais tarde recebeu todo o crédito por sua introdução, alegando que foi ele quem 'retirou do violão a servidão que possuía em relação à tablatura' (MERCHI, 1777, p. 2). Anteriormente, em seu *Le Guide des ecoliers de guitare*, obra VII de 1761, ele já havia declarado com ênfase suas razões para rejeitar a tablatura (TYLER / SPARKS, 2007, p. 201).⁴⁴

Durante um momento de transição era comum que os métodos utilizassem os dois meios de grafia. Na figura abaixo, podemos ver como, no *Methode de guitare par musique et tablature* (1773), do francês Antoine Bailleux, as duas formas de escrita já estão presentes:



Figura 13: Fonte: BAILLEUX, 1773, p. 17.

Os autores Tyler e Sparks falam das dificuldades trazidas pela mudança na escrita:

Deve-se observar que, por várias décadas, após a introdução da notação no pentagrama, os violonistas fizeram pouca ou nenhuma tentativa de distinguir entre diferentes vozes em uma única pauta, ou de indicar duração precisa quando notas de diferentes durações eram tocadas simultaneamente. Esperava-se que o entendimento da harmonia do músico fosse suficiente para informá-lo quando uma nota do baixo deveria ser deixada soando e quando deveria ser interrompida (TYLER / SPARKS, 2007, p. 200-201).⁴⁵

No exemplo seguinte, podemos notar a falta de clareza na escrita de Ferandiere:

⁴⁴ Although this use of staff notation for the guitar probably began among musicians in Italy, Merchi was the first to use it in a Paris guitar publication, and later took full credit for its introduction by claiming that it was he who 'withdrew the guitar from the servitude which it had relative to tablature' (MERCHI, 1777, p. 2). Earlier, in his *Le Guide des ecoliers de guitare*, oeuvre VII of 1761, he had already forcefully stated his reasons for rejecting tablature (TYLER; SPARKS, 2007, p. 201).

⁴⁵ It should be observed that for several decades after staff notation was introduced, guitarists made little or no attempt to distinguish between different voices on a single staff, or to indicate precise duration when notes of differing lengths were struck simultaneously. The player's grasp of harmony was expected to be sufficient to inform him or her when a bass note should be left to resonate and when it should be stopped. (TYLER / SPARKS, 2007, p. 200-201).



Figura 14: Lição terceira. Fonte: FERANDIERE, 1799.

No prólogo de seu primeiro método, Aguado, ao falar das características do violão acompanhador, aborda a dificuldade de se escrever para violão utilizando o pentagrama:

Há mais de duzentos e setenta anos atrás, o violão (anteriormente vihuela) é reconhecido como um instrumento capaz de harmonia. Durante todo esse tempo, indubitavelmente houve bons tocadores que, encantados pela doçura de suas vozes e pelo bom efeito da combinação de seus sons, gostaram dela; mas eles certamente não conseguiram escrever exatamente a mesma coisa que tocavam. Uma boa prova disso são as composições que temos de Laporta, Arizpachoga, Abreu, meu professor, o chamado P. Basilio (Don Miguel García, Monge Basilio) e outros – por elas é conhecido que seus autores vieram executar muito / e até conhecer em parte a genialidade desse instrumento; mas não foram tão felizes em manifestar no papel o que praticavam com as mãos (AGUADO, 1825, prólogo).⁴⁶

Aguado atribui a Moretti o início de um refinamento na escrita para violão, com a separação entre as vozes feita de forma mais inteligível. Segundo Aguado:

Em pouco tempo, até agora, o gênero da música e a maneira de escrevê-la variaram, e pouco a pouco passou-se a se escrever no papel a mesma coisa que se toca (ou seja, os sons expressos com seu valor justo). Don Federico Moretti foi o primeiro a começar a escrever a música para

⁴⁶ Hace mas de doscientos setenta anos que la guitarra (antes vihuela) está reconocida como instrumento capaz de armonía (*). En todo este tiempo, ha habido sin duda buenos tocadores que prendados de la dulzura de sus voces y del buen efecto de la combinación de sus sonidos, se aficionaron á ella; pero ciertamente no acertaron á escribir con exactitud lo mismo que tocaban. Buena prueba de esto son las composiciones que tenemos de Laporta, Arizpachoga, Abreu, mi maestro el llamado P. Basilio (Don Miguel García, Monge Basilio), y otros- por ellas se conoce que sus autores llegaron á ejecutar mucho,/ y aun á conocer en parte el genio de este instrumento; pero que no fueron tan felices en manifestar en el papel lo que practicaban con sus manos (AGUADO, 1825, Prólogo).

violão de maneira que se distinguem duas partes, uma para a melodia e outra para acompanhamento. Don Fernando Sor veio mais tarde e, em suas composições, descobriu o segredo de tornar o violão um instrumento harmonioso e melodioso ao mesmo tempo (AGUADO, 1825, Prólogo).⁴⁷

Nas palavras de Sor, podemos ver como Moretti o influenciou com sua forma de pensar o violão e sua habilidade de distinguir as vozes:

Naquela época, eu ainda não tinha ouvido falar do Sr. Frederico Moretti. Eu ouvi um de seus acompanhamentos, realizados por um de seus amigos; e a marcha do baixo, bem como as partes da harmonia que ali distingui, deram-me uma grande ideia do seu mérito; Eu o vi como a chama que servia para iluminar a marcha sem rumo dos violonistas (SOR, 1830, p. 3, notas do autor).⁴⁸

Na figura a seguir, temos uma ideia da clareza na escrita de Moretti:

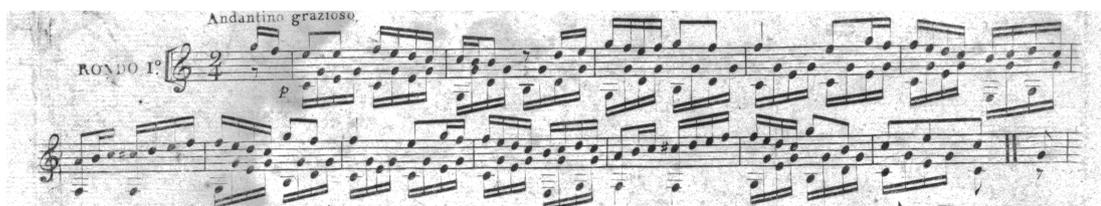


Figura 15: Três Rondós para Violão de Frederico Moretti.

Além da escrita, outra dificuldade que o violão encontrou para se firmar como solista no mundo da música de concerto do século XIX foi o desconhecimento de sua técnica. Nesse sentido, os métodos foram de suma importância para difundir a nova técnica do novo instrumento e também afirmar a “nova escrita”.

3.3. Pedagogia e métodos

Além do tímido repertório (em comparação com o piano e o violino da época), o que conhecemos da técnica violonística do século XIX é retratada em métodos e material didático em geral. Esse material tinha como função principal a exposição das habilidades

⁴⁷ De poco tiempo á esta parte, el género de música y el modo de escribirla han variado, y poco á poco se ha llegado á sentar en el papel lo mismo que se ejecuta (esto es, los sonidos espesados con su justo valor). Don Federico Moretti fue el primero que empezó á escribir la música de guitarra de manera que se distinguiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento. Vino después Don Fernando Sor, y en sus composiciones nos descubrió el secreto de hacer que la guitarra fuese al mismo tiempo instrumento armónico y melodioso (AGUADO, 1825, Prólogo).

⁴⁸ A cette époque je n'avais pas encore entendu parler de M. Frédéric Moretti. J'entendis un de ses accompagnements exécuté par un de ses amis; et la marche de la basse, ainsi que les parties d'harmonie que j'y distinguai, me donnèrent une haute idée de son mérite; je le regardai comme le flambeau qui devait servir à éclairer la marche égarée des guitaristes (SOR, 1830, p. 3).

necessárias para se tocar a música da época quando não a música do próprio autor. Seguiremos, agora, apresentando as principais características dos métodos da época, bem como as peculiaridades de algumas técnicas expostas em seu conteúdo. Entre os métodos consultados neste trabalho, dois autores se destacam pelo conteúdo, pela riqueza de detalhes e pelo nível de discussão: Fernando Sor e Dionísio Aguado.

Com o novo violão de seis cordas simples do começo do século XIX, nascia uma nova técnica. Diversos autores exploraram o instrumento dentro dos limites estabelecidos pelas convenções no mundo da arte em que estavam inseridos, relatando suas preferências técnicas em seus métodos. Aguado, no seu primeiro método para violão de seis cordas simples, começa sua explanação falando da necessidade de explicar a “nova maneira de tocar”, já em referência a Sor:

Mas pela mesma razão que essa música é tão boa e tão nova na maneira de tocá-la corretamente, um método que a explique se fez necessário. Não sei se Sor escreveu (pelo menos a publicação dele não chegou às minhas notícias); se isso fosse feito, precisaríamos apenas dos aficionados (AGUADO, 1825, prólogo).⁴⁹

Alguns autores se basearam na técnica de cordofones anteriores ao violão, como o violão de cinco e seis ordens, e propuseram poucas novidades. Outros pensaram uma ruptura com o passado, construindo uma nova técnica violonística. No decorrer deste capítulo, discutiremos em detalhe os apegos e a ruptura com os cordofones mais antigos. Um dos fatores mais complexos que comprometeram a divulgação da técnica do novo instrumento foi a escrita. Talvez pelo fato de que os violonistas da época estavam mais habituados à tablatura, era comum que, nos métodos para violão, houvesse capítulos destinados ao ensino de elementos da música e leitura em pauta. Nos métodos de Moretti e Ferandiere podemos perceber isso:

Ao mesmo tempo em que falamos sobre os rudimentos do violão, instruímos nos princípios da música, para o qual possui 17 folhas: a primeira mostra todos os caracteres da música e as outras são lições agradáveis. É apresentado um diálogo entre professor e discípulo sobre composição instrumental e vocal (FERANDIERE, 1799, Prólogo).⁵⁰

⁴⁹ Pero por lo mismo que esta música es tan buena, y tan nuevo el modo de tocarla como corresponde, se hacia necesario un método que la esplicase. No sé si dicho Sor le habrá escrito (por lo menos su publicación no ha llegado á mi noticia); si esto se efectuase, nada mas necesitaríamos los aficionados (AGUADO, 1825, Prólogo).

⁵⁰ Al mismo tiempo que se habla de los rudimentos de la Guitarra, se instruye en los principios de la música, para cuyo efecto lleva 17 láminas: las primeras demuestran todos los caracteres de la música , y las otras son lecciones agradables. Se introduce un Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre la composición instrumental y vocal. (FERANDIERE, 1799, Prólogo).

Moretti diz que a primeira edição de seu Método (1792) “só seria útil aos que conheciam música, ou pelo menos sabiam ler na clave do violino” (MORETTI, 1799, prólogo).⁵¹ Na segunda edição, em espanhol, a mudança de abordagem do autor já vem expressa no título: *Principios para Tocar a Guitarra de Seis Ordens, Precedido de Elementos Gerais da Música* (1799)⁵². Praticamente todos os importantes autores do violão, depois de Moretti e Ferandiere, seguiriam o mesmo exemplo, propondo-se a ensinar elementos musicais em seus métodos.

Dentre os diversos materiais didáticos disponíveis na época, dois autores se destacaram por confeccionar métodos que seriam a base, mais precisa e rica em detalhes, de informações sobre o “novo” violão de seis cordas simples. São eles: Dionísio Aguado e Fernando Sor. Sobre o trabalho dos dois autores, Pujol afirma:

Os métodos Sor e Aguado são os melhores trabalhos de estudo já escritos para violão. A do primeiro, infelizmente esgotada, expõe suas teorias sobre a disposição do instrumento, submetidas à música e à arte com lógica inegável. A do segundo, expõe de maneira mais geral, todas as possibilidades técnicas de seu tempo, dispostas em um sentido didático claramente compreensível. As qualidades mais salientes do método Sor são as do sentido musical e artístico, enquanto as do método de Aguado se situam principalmente no aspecto técnico-instrumental (PUJOL, 1956, p. 16).⁵³

Já Camargo coloca que: o “Método para Guitarra”, de Fernando Sor, é um dos principais documentos do século XIX, capaz de sintetizar a técnica instrumental de então, e fornecer um retrato preciso da inserção do instrumento no período (CAMARGO, 2005, p. vii). Podemos dizer que os métodos de Aguado, *Escuela de la Guitarra* (1825) e *Nuevo Método para Guitarra* (1843), e o *Méthode pour la Guitare* (1830), de Sor, são exemplos do tipo de abordagem pedagógica no ensino de violão da época.

Embora a edição mais conhecida do método de Aguado seja a de 1825, a primeira edição ocorreu em 1820, como podemos notar na citação a seguir:

Ao escrever a “*Escuela*” que publiquei em 1820, fiquei sinceramente convencido de que estava

⁵¹ Solo serian útiles à los que conocian la música, ò por lo menos sabian leerla en la clave de violin. (Moretti, 1799, prólogo).

⁵² PRINCIPIOS PARA TOCAR LA GUITARRA DE SEIS ORDENES, Precedido de los Elementos Generales de la Música.

⁵³ Los Métodos de Sor y Aguado son las mejores obras de estudio que han escrito para guitarra. La del primeiro, desgraciadamente agotada, expone con incontestable lógica sus teorias sobre la disposición del instrumento sometida a la música y al arte. La del segundo, expone de manera más general todas as posibilidades técnicas de su época, ordenadas en un sentido didáctico claramente comprendido. Las cualidades más salientes del Método de Sor son las de su sentido musical y artístico, mientras que las del Método de Aguado se acentúan principalmente en el aspecto técnico-instrumental (PUJOL, 1956, p. 16).

prestando um serviço àqueles que aprendiam a tocar violão; O conteúdo das ideias, a maneira de expressá-las e a ordem usada em sua classificação pareciam ter preenchido o objeto do título atribuído ao meu trabalho com o nome “*Escuela*”. Mas a experiência de 22 anos me fez saber que o violão é um instrumento mais apreciável do que eu pensava e que merece ser estudado com mais profundidade (AGUADO, 1843).⁵⁴

Podemos ver em Aguado (1825 e 1843) a preocupação em ensinar um gama maior de possibilidades sonoras ao violão, considerando e refletindo sobre diferentes abordagens do instrumento. Mesmo restrito a um estilo musical muito particular, sua técnica é bastante abrangente. Por exemplo, veremos que, mesmo propondo o toque com unhas e o uso do tripodion, ele considera e explica outras formas de tocar e segurar o violão. Já Sor deixa claro em seu método (1830) que pretende discorrer sobre seu próprio modo de tocar. O método se destina aos que desejam tocar sua música, que, para ele, não pode ser tocada satisfatoriamente de outra maneira. Selecionamos quatro passagens onde Sor afirma o caráter particular de seu método, deixando claro que as reflexões nele contidas serviram de base para seu modo de tocar, e que sua música não pode ser tocada de modo satisfatório se o intérprete se basear em outros princípios. Para Sor:

“Ao escrever um método, pretendo falar apenas aquilo que minhas reflexões e experiência me fizeram estabelecer para reger meu próprio ato de tocar” (SOR, 1830, p. 1).⁵⁵

“Não acredito que minhas composições para este instrumento possam ser executadas por princípios diferentes” (SOR, 1830, p. 2).⁵⁶

“No que diz respeito à mão direita, haveria um grande número de combinações diferentes a serem feitas, mas eu as suprimi expressamente: primeiro, porque apresento aqui apenas os meios que levam a tocar como eu” (...) (SOR, 1830, p. 30).⁵⁷

“Quem quer que tivesse adotado meu método e quem, tendo aprovado minhas razões, tiver conseguido executar os exercícios anteriores, pode ter certeza de ter tudo o que serve de base para a tocar a minha música” (SOR, 1830, p. 43).⁵⁸

⁵⁴ Al escribir la Escuela que publiqué en 1820, estaba sinceramente persuadido de que hacia con ella un servicio á los que aprendían á tocar la guitarra; contento de las ideas, del modo de espresarlas, y del orden empleado en su clasificación, me pareció haber llenado el objeto del título dado á mi obra con el nombre de Escuela. Mas la esperiencia de 22 anos me ha hecho conocer, que la guitarra es instrumento mas apreciable de lo que yo mismo creia, y que merece ser estudiado con deten (AGUADO, 1843).

⁵⁵ En écrivant une Méthode, j n’entends parler de celle que mes réflexions et mon expérience m’ont fait établir pour régler mon jeu (SOR, 1830, p. 1).

⁵⁶ Je ne crois pas que mes compositions sur cet instrument puissent être exécutés par des principes différents; (SOR, 1830, p. 2).

⁵⁷ A l’égard de la main droite, il y aurait un grand nombre de combinaisons différents à faire, mais je les ai supprimées très expressément: premièrement, parceque je ne present ici que les moyens que conduisent à joer comme moi (...) (SOR, 1830, p. 30).

⁵⁸ Celui qui aurait adopté ma méthode, et qui, ayant approuvé mes raisons, serait parvenu à l’exécution des exercices précédens, peut être sûr de posséder tout ce qui sert de base à la exécution de ma music (SOR, 1830, p. 43).

Aguado, como Moretti, aponta a necessidade que teve de ensinar elementos musicais em seu método, considerando que o possível público de seu método, feito de aficionados, não pôde gastar seu tempo aprendendo solfejo, por exemplo. Essas noções de elementos musicais são ensinadas de forma concisa e descritiva. Ao final do capítulo 1, das lições elementares, ele faz a seguinte recomendação, reforçando a utilidade para a leitura desse primeiro capítulo: “Quando o iniciante estiver ciente do valor das notas, ele abandonará estas lições, pois elas não são verdadeiramente próprias do violão, embora sejam indispensáveis para o propósito que estabeleci para mim; no entanto, será muito útil exercitá-los com a voz” (Agosto de 1825, p. 8).⁵⁹

Nos chama a atenção o fato de que, embora Aguado tenha escrito dois métodos com instruções detalhadas sobre a técnica do violão, ele considera importante a relação entre mestre e discípulo, para o aprendizado e a construção de um estilo próprio:

Finalmente, o violonista deve procurar modelos de expressão nos professores de mérito, dotados de uma alma sensível, qualquer que seja o instrumento em que eles expressam seus sentimentos: ele os ouvirá com muita atenção e tentará imitá-los, até que consiga formar um gosto e um estilo peculiar⁶⁰ (AGUADO, 1825, p. 102).⁶¹

Ao contrário de Aguado, Sor não vê necessidade em explicar elementos musicais em um método para instrumento. Ele pressupõe que o leitor de seu método já seja um iniciado em música:

Não me comprometerei de modo algum a fazer um tratado sobre música: o que eu poderia dizer sobre isso, em um trabalho em que devo visar principalmente a outro objetivo, não seria suficiente para treinar um músico. Além disso, fazendo apenas uma apresentação das reflexões que fiz para me guiar, como já era músico antes de fazê-las, e que foi a música que serviu de base para tudo o que vou publicar, devo supor que o leitor esteja no mesmo caso em que eu estava (SOR, 1830, p. 26).⁶²

⁵⁹ Cuando el principiante esté enterado del valor de las notas, abandonará estas lecciones, pues no son verdaderamente propias de guitarra, aunque indispensables para el fin que me he propuesto; no obstante, le sera' muy útil ejercitarlas con la voz (AGUADO, 1825, p. 8).

⁶⁰ Em seu segundo método (1843, p. 71), Aguado dá instruções idênticas.

⁶¹ Finalmente el guitarrista debe buscar modelos de expresion en los profesores de mérito, dotados de una alma sensible, sea cual fuere el instrumento en que espresen sus sentimientos: los oirá' con mucha atención, y procurará imitarlos, hasta que consiga formarse un gusto y un estilo peculiar (AGUADO, 1825, p. 102).

⁶² Je n'entreprendrai nullement de donner un traité de musique: ce que je pourrais en dire, dans un ouvrage où je dois viser principalement à un autre but, ne serait pas assez pour former un musicien. D'ailleurs, ne faisant qu'un exposé des réflexions que j'ai faites pour me guider, comme j'étais musicien avant de les faire, et que ce fut la musique qui me servit de base pour toutes celles que je vais publier, je dois supposer le lecteur dans le même cas où je me trouvais (SOR, 1830, p. 26).

Sor considera seu trabalho fundamentalmente teórico, acreditando que as formulações são baseadas na lógica, sendo, portanto, científicas. Por isso, o autor considera desnecessário incluir uma quantidade grande de exemplos que expliquem suas teorias:

Expus nesta segunda parte todas as reflexões que fiz e os motivos que me levaram a estabelecer os princípios que sempre me serviram de base; Eu ainda não disse nada relacionado à música. Vi que a maioria dos métodos começa, onde eu começo com a terceira parte, sem entender de maneira alguma os artigos que formam as duas primeiras (SOR, 1830, p. 81).⁶³

Sor fundamenta sua técnica nas duas primeiras partes do método. Na terceira, dá algumas explicações sobre música, por exemplo, sobre o funcionamento de terças e sextas.

Em seu novo método, talvez influenciado por Sor, Aguado não repetiu a parte dedicada ao aprendizado de elementos da música aplicada ao violão. Poderíamos supor que, vinte e três anos após a publicação de seu primeiro método, não seria mais necessário ensinar elementos da música aos aspirantes a violonista, uma vez que a prática de escrever para violão utilizando a tablatura não era mais usual. Contudo, é curioso notar que, passados vinte e três anos desde a confecção de seu primeiro método, Aguado começa a primeira parte dizendo que o violão ainda não é um instrumento bem conhecido (AGUADO, 1843, p.1). Outrossim, ao observarmos o *Método per Chitarra*⁶⁴ op. 250, do renomado violonista Italiano Luigi Legnani, publicado cinco anos após o segundo método de Aguado, em 1849, veremos que a prática de ensinar elementos musicais nos métodos para violão continuava presente.

Podemos ver a seguir como Sor explica a razão da pouca quantidade de exemplos musicais em seu Método:

Eu nunca poderia imaginar como se pode criar um método com muito mais exemplos do que texto. Em meia página escrita podemos encontrar todas as regras gramaticais e em um volume inteiro não as teria. Eu vi Métodos de canto cujo texto se limita a ensinar os nomes de tudo o que fazemos (...). (SOR, 1830, p. 81).⁶⁵

⁶³ J'ai exposé dans cette seconde partie toutes les réflexions que je fis, et les raisons qui me firent établir les principes qui m'ont toujours servi de la base; je n'ai encore rien dit qui se rapporte à la musique. J'ai vu que la plupart des méthodes commencent par où je commence la troisième partie, sans s'entendre nullement sur les articles qui forment mes deux premières (SOR, 1830, p. 81).

⁶⁴ *Método para Violão.*

⁶⁵ Je n'ai jamais pu concevoir comment on pouvait faire une Méthode avec beaucoup plus d'exemples que de texte. Dans une demi-page d'écriture on trouve employées toutes les règles de la grammaire, et un volume les contient à peine. J'ai vu des Méthodes de chant dont le texte se réduit à enseigner les noms de tout ce que l'on fait (...). (SOR, 1830, p. 81).

O autor completa seu raciocínio tecendo importantes definições que nos ajudam a compreender as características dos materiais pedagógicos da época. Segundo Sor:

Para a explicação de uma teoria ou para a aplicação de uma regra, não é necessário multiplicar os exemplos; um é suficiente se explicado corretamente. Você precisa ser consistente no título de um trabalho: método, exercícios, lições e estudos não são sinônimos (SOR, 1830, p. 82).⁶⁶

Sobre as diferenças entre os materiais pedagógicos o autor faz as seguintes definições:

Método: tratado sobre os princípios estabelecidos, sobre os quais são fundamentadas as regras que devem orientar as operações.⁶⁷

Exercícios: peças musicais onde cada uma delas tem o objetivo de nos familiarizar com a aplicação das regras. Os exercícios são as teorias da prática estabelecidas pelo método (que considero a parte especulativa) (...)⁶⁸

Lições: peças musicais onde cada uma não deve ter como objetivo o exercício de uma única regra, mas também as utilizadas nas lições anteriores, e mesmo para ensinar algumas exceções ao aluno.⁶⁹

Estudos: exercícios de exceções e regras cuja aplicação apresenta maior dificuldades⁷⁰ (SOR, 1830, p. 82). Grifos nossos.

Cabe ressaltar que Sor adianta críticas que poderiam ser atuais aos manuais e materiais didáticos de sua época, tanto na pedagogia do instrumento como na educação musical. As autoras Mateiro e Iari, quase dois séculos depois de Sor, ainda criticam o mau uso do termo “método”. Para as autoras, a palavra método é: (...) “um termo complexo e com múltiplos significados. Talvez a definição mais difundida seja a ideia de método como uma fórmula ou receita, que já vem pronta e necessita apenas de um aplicador” (MATEIRO, ILARI, 2011, p.10).

As autoras acrescentam que:

⁶⁶ Pour l'explication d'une théorie ou pour faire l'application d'une règle, il n'est point nécessaire de multiplier les exemples; un seul suffit s'il est bien expliqué. Il faut être conséquent dans le titre d'un ouvrage: méthode, exercices, leçons et études, ne sont point des synonymes (SOR, 1830, p. 82).

⁶⁷ Méthode. Traité des principes raisonnés sur lesquels sont fondées qui doivent guider les opérations.

⁶⁸ Exercices. Morceaux de musique dont chacun a pour but de nous rendre familière l'application des règles. Les exercices sont la pratique théories établies par la méthode (que ja considère la partie spéculative) (...)

⁶⁹ Leçons. Morceaux de musique dont chacun ne doit pas avoir pour but l'exercice d'une seule règle, mais aussi celles employées das les leçons précédentexes, et même d'intier l'écolier das quelques exceptions.

⁷⁰ Études. Exercices des exceptions et des règles dont l'application présent plus de difficultés (SOR, 1830, p. 82).

No cotidiano da área de música, o termo método muitas vezes refere-se simplesmente ao material didático que traz uma série de exercícios – assim, por exemplo, fala-se do “método x de flauta doce”, “tal método de violão popular” etc. Voltados para o aprendizado de instrumentos, métodos desse tipo são constituídos por uma sequência progressiva de exercícios e/ou de repertório que seus autores têm usado com seus alunos e que tem dado certo, tem “funcionado” para o domínio técnico de um fazer musical (ILARI; MATEIRO, 2011, p.15).

Em meio à efervescência violonística do século XIX, vários autores seguiram o exemplo de Sor e se propuseram a explicar o próprio modo de tocar. Isso gerou divergências em importantes aspectos da técnica violonística da época, como: a produção sonora com ou sem unhas, o modo como se segura o violão, o uso do dedo anelar, posicionamentos da mão esquerda etc. Abordaremos essas questões em detalhes no decorrer do capítulo.

A preocupação com as diferentes abordagens da pedagogia do instrumento na época pode ser vista já em Pelzer (1833). O alemão Felix Pelzer (1801-1860) propõe, em seu método, abordar as diferentes técnicas dos mestres do violão da época:

Meu objetivo e intenção são, depois de levar o iniciante ao progresso mais simples e fácil para o conhecimento do braço do instrumento, ensinar-lhe todas as posições dos dedos de mão esquerda, todos os modos de tocar as cordas com a mão direita, que possam ser necessários na execução de qualquer composição para o violão. Seja por Carulli, Giuliani, Sor, Aguado, Legnani ou qualquer outro Mestre. Assim, combinando todos os modos diferentes de digitação, a distinção entre eles que nunca deveria ter existido, será eliminada, e o pupilo adquirirá um conhecimento mais profundo do instrumento e uma maior facilidade na execução de qualquer música colocada diante dele (PELZER, 1833, p. 4).⁷¹

Um exemplo das diferentes abordagens em Pelzer pode ser visto na mistura de técnicas de mão direita no próximo exemplo, em que o autor sugere duas digitações diferentes na mão direita, utilizando ora P-I, ora A-I ou M-I, remetendo-nos às técnicas de Sor e Aguado:

⁷¹ My object and intention are, after leading the beginner to the most simple and easy progress to a knowledge of the Fingerboard of the instrument, to teach him every position of the fingers of the left hand, an every mode of striking the strings with those of the righ, which can be required in the execution of any compositon for the Guitar. Whether by Carulli, Giuliani, Sor, Aguado, Legnani, or any other Master. By thus combining all the different modes of fingering, that distinction between them wich oughth never to have existed, will be done away with, and the Pupyl will acquire a more thorough knowledge of the Instrument, and a greater facility in executing whatever music may be set before him (PELZER, 1833, p. 4).

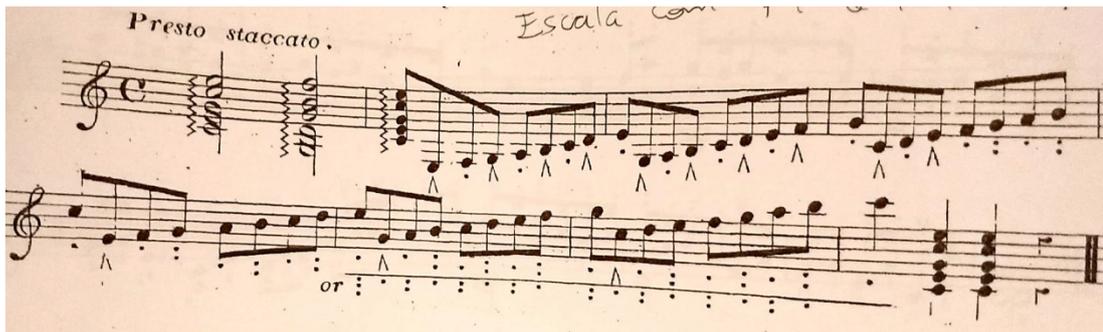


Figura 16: Diferentes digitações para mão direita. Fonte: PELZER, 1833, p. 35.

Apesar das diferentes abordagens na explicação da técnica do “novo violão”, os métodos da época também tinham por objetivo afirmar o violão como instrumento solista no “mundo da arte” da música de concerto.

3.4. O violão solista

Sem dúvida, o objetivo de quase todos os principais autores para violão do século XIX foi demonstrar que o instrumento era capaz de ser solista. Para isso, sua técnica ancestral, o rasgueado, extremamente vinculada a tradições populares, foi negada. Podemos notar essa “negação” de forma clara nas palavras de Ferandiere: “(...) não desejo apenas que haja acompanhantes, mas instrumentistas, que façam o instrumento cantar (...)” (FERANDIERE, 1799, prólogo).⁷² O autor valoriza as qualidades imitativas do violão, compara-o ao piano e a instrumentos de orquestra, não sem antes ridicularizar a técnica de rasgueado. Segundo Ferandiere:

Este instrumento será tocado com as duas mãos, a esquerda colocada em posição que seja solta e livre para alcançar até o último traste: a direita estará um pouco levantada em direção à boca do violão, porque aí é onde se consegue um som doce e agradável; e não ao lado do cavalete, onde comumente se **rasgueia, e se toca o “barbeiro”**; e aqui não se trata dessa escola, mas fazer parecer que nosso violão é capaz de alternar com todos os instrumentos que são recebidos em uma orquestra; porque, para um único defeito que possui (que é ter um som baixo e não mantê-lo), ele tem muitas outras particularidades, como: o ligado, o arraste, a postura, o bom canto, sua grande extensão, os vários registros de tons, e a facilidade de imitar outros instrumentos, como flautas, trompetes, fagotes etc.: ser capaz de acompanhar o canto como se fosse um Pianoforte; e, finalmente, é um instrumento que não precisa da ajuda de ninguém; e assim ele mereceu, não o nome de violão, mas (suponhamos) o clavicórdio (piano) em sua mão (FERANDIERE, 1799, p. 4-5).⁷³ Grifos nossos.

⁷² (...) pues yo no deseo solo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar (...) (FERANDIERE, 1799, Prólogo).

⁷³ Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr

A menção pejorativa que Ferandiere faz à prática do rasgueado, sugerindo que a região específica na qual se realiza o rasgueado seria o lugar “onde se rasgueia o barbeiro” pode ter explicação em Tyler/Sparks. Os autores dizem: “o lar natural do violão naquela época (meados do século XVIII) era nas partes mais humildes da sociedade espanhola: o bar, a rua e a barbearia” (TYLER / SPARKS, 2007, p. 193).⁷⁴ Tyler e Sparks relatam também que as danças “sedutoras” acompanhadas ao violão eram fortemente reprovadas pela sociedade “polida”.

Até a escolha do violão de seis cordas simples parece ter tido a motivação de separá-lo da prática ancestral que o fez acompanhador. Nas palavras de Tyler e Sparks, podemos perceber como características “depreciativas” eram associadas ao modo de tocar (rasgueados) do violonista espanhol e ao maior volume que as cordas duplas proporcionavam:

Assim, enquanto Aguado e Sor (que passaram parte significativa de sua vida adulta em outros países) podem ter seguido o exemplo de Moretti e adotado cordas simples no início do século XIX, ainda demorou muito tempo para o instrumento de seis cordas tornar-se a forma dominante em sua terra natal. Isso pode ter acontecido, em parte, porque o instrumento de seis ordens tinha mais volume quando passagens rítmicas de rasgueado eram tocadas, e essa visão um tanto icônica, de um francês, dos méritos do guitarrista espanhol comum, certamente sugere que charme e delicadeza nem sempre eram as principais prioridades do típico performer ibérico. (TYLER; SPARKS, 2007, p. 237).⁷⁵

Assim, o “mundo da arte” do violão de seis cordas simples negou o rasgueado, adotando um estilo musical característico do “mundo da arte já consolidado”, ao qual o violão teve dificuldade de se adaptar. Turnbull, sobre o estilo musical de Sor e Giuliani, diz:

hasta el último traste : la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada á la boca , porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo Barbero; y aquí no se trata de esa escuela, sino de hacer ver, que nuestra Guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesquesta ; pues para un solo defecto que tiene (que es el tener poca voz, y no mantenerla), tiene otras muchas particularidades, como son: el ligao, el arrastre , el posturage , el buen cantar, su mucha extensión, los varios registros de tonos , y la facilidad de imitar otros instrumentos, como Flautas , Trompas , Fagote &c.: el poder acompañar á cantar como si fuera un Pianoforte; y finalmente , es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y así merecía, no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el Clabe en la mano (FERANDIERE, 1799, p. 4-5).

⁷⁴ The natural home of the guitar at this time was in the humbler parts of Spanish society: the bar, the street, and the barber's shop (TYLER; SPARKS, 2007, p. 193).

⁷⁵ So, while Aguado and Sor (who both spent significant parts of their adult lives in other countries) may have followed Moretti's example and adopted single strings at the start of the nineteenth century, it was a very long time indeed before the six-string instrument became the dominant form throughout their native land. This may in part have been because the six-course instrument was louder when rhythmical *rasgueado* passages were being played, and this somewhat jaundiced view from a Frenchman of the merits of the average Spanish guitarist certainly suggests that charm and delicacy were not always the main priorities of the typical Iberian player (TYLER; SPARKS, 2007, p. 237).

“seu estilo deve mais a Haydn e Mozart do que a qualquer expressão nacionalista, e pode explicar por que sua composição encontrou aceitação universal” (TURNBULL, 1974, p. 89).⁷⁶

Schneider concorda com Turnbull ao dizer que: “tanto o instrumento quanto o estilo de tocar desenvolvido durante o início do século XIX, conhecido como ‘era de ouro do violão’, eram perfeitamente adequados à linguagem do classicismo vienense” (SCHNEIDER, 2015, p.3).⁷⁷

Sobre as novas possibilidades do violão, notamos, nas palavras do próprio Sor, que sua maneira de tratar o violão como solista causou espanto e dúvidas. Segundo o autor:

Música, raciocínio e a preferência que geralmente dou aos resultados acima da exibição de dificuldades, esse é o meu segredo. Seu espanto vem apenas da maneira como duvidam do violão: ao dizer que esse instrumento é destinado principalmente ao acompanhamento e, com isso, classificá-lo entre os instrumentos de harmonia, eles sempre começam com as escalas às quais eles estão acostumados a dedilhar. Esse dedilhado, inicialmente, acostuma-os a empregar muita força na mão esquerda para fazer a melodia, também, faz com que tenham grandes dificuldades quando se trata de adicionar os baixos corretamente, a não ser que utilizem cordas soltas, e ainda mais dificuldades, quando se deve adicionar partes intermediárias (SOR, 1830, p. 2).⁷⁸

Pelzer, já pensando um violão que não esteja preso ao estilo de um só compositor, propõe um violão solista mais abrangente. Segundo o autor, “independentemente de seu mérito como acompanhador da voz, apesar disso, como agora ensinado pelos melhores Mestres, todas as espécies de composição podem ser executadas” (PELZER, 1833, p. 4).⁷⁹

Apesar dos esforços dos grandes nomes do violão para consolidá-lo como instrumento solista, os compositores de prestígio no “mundo da arte” da música de concerto não o aceitaram como tal. Como todos os grandes compositores para violão da época eram violonistas, foi-se, aos poucos, criando-se o “mito” de que não se poderia compor bem para violão sem conhecer o instrumento. Assim, as convenções de seu uso ficaram restritas

⁷⁶ Their style owes more to Haydn and Mozart than to any nationalistic expression, with may explain why their composition found universal acceptance (TURNBULL, 1974, p. 89).

⁷⁷ Both the instrument and the style of playing developed during the early 1800s, known as the “Golden Age of Guitar,” perfectly suited the language of Viennese classicism (SCHNEIDER, 2015, p.3).

⁷⁸ Musique, le raisonnement, et la préférence que je donne en général aux résultats sur l’étalage de la difficulté, voilà tour mon secret. Leur étonnement ne vient que de la manière dont ils envisagent la guitare: tout en disant que cet instrument est principalement destiné à l’accompagnement, et, par là, le classant parmi les instrument d’harmonie, ils commencent toujours par le traiter des gammes auxquelles ils habituent le doigté: ce doigté les habituant d’abord à employer toutes les facultés de la main gauche pour la mélodie, leur fait éprouver de grandes difficultés lorsqu’il s’agit d’y ajouter une basse correcte, si elle ne se trouve dans les cordes à vide (I), et bien plus grande s’il faut y ajouter encore une ou deux parties intermédiaires (SOR, 1830, p. 2).

⁷⁹ Independently of its merit as an Accompaniment to the voice, upon it, as now taught by the best Masters, every species of composition may be executed (PELZER, 1833, p. 4).

àqueles que já dominavam seu funcionamento. Os próprios violinistas, por vezes, ajudavam a difundir essa ideia, como podemos ver em Ferandiere: “Mas direi: os famosos compositores Maydem e Pleyel não se atreverão a escrever um quarteto de violões, nem um quinteto de dois violões, só porque eles não conhecem o instrumento” (...) (FERANDIERE, 1799, p. 23).⁸⁰

Berlioz também difundiu essa ideia ao dizer da impossibilidade de se compor bem para violão sem tocá-lo. Segundo o autor, “é quase impossível escrever bem a guitarra sem tocá-lo. A maioria dos compositores que o usam estão longe de conhecê-lo, então eles lhes dão para executar, coisas de uma dificuldade excessiva, sem som e sem efeito” (BERLIOZ, 1855, p. 83).⁸¹ Ao final da parte destinada ao violão em seu Tratado de Orquestração, o autor reitera a impossibilidade de se explorar todos os recursos do violão sem saber tocá-lo. Indica, ainda, conhecer as obras de Zanni de Ferranti, Huerta e Sor para se ter noção das possibilidades do instrumento. Acreditando que escrever bem para o instrumento e saber tocá-lo são competências indissociáveis, o autor aborda o violão em seu Tratado de Orquestração como instrumento exclusivamente acompanhador.

3.5. O violão acompanhador

A tentativa de efetivar o violão como instrumento solista não o afastava necessariamente de sua vocação como acompanhador. O que é perceptível, mesmo antes da afirmação do violão de seis cordas simples, foi uma tentativa de não associá-lo a tradições ligadas à música popular de caráter dançante, em que o violão tinha o rasgueado como técnica principal. Agora, em conformidade com um novo “mundo da música”, o caráter acompanhador se manifestava através dos acordes “dedilhados”, como podemos ver nas palavras de Tyler e Sparks:

Embora o violão de cordas de tripa fosse demasiadamente suave para ser ouvido adequadamente nas grandes teatros parisienses ou no *Concert Spirituel*, acordes arpejados no violão, ofereceram o acompanhamento perfeito para melodias simples quando executadas em um ambiente doméstico ou ao ar livre; e, como Paris era o centro incomparável da publicação

⁸⁰ Mas diré : los célebres compositores Maydem y Pleyel no se atreverán á escribir un quarteto de Guitarra , ni un quinteto de dos Guitarras , solo porque no conocen el instrumento. (...) (FERANDIERE, 1799, p. 23).

⁸¹ Il é presque impossible de bien écrire la Guitare sans en joer soi même. La plupart de compositeurs qui L’emploient sont portant loin de la connaitre aussi lui donnent ils à exécuter des choses d’une excessive difficulté sans sonorité et sans effet (BERLIOZ, 1855, p. 86).

de música europeia durante o século XVIII, não é surpreendente encontrar uma grande quantidade árias com violão sendo impressa nesse período (TYLER; SPARKS, 2007, p. 194).⁸²

De acordo com Tyler e Sparks, existia um mercado para as diversas publicações de transcrições para violão e canto contendo árias de ópera da moda. Parece-nos que, em contraste com a má reputação do violão rasgueado que acompanhava danças e cantos populares durante a segunda metade do século XVIII, “a capacidade de cantar uma canção e fazer o próprio acompanhamento tornou-se uma importante conquista social para homens e mulheres, que desejassem exibir seu refinamento artístico, ou simplesmente se defender do tédio e do cansaço mundano” (TYLER; SPARKS, 2007, p. 199-200).⁸³

Apesar de ser considerado responsável por auxiliar no desenvolvimento de uma escrita para o violão solista, Moretti recomenda o aprendizado do acompanhamento, como podemos ver a seguir:

Apesar de sua inquestionável habilidade como intérprete, Moretti aconselhou os violonistas a se concentrarem principalmente em aprender a arte do acompanhamento, porque, em sua opinião, o violão era mais adequado a isso do que à execução de música instrumental solo florida. Mesmo quando bem executado, ele disse, a dificuldade de tocar uma linha de baixo satisfatória ao mesmo tempo em que executa sequências rápidas de notas em posições altas levou a um som geral muito seco; e aconselhou os violonistas a seguir o exemplo dos guitarristas franceses e italianos, que (segundo ele) deram as linhas melódicas aos violinos, violas e flautas, e usaram seus instrumentos para tocar o baixo e a harmonia (TYLER; SPARKS, 2007, p.234).⁸⁴

No prólogo de seu método (1799), Moretti exalta as qualidades que o violão possui para a execução de acordes, dizendo se tratar de um dos instrumentos mais aptos a acompanhar o canto. Sor relata claramente em seu método que, em seu primeiro contato com o violão, utilizou-o como instrumento acompanhador (SOR, 1830, p. 3).⁸⁵ No trecho a

⁸² Although the gut-strung guitar was too quiet to be heard adequately in the great Parisian theatres or at the Concert Spirituel, arpeggiated guitar chords offered the perfect accompaniment for simple melodies when they were performed in either a domestic setting or alfresco; and, as Paris was the unrivalled centre of European music publishing during the eighteenth century, it is not surprising to find a large quantity of airs with guitar being printed there during this period. (TYLER; SPARKS, 2007, p. 194).

⁸³ (...) the ability to sing a chanson to one's own accompaniment became an important social accomplishment for men and women who wished to display their artistic refinement, or simply to defend themselves against boredom and world-weariness. (TYLER; SPARKS, 2007, p. 199-200).

⁸⁴ Despite his undoubted skill as a performer, Moretti advised guitarists to concentrate mainly on learning the art of accompaniment, because in his opinion the guitar was more suited to this than to the execution of florid solo instrumental music. Even when well performed, he said, the difficulty of playing a satisfactory bass line at the same time as executing rapid sequences of notes in high positions led to an overall sound that was too dry; and he advised players to follow the example of French and Italian guitarists, who (according to him) gave the melodic lines to violins, violas, and flutes, and used their instruments to perform the bass and the harmony (TYLER; SPARKS, 2007, p. 234).

⁸⁵ Je ne pris d'abord cet instrument que comme instrument d'accompagnement; mais dès l'âge de seize ans j'étais

seguir, Sor demonstra a influência que essa prática teve em seu pensamento violonístico:

Por conta de fazer acompanhamentos, eu me encontrei de posse de um estoque de posições; e como eu sabia qual acorde ou qual inversão eu fazia, qual era sua cadência e a sua derivação, em que parte estava o baixo fundamental e qual deveria ser a marcha de cada parte para a resolução que eu ia fazer, eu me vi capaz de estabelecer um sistema completo de harmonia neste instrumento (...) (SOR, 1830, p. 4).⁸⁶

Ainda sobre a mesma prática, Sor indica que tocava operas italianas:

Ao acompanhar músicas de óperas italianas, muitas vezes encontrava pequenas partes melódicas em algum instrumento; Ao tentar tocá-los no violão, descobri que a digitação que eu usava para a harmonia era a base do que eu precisava para a melodia, e que esta última deve ser quase inteiramente dependente da primeira (SOR, 1830, p. 4).⁸⁷

A prática de acompanhamento parece ter sido tão importante na formação do seu pensamento musical que ele dedica dois capítulos de seu método (1830) a essa modalidade: o capítulo “Accompagnements” (acompanhamentos), da página 61 à 67; e o capítulo seguinte, da página 67 à 79,⁸⁸ contendo uma análise minuciosa do acompanhamento de um fragmento do Oratório de Haydn (A Criação).

A tentativa de afirmar o violão como instrumento solista no *mainstream* da música de concerto da época foi, de certa forma, frustrada. Berlioz apresentou o violão em seu Tratado de Orquestração apenas como acompanhador. Para o compositor, “o violão é, sobretudo, um instrumento de harmonia, é muito importante conhecer os acordes e, conseqüentemente, os arpejos que ele pode fazer” (BERLIOZ, 1855, p. 83).⁸⁹ Sob essa perspectiva, podemos chamar atenção ao fato de que, em 1843, mesmo ano de publicação do segundo método de Aguado, Berlioz falava da pouca sonoridade que tornava o violão inapto a ser tocado com outros instrumentos (BERLIOZ, 1855, p. 86).

choqué d’entendre dire à ceux qui disaient avoir peu de talent; je ne joue que pour accopagner (SOR, 1830, p. 3).

⁸⁶ A force de faire accompagnements, je me trouvai avec un fonds de position; et comme je savais quel accord ou quel reversement je fasais, quelle en était la contexture et la dérivation, dans quelle partie se trouvait la basse fondamentale, et quelle devait être la marche de chaque partie pour la résolution que j’allais faire, je me trouvai à même d’établir un système complet d’hamonie sur cet instrument (...) (SOR, 1830, p. 4).

⁸⁷ En accompagnant des airs d’opéras italiens, je rencontrais souvent de petites reprises chantantes dans quelque instrument; en cherchant à les rendre sur la guitare, je trouvais que le doigté que j’employais pour l’harmonie était la base de celui qu’il me fallait pour la mélodie, et que ce dernier devait être presque entièrement dépendant du premier (SOR, 1830, p. 4).

⁸⁸ Analyse de l’accompagnement du fragment de l’oratorio de Haydn (la Création) (SOR, 1830, p. 67-79).

⁸⁹ La Guitare étant surtout un instrument d’harmonie, il est très important du connaire les accords et par suite les arpèges qu’elle peut faire (BERLIOZ, 1855, p. 83).

A dificuldade de se entender o funcionamento do instrumento por compositores que não o tocavam estava ligada à falta de compreensão de sua técnica. Esse desconhecimento se explica, em parte, pelo fato de que ainda não havia um padrão de convenções estabelecidas para a técnica violonística. Importantes nomes do violão da época divergiam sobre aspectos fundamentais da técnica violonística, como: o uso do dedo anelar da mão direita, que influenciava as digitações e as possibilidades composicionais; o toque com ou sem unhas e o modo de segurar o violão etc. A seguir, discutiremos essas divergências em detalhes.

3.6. Posturas e atitudes na execução

No âmbito da técnica do “novo violão”, o modo de segurar o instrumento gerou, e ainda gera, muita divergência. A busca por uma postura correta visa, dentre outras coisas, a estabilidade do instrumento e de ambas as mãos. Além da estabilidade, o modo de segurar o violão pode ser determinante para a técnica violonística. Por exemplo, o apoio do dedo mínimo no tampo impede que a mão direita circule livremente pelas cordas, restringindo o uso do dedo anelar, como veremos no decorrer do trabalho. Do mesmo modo, apoiar o violão na perna direita pode dificultar a atuação nas posições altas do violão.

O violão do século XIX tinha dimensões menores se comparado ao moderno. Seu corpo era menor e mais fino, dificultando a busca por estabilidade. Os dois expoentes do violão da época, Sor e Aguado, encontraram soluções um tanto inusitadas para uma posição ideal. Aguado criou um tripé chamado tripodion ou “Máquina de Aguado”.⁹⁰ Já Sor apoiava o violão em uma mesa. Antes da invenção do tripodion, em seu primeiro método, Aguado (1825) defende uma postura em que se apoia o violão na borda de uma cadeira. De forma pioneira, o autor se coloca contra o apoio do dedo mínimo no tampo do violão. “De maneira alguma repousa sobre o tampo ou o dedo mínimo, ou qualquer outro, porque a mão deve estar livre e completamente solta” (AGUADO, 1825, p. 3).⁹¹ A seguir, podemos ver a descrição de Aguado sobre a maneira correta de se segurar o instrumento:

⁹⁰ *Trípode* no original. O Capítulo IV de seu método é dedicado a explicações de como montar e utilizar o *Tripodion*. Uma tradução literal poderia ser tripé, contudo utilizaremos tripodion, segundo DUDEQUE, 1995, a fim de não gerar confusões terminológicas.

⁹¹ De ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño, ni ninguno de los otros, pues la mano ha de estar libre y del todo suelta (AGUADO, 1825, p. 3).

Colocação do violão. O violonista, sentado em uma cadeira um pouco larga, deixará espaço suficiente no lado direito para apoiar nesta parte, a maior curvatura do bojo esquerdo do violão e, ao mesmo tempo, apoiar o antebraço direito na parte superior da maior curvatura bojo oposto, de modo que, somente com isso, o violão fique estável, com pouca ou nenhuma necessidade da ajuda da mão esquerda, que deve estar livre para correr sem restrições pelo braço do violão. Este último será mais ou menos elevado em uma direção oblíqua e, de um modo geral, sua inclinação deve ser de 35 a 40 graus. Dando, ao braço do violão, uma inclinação muito maior ou menor que isso, prejudicaria o uso da mão esquerda e daria algum desconforto para o braço do mesmo lado. O corpo deve ser naturalmente reto, bem como a cabeça, que não deve ser torcida, nem direcionada para observar os movimentos da mão esquerda (AGUADO, 1825, p. 3).⁹²



Figura 17: Apoio do violão na cadeira. Fonte: AGUADO, 1825.

Posteriormente, em 1843, Aguado publicaria um “Novo Método”, que teria como uma de suas principais funções divulgar um tipo de apoio “ergonômico”, o tripodion. O autor sugere que, ao usar sua Máquina, pode-se aprender a tocar o violão em menos tempo:

Não me gabo de ter conseguido o melhor método para tocar violão; no entanto, acho que o que proponho neste trabalho é claro e simples. Com a grande vantagem de ter o instrumento fixado no tripodion e seguindo exatamente as regras que prescrevo, os aficionados poderão tocá-lo em bem menos tempo do que se pensava (AGUADO, 1843, introdução).⁹³

⁹² Colocación de la guitarra. Sentado el tocador en una silla de asiento algo ancho, dejará á su lado derecho un espacio suficiente para apoyar sobre él la curvatura mayor del aro izquierdo de la guitarra, y al mismo tiempo la sujetará con el antebrazo derecho por la parte superior de la curvatura mayor del aro opuesto, de modo que con este solo medio quede bastante asegurada con poca ó ninguna necesidad del auxilio de la mano izquierda, la cual ha de quedar libre para correr sin embarazo por el mástil (§. 6). Este último estará mas ó menos elevado en dirección oblicua, y generalmente hablando, su inclinación deberá ser de 35 á 40 grados. Dando al mástil mucho mayor ó menor inclinación, resultaría un perjuicio para el uso espedito de la mano izquierda, y alguna incomodidad para el brazo del mismo lado. El cuerpo ha de estar naturalmente recto, como también la cabeza, la cual no se ha de torcer, ni dirigir á mirar los movimientos de la mano izquierda (AGUADO, 1825, p. 3).

⁹³ No me lisonjeo de haber acertado con el mejor método de tocar la guitarra; sin embargo, creo que el que propongo

Podemos ver, na figura seguinte, que a colocação do violão com o uso do tripodion é bem semelhante à postura na qual ele apoia o violão em uma cadeira:



Figura 18: Tripodion

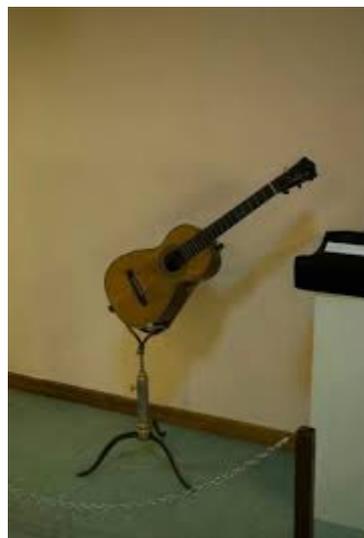


Figura 19: Tripodion

Liberar a mão direita da necessidade de apoiar o dedo mínimo no tampo do instrumento parece ser, para Aguado, uma questão fundamental. O autor aponta a não necessidade de apoiar o dedo mínimo sobre o tampo como um dos benefícios do tripodion, pois o violão já estaria estável apoiado nele. Sobre os benefícios do tripodion, Aguado diz:

Alguns apoiam o dedo mindinho da mão direita no tampo para dar segurança à mão na hora de tocar. Esta técnica pode ter sido conveniente para certas pessoas, enquanto o violão não podia estar fixo, mas agora que está nesta máquina, eu não considero necessário este apoio, pois os dedos dessa mão confiam nele, que os empresta o antebraço e o pulso. Assim, dois inconvenientes também são evitados, a saber: o peso da força que o dedo faz na tampa, um impedimento real para ele vibrar, e o perigo de mancha-lo com o toque da polpa do dedo. Outra vantagem tem essa posição é que a mão fica mais livre e pronta para todos os movimentos que você quer fazer (AGUADO, 1843, p. 7).⁹⁴

en la presente obra es claro y sencillo. Con la gran ventaja de tener el instrumento fijo en la trípode, y siguiendo con exactitud las reglas que prescribo, los aficionados conseguirán tocarle bien en menos tiempo del que se creía (AGUADO, 1843, introdução).

⁹⁴ Algunos apoyan el dedo meñique de la mano derecha sobre la tapa con el fin de dar seguridad á la mano en su pulsación. Este medio ha podido ser conveniente para ciertas personas, mientras la guitarra no ha estado fija, mas ahora que lo está en la máquina no considero necesario este apoyo, porque los dedos de esta mano fian en el que les presta el antebrazo y la muñeca. Asi se evitan además dos inconvenientes, á saber: el peso de la fuerza que hace dicho dedo sobre la tapa, verdadero impedimento para que ella vibre, y la exposición de mancharla con el roce de la yema. Otra ventaja tiene esta posición, y es que la mano está mas airosa y dispuesta á todos los movimientos que se quieran hacer (AGUADO, 1843, p. 7).

Apesar de indicar o uso do tripodion, Aguado também oferece instruções para quem não deseja usá-lo:

Sem prejuízo das vantagens enunciadas com o uso do tripodion, os princípios que estabelecerei para a instrução de ambas as mãos são igualmente aplicáveis ao aprendizado do violão colocado de qualquer uma das maneiras que até agora estavam em uso. (AGUADO, 1843, p. 2, seção única)⁹⁵.

Assim, o autor sugere apoiar o violão na perna esquerda, suspensa por um banquinho. Interessante notar que essa posição já havia sido descrita por Sor (1830) e Carcassi (1833). Aguado indica uma posição diferenciada para mulheres, que devem colocar o violão na perna direita. Para quem não deseja utilizar o tripodion, Aguado afirma o seguinte:

Se o violão for tocado sem o tripodion, sua curvatura côncava inferior poderá ser colocada na coxa esquerda ou na direita, depois de colocar o pé em um banco que não ultrapasse um quarto de altura. Incliná-lo na coxa esquerda oferece mais liberdade para tocar, porque a mão direita, que, como se sabe, é a mais importante, fica mais próxima do corpo. Isso não acontece quando o violão repousa sobre a coxa direita, que então separa esta mão do corpo e, portanto, enfraquece mais sua ação. A primeira maneira é mais apropriada para os homens; a segunda para as damas. Nos dois casos, você pode aproximar o violão do peito ou não (AGUADO, 1843, p. 11).⁹⁶

Aguado afirma que Sor, ao saber da invenção do tripodion, teria cogitado seu uso. “O célebre Sor, logo depois que aperfeiçoei esse mecanismo, admitiu seu uso, e dizia frequentemente que lamentava que este mecanismo não tivesse sido inventado quando ele começou a tocar violão, para tê-lo usado sempre” (AGUADO, 1843, p.4).⁹⁷ É interessante notar que as três opções para apoiar o violão sugeridas por Aguado são as mais utilizadas até os dias de hoje. Obviamente, sabemos que o tripodion não obteve reverberações futuras, no

⁹⁵ Sin perjuicio de las ventajas enunciadas con el uso de la trípode, los principios que estableceré para instrucción de ambas manos son igualmente aplicables al aprendizaje de la guitarra colocada de cualquiera de las maneras que hasta ahora han estado en uso (AGUADO, 1843, p. 2, sección única).

⁹⁶ Si se toca la guitarra sin la trípode, se puede colocar su curvatura cóncava inferior, bien sea sobre el muslo izquierdo, bien sea sobre el derecho, después de haber sentado el pie sobre una banquetilla que no tenga mas de una cuarta de alto. Apoyando la guitarra sobre el muslo izquierdo ofrece mas desembarazo para tocar, porque la mano derecha, que, según se dirá, es la mas importante, cae cerca del cuerpo, y no sucede asi cuando la guitarra se apoya sobre el muslo derecho, que entonces se separa dicha mano del cuerpo, y por lo mismo debilita mas su acción. El primer modo es mas propio para los hombres; el segundo para las señoras. En ambos casos se puede arrimar ó no la guitarra al pecho (AGUADO, 1843, p. 11).

⁹⁷ El célebre Sor, luego que perfeccioné este mecanismo, admitió su uso, en términos que decia con frecuencia que sentia no se hubiera inventado cuando él empezó á tocar la guitarra para haberle usado siempre (AGUADO, 1843, p.4).

entanto, a “Máquina” de Aguado foi o primeiro apoio ergonômico para violão, abrindo a possibilidade de se pensar a ideia de apoiar o instrumento.

A preocupação de Aguado em liberar o instrumentista da necessidade de apoiar o dedo mínimo sobre o tampo do instrumento se explica por essa ser uma técnica comum em cordofones anteriores ao violão. Moretti, que utilizava esse artifício, apoiava o violão na perna direita. Para o autor, “a parte final inferior do braço do violão deve apoiar-se sobre a coxa direita” (MORETTI, 1799, p.1).⁹⁸ Apesar de ter influenciado Sor e Aguado com sua maneira de escrever para violão, esse modo de segurar o instrumento não teve muitos adeptos entre os violonistas do século XIX. Fernando Sor, antes de recorrer a uma mesa como apoio, utilizou-se de uma postura semelhante à de Moretti e à que Aguado indicou para mulheres. Sor apoiava o violão sobre a coxa direita, com o pé direito suspenso por um banquinho. Nas palavras de Sor, podemos ver a descrição detalhada desse posicionamento:

Não tendo um mestre, tive que raciocinar antes de transformar uma máxima em um princípio incólume: notei que todos os mestres de piano concordam em sentar-se diante do ponto que determina a metade do teclado, ou seja, na metade da linha horizontal em que as duas mãos devem seguir: achei esse preceito muito justo, pois, deixando os dois braços igualmente separados ou próximos ao corpo, nenhum movimento seria incomodo. Concluí que a metade da distância de uma corda (o 12^o traste) deve ser oposta ao meu corpo; este princípio era sustentado pela forma do corpo do violão, que, descrevendo a curva BCDAF (Fig. 6), indica o ponto A como aquele a ser sustentado no joelho direito; mas como neste caso o instrumento ficaria baixo demais para que a mão direita se posicionasse da maneira que é necessária para mim, ao invés de exigir dos construtores que fizessem qualquer inovação no instrumento, busquei um apoio para o meu pé direito o qual, mantendo meu joelho mais alto, eleva a guitarra a uma altura conveniente para a mão esquerda (SOR, 1830, p. 11).⁹⁹

Podemos perceber como eram incertas as noções sobre a forma como se segura o violão, pois, assim como Aguado, Sor mudou sua postura. Na busca por maior estabilidade do instrumento, Sor encontrou em uma mesa sua melhor solução de apoio, como podemos ver na continuação de sua explanação sobre a postura:

⁹⁸ La parte final inferior del cuerpo de la guitarra debe apoyarse sobre el muslo derecho (MORETTI, 1799, p. 1).

⁹⁹ N’ayant pint eu de maître, il m’a fallu raisonner avant d’ériger une maxime en principe fixe: je voyais que tous les maîtres de piano qui d’accord sur celui de s’asseoir vis-à-vis du point que détermine le moitié du clavier, c’est-à dire à la moite de la ligne horizontale que les deux mains doivent parcourir: je trouvais ce précepte très juste, puisque, laissant les deux bras également séparés ou rapprochés du corps, aucun mouvement ne doit être gêne: j’en conclus que la moitié de la distance de a corde (la 12^a touche) devait se trouver vis-à-vis de mon corps; cette opinion, je la trouvai appuyée par la forme du corps de la guitare, qui, décrivant la courbe BCDAF (fig. 6), indique le point A comme celui qui doit être appuyé sur le genou droit; mais comme dans ce sas, l’instrument se trouverait trop bas pour que la mais gauche fût placée de la manière qu’il me faut, au lieu d’exiger des luthiers de faire aucune innovation à l’instrument, je cherchai un appui pour pied droit, qui, en me tenant le genou plus élevé, mit la guitare à une hauteur convenable pour la main gauche (SOR, 1830, p. 11).

Entretanto, à medida que exigi mais do instrumento, achei necessário que esta posição fosse mais fixa, ou seja, que ela não se alterasse a não ser por minha vontade. Para isso, não encontrei nada melhor para apoiar o violão, do que ter à minha frente uma mesa que, apresentando um de seus ângulos diante do 12.º traste, permite-me apoiar o ponto B do instrumento sobre o joelho direito ligeiramente afastado, e o ponto C sobre o ângulo D. Desta forma, me posicionando da maneira indicada pela Fig. 7, sou capaz de percorrer facilmente o braço do violão com a mão esquerda, que não é absolutamente obrigada a sustentar o instrumento, já que ele não é apenas sustentado pelo joelho e pela mesa, mas preso pelo peso do braço direito, o qual faço repousar inteiramente sobre o ponto E (SOR, 1830, p. 11-12).¹⁰⁰



Figura 20: Sor e o apoio na mesa. Fonte: SOR, 1930, p. 11.

101

Apesar da fama de Sor e de sua influência no “mundo do violão” da época, sua solução para o problema da estabilidade do instrumento não teve reverberação futura. O tamanho ideal da mesa, obviamente, dependia do tamanho do violonista e da altura da cadeira. Assim, os problemas de logística e o custo para se transportar a mesa “ideal” para cada violonista podem ter sido empecilhos para adoção dessa forma de apoiar o violão por mais violonistas.

É frequentemente atribuído ao espanhol Francisco Tárrega o apoio do violão na coxa esquerda com o auxílio de um banquinho. Contudo, apoiar a perna esquerda em algum artefato e colocar o violão entre as pernas já era algo feito em épocas anteriores, como podemos ver em Sor (1830, p. 12): “Fiz uma outra reflexão sobre o modo de se segurar o

¹⁰⁰ Cepedant, à mesure que j’ai exigé plus de cet instrument, il m’a fallu que sa position fût plus fixe, c’est-à-dire qu’elle ne pût en changer qu’à ma volonté; pour cela je n’ai trouvé de mieux que d’avoir devant moi une table qui, en présentant vis-à-vis de la 12^e touche un de ses angles, me permit d’appuyer le point C sur l’angle D: par ce moyen, me trouvant placé dans la position que désigne la fig. 7, je suis à même de parcourir aisément le manche avec la main gauche, qui n’est point obligée de soutenir l’instrument parceque non seulement il est soutenu par le genou et la table, mais il est assujéti par le poids du bras droit, que ja fais reposer entièrement sur le poit E (SOR, 1830, p. 11-12).

¹⁰¹ Segundo CAMARGO (2005, p.14), o fato de apoiar o violão sobre uma mesa não é tão raro, podendo ser visto na iconografia do século XVII, que mostra alaudistas usando o mesmo tipo de apoio.

violão. Percebi que geralmente os franceses e os italianos o seguravam da maneira representada na fig. 8" (...).¹⁰²



Figura 21: Posicionamento dos Italianos no *Méthode pour la Guitarre*, de Fernando Sor.

A afirmação de Sor nos parece verdadeira ao notarmos que o Italiano Mateo Carcassi descreve, em maior detalhe, um modo de segurar o violão semelhante ao descrito por Sor. Para Carcassi:

Para segurar corretamente o violão, você deve sentar-se sobre um banco um pouco mais alto do que o que costuma usar; coloque o pé esquerdo em um tamborete de altura proporcional à do assento em que está sentado; em seguida, abra a perna direita movendo um pouco o pé para trás: a perna esquerda mantém sua posição natural; o peso corporal repousa em grande parte na coxa esquerda. Uma vez bem sentado dessa maneira, o violão é colocado transversalmente na coxa esquerda, como mostrado no quadro anterior; essa posição é preferível a qualquer outra, pois oferece três pontos de apoio para o instrumento, que está em equilíbrio sem que as mãos sejam forçadas a segurá-lo (CARCASSI, 1896, p. 10).¹⁰³

Na figura a seguir, podemos ver a imagem “clássica” de Carcassi segurando o violão da maneira descrita acima:

¹⁰² Je fis encore une autre réflexion sur la position de la guitarre. Je remarquai que généralement les Français et les Italiens la tenaient de la manière représentée par la fig. 8. SOR (1830, p. 12).

¹⁰³ Pour bien tenir la Guitarre, il faut s’asseoir sur un siège un peu plus élevé que ceux dont on se sert ordinairement; poser le pied gauche sur un tamboret d’une hauteur proportionnée à celle du siège sur lequel on est assis; ensuite on écarte la jambe droite en reculant un peu le pied: la jambe gauche conserve sa position naturelle; le poids du corps repose en grande partie sur la cuisse gauche. Une fois bien assis de cette manière, on pose la Guitare transversalement sui la cuisse gauche, comme la démontre la planche précédente; cette position est préférable à toute autre parcequ’elle offre trois points d’appui à l’instrument, qui se trouve en équilibre sans que le mains soient obligées de le retenir (CARCASSI, 1896, p. 10).



Figura 22: Mateo Carcassi e o apoio na perna esquerda.

Já Francisco Molino, outro nome de destaque no mundo do violão da época, indicava que os iniciantes utilizassem, nos primeiros meses, uma fita para segurar o instrumento: “Não esqueceremos especialmente de usar uma fita durante os primeiros meses, para apoiar o violão (...). Dessa maneira, o Amador terá mais facilidade em todos os movimentos da mão esquerda” (Molino, 1830, p.9).¹⁰⁴

3.7. O dilema da mão direita: com ou sem unhas

Considerando antecessores, as diferenças de produção sonora entre cordofones são antigas. Na renascença, o nome dos instrumentos geralmente estava relacionado com o modo como se produzia o som, como a vihuela de peñola, tocada com palheta; a vihuela de arco, tocada com um arco semelhante ao do violino; e a vihuela de mano, tocada com os dedos. Sobre o uso de unhas, Soto e Iborra afirmam:

Quanto às unhas, o único músico desse período em que temos notícias tocadas com unhas é o alaudista Alessandro Piccinini (1566-1638). No entanto, como no Renascimento Fuenllana defende o toque com a polpa, podemos pensar que houve quem tocou com as unhas (SOTO; IBORRA, 2009, p. 67, p. 67).¹⁰⁵

¹⁰⁴ On n’oubliera pas surtout de faire usage d’un ruban pendant les premiers mois, afin de soutenir le Guitare, ainsi qu’on peut voir par susdite planche. Par ce moyen l’Amateur aura plus de facilité dans tous les mouvements de la main gauche (MOLINO, 1830, p.9).

¹⁰⁵ En cuanto a las unās, el único músico de este período del que tenemos noticias que tocaba con uñas es el alaudista Alessandro Piccinini (1566-1638). Sin embargo, puesto que ya en Renacimiento Fuenllana defiende el toque de yema, podemos pensar que habia quien tocava con uñas (SOTO; IBORRA, 2009, p. 67).

No início no século XIX, a divergência entre o toque com ou sem unhas foi questão central para a técnica violonística, tendo sido bem documentada. Dois entre os principais nomes no violão dessa época, Aguado e Sor, apesar de serem amigos e de terem tocado juntos, divergiam no modo como pensavam a produção sonora ao violão: Aguado tocava com as unhas e Sor, sem elas.

Na primeira explicação detalhada do toque com unhas, Aguado mostra refinamento ao pensar uma combinação que seria a base da sonoridade do violão moderno, o toque que mescla a unha com a polpa do dedo. Segundo Aguado:

Os violonistas não estão de acordo sobre se devem tocar com ou sem unhas. Da minha parte, sou da opinião que, para obter um maior e melhor timbre, ou o que, neste caso, é o mesmo que, maior e melhor som, será conveniente tocar com unhas, mas com as seguintes condições: 1; as unhas devem ser flexíveis, isto é, nem muito moles nem muito duras. 2; deve-se pulsar as cordas obliquamente, (...), tendendo o dedo que as toque utilize força compatível, não agarrando-a, mas fazendo que se deslize a corda pelo interior da mesma, havendo antes tocado com a polpa¹⁰⁶ (talvez este seja o fato de que há poucos que se deram bem tocando com uma unha); 3) Para conseguir isso, as unhas devem ter um comprimento proporcional, uma vez que as muito longas impedem a agilidade, e as muito curtas não dão origem a suavizar o som por meio desse deslizamento (AGUADO, 1825, p. 3-4).¹⁰⁷

Apesar de defender esse tipo de toque, o autor se mostrava mais aberto que Sor, admitindo, também, a possibilidade de tocar sem unhas.

Não está oculto para mim que haverá muitas pessoas que não querem ou não se ajustam ao uso de unhas e até mesmo a tocar com elas; mas se eles ignorarem as vantagens que acabei de indicar, nesse caso, os dedos devem tocar a corda, como afirmei na condição 2. a do §. 21¹⁰⁸, e apenas com a porção de polpa precisamente necessária, desde que o som resultante não seja fraco (AGUADO, 1825, p. 4).¹⁰⁹

¹⁰⁶ Em espanhol, utiliza-se a palavra *yema* (gema) para se referir à parte “carnuda” do dedo. Em português, é comum se referir a esta parte do dedo como polpa ou, em uma tradução mais literal, gema.

¹⁰⁷ Los guitarristas no están conformes sobre si se debe tocar con uñas ó sin ellas. Por mi parte soy de dictamen, que para sacar mas y mejor tono, ó lo que en este caso es lo mismo, mas y mejor sonido, convendrá tocar con uñas, pero con las condiciones siguientes: 1.a las uñas han de ser flexibles, es decir, ni muy blandas ni muy duras: 2.a se han de usar pulsando las cuerdas oblicuamente, según la posición indicada para la mano (§. 1º), tendiendo el dedo que las hiera cuanto sea compatible con la fuerza que se ha de emplear, no agarrándolas, sino haciendo que se deslice la cuerda por ei interior de la una, habiendo antes tocado en la yema (acaso en esto estriba el que haya pocos que hieran bien teniendo uña); 3 . a para conseguir esto, las uñas deberán tener una longitud proporcionada, pues las muy largas impiden la agilidad , y las muy cortas no dan lugar á suavizar el sonido por medio de aquel desliz (AGUADO, 1825, p. 3-4).

¹⁰⁸ Esta posição é relatada na citação anterior. “2; se deve pulsar as cordas obliquamente”.

¹⁰⁹ No se me oculta que habrá muchas personas que no quieran ó no se acomoden á llevar uñas , y aun á tocar con ellas; pero si prescindien de las ventajas que acabo de indicar, en este caso los dedos deberán herir la cuerda según he manifestado en lo condición 2 . a del § . 2 1 , y solo con la porción de yema precisamente necesaria , con tal que el sonido que resulte no sea débil (AGUADO, 1825, p. 4).

Contudo, influenciado por Sor, em seu segundo método, Aguado deixa de usar as unhas no polegar. Novamente, ele explica as duas possibilidades de toque, com e sem unhas:

Pulsar com as polpas e com as unhas. A mão direita pode pulsar as cordas apenas com as polpas dos dedos, ou primeiro com elas e depois com a parte da unha que sobressai da superfície da polpa. Esses dois modos de pulsar requerem modos distintos de usar os dedos dessa mão. Sem as unhas, você tem que dobrá-las para prender ou tanger as cordas: com as unhas, elas ficam menos curvadas para que a corda deslize pela unha. Eu sempre as usei em todos os dedos que uso para pulsar; mas depois que ouvi a meu amigo Sor, decidi não usá-la no meu polegar, e estou muito feliz por isso, porque a pulsação da ponta do dedo quando não pressiona paralelamente à corda, produz sons enérgicos e agradáveis, que é o conveniente na parte do baixo que é regularmente executada nos bordões: nos outros dedos eu as mantenho. Como é um ponto de maior interesse, espero que, pelo menos por minha longa prática, eu seja autorizado a dar minha opinião com franqueza (AGUADO, 1843, p. 6-7).¹¹⁰

Para Aguado (1843, p. 7), o toque com as unhas propiciava sonoridades diferenciadas do bandolim e da harpa. O autor considerava que, com o uso das unhas, podia-se conseguir sons claros, metálicos e diversificados “através de muita luz e sombra”, mas com doçura. Aguado dá um detalhe, no mínimo, curioso sobre a anatomia ideal dos dedos para se tocar com as unhas. Para o autor, “aqueles que têm dedos muito longos não devem tocar com as unhas, porque com elas se alarga a alavanca que deve trabalhar nas cordas, e portanto, se enfraquece a força da potência” (AGUADO, 1843, p. 7).¹¹¹ Aguado foi influenciado a tocar com as unhas por seu antigo professor, o Padre Basílio. Por coincidência ou não, outros alunos de sucesso de Basílio, Fernando Ferandiere e Moretti, também tocavam com as unhas.

Ao falar sobre a mão direita, Ferandiere menciona o uso das unhas: “sigo dizendo que nosso violão será tocado com, pelo menos, três dedos da mão direita, **sem necessidade de mais unhas do que o suficiente para tocar a corda**” (FERANDIERE, 1799, p. 6).¹¹² A descrição

¹¹⁰ Pulsación con las yemas y las uñas. La mano derecha puede pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos solamente, ó primero con ellas y después con la parte de uña que sobresale de la superficie de la yema. Estas dos pulsaciones requieren distintos modos de emplear los dedos de esta mano. Sin uñas hay que encorvarlos para coger ó agarrar las cuerdas: con uñas se ponen menos encorvados con el objeto de que la cuerda se deslice por la uña. Yo siempre había usado de ellas en todos los dedos de que me sirvo para pulsar; pero luego que oí á mi amigo Sor, me decidí á no usarla en el dedo pulgar, y estoy muy contento de haberlo hecho, porque la pulsación de la yema de este dedo cuando no pulsa paralelamente á la cuerda (véase la figura 5, lámina 2.º), produce sonidos enérgicos y gratos, que es lo que conviene á la parte del bajo que regularmente se ejecuta en los bordones: en los demás dedos las conservo. Como es punto del mayor interés, espero cpjte á lo menos por mi larga práctica se me permitirá dar mi dictamen con franqueza (AGUADO, 1843, p. 6-7).

¹¹¹ Los que tienen demasiado largos los dedos no deben tocar con uñas, porque con ellas se alarga la palanca que debe obrar sobre las cuerdas en cada dedo, y por consiguiente se debilita la fuerza de la potencia (AGUADO, 1843, p. 7).

¹¹² Sigo diciendo que nuestra Guitarra se tocará á lo menos con tres dedos de la mano derecha, sin necesidad de mas uñas que lo que baste para herir la cuerda (FERANDIERE, 1899, p. 6). Grifos nossos.

da posição de mão direita de Frederico Moretti também indica o uso das unhas: “a mão direita será boa se você estiver quase horizontalmente com as cordas, cuja situação resulta que os dedos podem pontear com mais facilidade **e que as unhas não incomodem**; caso contrário, será impossível pontear com doçura e harmonia” (MORETTI, 1799, p. 2 - grifos nossos).¹¹³

Os autores Tylers e Sparks citam a influência de Padre Basilio em Ferandiere e Aguado quanto à escolha do toque com as unhas:

Ferandiere estudou violão com um monge cisterciense chamado Padre Basilio (nascido Miguel Garcia), que era organista do convento cisterciense de Madri. O padre Basilio também era professor de violão, e seus alunos incluíam não apenas Ferandiere, Moretti e o célebre virtuose do século XIX Dionisio Aguado, mas também muitas das figuras mais importantes da corte real de Madri, como a rainha Maria Luisa. [...] Basilio tocava com as unhas e ensinou Ferandiere e Aguado a fazer o mesmo. Além disso, além de sua importância como professor, sua execução do fandango teve um efeito profundo no maior compositor da Espanha da época, o italiano Luigi Boccherini (TYLER; SPARKS, 2007, p. 231).¹¹⁴

Sor também cita a influência de Padre Basílio na escolha de Aguado, atribuindo a opção do Padre ao desconhecimento de outro tipo de música que não a de violão (SOR, 1830, p. 21). Sor, apesar de influenciado pela maneira de tocar de Moretti, não adotou seu modo de pulsar as cordas. Sor foi enfático em sua escolha de tocar sem unhas. Na parte de seu método em que rechaça o uso das unhas, Sor relata que Aguado teria considerado tocar sem elas. Sobre o uso das unhas, Sor afirma:

Não ouvi em minha vida um único guitarrista cuja execução fosse suportável se tocasse com unhas. Elas não podem dar mais que um pouco de nuances à qualidade do som: os pianos não podem jamais ser cantantes nem os fortes suficientemente cheios; seu toque é para mim, o que o cravo é para o piano: as passagens em piano são sempre metálicas e, nos fortes, ouve-se mais o ruído das teclas que o som das cordas. É preciso que a técnica do Sr. Aguado tenha todas as excelentes qualidades que possui para que se lhe perdoe o emprego das unhas, e ele mesmo as teria tirado se não tivesse chegado a tal grau de agilidade e se não tivesse passado da idade em que se pode ainda lutar contra a dobra que os dedos adquirem depois de longo hábito (SOR, 1830, p. 20-21).¹¹⁵

¹¹³ La mano derecha será bien que se tenga casi horizontalmente con las cuerdas, de cuya situacion resulta que los dedos puedan puntear con mas facilidad, y que las uñas no incomoden; pues de otro modo, será imposible puntear com dulzura y armonía (MORETTI, 1799, p.2).

¹¹⁴ Ferandiere had studied the guitar with a Cistercian monk called Father Basilio (born Miguel Garcia), who was organist at the Cistercian convent in Madrid. Padre Basilio was also a guitar teacher, and his pupils included not only Ferandiere, Moretti, and the celebrated nineteenth-century virtuoso Dionisio Aguado, but also many of the most important figures at the Madrid royal court, such as Queen Maria Luisa . [...] Basilio played with his nails, and taught Ferandiere and Aguado to do the same. Furthermore, in addition to his importance as a teacher, his playing of the fandango had a profound effect on the greatest composer in Spain at this time, the Italian Luigi Boccherini (TYLER; SPARKS, 2007, p. 231).

¹¹⁵ Je n'ai entendu de ma vie un guitariste dont le jeu fût supportable s'il jouait avec les ongles; ils ne peuvent jamais donner que très peu de nuances à la qualité de son; les pianos ne peuvent jamais être chantants, ni les forts assez nourris.

Já o italiano Matteo Carcassi não utilizava as unhas ao tocar. Ele não deixa isso explícito em seu método, mas podemos supô-lo com base em sua descrição sobre o toque de mão direita: “Para obter um som completo e suave, é necessário tocar com um pouco de força, mas sem rigidez com a ponta dos dedos, **evitando o contato das unhas com as cordas**, que devem ser tocadas com um pouco de ângulo” (CARCASSI, 1896, p. 11- grifos nossos).¹¹⁶ Veremos, no decorrer do trabalho, mas precisamente no capítulo V, como a divergência entre os toques com e sem unhas não se resolveu tão cedo, adentrando o século XX com importantes nomes do violão discutindo o tema.

3.8. A incorporação e a restrição do uso do dedo anelar no violão do século XIX

Tudo nos leva a crer que existiu, por parte de alguns importantes violonistas do começo do século XIX, preocupação com a incorporação do uso do dedo anelar na técnica de mão direita do novo violão de seis cordas simples. Até então, não era comum o uso desse dedo. Sobre a música barroca, Soto e Iborra afirmam: “O uso do dedo anelar na música para violão não é documentado até muito depois. Nesta época, o habitual no ponteadado era colocar o mínimo no tampo para dar estabilidade à mão, o que abaixava o pulso e dificultava o uso do anelar” (SOTO; IBORRA, 2009, p. 67).¹¹⁷

Importantes autores para violão de seis ordens, como Frederico Moretti, que influenciaram importantes compositores do violão de seis cordas simples, não utilizavam o dedo anelar. Podemos ver, nas palavras de Moretti, como ele apoiava o dedo anelar (e o mínimo) no tampo do violão: “os dedos mínimo e anelar da mesma mão devem repousar no tampo do violão no espaço entre o cavalete e a boca ou roseta, um pouco distante da primeira corda e mais perto da ponte do que da roseta” (MORETTI, 1799, p. 2).¹¹⁸

Leur jeu au mien ce que le clavecin était au piano-forté: les pianos étaient toujours pincés; et dans le fortés on entendait plus le bruit des touches contre la table d'appui que le son des cordes. Il faut que le jeu de M. Aguado ait autant d'excellentes qualité qu'il en a pour lui faire pardonner l'emploi des ongles, et lui-même les aurait proscrits, s'il n'était parvenu à un tel degré d'agilité, et s'il ne se trouvait déjà hors de l'âge où l'on peut encore lutter contre le pli que les doigts ont pris par une longue habitude (SOR, 1830, p. 16-17).

¹¹⁶ Pour obtenir un son plein et moelleux, il faut pincer un peu fort, mais sans roideur avec l'extrémité des doigts en évitant le contact des ongles contre les cordes, qui doivent être pincées un peu en biais (CARCASSI, 1896, p. 11).

¹¹⁷ El uso del dedo anular en la música de guitarra não está documentado hasta mucho después. En esta época lo habitual en el punteado era apoyar el meñique en la tapa para dar estabilidad a la mano, lo que bajaba la muñeca y dificultaba el empleo del anular (SOTO; IBORRA, 2009, p. 67).

¹¹⁸ Los dedos meñique y anular de la misma mano deben descansar sobre la tapa de la guitarra en el espacio que dista entre el puente y el agujero ó rosa de medio, poco distantes de la prima cuerda, y mas cerca del puente que de la rosa (MORETTI, 1799, p. 2).

Ferandiere parece também não utilizar o dedo anelar, pois sugere o uso de três dedos da mão direita: “sigo dizendo que nosso violão será tocado com pelo menos três dedos da mão direita” (FERANDIERE, 1799, p. 6).¹¹⁹ Logicamente, podemos afirmar que os três seriam os dedos P, I e M. Um pouco antes disso, já no terceiro quarto do século XVIII, como colocam Tyler e Sparks, o francês Antoine Bailleux já propunha o uso do dedo anelar no violão de cinco ordens;

Um entusiasta do instrumento de cinco ordens foi Antoine Bailleux, professor de violino, compositor de sinfonias e editor cuja lista incluía músicas de Boccherini e Haydn. Em 1773, ele publicou seu próprio *Methode de guitare par musique et tablature* (Paris), no qual descreveu um violão com dez trastes e nove cordas, agrupado em cinco ordens e afinado Aa-d d'-g'g'-b'b'-'-e. Ele nos diz que o polegar direito é usado para tocar a quarta e a quinta ordem, enquanto os dedos indicador, médio e anular tocam as três superiores. **Seu uso do dedo anular estava um pouco adiantado em relação ao seu tempo.** (Merchi, por exemplo, recomendava usar apenas o polegar, o indicador e o médio, e não foi até o início do século XIX que o dedo anular foi totalmente incorporado à técnica do violão) (TYLER; SPARKS, 2007, p. 223).¹²⁰ Grifos nossos.

Bailleux, ao indicar a posição de mão direita, sugere o uso do dedo anelar:

As cordas são tocadas com a mão direita, o polegar deve ser usado para a quarta e quinta cordas e a primeira, segunda e terceira são tocadas alternadamente com os dedos indicador, médio e **anelar**. Nas peças e no acompanhamento, o polegar toca as notas do baixo e o indicador e o médio e, às vezes, o anelar tocam as notas cantantes e os acordes (BAILLEUX, 1773, p, 7 - grifos nossos).¹²¹

Apesar de Ferandiere e Moretti não terem considerado o uso do dedo anelar, como fez Bailleux, dois dos mais importantes compositores-violonistas do século XIX o fizeram. São eles: Mauro Giuliani e Dionísio Aguado. Embora pouco se saiba sobre a vida de Giuliani, um olhar atento para suas 120 fórmulas de arpejo contidas no *Studio per la Chitarra* (1812) sugere que o autor não fazia restrição ao uso do dedo anelar. Ao contrário, o utilizava de forma consistente na maior parte dos arpejos.

¹¹⁹ Sigo diciendo que nuestra Guitarra se tocará á lo menos con tres dedos de la mano derecha (FERANDIERE, 1799, p. 6).

¹²⁰ One enthusiast for the five-course instrument was Antoine Bailleux, a violin professor, composer of symphonies, and publisher whose list included music by Boccherini and Haydn. In 1773 he issued his own *Methode de guitare par musique et tablature* (Paris), in which he described a guitar with ten frets and nine strings, grouped in five courses and tuned Aa-d d'-g'g'-b'b'-'-e. He tells us that the right thumb is used to pluck the fourth and fifth courses, while the index, middle, and ring fingers pluck the top three courses. His use of the ring finger was somewhat ahead of its time (Merchi, for example, recommended using only the thumb, index, and middle fingers, and it was not until the early nineteenth century that the ring finger was fully incorporated into guitar technique). (TYLER; SPARKS, 2007, p. 223).

¹²¹ On pince les Cordes de la main droite, il faut se servir du pouce pour les quatriemes et cinquiemes Cordes et les premiers, secondes et troisiemes Cordes se pincent alternativement avec le premier second et troisieme doigt. Dans les pieces et dans l'accompagnement le pouce pince les notes de la basse, et le premier et second doigt et quelque fois le troisieme pince les notes chantantes et les accords (BAILLEUX, 1773, p, 7).

3.8.1. O uso do anelar nas 120 fórmulas de arpejo de Giuliani (1812) “inspiradas” em Moretti (1799)

As 120 fórmulas de arpejo do compositor e violonista Italiano Mauro Giuliani fazem parte, até os dias de hoje, da bibliografia indicada para o estudo da técnica de mão direita. Percebemos que a origem dessas fórmulas indica que elas foram retiradas das 168 fórmulas de arpejo contidas em *Principios para tocar la Guitarra de Seis Ordenes*, de Frederico Moretti (1779). Vários arpejos em Giuliani (1812) são idênticos aos de Moretti (1779). Alguns autores, como Sor (1830) e Carcassi (1836),¹²² propuseram fórmulas de arpejo semelhantes às de Moretti, porém em menor número. Por meio da comparação entre essas fórmulas de arpejo, que tiveram como inspiração a obra de Moretti, poderemos entender a técnica de mão direita do violão da época e a incorporação do uso do dedo anelar.

Nas quatro figuras seguintes podemos ver como a primeira fórmula de arpejo de Moretti foi emulada por Giuliani e outros autores. Antes dos arpejos, Moretti faz a seguinte indicação:

Esta seção contém 168 arpejos simples, que podem ser executados em todos os tons (...). Os números 1,2,3, que estão acima de cada sinal, significam os dedos da mão direita que devem ser utilizados para executá-los e são: 1º. o dedão ou o polegar, 2º. o dedo indicador, 3º. o dedo grande ou o *do coração* (MORETTI, 1799, p.7).¹²³

Na figura seguinte, podemos ver a primeira fórmula de arpejo de Moretti. As três posteriores mostram como Giuliani, Carcassi e Sor utilizaram a mesma fórmula:

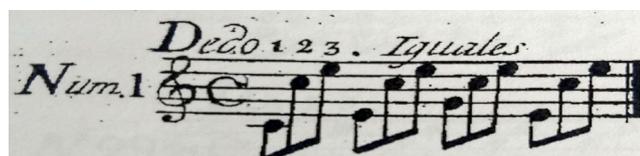


Figura 23: Arpejo nº 1. Fonte: MORETTI, 1799, p. 45.

¹²² Este é o ano da edição mais antiga que encontramos do método de Carcassi. No entanto, nas citações específicas, utilizaremos a edição de 1896, por estar em melhores condições de leitura e por incluir uma tradução em inglês ao lado do texto original em francês, o que facilitou nossa tradução.

¹²³ Esta tabla contiene 168 arpeggios sencillos, que pueden ejecutarse en todos os tonos (...). Los números 1,2,3, que se hallan encima de cada signo, significan los dedos de la mano derecha que deben emplearse para ejecutarlas y son: 1º. el dedo gordo ó pulgar, 2º. el dedo índice, 3º. el dedo grande ó del corazon (MORETTI, 1799, p. 7).



Figura 24: Arpejo nº 2. Fonte: GIULIANI, 1812.

Na figura seguinte, podemos ver como Carcassi se baseou na primeira fórmula de arpejo de Moretti. Carcassi propõe uma série de 22 arpejos semelhantes aos de Moretti:



Figura 25: Arpejo nº 1. Fonte: CARCASSI, 1896, p. 17.

O arpejo nº 1 de Sor também é idêntico ao proposto por Moretti:



Figura 26: Arpejo nº 1. Fonte: SOR, 1830, p. 17.

Embora o Método de Sor seja mais teórico e não tenha muitos exercícios, ele propõe uma série de arpejos idênticos aos de Moretti (SOR, 1830, p. 11).

Como Moretti não utilizava o dedo anelar para tocar (ele o apoiava no tampo do violão), todas as 168 fórmulas de arpejo incluem somente combinações com os dedos P, I e M. Além disso, cabe ressaltar que, mesmo sendo seu método para o violão de seis ordens, todas as fórmulas de arpejo utilizam somente cinco cordas. Provavelmente, ele deve ter aproveitado as fórmulas de arpejo de sua versão anterior em italiano (MORETTI, 1792), que, por sua vez, era destinada ao violão de cinco ordens.

Apesar de Giuliani ter se baseado em Moretti para elaborar suas 120 fórmulas de arpejo, existem diferenças fundamentais entre eles. Giuliani os elaborou para o violão de seis cordas simples, e, dessa forma, utilizou as seis cordas. No entanto, a principal diferença que podemos destacar é que Giuliani incorporou o dedo anelar em diversos arpejos. Dos 120 arpejos, 72 incluem o dedo anelar, ou seja, 60% do total de arpejos¹²⁴. Esses dados não

¹²⁴ São eles os arpejos de 7 a 16, de 18 a 28, de 29 a 35, de 66 a 80, de 83 a 93. Os de nº 96, 97, de 100 a 108 e de 112 a

deixam dúvida sobre a intenção de Giuliani de incorporar esse dedo na técnica de mão direita do violão. Nem todos os arpejos de Giuliani são idênticos aos de Moretti. No próximo exemplo, ao sugerir uma digitação complexa, utilizando abertura entre os dedos M e A, em uma passagem que poderia facilmente ter uma digitação mais fácil (como P-I, ou I-M), Giuliani mostra clara intenção de trabalhar esse dedo:



Figura 27: Uso do dedo anelar. Fonte: GIULIANI, 1812.

Podemos ver, no próximo exemplo, que a intenção de propor o uso do dedo anelar é reforçada pelo fato de Giuliani utilizar diversas vezes esse dedo, mesmo podendo fazer uma digitação mais usual, com I e M, por exemplo.



Figura 28: Uso do dedo anelar. Fonte: GIULIANI, 1812.

Exemplos de semelhante uso do dedo anelar em ação conjunta com o dedo médio podem ser encontrados nos arpejos nº 18, 19, 23 e 24, bem como entre os arpejos nº 66 e 76. Tal uso do dedo anelar vai de encontro com a concepção de Sor, que somente indicava o uso do dedo anelar em situações em que ele seja realmente necessário, como em acordes de quatro notas.

Nos arpejos nº 51 a 65, Giuliani utiliza a ação combinada entre os dedos I e M. O exemplo abaixo mostra que ele também considera essa possibilidade digitacional, explicitando sua intenção de trabalhar diferentes padrões de mão direita:



Figura 29: Uso do dedo anelar. Fonte: GIULIANI, 1812.

Veremos, agora, alguns exemplos de arpejos idênticos aos de Moretti, nos quais Giuliani incluiu o dedo anelar. No próximo exemplo, podemos perceber como Giuliani utiliza o dedo anelar no mesmo local em que Moretti sugere o uso do dedo médio:¹²⁵

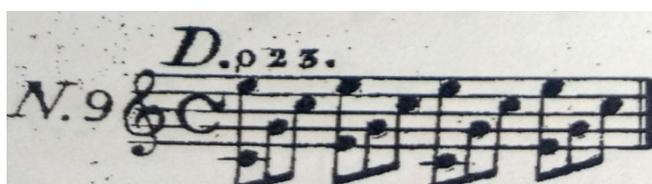


Figura 30: Arpejo nº 9. Fonte: MORETTI, 1799, p. 45.



Figura 31: Arpejo nº 15. Fonte: GIULIANI, 1812.

No próximo exemplo, podemos ver como Giuliani, novamente, utiliza o dedo anelar no local onde Moretti sugere o uso do dedo médio:¹²⁶



Figura 32: Arpejo nº 33. Fonte: MORETTI, 1799, p. 46.

¹²⁵ O sinal \circ significa que esses dois sinais, que são encontrados um em cima do outro, devem ser executados com os polegares e os dedos grandes ao mesmo tempo (MORETTI, 1799, p. 7). La señal \circ significa que aquellos dos signos, que hallan notados uno encima de otro, se deben executar con los dedos pulgar e grande á un tiempo (MORETTI, 1799, p. 7).

¹²⁶ O sinal de + significa que se deve tocar com os três dedos, polegar, indicador e médio, a um só tempo. (MORETTI, 1799, p. 7). La señal + significa que aquellos tres signos, notados uno encima de otro, se deben executar con los exepressados três dedos, pulgar, índice e grande, á un tiempo (MORETTI, 1799, p. 7). O seguinte arpejo Moretti sugere repetir com o polegar nas notas do baixo (dó, mi e sol).

Podemos perceber que Giuliani repete duas vezes o polegar, enquanto Moretti repete três:



Figura 33: Arpejo nº 18. GIULIANI, 1812, p. 2.

Na emulação de alguns arpejos de Moretti por diferentes autores, é possível perceber se eles faziam ou não alguma restrição ao uso do dedo anelar. No próximo exemplo, Carcassi, que fazia restrições ao uso do dedo anelar, utiliza a mesma fórmula de arpejo de Moretti, e a mesma digitação de mão direita, com o dedo médio na voz aguda:

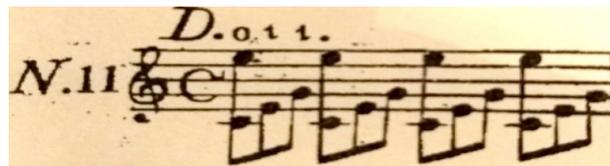


Figura 34: Arpejo nº 11. Fonte: MORETTI, 1799, p. 45.



Figura 35: Arpejo nº 18. Fonte: CARCASSI, 1896, p. 19).

Podemos ver, nos exemplos abaixo, como Pelzer segue Giuliani e incorpora o dedo anelar em uma fórmula de arpejo semelhante à de Moretti:



Figura 36: Arpejos. Fonte: MORETTI, 1799.

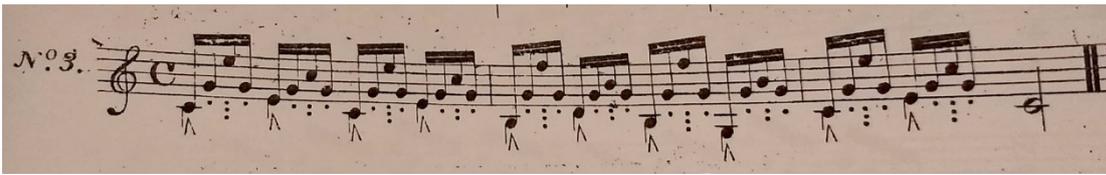


Figura 37: Arpejos. Fonte: PELZER, 1833, p. 38.



Figura 38: Arpejos. Fonte: GIULIANI, 1812.

Na figura a seguir, podemos ver como Moretti sugere um padrão de repetição de notas que viria a ser utilizado na técnica de trêmulo. Percebe-se que Moretti não vê problemas na repetição de dedos, tendo em vista que o autor utiliza o mesmo dedo para tocar três vezes a mesma nota. A disposição da digitação sugere uma organização na qual cada dedo toca uma corda específica:



Figura 39: Arpejo nº 14. Fonte: MORETTI, 1799, p. 47.

Giuliani, de certa forma, repetiu a mesma fórmula em uma só corda. Contudo, propôs uma digitação de mão direita na qual os dedos A, M e I se alternam nas notas repetidas. Essa digitação se tornaria o padrão mais utilizado na técnica do trêmulo.

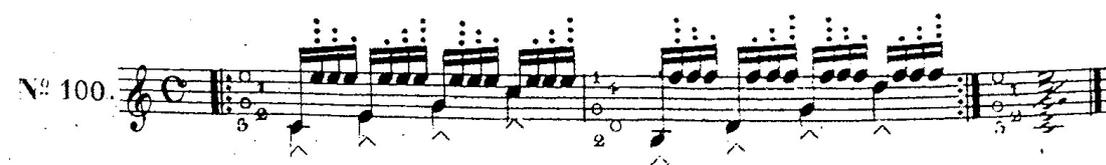


Figura 40: Trêmulo. Fonte: GIULIANI, 1812.

Em outro exercício, semelhante ao anterior, Giuliani sugere outra possibilidade digitacional para a realização do “trêmulo”,¹²⁷ utilizando a digitação I, M, I para a repetição de notas:

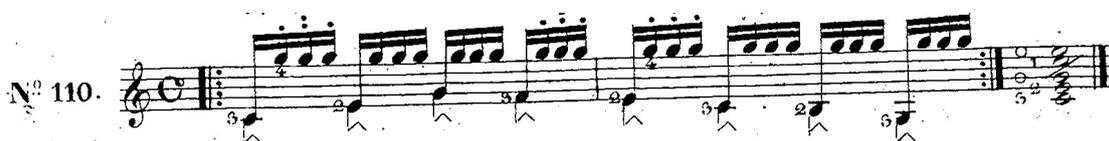


Figura 41: Trêmulo. Fonte: GIULIANI, 1812.

É curioso notar que o compositor e violonista eslovaco Johann Kaspar Mertz, em seu método *Schule für Die Gitare* (1848),¹²⁸ apesar de utilizar o dedo anelar de forma consistente, como indicam vários de seus exercícios, propõe algumas fórmulas de trêmulo nas quais utiliza uma digitação semelhante à utilizada por Giuliani no exemplo anterior:



Figura 42: Trêmulo. Fonte: MERTZ, 1848, p. 15.

Cabe ressaltar que essa digitação ou uma similar com M, I, e M, sugerida na fórmula de arpejo nº 109, são também frequentemente utilizadas hoje em dia para a realização da técnica do trêmulo.¹²⁹ Depois de Giuliani, a próxima documentação do uso do dedo anelar em materiais didáticos pode ser vista no método para violão de Aguado.

3.8.2. Restrições e usos do dedo anelar no violão do século XIX

Analisando o método Aguado (1825), pudemos perceber claramente que, como em Giuliani (1812), há uma clara proposição de se utilizar o dedo anelar de forma consistente. Já vimos que, no início de seu método, o autor afirma que todos os dedos serão utilizados para

¹²⁷ Cabe ressaltar que, nessa época, a técnica de se repetir notas no intuito de simular uma continuidade do som ainda não era denominada trêmulo. Na página 49 do capítulo 2, Aguado chama de trêmulo a técnica conhecida, atualmente, como vibrato. “*Prolongación del sonido, sostenida por la mano izquierda*”. Trêmulo 49 (AGUADO, 1843).

¹²⁸ Escola de Violão.

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=fwjX-m4LkYk>. Nesse vídeo, a violonista Croata Ana Vidovic realiza o trêmulo na peça *Recuerdos de la Allambra* de Francisco Tárrega, utilizando a digitação P-M-I-M.

tocar as cordas, fazendo menção até ao uso do dedo mínimo, que pode ser usado em ocasiões “raras” (AGUADO, 1825, p. 5). No exemplo seguinte, Aguado indica os compassos nos quais se deve utilizar o dedo anelar para realizar a parte aguda: “Lição 37. M.D (mão direita). Os dedos médio e anelar devem pulsar a parte aguda nos compassos 5, 11, 12, 13 e 14 desta lição e na lição seguinte” (AGUADO, 1825, p.15).¹³⁰

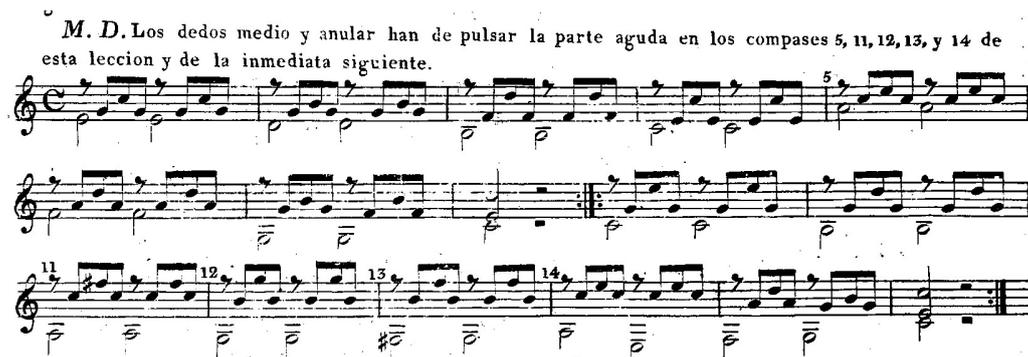


Figura 43: Uso do anelar. Fonte: AGUADO, 1825, p. 15

Nas lições de número 63 e 70, como na lição anterior, o autor propõe o uso da combinação M-A. Na lição 128 (próximo exemplo), Aguado sugere uma digitação utilizando I, M e A nos bordões, a fim de imitar o timbre de um fagote ou uma trompa. É interessante notar, como em Sor (1830), que há uma tentativa de emular certos instrumentos de orquestra. Poderíamos dizer que Aguado já antecipava o caráter multifacetado das possibilidades timbrísticas do violão, o que viria a ser muito explorado no repertório dos séculos XX e XXI: “Lição 128. Tocando os bordões apenas com os dedos indicador e anelar ou o médio, pode-se formar um canto a duas vozes, cujo efeito é muito agradável e algo semelhante ao fagote ou uma trompa” (AGUADO, 1825, p.48).¹³¹

¹³⁰ M. D. Los dedos medio y anular han de pulsar la parte aguda en los compases 5, n , 12,13, y 14 de esta lección y de la inmediata siguiente.

¹³¹ Pulsando con los dedos índice y anelar ó medio los bordones solos, puede formarse un cantó á dos voces, cuyo efecto sea muy agradable, y algo semejante al fagot o' trompa (AGUADO, 1825, p. 48).



Figura 44: Uso do I-M-A nos bordões. Fonte: AGUADO, 1825, p. 22.

No Estudo nº12 (figura seguinte), replicado como Estudo nº 8 em Aguado (1843), o autor utiliza um padrão de arpejo nas cordas graves no qual o dedo anelar é utilizado repetidamente:



Figura 45: Arpejos. Fonte: AGUADO, 1825, p. 83.

El pulgar no pulsa mas que las notas que tienen la colita hácia abajo.

Allegro.

EST. 8º

Figura 46: Arpejos. Fonte: AGUADO, 1843, p. 52.

No Estudo nº 10 (exemplo seguinte), podemos ver como Aguado indica o uso do dedo anelar na parte aguda. Veremos, no decorrer deste capítulo, que Sor (1830) era veemente contra o uso do dedo anelar para a melodia. Aguado indica que: “os três dedos, polegar, indicador e médio fazem o arpejo da parte grave; e o anelar toca toda a aguda” (Aguado, 1825, p. 82).¹³²

¹³² Los tres dedos pulgar, índice y medio hacen el arpegio de la parte grave, y el anular pulsa toda la aguda (AGUADO, 1825, p. 82).

Los tres dedos pulgar, índice y medio hacen el arpeggio de la parte grave, y el anular pulsa toda la aguda.

Andante.

ESTUDIO 10.^o

Figura 47: Estudio nº 10. Fonte: AGUADO, 1825, p. 82.

Ao olharmos o Estudo nº 13, podemos supor que Aguado estava disposto a propor fórmulas que superassem algumas deficiências de combinações mais fracas de dedos, sendo que, novamente, ele propõe a alternância entre os dedos M e A.

El medio y anular pulsarán alternativamente las voces repetidas de la prima.

ESTUDIO 13.^o

Figura 48: Uso do A. Fonte: AGUADO, 1825. p. 84.

Novamente, no Estudo nº 17 (exemplo seguinte), ele dá ao anelar a função de tocar a melodia: “o dedo anelar pulsará toda a parte aguda, e o polegar o baixo (AGUADO, 1825. p. 86).¹³³

¹³³ El dedo anular pulsara toda la parte aguda, y el pulgar solo, la baja. (AGUADO, 1825. p. 86).

El dedo anular pulsará toda la parte aguda, y el pulgar solo, la baja.

ESTUDIO 17.º

C. mi.

D. do#

E. si.

C. mi.

A. si.

B. si.

A. si.

Figura 49: Uso do A para melodia. Fonte: AGUADO, 1825. p. 86.

Apesar de Giuliani (1812) e Aguado (1825) terem publicado trabalhos nos quais propunham o uso consistente do dedo anelar, veremos, a seguir, como importantes autores como Sor (1830) e Carcassi (1836), pela influência de cordofones anteriores ao violão, expuseram uma técnica de mão direita na qual faziam restrições ao uso do anelar. Sor, por exemplo, acreditava em uma “fraqueza natural” desse dedo.

A diferença de abordagem da técnica de mão direita entre importantes autores gerou um mal-entendido sobre a técnica de mão direita da época. Pujol (1971), por exemplo, acreditando em uma possível padronização da técnica de mão direita do violão do século XIX, afirma que tanto Sor como Aguado (e outros violonistas contemporâneos) faziam restrições ao uso do anelar e tocavam o polegar apenas nos baixos. De acordo com Pujol:

Para a digitação desta mão, Sor, como Aguado e outros maestros contemporâneos, procuravam usar as possibilidades naturais de seus dedos para executar sem esforço a música que tocavam. Assim, tocavam com o polegar as notas pertencentes à sexta, quinta e quarta cordas e usaram o anelar apenas para certas notas de alguma melodia ou arpejo em que os quatro dedos tivessem que ser usados (PUJOL, 1971, p. 164).^{134,135,136}

¹³⁴ Pujol coloca em uma nota de rodapé as seguintes referências sobre essa afirmação:

“1. “Méthode pour la guitare”. p. 23-24. Edit. N. Simrock.

2. “Nuevo método para guitarra”. p. 152. Madrid. 1843.

3. “Méthode complete pour la guitarres”. par F. Sor. Redigée et augmentée par N. Coste. p. 3 Paris (notas de Pujol)” (PUJOL, 1971, p. 164).

As páginas 23 e 24 do “Méthode pour la guitare” de SOR (1830) são referentes ao capítulo “Qualité du Son” (Qualidade do Som), que vai da página 18 à 24, no qual não há nenhuma referência sobre as colocações de Pujol. Pujol cita a página 152 do “Nuevo método para guitarra” (1843) de Aguado, porém, na fonte que usamos da edição desse método, a página não existe. Esse método é dividido em seções. A seção única e primeira é numerada da página 1 à 55. A seção segunda é numerada da página 1 à 87. Mesmo se somássemos as duas seções, esse método teria 141 páginas. Não encontramos referências de outra versão estendida do referido método. Contudo, Aguado (1843) faz restrições ao uso do anelar no decorrer do seu trabalho, como veremos adiante. Na referida citação de Coste, consta uma restrição ao uso do dedo anelar.

¹³⁵ Dans les pieces et dans l’accompagnement le pouce pince les notes de la basse, et le premier et second doigt et quelque fois le troisième pince les notes chantantes et les accords (BAILLEUX, 1973, p, 7).

Já vimos que tanto Giuliani (1812), quanto Aguado (1825), utilizavam o dedo anelar de formas diferentes das citadas por Pujol. Contudo podemos ser lavados ao erro se tomarmos como base frases isoladas e fora de contexto. Por exemplo, em Sor (1830), Carcassi (1836) e Aguado (1843) consta uma indicação de posição de mão direita semelhante à colocada por Pujol, na qual existe a restrição ao uso do dedo anelar. Contudo, veremos que, apesar de os autores acima citados restringirem o uso do dedo anelar à situações específicas, existiram diferentes posicionamentos de mão direita nos quais o polegar tocava, as cordas primas e os outros dedos tocavam as cordas graves. Outrossim, já vimos que nos Estudos nº 12 (1825) e nº 8 (1843) Aguado propõe uma fórmula de Arpejo onde os dedos I-M-A tocam também as cordas graves. Nos exemplos que seguem, podemos ver a utilização dos dedos I-M-A nas cordas graves, novamente em Giuliani e também em Pelzer.



Figura 50: Arpejos. Fonte: GIULIANI, 1812.



Figura 51: Arpejo. Fonte: PELZER, 1833, p. 39.

Tudo leva a crer que a restrição ao uso do dedo anelar e a predominância de certo posicionamento de mão direita – em que o polegar toca as cordas graves e os dedos indicador, médio e anelar tocam as primas – têm relação direta com a antiga prática de se apoiar o dedo mínimo no tampo do instrumento, não com nenhuma “fraqueza natural”

¹³⁶ Para la digitación de esta mano, Sor, como Aguado y demás maestros coetáneos, procuraban valerse de las posibilidades naturales de sus dedos para ejecutar sin esfuerzo la música que interpretaban. Así pulsaban con el pulgar las notas pertenecientes a las cuerdas sexta, quinta y cuarta y usaban el anular sólo para determinadas notas de alguna melodía o arpegio en los que tuviesen que intervenir los cuatro dedos. (Ver Sor, Aguado y Coste) (PUJOL, 1971, p. 164).

desse dedo, como supõe Sor. O apoio do dedo mínimo no tampo limita o uso do dedo anelar, tornando impraticável seu uso nas cordas graves, como nos arpejos dos exemplos anteriores. Além disso, o pouco uso de um dedo ou músculo faz com que estes fiquem menos ágeis ou resistentes que um dedo ou músculo utilizado com frequência.

Parece plausível que Sor, que recorre ao apoio do dedo mínimo no tampo em ocasiões específicas, inspirou-se na técnica de cordofones antigos para pensar sua técnica de mão direita. Porém, essa influência não é explícita em seu método. Sor baseia-se em relações matemáticas, geométricas e anatômicas para referendar suas escolhas técnicas. Ele indica o uso do dedo anelar somente para acordes de quatro notas: “estabeleci pois como regra[s] de minha digitação para mão direita que eu não empregaria comumente senão os três dedos, tocados pela linha A e B, e que usaria o quarto somente para fazer um acorde a quatro vezes” (...) (SOR, 1830, p. 14)¹³⁷. Ao falar do quarto dedo, Sor se refere ao dedo anelar:

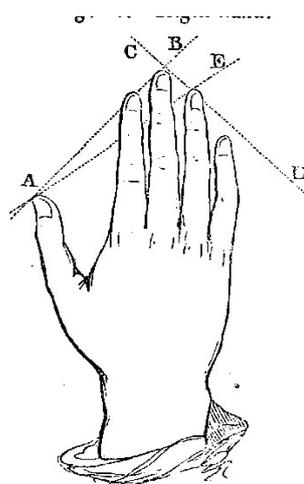


Figura 52: Uso dos dedos da mão direita. Fonte: SOR, 1830, p. 14.

Apesar de seu discurso racionalista sobre seu pensamento violonístico, a técnica de mão direita de Sor é influenciada pela técnica de instrumentos anteriores ao violão de seis cordas simples. Segundo Camargo:

Neste momento Sor determina a base de sua técnica de mão direita, justificando-a a partir da comparação com instrumentos de teclado e, portanto, de sua própria observação. Note-se que

¹³⁷ J'établis donc pour règle de mon doigté pour la main droite, que ja n'emploierais ordinairement que les trois doigts touchés par la ligne AB, et que j'emploierais le quatrième seulement pour faire un accord à quatre parties dont celle qui se trouverait la plus immédiate à la basse laisserait une corde intermédiaire (...) (SOR, 1830, p. 14).

a técnica indicada, ao usar primordialmente apenas os chamados “dedos fortes” – p, i e m – assemelha-se enormemente à técnica de execução dos instrumentos de cordas dedilhadas anteriores à guitarra de seis cordas simples, tanto da família dos alaúdes quanto da guitarra de cordas duplas. Embora a técnica de execução das guitarras de cordas duplas não tenha sido tão largamente esmiuçada em tratados teóricos e práticos como a dos alaúdes, diversas fontes de repertório indicam com precisão a digitação a ser utilizada. Nas diversas tablaturas analisadas (De Visée, Sanz, Corbetta, etc.) não existe referência ao uso do dedo anular, e todas as fontes, sem exceção, prescrevem o uso do apoio do dedo mínimo da mão direita sobre o tampo do instrumento (CAMARGO, 2005, p. 18).

Embora Camargo cite com precisão a influência da técnica de cordofones antigos no pensamento de Sor, acreditamos que essa influência venha, também, da técnica de mão direita do violão de cinco e seis ordens. Essa técnica indica que o dedo anelar não seja usado (ou seja usado com restrição), tendo também o apoio do dedo mínimo no tampo como um fundamento. Podemos ver, no trecho a seguir, como Sor justifica o apoio do dedo mínimo no tampo em situações específicas:

Às vezes me sirvo do dedo mindinho para ao apoiá-lo perpendicularmente no tampo, em baixo da primeira corda, mas tomo muito cuidado para tirá-lo assim que não for mais necessário. A necessidade desse tipo de apoio veio do fato de que, nas passagens que requerem uma grande velocidade do polegar, passando do baixo às notas intermediárias, enquanto os dedos I e M estão ocupados em completar a fração do compasso em tercinas ou de outra forma, eu nunca poderia manter meus dedos exatamente diante de suas respectivas cordas; então, o dedo mindinho mantém minha mão inteira na posição (SOR, 1930, p. 56).¹³⁸

Mesmo prevendo algumas possibilidades para o uso do dedo anelar, Sor afirma que não o utilizaria para a melodia. No capítulo em que oferece instruções sobre a digitação de mão direita, o autor diz: “pelo que acabei de explicar, o leitor pode deduzir facilmente que, se eu raramente uso o dedo anelar da mão direita para a harmonia, eu o proscrovo inteiramente para a melodia” (SOR, 1830, p. 55).¹³⁹

Carcassi, ao descrever o posicionamento de mão direita, indica o apoio do dedo mínimo no tampo. Em seguida, restringe o uso do dedo anelar apenas a arpejos e acordes com 4, 5 ou seis notas:

¹³⁸ Le petit doigt me sert quelquefois en l'appuyant perpendiculairement sur la table d'harmonie au-dessous de la chanterele, mais j'ai grand soin de le lever dès qu'il ne m'est point nécessaire. La nécessité de cet appui vint de ce que dans les passages qui exigent une grande vélocité du pouce pour passer des notes de la basse à celles d'une partie intermédiaire, tandis que le premier et le second doigt sont occupés à compléter la fraction de la mesure en triolets ou autrement, je ne pourrais jamais être sûr de conserver mes doigt exactement vis-à-vis de leurs cordes respectives; alors le petit doigt me tient toute la main en position (SOR, 1930, p. 56).

¹³⁹ D'après ce que je viens d'exposer, le lecteur peut aisément déduire que, si j'emploie rarement le troisième doigt de la main droite pour l'harmonie, je le proscriis entièrement pour la melodie (SOR, 1830, p. 55).

O antebraço direito deve repousar na borda formada pela lateral e o tampo do violão, na direção do cavalete. Deve-se afastar um pouco o dedo mindinho e colocá-lo levemente no tampo harmônico, perto da primeira corda, a uma curta distância do cavalete. O polegar será estendido e separado dos outros dedos e colocado em uma das cordas preenchidas; os outros três dedos, levemente curvados, ficarão acima das três cordas de tripa. Se quisermos suavizar o som do violão, posicionamos a mão perto da roseta (CARCASSI, 1896, p. 11).¹⁴⁰

Quatro dedos são usados para tocar as cordas do violão; são eles: polegar, indicador, dedo médio e anelar. A 6ª, 5ª e 4ª cordas, nas quais as notas chamadas de baixo, são tocadas com mais frequência, se tocam com o polegar; as outras três cordas são tocadas, nas escalas e nas frases da melodia, com o indicador e o médio alternadamente, mudando os dedos a cada nota. O dedo anelar é usado apenas em acordes e arpejos compostos por 4, 5 e 6 notas (CARCASSI, 1896, p. 11).¹⁴¹

Outro italiano, Francesco Molino, também indica o uso do dedo anelar para acordes de quatro notas (MOLINO, 1830, p. 10-11). Assim como Carcassi, ele utiliza o apoio do dedo mínimo no tampo. Para Molino, “é necessário que a mão direita seja arredondada graciosamente, o dedo mínimo seja colocado entre a roseta e o cavalete, os outros dedos serão colocados e dispostos nas cordas” (...) (MOLINO, 1830, p. 9).¹⁴²

O renomado violonista italiano Luigi Legnani propõe, como Moretti, o apoio dos dedos mínimo e anelar no tampo do instrumento. No caso de Legnani, o mínimo é apoiado no cavalete. Para o autor:

Os dedos da mão direita deverão se chamar com os nomes de Polegar, Indicador, Médio, Anelar e mínimo. O dedo mínimo se colocará sobre o cavalete; o Anelar sobre o tampo harmônico, enquanto o Polegar, Indicador e Médio vibrarão as cordas, O Anelar e Mínimo deverão se levantar e abaixar naturalmente, sempre que houver necessidade (LEGNANI, 1849, p.2).¹⁴³

Apesar de Sor e Carcassi sugerirem um posicionamento de mão direita semelhante ao relatado por Pujol, em outras ocasiões, eles sugerem diferentes digitações. Para Carcassi:

¹⁴⁰ L'avant bras droit doit s'appuyer sur le bord forme par l'éclisse et la table d'harmonie, dans la direction du chevalet. Le petit doigt doit un peu s'écarter, et se poser légèrement sur la table d'hamonie pres de la chanterelle à peu de distance du chevalet. Le pouce se tiendra allongé et en dehors des autres doigts, et posera sur une des cordes fillés; les trois autres doigts, un peu recourbes, se tiendront au dessus des trois corde de boyau. Lorsqu'on veut adoucir le son de la Guitarre, on porte la main vers la Rosette (CARCASSI, 1896, p. 11).

¹⁴¹ On se sert de quatre doigts pour pincer les cordes de la Guitarre; ce sont: le pouce, l'index, le médium et l'annulaire. Les 6me, 5me et 4me Cordes, sur lesquelles, s'exécutent le plus souvent les notes appelées Basses, se pincent du pouce; les 3 autres cordes se pincent, dans les Gammes et les phrases de mélodie, avec l'index et le médium alternativement en changeant de doigt à chaque note. Le doigt annulaire ne pince que dans les accords et arpéges composés de 4, 5 et 6 notes.

¹⁴² Il est nécessaire que la main droite s'arrondisse avec grace, le petit doigt sera placé entre la rose, et le chevalet, les autres doigts seront placés et disposés sur les cordes; (...) MOLINO, 1830, p. 9).

¹⁴³ Le dita della mano destra si drovranno chiamare coi nomi di Pollice, Indice, Medio, Annulare, e Auricolare. Il dito Auricolare si porrà sulla cima del Ponticello; L'Annulare, sopra la tavola armonica, e intanto che il Pollice, l'indice ed il Medio vibreranno le corde, l'Annulare e l'Auricolare si drovranno alzare ed abbassare naturalmente, a seconda che se ne presenterà il bisogno (Legnani, 1849. p. 2).

Há um grande número de casos em que o polegar é obrigado a para tocar a 3ª e a 2ª cordas, e os dedos indicador e médio, a 4ª e até a 5ª cordas. Esses casos geralmente ocorrem em acordes, arpejos, passagens de terças, sextas oitavas e até mesmo em frases cantantes; as notas que, em todos esses casos, devem ser tocadas com o polegar, devem ser escritas com cauda dupla, se forem tocadas sozinhas, e com a cauda virada de baixo, se as partes forem duplas (CARCASSI, 1896, p. 12).¹⁴⁴

No exemplo a seguir, Sor indica o uso do polegar para o destaque de notas nas cordas primas:¹⁴⁵



Figura 53: Digitação com P-M-I nas cordas primas. Fonte: SOR, 1830.

Na citação abaixo, podemos ter uma noção mais clara do posicionamento de mão direita de Sor, no qual os dedos I e M se posicionam respectivamente nas cordas si e mi. Sor também descreve ataques com o polegar de modo semelhante ao do exemplo anterior:

A posição comum dos meus dedos, faz com que **o indicador fique abaixo da segunda corda, o dedo médio abaixo da primeira e o polegar é capaz de percorrer todas as outras** sem que seja preciso mover a mão. Se a melodia é mais baixa que a nota da primeira corda solta, eu passo os dedos indicador e médio para a terceira e a segunda corda; quanto ao baixo, eu ataco o baixo com o polegar, que também uso frequentemente para atacar notas que não pertencem ao baixo, mas que determinam uma parte acentuada do compasso ou o início de uma fração do tempo (SOR, 1830, p. 54, grifos nossos).¹⁴⁶

Anteriormente, em seu método, o autor já tinha oferecido detalhes, com exemplos musicais, sobre um posicionamento de mão direita semelhante:

¹⁴⁴ Il y a un grand nombre das où le pouce est oblié de pincer les 3me et 2me cordes, et l'idex et le médium la 4me et même la 5me cordes, ces cas se présentent souvent dans les accords, les arpéges, les passages de tiérces, sixtes, octaves et même dans les phrases chantantes; les notes qui dans tous ces cas, doivent être pincees du pouce, sonr écrite avec une double queue si elles frappent seules, et avec la queue tournée par le bas, si les parties sont doubles (CARCASSI, 1896, p. 12).

¹⁴⁵ Falando este exemplo CAMARGO, (2005, p. 51), novamente, sugere a influência de cordofones mais antigos na técnica de Sor: "ao empregar este tipo de técnica, Sor mostra-se extremamente apegado ao legado da técnica de execução dos instrumentos de cordas duplas, mantendo o polegar não apenas como executante dos baixos, mas como elemento fundamental para uma articulação baseada na diferença de peso entre os dedos indicador e polegar".

¹⁴⁶ La position ordinaire de mes doigts me tient le premier au-dessous de la deuxième corde, le second au-dessous de la première, et le pouce à même de parcourir toutes les autres sans déplacer la main. Si la mélodie est plus basse que la note de la chantarelle à vide, je passe mon premier et second doigt à la troisième et deuxième corde; toute basse, je l'attaque de rigueur avec le pouce, dont je me sers aussi très souvent pour attaquer des notes qui n'appartiennent point à la basse, mais qui déterminent une partie accentuée de la mesure, ou le commencement d'une fraction aliquote (SOR, 1830, p. 54).

Eu já expliquei na primeira parte as razões que tive para estabelecer como regra geral que normalmente uso apenas três dedos; de acordo com isso, eu **sempre tenho a minha mão a uma altura em o polegar possa alcançar as quatro cordas, e os outros dedos fiquem diante das outras duas cordas**, de modo que, sem a mão mudar de lugar, eu posso encontrar as cordas, como no vigésimo exemplo¹⁴⁷, que é apenas a expressão detalhada de um acorde (SOR 1930, 29, grifos nossos).¹⁴⁸

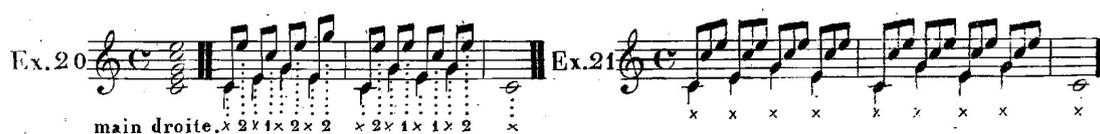


Figura 54: Exercícios. Fonte: SOR, 1830.

Os dois últimos exemplos corroboram a tese de Camargo (2005) de que, em Sor, a técnica de mão direita é influenciada por cordofones antecessores do violão. O fato de Sor “normalmente só utilizar três dedos” para tocar nos remete à técnica de Ferendiere (1799) e Moretti (1799). Essa maneira de posicionar a mão direita também nos remete a outro posicionamento “comum” da técnica do violão de cinco ordens, que podemos ver em Tyler e Sparks. Esse posicionamento, contido no método para violão de cinco ordens do violonista Italiano Merchi, é idêntico ao descrito por Sor:

Embora não seja um tratado completo sobre tocar violão, seu *Guide des ecoliers de guitarrre* de 1761 nos dá uma muita informação sobre o instrumento e sua técnica naquela época. Como todos os outros violonistas da França na época, Merchi defendia o uso de cinco ordens (uma primeira corda simples, segunda e terceira ordens em uníssono e quarta e quinta ordens em oitava), e também **recomendava o uso do polegar da mão direita para tocar todas as notas na terceira, quarta e quinta ordens, sendo os dedos indicador e médio reservados apenas para as duas primeiras** (TYLER; SPARKS, 2007, p. 202, grifos nossos).¹⁴⁹

Mesmo com o grande sucesso de Aguado e Giuliani como concertistas em sua época, parece-nos que a técnica de mão direita sugerida por Sor, Carcassi, Molino, dentre outros, teve maior aceitação no século XIX. Percebemos isso no Tratado de Orquestração de Berlioz,

¹⁴⁷ Ver figura 54.

¹⁴⁸ J’ai déjà exposé dans la première partie les raisons que j’ai eues pour établir comme règle générale de n’employer ordinairement que trois doigts; d’après cela, je tiens toujours la main á une hauteur qui tienne le pouce é même de parcourir quatre cordes, et les autres doigts vis-à-vis des deux autres, de sorte que, sans que la main change de place, je puisse trouver les cordes qui doivent produire l’exemple vingtième, qui n’est que l’expression détaillée d’un accord (SOR, 1930, p. 29).

¹⁴⁹ Although not a full treatise on guitar playing, his *Guide des ecoliers de guitarrre* of 1761 gives us a good deal of contemporary information about the instrument and its technique. Like all other guitarists in France at this time, Merchi advocated the use of five courses (a single chanterelle, unison second and third courses, and octave stringing on the fourth and fifth courses), and he also recommended using the right-hand thumb to pluck all notes on the third, fourth, and fifth courses, the first and second fingers being reserved for the top two courses only (TYLER; SPARKS, 2007, p. 202).

em que o compositor recomenda que o dedo mínimo seja apoiado no tampo: “Na posição comum da mão direita, apoiando-se o dedo mindinho no tampo do instrumento” (BERLIOZ, 1855, p. 83).¹⁵⁰ O posicionamento de mão direita descrito como “posição comum” por Berlioz é muito usual para se tocar acordes dedilhados. Nas poucas páginas que o compositor destina ao violão, ele o trata e o indica como instrumento acompanhador. O autor ainda diz que o polegar é destinado a tocar as três cordas graves, enquanto o indicador, o médio e o anelar tocam as cordas sol, si e mi respectivamente. Podemos ver, no exemplo seguinte, como Berlioz, empregando uma técnica semelhante à de Sor (1830, ex. 31), indica o uso do polegar, alternado com o indicador e o médio, para tocar passagens rápidas em uma só corda (nas cordas primas). A letra P se refere ao polegar da mão direita. Os números 1 e 2, ao indicador e médio da mesma mão respectivamente:



Nas situações em que o dedo anelar é imprescindível, Sor indica que ele seja curvado para compensar “a força que a natureza o negou”. Novamente, essa curvatura nos remete à fixação de falanges que Carlevaro (1979) indica para destacar melodias:

Agora, devo dizer que, em uma série de acordes cuja parte superior formará uma melodia que deveria sobressair, como o dedo que deve produzi-la é mais fraco que os outros, eu o curvo mais, no ato de atacar a corda; por ser mais curto que o dedo médio, ele não consegue alcançá-la a uma distância tão longa do cavalete, e a ataca sobre um ponto que lhe oferece mais resistência do que as cordas inferiores presentes nos outros dedos. Por isso, tive que fazê-lo adquirir, por sua curvatura, a força que a natureza lhe negou, tanto pela construção dos ossos da mão quanto pela derivação dos nervos que o fazem agir (SOR, 1830, p. 80).¹⁵²

Mesmo mantendo-se fiel à ideia de um dedo anelar fraco por natureza, em outra ocasião, falando novamente sobre velocidade, Sor volta a citar Aguado, valorizando sua habilidade de conseguir utilizar o dedo anelar com destreza: “Quando se toca uma passagem destacada sem acompanhamento, ouvi vários violonistas, e principalmente o Sr. Aguado, que os fazem com surpreendente clareza e velocidade, alternando o indicador, o médio e o anelar” (SOR, 1830, p. 54).¹⁵³

No exemplo seguinte, podemos ver a referência de Sor à técnica Aguado de realizar escalas com as digitações I-M e I-A: “Lição 62. M.D. Nas escalas, prefiro o indicador e o dedo médio e indicador e o anelar alternados (AGUADO, 1825, p. 22).¹⁵⁴



Figura 57: Uso do anelar. Fonte: AGUADO, 1825, p. 22.

Em seu segundo método, Aguado indica a combinação I-M para a realização de escalas, mas não menciona a digitação I-A. Segundo Aguado, “a mão direita toca estas escala

¹⁵² Maintenant je dois dire que, dans une suite d'accords dont la partie supérieure formerait une melodie qui devrait dominer, comme le doigt qui doit la produire est plus faible que les autres, je le courbe davantage dans l'acte d'attaquer la corde; car étant plus court que le médium, il ne peut pas la reconstruire à une si longue distance du chevalet, et il l'attaque sur un point qui lui présente plus de résistance que les cordes plus graves n'en présentent aux autres doigts. Il m'a fallu donc lui faire acquérir par sa courbure la force que la nature a refusé, tant par la construction des os de la main que par la dérivation des nerfs qui le font agir (SOR, 1830, p. 70- 80).

¹⁵³ Lorsqu'il agit d'un trait détaché sans accompagnement, j'ai entendu plusieurs guitaristes, et principalement M. Aguado, qui les font avec une netteté et une vitesse surprenantes en employant alternativement le premier et le second ou le troisième doigt (SOR, 1830, p. 54).

¹⁵⁴ M.D. En las escalas prefiero al Índice y medio los dedos Índice y anular alternando (AGUADO, 1825, p.22).

do modo que indica o exemplo que segue. Em todas elas alternam os dedos indicador e médio” (Aguado, 1843. p. 19, segunda seção).¹⁵⁵

EJEMPLO.
Escalas en una cuerda.

Figura 58: Escalas com I-M. Fonte: AGUADO, 1843. p. 19.

O fato de Aguado não sugerir o uso no dedo anelar para fazer escalas tem um motivo específico. Veremos, a seguir, como, em seu segundo método (1843), Aguado adere, de certa forma, ao pensamento de Sor, segundo o qual o dedo anelar seria fraco e deveria ser utilizado com restrições. Sobre a digitação, podemos notar que Aguado sugere a repetição do dedo indicador nos exemplos 2º e 3º da figura 58.

É conhecida a relação de proximidade e amizade entre Dionísio Aguado e Fernando Sor. Em seus respectivos métodos, eles se citam mutuamente. Já vimos que Aguado, por influência de Sor, deixou de utilizar unhas no polegar da mão direita. Possivelmente, também por influência de seu amigo, passou a fazer restrições ao dedo anelar em seu segundo método. De modo semelhante a Sor, agora, Aguado dá preferência ao uso do dedo médio por considerá-lo mais forte que o anelar:

Preferência pelo uso do dedo médio ao anelar da mão direita. Para obter das cordas toda a sonoridade que elas possam dar, prefiro em geral o uso do dedo médio da mão direita ao invés do anelar, por ser mais forte que este. É conveniente que os dedos pulsantes sejam vigorosos, de modo que com a prática adquiram energia e suavidade ao mesmo tempo, prestando-se a todas as modificações e gradações que devem ser feitas do som (AGUADO, 1843, p. 7)¹⁵⁶.

Já vimos em Moretti (1799) e em Sor (1830) como a técnica de mão direita de violonistas que não usam ou restringem o dedo anelar tende a se basear nos dedos P, I e M.

¹⁵⁵ La mano derecha pulsa estas escalas del modo que indica el ejemplo que sigue. En todas ellas alternan los dedos índice y médio (AGUADO, 1843. p. 19).

¹⁵⁶ Preferencia del uso del dedo medio al anular de la mano derecha. Para sacar de las cuerdas todo el tono que pueden dar, prefiro en general el uso del dedo medio de la mano derecha al anular, por ser mas fuerte aquel que este. Conviene que los dedos que pulsan sean vigorosos, para que con la práctica adquieran energía y suavidad al mismo tiempo, prestándose á todas las modificaciones y graduaciones que convenga hacer del sonido (AGUADO, 1843, p. 7).

Nos próximos exemplos, podemos ver como Aguado adotou esse típico padrão de arpejo utilizando três dedos:



Figura 59: Exercícios para mão direita. Fonte: AGUADO, 1843, p. 14.

Nos próximos exemplos, podemos ver o mesmo padrão de arpejo em Moretti e Sor:



Figura 60: Arpejos. Fonte: MORETTI, 1799, p. 46.



Figura 61: Exercícios para mão direita. Fonte: SOR, 1830.

Pelzer, que se propôs a ensinar as digitações dos mestres de sua época e dos que o antecederam, também reproduz um arpejo característico da técnica de violonistas que fazem restrição ao uso do anelar, baseado nos dedos P, I e M. A mesma fórmula de arpejo também aparece no arpejo nº 81 de Giuliani (1828, p. 9), no exemplo 22 de Sor (1830, p. 11), no arpejo nº 3 de Carcassi (1896, p. 11) e em Pelzer (1833, p. 38).

Giuliani e Pelzer, que utilizavam o dedo anelar sem restrições, também se valeram de fórmulas de arpejo típicas do violão de cinco ordens, baseadas nos dedos P, I e M. Contudo, em seu primeiro método (AGUADO, 1825), não há exercícios ou estudos que trabalhem a combinação P-I-M de forma contínua. Nos dois próximos exemplos, Aguado repete um padrão de arpejo proposto por Moreti e utilizado por Sor:

Para tres dedos.

Se han de oír con claridad toda las notas; pero un poco mas las que pulsa el pulgar, y de estas, aun mas la 1.^a de cada seisillo.

♩=66 Alleg.^{to}

EST. 5.^o

Figura 62: Estudio nº 5. Fonte: AGUADO, 1843.

157

Neste próximo exemplo, retirado do mesmo estudo, é interessante notar outro fundamento da técnica de Sor. No último compasso desse sistema, indicado pela seta, será preciso realizar uma abertura entre os dedos I e M para alcançar as notas Sol e Mi e Lá e Mi. Com o uso do dedo anelar, essa abertura seria desnecessária.

Figura 63: Estudio nº 5. Fonte: AGUADO, 1843.

Sor detalha minuciosamente a digitação de uma passagem semelhante a essa, fato que demonstra mais uma vez a influência que suas ideias tiveram possivelmente sobre o novo método de Aguado:

Se a melodia é dupla e em sextas, afasto um pouco o dedo médio do indicador, subo um pouco a mão (não pela contração do pulso, mas baixando em pouco o cotovelo), e meu indicador e médio dedo se posicionam abaixo de suas respectivas cordas. Se a parte intermediária tiver mais movimento que a superior, e a corda intermediária deve ser tocada, utilizo sempre o indicador, porque meus dedos têm menos facilidade ao se aproximarem do anelar; é por esse motivo que, quando tenho uma série de sextas sem fazer o acompanhamento de uma corda,

157 Todas as notas devem ser ouvidas claramente; mas um pouco mais os que toca o polegar, e estas, ainda mais a 1.^a de cada sextina (AGUADO, 1843, p. 50).

Mesmo fazendo restrições ao uso do dedo anelar, diferentemente de Sor, Aguado propõe estudos para sua desenvoltura. No exemplo seguinte, o autor sugere novamente a digitação M-A em notas repetidas.¹⁶⁰

Se ha de oír bien el *mi* agudo que se *pulsa* con los acordes, y se pulsará con el medio y anular.

EST. 23.^o

Figura 66: Estudo nº 8. Fonte: AGUADO, 1843, p. 63.

No próximo exemplo, ele utiliza o dedo anelar para arpejo de quatro notas, acrescentando uma observação sobre seu uso:

Os exercícios com quatro dedos serão estudados com as seguintes precauções: 1^o. A mão direita sempre conservará energia suficiente levantando a metade posterior, mantendo o dedo mínimo esticado: 2. O polegar dobrará sua última falange: 3^a. O dedo anelar será forçado a tocar a corda firmemente: 4. Se moderará, ao mesmo tempo, a força dos toques dos dedos indicador e médio (AGUADO, 1843, p.14).¹⁶¹

Este ejercicio es difícil, porque al cuidado del dedo anular se une la ceja bastante continuada.

18.^o

Figura 67: Uso do anelar. Fonte: AGUADO, 1843, p. 16.

162

3.9. Outras técnicas (expandidas?)

Em seu primeiro método (1825), Aguado antecipa uma técnica que seria uma das características marcantes da obra de Tárrega, o portamento, chamado pelo autor de “arraste”. Sobre essa técnica, ele diz:

¹⁶⁰ Este mesmo estudo aparece em Aguado (1825) como Estudo nº 13.

¹⁶¹ Para los cuatro dedos, pulgar; indice, medio / anular. Los ejercicios de cuatro dedos se estudiarán con las prevenciones siguientes: 1^a. La mano derecha conservará siempre bastante energía elevando su mitad posterior, manteniendo estirado su dedo pequeño: 2^a. el dedo pulgar doblará su última falange: 3^a. Se obligará al dedo anular á que sacuda fuertemente la cuerda: 4^a. Se moderará al mismo tiempo la fuerza de pulsación de los dedos índice y medio (AGUADO, 1843, p.14).

¹⁶² Este ejercicio é difícil porque, com o uso do dedo anelar, existe uma pestana bastante longa (AGUADO, 1843, p. 16).

Uma das maiores belezas do violão é o arraste, que é uma variedade de ligado de duas notas mais ou menos distantes, executadas por um único dedo da mão esquerda, deslizando com alguma suavidade para a ponte ou para a pestana, e com um simples toque à direita. Para chamar-lhe arraste, importa pouco que a distância seja de um ou dois trastes, ou muitos, porque a essência é a mesma. Indico este ligado com uma linha reta em vez da curva (AGUADO, 1825, p. 41).¹⁶³

EJEMPLO VI.º

Leccion 116.

Figura 68: Arraste. Fonte: AGUADO, 1825, p. 41.

Já Sor não faz menção ao uso dessa técnica. Aguado também antecipa algumas possibilidades técnicas de caráter percussivo, típicas do repertório moderno do violão nos séculos XX e XXI (a chamada “música contemporânea”). Alguns autores, como LUNN (2010), as classificam como “técnica expandida”: sons abafados, tambora e sons produzidos apenas pela mão esquerda. Sobre a produção sonora com a mão esquerda, Aguado afirma:

As cordas podem soar sem que a mão direita as pulse. Para isso, basta soltar, com força, os dedos da mão esquerda sobre os trastes, como se fizesse um ligado impróprio, evitando, tanto quanto possível, o ruído que resultaria de grandes movimentos. As cordas ao ar serão substituídas com os uníssonos, especialmente se as notas tiverem pouco valor; e se fosse essencial usá-las, elas seriam tocadas com uma pequena porção da polpa do dedo. (AGUADO, 1825, p. 47).¹⁶⁴

Na figura seguinte, podemos ver um exercício para essa técnica:

¹⁶³ Una de las mayores bellezas de la guitarra consiste en el arraste, que es una variedad del ligado de dos notas mas o' menos distantes, ejecutado por un solo dedo de la izquierda, deslizado con cierta suavidad a'cia el puente o acia la cejuela, y con una sola pulsación de la derecha. Para llamarle arraste importa poco que la distancia sea de uno o dos trastes, o de muchos, porque la esencia es la misma. Índico este ligado con una linea recta en vez de la curva (AGUADO, 1825, p. 41).

¹⁶⁴ Las cuerdas pueden sonar sin que la mano derecha las pulse. Para esto basta dejar caer, con fuerza los dedos de la izquierda cóbrelos trastes, como si se hiciese un ligado impropio, evitando cuanto sea posible el ruido que resultaría de unos grandes movimientos. Las cuerdas al aire sé suplira'n con los equíssonos, especialmente si las notas son de poco valor; y si fuese indispensable valerse de ellas, se cogerán con una pequeña porción de la yema (AGUADO, 1825, p. 47).



Figura 69: Produção de som com a mão esquerda. Fonte: AGUADO, 1825, p. 47.

É interessante pontuar que a técnica de ligados apenas de mão esquerda, chamada por muitos guitarristas de *tapping*, é caracterizada por um som que possui três características marcantes: uma altura definida pela vibração da corda do dedo pressionado até o cavalete, que é a altura mais perceptível ao ouvido; outra altura definida pela vibração da corda do dedo pressionado até a pestana; e o som percussivo decorrente da batida do dedo que faz a corda ir de encontro à escala com certa força. Josel e Tsao dão detalhes sobre essa técnica, inclusive sobre a possibilidade de sua realização com a mão direita, o que não altera o efeito desejado:

O ligado (*tapping*) de mão direita gera consistentemente um som secundário, mas audível, mais suave que a nota tocada. Quando reproduzido de forma audível, o som duplo da afinação interrompida e do adjunto é chamado de bi-tone (dois sons). Em teoria, qualquer ação marcante no braço do violão, envolvendo a mão esquerda ou a direita, pode convocar duas notas ao mesmo tempo, à medida que a vibração se estende ao longo da corda, em direção ao cavalete à pestana. Uma ação de ligado de uma só mão (*tapping*), no entanto, intensifica o efeito para que o tom secundário seja ouvido mais facilmente (JOSEL; TSAO, 2014, p. 147).¹⁶⁵

Essa técnica, além de utilizada de forma consistente em *Rua das Pedras*, peça que motivou a confecção desta tese pelos problemas de performance que apresentou, aparece em trabalhos sobre técnica expandida, como o já citado trabalho de LUNN. Além do nome relativo à sua ação motora (*tapping*), essa técnica também é chamada de *bitone*, devido à dupla altura que resulta de sua realização. A noção de técnica expandida se mostra tão frágil que há autores que confundem o efeito sonoro decorrente da técnica com a própria técnica. Isso prova, novamente, que o uso do conceito está mais ligado à necessidade de separar convenções estilísticas que de entender a própria técnica, ou mecanismo, em si. Podemos

¹⁶⁵ RH tapping consistently generates a secondary but audible tone softer than the tapped pitch. When rendered audibly, the dual sound of the stopped pitch and adjunct is called bi-tone. In theory any striking action on the fretboard, whether involving the left or right hand, can summon two pitches at once as vibration extend from it along the string both toward the bridge and toward the nut. A tapping action, however, intensifies the effect so that the secondary pitch is heard more readily. (JOSEL; TSAO, 2014, p. 147).

ver essa lógica nas palavras de Lunn, que diz que a técnica expandida poderia ser o uso de técnicas antigas de um modo diferente:

A maioria dos exemplos de técnica expandida para violão citados neste documento são encontrados por compositores que trabalharam na segunda metade do século XX até os dias atuais. Essas novas técnicas incluem efeitos de percussão, novas técnicas de glissando, sons abafados e violões preparados. Além de novas técnicas, uma técnica expandida também inclui o uso de uma técnica tradicional de uma nova maneira. Por exemplo, harmônicos artificiais são comumente usados antes de 1900, mas arpejar rapidamente acordes usando apenas harmônicos artificiais, seria usar harmônicos artificiais de uma maneira diferente (LUNN, 2010, p.2).¹⁶⁶

Dentro dessa lógica, inúmeras técnicas “tradicionais” poderiam ser classificadas como “técnica expandida”, tornando a compreensão do conceito ainda mais difícil. Por exemplo, existe um artifício para destacarmos as notas “secundárias” do bi-tone, decorrentes do *tapping* de mão esquerda ou direita: utilizar a técnica de abafar a cordas, citada por AGUADO (1825, p. 47), combinada à técnica de ligado de mão esquerda (*tapping*), que acabamos de mencionar. Como as alturas que seriam principais estarão abafadas pela mão esquerda, as notas que seriam secundárias passam ao primeiro plano para a percepção, ficando mais audíveis que as notas pensadas como “reais”, as escritas. Assim, utilizaríamos duas técnicas, ou mecanismos, descritos por Aguado há exatamente 200 anos. Essa possibilidade também é apontada por Aguado (1825). Os *glissandos* do segundo movimento da Sonata Op. 47 de A. Ginastera (próximo exemplo) seriam exemplos de técnica expandida ou simplesmente os mesmos glissandos descritos por Aguado (1825) e expostos no início desta parte?



Figura 70: Glissandos na Sonata Op. 47, 2º movimento, de A. Ginastera.

¹⁶⁶ Most of the examples of extended technique for the guitar cited by this document are found by composers that worked in the latter half of the 20th Century up to the present day. These new techniques include percussion effects, new glissando techniques, muted sounds and prepared guitars. In addition to new techniques, an extended technique also includes using a traditional technique in a new way. For example, artificial harmonics are commonly used before 1900, but quickly arpeggiating chords using only artificial harmonics would be using artificial harmonics in a different way. (LUNN, 2010, p.2).

3.9.1. Imitações

É interessante notar que tanto Aguado (1825, p. 48 e 1843, p. 55) quanto Sor (1830, p. 20-21) propõem modos de ataque de mão direita que, em conjunto com uma digitação específica de mão esquerda, produzem sonoridades que, segundo os autores, imitam certos instrumentos. Schneider (2015, p. 3) menciona que alguns violonistas eram reconhecidos pela crítica, justamente pelo fato de conseguirem imitar instrumentos de orquestra como oboé e violino, dentre outros.

No desejo de expandir as possibilidades expressivas do violão por imitação da sonoridade de outros instrumentos talvez esteja o embrião de uma técnica denominada “expandida”, principalmente em relação ao violão percussivo. Sor (1830, p. 20-21) e Aguado expõem fórmulas para se imitar os timbres do oboé e da trompa, bem como características da harpa. Dentro da lógica da imitação, por que não imitar instrumentos de percussão? Aguado propõe isso timidamente em capítulo sobre a imitação, além de introduzir a conhecida técnica de *tambora*. O autor, que já tinha proposto essa técnica em seu primeiro método, oferece diretrizes mais detalhadas para sua realização no segundo método. Para Aguado:

A tambora consiste em tocar os acordes perto do cavalete com o dedo médio da direita e, melhor ainda, com o polegar, neste caso, dando à mão um movimento de meia volta com velocidade para que caia nas cordas. O pulso não deve estar duro; pelo contrário, ele precisa retornar com muita flexibilidade, para que o próprio peso da mão, e não do braço, faça as cordas soarem (AGUADO, 1843, p. 55).¹⁶⁷

Nas figuras seguintes, podemos ver exemplos da técnica de Tambora em Aguado (1825) e (1843):



Figura 71: Tambora. Fonte: AGUADO, 1825, p. 48.

¹⁶⁷ La tambora consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo medio de la derecha de plano y aun mejor con el pulgar, dando en este caso á la mano un movimiento de media vuelta con velocidad para que caiga sobre las cuerdas. La muñeca no ha de estar dura; al contrario, se ha de volver con mucha flexibilidad, á fin de que el peso mismo de la mano, y no del brazo, haga sonar las cuerdas (AGUADO, 1843, p. 55).



Figura 72: Tambora. Fonte: AGUADO, 1843, p. 55.

Dentro das opções percussivas, o autor também propõe a imitação de instrumentos militares de percussão, dando a seguinte instrução: “alguns produzem com grande semelhança o efeito do tambor que acompanha a música militar, e isso é feito, sacudindo os dedos sobre o cavalete, com o indicador e médio alternados e bem esticados, enquanto a mão esquerda forma um acorde” (AGUADO, 1843, p. 55).¹⁶⁸

3.9.2. Sons distorcidos

Aguado aponta uma interessante possibilidade sonora que tende a ser evitada na técnica “tradicional”. Ele propõe um tipo de sonoridade “distorcida que imitaria o som (talvez a embocadura) de uma trombeta”:

Se, em vez de pressionar, qualquer corda, na proximidade da divisão (do traste) anterior, como ensinamos, se pressiona a no meio do traste e em seguida se toca, as vibrações passam da referida divisão e, longe de sair um som claro, a corda trasteja (*cerdea*)¹⁶⁹, e se ainda se retira o dedo, a corda trasteja ainda mais, produzindo um som semelhante ao da trombeta (AGUADO, 1843, p. 44).¹⁷⁰

É curioso notar que a possibilidade de distorcer os sons “característicos” do violão por meio de uma técnica específica foi bastante explorada, no século XX, em sintetizadores e posteriormente em computadores por diferentes “mundos da música”.

3.9.3. O polegar esquerdo e sua postura ideal

¹⁶⁸ Algunos producen con mucha semejanza el efecto del tamboron que acompaña á la música militar, y se hace, sacudiendo sobre el puente con los dedos medió é índice bien estirados y alternando, mientras que la mano izquierda tiene formado un acorde (AGUADO, 1843, p. 55).

¹⁶⁹ Cerdea. Dicho de las cuerdas de un instrumento: Sonar mal o ásperamente (REA.ES, 2020). Diz respeito sobre as cordas de um instrumento: Soar mal ou asperamente.

¹⁷⁰ Si en lugar de pisar una cuerda cualquiera cerca de la división anterior, según hemos enseñado, se pisa en medio del traste y en seguida se pulsa, las vibraciones pasan de dicha división, y lejos de salir el sonido claro, la cuerda cerdea, y si aun se retira el dedo cerdea mas la cuerda, produciendo un sonido semejante al de la trompeta (AGUADO, 1843, p. 55).

A expressão técnica expandida é recente, mas podemos observar uso similar desse termo em Aguado (1825). Em seu capítulo V, o autor chama algumas técnicas de “modos peculiares de execução” (AGUADO, 1825, p. 52)¹⁷¹. Dentre elas, estão um arpejo rápido com o polegar, um toque duplo de polegar nos baixos sem unhas e a mais inusitada, a possibilidade de pressionar as notas da escala com o polegar da mão esquerda. Segundo Aguado:

Alguns professores geralmente pressionam a sexta cordas com a primeira falange do polegar colocando-a no lado direito do braço e, ao mesmo tempo, usando os outros dedos em outras cordas. Na verdade, seria muito difícil executar de diferente maneira o trecho do Sr. Carulli no exemplo a seguir e outros análogos (AGUADO, 1825, p. 52).¹⁷²

No próximo exemplo, o autor demonstra um possível uso dessa técnica:

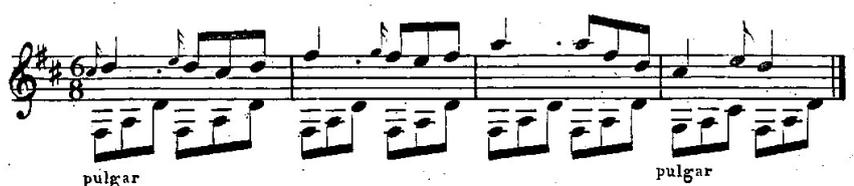


Figura 73: Uso do polegar da ME para pressionar as cordas. Fonte: AGUADO 1825, p. 52.

Embora Aguado considere o uso (por outros professores) do polegar para pressionar as cordas, ele dá detalhes de uma posição de mão esquerda na qual o dedo mínimo pode alcançar os baixos com facilidade, e relata o inconveniente de uma postura, muito comum na época, em que o polegar envolve toda a extensão do braço do violão. Segundo o autor:

Uma vez determinada a posição do violão [...], a articulação das últimas falanges do polegar será firmemente fixada na linha média longitudinal da parte de trás do braço do instrumento: o cotovelo não se desvia muito do corpo: a mão ele se inclinará um pouco em direção aos trastes pelo lado do dedo mínimo, e seus quatro dedos, indicador, médio, anular e mínimo deverão ser separados ou bem abertos, de modo que estendendo o último até o quinto traste, apenas se mova a mão. Esta posição fará que seja possível que o dedo mínimo alcance todos os baixos quanto forem necessários; o que não se pode conseguir facilmente se o polegar envolver toda a largura da parte de trás do braço do violão (AGUADO, 1825, p. 4).¹⁷³

¹⁷¹ Modos peculiares de ejecucion (AGUADO, 1825, p. 52).

¹⁷² Algunos maestros suelen pisar la sexta con el primer artejo del dedo pulgar colocándole por el lado derecho del mástil, y empleando al mismo tiempo los demás dedos en otras cuerdas. A la verdad, seria muy difícil ejecutar de diferente manera el paso del Sr. Carulli del ejemplo que sigue, y otros análogos (AGUADO, 1825, p. 52).

¹⁷³ Determinada ya la posición de la guitarra (§. 17), se fijará con fuerza la articulación de las últimas falanges del dedo pulgar sobre la línea media longitudinal de la parte posterior del mástil: el codo no se desviará mucho del cuerpo: la mano se inclinará un poco hacia los trastes por el lado del dedo pequeño, y sus cuatro dedos índice, medio, anular y pequeño deberán estar separados ó bastante abiertos, de modo que alargando el último hasta el quinto traste, apenas se mueva la

Sor (1830) relata e dá exemplo de uma postura semelhante à descrita acima por Aguado, detalhando seus inconvenientes e colocando que, pela observação dos problemas inerentes à esta postura, pensou sua maneira de posicionar a mão esquerda. Segundo Sor:

Essa mão me fez refletir mais do que a direita: vi que a maioria dos violonistas tinha na frente do braço do violão apenas metade da mão, pois ela a apoiava com o topo do ângulo formado pelo polegar e indicador (fig.12); que nessa posição eu tive que dar ao indicador uma contração excessivamente violenta para pressionar a corda prima F na primeira casa (...) (SOR, 1930, p. 14).¹⁷⁴

Nas figuras seguintes, podemos ver a indicação de Sor das duas posturas, a correta e a incorreta:

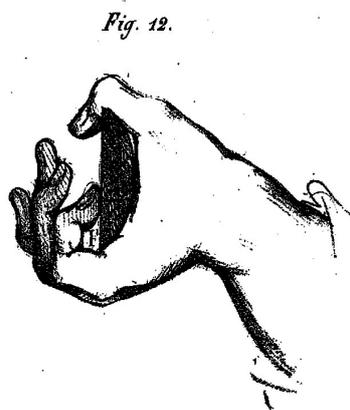


Figura 74: ME em Sor (errado)

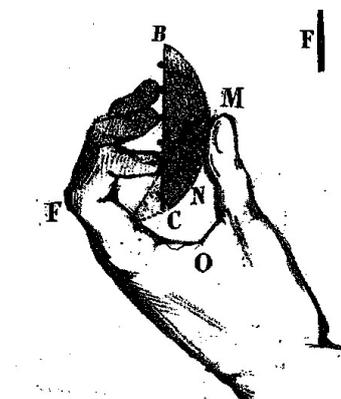


Figura 75: ME em Sor (correto)

Na conclusão de seu método, Sor coloca o fato de que muitos que consideram sua música difícil a estão tocando sob outros preceitos técnicos. O autor cita o fato de o uso do polegar representado na figura 74 ocasionar problemas físicos:

Qual é o iniciante que não sofre terrivelmente com o pulso, se o mestre o faz sustentar o violão da maneira indicada na figura 12, Pl. IV (figura 74). Existe algo tão comum quanto ouvir: “Eu trabalhei muito hoje; estou com o pulso quebrado e bolhas nos dedos, especialmente na parte inferior do dedo indicador” (SOR, 1830, p. 84).¹⁷⁵

mano. Esta posición dará el competente tiro á la misma para llegar fácilmente con su dedo chico á pisar todos los bordones cuando pueda ofrecerse; lo que no se conseguirla con facilidad, si el pulgar abrazase toda la anchura de la parte posterior del mástil (AGUADO, 1825, p. 4).

¹⁷⁴ Cette main m’a fait faire bien plus de réflexions que la droite: je voyais que la plupart des guitaristes n’avaient devant le manche que la moitié de la main, puisqu’elle le soutenait avec le sommet de l’angle formé par le pouce et l’index (fig. 12); que dans cette position il me fallait donner à l’index une contraction excessivement violente pour presser la chantarelle F à la première touche (SOR, 1930, p. 14).

¹⁷⁵ Quel est l’élève commençant qui ne souffre terriblement du poignet, si le maître lui fait soutenir la guitare de la manière indiquée fig 12, Pl. IV?... Y a-t-il rien de si commun que d’entendre dire: “J’ai travaillé beaucoup aujourd’hui; j’ai le poignet cassé et des cloches à tous les doigts, et surtout en bas de l’index”. (SOR, 1830, p. 84).

Sor ainda cita um exemplo dessa digitação, dizendo:

Mesmo se usássemos o polegar para o sol do baixo, que começa no exemplo octogésimo sétimo, e o fizemos com o segundo dedo (ou mais provavelmente com o terceiro), nós não poderíamos deixar de posicionar a mão minha maneira na segunda metade do compasso, e especialmente no primeiro acorde do segundo. Todos que toca violão fazem isso porque não há outro caminho; mas frases inteiramente construídas da maneira deste exemplo não são encontradas em minha música; e concorda-se que só de haver meu nome, já seria um sinal de dificuldade, porque fomos aconselhados a nos desviar de uma posição que me parece a mais natural, e a tomar como posição natural a contração de músculos e tendões (SOR, 1830, p. 84-85).¹⁷⁶

No próximo exemplo, podemos ver o trecho ao qual Sor se refere:

Ex: 87.  Fig

ura 76: Pressionando notas com o polegar da mão esquerda. Fonte: SOR, 1830.

Turnbull também cita essa técnica, atribuindo ao braço mais fino do violão da época a possibilidade de realizá-la:

Um aspecto da técnica preconizada por vários professores é o uso do polegar esquerdo para pressionar os baixos. Isso era possível graças ao braço mais estreito do violão do início do século XIX; seria um movimento extremamente desajeitado no braço mais largo do violão moderno. Esta técnica não é mais utilizada hoje em dia (TURNBULL, 1974, p. 105).¹⁷⁷

Como demonstrado em Turnbull (1974), podemos observar o uso dessa técnica em Giuliani, na peça *Variações Sobre um Tema da Ópera Amazilla Op. 128*. Nos dois próximos exemplos, veremos a indicação dessa técnica. As marcações de “po” na partitura são abreviações de “pollice”, que significa polegar em italiano:

¹⁷⁶ Quand même on emploierait le pouce pour le sol de la basse qui commence l'exemple quatre-vingt-septième, et qu'on le ferait avec le second doigt (ou plus probablement avec le troisième), on ne peut faire autrement que de placer la main à ma manière pour la seconde moitié de la mesure, e surtout pour le premier accord de la seconde. Tous ceux qui jouent de la guitare le font ainsi parcequ'il n'y a point d'autre moyen; mais des phrases tout-à-fait construites à la manière de cet exemple ne se trouvent point dans ma musique; et l'on est convenu qu'il n'y aura que mon nom qui donnera le cachet de la difficulté, parcequ'on s'est avisé d'appeler écart la position qui me paraît la plus naturelle, et position naturelle la contraction des muscles et des tendons. (SOR, 1830, p. 84-85).

¹⁷⁷ One aspect of technique advocated in a number of tutors is the use of the left hand thumb to stop down notes on the bottom string. This was made possible by the narrower fingerboard of the early nineteenth-century guitar; it would be extremely awkward movement on the larger fingerboard of the modern instrument and is no longer employed (TURNBULL, 1974, p. 105).



Figura 77: Uso do Polegar da ME para pressionar as cordas em Giuliani.

O compositor utiliza essa técnica de forma consistente durante toda a obra, em baixos variados:



Figura 78: Uso do P. da ME para pressionar as cordas em Giuliani.

Essa técnica parece ser comum entre os italianos, já que, como podemos ver a seguir, Giuliani e Carcassi a utilizam. Segundo Carcassi:

Às vezes, também usamos o polegar desta mão para tocar algumas notas na 6ª corda, no lado oposto aos outros dedos. As notas que devem ser digitadas dessa maneira são indicadas pela palavra "POUCE" (POLEGAR), e são colocadas abaixo das próprias notas (CARCASSI, 1896, p. 11).¹⁷⁸

A técnica de utilizar o polegar da mão esquerda para pressionar as cordas, da mesma maneira que no exemplo anterior, não é mais usual hoje em dia. No entanto, seu uso aventa a possibilidade de se ter mais um dedo para pressionar as cordas, no caso, o polegar. Veremos, no decorrer do trabalho, que a possibilidade de se apertar notas com o polegar da mão esquerda vem sendo usada com cada vez mais frequência na técnica do violão moderno, de diferentes maneiras.

3.9.4. Harmônicos

¹⁷⁸ On se sert aussi quelquefois du pouce de cette main, pour doigter quelque notes à la 6me corde, du côté opposé aux autres doigts. Les notes qui doivent être doigtées ainsi sont indiquees par le mot POUCE, que l'on place au dessous des notes même (CARCASSI, 1896, p. 11).

Em Aguado (1825), estão detalhadas diversas possibilidades de harmônicos, tanto naturais como artificiais. No entanto, o autor dá os créditos ao Sr. François de Fossa, que descreve três diferentes modos de se produzir harmônicos. Segundo Aguado:

Outra graça que o violão possui, consiste nos sons harmônicos (...). O Sr. Fossa, depois de fazer um estudo específico desses sons, publicou o resultado de suas observações em um artigo, colocado no início da peça intitulada *Ouverture du jeune Henri*, arranjada para dois violões. Eu mal posso acrescentar algo aos escritos do Sr. Fossa, nos quais existem três "maneiras diferentes de fazer harmônicos, das quais falarei sucessivamente, extraindo o artigo acima mencionado (AGUADO, 1825, p. 49).¹⁷⁹

O primeiro modo é o harmônico nas cordas soltas (harmônicos naturais), realizado nas divisões do traste descritas por Aguado no exemplo seguinte. Sobre essa qualidade de harmônico, o autor faz uma advertência sobre sons que considera escuros ou desafinados: “entre as divisões dos trastes 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º, 8º, 9º e 11º, também resultam sons harmônicos; mas alguns são escuros e outros desafinados: por esse motivo, não estão na próxima escala do Sr. Fossa, que apresenta aqueles que se fazem habitualmente no violão” (AGUADO, 1825, p. 50).¹⁸⁰

The image displays two musical systems for natural harmonics. Each system consists of a treble clef staff with notes and a corresponding list of fret numbers and string numbers. The first system shows frets 12, 12, 7, 12, 7, 5, 12, 4, 9, 5, 7, 12, 3, 4, 9, 5, 7, 12, 3 and strings 6ª, 5ª, 6ª, 4ª, 5ª, 6ª, 3ª, 6ª, 6ª, 5ª, 4ª, 2ª, 6ª, 5ª, 5ª, 4ª, 3ª, 1ª, 5ª. The second system shows frets 7, 4, 9, 5, 3, 7, 5, 4, 9, 3, 4, 9, 5, 3, 4, 9, 3 and strings 2ª, 4ª, 4ª, 3ª, 4ª, 1ª, 2ª, 3ª, 3ª, 3ª, 2ª, 2ª, 1ª, 2ª, 1ª, 1ª, 1ª.

Figura 79: Harmônicos. Fonte: AGUADO, 1825, p. 50.

¹⁷⁹ Otra de las gracias de la guitarra consiste en los sonidos armónicos (...). El Sr. Fossa, después de haber hecho un estudio particular de estos sonidos, ha publicado el resultado de sus observaciones en un artículo, puesto al principio de la pieza titulada *Ouverture du jeune Henri* arrangee pour deux Guitares. Apenas puedo añadir nada al escrito del Sr. Fossa en el que se ven tres "modos distintos de hacer los armónicos, de los cuales voy a hablar sucesivamente extractando el citado artículo (AGUADO, 1825, p. 49).

¹⁸⁰ Entre las divisiones de los trastes 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º, 8º, 9 e 11º resultan también sonidos armónicos; pero unos son oscuros, y otros desafinados: por esta razón no se hallan en la siguiente escala del Sr. Fossa, la que presenta los que se hacen mas habitualmente en la guitarra (AGUADO, 1825, p. 50).

O segundo modo descrito por Aguado é o que hoje se chama “harmônico artificial”. Em Berlioz (1855), podemos ver essa denominação: “em cada corda, podemos também produzir escalas cromáticas e diatônicas ou com harmônicos artificiais” (BERLIOZ, 1855, p. 86).¹⁸¹

Esse tipo de harmônico se consegue pressionando a mão esquerda em uma nota e realizando o harmônico com a mão direita, tocando a nota uma oitava acima com a técnica em questão. Segundo Aguado:

Partindo do princípio de que a corda solta tem seu harmônico em sua metade, infere que a corda pressionada deve tê-la, como de fato tem, na metade de seu comprimento, portanto, o harmônico do fá natural, por exemplo, estará na 13ª divisão da sexta corda; e do fa # no 14ª. Em virtude disso, o Sr. Fossa encosta a polpa do dedo indicador da mão direita no ponto correspondente ao harmônico, e ao mesmo tempo, toca a corda com o polegar da mesma mão. Para fazer isso, o índice se estica na direção da pestana, quase paralelo às cordas, e se toca com o polegar (AGUADO, 1825, p. 50).¹⁸²

Carcassi (1896, p. 97) descreve de modo sucinto uma forma de fazer harmônicos “artificiais” semelhante à descrita por Aguado, mas sem crédito ao referido Sr. Fossa. Sobre o terceiro modo, o autor diz: “esse terceiro modo consiste em aplicar harmonicamente o dedo mínimo da mesma mão em qualquer divisão, pressionando ao mesmo tempo com o índice a mesma corda a uma distância de cinco trastes, em direção a pestana” (...) (AGUADO, 1825, p. 51).¹⁸³ Aguado afirma que o próprio Sr. Fossa considera esse modo de realizar harmônicos, além de muito difícil, pouco satisfatório no resultado. Na figura seguinte, podemos ver um trecho de uma peça de Sr. Fossa em que vários tipos de harmônicos são utilizados:

¹⁸¹ On peut encore produire sur chaque corde des gammes chromatiques et diatoniques en sons harmoniques artificiels (BERLIOZ, 1855, p. 86).

¹⁸² Partiendo del principio de que la cuerda al aire tiene su armónico á la mitad de ella, infiere que la cuerda pisada debe tenerle, como, en efecto le tiene, en la mitad de su correspondiente longitud, y así el armónico del fá natural, por ejemplo, se hallará sobre la 13ª división de la cuerda sexta; el del fa# en la 14ª. En virtud de esto, el Sr. Fossa aplica la yema del índice de la derecha sobre el punto a donde corresponde el armónico, y al mismo tiempo pulsa la cuerda con el pulgar de la propia mano. Para ello estiende el índice en direccion ácia la cejuela, casi paralelo a las cuerdas, y las pulsa con el pulgar, el cual se queda (AGUADO, 1825, p. 50).

¹⁸³ Este tercer modo consiste en aplicar armónicamente el dedo pequeño de la misma mano sobre cualquier división pisando al propio tiempo con el índice la misma cuerda á distancia de cinco trastes acia, la cejuela. (...) (AGUADO, 1825, p. 51).

Figura 80: *La Tirolienne Variée*, Op. 1, var. 4, de François Fossa.

Sor é mais relutante que Aguado na aceitação das diversas possibilidades de harmônicos ao violão. Sobre essa técnica, Sor diz: “também observei que não o fazemos, senão no sétimo traste, muito raramente no quinto, muito e com muita frequência no décimo segundo, sendo que neste último, o som é mais agradável e um pouco mais prolongado do que nos outros dois” (...) (SOR, 1830, p. 57).¹⁸⁴

Sor prossegue lamentando o fato de que não é possível realizar harmônicos em todos os tons. Cita provavelmente a descoberta do Sr. Fossa (trazida por Aguado em seus dois métodos), com a qual é possível produzir harmônicos em todas as alturas, utilizando as duas mãos: “Ouvi falar de um processo pelo qual eles poderiam ser produzidos, mas assim que soube disso, percebi que a invenção dificilmente poderia prosperar” (SOR, 1830, p. 58).¹⁸⁵

3.10. Outras considerações

Nos métodos de Sor e Aguado, podemos ter alguma noção de questões relativas a estilo. Durante seu trabalho, Sor, por exemplo, condena a virtuosismo exibicionista. Ao final do método, essa lógica está presente em duas de suas “máximas colocadas”: “visar mais o efeito da música do que louvar o talento como executante” (SOR, 1830, p. 86).¹⁸⁶

¹⁸⁴ J’observais aussi qu’on ne le produisant jamais que sur la septième touche, sur la cinquième, mais très rarement, et très fréquemment sur la douzième; que sur cette dernière le son en était plus agréable et un peu plus prolongé que sur les deux autres (...) (SOR, 1830, p. 57).

¹⁸⁵ “J’entendis parler d’un procédé par lequel on pouvait les produire, mais dès que j’en eus connaissance, je m’a perçus que l’invention ne pouvait guère prospérer” (SOR, 1830, p. 58).

¹⁸⁶ De viser plus à l’effet de la musique qu’aux louanges à l’égard du talent comme exécutant (SOR, 1830, p. 86).

Nesta frase, Sor deixa claro o valor filosófico de sua prática: “nunca ostentar dificuldade em minha execução, pois, assim o fazendo, tornaria difícil o que não é” (SOR, 1830, p. 86).¹⁸⁷

Na afirmação a seguir, Sor se coloca contra a realização de escalas rápidas ao violão, destacando sua preferência pela utilização de ligados:

Quanto à mão direita, jamais visei fazer escalas em *détachée*, nem com grande velocidade, porque eu acreditava que a guitarra jamais executaria de maneira satisfatória passagens de violino, ao passo que, aproveitando a facilidade que apresenta para os ligados, eu poderia imitar um pouco melhor os recursos do canto (SOR, 1830, p. 31).¹⁸⁸

Sobre as notas destacadas com velocidade, demonstrando afinidade com o trabalho de seu amigo, Sor coloca que: “se o leitor deseja aprender a destacar as notas com velocidade, não poderia fazer nada melhor do que indicar o método do Sr. Aguado, que, excelente nesse gênero de execução, estabeleceu regras bem pensadas e calculadas lá apresentadas” (SOR, 1830, p. 32).¹⁸⁹ Como sugerido, essa menção faz referência a AGUADO (1825).

Nos métodos de Aguado, podemos ver valiosas informações sobre questões relativas à realização rítmica. Ele finaliza seu primeiro método falando sobre a “expressão”. No fim dessa parte, deixa algumas indicações de interpretação relativas ao tempo:

Quando se toca solo, a expressão permite em certas passagens curtas uma ligeira alteração do compasso, que geralmente é feita retardando-o: nesse caso, se aparenta estar fora dele por um momento, para segui-lo mais tarde com a mesma precisão que antes. Isso pode ser verificado, por exemplo, nos compassos 4 e 14 do exercício n da primeira seção da prática, página 57 (AGUADO, 1825, p. 102).¹⁹⁰

Ainda sobre a expressão, Aguado valoriza a variação da “intenção sonora”:

¹⁸⁷ De ne jamais faire ostantation de difficulté dans mon jeu, car par là même je rendrais difficile ce qui le serait moins (SOR, 1830, p. 86).

¹⁸⁸ Quant à la main droite, je n’ai jamais visé à faire des gammes détachées, ni avec une grande vitesse, parceque j’ai cru que la guitare ne pourrait jamais me rendre d’une manière satisfaisante les traits de violon, tandis qu’en profitant de la facilité qu’elle présent pour lier les sons, je pourrais imiter un peux mieux les traits de chant (SOR, 1830, p. 31).

¹⁸⁹ Si le lecteur désire apprendre à détacher avec vitesse les notes d’un trait d’exécution, je ne puis mieux faire que de le renvoyer à la Méthode de M.Aguado, qui, excellent dans ce genre d’exécution, est dans le cas d’établir les règles les plus réfléchies et les mieux calculées là-dessus (SOR, 1830, p. 32).

¹⁹⁰ Cuando se toca solo, la espresion permite en ciertos pasages cortos una leve alteración del compas que por lo común se hace retardándole: en este caso, se aparenta faltar à el por un momento, para seguirle luego después con tanta exactitud como antes. Asi puede verificarse, por ejemplo, en los compases 4 y 14 del ejercicio n de la sección primera de la practica, lámina 57 (AGUADO, 1825, p. 102).

Para expressar sua sensibilidade e seu bom gosto, o violonista também precisa variar de muitas maneiras o grau de intenção sonora; mas ficarei contente em lembrar essa qualidade aqui, porque pertence ao estudo da expressão, sobre o qual não devo falar agora (AGUADO, 1825, p. 28).¹⁹¹

Em outra ocasião, Aguado deu um interessante exemplo, agora, com distinção na escrita, de liberdade e tempo, o que chamou “*calderón cantante*”: “o *calderón* colocado em uma nota ou acorde indica um adorno de vozes acrescentado ao arbítrio e gosto de quem o executa, e geralmente essas vozes são expressas com notas pequenas” (AGUADO, 1825, p. 46).¹⁹²



Figura 81: Calderón cantante. Fonte: AGUADO, 1825, p. 46.

Novamente, Aguado nos dá um exemplo da possibilidade de liberdade rítmica na interpretação de sua obra. Comentando o exemplo seguinte, o autor diz: “nestes prelúdios não há rigor no compasso. O valor que as notas têm serve para dar uma idéia do maior ou do menor na velocidade respectiva em que devem ser tocadas” (AGUADO, 1843, p. 45).¹⁹³



Figura 82: Prelúdio 1º. Fonte: AGUADO, 1843, p. 45.

Aguado dá algumas instruções sobre como se adquirir agilidade e força com estudo diário, baseado em repetições:

¹⁹¹ También necesita el tocador variar de muchas maneras el grado de intensidad de los sonidos para espresar su sensibilidad y buen gusto; pero me contentaré con recordar aquí esta cualidad, porque pertenece al estudio de la espresion, del cual no debo hablar ahora (Aguado, 1825, 28).

¹⁹² El calderón puesto sobre una nota o un acorde, indica un adorno de voces añadidas al arbitrio y gusto del que le ejecuta, y por lo común se espresan estas voces con notitas (AGUADO, 1825, p. 46).

¹⁹³ En estos prelúdios no hai rigorismo en el compas. El valor que tienen las notas sirve para dar idéia de la mayor o menor a velocidad respectiva conque han de ejecutar (AGUADO, 1843, p. 25).

A força e a agilidade são adquiridas com muito exercício, e com isso, se consegue o “tino” de não se tocar o traste ou a corda errada, que eu chamo o “tino” de segurança. Isso é alcançado repetindo-se mil vezes um passo até que você o domine. Depois que muitos passos são conhecidos, os dedos estão tão dispostos a executar os movimentos que podemos nos dispor deles à vontade. (...) (AGUADO, 1825, p. 28).¹⁹⁴

Em seu segundo método, Aguado parece dar mais valor a essas repetições, propondo uma série de exercícios nas lições da primeira seção. O autor traz exercícios que visam trabalhar demandas técnicas específicas de forma direta e repetitiva. De todo modo, os exercícios propostos por Aguado estão sempre em um contexto musical que reflete características de sua música.

O foco em especificidades da técnica violonística é característico de métodos do século XX, que se propõem a trabalhar o que coloquialmente se chama de “técnica “pura”, isto é, fora de um contexto musical específico. Esse tipo de abordagem teve início com uma pedagogia violonística conhecida como “Escola de Tárrega”.

¹⁹⁴ La fuerza y agilidad se adquieren con el mucho ejercicio, y con el mismo se logra el tino de no tomar un traste por otro, ó una cuerda en vez de otra, á cuyo tino llamo *seguridad*. Esta se consigue repitiendo mil veces un paso hasta llegar á dominarle. Después de sabidos muchos pasos, los dedos quedan tan dispuestos á ejecutar los movimientos, que se puede disponer de ellos á placer, ya alternativa, ya simultáneamente, siendo esta última circunstancia muy necesaria para la ejecución de las posturas (AGUADO, 1825, 28).

4. A ESCOLA DE TÁRREGA

Depois de percorrer alguns caminhos que nos levaram a compreender melhor o pensamento pedagógico e a técnica do violão do século XIX, propomos, também, um olhar mais atento sobre os avanços técnicos e pedagógicos propostos por Tárrega. Após viver um período de efervescência na primeira metade do século XIX, chamado por Schneider (2015) de “era de ouro”, o violão não conseguiu ganhar destaque como instrumento solista no mundo da música de concerto como seus importantes atores queriam. Sob essa perspectiva, o espanhol Francisco Tárrega e outros contemporâneos, como o violonista Julián Arcas e o luthier Antonio Torres, ajudaram ativamente a transformar o mundo do violão, apontando caminhos que levariam o instrumento a ser reconhecido mundialmente como solista. Nesse ambiente, foi pensado um novo violão, de maiores proporções e uma “nova técnica”. A nova abordagem técnica e pedagógica para o novo violão, que ainda teria as convenções do passado como base, mas com uma nova “roupagem”, ficaria conhecida como “Escola de Tárrega”.

Francisco de Assis Tárrega y Eixea (1852-1909) nasceu em Villareal de los Infantes, distrito de Castellón de la Plana, na província de Valência, Espanha. É conhecido mundialmente por seus feitos como grande didata, compositor e também por ter trabalhado, junto ao luthier Antonio Torres (1817-1892), pela transformação do violão do século XIX no que conhecemos hoje como violão moderno.¹⁹⁵ Depois do surgimento e da propagação do violão de seis cordas simples na Europa no início do século XIX, o surgimento da “Escola de Tárrega” é considerado por muitos como o grande marco na história do instrumento. Tárrega dá continuidade a uma antiga tradição de compositores-violonistas. O maestro deixou uma considerável obra para violão solo, com composições próprias e transcrições. Suas composições para violão continuam a fazer parte do repertório do instrumento na atualidade. Suas transcrições de “*master pieces*” inspiraram violonistas de várias gerações a seguirem essa prática.

Tárrega, criou, sem saber, talvez a mais famosa “Escola de violão” já existente, divulgada em vários continentes. A criação dessa “Escola” foi baseada nos ensinamentos que seus alunos obtiveram durante as classes de violão e em alguns manuscritos de exercícios

¹⁹⁵ Muito já se foi falado sobre a biografia de Tárrega e seu trabalho junto a Torres. Cf. TURNBULL (1972), DUDEQUE (1995) e GONÇALVES (2015).

deixados por Tárrega. Não se sabe até que ponto a experiência individual de cada autor a influenciou. Podemos perceber que seu nome foi usado em métodos como sinal de eficiência didática e garantia de um aprendizado em diversas partes do mundo.

De acordo com PUJOL (1956), o que restou dos ensinamentos escritos de Tárrega não passa de páginas soltas, além de poucos manuscritos deixados com ex-alunos e amigos. O autor também fala da necessidade de ordenar e editar os referidos manuscritos para que sirvam de base para uma autêntica e completa “Escola de Tárrega”: “Longe disso, vimos vários de seus exercícios, estudos e obras aparecerem em edições defeituosas com erros infelizes e nem sempre acompanhados pelo nome de seu autor” (PUJOL, 1956, p.11).¹⁹⁶

GONÇALVES (2015), relata problemas com a noção de uma “Escola de Tárrega” e suas possíveis contribuições à técnica do violão:

Ao abordarmos o nome de Francisco Tárrega, sua obra e suas contribuições para o violão, lidamos com uma seguinte polêmica: logo após sua morte, tornou-se mundialmente conhecido, bem mais que em vida, sendo aclamado por seus discípulos e admiradores como um dos grandes “gênios” do instrumento. Deste modo, durante aproximadamente mais de dois terços do século XX, seus méritos, inovações e contribuições praticamente não eram questionados, entretanto também seus discípulos e admiradores não fundamentaram consistentemente de que constituíam essas inovações. Por outro lado, a partir da década de 1980, suas contribuições e inovações atribuídas, têm sido negadas. Seus críticos buscam demonstrar que os procedimentos técnicos, cujas invenções lhe são atribuídas, já haviam sido desenvolvidos por seus antecessores no passado. Baseadas nas diferentes técnicas de interpretação de seus vários alunos, ou por contrastes em seus procedimentos pedagógicos, muitos também creem que Tárrega não deve ser considerado nem fundador de uma escola, nem criador da técnica moderna de execução do violão (GONÇALVES, 2015, p. 2-3).

Se olharmos atentamente para a obra composicional de Tárrega, não enxergaremos grandes inovações estilísticas ou técnicas, como, por exemplo, as que marcaram a obra para violão de Villa-Lobos. As demandas técnicas contidas em sua obra não fogem àquilo que já tinha sido apresentado por seus antecessores, como Sor, Aguado, Giuliani, Mertz, Regondi etc. Musicalmente, Tárrega pode ser considerado um conservador, levando em consideração as mudanças de paradigma musical que estavam acontecendo em sua época, como em Debussy e Wagner. Sua obra é exclusivamente tonal, remetendo a um estilo quase romântico, em um momento em que a prática composicional apontava para outros caminhos. Duas de suas peças mais conhecidas, *Recuerdos de la Alhambra* e *Capricho Árabe*, refletem claramente esse estilo. Dessa forma, se Tárrega não deixou nenhum material

¹⁹⁶ Lejos de ésto, hemos visto aparecer varios de sus ejercicios, estudios y obras en ediciones defectuosas con lamentables incorrecciones y no siempre acompañados del nombre de su autor (PUJOL, 1956, p.11).

didático organizado, se não há grandes inovações estilísticas e técnicas explícitas em sua obra, qual seria sua contribuição, além do conhecido trabalho junto ao luthier Antônio Torres, para justificar a reputação de ter criado uma “escola” de violão?

O nome de Tárrega ficou internacionalmente conhecido devido ao sucesso que alguns de seus discípulos obtiveram como concertistas internacionais. A fama de sua “Escola” se deve, em grande parte, aos esforços de seus alunos em divulgar sua obra. Dentre eles, podemos destacar os nomes de Emílio Pujol (1886-1980), Miguel Llobet (1878-1938), Josefina Robledo (1897-1972), Pascual Roch (1860-1921), Daniel Fortea (1878-1953) e Hilarión Leloup Cabanari (1876-1939). Apesar de não ter publicado nenhuma obra com os ensinamentos de seu mestre, Robledo foi responsável por introduzir sua técnica no Brasil na segunda década do século XX. Após o falecimento de Tárrega, Domingo Pratt Marsal (1886-1944) publicou, em 1910, o primeiro material didático usando o nome do mestre. Gonçalves se refere a Pratt como:

(...) espanhol de Barcelona, que passou a viver em Buenos Aires, a partir do início do século XX, publicou em 1910 o método *Escalas y Arpeggios*, repassando os ensinamentos adquiridos no ‘círculo’ de Tárrega, entretanto, ele não era mais que um ouvinte, já que foi aluno de Miguel Llobet (GONÇALVES, 2015, p.34).

O primeiro método onde consta a designação “Escola de Tárrega” foi feito por Pascual Roch (GONÇALVES, 2015, p. 36). Gonçalves indica 1921 como o ano de publicação do referido método, o que está correto, embora conste na capa o ano de 1917, data da “cópia com direitos autorais”.¹⁹⁷ No mesmo ano (1921), Daniel Fortea lança seu método intitulado *Método de Guitarra*, publicado em Madrid. Em 1923, Hilarión Leloup Cabanari lança, em Buenos Aires, seu trabalho intitulado *Método Elemental Para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega*. Ao se apresentar como representante da “verdadeira” escola de Tárrega, esse método sugere que teria havido, já naquele momento, uso indevido do nome de Tárrega em métodos para violão, fato que merece maior investigação. São muitos os trabalhos publicados que incluem o nome de Tárrega, mas foi Emílio Pujol quem produziu o material didático mais relevante (métodos,

¹⁹⁷ Design copyrighted.

exercícios e textos), baseado em ensinamentos de seu mestre. Esse material oferece uma referência mais sólida das contribuições de Tárrega para o desenvolvimento do violão.

Pujol publicou um método de violão em quatro volumes chamado “*Escuela Razonada de la Guitarra*”, “baseados nos princípios da técnica de Tárrega”¹⁹⁸, pela Ricordi Americana em Buenos Aires. Publicou também, pela mesma editora, o livro *El Dilema del Sonido en la Guitarra* (1960), no qual, dentre outras questões, relata os prós e contras de se tocar com ou sem unhas. Pujol foi um dos maiores defensores da forma de tocar de seu mestre, o toque sem unhas.

Antes de uma análise mais aprofundada dos fundamentos da “Escola de Tárrega” segundo seus discípulos, vejamos como alguns livros de história do violão abordam suas contribuições. Segundo Turnbull, [...] foi Tárrega quem lançou as bases da técnica moderna. Desde então, o apoio do instrumento na perna esquerda tornou-se padrão. Utilizar esta posição para tocar é em parte consequência do instrumento maior construído por Torres (TURNBULL, 1974, p. 106).¹⁹⁹

O autor atribui a Tárrega ter estabelecido o uso do toque apoiado. Além disso, afirma que sua prática de transcrições teve o intuito de sanar o problema de um repertório violonístico limitado.

Dudeque, em seu livro *História do Violão*, aponta algumas contribuições de Tárrega:

Foi Tárrega quem definiu as bases da técnica moderna do violão. Entre seus méritos está a racionalização da digitação em obras para violão, antes raramente indicada nas partituras. O uso do toque de apoio (...) também foi sistematizado por ele. É sabido que Arcas já usava este tipo de toque, mas foi Tárrega quem o aperfeiçoou. Esta maneira de pulsar as cordas acarretou mudanças na posição de mão direita. O dedo mínimo deixou de ser apoiado no tampo, como era de costume, e a mão direita passou a ser posicionada de forma livre e perpendicular às cordas. (...) Também a posição do instrumento em relação ao corpo do instrumentista foi racionalizada por Tárrega. A posição padrão adotada hoje em dia, em que o violão é apoiado sobre a perna esquerda, foi consequência da introdução e uso dos violões de maior tamanho construídos por Torres (DUDEQUE, 1995, p. 80-81).

Schneider discorre sobre contribuições semelhantes às relatadas por outros autores:

¹⁹⁸ “Baseados en los principios de la técnica de Tárrega [PUJOL, 1956, 1956(A), 1954, 1971]”. Estas são as edições consultadas neste trabalho, contudo, segundo Gonçalves: “Em 1920, concebeu seu método *Escuela Razonada de la Guitarra* em cinco volumes, dos quais foram lançados quatro volumes, respectivamente em 1934, 1935, 1954 e 1971” (GONÇALVES, 2015, p. 46).

¹⁹⁹ It was Tarrega who laid the foundations of modern technique. From his time the support of the instrument on the left leg became standard. This playing position is in part consequence of the larger instrument initiated by Torres (TURNBULL, 1974, p. 106).

O moderno violão clássico nasceu dos esforços do compositor/violonista Francisco Tárrega (1852-1909) e do luthier Antonio Torres Jurado (1817-1892). (...) Tárrega não apenas ajudou a desenvolver o instrumento, mas também estendeu as técnicas e o repertório da época adotando a técnica de manter a mão direita perpendicular às cordas, usando o *apoyando* ou toque apoiado, e compondo um grande número de peças e estudos, além de realizar transcrições para violão de composições de alta qualidade, principalmente as de Bach e Chopin. Suas transcrições de Bach mostraram que o violão era capaz de manter um argumento polifônico, e um aspecto que muitas das músicas anteriores não costumavam explorar. Isso ajudou a ampliar o vocabulário do instrumento e também criou uma perspectiva mais atraente para a composição. As realizações Tárrega e sua forma de ensinar, inspiraram uma nova geração de violonistas, dentre os mais notáveis, podemos incluir Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segóvia (SCHNEIDER, 2015, p. 4).²⁰⁰

Em suma, as principais contribuições de Tárrega explicitamente citadas nos livros seriam:

- Participação no desenvolvimento do violão moderno junto ao Luthier Antonio Torres
- Aperfeiçoamento do toque apoiado e posicionamento da mão direita perpendicular às cordas
- Uso do apoio de pé para apoiar o violão na perna esquerda
- Racionalização da digitação
- Adoção da transcrição (*de master pieces*²⁰¹) como prática interpretativa, a fim de aumentar o repertório do violão com obras de reconhecido valor artístico

Somente por esses pontos, colocados de forma sintética pelos livros citados, fica difícil entender claramente a dimensão de suas contribuições para o violão. Analisando o trabalho de alguns de seus discípulos, acreditamos que essa questão possa ser elucidada.

Alguns dos discípulos de Tárrega, como Hilarión Leloup²⁰², já falavam sobre as dificuldades que o iniciante pode encontrar, pela falta de um método que seja progressivo e claro. Leloup aponta alguns princípios de Tárrega semelhantes aos citados nos livros que abordamos anteriormente:

²⁰⁰ The modern classic guitar was born through the efforts of the composer/guitarist Francisco Tárrega (1852-1909) and the luthier Antonio Torres Jurado (1817-1892). (...) Tárrega not only helped to develop the instrument but also extended the techniques and repertoire of the day by adopting the technique of holding the right hand perpendicular to the strings, using the *apoyando* or rest stroke, and composing a vast number of pieces and studies as well as making guitar transcriptions of compositions of high quality, especially those of Bach and Chopin. His transcriptions of Bach showed that the guitar was capable of maintaining a polyphonic argument, and aspect that much of earlier music did not often exploit. This helped to widen the instrument vocabulary and also made it a more attractive prospect for composition. Tárrega's achievements and teaching methods inspired a new generation of guitarists, the most notable of whom included Miguel Llobet, Emilio Pujol and Andrés Segóvia (SCHNEIDER, 2015, p. 4).

²⁰¹ Obras primas. Peças de reconhecido valor artístico.

²⁰² Hilarión Leloup Cabanari (1876-?). Em 1923, lançou em Buenos Aires seu método, *Método Elemental Para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega*.

Essas dificuldades, que se traduzem em dúvidas, hesitações e perdas de tempos infelizes, com o consequente desânimo, levaram-me a escrever essas lições elementares nas quais tento manter, em minha opinião, os princípios básicos da escola Tárrega, em suas normas essenciais, que são as seguintes:

1. Posição do intérprete e da guitarra.
2. Posição de ambas as mãos.
3. Maneira de atacar as cordas e produzir som com os dedos.
4. Digitação de ambas as mãos (LELOUP, 2010, p. 2).

Para melhor compreender as contribuições atribuídas a Tárrega, podemos dividi-las em dois pontos: um referente à fixação de procedimentos da técnica violonística, como postura, posicionamento das mãos, tipo de toque, sonoridade ideal etc; o outro, relativo ao aumento do então limitado repertório do violão com a transcrição de “*master pieces*”, buscando a aceitação do violão como instrumento solista nos meios formais de aprendizado e difusão da música clássica. Tendo em vista esses pontos, a partir da análise do material didático de seus discípulos, podemos chegar a uma discussão mais profunda sobre as características de uma possível “Escola de Tárrega”, bem como sobre suas expressões posteriores. Para essa análise, tomaremos como fonte principal os trabalhos didáticos de Emilio Pujol, um dos discípulos que mais conviveu com Tárrega e que deixou a maior obra. A fim de comparar e obter informações mais precisas, também recorreremos a métodos e material didático de outros discípulos, como Pascual Roch, Daniel Fortea e Hilarión Leloup Cabanari.

4.1. A “Escola de Tárrega” segundo seus discípulos

Emilio Pujol Vilarruby (1886 — 1980), por seu trabalho como musicólogo, professor, concertista e compositor, é considerado um dos mais importantes violonistas do século XX. Pujol foi aluno de Tárrega por sete anos, de 1902 a 1909. Onze anos após a morte de Tárrega, “em 1920, concebeu seu método *Escuela Razonada de la Guitarra* em cinco volumes, dos quais foram lançados quatro volumes” (GONÇALVES, 2015, p. 46). Nesses quatro volumes, “baseados nos princípios da técnica de Tárrega” (PUJOL, 1956, 1956(a), 1954 e 1971)²⁰³, além de descrever princípios teóricos e práticos da técnica de seu mestre, Pujol propõe uma série progressiva de exercícios, oferecendo explicações minuciosas sobre

²⁰³ Baseados en los principios de la técnica de Tárrega.

aspectos da técnica violonística: escalas, arpejos, saltos, ligados, tipos de toque de mão direita, rasgueados, harmônicos, afinações etc. Podemos ter uma noção sobre cada livro nas palavras do autor:

O primeiro livro, publicado em 1934, contém uma exposição teórica, a base fundamental de todas as práticas corretamente canalizadas, e outra, das propriedades orgânicas do instrumento. [...] O segundo, publicado em 1940, inicia o estudo prático e progressivo de dificuldades técnicas. [...] O terceiro livro, publicado em 1954, oferece, na mesma linha didática, um material de trabalho mais amplo desenvolvimento, para alcançar com a prática assídua, consciente e ordenada, o domínio de obras cuja interpretação requer alto grau de performance, musicalidade e bom senso estético [...] O quarto livro, expositivo e dinâmico ao mesmo tempo. [...] Expandindo o conteúdo essencial dos três anteriores, traz novos exemplos e exercícios complementários. (PUJOL, 1971, prefácio).²⁰⁴

Puramente teórico, o volume I compreende a essência do pensamento pedagógico de Pujol, influenciado, obviamente, por Tárrega. Embora os quatro livros sejam baseados na técnica de Tárrega, Pujol dá várias indicações de como sua experiência pessoal e as mudanças no meio musical interferiram no modo como ele aborda a técnica do violão. Ele coloca o fato de que as necessidades da técnica atual o fizeram ampliar seu plano de estudos para o instrumento, e completa: “(...) os exercícios que não são escritos pela sua própria mão, estarão inspirados por seus conselhos valiosos” (PUJOL, 1956, p. 18).²⁰⁵ Os quatro volumes do método de Pujol, pela riqueza de detalhes e a quantidade de exercícios, dá ideia da grande contribuição de Tárrega para o ensino do instrumento, bem como para a racionalização da pedagogia do violão.

4.1.1. Uma nova pedagogia

Uma importante diferença entre métodos para violão da primeira metade do século XIX e os métodos confeccionados pelos discípulos de Tárrega é que estes não se propõem a ensinar elementos da música. Isso dá indício da integração do violão ao mundo da música de concerto, mostrando que os violonistas já estavam habituados à leitura no pentagrama.

²⁰⁴ El primer libro, editado en 1934 contiene un exposición teórica, base fundamental de toda práctica correctamente encauzada, y otra general de la propiedades orgánicas del instrumento. (...) El segundo, publicado en 1940, inicia o estudio prático y progressivo de las dificultades técnicas. El tercer libro, editado en 1954 ofrece sobre el mismo trazado didático, material del trabajo más amplio desarrollo para lograr con práctica asidua, conscientemente y ordenada, el dominio de obras cuya interpretación requiera ya, un grado elevado de ejecución, musicalidad y buen sentido estético. [...] El cuarto libro, expositivo y dinámico a la vez, es ante de todo, un libro de trabajo. Ampliando el contenido esencial de los tres anteriores, aporta nuevos ejemplos y ejercicios complementarios. (...) (PUJOL, 1971, prefácio).

²⁰⁵ “Los ejercicios que no sean trazados por su propia mano, estarán inspirados en sus valiosos consejos” (PUJOL, 1956, p. 18).

Outra importante diferença que percebemos é que Tárrega trouxe para o violão uma sistematização pedagógica racionalista, provavelmente importada do ensino em conservatórios, que não incluía o violão. Segundo essa lógica de ensino, voltada para a formação de virtuosos, o método, o rigor de estudo e a eficiência vigoravam. De acordo com Fonterrada:

O ensino de instrumento no século XIX mescla duas tendências: a habilidade técnica levada ao máximo da capacidade humana e a performance artística baseada em critérios interpretativos de caráter marcadamente individual e subjetivo, espelhando duas facetas igualmente presentes no pensamento romântico: o individual exacerbado e o domínio técnico instrumental (FONTERRADA, 2008, p. 82).

Vimos que a pedagogia do violão do século XIX, a julgar por seus métodos, divide-se entre violonistas que explicavam sua própria maneira de tocar e os que pensavam um violão mais abrangente, considerando outras possibilidades técnicas além das suas. Tárrega, apesar de ter proposto mecanismos muito específicos, como o toque apoiado, propõe-se a ensinar uma variedade de combinações entre os dedos das duas mãos, visando preparar o violonista para qualquer desafio colocado. A racionalização pedagógica é a essência de sua escola. Talvez, visando a validação do violão perante o mundo da música de concerto, Tárrega tenha pensado uma metodologia que se integrasse ao espírito da pedagogia instrumental desse mundo. Nas palavras de seu discípulo, Pujol, podemos perceber esse tipo de racionalização pedagógica:

O sentido didático da sua escola consiste em resolver antecipadamente quantos problemas podem surgir dos elementos que contribuem para a execução de uma obra; instrumento, mãos e espírito. Tendo em conta a natureza e a disposição das cordas, a natureza e a disposição dos dedos a serviço da inteligência e da sensibilidade, analisa, resolve e sintetiza progressivamente, todos os problemas que a música aplicada ao instrumento possa apresentar. Todas as combinações de escalas, arpejos, efeitos vinculados e instrumentais são fornecidas e tratadas para que os dedos adquiram com trabalho metódico a maior independência, força e segurança possíveis. Nenhum trabalho pode oferecer a esta preparação técnica a surpresa de um procedimento que não é fundamentalmente resolvido (PUJOL, 1956, p. 12-13).²⁰⁶

²⁰⁶ El sentido didático de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu. Teniendo en cuenta la naturaleza y disposición de las cuerdas, la naturaleza y disposición de los dedos al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad, analiza, resuelve y sintetiza de manera progresiva, todos los problemas que pueda presentar la musica aplicada ao instrumento. Todas las combinaciones de escalas, arpegios, ligados, y efectos instrumentales están previstos y tratados de manera que los dedos adquieram con el trabajo metódico, la mayor independencia, fuerza y seguridad posibles. Ninguna obra puede ofrecer a esta preparación técnica, la sorpresa de un procedimiento que não esté fundamentalmente resuelto (PUJOL, 1956, p. 12-13).

Pascual Roch reforça esse procedimento ao expressar os objetivos de seu método: “Baseado na incomparável escola do Sr. Tárrega, a qual se presta a inúmeras combinações mecânicas, nosso objetivo mais forte é escrevê-las de forma progressiva (...)” (ROCH, 1921, p. 7).²⁰⁷

Entender os problemas pedagógicos do repertório do violão e criar estratégias para resolvê-los de antemão poderia ser o resumo de uma das contribuições de Tárrega. Sob essa ótica, ele instituiu, na prática violonística, o que comumente é chamado estudo da “técnica pura”, o que é frequentemente criticado na área de educação musical como “exercícios anti-musicais”. Ao explicar alguns exercícios, Pujol detalha esse pensamento:

Os exercícios a seguir, baseados na observação direta da execução, resumem o essencial de cada procedimento técnico. Os dedos, quando acostumados a executar em síntese o maior número possível de combinações, estarão dispostos a superar facilmente qualquer dificuldade (PUJOL, 1971, p. 11).²⁰⁸

Segundo essa perspectiva, os exercícios não estão necessariamente inseridos em contextos musicais que refletiriam a música dos seus autores ou da época. Podemos observar isso nos dois próximos exemplos, em que são propostas variadas combinações entre os dedos 1, 2, 3, e 4:

Ej. } 251
Ex. }

Dis. asc.
Des. asc.

a) *i m*

b) 1 2 3 4 1 4 3 2 1 2 3 4 1 4 3 2

(3ª Cuerda)
(3ª me. Corde)

Figura 83: Exercícios. Fonte: PUJOL, 1971, p. 14.

Ej. } 252
Ex. }

Dis. desc.
Des. desc.

4 3 2 1 4 1 2 3 4 3 2 1 4 1 2 3

(3ª Cuerda)
(3ª me. Corde)

Figura 84: Exercícios. Fonte: PUJOL, 1971, p. 14.

²⁰⁷ Baseados en la incomparable escuela del señor Tárrega, la cual se presta a un sinnúmero de combinaciones mecánicas, ha sido nuestro más firme propósito, escribir estas en progressiva (...) (ROCH, 1921, p. 7).

²⁰⁸ Los ejercicios siguientes, basados en la observación directa de la ejecución, resumen lo esencial de cada procedimiento técnico. Acostumbrados los dedos a realizar en síntesis cuantas combinaciones sean posibles, estarán dispuestos a vencer facilmente cualquier dificultad (PUJOL, 1971, p. 11).

Outra novidade que nos chama a atenção é a separação explícita entre a técnica das duas mãos para obtenção de habilidades específicas. A separação que havia nos métodos antigos estava mais relacionada a demandas musicais, como em arpejos ou ligados, por exemplo.

O brasileiro Osvaldo Soares (1884-1966), que foi aluno de Josefina Robledo, também aponta que, entre as inovações de Tárrega, além do toque apoiado, estavam justamente as fórmulas de exercícios visando múltiplas combinações a fim de preparar o aluno para o repertório:

Tárrega, tal como me descrevia Josefina Robledo (...) “foi um gênio em evolução”. Isso se comprova substancialmente, com a reforma total que ele introduziu; primeiro no modo de tocar pulsando as cordas, apoiando os dedos indicador, médio e anelar, nas cordas anteriores,²⁰⁹ segundo, reduzindo a ginástica didática a um caderno de papel de música: condensou nas escalas por fórmulas, com pestana, sem pestana, nos ligados, nos arpejos com todas as combinações de dedos da mão direita. Ora separando-os um do outro com cordas distanciando-os, ora repetindo-os em uma corda, inclusive usando o polegar com os outros dedos na mesma corda; enfim, não deixando um único caso que não se encontre previsto na sua técnica (SOARES, 1962, prólogo).

Um exemplo da lógica exposta por Soares está nos exemplos seguintes. O exercício de mão direita atribuído a Tárrega tem a função de trabalhar uma demanda técnica específica: o cruzamento entre os dedos I e M, além da ação conjunta entre o P e I. Com exceção do polegar, Soares indica que o toque com os outros dedos deve ser apoiado:



Figura 85: Exercício atribuído a Tárrega. Fonte: SOARES, 1962. p.14.

Segundo a lógica de se propor o fortalecimento de ambas as mãos por meio de exercícios, Tárrega pensou em certos procedimentos mecânicos ligados tanto à postura quanto à qualidade de produção do som. Dentre esses procedimentos, o “toque apoiado” ficou conhecido como uma das marcas de sua escola. Essa, sem dúvida, foi uma grande

²⁰⁹ Este tipo de toque é o que chamamos na literatura violonística atual de toque apoiado ou toque com apoio. Em inglês “rest stroke”.

inovação técnica, sendo que nenhum dos mestres do passado tinha proposto esse tipo de toque. Pujol descreve a maneira de como o toque apoiado deve ser executado:

A ação de tocar (pulsar) contém quatro fases: 1ª, a de colocar o dedo em contato com a corda que deve ser pressionada; [...] 2ª, concentre a força na ponta do dedo e desvie a corda da posição de equilíbrio, com um simples movimento feito com a última falange em direção à corda imediata; 3ª, continue a pressão até que a corda deslize abaixo da ponta do dedo e comece a vibrar livremente; e 4ª, deixe que a corda imediata pare a impulsão do dedo e sirva assim, de segundo apoio para a mão (PUJOL, 1956, p. 81-82).²¹⁰



Figura 86: Toque apoiado.
Fonte: PUJOL, 1956, p. 82.

Não se sabe ao certo qual a influência de Tárrega na adoção do toque apoiado, que pode ter vindo da técnica do violão flamenco. Páginas de internet não confiáveis, como o Wikipedia,²¹¹ afirmam que seu pai tocava nesse estilo, e que Tárrega teria frequentado grupos ciganos quando jovem.

4.1.2. Uso do dedo anelar da mão direita

Vimos como, durante as primeiras décadas do século XIX, importantes nomes do violão como Giuliani (1812) e Aguado (1820) propuseram o uso sistemático do dedo anelar da mão direita enquanto outros autores importantes, como Sor (1830) e Carcassi (1836), faziam restrições ao uso desse dedo. O fato de Aguado (1843) ter mudado sua concepção e começado a também fazer restrições ao uso do anelar mostra como essa concepção saiu

²¹⁰ La acción de pulsar contiene cuatro fases: 1.ª, la de poner el dedo en contacto con la cuerda que debe ser pulsada; (Fig. 44). 2.ª, concentrar la fuerza en la extremidad del dedo y desviar la cuerda de su posición de equilibrio, mediante un simple movimiento hecho con la última falange hacia la cuerda inmediata; 3.ª, continuar la presión hasta que la cuerda se deslice por debajo de la extremidad del dedo, y empiece a vibrar libremente; y 4.ª, dejar que la cuerda inmediata detenga la impulsión del dedo y le sirva a sí, de segundo apoyo para la mano (PUJOL, 1956, p. 81-82).

²¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_T%C3%A1rrega.

“vencedora”. Tárrega retomou a proposta de Giuliani e Aguado, trazendo, novamente, agora de forma definitiva, o dedo anelar à técnica de mão direita do violão.

Pascual Roch, ao afirmar a preocupação de Tárrega em incluir o anelar em sua técnica, assim aumentando suas possibilidades, cita a restrição do uso desse dedo por Sor e Aguado²¹². Segundo o autor, “Sor aconselha em seu método que somente se deve fazer uso do dedo anelar da mão direita em alguns casos, e Aguado comete outros erros, - Os dois virtuosos estavam convencidos disso? Não sabemos” (ROCH, 1921, p. 20-21).²¹³ O autor continua enaltecendo o fato de o uso do dedo anelar propiciar um maior número de combinações:

O professor dos professores estabeleceu regras fixas. Sua tecnicidade, nova e única, não obedeceu a fórmulas extravagantes e puramente mecânicas. **Ele fez, precisamente no dedo anelar da mão direita, um rival digno dos outros e no polegar, uma maravilha.** [...] Ele procurou o maior número de combinações e, portanto, dedicou todos os seus esforços a uma cuidadosa educação de todos os dedos. Sem dúvida, e isso está claro, que quatro números se prestam a combinações maiores que três, e três a mais de dois (ROCH, 1921, p.21).²¹⁴ Grifos nossos.

O trecho seguinte nos dá um exemplo da inclusão do dedo anelar citada por Roch. Podemos ver a proposta de se trabalhar a digitação M-A, A-M, com o mesmo enfoque dado à combinação I-M, M-I:

²¹² Obviamente o autor se refere a AGUADO (1843), sendo que, em AGUADO (1825), como já demonstrado neste trabalho, não há nenhuma restrição ao uso do dedo anelar.

²¹³ EL tiempo ha pasado y la guitarra siguió su evolución, - ? Quién la hizo exquisita? Sors acoseja en su método que no debe hacerse uso del dedo anular de la mano derecha más que en algún caso, y Aguado incurre en otros errores, - ? Estaban convencidos de ello ambos virtuosos? No lo sabemos (ROCH, 1921, p.20-21).

²¹⁴ El maestro de maestros estableció reglas fijas. Su tecnicismo, nuevo y único, no obedeció a fórmulas caprichosas y puramente mecánicas. Hizo precisamente al dedo anular de la mano derecha un digno rival de los otros, y del pulgar, una maravilha. (...) Buscó el mayor número de combinaciones y, por eso puso todo su empeño en una esmerada educación de todos los dedos. Es indudable y, esto no se oculta a la observación, que cuatro números se prestam a mayores combinaciones que tres, y tres a más que dos (ROCH, 1921, p. 21).

Mano derecha } = m. d.
 Right hand }
 Main droite }

Fórmula 1 } i m i m i m i m i
 Formula 1 }
 Formule 1 }

Mano derecha } = m. d.
 Right hand }
 Main droite }

Fórmula 2 } m i m i m i m i m
 Formula 2 }
 Formule 2 }

m. d. }
 Fórmula 3 } m a m a m a m a m
 Formula 3 }

m. d. }
 Fórmula 4 } a m a m a m a m a
 Formula 4 }

Figura 87: Exercícios para o anelar. Fonte: ROCH, 1921, p. 28.

A figura a seguir mostra um exercício proposto por Soares para fortalecer combinações de dedos consideradas, até então, mais fracas, como o MA:

Exemplo da Lição N^o 10a

Exemplo da Lição N^o 10b

etc. E segue tôda a lição.

etc. E segue tôda a lição.

Figura 88: Exercícios de mão direita. Fonte: SOARES, 1962. p. 14.

Já vimos que Aguado (1825 e 1843) propõe estudos que trabalham uma técnica similar, utilizando a digitação M-A.

Podemos ver, no próximo exemplo, uma clássica utilização do dedo anelar; o trêmulo. Em *Recuerdos de la Alhambra*, talvez a obra mais conhecida e mais tocada do autor, predomina a técnica do trêmulo, onde a repetição constante de três notas em uma só corda, frequentemente realizadas com os dedos A, M e I, dá uma sensação de continuidade do som, proporcionando a possibilidade de se fazer *crescendos* e *diminuendos* em uma só nota:

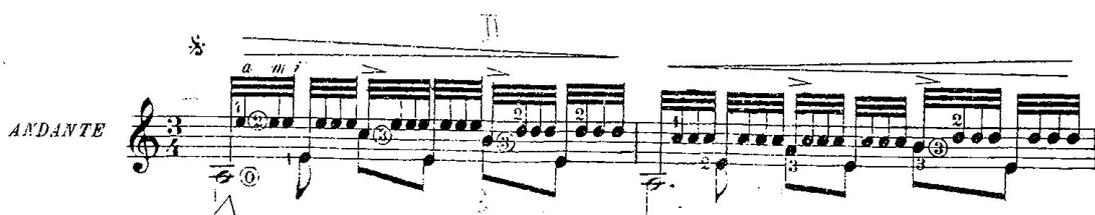


Figura 89: Recuerdos de La Alhambra.

Vimos que, antes de Tárrega, a técnica de trêmulo tinha sido aventada por Giuliani (1812) e Mertz (1848). Um exemplo anterior do uso da técnica em uma obra é *Reverie*, de Giulio Regondi (1822-1872).



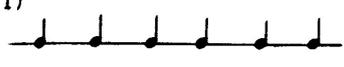
Figura 90: *Reverie*, G. Regondi, p. 4.

Embora essa técnica tenha sido aventada por outros autores no passado, foi com a pedagogia da Escola de Tárrega que houve uma preocupação mais explícita com seu domínio, como podemos ver em Pujol:

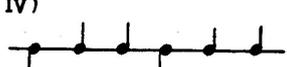
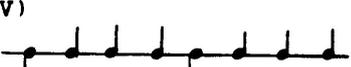
A desigualdade dos dedos indicador, médio e anelar aconselha a prática de exercícios preparatórios, cuja insistência se alcança na igualdade de pulsação. Não se pode esquecer que a missão do trêmulo é prolongar, pela repetição, o valor de uma nota. Para alcançá-lo corretamente, é conveniente começar com os seguintes mecanismos, exigindo o mesmo volume de som a cada pulsação (PUJOL, 1971, p. 99).²¹⁵

²¹⁵ La desigualdad de los dedos indice, medio y anular aconseja la práctica de ejercicios preparatórios cuya insistencia se alcanza la igualdad de pulsación. No hay que olvidar que la misión del trémol es de prolongar por repetición, el valor de una nota. Para alcanzarlo correctamente conviene empezar por los mecanismos siguientes exigiéndose un mismo volumen de sonido en cada pulsación (PUJOL, 1971, p. 99).

Ej. Ex. } 455

I)  II)  III) 

a) a m i a m i a) p i m a d) p m a i
 b) a i m a i m b) p i a m e) p a i m
 c) i a m i a m c) p m i a f) p a m i
 d) i m a i m a

IV)  V)  VI) 

a) p i m p m a a) p i m i p m a m a) p a m a i a m a
 b) p a m p m i b) p a m a p m i m b) p m a m i m a m

Figura 91: Exercícios para trêmulo. Fonte: PUJOL, 1971, p. 100.

4.1.3. Ainda a questão do toque com unhas

Embora Tárrega tenha proposto uma ruptura pedagógica em relação ao antigo violão do século XIX, as mesmas divergências relativas à produção sonora que eram caras a Sor e Aguado continuavam presentes entre seus discípulos. Embora Tárrega tenha seguido Sor, e proposto o toque sem unhas, seus renomados discípulos não chegaram a um consenso. Enquanto Emilio Pujol, Domingo Pratt e Josefina Robledo seguiram o mestre e tocaram sem unhas, Miguel Llobet e Hilarión Leloup optaram por seguir Aguado e tocar com as unhas. Pujol foi quem mais deu importância ao assunto, defendendo sua opção de toque em um livro intitulado *El Dilema del Sonido em la Guitarra*, publicado em 1960. Antes disso, no volume 1 de seu método, ele já falava dos prós e contras de cada uma das opções de toque.

Sobre o toque com as unhas, Pujol cita Aguado e afirma que sua forma de tocar, em que a polpa toca a cordas antes da unha, “atenua a dureza do som da unha sozinha”²¹⁶ (PUJOL, 1956, p. 74). Além disso, Pujol atribui ao toque com as unhas uma perda de suavidade em favor de um ganho de amplitude. O autor ainda diz que a sonoridade do toque com as unhas se assemelha mais à do Aláude e da espineta que ao “som puro da arpa” (Pujol, 1956, p. 74). O autor indica que a unha deve ser curta e seguir o contorno da polpa dos dedos, com o toque semelhante ao proposto por Aguado (unha e polpa) para suavizar a “dureza” do som. Segundo Pujol, “para atenuar a dureza do som, é preferível atacar a corda primeiramente com a polpa, deslizando-a imediatamente até sentir a esta, impulsionada pela unha” (Pujol, 1956, p. 76).²¹⁷

²¹⁶ Atenúa la dureza del sonido de la uña sola (PUJOL, 1956, p. 74).

²¹⁷ Para atenuar a dureza del sonido es preferible atacar la cuerda con la yema primero, deslizando-la enseguida sobre la

Ao toque sem unhas, Pujol atribui maior homogeneidade do som, e completa: “o que ele perde em brilho, força e contraste, ele ganha em suavidade, amplitude e igualdade” (Pujol, 1956, p. 74).²¹⁸ O autor ainda diz que: “a sonoridade geral que se consegue é mais próxima da harpa e da que se produz pelo martelo felpudo nos instrumentos de tecla, do que da sonoridade dos instrumentos de *plectro* (palheta)” (Pujol, 1956, p. 75).²¹⁹

Completando o raciocínio a favor do toque sem unhas, Pujol indica uma possível influência do pensamento sonoro de Sor na escolha de Tárrega. Para Pujol, “Sor e Tárrega, em sua espiritualidade de ‘clássicos’, procuraram obter da corda pulsada, a quinta essência do som para um melhor serviço da música pura, enobrecendo o som do instrumento” (Pujol, 1956, p. 75).²²⁰

Outro discípulo de Tárrega, Hilarión Leloup, relata que optou pelo caminho de Llobet de tocar com unhas com o intuito de obter uma sonoridade maior. Revela também que Tárrega somente escolheu tocar sem unhas nos últimos anos de vida, o que sugere que o mestre não estava tão convencido sobre a melhor forma de se tocar. Esse fato pode ter sido responsável pelas divergências entre as escolhas relativas à produção sonora de seus discípulos. Para Leloup,

A unha nos dedos indicador, médio e anelar deve ser curta e arredondada. Quanto ao uso de uma unha no polegar, existem opiniões diferentes, alguns tocam com a unha, o que não está correto, outras com uma polpa e unha e outras apenas com a polpa, agora: concordo com qualquer uma das duas últimas, desde que o violonista saiba usá-las para que o som seja limpo e robusto ao mesmo tempo. Em seus últimos anos, Tárrega aboliu o uso da unha para todos os dedos, como é natural, respeito e eu aprovo esse procedimento, mas sou a favor do toque com polpa e unha pela razão de que: o violão é o instrumento mais rico em efeitos mas pobre em som, portanto, devemos tentar obter o máximo de som possível sem negligenciar a boa qualidade, como nos revela o eminente guitarrista Miguel Llobet (LELOUP, 2010, p. 6).²²¹

O toque com unhas, após o estrondoso sucesso de outro violonista espanhol, Andrés Segóvia, que o utilizava, passou a ser dominante na técnica do violão de concerto nos

cuerda hasta sentir a ésta, impulsada por la uña (PUJOL 1956, p. 76).

²¹⁸ Lo que pierde en brillantez, fuerza y contrastes, lo gana en suavidad, amplitud e igualdad (PUJOL, 1956, p. 74).

²¹⁹ La sonoridad general que se consigue se acerca más a la del arpa y a la que produce el martillo afelpado en los instrumentos de tecla, que a la de los instrumentos de púa (PUJOL, 1956, p. 75).

²²⁰ Sor y Tárrega, en su espiritualidad de “clássicos” procuraram obtener de la cuerda pulsada, la quinta esencia del sonido para mayor servicio de la música pura, ennobleciendo de paso la sonoridad del instrumento (PUJOL, 1956, p. 75).

²²¹ La uña en los dedos índice, médio y anular, deberá ser corta y redondeada. Referente al uso de uña en el dedo pulgar existen distintas opiniones, unos pulsan con la uña, lo cual no es correcto, otros con yema e uña, y los demás con yema solamente, ahora bien: estoy de acuerdo con cualquiera de las últimas formas siempre que el ejecutante sepa emplearlos de manera que resulte el sonido limpio y robusto a la vez. Tárrega había suprimido en sus últimos años el empleo de la uña para todos sus dedos, como es natural, respecto y apruebo este procedimiento, pero soy partidário de pulsar con yema y uña por la razón que: la guitarra es el instrumento más rico en efectos pero más pobre en sonido, por lo mismo, hay que procurar sacar la mayor cantidad posible de sonido sin descuidar la buena calidad como nos revela el eminente guitarrista Miguel Llobet (LELOUP, 2010, p. 6).

séculos XX e XXI. Llobet pode ter influenciado a escolha de Segóvia. Algumas fontes sobre a história do violão, como DUDEQUE (1995), apontam proximidade entre eles na fase inicial da carreira de Segóvia.

4.1.4. *Imitações de outros instrumentos*

Já vimos que tanto Aguado como Sor abriram as portas do violão para outras possibilidades sonoras, através da percepção de que o violão, por sua variedade timbrística, poderia imitar outros instrumentos. Também vimos que Pujol, ao diferenciar o som produzido pelos toques com e sem unhas, comparava estas possibilidades ao som de outros instrumentos. Parece-nos que, ao longo da história do violão, a aceitação de certas sonoridades estava sujeita à capacidade de imitar instrumentos de prestígio na música de concerto. Dentre as possibilidades de combinação dos dedos da mão direita, Pujol também descreve técnicas de imitação de instrumentos de diferentes mundos da arte. Segundo o autor, o *chorlitzo* é um efeito peculiar do “flamenco” (1971, p. 142). Sua técnica consiste em juntar o polegar e o dedo médio pela parte externa da última falange, abrindo-os bruscamente, dando golpes sobre os bordões contra a escala do violão. Nessa parte de seu trabalho, Pujol dá outros exemplos de técnicas do violão flamenco. Demonstrando mais uma vez as possibilidades percussivas do violão, o autor descreve uma técnica chamada “*tamboril*”. Essa técnica consiste em cruzar a 5ª corda por cima da 6ª, ou vice-versa, sobre um traste, e tocar as duas cordas ao mesmo tempo. Obtém-se, com isso, um efeito de caixa clara ou tambor, típico dos ritmos de marcha ou de danças de estilo popular (PUJOL, 1971. p. 143). Na figura seguinte, podemos ver um exemplo da escrita do *tamboril*:

Ej. } 546
Ex. }
IX
ss
Tam. +
(6)

Figura 92: *Tamboril*. Fonte: PUJOL, 1971. p. 143.

No próximo exemplo, podemos ver o uso dessa técnica na *Gran Jota* de Tárrega:²²²

²²² O nome *tamburo* vem da edição Italiana.

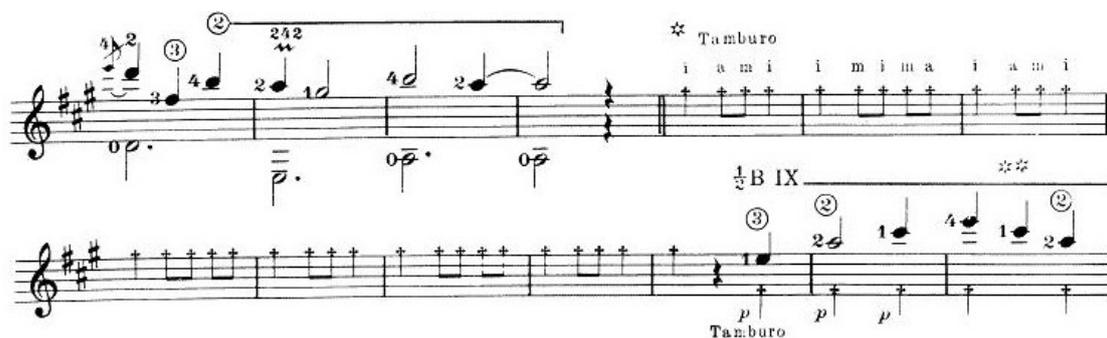


Figura 93: Tamboril na *Gran Jota* de F. Tárrega.

A mesma técnica também é descrita em SOARES (1962), que a chama de “efeito de tambor ou caixa de rufo”. O autor ainda afirma que: “uns tantos outros efeitos quase estão abolidos da boa música para violão e assim, por desnecessários, não nos ocupamos senão dos que perduram e ainda em uso” (SOARES, 1962, p.6). O autor trabalha claramente com a ideia de “boa música”, que a técnica de Tárrega deve servir. Essa concepção é muito presente em autores ligados à Escola de Tárrega, considerando que um de seus pressupostos foi tornar o violão aceito em um mundo onde se acreditava existir uma música de qualidade superior. Essa técnica é considerada por Schneider (2015, p. 226) o primeiro exemplo de violão preparado, com a preparação feita na própria corda do instrumento.

4.1.5. "Um banquinho, um violão" e as posturas de ambas as mãos

Embora diversos autores atribuam a Tárrega a introdução da postura na qual o violão é apoiado na coxa esquerda com o auxílio de um banquinho, vimos que postura semelhante havia sido sugerida por Carcassi (1836) e relatada em Aguado (1843). No entanto, após Tárrega, ela se tornaria padrão na pedagogia do violão de concerto, em grande medida por sua divulgação em diversos métodos que faziam referência à Escola de Tárrega. Encontramos a descrição pormenorizada dessa postura em Pujol. O autor oferece detalhes sobre o tamanho ideal do apoio e como o corpo deve se adaptar a ele. Outros discípulos de Tárrega, como Leloup e Roch, dão detalhes semelhantes em seus métodos. Pujol diz:

A perna esquerda formará um ângulo levemente agudo com o corpo, apoiando o pé em um banquinho. Para que sua estabilidade seja perfeita e, para evitar as contrações nervosas que uma posição embaraçosa produz., é conveniente que o banquinho tenha entre quinze e dezessete centímetros de altura na frente (o que corresponde à ponta do pé) e doze a quatorze na parte de trás (aquele que suporta o calcanhar). Essas dimensões devem ser aumentadas ou

diminuídas dependendo da altura da cadeira e da estatura do violonista (PUJOL, 1956, p. 77).²²³

Na figura abaixo, podemos ver uma foto “clássica” dessa postura com o próprio Tárrega:



Figura 94: Tárrega e o apoio de pé.

Na figura a seguir, consta uma ilustração do modelo de apoio de pé sugerido por Pujol:



Figura 95: Modelo de apoio de pé, “taburete”. Fonte: PUJOL, 1956, p. 77.

Na figura a seguir, podemos ver a ilustração do ponto de apoio do braço direito indicado por Pujol para a referida postura:

²²³ La pierna izquierda formará con el cuerpo un ángulo ligeramente agudo, descansando el pie sobre un taburete. A fin de que su estabilidad sea perfecta y para evitar las contracciones nerviosas que produce una posición incómoda, es conveniente que el taburete se de quince a diez y siete centímetros de altura en la parte anterior (la que corresponde a la extremidad del pie) y de doce a catorce en la parte posterior (la que sirve de apoyo al talón). Estas dimensiones deberán aumentarse o disminuirse según sea la altura de la silla y la estatura del ejecutante (PUJOL, 1956, p. 77).



Figura 96:
Pontos de
apoio do
violão.
Fonte:
PUJOL, 1956,
p. 78

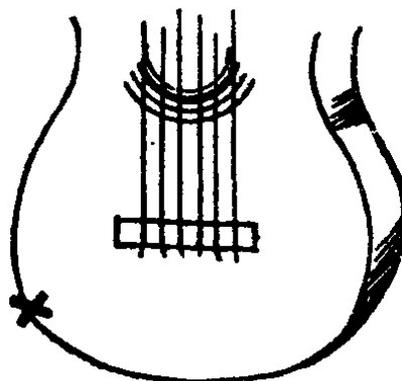


Figura 97: Pontos de apoio do violão.
Fonte: PUJOL, 1956, p. 78.

Pujol dá vários detalhes de como a estabilidade do violão pode ser alcançada com o apoio nos pontos indicados:

O braço direito se separará suficientemente do corpo para que o antebraço possa apoiar-se na curva mais larga do anel superior (...). O ângulo formado pelo cotovelo estará localizado a poucos milímetros da borda do tampo. O apoio do antebraço constitui um dos pontos de fixação do instrumento (PUJOL, 1956, p. 77-78).²²⁴

Segundo Pujol, “esse posicionamento de mão, característico da escola de Tárrega, é o mais lógico, dada a disposição do instrumento, da mão e dos dedos, para obter a facilidade e a firmeza da pulsação que exigem uma sonoridade ampla e robusta” (PUJOL, 1956, p. 80).

²²⁴ El brazo derecho se separará suficientemente del cuerpo para que el ante-brazo pueda apoyarse sobre la curva más ancha de aro superior (Figs. 30 y 40). El ángulo formado por el codo, vendrá a quedar situado a pocos milímetros de distancia del borde de la tapa. El apoyo del ante-brazo constituye uno de los puntos de sujeción del instrumento (PUJOL, 1956, p. 77-78).



Figura 98: Posicionamento da mão direita. Fonte: PUJOL, 1956, p. 79.

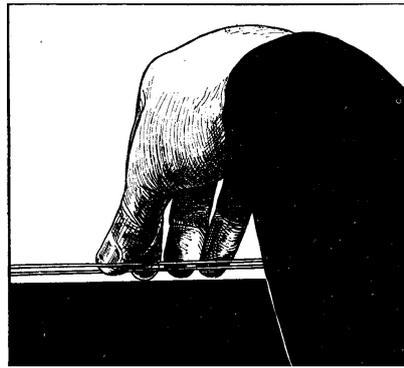


Figura 99: Posicionamento da mão direita. Fonte: PUJOL, 1956, p. 79.

Tárrega, como Aguado (1843, p. 11), sugere uma diferenciação de posicionamento para mulheres, como podemos ver a seguir:

A perna direita deve ser separada da esquerda para deixar espaço suficiente para a parte inferior do instrumento, fornecendo um apoio seguro. **As senhoras dobram graciosamente esta perna** descansando-a na extremidade do pé, sem separá-la ou aproximá-la da outra, opondo-se à curva inferior do violão, a mesma segurança e resistência (PUJOL, 1956, p. 77).²²⁵ Grifos nossos.

Outros discípulos de Tárrega também reforçam essa postura diferenciada, fato que é indicativo de que Tárrega realmente a indicava. Ao detalhar o posicionamento do violão, Leloup diz que “essas instruções são para os homens, porque para as mulheres, por questões de estética e vestuário, a posição difere” (...) (LELOUP, 2010, p. 4).²²⁶

Soares (1962) replica essa indicação e coloca, como exemplo, uma foto de Josefina Robledo ao violão:

²²⁵ La pierna derecha debe separarse de la izquierda para dejar espacio suficiente a la parte inferior del instrumento prestándole ligeramente apoyo y sujeción. Las señoras inclinan graciosamente esta pierna apoyándola sobre la extremidad del pie, sin separarla ni acercarla de la otra, oponiendo a la curva inferior de la guitarra, la misma seguridad y resistencia (PUJOL, 1956, p. 77).

²²⁶ Estas instrucciones son para el varón , pues para mujer, por razones de estética y de vestido, difere en parte la posición (...) (LELOUP, 2010, p. 4).

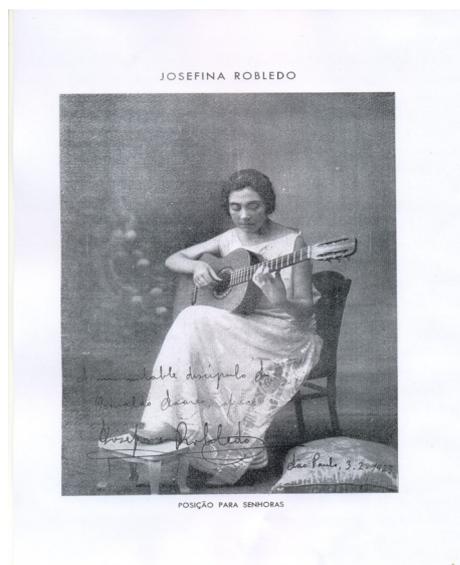


Figura 100: Josefina Robledo, posição para senhoras. Fonte: SOARES, 1962.

Embora Tárrega tenha pensado sua técnica para um violão de maiores dimensões, seu posicionamento de mão esquerda não contém grandes inovações. Tanto Aguado quanto Sor tinham relatado posicionamentos de mão esquerda semelhantes ao colocado por Pujol:

O braço esquerdo paralelo ao corpo; o antebraço separado do braço; o pulso arqueado e a mão posicionada do lado de fora do braço do violão, de modo que, ao fechar naturalmente os dedos, o polegar é colocado na metade inferior do braço do violão e os demais curvados sobre a escala, façam pressão com a ponta da última falange sobre as cordas (PUJOL, 1956, p. 77).²²⁷



Figura 101: Posicionamento de mão esquerda. Fonte: PUJOL, 1956 P. 77-78.



Figura 102: Figura 101: Posicionamento de mão esquerda. Fonte: PUJOL, 1956 P. 77-78.

²²⁷ El brazo izquierdo paralelo al cuerpo; el antebrazo separado del brazo; la muñeca arqueada y la mano colocada por la parte exterior del mástil, de manera que cerrando con naturalidad los dedos, el pulgar quede colocado en la mitad inferior del mástil y los demás curvados sobre el diapasón, hagan presión con el extremo de su última falange sobre las cuerdas (PUJOL, 1956, p. 77).

A grande contribuição de Tárrega para a técnica de mão esquerda está nos diversos exercícios que visam a independência dos dedos.

4.1.6. A prática das transcrições

Tárrega se valeu do “novo olhar” de seu tempo para a música do passado e instituiu a prática de transcrições na pedagogia do violão. Com transcrições sistemáticas, o repertório do violão se viu, pela primeira vez, liberto das amarras “constrangedoras” das convenções técnicas e musicais em que os compositores-violonistas estavam imersos. Vimos que o repertório violonístico era constituído, em grande parte, de peças compostas por violonistas. As transcrições para violão já eram comuns na primeira metade do século XIX, contudo, como vimos em Sor (1830), voltavam-se mais para o violão acompanhador de árias de sucesso. Podemos dizer que a contribuição de Napoleón Coste (1805-1883), que realizou transcrições de algumas peças de Robert de Visée, como podemos ver na figura seguinte, já apontava um possível caminho quanto ao olhar para obras do passado:



Figura 103: Transcrições de N. Coste. *Sarabande*, de Robert de Visée.

Por meio dessa prática, além de aumentar o tímido repertório da época, Tárrega visou dar prestígio ao violão junto ao mundo da arte da música de concerto. Para isso, valeu-se da transcrição de peças escritas por compositores renomados. Nas palavras de Soares, podemos perceber a valorização desse feito:

Tárrega foi quem enobreceu o violão, tornando-o um instrumento capaz de interpretar e realizar com grande êxito a música erudita dos clássicos.[...] foi o primeiro a fazer adaptações e magistrais transcrições para o violão dos “Grandes da Música: Bach, Chopin, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Haydn, Cramer, Schumann, e do não menos grande Albéniz (SOARES, 1962).

Schneider também aponta a preocupação de Tárrega em escolher um repertório de “alta qualidade” para suas transcrições, destacando a atenção às possibilidades polifônicas, ainda pouco exploradas no instrumento:

Compor um vasto número de peças e estudos, bem como fazer transcrições de composições de alta qualidade, especialmente as de Bach e Chopin. Suas transcrições de Bach mostraram que o violão era capaz de manter um argumento polifônico, e um aspecto que muitas das músicas anteriores não costumavam explorar (SCHNEIDER, 2015, p. 4).²²⁸

Os aspectos polifônicos das obras barrocas e o caráter virtuosístico do repertório pianístico possivelmente o levaram a pensar a necessidade de preparar os violonistas para uma gama maior de possibilidades técnicas, visando atender as demandas musicais de suas transcrições. Acreditamos que uma das principais contribuições da Escola de Tárrega tenha sido propor a transição da pedagogia do violão de um mundo da arte restrito (particular) a outro mais abrangente (universal), ótica não abordada nos livros de história da música.

Ao enveredar pelo mundo da música antiga por meio de transcrições, o violão moderno (modelo Torres), que se tornou parâmetro para o violão do século XX, começa sua vida deixando abertas inúmeras e inusitadas possibilidades técnicas. Assim, a técnica do violão nasce no início século XX entre influências do antigo, porém extremamente aberta ao novo, deixando um enorme espaço para sua expansão.

Depois de Tárrega e com o sucesso de Segóvia (que continuou essa prática de forma consistente), a transcrição entrou, de uma vez por todas, no mundo da arte do violão de concerto. Segundo Gonçalves, Segóvia teria utilizado o exemplo das transcrições de Tárrega para convencer os compositores de sua época a comporem para violão:

No início do século XX, o violonista Andrés Segóvia (1893-1987), principal expoente do instrumento neste século, conseguiu convencer compositores não violonistas e especializados em composição, a escreverem para violão, lhes enviando inicialmente como material de referência justamente as transcrições de Francisco Tárrega (GONÇALVES, 2015, p. 30).

²²⁸ Tárrega, (...) Composing a vast number of pieces and studies as well as making guitar transcriptions of compositions of high quality, especially those of Bach and Chopin. His transcriptions of Bach showed that the guitar was capable of maintaining a polyphonic argument, and aspect that much of earlier music did not often exploit (SCHNEIDER, 2015, p. 4).

5. SEGÓVIA: A ACEITAÇÃO DO VIOLÃO NO MUNDO DA ARTE DA MÚSICA DE CONCERTO E O DESENVOLVIMENTO DE NOVAS CORDAS

Andrés Segóvia (1893-1987) é considerado um dos mais importantes nomes da história do violão.²²⁹ O violão de concerto no século XX, tanto no aspecto físico quanto em técnica e repertório, foi transformado ao curso de inúmeras contribuições. Depois da adoção por Segóvia, o modo de segurar o violão preconizado por Tárrega e o toque com unhas introduzido por Llobet se tornaram convenções estabelecidas no mundo do violão. O nome de Segóvia representa o fim de uma busca histórica por reconhecimento. Seu trabalho junto a renomados compositores por um repertório de “qualidade” colocou o violão, de uma vez por todas, dentro do mundo da arte da música de concerto. Com essa parceria, que foi de encontro à noção de Berlioz (1855), segundo a qual não se poderia compor bem para violão sem saber tocá-lo, o desenvolvimento da técnica violonística, pela primeira vez, não foi mais exclusividade dos instrumentistas. “Compositores não violonistas” fizeram um considerável repertório e colocaram a técnica do violão em outro patamar. Esse repertório, comissionado por Segóvia, ficou conhecido como repertório segoviano. Sobre esta questão, de acordo com Apro:

A associação entre compositores não-violonistas e intérpretes consultores iniciou-se no século XX, em decorrência da necessidade de Andrés Segovia (1893-1987) em ampliar o repertório violonístico (que havia ficado estagnado diante da “pianolatria” do século XIX). Há, pelo menos, dois grandes marcos na Espanha dos anos 20: de acordo com a autobiografia de Segovia, Torroba foi o primeiro colaborador de uma equipe recrutada a escrever para o instrumento, em 1919 (APRO, 2004, p. 80).

Podemos perceber em Schneider (2015, p. 4)²³⁰ a necessidade de afastar o violão de um mundo da arte específico e a intenção de inseri-lo em outro. Segundo o autor, Segóvia dedicou sua vida a estes quatro princípios relacionados ao violão:

²²⁹ Neste capítulo, veremos que sua influência determinou o que, hoje, conhecemos como violão de concerto e técnica tradicional. Não vamos nos ater, aqui, a dados biográficos, pois já existe informação desse tipo em inúmeros trabalhos.

²³⁰ I have dedicated my life to four essential tasks:

1. To separate guitar from the mindless folklore type of entertainment.
2. To endow it with repertoire of high quality, made up of works possessing intrinsic value, from the pens of composer accustomed to writing for orchestra, piano, violin, etc... Assisted by professional musicologists, I also dedicated myself to capturing delightful works written for the vihuela and the lute...
3. To make the beauty of the guitar know to the philharmonic public of the entire world
4. .12'2'Influencing the authorities at the conservatories, academies and universities to include the guitar in their instruction programs on the same basis as the violin, cello and piano etc (SCHNEIDER 2015, p.4).

1. Separar o violão do tipo folclórico irracional de entretenimento.
2. Dotá-lo de um repertório de alta qualidade, composto de obras com valor musical intrínseco, das canetas de compositores acostumados a escrever para orquestra, piano, violino, etc. Assistido por musicólogos profissionais, também me dediquei a capitalizar obras escritas para vihuela e alaúde.
3. Tornar a beleza da guitarra conhecida do público filarmônico para todo o mundo.
4. Influenciar as autoridades dos conservatórios, academias e universidades a incluir o violão em seus programas de instrução na mesma base do violino, violoncelo, piano etc (SCHNEIDER 2015, p.4).

Sobre o princípio número um, podemos perceber que, nele, há um certo preconceito estilístico na ideia de separar o violão de suas raízes populares, em que os diversos tipos de rasgueado são sua técnica básica. Schneider reforça esse argumento:

No início do século passado, Segovia sentiu a necessidade de estabelecer a legitimidade do violão "clássico", distanciando-se dos estilos flamencos e folclóricos de seu tempo. Mas no final deste século, o processo começou a se inverter, com os artistas clássicos "cruzando barreiras" de modo que pudessem ganhar relevância ao aproveitar uma história e um repertório internacionais cujas raízes étnicas são agora consideradas mais valiosas do que confiáveis (SCHNEIDER, 2015, prefácio).²³¹

É interessante notar que os compositores que fizeram o que, hoje, chama-se repertório segoviano, como Villa-Lobos, Ponce, Turina, Tórroba, Tedesco e Rodrigo, utilizaram a cultura popular e o folclore dos seus respectivos países como fonte de inspiração. Ao tentar se afastar do folclore, Segóvia o trouxe para dentro do repertório que leva o seu nome, que por sua vez, contém muitos rasgueados. Como vimos, Pujol (1971, p. 140), ao abordar a técnica de rasgueado em seu método, indica obras de Turina e Torroba, compostas para Segóvia. No princípio número 2, podemos perceber em Segóvia uma preocupação recorrente no mundo do violão de concerto, equiparar o violão a instrumentos de maior prestígio nesse mundo. Além disso, é nítida uma preocupação, semelhante à de Tárrega, em aumentar o repertório do instrumento com obras de qualidade. No princípio

²³¹ At the beginning of the last century, Segovia felt it necessary to establish the legitimacy of the "classical" guitar by distancing himself from the flamencos and folk styles of his time. But by the end of this century, the process began to reverse, with classical artists "crossing over" so that they might gain relevance by embracing an international history and repertoire whose ethnic roots are now deemed an asset rather than a liability (SCHNEIDER, 2015, prefácio).

número 3, percebemos atenção ao público especializado. Becker, ao citar David Hume, destaca o fato de que:

(...) certas opiniões têm mais peso do que outras porque aqueles que as detêm possuem uma experiência maior das obras e dos gêneros em questão, o lhes permite operar discriminações mais sutis e fáceis de justificar (BECKER, 2010, p. 64).

Para entender a preocupação de Segóvia com o público especializado e assíduo, podemos recorrer novamente a Becker:

Essa competência separa o público ocasional do público assíduo e conhecedor, aquele a quem os artistas esperam captar a atenção porque compreende melhor a verdadeira dimensão do seu trabalho. Conhecedor das convenções do gênero, o público experiente pode colaborar mais intensamente com os artistas no esforço comum de produção da obra. Por outro lado, os frequentadores mais assíduos de manifestações artísticas, aqueles que vão aos espetáculos e às exposições, ou os que gostam de literatura, proporcionam uma sólida base de apoio a essas atividades e ao seu sistema de produção. Esse público iniciado pertence ao mundo da arte e participa mais ou menos constantemente na atividade de cooperação que o constitui (BECKER, 2010, p. 64).

O princípio número 4, além de indicar uma preocupação com a aceitação do violão em instituições de prestígio no mundo da arte da música de concerto, mostra o atraso do violão em relação a instrumentos como violino e piano, que estavam presentes nessas instituições formais de ensino há décadas. Apesar do grande sucesso de Segóvia, e da aceitação do violão no mundo da arte da música de concerto, o violão só entraria em reconhecidas instituições de ensino na segunda metade do século XX.

Schneider destaca o fato de que “a história da música instrumental está sempre inexoravelmente relacionada ao desenvolvimento de suas construções” (SCHNEIDER, 2015, p. 3)²³². Sob essa ótica, o desenvolvimento das cordas também fez parte dessa relação. Por séculos, instrumentos antecessores do violão, como a vihuela e o violão de quatro e cinco ordens, valeram-se das cordas desenvolvidas para outros instrumentos, como o violino:

Como as cordas simples de tripa foram fabricadas principalmente para violinistas, os métodos de violão do século XVIII geralmente se referem ao violino ao recomendar quais cordas usar. Por exemplo, muitos métodos afirmam que as primeiras cordas do violino devem ser utilizadas na terceira ordem do violão, isto seria importante para se ter uma ideia das espessuras envolvidas (TYLER; SPARKS, 2007, p. 210).²³³

²³² The history of an instrument's music is always inextricably related to the development of its constructions (SCHNEIDER, 2015, p. 3).

²³³ Because plain gut strings were manufactured principally for violinists, eighteenth century guitar methods usually refer to the violin when recommending which strings to use. For example, many methods state that violin first strings

Sobre uma grande mudança nos materiais utilizados na fabricação das cordas, os autores colocam que:

Um desenvolvimento significativo na fabricação de cordas ocorreu em meados do século XVII, com a invenção de cordas que eram envoltas com fio de metal fino, um processo que aumentou a densidade geral da corda, produzindo, assim, notas graves mais profundas e mais poderosas para um determinado comprimento de vibração (TYLER; SPARKS, 2007, p. 209).²³⁴

Essa mudança acarretou novas possibilidades na construção dos instrumentos:

(...) um anúncio no final da edição de 1664 do tratado violino de John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick* menciona cordas feitas de metal enrolado em um núcleo de seda, e até o final do século XVII essas cordas estavam se tornando comuns em toda a Europa, especialmente em instrumentos de arco. Os violinistas, que até então usavam quatro cordas simples feitas de tripa, agora começaram a usar uma quarta corda enrolada (isto é, uma corda de tripa ou de seda completamente enrolada com arame, de modo que o núcleo não seja visível), e muitos violinistas franceses também preferiram uma terceira corda semi enrolada ou aberta (isto é, uma corda parcialmente coberta com arame, para que muito do núcleo ainda possa ser visto). O aumento da densidade dessas cordas também permitiu que os luthiers redesenhassem os instrumentos de arco maiores com uma escala menor, uma modificação que (por exemplo) tornou possível a transformação do violino baixo grande e pesado no violoncelo menor e mais ágil (TYLER; SPARKS, 2007, p. 210).²³⁵

Apesar dos benefícios desse novo tipo de corda, ela só iria ser utilizada no violão de forma consistente na segunda metade do século XIX. O segundo importante momento de mudança nas cordas do violão foi o desenvolvimento das cordas de nylon, para o qual Segóvia prestou importante contribuição.

Essa mudança causou profundo impacto na sonoridade do instrumento e também em sua técnica. Toda a obra para violão composta antes da Segunda Guerra Mundial foi pensada para a sonoridade das cordas de tripa. Somente a partir de então é que as cordas

should be used for the guitar's third course, so it is important to have an idea of the approximate thicknesses involved (TYLER; SPARKS, 2007, p. 210).

²³⁴ A significant development in string-making occurred in the mid-seventeenth century, with the invention of strings that were overspun with fine metal wire, a process that increased the overall density of the string, thereby producing deeper and more powerful bass notes for a given vibrating length (TYLER/SPARKS, 2007, p. 210).

²³⁵ A few years later, an advertisement at the end of the 1664 edition of John Playford's viol treatise *An Introduction to the Skill of Musick* mentions strings that were made from metal wound on a silk core, and by the end of the seventeenth century wound bass strings were becoming common throughout Europe, especially on bowed instruments. Violinists, who had hitherto used four plain gut strings, now began to fit a close-wound fourth string (that is, a gut or silk string completely overwound with wire, so that the core is not visible beneath), and many French violinists also preferred a demifile or open-wound third string (that is, a string partially covered with wire, so that much of the core can still be seen). The increased density of these strings also allowed luthiers to redesign the larger bowed instruments with a shorter scale length, a modification that (for example) made possible the transformation of the large, unwieldy bass violin into the smaller, more agile violoncello (TYLER/SPARKS, 2007, p. 210).

de nylon começam a ganhar espaço entre os violonistas, mais precisamente em 1946, quando começaram a ser comercializadas em larga escala. Antes desse feito, Segóvia já procurava parcerias com o intuito de melhorar a sonoridade das cordas de tripa:

Por volta de 1924, Segovia começou sua afiliação com o luthier alemão Hermann Hauser, que conhecia pessoas em Pirastro. Segovia pediu a Hauser para convencer a gerência da Pirastro a ser mais consistente com a espessura e a uniformidade de suas cordas de guitarra. O Maestro relata que a colaboração entre Pirastro, Hauser e ele próprio resultou em melhoria da qualidade e aumento das vendas de cordas de violão Pirastro devido à crescente carreira de Segovia e à crescente popularidade do violão (SMALL, 2018).²³⁶

As cordas de tripa, além de caras, eram mais frágeis e suscetíveis a intemperes, como podemos ver nesta fala de Segóvia:

“Meus problemas aumentaram quando comecei a fazer concertos públicos. Se eu chegava ao palco mais nervoso e preocupado do que costuma acontecer com um artista iniciante... era por causa da minha falta de confiança nas cordas. Elas quase nunca estavam perfeitamente afinadas, as cordas de tripa se desfaziam e os baixos perdiam sua ressonância”. Segovia também descreve interrupções embaraçosas no palco devido à quebra de suas cordas de tripa (SMALL, 2018).²³⁷

Fugindo da guerra civil espanhola, Segóvia morou no Uruguai, estabelecendo-se em Montevideu até o fim da Segunda Guerra. Nesse período, teve início um de seus grandes feitos, talvez o menos falado, a colaboração para a invenção das cordas de nylon em substituição às cordas de tripa²³⁸ utilizadas até então. No período em que morou no

²³⁶ Around 1924, Segovia began his affiliation with German luthier Hermann Hauser, who knew people at Pirastro. Segovia asked Hauser to persuade the management at Pirastro to be more consistent with the thickness and uniformity of their guitar strings. The Maestro reports that the collaboration between Pirastro, Hauser, and himself resulted in improved quality and increased sales of Pirastro guitar strings owing to Segovia’s burgeoning career and the growing popularity of the guitar.(SMALL, 2018).

²³⁷ “My troubles increased when I began to give public concerts. If I came to the stage more nervous and worried than is usually the case with a novice artist... it was because of my lack of confidence in the strings. They were hardly ever perfectly in tune, the gut strings became unraveled, and the basses lost their resonance.Segovia also describes embarrassing interruptions onstage due to his gut strings breaking” (SMALL, 2018).

²³⁸ Cordas de tripa (feitas a partir dos intestinos secos e retorcidos das ovelhas e depois esticadas sobre uma câmara ressonante) estão em uso há milhares de anos. Eles parecem ter sido desenvolvidos pelos antigos egípcios, mas seu uso posteriormente se espalhou pelas culturas árabe e ocidental; e no século XVI, as cordas de tripa e de seda (a última provavelmente inventada na China, fabricada torcendo numerosas fibras de seda) estavam sendo produzidas em muitas cidades europeias. O intestino não é um material naturalmente denso e, portanto, era mais adequado para a fabricação de cordas agudas do que de baixo (ou barriga); mas, na segunda metade do século XVI, os fabricantes desenvolveram vários tratamentos que aumentaram substancialmente o peso específico ou a flexibilidade do intestino e permitiu a produção de cordas de baixo mais ressonantes. (TYLER; SPARKS, 2007, p. 209). Gut strings (made from the dried and twisted intestines of sheep, and then stretched over a resonating chamber) have been in use for thousands of years. They seem to have been first developed by the ancient Egyptians, but their use subsequently spread throughout Arab and Western cultures; and by the sixteenth century gut and silk strings (the latter probably of Chinese invention, made by twisting numerous silk fibres together) were being produced in many European cities. Gut is not a naturally dense material, and so was more suitable for the manufacture of treble rather than bass strings (or bourdom);but in the second half of the sixteenth century makers

Uruguai, Segóvia levou consigo encordoamentos de tripa, porém o tempo das guerras foi maior do que o esperado e esse estoque se esgotou. Tyler e Sparks destacam o fato de que, já no final do século XVIII, cordas de tripa vinham sendo fabricadas em Montevideu e Buenos Aires. Não sabemos se a produção foi interrompida em algum momento, mas, dada a dificuldade de Segóvia em conseguir cordas novas, é provável que sim:

Cordas de tripa estavam sendo fabricadas localmente nas colônias espanhola e portuguesa na América do Sul naquele momento por artesãos que trouxeram suas habilidades do Velho Mundo, embora as melhores cordas fossem importadas da Europa. Elas eram itens caros (dois sets podiam custar tanto quanto um violão novo) e eram geralmente vendidos em *pulperias* (bares, que também eram lojas em geral) porque poucas cidades ainda haviam se desenvolvido até o ponto em que suas economias podiam apoiar uma loja especializada em música. A partir de 1785, referências a cordas de baixo enroladas em metal podem ser encontradas em inventários da Alfândega de Buenos Aires, relativa a remessas de cordas de tripa lisas e “não lisas” para Montevideu e outras cidades da região (TYLER; SPARKS, 2007, p. 216).²³⁹

De acordo com a *Classical Guitar Magazine* (2018), em 1946, durante visita a Nova Iorque, Segóvia soube que a DuPont Engenharia havia desenvolvido um material de nylon que poderia ser utilizado para confecção de cordas. Por coincidência, na mesma década, o luthier novaiorquino Albert Augustine estava buscando alternativas para substituir as cordas de tripa (escassas por conta da guerra), experimentando material de nylon encontrado em lojas de excedentes do exército americano:

(...) durante uma visita a Nova York durante as férias de Natal de 1946, ele conheceu o general Charles Lionel Lindemann, conselheiro da Embaixada Britânica em Washington. Ao ouvir Segovia falar de sua necessidade de cordas, Lindemann disse a Segovia que tinha amigos na família DuPont e perguntou se o material de nylon que os engenheiros que a DuPont haviam desenvolvido poderia funcionar para cordas agudas. Lindemann contactou Segovia para receber amostras de nylon da DuPont (SMALL, 2018).²⁴⁰

developed various treatments that substantially increased the specific weight or flexibility of gut and allowed the production of more resonant bass strings. (TYLER; SPARKS, 2007, p. 209).

²³⁹ Gut strings were being made locally throughout the Spanish and Portuguese colonies in South America at this time by artisans who had brought their skills with them from the Old World, although the best strings were imported from Europe. They were expensive items (two sets could cost as much as a new guitar), and were generally sold in *pulperias* (bars, which doubled as general stores) because few towns had yet developed to the point where their economies could support a specialist music shop. From 1785 onwards, references to metal-wound bass strings can be found in inventories from the Buenos Aires Customs Office, relating to shipments of over-spun and plain guitar strings to Montevideo and other cities in the region (TYLER; SPARKS, 2007, p. 216).

²⁴⁰ (...) during a visit to New York during the Christmas holidays in 1946, he met General Charles Lionel Lindemann, a counselor with the British Embassy in Washington. Hearing Segovia speak of his need for strings, Lindemann told Segovia that he had friends in the DuPont family and asked if the nylon material DuPont engineers had developed might work for treble strings. Lindemann arranged for Segovia to receive samples of nylon from DuPont (SMALL, 2018).

Augustine usava nylon para o núcleo dos bordões no lugar dos fios de seda usados nas cordas anteriores ao nylon. Ele experimentou metais diferentes para envolver as cordas e tentou vários métodos de polimento até conseguir um som que agradasse Segovia: “Em 1947, a Albert Augustine Ltd. foi fundada e começou a produzir cordas de várias tensões em embalagens com uma foto de Segóvia e um poema escrito pelo maestro elogiando suas cordas” (SMALL, 2018).²⁴¹

Segóvia descreveu sua tentativa de usar nylon para a primeira corda do violão. Segundo Segóvia,

(...) quando ela alcançou a afinação adequada e ouvi seu som nítido, embora tivesse um leve sotaque metálico que o distinguia da tripa, eu soube imediatamente que uma vida mais cheia e feliz estava se abrindo para o meu amado violão (SMALL, 2018).²⁴²

Esse feito foi citado por Mark Small na *Classical Guitar Magazine* como maior e mais importante mudança no violão desde Antonio Torres:

Desde meados do século XX até o presente, os guitarristas clássicos e flamencos têm tido como garantida a disponibilidade de uma gama de cordas de guitarra de alta qualidade e acessíveis, produzidas por uma variedade de fabricantes. Mas todos os que tocaram os ancestrais do violão (vihuela, alaúde, violão barroco e violão da era romântica) a partir de 200 anos atrás, e os tocadores de violão moderno até o final da década de 1940, não tiveram tanta sorte. Entre as muitas coisas pelas quais podemos agradecer a Andrés Segovia, está seu trabalho com Albert Augustine no desenvolvimento de cordas modernas de violão clássico. [...] Não é exagero dizer que a substituição da antiga corda de tripa, que se estabeleceu por séculos, pela corda de nylon, é a inovação mais significativa e universalmente aceita no desenvolvimento do nosso instrumento desde as inovações feitas pelo luthier Antonio Torres (1817-1892) (SMALL, 2018).²⁴³

Um breve exemplo de como a mudança nas cordas pode afetar, além da sonoridade do instrumento, sua técnica pode ser observado em uma análise da relação entre consistência do material e força necessária para fazer a corda vibrar ou para apertá-las

²⁴¹ In 1947, Albert Augustine Ltd. was established and began producing strings of various tensions in packaging bearing a photo of Segovia and a poem penned by the maestro praising Augustine strings (SMALL, 2018).

²⁴² When it had reached its proper pitch and I heard its clear sound, although it had a faint metallic accent that distinguished it from gut, I knew at once that a fuller and happier life was to open up for my beloved guitar (classicalguitarmagazine, 2018, p.1).

²⁴³ From the mid 20th century to the present, classical and flamenco guitarists have been able to take for granted the availability of a range of affordable, high-quality guitar strings produced by a variety of manufacturers. But all who played the guitar’s ancestors (vihuela, lute, Baroque guitar, and Romantic-era guitar) beginning 200 years ago, and players of the modern guitar through the late 1940s, were not so fortunate. Among the many things for which we can thank Andrés Segovia is his work with Albert Augustine on the development of modern classical guitar strings. As we shall see below, Augustine and those with whom he worked brought revolutionary changes to the guitar world in 1948 with the development of nylon treble strings and much-improved basses. It’s no exaggeration to say that the nylon guitar string’s replacement of the centuries-old gut string is the most significant and universally accepted innovation in our instrument’s development since those introduced by luthier Antonio de Torres (1817–1892) (SMALL, 2018).

contra o braço do violão. Comparadas às cordas de nylon, as de tripa são menos tensas, mais frágeis, com tendência maior a se partirem²⁴⁴. Para Turnbull, o nylon trouxe uma nova dimensão sonora: “a sonoridade bem abafada das cordas de tripa deu lugar a clareza de voz, mais brilhante” (TURNBULL, 1991, p. 79)²⁴⁵.

Amorim (2009) cita o Estudo nº 10 de Villa-Lobos para exemplificar uma mudança técnica em função do material das cordas. Nesse estudo, como os ligados se repetem por quase dois minutos, é necessária uma resistência de mão esquerda fora do padrão que o repertório da época exigia. Hoje em dia, como as cordas de nylon são mais tensas, mesmo com toda a evolução da técnica violonística, é comum que se faça uma adaptação nesse estudo:

Vale a pena frisar, também, que o fato de Villa-Lobos sugerir que os ornamentos (ostinatos) agrupados em semicolcheias sejam realizados por um único ligado composto (nesse caso, um toque da mão direita para quatro notas executadas pela mão esquerda). A tensão e as cordas sintéticas do violão do século XXI não permitem, para a maioria dos violonistas, que o trecho seja executado tal como está escrito. A solução mais recorrente – verdadeiramente estabelecida na interpretação villalobiana – é tocar as três primeiras notas ligadas, enquanto a última, em corda solta, é levemente articulada (AMORIM, 2009, p. 141).

²⁴⁴ A Aquila USA, com sede na Itália, introduziu sua linha Nylgut, de cordas feitas de material sintético. Essas cordas se prestam a imitar as características acústicas das cordas de tripa sem os defeitos típicos, como alto custo, vida útil curta e instabilidade severa ante alterações climáticas.

²⁴⁵ The rather muffled tone of gut strings gave way to a clarity of voice that, though brilliant, did not lack warmth. (TURNBULL, 1974, p. 79).

6. CATEGORIAS: BASES PARA UMA ABORDAGEM DO VIOLÃO EM DIÁLOGO COM A CONTEMPORANEIDADE

Nos cinco capítulos anteriores discutimos importantes questões que nos foram caras durante a preparação de *Rua das Pedras*. Dentre elas, as controversas conceituações de técnica tradicional e técnica expandida, que refletem, por sua vez, um dúbio entendimento sobre o desenvolvimento da técnica violonística. A fim de compreender com maior clareza as diversas possibilidades que o desenvolvimento da técnica violonística pode abarcar, para além de definições restritivas, estabelecemos cinco categorias em que esse desenvolvimento, chamado por vezes de “expansão”, pode ser entendido sob diferentes pontos de vista.

6.1. Categoria 1: transformação de habilidades mecânicas convencionais

Pensar sobre o processo de transformação da técnica instrumental sob a ótica de uma expansão, como sinônimo do aumento de suas possibilidades mecânicas, pode comprometer o entendimento desse processo. A ideia de expansão, como vimos no decorrer do trabalho, pode estar ligada à tentativa de estabelecer limites de uma técnica dentro de um estilo musical específico. Sob essa ótica, restrições arbitrárias podem ocorrer, levando à diminuição de possibilidades expressivas. Por exemplo, para atender as aspirações de uma maioria de indivíduos que gozam de prestígio em determinado mundo da arte, algumas demandas técnicas podem deixar de ser utilizadas em determinados estilos, ocasionando, assim, uma “contração” da técnica em vez de uma expansão. O caso do rasgueado exemplifica essa ideia de forma clara.

Ao descobrir uma nova possibilidade para a realização de uma demanda musical, a possibilidade antiga não deve ser abandonada necessariamente. Como grande parte dos métodos do século XIX explicava a maneira de tocar a música dos próprios autores, a negação de possibilidades expressivas, que não se encaixavam na visão deles, era esperada. Vimos essa preocupação em Pelzer (1833), que se propôs a preparar o aluno para um repertório mais abrangente, por meio do estudo da diversidade de toques de mão direita e de digitações retiradas de vários autores da época. Um bom exemplo de retrocesso técnico está nos métodos posteriores ao de Aguado (1825), que, de certa forma, negaram os

avanços técnicos propostos por ele. O próprio Aguado negou alguns de seus avanços em 1843, restringindo o uso do dedo anelar da mão direita, por exemplo.

Pelo exposto, nesta categoria, utilizaremos o termo transformação, por sua maior abrangência, em vez de expansão. Essa categoria está ligada à natural transformação, expansão, extensão, restrição, proibição, diminuição e aumento das possibilidades mecânicas do violão dentro do território das “alturas definidas” através do tempo. Em um conjunto mais atual de habilidades, podemos citar, nesta categoria, o uso de pestanas e meias pestanas com os dedos 2, 3 e 4, expandindo a habitual realização com o dedo 1; o uso do polegar da mão esquerda para pressionar as cordas, em pestanas ou isoladamente; o uso do dedo mínimo da mão direita. Cabe lembrar que o primeiro método de violão de seis cordas simples propunha algumas dessas possibilidades. Aguado (1825), além de falar da possibilidade de se usar do dedo mínimo da mão direita em casos raros, propôs o uso do dedo mínimo da mão esquerda para realizar meias pestanas. Segundo o autor, “também se faz uma meia pestana com o dedo mínimo, que em alguns casos pode ser útil, como no exemplo a seguir”.²⁴⁶



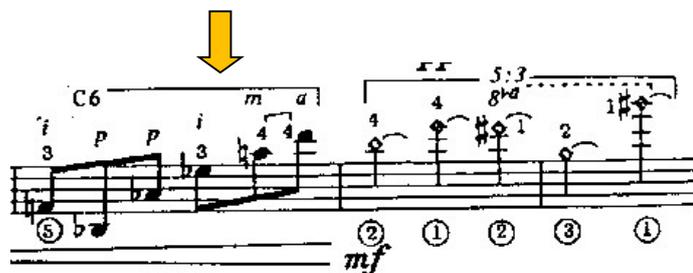


Figura 105: Meia pestana com o dedo 4 no Scherzo da Sonata Op. 47 de Ginastera.

Na primeira metade do século XX, encontramos, em Villa-Lobos, principalmente nos *12 Estudos para violão solo*, um marco na expansão do terreno técnico estabelecido. Podemos citar, dentre outros exemplos, o toque duplo e triplo do polegar nos arpejos do Estudo 11 ou o toque duplo dos dedos I e M no Estudo 12, procedimentos mecânicos não utilizados até então. Ainda em Villa-Lobos, podemos também considerar uma expansão da técnica estabelecida em peças que propõem intensa resistência física ao utilizarem movimentos repetitivos, que demandam maior resistência muscular. Como exemplo, podemos citar os arpejos dos Estudos 1 e 11, as pestanas na segunda parte do Estudo nº 2, as repetições da ação conjunta dos dedos P-I-M-A no Estudo 4, os ligados dos Estudos 3, 9 e 10, as escalas e as repetições de notas nas cordas mi e lá e os repetitivos glissandos no Estudo 12 etc.

Com a possibilidade de expandir a técnica violonística além do padrão imposto por convenções (algumas bem incertas, por sinal), aventa-se a opção de não fazer alterações desnecessárias em algumas obras somente porque a técnica “convencional” não responde à altura de uma demanda técnica proposta. No exemplo a seguir, podemos ver uma passagem da *Sonata para violão* de António José, que sofreu uma alteração em sua versão editada. Um trecho no último compasso do sistema (indicado pela seta) não poderia ser executado com uma digitação convencional (utilizando a abertura entre os dedos 1 e 4), já que a distância entre as notas sol (no baixo) e ré (corda mi), seria impossível para a maioria dos violonistas:²⁴⁷

²⁴⁷ Eu, que tenho uma mão considerada grande, somente alcanço a nota dó#.



Figura 106: Sonata de A. José (manuscrito).

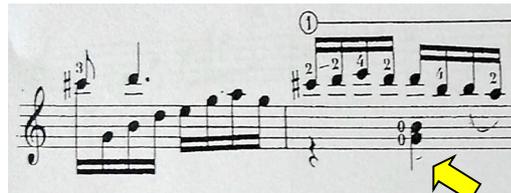


Figura 107: Sonata de A. José (edição).

248

Nesse trecho, se utilizarmos o polegar da mão esquerda para pressionar a nota sol, o dedo 4 (ou até o dedo 3) alcançaria a nota ré com certa facilidade. A possibilidade de usar o polegar da mão esquerda para pressionar as cordas está sendo cada vez mais considerada por muitos interpretes e compositores. Nessa técnica, o polegar vem por cima do braço do violão (pelo lado das cordas primas), deixando a mão esquerda sem apoio e sem a possibilidade de usar a força de oposição para ajudar a pressionar as cordas:



Figura 108: Uso do polegar para pressionar as cordas por Marcus Tardelli.

Apesar da desvantagem de perder o apoio do polegar atrás do braço do violão, essa técnica tem como vantagem uma maior abertura em comparação com as aberturas que se pode fazer entre os dedos IM ou IA, possibilitando, assim, maior extensão. Ademais, pestanas e meias pestanas com o polegar permitem a liberação dos quatro dedos para fazer melodias e acordes antes não possíveis. Destacamos que o violonista Marcos Tardelli utiliza, com maestria, o polegar para pressionar as cordas, tendo escrito peças e arranjos de execução somente possível com essa técnica.²⁴⁹

No exemplo a seguir, podemos ver essa possibilidade técnica utilizada explicitamente em composições para violão. Em *Tonada por Despedida*, peça de 2002, a digitação é sugerida com a letra P (polegar) juntamente às letras M e I (mano izquierda).²⁵⁰



Figura 109: Uso do polegar para pressionar cordas em *Tonada por Despedida*. Fonte: SANCHÉS, 2002.

251

6.2. Categoria 2: O violão como um corpo sonoro total

Essa categoria exemplifica o uso de todo o violão – tampo harmônico, fundo, laterais, braço, mão e cordas – como fonte sonora. Está ligada às diferentes possibilidades sonoras do violão que fogem ao padrão de alturas definidas, sendo as mais frequentemente classificadas na literatura acadêmica como “técnicas expandidas”. É o caso do uso percussivo do violão,²⁵² da produção de ruídos nas cordas ou no corpo e de toda uma vasta gama de sonoridades “estranhas” ao violão harmônico-melódico. São exemplos dessa categoria obras como: *Si le jour Parait* de Ohana, *Las Seis Cuerdas* de Company, *Sonata Op. 47* de Alberto Ginastera, *Sequenza XI* de Luciano Berio, *Tellur* de Tristan Murail, *Estudos Percussivos* de

²⁴⁹ Durante a confecção deste trabalho, no ano de 2019, gravamos uma entrevista de quarenta e cinco minutos, na qual o violonista Marcus Tardelli, gentilmente, demonstra diversos aspectos do uso desta técnica. Estamos realizando a transcrição desta entrevista e aventamos a possibilidade de fazer um artigo, especificamente sobre esta técnica, após conclusão deste trabalho.

²⁵⁰ Mão esquerda.

²⁵¹ SANCHEZ, Juan Antonio. *Tonada por despedida*. In *Piezas Esenciales para guitarra*. Santiago de Chile: Microtono ediciones musicales, 2002. Partitura.

²⁵² Em Set/Tsao (2014, p. 189-195) podemos ver maiores informações sobre o violão percussivo. Ainda sobre o violão percussivo, vale menção à pesquisa de doutorado (em andamento, na UFMG) do violonista Stanley Levi.

Kampela, dentre outras. Nas duas figuras a seguir, podemos observar a exploração da sonoridade das cordas do violão além do diapasão. Os três acordes arpejados no segundo compasso do exemplo são realizados na parte de cima da pestana do violão:

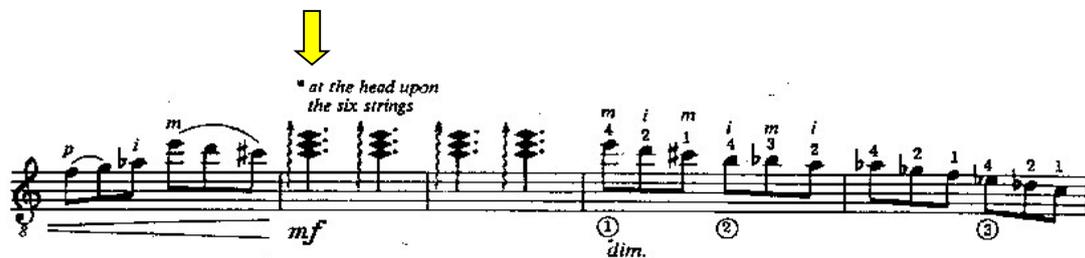


Figura 110: Violão como corpo sonoro total no Scherzo da Sonata op. 47, de Ginastera.

No próximo exemplo, podemos ver uma sequência de rasgueados com o uso percussivo de abafadores, toques no tampo e tambora:

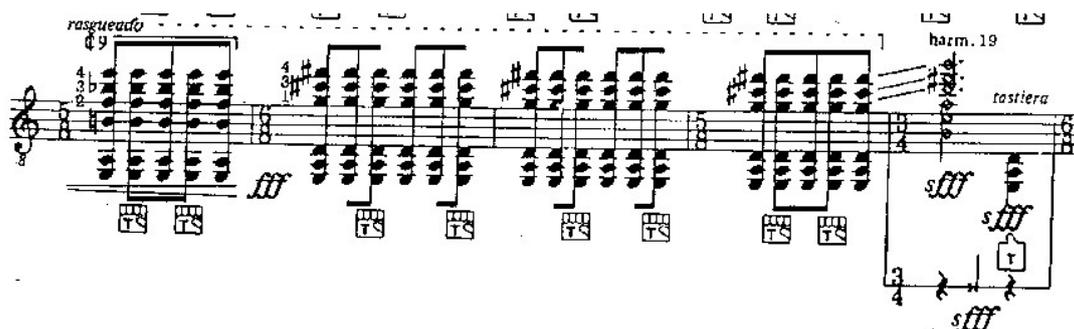


Figura 111: Violão como corpo sonoro total no Finale da Sonata op. 47, de Ginastera.

O uso do violão como um corpo sonoro total vem se mostrando uma tendência não somente na “música contemporânea” de concerto, tendo se popularizado em outros estilos, como *fingerstyle* e o *crossover*.

6.3. Categoria 3: uso do corpo como extensão do instrumento

Essa categoria se refere ao uso da voz ou do corpo intimamente mesclados a gestos instrumentais como expansão das possibilidades idiomáticas. Sob essa perspectiva, sonoridades produzidas pela voz ou pelo corpo do performer se somariam às possibilidades sonoras do violão, buscando o ideal de perfazer um só instrumento. Como exemplo, podemos citar *Rua das Pedras* (2014) e *Repetér* (2015), de Paulo Rios Filho. Sobre a primeira, o compositor destaca:

A relação entre texto e música se dá, na obra *Rua das Pedras*, mais através do fator rítmico e gestual da poesia — implicado no ato de falar o texto com uma determinada inflexão — do que exatamente dos sentidos criados por ela. Também por isso, para dar relevo a este aspecto, é que a poesia original foi adaptada para a peça: o texto original é contorcido para compor sonoridades, gestos e efeitos musicais mais ou menos precisos, eventos sonoros que se relacionam ritmicamente e timbricamente ao que o violão faz durante, antes e depois dos trechos com intervenção vocal. Nesse sentido, não há muita diferença entre os momentos em que a voz faz puros efeitos — ruídos vocálicos independentes do texto — e aqueles em que a voz deve recitar um texto escrito advindo do poema utilizado, na obra. Trata-se sempre da tentativa de expandir a escrita instrumental para o corpo do instrumentista, que utiliza a voz como uma extensão do violão (RIOS FILHO, 2016).

Outro bom exemplo para essa categoria é a *Balada para violão solo* (1981/82), de Artur Kampela, em que há uma passagem na qual o violão chega ao seu máximo potencial de volume durante um rasgueado, ao que o compositor indica um grito, como que a preencher uma deficiência de potência do instrumento, propiciando o clímax da peça. Abaixo, podemos ver a indicação desse grito:

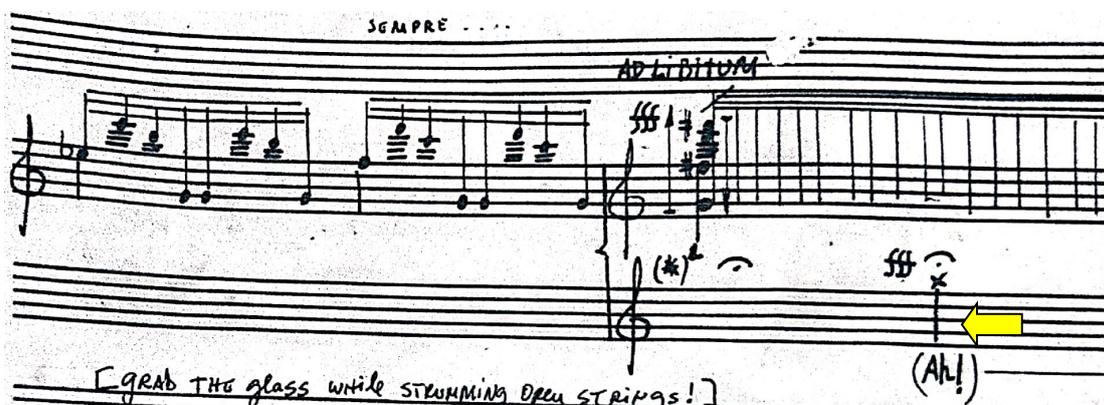


Figura 112: Uso da voz na *Balada para violão solo*, de Kampela.

Nas instruções, o compositor orienta a entrada desse gesto vocal, como podemos ver na figura seguinte:

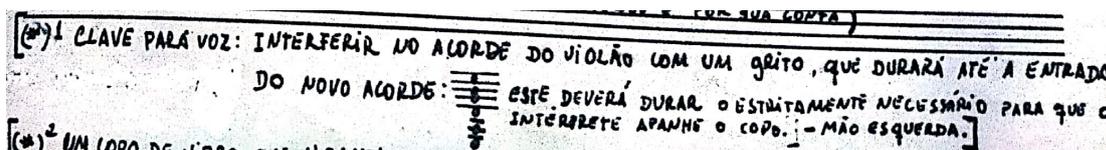


Figura 113: Uso da voz na *Balada para violão solo*, de Kampela.

Sobre o uso da voz na peça, Kampela afirma:

A Balada usa a voz de uma maneira “quase catártica” ou seja eu ponho pra fora ao final toda a tensão que se vai construindo durante a peça e uso este tipo de emissão como uma espécie de “energia represada” que precisa ser posta pra fora. Depois desta peça em muitas outras é particularmente no meu *Percussion Study III* eu uso novamente a voz porém desta vez enquanto elemento estrutural dos componentes compositivos, ou seja de maneira timbrística e temática ao fim da peça onde o violonista usa os sons onomatopaicos de maneira rítmica como se fora uma nota tocada. Eu passo a fazer uso desta maleabilidade fundamental do músico ou seja da corporeificação de sua gestualidade em grande parte de minhas peças: quarteto de cordas, Antropofagia, happy days etc para diferentes instrumentos e formações (KAMPELA, 2020).

No próximo exemplo, podemos ver como o compositor destina o segundo sistema à escrita da voz no Estudo Percussivo nº 3:

Figura 114: Uso da voz no *Estudo Percussivo nº 3*, de Kampela.

6.4. Categoria 4: o violão preparado

Nessa categoria, há possibilidade de alteração das características sonoras originais do instrumento por meio analógico, com interferência física (violão modificado pela interferência de diferentes objetos), ou digital (por meio de programas computacionais). Na música de concerto, essa prática teve início em 1938:

(...) com a extensão da capacidade timbrística do piano de Jonh Cage, anexando pedaços de metal, borracha e outros materiais às suas cordas, produzindo um som não muito diferente de um gamelão ou de uma grande orquestra de instrumentos de percussão (SCHNEIDER, 2015, p. 226).²⁵³

²⁵³ With Jonh Cage’s extension of timbral capacity of a piano by attaching bits of metal, rubber, and other materials to its strings, producing a sound not unlike a gamelan or a large orchestra of percussion instruments (SCHNEIDER, 2015, p. 226).

Vimos que Ohana, em *Si le jour Parait*, aventou essa possibilidade ao utilizar uma barra de madeira para tocar as cordas. Nas obras para violão de Arthur Kampela e Dominik Frasca, podemos encontrar diversos exemplos que ilustram essa categoria. Há exemplos de performances nas quais as cordas são tocadas com colheres, baquetas e arcos diversos. Da mesma forma, características sonoras podem ser alteradas pela fixação de objetos nos trastes e no corpo do violão. Um caso ainda diferente é o de usar cordas de uma maneira diferente da habitual, como podemos ver na obra *Mina Sonora* de Teodomiro Goulart, em que alguns dos doze violões empregados usam apenas bordões. A mesma obra, aliás, é centrada em diálogo inédito entre o violão e um acessório, o mastro em que o instrumento é fixado, de modo a fazê-lo pendular ou girar rapidamente, criando efeito sonoro surpreendente, sobretudo em meio ao jogo camerístico da peça.

É curioso como a indústria pode absorver a necessidade de transformação dos sons originais do instrumento. A empresa Creative Tunings Inc. desenvolveu um tipo de capotraste chamado Spider Capo, que é capaz de pressionar as cordas individualmente. Também se pode regular a pressão para realizar harmônicos ou sons abafados. O uso desse aparelho permite um número incontável de afinações, além de propiciar inúmeras combinações entre notas abafadas, harmônicos e cordas pressionadas ou soltas:



Figura 115: O *Spider Capo* da Creative Tunings.

Podemos ver detalhes sobre o uso do violão preparado através da história em Set e Tsao (2014, p. 183-189) e em Schneider (2015).

6.5. Categoria 5: a técnica sem o violão ou o violão sem a técnica

Essa categoria é, provavelmente, a mais controversa, na medida em que é uma possibilidade conceitual diferenciada. Aqui, identificamos a não necessidade de relação entre homem (técnica) e violão. Ou seja, existe a possibilidade de se levar todo o arcabouço de habilidades mecânicas e musicais de um violonista para outro instrumento. Um exemplo paradigmático é *Exoskeleton (2009)*, de Arthur Kampela. Trata-se de dois estudos percussivos, uma para viola e outro para violoncelo, cujo título (em português, exoesqueleto) faz referência a uma espécie de cutícula resistente que alguns animais (principalmente insetos) possuem e da qual podem se livrar para aumentar de tamanho. A imagem serve de metáfora ao que ocorre na música: ela é pensada na perspectiva da técnica violonística, como se o violão, através de sua técnica, pudesse revestir outro instrumento. Elas são tocadas sem arco, com as mãos direita e esquerda realizando técnicas características do violão. Um violista, que somente tenha adquirido as habilidades para tocar a viola, não seria capaz de tocar essa peça. Sob essa ótica, podemos citar também a “obra” *Quantos Violonistas são necessários para desconstruir um piano (2017)*, de Cristiano Braga, Stanley Levi e Mathias Kole. Surgida de um processo de improvisação livre, a peça se vale das cordas do piano tocadas com técnicas violonísticas, como arpejos, rasgueados etc. Ainda um outro exemplo é o *Violão Eólico* de Walter Smetak, em que um violão microtonal é construído para ser pendurado e “tocado” pelo vento. Segundo o compositor:

Infiltra-se um novo fator nestas observações: que não existe o acaso, mas sim a causalidade. Prova esta afirmação um trabalho aonde foi usado um violão comum, em afinação original, e tocado pelo vento.(Violão eólico). Pela vibração, explorando a frequência inteira das cordas, tem acontecido um fenômeno de continuidade do som, modulando para um epílogo de uma coletividade para um Unísson. Não houve nenhuma interferência humana, foi apenas o próprio instrumento, já pré-existindo. Sendo este processo gravado, apareceu ainda um outro fator: a interacústica do instrumento: encontram-se sons e harmonias neste processo, que não ficam audíveis na maneira comum de tocar um instrumento qualquer de cordas. Desta pesquisa se desenvolveu depois o plano "OVO", que explora a interacústica, e simultaneamente, a microtonização, que se biparte em dois modos: 1° da afinação temperada, e 2° da afinação natural. Essas constatações se baseiam na obra do autor mexicano Julian Carillo, "SONIDO 13". Embora, como parece, esta obra seja pouco realizável, preocupa a mente e pode influir no procedimento tradicional do trabalho musical (SMETAK).

Como dito anteriormente, as categorias não são fixas e podem se imbricar em sua essência. De certa forma, a obra que nos motivou a escrever esta tese, *Rua das Pedras*, foi baseada, em grande parte, em gestos percussivos, que demandam técnicas percussivas não

características da técnica violonística normalizada. Além de compositor, Paulo Rios Filho é percussionista de formação. Assim, deixou transparecer sua base instrumental (as percussões) em outro instrumento, cujas características físicas permitem que seja explorado dessa forma.

7. TÉCNICAS EXPANDIDAS E O PREPARO DA PERFORMANCE EM RUA DAS PEDRAS, DE PAULO RIOS FILHO

Neste capítulo, trataremos dos problemas de performance encontrados durante o processo de estudo da obra *Rua das Pedras*. Todas as inquietações e dúvidas a respeito da técnica tradicional e de sua pedagogia, bem como a noção de técnica expandida e seus problemas conceituais (e a ausência de uma pedagogia que a abarcasse) vieram de frustrações iniciais na preparação da performance dessa obra. O tipo de perícia necessária para a execução de *Rua das Pedras* foge, e muito, às técnicas convencionadas do violão de concerto. Nesse sentido, Becker afirma:

Os meios necessários para a execução de certas obras de arte parecem tão acessíveis, que uma parte ou totalidade da realização da obra não implica qualquer dificuldade ou problema. Por exemplo, podemos imprimir ou fotocopiar livros sem grande dificuldade. Outras obras de arte exigem enorme perícia na execução. Uma ideia musical sobre a forma de partitura tem de ser interpretada, e isso implica em formação específica prévia, competência e sensibilidade (BECKER, 2010, p. 28-29).

Com o intuito de entender as dificuldades que o performer pode encontrar ao se deparar com tão complexa peça, e, também, gerar subsídio para novas performances dessa obra, analisaremos e descreveremos as dificuldades encontradas e como foram solucionadas. O relato de experiência no preparo de uma performance se ampara academicamente na chamada pesquisa artística. Sob essa ótica, podemos citar a pianista Luciane Cardassi (2006), que propõe a documentação dos processos de aprendizagem da obra musical como forma de maximizar a troca de experiências. No ensino formal, essas experiências resultam em aulas tutorias e material didático impresso. Esse modelo também pode complementar aulas tradicionais, e, em alguns casos, poderia preencher a lacuna deixada pela falta de metodologia para suporte às práticas de música contemporânea.

Muito frequentemente no estudo de instrumento ou canto os alunos aprendem com alguém que tenha maior experiência, e essa transmissão ocorre oralmente e através de demonstração prática, ficando normalmente restrita ao espaço da sala de aula, sem a devida documentação. Acredito que a documentação dos processos de aprendizagem de uma obra musical seja uma das experiências mais enriquecedoras do intérprete-pesquisador de hoje, e esses registros de suas experiências práticas virão, sem a menor dúvida, facilitar o caminho para futuros alunos e produzir o aprofundamento almejado na área de pesquisa em performance musical no Brasil e no mundo (CARDASSI, 2006, p.56).

Assim, analisaremos e discutiremos o uso das técnicas “expandidas” em *Rua das Pedras*, obra para violão solo de Paulo Rios Filho, percorrendo sobre as dificuldades de realização de algumas passagens e fornecendo sugestões de estudo para sua performance. Para organizá-las e entendê-las de forma mais ampla, utilizaremos as categorias expostas no capítulo anterior.

A possibilidade de interação com o compositor foi fundamental para a superação das dificuldades de realização das técnicas não convencionais. Nesse sentido, Becker afirma:

Por vezes os mundos da arte sofrem cisões que dão origem a subgrupos autônomos. Nesses casos, os membros de cada subgrupo conhecem um certo número de convenções e tornam-se depositários desse saber. Por exemplo, as pessoas que tocam a chamada “nova música” apercebem-se de que os compositores querem que eles consigam tirar sons não convencionais dos seus instrumentos. A maioria dos executantes aprende a tirar esses sons junto ao próprio compositor (BECKER, 2010, p. 75).

A relação de cooperação entre compositor e intérprete foi de suma importância para sanar os problemas de leitura e de realização das demandas técnicas. Não sendo possível tal cooperação, por motivos diversos, a documentação de processos de interpretação, principalmente por intérpretes que tiveram contato direto com o compositor, torna-se um substituto valioso.

7.1. O compositor

Ainda não existem trabalhos acadêmicos sobre a obra de Paulo Rios Filho, que, apesar da pouca idade, tem se notabilizado como um compositor prolífico e premiado. Para violão solo, compôs três peças. A primeira foi *Rossianas* Nº 1, em três movimentos, alusão irônica às *Rossinianas* de Mauro Giuliani, estas baseadas na obra do compositor italiano Gioacchino Rossini. As *Rossianas* de Paulo Rios Filho remetem, através de uma desconstrução temática, à obra do cantor e compositor popular pernambucano Reginaldo Rossi. *Rua da Pedras*, objeto deste trabalho e dedicada ao autor desta tese, é a segunda obra do autor para o violão; a peça *Repetér*, dedicada ao violonista João Carlos Victor, a terceira. O violão aparece também em obras camerísticas, como *Choro de Estamira*, *Música Peba nº 1* e *2*, *nav tirs nekadus hibridus nº 1* (para conjunto misto com violão), *nav tirs nekadus hibridus nº 4* (para violão e flauta) e *Xique-Xique Chic!* (para flauta, clarinete, violão e percussão).

Paulo Rios Filho nasceu em Salvador, Bahia, e é doutor em composição musical pela Universidade Federal da Bahia, onde defendeu sua tese “Um compor-emanhado: composição e análise ao longo de linhas”. Em 2007, sua peça *O Contrariador* foi selecionada para compor o programa da XVII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. No mesmo ano, foi vencedor em duas categorias do I Concurso de Composição Ernst Widmer. Em 2008, foi bolsista de composição no 39º Festival de Inverno de Campos do Jordão. Sua obra *O terramoto de 1755*, também de 2008, foi distinguida com Menção Honrosa no I Concurso Internacional para Jovens Compositores da Cidade de Portimão, em Portugal. No ano de 2009, recebeu premiações pelas peças: *Choro de Estamira*, no NE/BAM Brazilian Composers’ Competition, na Holanda, e *Mau*, premiada no I Concurso de Composição Prof. Fernando Burgos. Com a obra *O Enigmático Gato de Rimas*, foi contemplado com o prêmio FUNARTE/XVIII Bienal – categoria “câmara” – do júri da XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro. Ao longo de quase dez anos de carreira, Paulo Rios Filho tem trabalhado com uma diversidade de ensembles ao redor do mundo, como GNU, Camerata Aberta, Janela Brasileira, Abstrai Ensemble e Duo Robatto no Brasil; Nieuw Ensemble na Holanda, ICE e Orpheus nos Estados Unidos e Ensemble Modern na Alemanha. Tem colaborado também com músicos como Luciane Cardassi, Lucas Robatto, João Carlos Victor, Cristiano Braga e Humberto Monteiro. Suas obras têm sido apresentadas em diversos estados brasileiros e também em países como Venezuela, Argentina, Holanda, Alemanha, EUA, Portugal e Rússia. Em 2014, Rios Filho foi um dos 30 compositores a terem obras encomendadas para a XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, realizada pela FUNARTE no segundo semestre de 2015, no Rio de Janeiro. É membro-fundador da OCA – Oficina de Composição Agora, fundador do Camará Ensemble e da Delta Camerata Exploratória, e professor de música da Universidade Federal do Maranhão – Campus São Bernardo, desde 2013.

7.2. Gênese de *Rua das Pedras*

Rua das Pedras foi pensada sobre uma desconstrução de duas criações distintas: o poema *Sobre estas Pedras corre o Tempo...*, do poeta e filósofo maranhense Wandelson Miranda; e a música *Batucada* – que é o *Estudo nº 6* para violão solo do compositor e

maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, que apresenta elementos da música afro-brasileira, influência de quando o compositor mineiro viveu na Bahia.

A obra é baseada em *Sobre essas pedras corre o tempo...*, do poeta maranhense Wandêilson Miranda — e faz uso de seu texto (adaptado). Dedicada ao violonista Cristiano Braga, é como o efeito de uma lupa passando rapidamente sobre o *Estudo nº 6 – Batucada*, de Carlos Alberto Fonseca. É resultado do encontro entre sujeitos, todos ligados a cidades de ruas de pedras (cortadas por árvores que já não existem) (RIOS FILHO, 2016).

Nas figuras 116 e 117, podemos perceber como, em *Rua das Pedras*, o compositor se apropriou de uma síncope sobre a nota mi como geradora de motivo rítmico e melódico:



Figura 116: Início do *Estudo nº 6*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

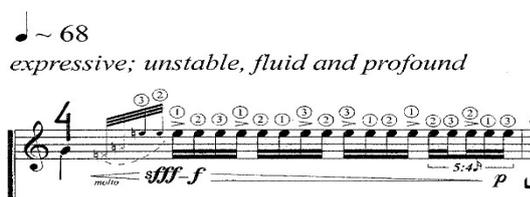


Figura 117: Início de *Rua das Pedras*, de Paulo Rios Filho.

Em *Rua das Pedras*, esse motivo rítmico e melódico é desconstruído à exaustão, gerando gestos e climas musicais completamente distintos, como podemos ver nos exemplos a seguir. Nos dois próximos trechos, podemos ver a transformação do motivo rítmico e melódico que caracteriza o *Estudo nº 6* de Fonseca. O uso de compassos alternados em *Rua das Pedras*, chamado pelo compositor de “modulação micrométrica”, quebra o *ostinato*, que caracteriza a noção de “batucada” no *Estudo 6* de Fonseca. Além de o tema ser exposto em diferentes regiões melódicas, esse tipo de modulação rítmica acontece durante toda a peça:



Figura 118: *Rua das Pedras*, compassos 36-37.

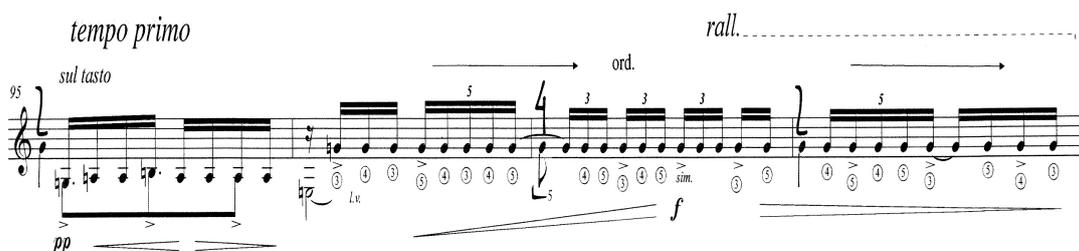


Figura 119: *Rua das Pedras*, compassos 95-98.

Nem tudo em *Rua das Pedras* é desconstrução. Algumas citações diretas também ocorrem, como podemos perceber no próximo exemplo:

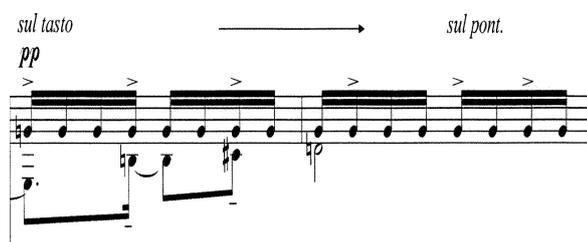


Figura 120: *Rua das Pedras*, compassos 89-91.

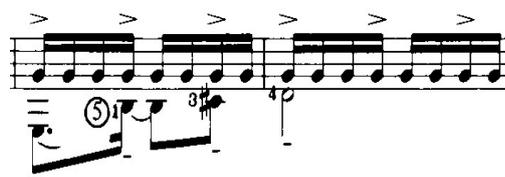


Figura 121: *Estudo nº 6*, compassos 17-18.

A adaptação do poema “Sobre estas Pedras corre o Tempo...” de Wandelson Miranda segue uma lógica semelhante à da parte violonística, em que o *Estudo nº 6* de Fonseca foi desconstruído. O texto em *Rua das Pedras*, que também foi desconstruído segundo orientações do compositor, não precisa ser recitado de forma inteligível, tendo em vista que a poesia surge, de forma espaçada, durante os 6,5 minutos de duração. Perde,

assim, qualquer noção de forma lógica comparável ao poema original. Obviamente, as palavras e frases do poema desconstruído possuem alguma força dentro da interpretação, principalmente quando há imbricação de gestos violonísticos com a poesia, como veremos adiante. O ponto principal é que não se trata de um poema acompanhado, que deve ser recitado com a empostação ideal e acompanhado ao violão. Segundo o compositor, o importante, além do sentido do texto, é que a sonoridade das palavras se encontre de tal forma com os gestos violonísticos que se tornem uma só coisa.

O compositor indica as dinâmicas e inflexões específicas para o texto, e estas têm sempre relação com os gestos musicais em que se imbricam. No exemplo abaixo, podemos ver a única parte do texto que não é baseado no poema “Sobre estas Pedras corre o Tempo...”. Essa parte cita simplesmente o nome do *Estudo nº 6* de Fonseca (*Batucada*). O interessante é que a indicação de dinâmica sugerida (sussurrado e quase inaudível), é a antítese de uma batucada, quase sempre forte, avassaladora. Assim, Rios Filho, na última palavra da peça, vale-se da desconstrução máxima da batucada como *gran finale*.

The image shows a musical score for the piece 'Ba-tu-ca-da'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is written on a five-line staff. Below the staff, the text reads: 'whisper: - "Ba-tu-ca-da" mp almost inaudible'. To the right of the staff, there is a graphic representation of a 'cloud of percussion effects below the hole' with a series of black squares of varying heights. Below this graphic, the dynamic marking 'pp' is followed by a double-headed arrow and a dashed line.

Figura 122: Rua das Pedras, compassos 132-133.

É preciso considerar que a “desconstrução” do poema, neste caso, desmonta quase totalmente o sentido, criando confusões sintáticas e extraviando a narrativa do original. Em suma, houve uma quase completa absorção da palavra (e do corpo) para o universo sonoro (rítmico, principalmente).

Seguimos com a transcrição literal do poema original e, em seguida, com a comparação à versão adaptada:²⁵⁴

²⁵⁴ A disposição do poema respeita a que o poeta nos enviou.

“A primeira coisa que Deus
criou foi a longa
viagem.”

Giorgos Seféres

Sobre essas pedras corre o tempo,
O corpo desatento do menino que fui.
No chão as flores amarelas dos ipês, a rua cortada
Em luz e sombra,
Zebrada pelo talhe das árvores,
Crispadas em seus troncos negros:
Já não existem;
No lugar um imenso muro, como que divisasse
O que sou, como uma chuva que é chuva
Apenas quando cai. Tal um campo sombrio
Abandonado entre desertos, a errar no silêncio transformador.
-Permanentemente entre-.
Um grito no meio da ponte ou a água que não
Sacia a sede e é deixada pela metade.
Sou algo que lembra de si, perdido no reino dessas pedras
Calcadas no chão da
Memória e para onde retorno com o coração ofegante.
Sou aquele menino que
Vem correndo do fundo do soto,
Com os braços e o corpo suado e ainda leva nos olhos
Um sentimento de mundo,
Pois redimir-se é sentir.
Esse mesmo menino vem subindo a rua de pedra,
Para dizer-me: se o poeta, a coisa no que
Habitado é Verdade ou apenas medo do Nada

O poema adaptado, além de acontecer de forma espaçada durante a música, é separado por barras de compasso, sugerindo uma divisão métrica, mesmo nas passagens *ad libitum*. A transcrição a seguir emula a divisão do poema contido na peça:

- “Sobre esta pedra corre o tempo”

- “O corpo desatento que foi”

- “No chão, as flores amarelas dos ipês negros | A rua cortada em luz e sombras
das árvores | Zebrada pelo talhe, em seu troncos crispadas...”

- Já não existem;”

- *“No lugar, um imenso muro”*
- *“Apenas quando cai, tal um campo sombrio”*
- *“Como se divisasse uma chuva que é chuva”*
- *“Abandonada pelos desertos”*
- *“Permanentemente”*
- *“Sacia a sede e é deixado pela metade”*
- *“Calçadas no chão, do fundo do souto | O braço e o talhe nos olhos | As flores e sombra - A rua, seus troncos... | “Crispadas”*
- *“Este mesmo corpo vem subindo a rua de pedras para dizer-me: | Se a coisa no que habito é Verdade | ou apenas medo...”*
- ...do nada.”*

Na tabela a seguir, fizemos a comparação entre o poema original e os trechos adaptados. A organização da tabela tem o simples objetivo de facilitar a apreciação das diferenças entre o poema original e o adaptado:

Tabela 2: Diferenças entre poema original e poema adaptado em Rua das Pedras.

| Comparação entre poema original e poema adaptado em Rua das Pedras | |
|--|--|
| Poema original | Poema adaptado |
| Sobre esta pedra corre o tempo, | Sobre essas pedras corre o tempo, |
| O corpo desatento do menino que fui. | O corpo desatento que foi |
| No chão as flores amarelas dos ipês | No chão, as flores amarelas dos ipês negros |
| a rua cortada Em luz e sombra, | A rua cortada em luz e sombras das árvores |
| Zebrada pelo talhe das árvores, Crispadas em seus troncos negros: | Zebrada pelo talhe, em seu troncos crispadas...” |
| Um grito no meio da ponte ou a água que não Sacia a sede e é deixada pela metade. Sou algo que lembra de si, perdido no reino dessas pedras | Sacia a sede e é deixado pela metade |
| | Batucada |
| Calçadas no chão da Memória e para onde retorno com o coração ofegante. Sou aquele menino que Vem correndo do fundo do souto, Com os | Calçadas no chão, do fundo do souto O braço e o talhe nos olhos As flores e sombra - A rua, seus troncos... “Crispadas” |

| | |
|--|--|
| braços e o corpo suado e ainda leva nos olhos Um sentimento de mundo, | |
| Pois redimir-se é sentir. Esse mesmo menino vem subindo a rua de pedra, Para dizer-me: se o poeta, a coisa no que Habito é Verdade ou apenas medo do Nada | Este mesmo corpo vem subindo a rua de pedras para dizer-me: Se a coisa no que habito é Verdade ou apenas medo...” ...do nada. |

7.3. “Técnicas expandidas” em *Rua das Pedras*

Rua das Pedras apresenta diversos desafios interpretativos inusuais aos violonistas que tiveram formação baseada nas convenções técnicas do violão de concerto tradicional. Seguindo a abordagem indicada por Cardassi (2006), realizamos a pré-leitura da peça, a fim de nos familiarizarmos com possíveis problemas interpretativos. Durante esse processo, identificamos os trechos nos quais a notação (não convencional) necessitava de uma análise prévia devido às especificidades. Identificamos, também, os trechos que demandavam a utilização de técnicas não convencionais para sua realização, ou que incluíam elementos não violonísticos, como poesia falada e efeitos sonoros vocais. As cinco categorias criadas durante nossa pesquisa e descritas no capítulo 6 foram fundamentais para entendermos o uso das técnicas expandidas em *Rua das Pedras*. As demandas técnicas expandidas em *Rua das pedras* podem ser entendidas sobre a ótica das categorias 1, 2 e 3 que foram expostas no capítulo 6.

A tabela a seguir apresenta uma classificação das técnicas expandidas em *Rua das Pedras*, seu nível de dificuldade e recorrência. Como dificuldade é um parâmetro subjetivo, variando de acordo com a experiência instrumental e capacidade motora de cada músico, sua classificação neste trabalho, ainda que bastante pessoal, pode servir de parâmetro para futuras performances da obra.²⁵⁵ Consideramos algumas variáveis para sua classificação, tais como: velocidade, distância do deslocamento, ritmos complexos e demandas técnicas não convencionais. As dificuldades de cada demanda técnica podem estar relacionadas à sua realização simultânea com outra demanda, por exemplo: velocidade de arpejo com traslado e notas fixas demandando distensões; velocidade de um gesto percussivo aliado à variação de toques em diferentes lugares do violão; ausência de padrão digitacional etc.

²⁵⁵ Não pretendemos, com este trabalho, esgotar as possibilidades de preparo e estudo da obra, mas demonstrar escolhas pessoais, baseadas no acúmulo de experiências de anos de estudo, que possam dar suporte ao preparo da performance de *Rua das Pedras* para outros violonistas.

Considerando todo esse conjunto, a fim de sintetizar a apreciação, elaboramos um índice que resume os níveis de dificuldade e a incidência de cada demanda técnica:

- 1- Baixa incidência e/ou baixa dificuldade: as demandas técnicas de baixa dificuldade são de realização quase imediata, sem a necessidade de tempo de estudo para sua execução.
- 2- Média incidência e/ou média dificuldade: as demandas técnicas de média dificuldade são aquelas que requerem um certo tempo para sua acomodação, não mais que algumas semanas de estudo.
- 3- Alta incidência e alta dificuldade²⁵⁶: as demandas técnicas de alta dificuldade são aquelas que requerem muito estudo e tempo de acomodação – mais que um mês – para sua realização satisfatória.

Tabela 3: Níveis de dificuldade e incidência das técnicas expandidas em *Rua das Pedras*.

| Demandas Técnicas Expandidas | Níveis de Dificuldade | Incidência |
|---|------------------------------|-------------------|
| Pizzicato <i>alla Bartók</i> | 1 | 2 |
| pima ²⁵⁷ com abafadores | 1 | 1 |
| Percussão com i.m | 3 | 3 |
| Percussão com a mão aberta | 2 | 1 |
| Tambora | 1 | 1 |
| Efeitos percussivos com alternância de dedos da MD e ME | 2 | 3 |
| Ruídos com a unha raspando a corda | 1 | 1 |
| Efeitos sonoros vocais | 2 | 2 |
| Vibrato transversal mais que meio tom, para fora do braço do violão | 1 | 1 |
| Rasgueados | 1 | 1 |
| Efeitos vocais | 2 | 2 |

Como já dissemos, a organização das demandas técnicas da tabela acima é pessoal e tem um caráter didático, servindo apenas para a organização do estudo a partir da visualização dos possíveis problemas. Podemos perceber, na tabela acima, que as demandas

²⁵⁶ Obviamente, a dificuldade de realização de determinada demanda técnica em uma peça tem um caráter individual.

²⁵⁷ Polegar, Indicador, Médio e Anular.

técnicas de difícil realização foram as percussivas. Logicamente, minha falta de experiência com o violão percussivo, e a falta de material didático que aborde o assunto, aumentaram essa dificuldade. Essa tabela foi um ponto de partida para a visualização e o entendimento de alguns problemas de performance encontrados na execução da peça. A seguir, analisaremos algumas técnicas expandidas presentes na obra e seus possíveis problemas interpretativos de acordo com a categoria em que essas demandas se encontram.²⁵⁸

7.3.1. O violão como corpo sonoro total em Rua das Pedras

O violão como corpo sonoro total, como já dito, é um violão cujas possibilidades sonoras se estabelecem tendo como fonte todo e qualquer componente físico do instrumento. Nesse sentido, qualquer parte que seja vibrante pode ser objeto sonoro. Em *Rua das Pedras*, essa possibilidade latente do violão se traduz, na maioria dos casos, em sonoridades claramente percussivas, realizadas no tampo e nas cordas.

Em toda minha formação como violonista, que abarcou escolas especializadas, bacharelado, mestrado e doutorado em andamento, tive pouquíssimo contato com a ideia de violão percussivo. A única peça que toquei que explora sonoridades não convencionais e alguma percussão no violão foi a *Sonata op. 47* de Alberto Ginastera. Sendo assim, o processo de preparação de *Rua das Pedras* se tornou um processo de autoconhecimento, no qual eu tive que entender minha formação artística e suas lacunas. Ao me deparar com a peça, inicialmente, não tinha ideia de como realizar a maiorias das passagens que utilizavam técnicas expandidas, principalmente as passagens percussivas. Assim, partindo da lacuna sistêmica em relação ao ensino de música contemporânea, mencionada anteriormente, acreditamos que, com esse relato, podemos gerar subsídio para futuras performances dessa e de outras obras que utilizem o violão como um corpo sonoro total.

A realização de percussão ao violão exige um bom conhecimento do corpo do instrumento, pois é necessário saber quais são os melhores pontos de contato para se obter a melhor sonoridade para o contexto, distinguindo os pontos de maior ressonância e fragilidade. Dependendo do modelo do instrumento, tipo de leque harmônico, espessura do tampo, o lugar de melhor ressonância percussiva pode variar. Instrumentos antigos ou com

²⁵⁸ Ver categorias, CAPÍTULO 6.

tampo muito fino, como é o caso de instrumentos construídos com a técnica chamada *Double Top* (duplo tampo), podem não ser indicados para esse fim.

Em *Rua das Pedras* os efeitos percussivos acontecem de forma diversa. Aparecem ora na forma de percussão precisa, com ritmo e local onde devem ser realizados, ora na forma improvisatória, com escrita imprecisa. Esses efeitos podem acontecer tanto de forma isolada quanto compondo gestos musicais específicos. No exemplo seguinte, vemos como o compositor mostra o sistema de notação que utiliza para indicar o local do violão onde deve ser feita a percussão. As siglas entre parênteses significam mão direita (*r*, *right hand*), mão esquerda (*l*, *left hand*) e polegar da mão direita (*r.h*, *thumb*):

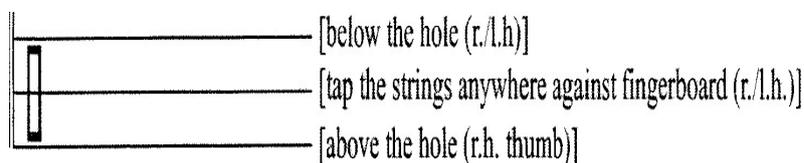


Figura 123: Sistema de notação em *Rua das Pedras*.

A figura 124 indica um gesto percussivo a ser realizado em três regiões do violão e que deve ser tocado com diferentes dedos. O ritmo, além de preciso, com indicações de dinâmica variada, é muito rápido, exigindo do intérprete uma habilidade fora do habitual no repertório tradicional do violão. É preciso tocá-lo com a parte interna dos dedos em vez da ponta, como de costume. Gestos percussivos semelhantes a esse acontecem em nove ocasiões durante a peça, sendo todas com modelo rítmico e digitalacional diferentes. A ausência de padrão rítmico e digitalacional acrescenta uma dificuldade a mais, ligada à memorização:

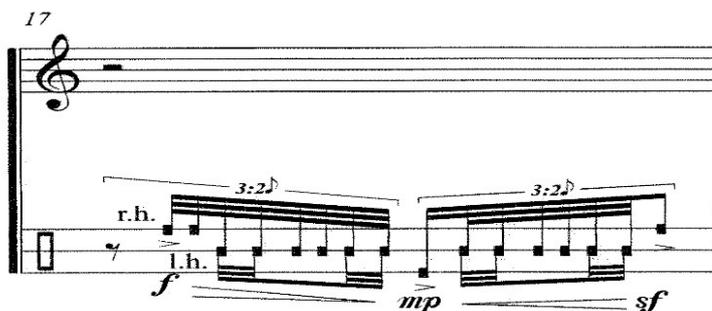


Figura 124: Gesto percussivo de difícil realização em *Rua das Pedras*, compasso 17.

A primeira impressão que tive ao me deparar com essas demandas técnicas percussivas em uma pré-leitura foi de clara falta de habilidade motora para executar a peça de forma satisfatória. Manter a velocidade exigida e realizar as indicações de dinâmicas sugeridas, além de tocar com os dedos abertos, parecia uma tarefa impossível. A falta de coordenação era total, senti-me como um aluno de percussão na primeira aula, tendo que tocar uma peça de altíssimo nível. Esse foi um fato novo (e assustador) em minha vida profissional como violonista e professor: deparar-me com uma técnica nova, para a qual não via possibilidade de realização, nem a médio ou longo prazo. Outrossim, eu não conhecia nenhum método que abordasse uma demanda técnica semelhante.

Outro fato curioso foi que, em *Rua das Pedras*, acontecem demandas técnicas tradicionais, algumas fáceis e outras de difícil realização. As técnicas tradicionais, mesmo as mais difíceis, foram dominadas em um curto espaço de tempo, bem como as expandidas de fácil realização. Assim, em uma mesma peça, eu me encontrava em diferentes níveis de desempenho técnico, dominando algumas passagens e sem ideia de como tocar outras.

Se, em *Rua das Pedras*, diversas demandas técnicas tradicionais não me apresentaram grandes problemas de realização, a completa falta de habilidade para tocar os gestos percussivos precisos retratados acima me remeteu ao que Keith Swanwick (1979) chama de nível manipulativo de aprendizado musical.²⁵⁹ A partir dessa constatação, comecei a explorar e adaptar os movimentos que faziam parte do meu repertório de habilidades para tocar essa passagem. Ao relatar esse problema ao compositor, ele propôs mudanças na digitação das passagens, com vistas a facilitá-la. Assim, ele sugeriu que, em vez de utilizarmos os dedos para realizar a percussão, utilizássemos as palmas das mãos de forma alternada. Percebemos que isso, embora facilitasse a execução das passagens, acarretava uma mudança no timbre e na qualidade dos sons percussivos. Os gestos percussivos virariam “outra coisa”. Pareceu-me, também, má ideia mudar a peça em função de uma falta de habilidade minha. Optei por experimentar alternativas antes de aceitar qualquer alteração. De início, experimentei o mais óbvio, estudar de forma lenta, com

²⁵⁹ No modelo espiral do desenvolvimento musical de Keith Swanwick encontram-se representadas as oito “camadas” de desenvolvimento: Sensorial, Manipulativo, Pessoal, Vernáculo, Especulativo, Idiomático, Simbólico e Sistemático, que são consideradas de acordo com determinadas mudanças qualitativas de comportamento musical. Cada duas camadas correspondem a uma dimensão crítica: Sensorial e Manipulativo correspondem a dimensão Material; Pessoal e Vernáculo correspondem a dimensão da Expressão; Especulativo e Idiomático correspondem a dimensão da Forma e Simbólico e Sistemático correspondem a dimensão de Valor (SWANVICK, 1979).

metrônomo, separando os gestos percussivos e estudando cada parte de forma isolada, percebendo com calma os problemas específicos de realização.

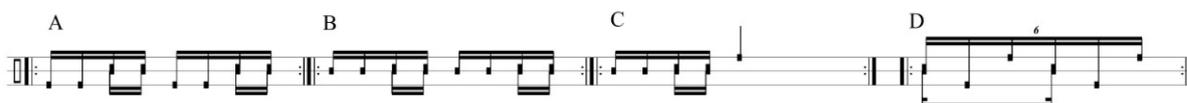


Figura 125: Sugestão de exercícios preparatórios para trabalhar progressivamente a complexidade gestual.

Na figura 126, estão algumas sugestões de exercícios que, em nosso caso, ajudaram a melhorar a realização dos gestos percussivos. Esses exercícios foram realizados de acordo com as “Notas de Performance” que antecedem a música (ver Figura 123). Exploramos diversos andamentos, desde semínima = 40 até semínima = 200. Esses exercícios visam dividir um gesto percussivo complexo (Figura 124) em vários gestos mais simples, facilitando sua compreensão e assimilação. Realizamos divisões semelhantes a essa em todos os gestos de difícil execução. Após três semanas de estudo, os gestos estavam bem mais fluentes, porém ainda lentos. Notamos que alguns problemas de execução de gestos percussivos estavam diretamente associados à falta de suporte muscular. Dor e cansaço muscular eram recorrentes, características de quem está começando a aprender um instrumento. Após três meses de estudo, a realização dessas passagens se mostrou satisfatória. Depois de dominada essa passagem, os outros gestos percussivos de difícil realização, como o da figura a seguir (a despeito dos ritmos diferentes), necessitavam de técnica semelhante para sua realização e, por isso, foram dominados mais facilmente.

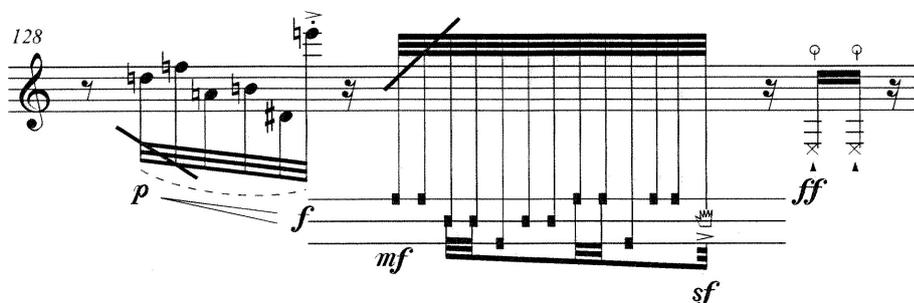


Figura 126: Gesto percussivo de difícil realização em *Rua das Pedras*, compasso 128.

O paradoxo que se colocou era: eu estava aprendendo um novo instrumento, um instrumento que eu tocava há mais de vinte anos e do qual era professor! Utilizar o violão

como um corpo sonoro total é praticamente o mesmo que aprender a tocar um novo instrumento. Tempo e paciência de esperar os músculos se acomodarem às novas demandas se mostraram a essência desse novo aprendizado. As práticas de performance contemporâneas podem colocar o intérprete, frequentemente, diante de desafios inusitados. Ao extrapolar as possibilidades sonoras convencionais do violão, o compositor acaba exigindo uma renovação constante de suas habilidades com o instrumento, o que pode requerer maior tempo de preparação de uma obra e reflexão constante sobre a prática artística.

7.3.2 Imbricando demandas técnicas

Outra dificuldade encontrada na preparação de *Rua das Pedras* foi a imbricação de gestos percussivos de diferentes naturezas com efeitos vocais e poesia. Na figura seguinte, está um exemplo dessa dificuldade. Após o complexo gesto percussivo mencionado anteriormente, acontece uma série de *tappings* de mão esquerda (em acelerando), juntamente a um *ostinato* percussivo com a mão direita, ao mesmo tempo em que o compositor pede a vocalização do som “sss”. Além da dificuldade de sincronizar esses três gestos, é necessário realizar dinâmicas diferentes entre as “vozes” das extremidades:

The musical score for Figure 127 shows measure 17. The top staff is a vocal line with a treble clef, containing the instruction "take your time | don't worry to play this within the left half note" and a melodic line with dynamics *mp* and *ff*. The bottom staff is a guitar line with a bass clef, featuring complex rhythmic patterns with 3:2 time signatures, marked with "r.h." (right hand) and "l.h." (left hand). Dynamics include *f*, *mp*, *sf*, *sub. ppp*, and *sfz*. A "voice effect - 'sss' sound" is indicated with a dashed line and a *sub. ppp* dynamic. The instruction "near the bridge" is also present.

Figura 127: Imbricações percussivas em *Rua das Pedras*, compasso 17.

A solução encontrada para realizar essa passagem com sucesso foi, novamente, separar as partes, estudar cada voz lentamente até sentir fluência motora, e, então, juntar as vozes: vozes inferiores com vozes extremas, voz do meio com voz superior e, enfim, as três vozes. Obviamente, isolar as dificuldades para estudo não é uma fórmula de sucesso

garantido, mas é uma prática disseminada entre diversos instrumentistas, e que se mostrou eficaz neste caso.

O próximo gesto percussivo tem a peculiaridade de “importar” uma técnica típica (atualmente) da guitarra elétrica, o *tapping*. No entanto, essa técnica, embora não muito usual no violão clássico, classificada com técnica expandida por diversos autores, foi descrita, ainda no século XIX, no método de Aguado (1843, p. 50). Essa técnica consiste em produzir o som somente com a mão esquerda, “martelando” a corda contra o braço. O problema é que, diferentemente da guitarra elétrica, em que as cordas estão muito próximas ao braço e sua produção sonora acontece por meio de amplificadores, no violão, essa técnica acarreta muitos ruídos percussivos secundários, decorrentes do atrito da corda com os trastes. Por isso, incluímos essa técnica no conjunto dos efeitos percussivos.



Figura 128: Imbricações percussivas em *Rua das Pedras*, compassos 120-121.

Esse trecho foi onde encontrei o segundo maior problema ao aprender as partes percussivas em *Rua das Pedras*. A grande dificuldade, desta vez, foi manter o ostinato de mão direita (pauta inferior) em equilíbrio com os *tappings* de mão esquerda (pauta superior). Os compassos alternados foram outro fator que dificultaram a aquisição de estabilidade rítmica. Outro problema encontrado foi a resistência muscular. Como a passagem é extensa, e precedida por longa sequência de *tappings*, sua realização acarretou, inicialmente, muita fadiga nas mãos. Depois de muito treino, essa fadiga era acompanhada por dores. Nesse caso, o problema não estava relacionado somente ao fato de conseguir realizar a demanda técnica percussiva de forma efetiva e vigorosa durante o tempo exigido. A resistência muscular foi questão primordial e exigiu tempo. Obviamente, o tempo de ganho de resistência é individual, porque depende de fatores como estrutura física e habilidades prévias. As soluções encontradas para esse problema são semelhantes às

soluções aplicadas ao primeiro trecho analisado (figura 124): estudo lento, estudo separado das demandas e tempo para ganhar resistência muscular.

Entender que essas situações, em que somos confrontados com dificuldades especiais, exigem tempo para serem resolvidas pode ser importante como fator de motivação. Um profissional ou aluno desavisado poderia facilmente desistir de tocar uma peça como essa, alegando incapacidade por não entender as especificidades na preparação de sua performance. Não perdendo o “mote” das imbricações, passaremos ao próximo subcapítulo para mostrar como a poesia e os efeitos sonoros em *Ruas das Pedras* são quase sempre realizados em conjunto com efeitos percussivos diversos.

7.3.3. Imbricando efeitos percussivos, vocais e "recitação"

Em *Rua das Pedras*, todas as vezes em que o texto aparece, o compositor utiliza o violão para acompanhá-lo, porém, o faz de modo não convencional, com efeitos percussivos improvisados, como podemos ver no exemplo abaixo:

The image shows a musical score snippet. At the top, it says "calm | around 6''" and "recite". Below that is the text: "– "Sacia a sede e é deixado pela metade"". The dynamics are marked as "mf". Below the text, it says "w/ both hands" and "* cloud of percussion effects on the strings". The notation consists of a series of small black squares on a staff, representing percussive effects. There are also some musical symbols like "PP" (pianissimo) and "sfz" (sforzando) with arrows pointing to specific parts of the notation.

Figura 129: Poesia acompanhada de efeitos percussivos em *Rua das Pedras*.

Podemos perceber, na figura 129, a indicação de como se deve fazer a percussão nesse trecho. Com as duas mãos, deve-se realizar uma “nuvem de efeitos percussivos” em cima das cordas. A escrita, embora indique a dinâmica e a expectativa de duração total do gesto (seis segundos), deixa um bom espaço para improvisação. Em oposição às partes da obra onde a escrita é bem detalhada em indicações de ritmo, dinâmica, agógica e timbre, as passagens com maior grau de imprecisão na escrita proporcionam ao intérprete maior liberdade interpretativa. Ao mesmo tempo, exigem dele uma postura mais ativa diante da obra. De certa forma, essas demandas recuperam o tipo de comportamento que o violonista acompanhador de canções possui na música popular.

Podemos, também, perceber a relação intrínseca entre gesto percussivo e poesia no trecho: “Esse mesmo corpo vem subindo a rua...” acompanhado de movimentos percussivos do grave ao agudo, traduzindo a ideia de subida:

Figura 130: Poesia acompanhada por gestos percussivos (tapping) em *Rua das Pedras*, compasso 136.

Em *Rua das Pedras*, os efeitos sonoros com a voz e a própria enunciação do texto podem ser um obstáculo para o violonista, pois a prática não é comum no repertório. Além da poesia contida na peça, o compositor trata a voz como uma extensão do instrumento.

Podemos perceber, no próximo exemplo, uma relação direta entre texto e gestos violonísticos. Os efeitos percussivos aleatórios sobre as cordas do violão podem nos dar a impressão de caminhar sobre pedras, uma falta de estabilidade rítmica, um proceder cambaleante. O *pizzicato alla Bartók* pode também aludir a um tropeço ou queda, que, todavia, é recuperado com o “correr do tempo” relacionado a notas aceleradas:

Figura 131: Poesia acompanhada por gestos percussivos em *Rua das Pedras*, compasso 27.

No próximo exemplo podemos ver um trecho musical que imbrica gestos vocais e violonísticos. Um assovio que cresce até um fortíssimo finalizado com um *pizzicato alla Bartók*, seguido de um rasgueado interrompido por um tapa simultâneo ao efeito das

consoantes “tk”, que se desenvolvem até um pianíssimo completado pela *tambora*. Observamos a complexidade do uso dos efeitos vocais, que não aparecem de forma isolada, mas compoendo gestos violonísticos, trazendo voz e violão como um só instrumento:

Figura 132: Gestos vocais e violonísticos em *Rua das Pedras*, compassos 15-16.

A falta de contato com metodologias de ensino da música contemporânea é recorrente também no ensino de música em geral, principalmente quando falamos de conservatórios. No ensino tradicional de música em conservatórios, a disciplina Percepção Musical tem como um de seus fundamentos o solfejo, frequentemente baseado em música tonal, quando não em solfejos de sons com alturas definidas. A realização de efeitos sonoros, como ruídos e assovios, acaba sendo um desafio didático para o intérprete.

A realização de alguns efeitos sonoros contidos em *Rua das Pedras* foi problemática, ao ponto de exigir adaptações, discutidas com o compositor. Os dois efeitos vocais abaixo (figura 133 e 134), assovio e estalo de língua, foram problemáticos não apenas pelo efeito em si, mas pela necessidade de fazê-los no tempo correto e com as dinâmicas sugeridas:

estalo de língua | *popping tongue*

Figura 133: Notas de performance em *Rua das Pedras*.

assovio | *lip whistle*

Figura 134: Notas de performance em *Rua das Pedras*.

Mesmo depois de muitas tentativas e conversas com o compositor, o efeito sonoro de estalo de língua não pôde ser executado de forma satisfatória. Não foi possível realizar o ajuste correto para uma intensidade razoável, em que ele se destacasse. Então, esse gesto foi substituído, com a anuência do compositor, por um estalo de lábios, de mais fácil realização e efeito semelhante. Contudo, mesmo com uma intenção musical similar, a troca de efeitos ocasionou mudança no timbre. Tal efeito acontece duas vezes durante a peça, nos compassos 26 e 55.

Outra adaptação necessária foi nos assovios. Nas partes em que o assovio possui altura definida, como mostra a Figura 135, não consegui realizá-lo no registro indicado, sendo necessário transpô-lo uma oitava abaixo. De acordo com o compositor, isso acarretou mudança expressiva considerável no gesto musical, sem, no entanto, descaracterizá-lo.²⁶⁰

The image shows a musical score for whistles in measures 31-33. Measure 31 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a 'lip whistle' marked with a forte 'f' dynamic. Above the staff, a 'ppp' dynamic is indicated. Measure 32 features an 'mp echo' dynamic. Measure 33 includes a 'cloud of percussive effects below the hole' and 'only percussive noise near hole... on the lower strings'. A 'pp' dynamic with a '< >' symbol is shown below the staff.

Figura 135: Assovios em *Rua das Pedras*, compassos 31-33.

O assovio também trouxe problemas relacionados ao tempo. Tentativas de realização conforme estipulado na partitura se mostraram ineficazes. O assovio acontece depois de um gesto musical veloz, devendo ser realizado de forma precisa e simultânea com um tapa nas cordas do violão. Mesmo depois de muito estudo, o assovio sempre ficava atrasado em relação ao tapa. Também encontramos dificuldades em realizar o *glissando* indicado, pois o assovio se esvaía no meio do *glissando*. Esse gesto, novamente com a anuência do compositor, foi substituído por um efeito sonoro semelhante, que consistiu em um sopro com muito ar entre os dentes, tentando simular um assovio.

²⁶⁰ O compositor manifestou a intenção de revisar as “Notas de Performance” (Bula) a fim de inserir a possibilidade de realizar as notas assoviadas em outras oitavas.

tempo primo

9

ffp *sfz* *f* *ff* *p* *ff*

lip whistle up gliss.

voice effect - 'kt' noise

f *pp*

tambora

Figura 136: Assovio em *Rua das Pedras*, compassos 14-16.

Novamente, a intenção do compositor teve que ser modificada em função de uma dificuldade do intérprete na realização do gesto musical. No entanto, o contato direto com o compositor possibilitou uma interação essencial na realização das mudanças, no intuito de manter o máximo da intenção original. Quando nos referimos à “intenção do compositor”, não estamos nos remetendo à crença (referendada por muitos até hoje, infelizmente) de que o performer seria um simples mediador entre as ideias do compositor e o público, devendo então entendê-las e respeitá-las. Na verdade, referimo-nos à ideia de que, na música contemporânea, a relação entre compositor e intérprete é benéfica e necessária para a experimentação de diferentes soluções interpretativas na preparação de uma obra. Outrossim, o compositor Paulo Rios Filho se utilizou dessa interação em outras ocasiões, como podemos ver em Cardassi (2019).

7.4. O momento da performance: no palco

As dificuldades na preparação de *Rua das Pedras* pareceram se multiplicar sobre o palco, tendo em vista meu desconhecimento de como as novas sonoridades, como gestos percussivos, efeitos vocais e recitação, soariam nos diferentes palcos onde tocaria. Todo violonista profissional deve saber que há bastante diferença acústica entre os palcos, e que, por vezes, temos que adaptar o toque para maior projeção sonora. Nos casos em que há amplificação, mudamos em função da qualidade da captação. Com o tempo, é comum nos acostarmos a essas variações, porém, no caso da performance de *Rua das Pedras*, a adaptação de técnicas recém-aprendidas foi mais uma dificuldade encontrada. Podemos citar o fato de que os efeitos percussivos ganham uma sonoridade completamente

diferente, mais robusta e explosiva, em teatros com muito eco. Já em teatros “secos”, os efeitos ficam mais tímidos. Com microfonação, além das questões habituais, de se tentar manter a fidelidade à sonoridade acústica do instrumento, o problema passa a ser a equalização, que deve ser ajustada de modo a evitar microfonia, uma vez que alguns gestos percussivos são bem contundentes.

No caso do texto, o ajuste da sonoridade com o violão foi problema apenas quando houve necessidade de amplificação. Ao microfone, percebemos a voz completamente diferente da voz natural, e, dependendo do microfone, essa diferença se acentua. Acostumar-se a ajustar a voz, dependendo da acústica do teatro ou do microfone utilizado, bem como equalizá-la com violão a cada performance, foi outro desafio. Ainda sobre a realização da poesia em *Rua das Pedras*, outras questões que se colocaram foram soltura e fluidez. Como usar a voz em público era algo novo em minha carreira, vencer a timidez foi um passo essencial para a performance satisfatória da peça. Inicialmente, ao receber a peça das mãos do compositor e perceber que seria preciso recitar um poema em público, a primeira coisa que me ocorreu foi desistir de tocá-la. No entanto, com o tempo, acostumei-me à ideia, superando mais esse obstáculo. Após várias performances de *Rua das Pedras* em diferentes palcos e para públicos variados, recitar o poema e executar os efeitos vocais se tornou uma atividade normal, como tocar violão. A pré-estreia da peça ocorreu no dia 16 de dezembro de 2016, na IV Jornada Interdisciplinar de Filosofia da UFMA, em São Bernardo, MA; e a estreia, no Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem, na UFMG, em Belo Horizonte.

7.5. Nem tudo foi difícil

Nem todos os gestos percussivos em *Rua das Pedras* foram de difícil realização. Durante a preparação da performance, à medida que ia superando com paciência os obstáculos impostos pela falta de habilidade em realizar as técnicas expandidas, ia também dominando as passagens com demandas técnicas tradicionais, bem como as que exigiam técnicas expandidas de mais fácil realização. Algumas técnicas expandidas simples ocorreram ora com função de concluir um gesto musical, ora com função de interferir de forma brusca em determinada passagem aparentemente contínua. Surgem na forma de *pizzicato alla Bartók*, abafados ou não, *tambora*, rasgueados, notas abafadas, ou também

como toques percussivos em diferentes lugares do tampo do violão. Podemos visualizar um desses gestos de fácil realização na figura seguinte, em que há uma sequência de efeitos percussivos: um arpejo abafado, em que soam apenas os sons percussivos, um tapa, um *pizzicato alla Bartók* e uma sequência de *tambora*. Apesar de, no mesmo exemplo, termos citado as dificuldades em realizar os efeitos vocais, as facilidades nessas outras demandas amenizaram o aprendizado da passagem:

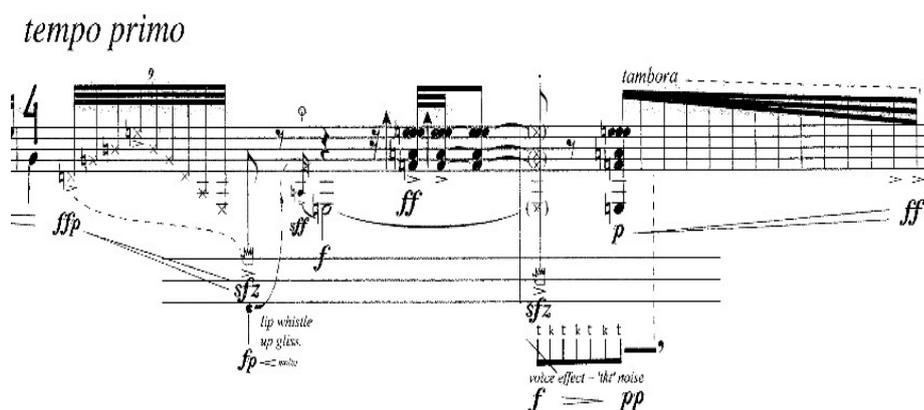


Figura 137: Efeitos percussivos em *Rua das Pedras*, compassos 15-16.

O uso de notas abafadas em *Rua das Pedras* acontece regularmente nas nove primeiras páginas da música. As notas abafadas geram um efeito percussivo devido à ausência de altura definida. O compositor indica, em vários momentos, o local da nota “real”, onde se deve colocar o dedo. Porém, devemos fazê-lo sem a pressão necessária para soar a nota, com uma distância mínima do traste para evitar harmônicos, produzindo, assim, um som percussivo no lugar de uma altura definida. As notas abafadas aparecem normalmente com um ritmo definido. Nos exemplos seguintes (Figuras 138, 139 e 140), podemos perceber as notas abafadas e seu uso percussivo:

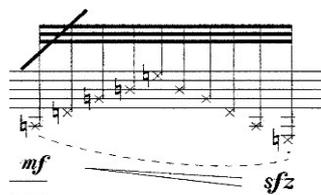


Figura 138: Notas abafadas em *Rua das Pedras*, compasso 26.

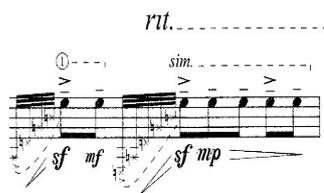


Figura 139: Notas abafadas em *Rua das Pedras*, compasso 6.

Na figura 138, um arpejo veloz, semelhante ao utilizado no *Estudo nº 11* de Villa-Lobos, acontece com notas abafadas. Já na figura 139, as notas abafadas aparecem em forma de ornamento, preparando e direcionando a chegada da nota Mi. Já no exemplo seguinte (figura 140), podemos perceber que as notas abafadas percussivas acompanham o ritmo da poesia, uma utilização musical bem diferente dos exemplos anteriores. Esse tipo de percussão também não acarreta grandes dificuldades em sua realização, contudo, a necessidade de sincronizar a poesia com os efeitos percussivos pode requerer um estudo mais minucioso:

flowing | *no more than 6 sec.*

recite:
f - "No lugar, um imenso muro"
p ————— *sfz*
f - "Apenas quando cai, tal um campo sombrio."

Figura 140: Notas abafadas em *Rua das Pedras*, compassos 86-87.

A preparação da performance de *Rua das Pedras* foi a “pedra” inicial para a confecção deste trabalho. Os desafios encontrados me colocaram face a face com minhas lacunas artísticas. Ao perceber que essas lacunas estavam diretamente ligadas à minha formação como instrumentista, e percebendo que outros, de formação semelhante, poderiam ter os mesmos problemas em abordagens parecidas, senti-me motivado, como professor, a fazer esse relato de preparação da performance. Ademais, realizar esse trabalho me fez repensar a formação dos violonistas nos bacharelados em violão e nos

conservatórios. Este capítulo, embora tenha um caráter personalíssimo, aborda importantes problemas de aprendizado do instrumento em relação a práticas de performance contemporâneas. Acredito que a análise dos problemas encontrados e a reflexão compartilhada possam ser úteis a outros violonistas (ou instrumentistas em geral) também dispostos a repensar suas formações, no intuito de se adaptarem a novos desafios artísticos. No contexto da música contemporânea, a própria falta de uma tradição que dê suporte a uma interpretação aliada à infinidade de possibilidades expressivas acaba impondo que o violonista se renove a cada performance de uma nova obra, justificando mais trabalhos dessa natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fazer musical na contemporaneidade coloca novos desafios musicais ao intérprete. A própria falta de uma tradição que dê suporte à interpretação de obras com uma linguagem de vanguarda, aliada à infinidade de possibilidades expressivas, acaba impondo que o violonista se renove a cada performance de uma nova obra. Nesse sentido, os problemas encontrados na preparação da performance de *Rua das Pedras* geraram importante reflexão sobre a pedagogia do violão atual, bem como sobre os problemas conceituais do termo “técnica expandida”, que, por sua vez, refletem uma lacuna entre as quebras de paradigmas musicais e sua incorporação dentro dessa pedagogia. Essas reflexões nos colocaram a necessidade de melhor compreender os fundamentos da técnica violonística e sua evolução no tempo.

Assim, dentro da perspectiva da pesquisa artística, que situa o objeto de pesquisa como parte integrante do próprio processo artístico, construímos um trabalho que se propôs a problematizar o conceito de técnica expandida, principalmente aplicado ao violão. Por meio dessa problematização, propusemo-nos a refletir também sobre as defasagens históricas do violão em relação a instrumentos solistas no mundo da música de concerto. Nesse processo, percebemos que o real entendimento das técnicas convencionais era muito frágil. Decidimos, então, revisitar a evolução técnica do instrumento a fim de captar possíveis contradições no que é chamado por muitos de expansão ou extensão. Munidos de um entendimento mais sólido do que seria “expansão” da técnica violonística, propusemos cinco categorias que visam fornecer uma base para a compreensão dessa técnica. Enfim, descrevemos criticamente o processo de preparação da peça *Rua das Pedras*, de Paulo Rios Filho.

No capítulo 1, problematizamos o conceito de técnica expandida, em relação ao qual também pontuamos as adjetivações indevidas relacionadas à noção de técnica. Argumentamos que o entendimento comum do termo “técnica” em música está ligado à otimização de um processo, não ao ato mecânico em si. Nesse sentido, a adjetivação “expandida” não traria nenhuma lógica ao termo. Dentro dessa incoerência, mostramos como algumas demandas técnicas – como o rasgueado, que é utilizado em diversas obras de referência, por exemplo, no Concerto de Aranjuez – são consideradas técnica expandida mais pelo fato de não fazerem parte das demandas técnicas convencionadas nos métodos

para violão. Vimos que alguns autores, como Lunn (2010), associam a técnica expandida ao inusual ou não tradicional. Porém, não definem de forma consistente o que seria “tradicional”, não deixando claro, também, a concepção de “usual”. Para nos ajudar a compreender as peculiaridades de diferentes fazeres musicais, recorreremos ao conceito de “mundos da arte” e suas convenções segundo Becker (2010).

No capítulo 2, mostramos as defasagens históricas entre a pedagogia do violão atual e as demandas técnicas e musicais da música contemporânea. Nesse sentido, indo de encontro à noção de inusual, frequentemente aplicada ao conceito de técnica expandida, mostramos como as sonoridades “estranhas” (e inusuais) estão sendo utilizadas desde a década de 1960. Formulamos, então, ironicamente, a seguinte questão: quanto tempo é necessário para que uma demanda técnica inusual seja incorporada à tradição? Também abordamos as defasagens históricas do violão em relação à sua aceitação no mundo da arte da música de concerto.

Sustentamos que foi na década de 1960 que o violão entrou, tardiamente, nos conservatórios de música. No Brasil, nessa mesma época, o violão era aceito no Conservatório Dramático Musical, que, em um período de quebra de paradigmas musicais, adotava um programa baseado na Escola de Tárrega. Dentro desse contexto, argumentamos que o século XX foi um período de grandes mudanças nos paradigmas musicais, que o violão ganhou um repertório considerável e que sua técnica deixou de ser, de uma vez por todas, exclusividade de compositores-violonistas. O limite de uma “expansão” técnica estava, então, na criatividade de qualquer compositor que se arriscasse a compor para esse instrumento. Nesse sentido, principalmente depois da segunda metade do século XX, mostramos como a técnica violonística extrapolou os métodos e manuais de violão, superando as convenções das alturas definidas.

Percebemos, na literatura, uma clara falta de lógica no uso do conceito de técnica expandida, que ora se referia a sons inusuais ou não tradicionais, ora se referia à evolução “natural” da técnica instrumental. Observando também uma dificuldade em se definir uma técnica “tradicional”, sentimos a necessidade de ter uma referência mais embasada de uma possível tradição violonística, na qual fosse possível traçar uma linha temporal da evolução dessa técnica. Para isso, voltamos ao início do século XIX, período em que foram escritos os primeiros métodos de violão de seis cordas simples, o instrumento antigo mais diretamente

ligado ao violão moderno. Assim, no capítulo 3, por meio da análise dos principais métodos para violão do século XIX, verificamos, de forma crítica, os caminhos que a técnica do violão percorreu até o fim do século XIX. Demonstramos que uma ideia de expansão, ou evolução, da técnica do violão que se podia ter na época estava ligada ao tensionamento entre a técnica de cordofones mais antigos e as novas proposições.

Pela qualidade de discussão e volume de conteúdo, utilizamos os métodos de Sor e Aguado, importantes fontes de informação a respeito pedagogia do violão no século XIX. Como nos propusemos a demonstrar neste trabalho, essa pedagogia ainda não era consolidada. Outrossim, o “novo violão”, como apontou Aguado em 1843, não era um instrumento tão conhecido.

Mostramos que Sor pensou seu método de acordo com perspectivas que considerava científicas. O autor pontua esse fato em várias partes de seu trabalho, como na afirmação: “estes não são pontos do preceito que eu dou, são pesquisas das quais eu faço parte” (SOR, 1830, p. 83-84).²⁶¹ Demonstramos que tais preceitos serviam para explicar sua própria música, que, por sua vez, estava diretamente ligada à sua maneira de tocar. Talvez por isso Sor fosse bastante convicto da maneira “correta” de se tocar, não considerando outras possibilidades técnicas como válidas (para tocar sua música). Vimos que esse autor, embora tenha proposto uma nova abordagem na pedagogia do violão, era apegado a procedimentos técnicos de cordofones antigos, como o apoio do dedo mínimo no tampo e a restrição ao uso do dedo anelar da mão direita.

Mostramos também que Aguado fez seu método não somente para explicar sua própria música, mas sobretudo para demonstrar o funcionamento do novo violão de seis cordas simples. Vimos que Aguado era mais aberto que Sor no que se refere à técnica violonística, sendo que considerava possibilidades técnicas além das que utilizava.

Um importante ponto de divergência que abordamos foi o uso do dedo anelar (ou sua restrição). Vimos que Giuliani (1812) e Aguado (1825), expandindo a técnica do “novo violão” em relação à técnica dos violões de cinco e seis ordens, propuseram o uso sistemático do dedo anelar. Vimos, na sequência, que autores como Sor e Carcassi, acreditando em uma fraqueza natural desse dedo, propuseram restrições ao seu uso. Nesse contexto, sustentamos que as restrições estavam mais ligadas à influência da técnica de

²⁶¹ Ce ne sont point des préceptes que je donne, ce sont des recherches dont ja fais part (SOR, 1830, p. 83-84).

cordofones antigos que a uma fraqueza “natural” desse dedo. Naqueles instrumentos, era comum manter o dedo mínimo apoiado no tampo do instrumento em busca de estabilidade, o que restringia forçosamente o uso do dedo anelar.

Mostramos que as mudanças de concepção dos próprios autores ao longo do tempo nos mostram uma falta de consolidação das convenções relativas à técnica violonística da época. Vimos que Aguado (1843), em seu segundo método, pensou uma nova postura ao violão ao inventar o tripodion. Por influência de Sor, passou também a não usar unhas no polegar, fazendo restrições ao uso do dedo anelar e usando padrões de digitação de mão direita comuns em cordofones anteriores ao violão. Sob essa perspectiva, mostramos como Sor também mudou sua maneira de segurar o violão, adotando uma mesa como apoio. Vimos que a produção sonora, com ou sem unhas, e o modo como se segura o violão também eram pontos de divergência na pedagogia do violão à época.

Demonstramos também que já era aventada a necessidade de exploração de novas sonoridades ao violão pela imitação de outros instrumentos, prática sugerida por Aguado e Sor. Dentro dessa lógica, mostramos também como Aguado, em 1820, já propunha sonoridades percussivas, harmônicos artificiais, sons produzidos somente com a mão esquerda, dentre outras demandas técnicas frequentemente utilizadas na música contemporânea.

Constatamos, ao final desse capítulo, que o século XIX não pode ser utilizado como parâmetro para a consolidação da técnica tradicional do violão devido a um reduzido repertório e uma técnica incipiente. Nesse período, o repertório do violão estava quase exclusivamente nas mãos de compositores-violonistas e, assim, sua técnica refletia as preferências de cada compositor. Da mesma forma, a noção de expansão, a despeito de seus problemas conceituais, não é adequada para entendermos a evolução (ou transformação) da técnica violonística através do tempo. Na verdade, a técnica não evolui ou se expande necessariamente com o tempo. Pode até se “contrair” pela negação de alguns procedimentos, como vimos com o rasgueado, ou pela restrição do uso de dedos, como o anelar da mão direita.

No capítulo 4, abordamos as transformações da técnica violonística ocorridas durante o movimento violonístico que ficou conhecido como “Escola de Tárrega”. Vimos que, entre o fim do século XIX e o começo do século XX, pelas mãos de alguns importantes

nomes, como Tárrega e Torres, o violão começou a ganhar maior destaque no mundo da música de concerto. Com a racionalização da técnica do violão, um dos pressupostos da Escola de Tárrega era preparar o violonista para qualquer desafio dado. Nesse sentido, eram indicados inúmeros exercícios mecânicos que visavam permitir ao estudante adquirir destreza técnica. Esses exercícios, diferentemente dos métodos anteriores, eram dissociados, por vezes, de contextos musicais que refletissem algum estilo específico.

Tárrega, e discípulos que divulgaram sua pedagogia pelo mundo, tirou o violão do personalismo didático do século XIX, propondo um ensino mais abrangente. Segundo essa lógica, a prática da transcrição teve um papel primordial, tanto por alargar o tímido repertório do violão da época quanto por levar sua técnica para fora do domínio do compositor violonista.

Demonstramos que a expansão da técnica violonística em Tárrega estava ligada a duas questões, a saber: a desenvoltura de demandas específicas, em sintonia com a pedagogia dos conservatórios da época; e a abertura da técnica violonística para o inusitado. Dentro dessa abertura para o inusitado, vimos como Tárrega sistematizou a prática da transcrição no mundo do violão. Assim, a técnica do violão passou a estar diretamente ligada às necessidades de adaptação de uma obra a ser transcrita. Nesse contexto, a necessidade de uma pedagogia que levasse o violonista ao máximo de sua capacidade estava atrelada a um maior repertório de possibilidades técnicas para o processo de transcrição.

Mesmo propondo nova abordagem técnica para um “novo violão”, Tárrega utilizou antigos procedimentos como base de sua proposta, tais como o apoio do violão na perna esquerda com o auxílio de um banquinho e o toque sem unhas, o mesmo utilizado por Sor. No que se refere à mão direita, Tárrega propunha o uso sistemático do dedo anelar, como haviam feito Aguado e Giuliani. Já o toque sem unhas gerou divergências entre alguns dos seus discípulos, que escolheram a proposta de Aguado, com o emprego das unhas. Um dos mais renomados discípulos de Tárrega, Emílio Pujol, advogava em favor do toque sem unhas. No entanto, outros não menos renomados, como Miguel Llobet, escolheram o toque com unhas. Outra novidade proposta por Tárrega foi o toque apoiado. Não encontramos outra referência desse tipo de toque em métodos para violão de seis cordas simples anteriores a Tárrega.

O capítulo 5 evidenciou como o violão, finalmente, foi aceito no mundo da música de concerto. Esse feito é atribuído, em grande parte, a Andrés Segóvia, que, em termos gerais, seguiu alguns fundamentos da Escola de Tárrega, como a prática de transcrições e o apoio do violão na perna esquerda com o auxílio de um banquinho. O toque com unhas, defendido por Miguel Llobet, teve a preferência de Segóvia. Em outras palavras, algumas divergências históricas ligadas à técnica do violão pareceram resolvidas com o sucesso de sua carreira, tornando-se um padrão na pedagogia do violão. Seu trabalho junto a renomados compositores evidenciou também que a antiga lenda, compartilhada por importantes nomes como Berlioz, de que não se poderia compor para violão sem saber tocá-lo, estava superada. Ou seja, a própria evolução (ou “expansão”) da técnica violonística passou a depender também das mãos de compositores não violonistas que, devido mesmo a essa condição, apresentavam demandas em suas obras muitas vezes fora das soluções do idiomatismo imediato. O final desse capítulo demonstrou a participação de Segóvia no processo de confecção das cordas de nylon na metade do século XX. A opção por esse material, em substituição às cordas de tripa, teve impacto direto na técnica violonística e na sonoridade do violão.

Com as reflexões dos cinco primeiros capítulos, estavam dados os subsídios necessários para realizarmos uma abordagem da técnica do violão em diálogo com a contemporaneidade. Assim, o capítulo 6 apresenta cinco categorias concebidas para organizar o desenvolvimento da técnica violonística em si, fora do âmbito de “mundos do violão” específicos. A primeira categoria enquadra a evolução da técnica do violão no âmbito das alturas definidas. A segunda categoria é referente ao violão como corpo sonoro total, no qual qualquer parte vibrante do instrumento é passível de ser explorada expressivamente. A terceira categoria se refere ao uso do corpo como extensão do instrumento. A quarta é relativa ao violão preparado e a quinta, a mais controversa, trata da técnica violonística fora do violão e do violão sem a técnica. Nesse entendimento da evolução da técnica violonística, afirmamos que uma categoria não necessariamente exclui a outra, sendo que, em determinados mundos da música, elas podem convergir.

No capítulo 7, descrevemos o preparo da performance de *Rua das Pedras*, obra para violão solo de Paulo Rios Filho. Analisamos e discutimos o uso de técnicas não convencionais nesta obra, discorrendo sobre as dificuldades de realização de passagens específicas e

fornecendo sugestões de estudo para sua performance. Como base para a análise das demandas técnicas desta peça utilizamos as categorias expostas no capítulo 6. Após a superação das dificuldades apresentadas na preparação de *Rua das Pedras* nos sentimos mais preparados, como interprete e professor, para novas performances de obras que apresentem dificuldades que fujam aos padrões das técnicas convencionadas.

Ao finalizar este trabalho, podemos evidenciar que, embora houvesse uma quantidade cada vez maior de trabalhos que abordassem a “técnica expandida” ao violão, o tema carece de discussão mais crítica e profunda. Dentro desse contexto, podemos dizer também que os problemas conceituais relativos ao termo “técnica expandida” estão também ligados à falta de uma clara compreensão do que seria a “técnica convencionada” (ou tradicional) do violão. Nesse sentido, a reflexão a que nos propusemos durante a confecção deste trabalho, fizeram-nos enxergar com mais clareza o desenvolvimento da técnica violonística de forma mais abrangente. Assim, ficou mais evidente a fragilidade do termo “técnica expandida”. Ao propor o entendimento desse controverso termo, segundo as perspectivas apresentadas nas categorias do capítulo 6, esperamos que possam surgir outros trabalhos que aprofundem a discussão sobre a evolução da técnica instrumental. Acreditamos também que este trabalho possa servir de base para discussões semelhantes a partir de outros instrumentos, com a colocação de questões semelhantes, como: o século XIX terá sido um marco para o desenvolvimento da técnica tradicional do violino?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUADO, Dionísio. **Escuela de Guitarra**. Madri: B. Wirmbbs, 1825.

AGUADO, Dionísio. **Nuevo Método para Guitarra**. Lodre: Madri, 1843.

AMAT, Juan Carlos. **Guitarra Española de Cinco Ordenes**. Lérida: viuda Anglada y Andrés Lorenzo, 1626.

AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

APRO, Flavio. **Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

BAILLEUX, Antoine. **Methode de guitare par musique et tablature**. Paris: L'editeur, 1773.

BARTOLOZZI, Bruno. **New sounds for woodwind**. Trad. R. S. Brindle. Londres: Oxford University Press, 1967.

BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERLIOZ, Hector. **Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Op. 10**. Paris: Henry Lemoine & C. Editeurs, 1855.

CARCASSI, Mateo. **Méthode complète pour la guitare divisée em trois partes**.

Paris: Schott, c. 1836.

CARCASSI, Mateo. **Method for the Guitar**: revised edition. Boston: White-Smith Pub. Co., 1896.

CAMARGO, Guilherme de. **A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “método para guitarra” de Fernando Sor**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARDASSI, Luciane. Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.12, p. 55-64, 2005.

_____. Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.13, p. 44-56, 2006.

_____. Ramos de Paulo Rios Filho e a tradição das rezadeiras do Delta do Parnaíba: um modelo de colaboração na criação de uma peça eletroacústica mista de relevância social e cultural. **Vórtex**, Curitiba, v.7, n.1, p. 1-20, 2019.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de La guitarra**: exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979.

_____. **Série didática para guitarra**: cuaderno nº 2, Técnica de La mano Derecha. Buenos Aires: Barry, 1967.

_____. **Série didática para guitarra**: cuaderno nº 3, Técnica de la Mano Izquierda.

Buenos Aires: Barry, 1969.

_____. **Série didática para guitarra**: cuaderno nº 4, Técnica de la mano Izquierda.(conclusión). Buenos Aires: Barry, 1974.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

FERANDIERE, Fernando. **Arte de Tocar la Guitarra Española por Musica**. Madri: Pantaleon Aznar, 1799.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, Mecanismo e Aprendizaje**: una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: Ediciones ART, 2000.

FONTEERRADA, Marisa Trench. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Unesp, 2008.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. **Performance instrumental e educação musical**. Per Musi, Belo Horizonte, v. 1, p. 52-62, 2000.

GIULIANI, Mauro. **Studio per la Chitarra, opus 1**. Viena: Artaria, 1812.

GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora.

- ILARI, Beatriz; MATEIRO, Teresa. **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Ibpex, 2011.
- KAMPELA, Arthur. **Entrevista realizada em 2020**.
- LÓPEZ CANO, Rubén. **Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade**. Art Research Journal, Brasil, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015.
- LEGNANI, L. **Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la chitarra**. Milão: Giovanni Ricordi, 1849.
- LELOUP, H. **Método Elemental para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega**. Buenos Aires: Melo Ediciones Musicales, 2010.
- LUNN, Robert Allan. **Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Artes e Ciências, Universidade do Estado de Ohio, Ohio.
- MAIA, Marcos da Silva. **Técnica híbrida aplicada ao violão**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- MERTZ, J. **Schule für die Guitare**. Viena: Haslinger, 1848.
- MORA, J. Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Tomo IV. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MOLINO, F. **Nouvelle Méthode pour La Guitare**. Leipzig: Breitkopf, 1830.
- MORETTI, Federico. **Principios para tocar la guitarra de seis ordenes: precedidos de los elementos generales de la música**. Madri: Josef Rico, 1799.
- PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. **Música Hodie**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 11-35, 2011.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. **Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências**. Brasília: MusiMed, 2000.
- PRAT, Domingo. **La Nueva Técnica de la Guitarra: arpeggios, acordes y modulaciones para la práctica de los cinco dedos de la mano derecha**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
- PELZER, Ferdinand. **Instructions for the Spanish Guitar**. Londres: Chapel Music Seller, 1833.
- PUJOL, Emílio. **Escuela Razonada de la Guitarra**. v I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

_____. **Escola Razonada de la Guitarra**. v. II. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956a.

_____. **Escola Razonada de la Guitarra**. v. III. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.

_____. **Escola Razonada de la Guitarra**. v. IV. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

_____. **El Dilema del Sonido em la Guitarra**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

RAY, Sonia. Editorial. **Música Hodie**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 5-6, 2011.

RIOS FILHO, Paulo. **Entrevista realizada em novembro de 2016**.

ROMÃO, Paulo Veríssimo. Técnicas Estendidas: reflexões e aplicações ao violão. **Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música**, Rio de Janeiro, 2012.

ROCH, Pascual. **A Modern Method for the Guitar: School of Tárrega**. v. 1. Nova Iorque: G. Schirmer, 1921.

SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 31, 2015.

SCHNEIDER, John. **The Contemporary Guitar: revised and enlarged edition**. Londres: Rowman & Littlefield, 2015.

SOBRINHO, Jasson Andre Ferreira. **O Processo Contemporâneo de Composição para Saxofone: a utilização das técnicas estendidas**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá.

SOTO, Roberto Díaz; IBORRA, Mario Alcaraz. **La Guitarra: história, organología y repertório**. San Vicente: Editorial Club Universitario, 2019.

Swanwick, Keith. **A Basis for Music Education**. London: Routledge, 1979.

JOSEL, Seth F.; TSAO, Ming. **The techniques of Guitar Playing**. Kassel: Bärenreiter, 2014.

SILVA JÚNIOR, Mário da. **Panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello**. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SMALL, Mark. **Nylon (R)Evolution: Segovia, Augustine, DuPont, and the History of Modern Guitar**

Strings, 2018. Disponível em: <https://classicalguitarmagazine.com/nylon-revolution-segovia-augustine-dupont-and-the-history-of-modern-guitar-strings/>. Acesso em: janeiro de 2019.

SMETAK, Walter. Textos. Disponível em: <http://www.waltersmetak.com.br/textos.html>. Acesso em: agosto de 2017.

SOR, Fernando. **Méthode pour la Guitare**. Paris: Edição do Autor, 1830.

SOR, Fernando. **Sor's Method for the Spanish Guitar**. Trad. A. Merrick. Londres: Cocks and Co, 1832.

SWANWICK, Keith. **A basis for music education**. Londres: Routledge, 2002.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook**. Baltimore: Alfred Publishing, 1995.

TYLER, James; SPARKS, Paul. **The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra-Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. **Música Hodie**, Goiânia, v. 3, n. 1/2, p. 52-58, 2003.

TURNBULL, Harvey. **Guitar from the Renaissance to the Present Day**. Londres: Batsford, 1974.

Universidade do Estado de Minas Gerais. **Projeto Político Pedagógico**. Belo Horizonte, 2014.

VISHNICK, Martin Lawrence. **A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Artes e Ciências Sociais, Universidade da Cidade de Londres, Londres.

Sites acessados

Ana Vidovic plays Recuerdos de la Alhambra by Francisco Tárrega on a Jim Redgate classical guitar.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fwjX-m4LkYk>. Acesso em: janeiro de 2020.

Dicionário da Real Academia Espanhola. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: janeiro de 2020.

Paul Galbraith Oficial. Disponível em: <https://paul-galbraith.com/bio/>. Acesso em: outubro de 2019.

Sheer Pluck: database of contemporary guitar music. Disponível em: <https://www.sheerpluck.de/>. Acesso em: outubro de 2019.