

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

Paulo César Veríssimo Romão

**A Guitarra Clássico-Romântica: História dos Métodos de um instrumento.**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

Paulo César Veríssimo Romão

**A Guitarra Clássico-Romântica: História dos Métodos de um instrumento.**

Trabalho apresentado ao Departamento de Pós-graduação em música da UNESP como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música. Orientação do Prof. Dr. Giacomo Bartoloni.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de  
Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

R761g Romão, Paulo César Veríssimo. 1982-  
A guitarra clássico-romântica : história dos métodos de  
um instrumento / Paulo César Veríssimo Romão. - São Paulo  
: [s.n.], 2011.  
121 f.

Bibliografia  
Orientador: Prof. Dr. Giacomo Bartoloni.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade  
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música – história e crítica. 2. Guitarra clássico-romântica - história. 3. Violão - história. I. Bartoloni, Giacomo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 787.61

PAULO CÉSAR VERÍSSIMO ROMÃO

**A Guitarra Clássico-Romântica: História dos Métodos de um instrumento.**

**BANCA EXAMINADORA**

Presidente e Orientador \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

2ª Examinadora \_\_\_\_\_

Prof.ª Dr.ª Márcia Guimarães

3º Examinador \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Sidney José Molina Junior

São Paulo, 22 de julho de 2011.

*para os avós*  
*José, Nair, Raul e Mafalda, (in memoriam)*  
*Que tanto mais compreendo*  
*Quanto mais envelheço.*

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho não poderia ser realizado sem algumas importantes contribuições. Agradeço em especial:

Ao Prof. Dr. Giacomo Bartoloni, por me receber infalivelmente todas as noites de segunda-feira em sua casa, alimentar-me, contar-me das coisas que são, interessar-se por tudo aquilo que me concerne, tratar-me como igual, e, sobretudo, por ensinar-me a tocar violão.

Aos meus pais, Horácio Veríssimo Romão Neto e Mirian Rossi Veríssimo Romão, pelo importante apoio financeiro, que se estende já há três décadas, e sem o qual as empreitadas acadêmicas não seriam sustentáveis.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gisela Nogueira, cujas aulas assisti, durante todos os anos de graduação, com o autêntico desejo de, um dia, ser capaz de compreender e acompanhar seus raciocínios, em todas suas nuances de sofisticação e complexidade.

À Alessandra Giovannoli, por fazer-me aprender uma porção de coisas sobre hombridade, maturidade, compromisso, e uma boa dose de higiene pessoal.

Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes, pelos constantes auxílios bibliográficos, pelo convite para assumir um cargo na Comissão da Biblioteca, e pelos inúmeros cafés.

Aos professores Marcos Pupo Nogueira, Gisela Nogueira, Márcia Guimarães e Sidney Molina, pela participação nas bancas de qualificação e defesa deste mestrado.

À Sandra André Pedro, que não imagina quanta alegria me dão as cores dos quadrinhos e a gramatura das páginas de um livro.

Aos colegas da Pós-graduação, de quem aprendi muito, e a quem tive a honra de representar junto ao DPG-Música.

Ao amigo Luciano Souto, pelo auxílio propício, nos momentos mais precisos; pela reciprocidade, pelas afinidades de opinião, pela sutileza mineira.

Ao Heitor Ventura Gondo, meu amigão, e à Erica Quaglia, que, por não terem nada de acadêmicos, me permitiram respirar outros importantes ares, desprotegidos dos muros, incertos, porém generosos e cheios de delícia.

*Não é uma meta o que põe fim à busca. A meta está na própria busca, é nela que cresce o amor por aquilo que procuramos. Queremos saber, mas sabemos que não podemos saber tudo. Queremos ter, mas sabemos que não podemos possuir nada realmente. Queremos amar, mas sabemos que é impossível possuir o que realmente se ama.*

(Raízes Errantes)

[Mario Maldonato]

*É preciso partir do erro e convencê-lo da verdade. Ou seja, é necessário descobrir a fonte do erro; caso contrário, de nada adianta ouvir a verdade. Ela só pode penetrar se alguma outra coisa ocupar seu lugar. Para convencer alguém da verdade, não basta constatar a verdade, é preciso encontrar o caminho do erro à verdade.*

(Notas sobre o Ramo de Ouro)

[Ludwig Wittgenstein]

*Os Deuses criam para nós tantas surpresas:*

*O esperado não se cumpre, e, ao inesperado, um deus abre caminho.*

(Medéia)

[Eurípides]

*Toda história é remorso.*

(Estampas de Vila Rica)

[Carlos Drummond de Andrade]



## Resumo

Esta dissertação tem como foco a Guitarra Clássico-Romântica, antecessora direta do violão moderno. Procuramos verificar, através de uma pesquisa de cunho bibliográfico, o processo de surgimento e as progressivas transformações pelas quais passou este instrumento. Para tanto, valemo-nos da metodologia de pesquisa histórica proposta pela historiografia francesa, em particular, a História das Mentalidades.

Iniciamos este trabalho com um levantamento das questões significativas para os indivíduos europeus no período entre a Revolução Francesa e a primeira grande guerra. Mais especificamente, a primeira parte deste trabalho visa a compreensão das fronteiras entre o público e o privado, e do processo de formação do indivíduo como ator social.

A segunda parte da pesquisa é dedicada aos processos de confecção da Guitarra Clássico-Romântica, às personagens envolvidas com este instrumento, e, fundamentalmente, aos Métodos escritos para ele. Através da avaliação dos Métodos, procuramos compreender as idéias que permeavam a composição e a execução para Guitarra no século XIX.

A terceira parte tem caráter reflexivo, e avalia o ocaso da produção de Métodos a partir do século XX, o advento da “técnica estendida”, bem como se propõe a refletir sobre a etimologia dos termos “técnica”, “escola” e “tradição”.

Esta pesquisa justifica-se pela necessidade de constituição histórica do instrumento mais numerosamente encontrado nas Américas, bem como pela possibilidade de compreensão dos mecanismos sociais através dos quais um instrumento, um instrumentista ou um Método perdura, tornando-se parte da História. Não obstante, esta pesquisa estende-se ao âmbito da musicologia histórica, uma vez que, para o concerto de defesa, executaremos peças do repertório novecentista com uma réplica da Guitarra Clássico-Romântica.

**Palavras-chave:** Violão, Guitarra Clássico-romântica, Métodos.

## **Abstract**

This dissertation has the Classic Romantic Guitar as a theme. This instrument is the immediate antecedent of the modern guitar. Our aim is to verify, through a bibliographic research, the process of birth and transformations suffered by this instrument. Therefore, we adopted a methodological background from the French historiography, called History of Mentalities.

The present research starts gathering the most meaningful questions for a nineteenth century persona, more precisely in the period between the French Revolution and the First World War. Thus, the first part of this essay seeks to comprehend questions like the frontiers between the public and the private aspects of live, and the perception of an individual as a social actor.

In the next moment, we quest to unravel the procedures of construction of the Classic Romantic Guitar, as well as identify the people involved, and most closely, the Methods written for this instrument. Through the evaluation of these Methods, we look for understanding on the ideas that guided the composition and the guitar performance during the nineties.

The final part of the essay is more reflexive, and analyses the desertion of the publications of Methods from the twentieth century, the creation of the “extended technique”, and reflects about the terms “school”, “technique” and “tradition”.

This research is justified by the necessity of a historical establishment for the most frequently found instrument in all Americas, and by the possibility to comprehend the means through which an instrument, a performer or a Method resists to time, and become part of History. Finally, this research extends itself to the field of historical musicology, since the last concert presented as part of this Masters will be performed on a replica of a classical-romantic guitar.

**Key-words: Guitar, Classical-romantic guitar, Method.**

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	12
NOTA .....	13
INTRODUÇÃO .....	14
1. METODOLOGIA.....	17
2. O SÉCULO XIX COMO ORIGEM DAQUILO QUE ENTENDEMOS POR INDIVÍDUO.....	34
3. A MÚSICA ESPANHOLA EM CONTEXTO.....	51
4. A GUITARRA CLÁSSICO-ROMÂNTICA.....	59
5. ASPECTOS TÉCNICOS DA GUITARRA CLÁSSICO-ROMÂNTICA..	97
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
7. BIBLIOGRAFIA .....	116
8. ANEXOS DIGITAIS.....	122

## Lista de Figuras

1 – Guitarra barroca da primeira metade do sec. XVII, nos moldes da guitarra italiana.....	59
2 – Dionisio Aguado com guitarra .....	62
3 – Lyre-guitar: detalhe de ‘The Coppenrath Family in a Boating Party’ (1807), de Johann Christoph Ruicklake (coleção privada).....	64
4 – Antonio de Torres Jurado com guitarra de molde grande.....	67
5 – A escrita de Abreu e Moretti.....	79
6 – Postura de execução recomendada por Aguado. Na figura, vê-se o próprio autor, utilizando uma guitarra Muñoa.....	92
7 – Young woman playing a guitar, de Johannes Vermeer (1632–1675).....	98
8 – Postura de execução proposta por Fernando Sor.....	99
9 – Tripodison ou máquina, dispositivo criado por Dionísio Aguado.....	100
10 – Postura de execução italiana demonstrada por Carcassi.....	101
11 – Giulio Regondi como virtuoso infantil (1930).....	101
12 – Variações op. 28, de Fernando Sor.....	111
13 – Fantasia Elegíaca op. 59, compassos 4, 5 e 6.....	111
14 – Recuerdos de La Alhambra.....	111
15 – F. Sor – Variações op. 28.....	111

## Nota

O presente trabalho constitui-se de duas partes. A primeira delas, impressa, corresponde à pesquisa em seus aspectos formais, de introdução, desenvolvimento e conclusão. Além disso, acompanha este trabalho um CD-ROM com os anexos pretendidos, a saber, todos os Métodos para guitarra clássica-romântica, um banco de imagens dos instrumentos preservados, e demais documentos mencionados no decorrer do trabalho, em formato fac-símile. Todos os arquivos poderão ser abertos em computadores com sistema operacional Windows ou Linux, utilizando-se qualquer software que identifique arquivos em formato PDF. Optamos por este sistema uma vez que, dado o grande volume de material coletado, não seria viável a impressão deste material junto ao presente trabalho.

## Introdução

O estudo que apresentamos pretende compreender o processo de ascensão e evolução da guitarra clássico-romântica. Engendramos uma recomposição da história deste instrumento, para entender como ele se torna um instrumento de grande inserção na sociedade europeia (espanhola e francesa em particular) do século XIX. Nossos referenciais teóricos foram adotados da historiografia francesa, especificamente da História das Mentalidades. Nossa pesquisa se inicia com caráter notadamente teórico, primeiro expondo nossos referenciais, e posteriormente traçando o perfil do indivíduo novecentista, em sua maneira de pensar e de atuar no mundo. No momento subsequente, realizamos um estudo bibliográfico para identificar as origens da Guitarra Clássico-romântica, os principais personagens envolvidos com este instrumento, seus aspectos técnicos e estéticos. Encerramos nossa pesquisa com uma breve reflexão acerca das técnicas da guitarra e de sua (a)temporalidade.

Produzimos esta pesquisa como um alargamento do escopo dos trabalhos realizados até o momento por professores e pós-graduandos do Instituto de Artes da UNESP. Em importante contribuição, o professor Dr. Giacomo Bartoloni, em sua tese de Doutorado, esclarece o processo de inserção do violão na sociedade paulista, que se dá na primeira metade do século XX. Descreve o Professor, utilizando-se de fontes jornalísticas, como o violão altera seu status de instrumento marginalizado ao de instrumento de concerto. (BARTOLONI, 2000).

Mais recentemente, pudemos também incorporar à bibliografia violonística o trabalho do Prof. Dr. Sidney José Molina Júnior (2006), que aborda a disseminação das gravações em *Long Play* – nomeada “Era dos LPs” –, durante a segunda metade do século XX, e analisa como este fato contribui no processo de formação dos cânones do violão clássico.

Entretanto, não temos ainda pesquisas que concentrem seus esforços na compreensão do movimento de difusão da guitarra clássico-romântica – antecessora direta do violão – na Europa, continente materno do instrumento. Ainda em sua dissertação de Mestrado, o Prof. Dr. Bartoloni (1995) nos sugere iniciar pesquisas neste sentido; informa-nos, por exemplo, que em meados do século XVIII, surgiu uma guitarra de sete ordens das mãos do organista e guitarrista espanhol, o padre Miguel Garcia, da ordem de São Basílio. O padre Basílio acrescentou à sua guitarra de cinco ordens, duas mais graves (6ª e 7ª ordens), mas a sétima

ordem logo caiu em desuso. Autor de muitas composições (a maior parte desaparecidas) e professor de várias personalidades, tais como a rainha da Espanha, Maria Luísa (esposa de Carlos IV) e o Príncipe da Paz, D. Manuel Godoy, também da Espanha, Garcia deu um novo impulso à vida do instrumento.

Todavia, atribui-se historicamente o surgimento da guitarra moderna, que no Brasil leva o nome de violão, ao luthier espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892), que por volta de 1870 estabeleceu as medidas que se tornariam padrão para a construção deste instrumento até os dias de hoje. Dentre as inovações de Torres está a ampliação da caixa de ressonância, aumento da escala e a inserção de um leque de filetes de madeiras no interior do tampo harmônico, propiciando maior reverberação sonora e aumento do volume de som produzido pelo instrumento.

Para Bartoloni (1995), o advento do violão moderno apresentou uma evolução proporcional à da estrutura musical ocidental. Com mais cordas possibilitou-se mais recursos, tais como a ampliação da tessitura, além do progresso técnico de execução dos instrumentistas. Ao final do século XIX, o instrumento descrito pelos professores e violonistas da Espanha, Itália, França e Alemanha possuía seis cordas simples e era afinado como o nosso atual violão.

Este novo violão de seis cordas “se espalhou por toda a Europa, de onde surgiram vários instrumentistas aficionados. Apesar de popular e admirado, o violão parece ter sido um instrumento íntimo, geralmente de uso domiciliar, com exceção de poucos compositores-instrumentistas que desenvolveram um trabalho mais amplo”. (BARTOLONI, 1995).

Dedicaremos, como já afirmamos, nossos esforços de pesquisa à compreensão do processo de ascensão e ocaso da guitarra clássica-romântica, que se dá em um ensejo de menos de um século, substituída pelo violão moderno de Torres. Apesar das intensas transformações no processo de confecção do instrumento, a guitarra clássica-romântica, em suas diversas variantes organológicas, obteve intensa popularidade a partir de meados do século XVIII.

A popularização do instrumento engendrou também a popularização de diversos métodos de ensino de violão. No decorrer do século XIX, e também ao longo dos séculos seguintes, alguns destes métodos fixaram-se como referenciais, obtendo espaço no mercado editorial e nas universidades, alçando alguns de seus autores às mais altas esferas da cultura

européia, em detrimento de outros. Não obstante, a ampla maioria dos métodos utilizados até hoje nas Universidades são justamente aqueles confeccionados neste período.

Assim, alguns violonistas adquirem status social de grande prestígio; Mauro Giuliani, Dionisio Aguado e Fernando Sor, entre outros, são alçados à condição de “distintos membros da profissão musical”. Pode-se conjecturar sobre a dimensão da influência de Sor, uma vez que seu nome consta até mesmo entre os “Membros Honorários da fundação da Royal Academy of Music, em Londres” (JEFFERY, 1994).

Dionisio Aguado, por sua vez, torna-se mais conhecido por ser um sistematizador da técnica violonística, de modo que suas obras mais difundidas fossem métodos para guitarra, ou tratados teóricos, em detrimento de suas contribuições ao repertório. Não apenas Aguado dedica-se aos métodos para violão; durante todo o século XIX, a publicação de métodos em diversos países da Europa ocidental deu-se de maneira intensa, e observa-se a ampliação do mercado editorial no setor específico de métodos e partituras. (DÍAZ, 2003).

Diante deste quadro, e partindo das pesquisas previamente produzidas, vemo-nos na necessidade de elaborar uma pergunta composta, que considere o instrumento, os instrumentistas e o repertório como fatores indissociáveis. Propomos as seguintes questões: de que forma a guitarra clássica-romântica se difunde, atingindo os grandes centros da cultura européia? Como se deu sua evolução? Por que seguimos utilizando seus métodos?

As mais recentes pesquisas chegam-nos com algumas novidades em termos de sua formatação. Uma das mais significativas é a ausência de um capítulo particular onde se apresente a metodologia utilizada. Prefere-se, atualmente, diluir as informações da metodologia aplicada ao longo do texto, com o intuito de facilitar-lhe a leitura. Entretanto, como nos foi sistematicamente reiterado, a função maior deste mestrado deve ser dominar as ferramentas e métodos de pesquisa; portanto, vimos por bem estendermo-nos cautelosamente sobre esta questão, para que dela não sobre margem de dúvida. Se o leitor deste trabalho estiver familiarizado com nossos referenciais teóricos – em particular, a História das Mentalidades –, a leitura deste capítulo pode ser desnecessária.



## 1. Metodologia

Nossa pesquisa é de cunho bibliográfico, e será realizada sob a ótica da História das Mentalidades. Para tanto, valemo-nos principalmente da metodologia proposta por CHARTIER (2002), HOBSBAWN (2008) e BLOCH (1997). A fundamentação teórica desta dissertação estará alinhada aos artigos destes autores, mormente publicados no famoso periódico *Annales d'Histoire Économique et Sociale*.

A revista, fundada em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre, transformou-se já nas primeiras décadas do séc. XX em literatura basilar dos historiadores. Ainda na década de 1970, seu então diretor, Fernand Braudel transformou a Escola de Altos Estudos nas Ciências Sociais no “principal centro dinâmico das Ciências Sociais francesas”. Desta forma, vinculou-se diretamente a história dos *Annales* aos maiores nomes da historiografia francesa desde então. (HOBSBAWM, 1997).

A década de 1990 marca a ampliação dos horizontes historiográficos, o “apagamento das fronteiras entre tradições nacionais, o desencravamento da história, agora mais aberta às interrogações das disciplinas que são suas vizinhas”. (CHARTIER, 2002).

Esta abertura de pensamento histórico pode ser ilustrada pelo sistema proposto por Chartier, segundo o qual a História Intelectual desdobra-se em História das Mentalidades, cujos objetos são mais abrangentes e a perspectiva metodológica tende às interdisciplinaridades.

Procura-se, segundo ele, mostrar os ganhos que se pode esperar tanto na manipulação dos conceitos que não pertenciam ao repertório clássico da História Intelectual, bem como associar técnicas e abordagens disjuntas na metodologia histórica.

A “reviravolta crítica” após a publicação dos *Annales* leva ao questionamento do estatuto de conhecimento da História Intelectual. Como resultado, propõe-se novos objetos, reformulam-se as questões clássicas (como a objetividade do discurso histórico). As discussões levantadas nos *Annales* “levaram a correlacionar de maneira inédita as formas da dominação, a construção das identidades sociais e práticas culturais”. (CHARTIER, 2002).

Tal reorganização resulta dificuldades em conceituar a História Intelectual, pois se trata de uma área que não encontra similitudes nas diversas línguas onde se encontra. Na historiografia norte-americana há uma distinção pouco clara entre *intellectual history* e *history of ideas*. Nos países europeus, pouco se usam ambas as terminologias e, como ressalta Jean Ehrad, a História Intelectual parece ter chegado tarde demais para substituir as designações tradicionais (História da filosofia, literária, da arte) e não teve força contra um novo vocabulário proposto pelos historiadores dos *Annales*: História das Mentalidades, Psicologia Histórica, História Sociocultural, etc. (EHRAD apud CHARTIER, 2002)

Da mesma forma, história das mentalidades também encontra dificuldades de tradução em outras línguas que não o francês, o que leva a pouca utilização do termo fora de seu local de criação, e ressalta a “maneira nacional de se pensar as questões históricas”. Segundo Chartier (2002), para além do problemático léxico, existem semelhanças estruturais, e os objetos propostos são precisamente os mesmos. Sistematiza da seguinte maneira o escopo das disciplinas:

**História intelectual:**

- história intelectual (o estudo dos pensamentos sistemáticos, geralmente em tratados filosóficos);
- história das idéias (estudo dos pensamentos informais, das correntes de opinião e das tendências literárias);
- história social das idéias (estudo das ideologias e da difusão das idéias);
- história cultural (estudo da cultura no sentido antropológico, incluindo visões de mundo e mentalidades coletivas).

**História das Mentalidades:**

- história individualista dos grandes sistemas do mundo;
- história da realidade coletiva e difusa que é a opinião;
- história estrutural das formas de pensamento e de sensibilidade.

Perfazendo as disciplinas, aponta Chartier (2002) que

“em um vocabulário diferente, essas definições dizem, no fundo, uma mesma coisa: que o campo da História dita Intelectual recobre, na verdade, o conjunto de formas de pensamento e que seu objeto não tem mais precisão a priori do que aquele da história social ou econômica”. (CHARTIER, 2002)

Cada uma destas correntes de pensamento determina seu objeto, suas ferramentas conceituais e metodologias; dão-se como recorte da História, cuja silueta é determinada por embates intelectuais (interdisciplinares) e institucionais. A busca por hegemonia é, deste modo, mera busca da “hegemonia de um léxico”. (CHARTIER, 2002).

No século XX a história intelectual passa por mutações temáticas e metodológicas, bem como se posiciona diferentemente no campo de estudos da história. Neste sentido, devem-se compreender as idéias propostas nos *Annales*, e posteriormente, por Lucien Febvre e March Bloch, teóricos que de maneira mais vigorosa debruçaram-se sobre essas questões.

Febvre busca, ao definir História Intelectual, opor-se àquela escrita em seu período. Segundo ele, não se pode reduzir os pensamentos humanos, muitas vezes contraditórios e mutáveis, às categorias tradicionais de que se serve a História das Idéias (Renascença, Humanismo, etc.). Tais designações “retrospectivas e classificatórias encerram contra-sensos e traem a vivência psicológica e intelectual antiga”. A tarefa dos historiadores do movimento intelectual, para o autor, é a de reencontrar a originalidade, “irredutível a toda definição a priori, de cada sistema de pensamento, em sua complexidade e deslocamentos”. (FEBVRE apud CHARTIER, 2002)

Há ainda a preocupação demonstrada por Febvre em ampliar a análise das realidades sociais, que segundo ele estariam encerradas em categorias de determinismo ou influência. Assim que uma idéia realiza-se no domínio dos fatos, não é mais a idéia que deve ser avaliada, e sim a “instituição” situada em seu lugar. Uma vez tornada instituição, incorpora-se a uma rede “complexa e móvel de fatos sociais”; desta forma, manifesta seu intento de ruptura com a tradição da História Intelectual, que deduzia de uma amostragem voluntarista de pensamentos a totalidade dos processos de transformação social.

Febvre critica duramente a história intelectual do tempo, primeiramente por isolar idéias ou sistemas de pensamento das condições sociais que permitem sua produção, separando-os das formas da vida social; sugere uma leitura que postula para cada época uma

estrutura própria de pensamento, comandada pela evolução socioeconômica, “que organizam tanto as construções intelectuais quanto as produções artísticas, tanto as praticas coletivas quanto os pensamentos filosóficos”. (FEBVRE apud CHARTIER, 2002).

É com intuito de explicar este “espírito de época” que Febvre distancia-se das noções implicitamente subentendidas nos trabalhos de História Intelectual. Alguns postulados combatidos foram: 1- de uma relação consciente entre produtores e produtos intelectuais; 2 - a atribuição da criação intelectual a um único indivíduo, tido como precursor; 3 - a explicação das similitudes da produção intelectual de um tempo pelo sistema de influências, ou por referência a um “espírito de época” (conjunto de traços filosóficos, psicológicos e estéticos).

As propostas para alterar estes paradigmas apresentaram-se em diversos autores: em Panofsky encontra-se o conceito de **hábitos mentais** ou *habitus*, bem como o de forças formadoras de hábitos; em Febvre apresenta-se o conceito de **aparelhagem mental**.

Tais categorias de pensamento não seriam universais, elas dependem dos instrumentos materiais e conceituais que as tornam possíveis; para Febvre não há progresso contínuo e necessário na sucessão das diferentes aparelhagens mentais. Febvre define como aparelhagem mental o estado da língua, “em seu léxico e sua sintaxe, as ferramentas e a linguagem científica disponíveis, e também este suporte sensível do pensamento que é o sistema das percepções, cuja economia variável comanda a estrutura da afetividade”. Entende-se desta forma que para cada determinada época, o cruzamento de estruturas lingüísticas conceituais e afetivas comanda “modos de pensar e de sentir que recortam configurações intelectuais específicas”. (FEBVRE apud CHARTIER, 2002).

Segundo Chartier (2002), a tarefa primordial do historiador é a de resgatar tais representações, “em sua irredutível especificidade, sem recobri-las com categorias anacrônicas, nem medi-las pela aparelhagem mental do século XX”. Febvre ressalta que “um homem do século XVI deve ser inteligível não em relação a nós, mas em relação a seus contemporâneos”. (FEBVRE apud CHARTIER, 2002)

O conceito empregado por Panofsky é o de **hábitos mentais**, e distingui-se de Febvre pois tais hábitos mentais seriam um conjunto de esquemas inconscientes, “de princípios interiorizados que dão sua unidade às maneiras de pensar uma época seja qual for o objeto pensado”. De acordo com Panofsky, os grupos sociais estão inexoravelmente submetidos à “forças formadoras de hábitos”, por exemplo todos os tipos de instituição

escolar. Desta forma é capaz de compreender as semelhanças de estrutura existentes entre diferentes “produtos intelectuais” de determinado meio, bem como “pensar as variações entre os grupos como diferenças entre sistemas de percepção e de apreciação, eles próprios remetendo a diferenças nos modos de formação”. (PANOFSKY apud CHARTIER, 2002).

Distingui-se assim com bastante clareza a posição destes teóricos, e sua interferência na transformação da História Intelectual. A história passa a ser a das representações coletivas, “das aparelhagens e das categorias intelectuais disponíveis e compartilhadas em uma época dada”. Estes métodos permitem um caminho para que se faça história sobre parâmetros subjetivos, como crenças, valores, representações próprias a uma época ou grupo; a esta história convencionou-se chamar “história das mentalidades”. (CHARTIER, 2002)

É da seguinte forma que Jacques Le Goff descreve os conceitos primordiais da história das mentalidades: “a mentalidade de um indivíduo, mesmo sendo um grande homem, é justamente o que ele tem de comum com os outros homens de seu tempo”, ou ainda “o nível da história das mentalidades é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos individuais da história porque [é] revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento”. (Le GOFF apud CHARTIER, 2002). Para Chartier,

“A relação entre a consciência e o pensamento é [...] estabelecida de uma nova maneira, [...] enfatizando os esquemas ou os conteúdos de pensamento que, mesmo que sejam enunciados sobre o modo individual, dependem, na verdade, dos condicionamentos inconscientes e interiorizados que fazem com que um grupo ou sociedade compartilhe, sem que seja preciso explicitá-los, um sistema de representações e um sistema de valores”. (CHARTIER, 2002).

Outros campos de interesse em Febvre são os da inteligência e do afeto; por isso nota-se em sua obra uma próxima relação com as categorias psicológicas, engendrando, por vezes, “uma história das mentalidades identificada à psicologia histórica”. Desta forma, a observação histórica busca compreender e reconstituir sentimentos próprios aos indivíduos de uma determinada época, suas categorias psicológicas, seu imaginário, a percepção coletiva que tem das atividades humanas. Em linhas gerais, a proposição dos *Annales* é a mudança de foco na História Intelectual, primeiro com a forte caracterização psicológica da mentalidade coletiva e, finalmente, propondo a “exploração global do mental coletivo” como o objeto

primeiro do historiador das idéias. Para que se faça a narrativa desta exploração da mentalidade coletiva, a história das mentalidades vale-se de métodos emprestados da história socioeconômica, “fundamentalmente na preocupação de coleta de dados seriais, amplamente de dados múltiplos”. (FEBVRE apud CHARTIER, 2002).

Chartier aponta dois pontos de tensão entre a história das mentalidades e a história econômica, da qual herda alguns procedimentos. Primeiramente, o autor questiona o modo de articular o tempo longo das mentalidades, “pouco móveis e pouco plásticas” com o tempo curto das transferências coletivas de crença e sensibilidade. Trata-se, em última análise, de articular de forma adequada a complexidade e as diferentes durações dos fenômenos históricos. O segundo ponto de tensão apontado por Chartier é a indexação dos fatores econômicos aos culturais. A reconstituição dos diferentes pensamentos seria resultante de uma análise social pautada exclusivamente nos níveis de renda, e qualificação das profissões:

“essa primazia quase tirânica do social, que define previamente variações culturais que em seguida se trata apenas de caracterizar, é o traço mais nítido dessa dependência da história cultural em relação à história social”. (CHARTIER, 2002).

Podem-se apontar algumas mudanças nos procedimentos da historiografia francesa, apontadas da seguinte forma por Chartier: 1) a história francesa anexou questionamentos e conteúdos de disciplinas vizinhas, como a antropologia e a sociologia; 2) as diferenciações sociais não devem ser pensadas em termos de fortuna, mas que são produzidas ou trazidas por variações sociais; e 3) as metodologias clássicas não são suficientes para abordar os novos domínios propostos, exigindo-se uma reformulação metodológica.

Parte desta reformulação se dá no campo da história intelectual, pautando-se no conceito de **visão de mundo** proposto por Lukács. Tal conceito permite criar um constructo capaz de associar os pensamentos de uma época com sua realidade social. Lukács define visão de mundo como “um conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias que reúne os membros de um mesmo grupo (na maioria das vezes de uma classe social) e os opõe a outros grupos”. (LUKÁCS apud CHARTIER, 2002).

Permite-se, desta forma, atribuir significação e uma posição social definida aos textos literários e filosóficos, identificar relações entre obras de naturezas opostas, bem como “discriminar no interior de uma obra os textos essenciais, [...] constituídos como um todo coerente, ao qual cada obra singular deve ser relacionada”. (CHARTIER, 2002). Tratam-se, todavia, de conceitos similares, o de **visão de mundo** em Lukács, o de **aparelhagem mental** em Febvre, e de **habitus** em Bourdieu.

A maior discordância que se pôde observar entre a história intelectual e a história das mentalidades é a de que aquela utiliza um postulado no qual são os grandes escritores e filósofos que exprimem com mais coerência a consciência do grupo social a qual pertencem. Daí a rejeição a toda sorte de método quantitativo no campo da história cultural.

Trata-se, para Chartier, de uma discussão acerca da própria constituição do objeto da história intelectual: de um lado o que importa é a aplicação de uma idéia, o uso que se faz dela; de outro as estruturas mentais que possibilitam e engendram tais idéias (em especial no campo da história social das idéias). Em ambos os casos (tanto das idéias quanto das estruturas mentais) nota-se claramente a “recusa do reducionismo suposto da história social (portanto quantitativa) da produção intelectual” (CHARTIER, 2002).

De acordo com Chartier, poder-se-ia encontrar a superação do impasse quantitativo versus qualitativo no conceito de visão de mundo de Goldman:

“com efeito, a noção de visão de mundo permite articular, sem reduzi-las uma à outra, de um lado, a significação de um sistema ideológico, descrito em si mesmo, de outro, as condições sociopolíticas, que fazem com que um grupo ou uma classe determinados, em um dado momento histórico, compartilhe, mais ou menos, conscientemente ou não, esse sistema ideológico”. (GOLDMAN apud CHARTIER, 2002).

Combatendo as críticas feitas à história quantitativa das idéias, Carlo Ginzburg afirma que somente a clara consciência do caráter “histórica e socialmente variável da figura do leitor” poderá estabelecer as verdadeiras premissas de uma história das idéias que seja diferente mesmo no plano qualitativo. Para o autor

“o que os leitores fazem de suas leituras é uma questão decisiva diante da qual tanto as análises temáticas da produção impressa quanto aquelas da difusão social das diferentes categorias de obras permanecem impotentes. [...] Os modos como um indivíduo ou grupo apropria-se de um motivo intelectual ou de uma forma cultural são mais importantes do que a distribuição estatística desse motivo ou dessa forma”. (GUINZBURG, 2008).

Por um longo período, os historiadores franceses estiveram alheios a estas questões. Para Chartier, isto é uma cegueira de muitas conseqüências; privou os historiadores franceses de um conjunto de conceitos que os teria alertado contra “as certezas demasiado grosseiras advindas da investigação estatística” e que lhes teria permitido substituir a “descrição não articulada das produções culturais [...] pela compreensão das relações [...] entre os diferentes campos intelectuais”. Isto teria permitido identificar laços de dependência recíproca entre as diversas representações de mundo e, em última análise, “a articulações entre as representações comuns (estoque de sensações, de imagens, de teorias) e os progressos dos conhecimentos [...] científicos”. (CHARTIER, 2002).

Com o intuito de reverter esta cegueira que se infringiu sobre os historiadores franceses, os historiadores das mentalidades levantam agora “o problema das articulações entre escolhas intelectuais e posição social em escala de segmentos sociais bem delimitados”. Balizando-se dessa forma o objeto, podem-se compreender as relações entre sistemas de crenças, valores ou representações e pertencas sociais. A história intelectual anexa assim o âmbito do pensamento popular, até então tratado exclusivamente nos métodos da história quantificada.

A partir deste ponto, precisamente a segunda metade do séc. XX, gradativamente iniciou-se um processo de mudança das categorias que estruturavam as análises históricas. As divisões outrora tidas por basilares, como as oposições entre erudito e popular, realidade e ficção, etc. passaram a ser questionadas.

Distingui-se, portanto, duas claras posições de abordagem histórica, a saber: a) a “análise internalista”, aplicável às elites intelectuais, que busca o ápice de refinamento dos pensamentos, “individualizando a irreduzível originalidade das idéias”; e b) a abordagem “dogmática e externalista”, coletiva e quantitativa, mais próxima das realidades coletivas e das aspirações das maiorias. (CHARTIER, 2002).



As tensões que contrapõem erudito e popular são superadas em Baktin e Ginzburg; dizem, em consonância, que em obras da cultura erudita a cultura popular se manifesta com o máximo de coerência. Inversamente, os homens do povo utilizam os elementos intelectuais que coletam através de seus livros. Para Ginzburg

1 – A cultura oral é a “chave de Leitura”, o filtro através do qual os homens do povo se relacionam com os textos que lêem, enfatizando algumas informações, ignorando ou distorcendo outras.

2 – O estado de relação de força entre as classes sociais, em detrimento da explicação de que a cultura se dá 'de cima para baixo': há “raízes populares em grande parte da alta cultura européia, medieval e pós-medieval.” Trata-se de uma “época caracterizada pela presença de fecundas trocas subterrâneas, em ambas as direções, entre a alta cultura e a cultura popular”. (GUINZBURG, 2008).

Na opinião de Chartier, a definição aceitável da História Intelectual é aquela dada por Carl Schorske, indicando a dupla dimensão do trabalho histórico:

“o historiador busca situar e interpretar a obra no tempo e inscrevê-la no cruzamento de duas linhas de força: uma vertical, diacrônica, pela qual ele relaciona um texto ou um sistema de pensamento a tudo o que os precedeu em um mesmo ramo de atividade cultural (em sua política, etc.); a outra, horizontal, sincrônica, pela qual o historiador estabelece uma relação entre o conteúdo do objeto intelectual e o que se faz em outras áreas na mesma época”. (SCHORSKE apud CHARTIER, 2002).

Conclui Chartier que ler um texto ou decifrar um sistema de pensamento consiste em manter juntas estas dimensões que, se adequadamente imbricadas, constituem o próprio objeto da História Intelectual.

Durante a década de 1980 viu-se entrar em declínio as teorias que sustentaram os progressos da história nas duas décadas anteriores. Disciplinas mais recentemente institucionalizadas, como a lingüística, a sociologia ou a etnologia questionavam a disciplina histórica em seus objetos e em suas metodologias, considerando-a ultrapassada em relação às novas exigências teóricas. Ao invés de tratar das temáticas de clara predileção da história (sabidamente a exploração do econômico e do social) propôs-se a utilização das normas de

cientificidade e modos de trabalho das ciências exatas, como por exemplo, “a formalização e a modernização, a explicitação das hipóteses, a pesquisa em equipe”.

Dai o surgimento de novos objetos no questionamento histórico; temáticas como os rituais e as crenças, as formas de sociabilidade, as estruturas de parentesco, as atitudes diante da vida e da morte passaram a constituir novos territórios do historiador.

Este novo tratamento da história, que incorporava os modos das disciplinas vizinhas (técnicas de análise e lingüística, ferramentas estatísticas ou modelos antropológicos) foi, segundo Chartier (2002), a razão do retorno às idéias propostas nos primeiros *Annales*: o estudo das aparelhagens mentais.

Não obstante, a história não abre mão de seus antigos tratamentos quantitativos “de fontes maciças e seriais (registros paroquiais, tabelas semanais de preços, certidões de tabelionatos, etc.)”. Segundo o autor

“em suas formas majoritárias, a história das mentalidades construiu-se aplicando a novos objetos os princípios de inteligibilidade previamente testados na história das economias e das sociedades. De onde suas características específicas: a preferência dada à maioria, portanto à investigação da cultura considerada popular, a confiança na cifra e na série, o gosto pela longa duração, a primazia concedida ao recorte socio-profissional. Os traços próprios da história cultural assim definida, que articula a constituição de novos campos de pesquisa com a fidelidade aos postulados da história social, são a tradução da estratégia da disciplina que estabelecia para si uma legitimidade científica renovada – garantia da manutenção de sua centralidade institucional...”. (CHARTIER, 2002).

Roger Chartier propõe que as alterações fundamentais do trabalho histórico se deram devido a uma tomada de distância, nas práticas de pesquisa, em relação aos princípios de inteligibilidade que governaram o método histórico durante praticamente toda segunda metade do séc. XX. O historiador aponta a superação de três princípios essenciais do antigo método histórico: 1- o projeto de uma história global, capaz de articular numa mesma apreensão os diferentes níveis da totalidade social; 2- a definição territorial dos objetos de pesquisa, geralmente identificados à descrição de uma sociedade instalada em um espaço particular (uma cidade, um país, uma região) – o que era a condição para que fossem possíveis a coleta e o tratamento dos dados exigidos pela história total; e 3- a primazia dada

ao recorte social considerado apto a organizar a compreensão das diferenciações e das divisões culturais. (CHARTIER, 2002).

A renúncia a essas categorias promove uma mudança no escopo dos historiadores. Se anteriormente primava-se por pensar os funcionamentos sociais de maneira rigidamente hierarquizada, agora, as tentativas feitas para decifrar diferentemente as sociedades, “penetrando o Dédalo das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular [...] considerando que não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo”. (CHARTIER, 2002).

Desta forma, a história em seus últimos anos demonstra a impossibilidade de qualificar as práticas culturais de maneira isolada, sem o auxílio de suas disciplinas vizinhas. Outrossim, demonstra de que modo a sociedade se organiza não necessariamente a partir das diferenças de estado ou de classe social; tais sociedades podem também ser compreendidas em suas pluralidades culturais ou ainda pela apreensão de códigos compartilhados.

Consumar tais alterações nos paradigmas históricos significa, para o autor, tomar distância em relação aos princípios fundadores da própria história social da cultura. Significa recusar a idéia que relaciona as diferenças nos hábitos culturais “a oposições sociais dadas a priori”; isto é, deve-se recusar a idéia de que uma cultura seja de fato estabelecida da elite para a elite e que esta cultura não se relacione com a outra, do povo para o povo. Deseja-se, portanto romper a dicotomia dominadores versus dominados ou mesmo entre grupos menores, separados por níveis ou atividades profissionais.

A história sociocultural inverte sua perspectiva a partir do momento em que toma ciência de que as divisões culturais não se ordenam apenas sob a égide da classificação sócio-profissional. Parte assim dos objetos, das formas, dos códigos, e não mais dos grupos; reincorpora princípios de diferenciação capazes de justificar as variações culturais, como por exemplo as “pertencas sexuais ou geracionais, as adesões religiosas, as tradições educativas, as solidariedades territoriais, os hábitos profissionais”. (CHARTIER, 2002).

Trata-se, em última análise, de uma tentativa de superação da antiga querela entre a objetividade estruturalista (da história quantificável e serial, que manipula os documentos e busca reconstruir as sociedades tal como eram objetivamente) e a subjetividade fenomenológica (daquela história destinada aos discursos, situada à distância do real). Para

Chartier (2002), a superação deste embate exige “considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação como verdadeiras instituições sociais”, de modo que se possa compreender a organização social através de suas formas de representações coletivas. Não obstante, também é necessário considerar as representações coletivas “como as matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social”. Propõe o autor que se possa articular três modalidades de relação com o mundo social:

1 – o trabalho de classificação e de recorte que produz as configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõe uma sociedade;

2 – as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exhibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição;

3 – as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais representantes (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade ou da classe. (CHARTIER, 2002).

Dada a necessidade metodológica que ora se impõe, de imbricar elementos quantitativos e qualitativos, e partindo-se do pressuposto de que não se devem aceitar cegamente todos os testemunhos históricos, há que se tomar providências para garantir a veracidade dos vestígios e dos materiais analisados. Para Bloch, duvidar dos documentos históricos torna-se progresso se esta dúvida mostra-se “examinadora”.

Marc Bloch aponta o ano de 1681 como a data precisa da fundação de um método crítico de análise de documentos. O humanismo do período precedente argumentava que caberia aos teólogos e filósofos discutirem a validade de tais documentos, de modo que ao historiador coubesse apenas a tarefa de “recitá-las”. A doutrina de pesquisa foi elaborada, sobretudo, na segunda metade do séc. XVII; a palavra crítica, que até então designara apenas um juízo de gosto, adquire então o sentido de prova de veracidade.

Embora Bloch não considere Cartesiana a produção sobre metodologia histórica seiscentista, considera que

“as verdades de evidência, de caráter matemático, cujo caminho a dúvida metodológica, em Descartes, tem por missão abrir, apresentam poucos traços em comum com as probabilidades cada vez mais aproximativas que a crítica histórica, como as ciências de laboratório, se contenta em deduzir. Mas, para que uma filosofia impregne toda uma época, não é necessário nem que aja exatamente ao pé da letra, nem que a maioria dos espíritos sofra seus efeitos de outro modo que não por uma espécie de osmose, frequentemente inconscientes. Assim como a ciência cartesiana, a crítica do testemunho histórico faz tabula rasa da credulidade. Assim como a ciência cartesiana, ela procede a essa implacável inversão de todas as bases antigas apenas a fim de conseguir com isso novas certezas, agora devidamente comprovadas. A idéia de que essas feridas pareçam um sofrimento ou de que na dúvida encontremos, ao contrário, não sei que nobre suavidade só havia sido considerada, até então, uma atitude mental puramente negativa, uma simples ausência. Estima-se agora que, racionalmente conduzida, possa tornar-se um instrumento de conhecimento”. (BLOCH, 1997).

Para o autor estariam, portanto, lançadas as regras essenciais do método, que sofreriam poucas alterações até o séc. XVIII. Entretanto, o método crítico ainda não se estabelecera como conhecimento credibilizável. Os escritores dedicados a escrever obras históricas não se preocupavam em se familiarizar com as “receitas de laboratório”, e com dificuldade consentiam levar em conta seus resultados. O próprio trabalho técnico (de desvendar os documentos) entre os séc. XVI e XVIII torna-se rotineiro, dada a imposição de alguns temas estereotipados, tornando-se um fim em si mesmo.

A historiografia nos mostra um esforço de revisão deste comportamento “rotineiro” do método crítico. Segundo Bloch, tal esforço traduz-se na máxima de que “uma afirmação não tem o direito de ser produzida senão sob a condição de poder ser verificada”, e cabe ao historiador, ao usar um documento, indicar sua proveniência. Indicar o meio de encontrar o documento equivale, desta forma, a “submeter-se a uma regra universal de probidade”. (BLOCH, 1997, p.95). O método crítico seria, assim, o mais eficaz na busca e identificação da mentira e do erro; o historiador, o juiz que se preocupa em fazer suas “testemunhas” (os documentos) falar, e buscar compreendê-las.

De acordo com Marc Bloch, um grave erro que se pode cometer na pesquisa histórica é o embuste sobre autor e data: a “falsificação no sentido jurídico do erro”. Para ele certos atos são fabricados com o único fim de “repetir as disposições de peças perfeitamente autênticas, que haviam sido perdidas”. Comenta ainda diversos exemplos ilustres de tais embustes, como as falsas cartas publicadas sob a assinatura de Maria Antonieta, a estátua que

exibe o busto de Filipe o Audaz (que é de fato uma figura funerária desse rei, cujo molde foi feito após a sua morte), ou ainda o pretenso diploma de Carlos Magno, forjado três séculos após sua morte.

Mais que constatar os embustes é necessário também descobrir seus motivos. Para Bloch toda mentira é, a seu modo, um testemunho. Provar que o diploma de Carlos Magno não é autêntico pode evitar um erro; entretanto, determinar que fatores históricos levaram à confecção do falso diploma (neste caso em particular, a falsificação foi composta por Frederico Barba-Ruiva, com intuito de perpetrar seus sonhos imperiais) permite que “uma nova visão se abra para vastas perspectivas históricas”.

Existiram, do ponto de vista do autor, épocas históricas inteiras identificáveis como mitômanas; mais precisamente todo o final do séc.XVIII e início do XIX, as gerações pré-românticas e românticas. Tais períodos são “de uma extremidade a outra da Europa, [...] como uma vasta sinfonia de fraudes”. Na idade média, o plágio parecia não ofuscar a moralidade comum sendo, por muitas vezes, um ato inocente, uma vez que a idade média não conhecia outro fundamento senão a lição de seus ancestrais. Assim, “os períodos mais ligados à tradição foram também os que tomaram mais liberdade com sua herança precisa”. (BLOCH, 1997).

A inexatidão da narrativa histórica toma diferentes formas e intensidades conforme variam os observadores. A condição momentânea do observador (o cansaço, a emoção, o nível de concentração) pode interferir na objetividade descritiva de um fato. Como lembra Bloch, muitos acontecimentos históricos só puderam ser observados em momentos de violenta perturbação emotiva, ou “por testemunhas cuja atenção [...] era incapaz de incidir com intensidade suficiente sobre as características às quais o historiador [...] atribuiria um interesse preponderante”. (BLOCH, 1997).

Ao trabalhar com testemunhos, não há como ignorar os dados psíquicos que tal testemunho carrega. Por este motivo acredita Bloch que para a Crítica do testemunho não exista nenhum “livro de receitas”, e tal crítica será sempre uma “arte de sensibilidade”. Entretanto, ressalta a importância da comparação de vários testemunhos; este procedimento nada tem de automático, pode ser metodologicamente trabalhado e acarreta ressaltar dos objetos tanto suas semelhanças como suas diferenças.

Para que a dúvida se torne instrumento de conhecimento, é preciso que o grau de verossimilhança da combinação dos testemunhos possa ser sopesado com exatidão. A pesquisa histórica utiliza para isto, via de regra, a teoria das probabilidades:

“Avaliar a probabilidade de um acontecimento é estimar as chances que tem de se produzir. Posto isto, será legítimo falar da possibilidade de um fato passado? No sentido absoluto, evidentemente não. Só o futuro é aleatório. O passado é um dado que não deixa mais lugar para o possível. Antes do lance de dados, a probabilidade para qualquer das faces era de um sobre seis; lançados os dados, o problema desaparece. Pode ser que hesitemos mais tarde, se nesse dia desse o três ou então o cinco. A incerteza está portanto em nós, em nossa memória ou na de nossas testemunhas. Não nas coisas”. (BLOCH, 1997).

Contudo, para Bloch, a teoria da probabilidade reside no âmbito da ficção. Em todos os casos possíveis postula a imparcialidade das condições, de modo que qualquer cálculo fosse comprometido se, previamente fossem favorecidas quaisquer das partes inventariadas. Valendo-se mais uma vez da metáfora do jogo de dados, o autor afirma que

“o dado dos teóricos é um cubo perfeitamente equilibrado; se sob uma de suas faces insinuássemos um grão de chumbo, as chances dos jogadores deixariam de ser iguais. Mas, na crítica do testemunho, todos os dados estão viciados. Pois elementos muito delicados intervêm constantemente para fazer a balança pender para uma eventualidade privilegiada”. (BLOCH, 1997).

Conclui Bloch que a maioria dos problemas da crítica histórica seja rebelde a qualquer tradução matemática. Limitando-se a dosar o provável e o improvável a crítica histórica não se distingue da maioria das ciências naturais senão por um “escalamento mais nuançado dos graus”. Trata-se, portanto, de uma alteração na intensidade das categorias propostas, e não em sua essência. A experiência crítica empreendida pelo homem enquanto testemunha torna o próprio homem capaz “ao mesmo tempo desvendar e explicar as imperfeições do testemunho”. Em última análise, o método crítico nos dá o direito de decidir “quando e porque um testemunho deve ser digno de crédito, trazendo à luz questões relevantes, e rejeitando falsos problemas”. (BLOCH, 1997).

A verdade histórica para Marc Bloch é efetivamente trazida à tona se o historiador for capaz de, sem a interferência das paixões, “descrever aquilo o que é”. Diz ele que “para penetrar uma consciência estranha separada de nós pelo intervalo das gerações, é preciso quase se despojar de seu próprio eu”. (BLOCH, 1997).

Sabe-se que o método de pesquisa histórica, bem como a história ela mesma, está em constante processo de revisão. Não se pretende, portanto, encerrar ou esgotar o assunto. Podemos, todavia, ressaltar a importância das publicações dos *Annales* na condução daquilo que se convencionou adotar como metodologia de pesquisa histórica. O percurso da história sociocultural do século XX confunde-se com a história própria das publicações de Bloch, Febvre, Le Goff, Panofsky, e demais nomes e idéias a povoar as páginas dos *Annales d'Histoire Économique et Sociale*.

Finda esta digressão metodológica, voltaremos nossa atenção à nosso objeto de estudo. Faremos no primeiro capítulo um esforço de compreensão das aparelhagens mentais, *habitus* e visões de mundo do cidadão europeu novecentista. No momento seguinte, faremos uma redução do escopo ao instrumento-objeto de nossa pesquisa: a guitarra clássico-romântica, suas variantes organológicas e sua participação no cenário da cultura européia. No capítulo seguinte faremos um levantamento dos Métodos originalmente escritos para guitarra clássico-romântica, acompanhado de uma análise de seus respectivos prólogos, notas e conteúdos teóricos. Dedicado atenção também aos personagens-guitarristas considerados fundamentais para a difusão da guitarra clássico-romântica; buscaremos compreender suas posturas e atividades sob a ótica das aparelhagens mentais e *habitus* vigentes em suas localidades particulares. Posteriormente, abordaremos questões institucionais relacionadas à guitarra clássico-romântica, tais como a institucionalização de Métodos, o advento das “escolas de guitarra” e as características da técnica instrumental no período pós-método.

Entendemos ser este trabalho importante para aclarar questões relativas à história do violão, compreendendo de que forma a guitarra clássica se consolida na sociedade européia do século XIX. Procuramos identificarmos os atributos que permitem a propagação e a permanência de um determinado instrumento ou Método, levando em conta as particularidades do pensamento novecentista.

Uma vez engendrada, esta pesquisa poderá abrir espaço a diversos novos questionamentos. Primeiramente, poderemos responder, com maior eficácia e cientificidade,



porque escolhemos alguns compositores em detrimento de outros. Além disso, pretendemos contribuir para a densificação do *corpus* de conhecimento científico, tratando de uma questão ainda pouco abordada – a função social do violão na Europa novecentista.

Finalmente, entendemos que ao exercitar a aplicação da pesquisa histórica nos moldes propostos pela História das Mentalidades, poderemos qualificar uma importante ferramenta de compreensão de qualquer sociedade (inclusive a nossa própria), de modo a salientar suas multiplicidades ao invés de tentar reduzi-las a universais. Estas medidas de compreensão que apontam para a diversificação da experiência humana podem nos ajudar a moldar melhores sociedades, mais compreensivas com relação às particularidades de cada segmento que a compõe. Parece um desafio desta geração, que se vê às voltas com a multiplicidade de seus povos sem lograr a relação pacífica entre eles. A compreensão histórica das relações sociais de outros períodos pode trazer-nos muitas luzes às nossas próprias dificuldades; quiçá via arte.

## **2. O século XIX como origem daquilo que entendemos por indivíduo.**

O século XIX marca importantes transformações nas sociedades europeias, e por consequência ocidentais, conquanto fora cenário das grandes transformações de pensamento que caracterizam nossas sociedades até o presente momento. Entre as mais significativas transformações estão a consolidação da ciência cartesiana, a criação de disciplinas do sujeito, como a Sociologia e a Psicologia, a adoção do ideário humanista francês, o advento da psicanálise, o liberalismo econômico, a divisão geopolítica dos territórios, aquilatando a soberania territorial das nações.

Faremos, neste capítulo, uma breve análise do século XIX europeu, segundo a perspectiva do homem comum e de sua recepção das mudanças sociais e intelectuais que ocorreram naquele período. Para tanto, faz-se importante relembrar o intervalo de tempo que estamos considerando; tratamos de um século impreciso numericamente (meados dos oitocentos a meados dos novecentos), mas de fronteiras históricas bem demarcadas. Em termos sociopolíticos, a Revolução Francesa finca-se como o início de um período de profundas mudanças, assim como seu fim se dá na consolidação da revolução industrial às vésperas da primeira guerra mundial (curiosamente, esta é também a delimitação temporal da existência da guitarra clássico-romântica, nosso objeto de estudo próximo). Assim, nos referiremos majoritariamente às potências político-econômicas da época, com o intuito de avaliar a importância de alguns eventos do século XIX, em particular no âmbito do privado, do individual, como sugere a historiografia francesa, nosso referencial teórico.

### **2.1. Breve histórico do indivíduo: sobre como viemos a analisá-lo socialmente.**

O ponto de partida para compreendermos a fundação de uma nova perspectiva para o sujeito, ocorrida no século em que tantas revoluções se sucederam ao redor do mundo, está naquilo que poderíamos chamar de cotidiano – não fosse o fato de que, pelo que sabemos, a vida comum do século XIX esteve em plena transformação em toda a Europa (replicando

também na América). As revoluções burguesas e a necessidade de industrialização para um mundo que começava a se conectar comercialmente de forma nunca antes vista trouxeram consigo novas formas de compreensão do espaço social, bem como novas políticas socioeconômicas, a principal delas idealizada sob a alcunha de Liberalismo. Embora não pretendamos abranger questões de ordem econômica, ficará clara a influência destas na vida comum ao tratarmos a vivência histórica subjetiva. Entendido abertamente, o Liberalismo vem como uma linha de pensamento defensora de liberdades individuais, proveniente de pensadores do século XVII e XVIII, e resulta – em sua forma clássica – num enfraquecimento do poder do Estado, que pode ser contido e controlado por um mecanismo interno (a conhecida divisão em três poderes que são independentes e fiscalizadores entre si, o Legislativo, Executivo e Judiciário). Além disso, tais liberdades, sendo estabelecidas, regulam as relações sociais a ponto de permitir (nos séculos seguintes às primeiras formulações do Liberalismo) ao indivíduo moderno cravar-se como peça principal de reivindicações no século XIX, e ator social engajado no século XX.

Conforme nos explica Luís Cláudio Figueiredo, em seu livro intitulado *A invenção do psicológico – quatro séculos de subjetivação 1500-1900* (2007), a questão da privacidade está no cerne de uma série de transformações graduais. O fato de uma revolução burguesa e liberal ter assegurado na Inglaterra as condições propícias ao cultivo da privacidade fez da cultura inglesa ‘um verdadeiro celeiro de dispositivos sociais, formas de existência e instrumentos de representação e expressão da subjetividade privada’. (FIGUEIREDO, 2007).

Esses espaços, tempos, figuras e ideias tendencialmente individualistas, em que se entrelaçam motivos iluministas aos românticos, podiam, na Inglaterra, funcionar à luz do dia como os bastiões da privacidade, em contraposição tanto aos antigos padrões cortesões – que lá não haviam se imposto como no continente – como aos novos padrões metropolitanos que dominavam os espaços públicos. Os referidos padrões, detalhadamente descritos por Sennett (2011), eram marcados pela teatralização<sup>1</sup> da vida social urbana, que estendia e dava novas

---

<sup>1</sup> Richard Sennett expõe, em seu livro *El Declive Del Hombre Publico* (2011), o que representa a idéia de espaço público. Reconstituindo a história da palavra, constata que ‘público’ significa ‘aquilo que o que é bom ao conjunto urbano’, ‘que trata do bem comum’. Noutra momento, o ‘público’ se refere ao que está acessível a todos, ou que está ‘aberto aos olhos de todos, que pode ser observado, livremente’; estas duas definições referem-se ao significado etimológico do termo ‘público’ na língua inglesa. O autor demonstra que no francês o termo tem sentido muito próximo, senão idêntico. Tratando do Renascimento, ele nos informa que a palavra era usada genericamente, se referindo tanto ao bem comum (pessoas), como ao corpo político (atividade política). A palavra ‘*le public*’, com o tempo passou a designar um lugar onde pessoas desconhecidas agiam em

possibilidades ao princípio representacional dominante nas cortes. A rigor não se tratava de uma contraposição pura e simples, e sim de uma relação dialética, já que a liberdade individual, que se conquista com a teatralização, cinge os grandes centros urbanos, nos quais se defrontam desconhecidos; defrontar desconhecidos neste cenário urbano é um ingrediente da própria privacidade (para Sennett, a liberdade de dissimulação é a mãe de todas as liberdades). O que mais podemos ressaltar é a possibilidade conquistada com a Revolução Burguesa e com a ideologia liberal de um cultivo da privacidade que pode ser exercido de forma não contestatória. (SENNETT, 2011).

Tal privacidade é fruto de diversas contribuições das grandes ideologias e dos rompimentos sociais dessa época para a experiência pessoal, que ficam literalmente impressas nas artes, em romances ou peças, na filosofia e na música. Os iluministas de toda a Europa passam a escrever em suas línguas nativas, permitindo uma popularização de suas obras – estabelecer um alcance maior é também um avanço, em certo sentido, democrático. O mesmo ocorre com as peças teatrais e as artes plásticas, o palco se abre ao novo público assim como são criadas as galerias em que as obras saem do anonimato das coleções particulares e podem ser vistas e apreciadas em locais como o Louvre. Sobre a música, especificamente os iluministas franceses, românticos e agnósticos, se dirigirão à música italiana, mais livre segundo o gosto destes e mais adequada à liberdade que se almejava. Outro viés da vida privada são as Sociedades Secretas que, sem dúvida, manifestam a mais clara preservação do

---

sociabilidade, se encontravam espontaneamente para se desconstruam em seguida. Sennett, para permitir a compreensão do que seria este lugar, ou como se dariam estas relações entre estranhos que se encontram, recorre à antiga tradição do *teatrum mundi*. Nela, explica o autor, está contida a idéia de que as relações sociais são – além de meras relações automáticas – representações em forma de atuação teatral. O modo como um homem se dirige ao outro e com este se relaciona não é um ato ‘livre’, mas um ato determinado por uma atuação teatral, a representação de um papel. O *teatrum mundi* condiciona o encontro de pessoas num espaço (público ou privado), que ocorre e se desenrola pela atuação teatral de ambas as partes envolvidas neste encontro. O agir como ator, para Sennett, implica na capacidade em se ‘integrar às relações sociais’, de imaginar estas relações na vida pública, de vestir a ‘máscara’ do *teatrum*, aprimorando seu comportamento; é na utilização da ‘máscara’ que o ser social se integra ao todo. Em tempos áureos da vida pública, Sennett lembra que na Londres do século XVIII, a relação entre palco e rua já não era mera metáfora, e este comportamento implicava na necessidade das pessoas serem sociáveis umas com as outras. O que ocorre nesta representação teatral é que o ator que representa tem de ter crença nas convenções; como o ator no palco do teatro que ao atuar está obrigado a acreditar em seu personagem, ainda que de maneira efêmera, a atuação do homem do *teatrum mundi* condiciona-o à existência de certa fé nos contratos sociais, para que possam ter sua real e eficiente expressividade. Esta crença exige um distanciamento entre vida pública e vida privada. Neste distanciamento, a vida privada, subjetiva, não se sobrepõe para determinar as convenções, mas deixa à vida pública que o faça; isto permite que a máscara da atuação pública se sobreponha ao indivíduo, não deixando que sua ‘autodeterminação’, ou sua vida íntima estabeleçam o que será crível ou não crível.

cidadão-indivíduo. As artes serão as testemunhas mais fiéis das mudanças dessa sociedade que traz consigo a bagagem de normas talhadas cautelosamente: a liberdade de opinião conquistada conviverá bem com a ordem pública de então. A comunicação entre as comunidades artísticas européias – neste período intensamente integradas – foi essencial para a guinada social que desabrochou em todo o mundo. Os exemplos de mudanças na área da filosofia são diversos. A decadência da religião se deu por conta de movimentos de intelectuais independentes que já não aceitavam a imposição de teorias por meio da autoridade. Ao invés disto, deram lugar ao método científico, ao empirismo, às heranças da física newtoniana de suas decorrentes epistemologias. Heranças também do filósofo escocês oitocentista David Hume, cuja obra forneceu material às discussões morais vigentes. O autor estabelece que qualquer restrição moral exterior à experiência do indivíduo sofre pela incoerência dos argumentos utilizados para manutenção de sistemas de proibição arbitrária – como os da Igreja, quando suas premissas são confrontadas com suas consequências últimas. Kant, por sua vez, traz a subjetividade a um nível além dos fenômenos naturais, introduzindo a autonomia como valor ético máximo – fica constatada a força do indivíduo, que estabelece a moral de sua sociedade, na experiência conjunta. O ser humano delimita o poder de seu conhecimento e de sua experiência, prescinde de explicações metafísicas ou esotéricas e vê o indivíduo como possibilidade de futuro.

A Alemanha, por sofrer com políticas mais restritas, acabou por exteriorizar essa subjetividade de forma menos política, mantendo-se entre a literatura e as artes, porém tanto na Inglaterra como na França a privacidade cresceu junto com a industrialização, incluindo-se na cultura e na política para só depois ser compreendida sob um olhar psicológico.

O sujeito, portanto, é um fenômeno social que demarca as prioridades de seu tempo e cujas mazelas refletirão os problemas de toda a sociedade. Uma das grandes mudanças que causarão forte impacto político ocorre quando alguns pensadores demonstram a necessidade de fixar um novo campo de estudos para esmiuçar os problemas decorrentes da nova compreensão do homem sobre si mesmo e, conseqüentemente, da reorganização social que começava a tomar alguma forma. Surge a Sociologia como método de investigação dessa sociedade em construção.

Curiosamente, um dos primeiros problemas detectados pela nova disciplina é que, ao dar-se liberdade ao indivíduo, sobre seu corpo e sobre sua mente, aumenta-se significativamente o número de suicídios. Dois dos maiores pensadores da sociologia

novecentista debruçaram-se sobre esta questão, Durkheim e Karl Marx. O primeiro deles funda o método sociológico de pesquisa esmiuçando os fatores sociais que podem levar um indivíduo a cometer suicídio, verificando estatísticas, fatores climáticos, hereditários e problemas socioeconômicos, observa contundentemente que certos “sintomas sociais” são, não só passíveis de análises cientificamente orientadas – desde que com o método adequado – , como solucionáveis se avaliados corretamente. Nas palavras que Durkheim que prefacia sua inovadora obra *O Suicídio* (2003), podemos depreender o caráter das Ciências Sociais conforme vinham sendo desenvolvidas:

“O método sociológico, tal como o empregamos, baseia-se inteiramente no princípio fundamental de que os fatores sociais devem ser estudados como coisas, ou seja como realidades exteriores ao indivíduo. Não há preceito que nos tenha sido mais contestado; não há outro, no entanto, que seja mais fundamental. Pois, enfim, para que a sociologia seja possível, é preciso antes de mais nada que ela tenha um objeto, e que esse objeto seja só dela. É preciso que ela tenha uma realidade a conhecer, e que essa realidade não caiba a outras ciências. [...] sob pretexto de assentar a ciência sobre alicerces mais sólidos fundando-a na constituição psicológica do indivíduo, ela é desviada do único objeto que lhe cabe. Não se percebe que não pode haver sociologia se não há sociedades, e que não há sociedades se só existem indivíduos.” (DURKHEIM, 2003)

Durkheim busca definir o indivíduo que estava se formando, procurando manter a metáfora básica de sua teoria (a unidade social ou sociedade), e propõe uma resposta ao foco individualista das ciências que estudam a psicologia, apresentando os laços sociais como essenciais para a sobrevivência da raça humana; estes laços, porém, estariam fragilizados em sua época pela reorganização da ordem social vigente durante os novecentos.

Marx<sup>2</sup>, o célebre pensador de reformas radicais, tece o seguinte comentário, sobre como é possível modificar a mentalidade das pessoas para que elas se integrem à sociedade definitivamente (tal preocupação se manifestou pelo crescente número de suicídios): “...

---

<sup>2</sup> Sobre esta questão, cf. Bastide, Morseli, Masaryk, Guerry, Lisle, Menninger e Peuchet, que estudaram os indivíduos, tomando-os como base das transformações sociais, a partir de políticas públicas que os enfatizassem.

descobri que, sem uma reforma total da ordem social de nosso tempo, todas as tentativas de mudança seriam inúteis”. (MARX apud FIGUEIREDO, 2007).

Tais mudanças, tantas vezes anunciadas e levadas a cabo nos dois séculos que precederam o XIX foram formalizadas até mesmo pela via da burocracia, conforme nos conta a historiadora Lynn Hunt:

“O casamento foi secularizado, e a cerimônia, para ser legal, devia se realizar na presença de um funcionário municipal. No antigo Regime, o casamento consistia na troca do ‘sim’, e o padre desempenhava apenas o papel de testemunha desse mútuo consentimento” (HUNT, 1987).

O casamento é um entre muitos possíveis exemplos de como se estabeleceu a nova ordem pós-revoluções, com a passagem gradativa do poder para os cidadãos após a queda do Antigo Regime francês, a vida civil secularizou-se e a Igreja perdeu seu domínio absoluto para dar lugar ao direito civil. Outro exemplo icônico das mudanças de pensamento nas leis e costumes do séc. XIX é o da norma católica que rezava a tomada dos bens de hereges, ou suspendia o direito de herança de descendentes de perseguidos religiosos, lei revogada não apenas na França como na Inglaterra e países vizinhos.

## 2.2. O Indivíduo como ator social

A mentalidade coletiva demonstrou absorver e propagar rapidamente – considerando que o mundo só viria a ser comunicado com telégrafos sem fio no final do século em questão – as reivindicações que outrora eram apenas apontamentos de pensadores conhecidos, mas talvez inacessíveis devido à profundidade teórica de suas obras. Ao fim do século XIX, as massas proletárias adquiriram status de atores sociais, cujas reivindicações pudessem efetivamente promover alterações na realidade das sociedades urbanas; neste período, as populações proletárias tinham importante apoio teórico de pensadores ávidos por elevar o

projeto iluminista à sua aplicação total, independentemente do que isto pudesse imprimir às sociedades envolvidas. (FIGUEIREDO, 2007).

No entanto, eventos históricos como a queda de um regime, da Igreja ou a nova ordem econômica não trouxeram consigo a mudança derradeira, de modo que começasse ali uma era de negociações de grupos de indivíduos com interesses conflitantes.

Segundo Figueiredo (2007), a Imprensa começa a ganhar caráter de liberdade no século XIX (embora de maneira germinal), na França, com o conhecido “caso Dreyfus”. Trata-se da situação em que o jornalista e escritor Émile Zola publica o manifesto “*J’Accuse*” no jornal “*L’Aurore*”, em 1898, contra a prisão arbitrária do Capitão Dreyfus, um membro do exército francês de origem judaica, vítima de um julgamento corrupto após tentar delatar justamente uma conspiração. Zola denuncia não só o anti-semitismo que, como preconizou, poderia espalhar-se indefinidamente, mas também a fragilidade que o caso Dreyfus traria ao sistema judiciário francês. A atitude de Zola demonstra a força possível da grande imprensa, conquanto ao acusar diretamente os integrantes do sistema que condenou o capitão Dreyfus, chamou a atenção de setores muito numerosos da população, e, sob tantos olhares auspiciosos, garantiu-lhe a própria sobrevivência. Em seguida, Zola se declara réu em um processo por calúnia e difamação que, para ser devidamente julgado, teria que incluir também o processo de Dreyfus, promovendo assim um novo julgamento ao presidiário, agora com o acompanhamento atento do povo francês e do resto do mundo; ao final do processo, Émile Zola foi anistiado e pode voltar do exílio na Inglaterra, assim como Dreyfuss, libertado da prisão na Ilha do Diabo, na América do Sul, para evitar uma repercussão maior do que aquelas causadas pelo jornalista. Pela primeira vez um fato se fez noticiar no mundo inteiro de maneira tão ágil, acompanhado por tantos países. Tal demonstração da força de um indivíduo obtida com o alcance da imprensa assombrou os países da Europa Ocidental. Desde as revoluções Inglesa e Francesa, havia um esforço dos governos locais para manter estáveis as diversas camadas da população, como relata o historiador Eric Hobsbawn:

Poucas vezes a incapacidade dos governos em conter o curso da história foi demonstrada de forma mais decisiva do que na geração pós-1815. Evitar uma segunda Revolução Francesa, ou ainda catástrofe pior de uma revolução europeia generalizada tendo como modelo a francesa, foi o objetivo supremo de todas as potências que tinham gasto mais de 20 anos para derrotar a primeira; até mesmo dos britânicos, que não simpatizavam com os absolutismos reacionários que se restabeleceram em toda a Europa



e sabiam muito bem que as reformas não podiam nem deviam ser evitadas, mas que temiam uma nova expansão franco-jacobina mais do que qualquer outra contingência internacional. E, assim, nunca na história da Europa e poucas vezes em qualquer outro lugar, o revolucionarismo foi tão endêmico, tão geral, tão capaz de se espalhar por propaganda deliberada como por contágio espontâneo. (HOBSBAWN, 2008).

A grande diferença, segundo Hobsbawn, entre as revoluções pré-Napoleônicas e as posteriores é que estas últimas foram organizadas, intencionais; a ideia de força cooperativa para o sistema de trabalho, como sabemos, se tornará real na primeira metade do século XIX, quando o sistema feudal finalmente acaba em regiões mais atrasadas, a exemplo da Espanha.

### 2.3. O Indivíduo como servidor social

Quando da Revolução Francesa, notou-se uma grande flutuação no modo de vida das sociedades européias. Mais sensivelmente, esta flutuação se dá na esfera da vida privada. Se, por um lado, o indivíduo teatralizou-se para ocupar os espaços públicos, dialeticamente, a *res pública*, o espírito público invadiu os domínios habitualmente privados da vida. Os revolucionários franceses se empenharam em traçar a distinção entre o público e o privado. Nada que fosse particular deveria prejudicar os interesses da nova nação, cujos direitos de soberania passaram a ser tomados em alta conta.

Nas palavras de Guinzburg, “os modos como um indivíduo ou grupo apropria-se de um motivo intelectual ou de uma forma cultural são mais importantes do que a distribuição estatística desse motivo ou dessa forma”. O modo de apropriação dos ideários da Revolução Francesa por parte de sua população foi intenso e dialético, e a negociação entre as fronteiras do público e do privado permaneceu nas décadas posteriores ao movimento revolucionário. (GUINZBURG, 2007).

No universo da política oficial, qualquer facção ou partido político era classificado como traidor da pátria, e tudo o que se refere à privatização é considerado sedicioso e conspiratório; todo o cidadão é igualmente responsável pela manutenção da soberania nacional. Mesmo as atividades mais íntimas dos indivíduos passam pelo crivo revolucionário.

Um dos exemplos mais claros é a preocupação com o vestuário. Em 1790, os jornais dedicados à moda apresentam um "traje estilo Constituição" para as mulheres que, em 1792, se torna o chamado "traje estilo igualdade com um toucado muito em moda entre as republicanas". (ARIES e DUBY, 2009).

A partir de 1792, todos os homens passaram a ser obrigados por lei a usar a roseta tricolor, símbolo da República. No ano seguinte, todos os franceses, independente do sexo, foram submetidos a esse decreto. Em 1794, a Convenção solicitou ao pintor-deputado David que apresentasse projetos para um uniforme civil. A indumentária criada trazia detalhes da antiguidade, da renascença e também de figurinos de teatro. O uniforme civil nunca chegou a ser utilizado; entretanto, "a simples idéia de um uniforme civil, surgida na sociedade Republicana das Artes, mostra que havia quem desejasse o fim da fronteira entre o público e o privado. Todos os cidadãos, soldados ou não, andariam uniformizados." (ARIES e DUBY, 2009).

A decoração dos lares também foi alterada pelo fervor revolucionário. Nas residências de patriotas abastados, encontravam-se "camas estilo revolução" ou "estilo Federação". Porcelanas, tabaqueiras, estojos de barba, espelhos, cofres e até jarros de lavatório são decorados com cenas das jornadas revolucionárias ou com alegorias.

Se de um modo geral, os símbolos revolucionários invadiam o âmbito da vida privada, esta também invadia, a seu modo, a vida pública. Ainda nos primeiros anos da revolução, o tratamento familiar "tu" foi generalizado, passando a ser utilizado indistintamente por todos os cidadãos, inclusive nas esferas do poder público. O emprego da linguagem familiar na arena política exercia um efeito deliberadamente destruidor. Daí em diante, o linguajar popular invadiu maciçamente o discurso político impresso.

O estado revolucionário tentou regulamentar o uso da linguagem exigindo que se empregasse o francês em lugar de regionalismos e dialetos. O conflito público versus privado se deslocou para o terreno da linguagem. As novas escolas tinham como tarefa propagar o francês, principalmente na Bretanha, e todos os textos oficiais eram publicados em francês. Entretanto, nos ambientes residenciais, estes dialetos persistiam, bem como em grupos sociais fechados. No exército, por exemplo, os soldados - que com o recrutamento abandonavam toda sorte de vida social - criavam diversos verbetes para se diferenciarem dos paisanos, que não pertenciam às forças militares.

Estas narrativas nos servem de ilustração, e ajudam a ampliar nosso universo imaginativo acerca dos acontecimentos passados, entretanto, por não serem o foco de nosso trabalho, tomaremos um desvio, e trataremos doravante exclusivamente de questões musicais. Para maiores informações sobre os aspectos da vida privada européia, recomenda-se a leitura da coleção *A História da Vida Privada* (ARIES e DUBY, 2009)

#### 2.4. Aspectos gerais da música pós-revolucionária

À música praticada na Europa, partindo do período da Revolução Francesa, até as primeiras décadas do século XIX convencionou-se chamar classicismo. Em primeiro momento, adotaremos esta alcunha (com ressalvas), e buscaremos compreender os aspectos gerais da música deste período. No capítulo seguinte, voltaremos nossa atenção à determinadas regiões da Europa, onde encontraremos a guitarra clássico-romântica, nosso principal interesse.

Lauro Machado Coelho, assim como muitos dos historiadores da música têm considerado a morte de J.S. Bach, em 1750, o marco divisório entre o barroco tardio e o nascente estilo clássico. A música deste período é descrita como um fenômeno no qual impera a estética do "bom gosto", do "acabamento" e do "equilíbrio". (COELHO, 1999).

Segundo Seincman, não seria possível compreender o estilo clássico sem tomar em consideração a atitude iluminista de sua ideologia: "por um lado, é um movimento de confiança na evolução do homem, no progresso e na razão; por outro, um momento de profunda descrença dos antigos valores, inclusive os religiosos, da tradição e da autoridade estabelecidas pela estrutura política e social".

A expressão estética do fenômeno musical do classicismo está na oposição entre o positivismo e o ceticismo, que Seincman chama de oposição entre "a crença no progresso e a dúvida essencial". "Externamente, a perfeição palaciana de uma música feita para a corte, mas internamente, uma linguagem dramática que aceita a realidade de um mundo cuja essência é contraditória e paradoxal" (SEINCMAN, 1999).

O iluminismo promoveu, no âmbito das relações sociais, o questionamento do *status*

*quo* aristocrático, e as atitudes políticas ganham a dimensão de revolta contra as amarras do antigo regime. Hinos de libertação e obras musicais de cunho social são frequentes neste momento, bem como a utilização da linguagem humorística como ferramenta de crítica social, dando origem às óperas bufas de subtexto sério, como *Don Giovanni* e *Così fan Tutte*, de Mozart.

Na França, em fins de século XVIII, *lumière* é uma palavra de ordem, "um estado de espírito protagonizado por uma intelectualidade que aposta na transformação rumo a um mundo superior, apoiada na racionalidade iluminista; na Inglaterra, *enlighten* possui um sentido mais voltado às questões de natureza moral e econômica; e na Alemanha, *Aufklärung* significa esclarecimento, descobrimento, reconhecimento." (SEINCMAN, 1999).

No âmbito propriamente musical, as massas orquestrais e a polifonia barroca cederam lugar a uma simplificação melódica e a uma verticalização da harmonia. Daí resulta a redução da densidade sonora, bem como a nova ordenação de elementos e estruturas musicais. O tema surge como algo funcionalmente distinto da melodia barroca, conquanto representa uma "entidade" simples e autônoma, que se diferencia das demais devido à sua singularidade. Isso permite que o fruidor a transforme em um evento datado, "passível de ser retido na consciência de modo a atuar tanto no passado quanto no futuro". (SEINCMAN, 1999).

A música do classicismo se difere da barroca fundamentalmente porque esta engendra seus conteúdos musicais na semelhança, e aquela, na dialética. Segundo Gilles Deleuze (1996), a música barroca é "um mundo de dobras e desdobras, onde o Mesmo transmuta-se constantemente no Outro, sendo a diferença entre ambos uma consequência da variação contínua e ininterrupta à qual são submetidos os materiais, estando ela bastante escamoteada pela graduação infinitesimal em que não se percebe tanto o conflito entre os elementos". O universo barroco está, para ele, permeado pela infinitude e transcendência do ser.

O classicismo, por sua vez, constitui-se em um universo dialético, cujo tempo é constituído por um entrechoque de elementos distintos e singulares. Para Seincman, este tipo de conflito requer do ouvinte uma audição ativa (termo alcunhado por Hanslick). Desta forma, poder reter o que a obra oferece significa poder atuar e projetar nela uma enorme gama de experiências de ordem pessoal e existencial.

"Em termos genéricos, pode-se afirmar que a música do barroco pensa a fluidez, a sinuosidade, a inflexão, a continuidade e, também, a sensação. O classicismo, ao contrário apóia-se na interrupção, na descontinuidade, no drama e no conflito de ordem existencial" (SEINCMAN, 1999).

Passando da transcendência à imanência, a música se dessacraliza, tornando-se parte constitutiva da realidade cotidiana e urbana. Gradativamente, abandona o espaço ritualístico da Igreja, para se tornar parte integrante de rituais profanos, cedendo terreno para a música instrumental, para a música de dança e para a ópera. Segundo Rushton, "pela primeira vez na era Cristã, a música secular sobrepuja em importância a música sacra. As missas e oratórios de Haydn e Beethoven não são contribuições à liturgia, mas culminâncias da forma musical" (RUSHTON, 1988).

Outras transformações influenciaram também a composição musical do período clássico: a divisão racionalizante da orquestra em naipes; os contrastes entre tutti e solo; a substituição do forte e piano pelo crescendo e decrescendo; substituição do pulso regular barroco pela oscilação temporal de acordo com o tônus psicológico que se deseja expressar; estabilização do sistema tonal em regiões harmonicamente bem estabelecidas. Em termos estilísticos, podemos mencionar o desligamento da música sinfônica de seus antigos laços operísticos e teatrais.

"Dentro deste contexto, o tema é um elemento fundamental, uma espécie de personagem em torno do qual orbitam todos os outros elementos: constitui uma posse do ouvinte, que por sua vez é também por ele possuído. Ao contrário do barroco, em que os motivos se sucediam de maneira contínua e ininterrupta, funcionando como elementos unificadores, no classicismo, a permanência, no tempo, dos temas e dos demais eventos musicais torna-se um dado que depende do ouvinte: a permanência deixa de ser aparente e objetiva, para se tornar latente e subjetiva" (RUSHTON, 1988).

O que não significa dizer que o tema seja auto-suficiente, pois a relação de oposição para com os outros eventos musicais é fundamental. Mas a própria oposição engendra também uma complementaridade: "o choque entre o simples e o complexo, entre o tranquilo e o agitado [...] irá estruturar a linguagem, necessitando, mais do que nunca, da unidade na

diversidade, a qual só poderá ser levada a cabo pela intencionalidade, tanto do autor, quanto do fruidor" (SEINCMAN, 1999).

Outra face da estética musical do iluminismo é a concepção de tempo. Se, por um lado, a forma constitui a transformação do tempo passado em espaço, por outro, o tempo resulta da pulsão do ouvinte em tentar projetar, para o futuro, a experiência adquirida pelos próprios dados do passado. Surgem na notação musical expressões de conotação temporal como variação, extensão, transição, desenvolvimento, etc. Para Stravinsky (1996), a música barroca está relacionada a um tempo que poderíamos denominar de ontológico, enquanto a do classicismo se traduz em um tempo psicológico.

Alguns padrões passam a ser adotados com relação à composição: se, anteriormente, o baixo cifrado era improvisado, no classicismo o acompanhamento harmônico não somente passa a ser escrito, como, também, segundo as recomendações de Carl Phillip Emanuel Bach, deixa de ser um elemento subsidiário da melodia para se tornar um evento ativamente participativo do conjunto da obra e de seu equilíbrio. Por esse motivo é que as ornamentações, quando ocorrem, são cada vez mais detalhadamente escritas e menos improvisadas; as anotações da dinâmica adquirem maior precisão; os instrumentos que participam da obra são indicados com exatidão. Tais procedimentos demonstram o desejo de maior controle do campo de tessitura musical.

O desenvolvimento da música clássica orquestral, associado às questões emergentes relativas ao drama de fundo psicológico e existencial, permitirá o redimensionamento e a ressignificação da figura do instrumentista, já que este se tornará, em última instância, um verdadeiro co-autor, o responsável direto pela expressão e interpretação musicais.

O surgimento, em 1772, do temperamento igual possibilita que a modulação propriamente dita se instaure. No classicismo, segundo Rosen, a modulação se constituirá "em uma verdadeira dissonância levada a um plano mais alto, o da estrutura global". (ROSEN, 1988).

Instaura-se uma verdadeira hierarquia entre os acordes e graus da tonalidade, o que terá consequências profundas na estrutura e forma tonais. Uma delas é a alteração da sonata monotemática rumo ao bitematismo, fato que resultará na amplificação significativa da inflexão tônica-dominante-tônica.

Segundo Seincman, a despeito do contraste entre tema principal e tema secundário, fez-se necessário que houvesse uma unidade entre eles, quer dizer, a manutenção da "tensão psicológica entre o Mesmo e o Outro". Este ideal é atingido através da elaboração temática, quer dizer, o processo através do qual uma determinada entidade musical (um tema) se transforma, gradativamente, a ponto de gerar uma nova entidade; isto é, gerar um Outro a partir de seus próprios elementos. A partir de então, o processo de elaboração temática se torna a principal ferramenta de criação da linguagem musical.

"O allegro-de-sonata transformou-se no grande eixo unificador da linguagem musical e no grande divisor de águas entre os novos processos de composição e os antigos [...] [a sonata é] um todo orgânico, cuja descrição e separação em três partes, Exposição, Desenvolvimento e Reexposição, é algo mais teórico que auditivo, pois não se trata mais de uma forma ternária, e, sim, de um processo em que cada uma das partes está imbricada e é condição necessária das demais. A presença de temas antagônicos, submetidos a modulações tonais, é apenas parte do processo, pois que eles só tomam corpo e sentido real a partir do momento em que são submetidos à onírica elaboração da Seção de Desenvolvimento e à Reexposição, cuja presença da tonalidade principal constitui o fecho lógico e necessário, uma resolução e síntese dos conflitos presentes no decorrer da obra. O allegro de sonata é muito mais um processo que uma forma". (SEINCMAN, 1999).

A evolução da linguagem musical não adveio somente da criação de novas obras, sendo fundamental o intercâmbio, no classicismo, entre as novas idéias filosóficas e estéticas, e a práxis composicional. Neste sentido, o amadurecimento da tonalidade enquanto sistema coeso e orgânico é um reflexo dos ideais almejados pelo classicismo e pelo iluminismo. Destaca-se aqui a figura de Rameau, cujo mérito reside em sua obra teórica. Todos os procedimentos harmônicos utilizados no classicismo foram por ele sistematizados, reduzindo os acordes a duas categorias principais (maiores e menores) e relacionando-os à série harmônica.

A consolidação da música instrumental neste período dá-se no seio de uma profunda transformação social, marcada fundamentalmente pelo surgimento de uma "classe média" que iria influir nos rumos da atividade musical e de sua estética. Parte deste novo estrato social era a classe artística. Nos anos entre 1750 e 1830, observa-se uma mudança gradual na condição social deste grupo. Nas épocas anteriores, as cortes e Igrejas monopolizavam os músicos mais competentes; e a nobreza e os altos funcionários, desejosos de imitar o brilho cortesão, também encarregavam artistas profissionais das atividades musicais em seus palácios. Era

limitada a existência da música chamada pura - que não tinha função sacra ou dramática - ela era executada apenas em círculos fechados, para públicos bem definidos ou com destinações específicas.

No século XVIII, a burguesia nascente vai considerar dever seu promover as qualidades intelectuais, a liberdade de pensamento, a tolerância religiosa. Neste contexto, a burguesia adota a música como sinal de distinção, que ela cultiva, muitas vezes, por pura ostentação. Forma-se assim um ativo mecenato, detentor de grande poder econômico, e ávido por receber as glórias que seus protegidos músicos porventura alcançassem.

A densificação das apresentações artísticas cria, além de um público cativo e aficionado, uma relação entre os compositores, e o lugar onde se desenrola este encontro é a academia. Compositores e intérpretes passam a organizar apresentações nas academias, em seu próprio benefício. Esta mudança cria, naturalmente, novas necessidades do ponto de vista do repertório: é preciso que se criem peças adequadas para estas ocasiões. Este é o ponto de partida para a criação das chamadas formas fixas, como a abertura, a sinfonia, a sonata, etc., que adquirem prestígio a ponto de constituírem, para o futuro, um ponto básico de referência. É a partir deste ponto (convencionalmente chamado classicismo) que o adjetivo 'clássico' passou também a ser utilizado para designar a música dita 'erudita', por oposição à popular ou folclórica.

Ainda assim, durante a segunda metade do século XVIII, a situação do artista, geralmente proveniente da classe média baixa, consistia em esquemas de trabalho muito rígidos, sobre os quais o músico não tinha qualquer controle, e sem a menor garantia de segurança. Não raro, a morte de um empregador com gostos musicais refinados, que fosse sucedido por um herdeiro sem grande interesse por música, resultava a dispersão de orquestras palacianas inteiras e a sumária demissão de um grupo grande de profissionais. Essa situação leva os músicos, cada vez mais, a procurar empregos no setor oficial leigo, trocando a corte e a Igreja por cargos no funcionalismo público. Em termos salariais, não havia diferença; entretanto, neste setor os contratos eram mais sólidos e permanentes, e as possibilidades de reivindicação mais abrangentes.

Nas camadas mais abastadas da sociedade européia, registra-se o aparecimento de um público para a música paga. Como consequência, proliferam-se as salas de concerto, os empresários a gerenciá-las, os compositores e intérpretes a produzir seus conteúdos. Haendel,



ao instalar-se em Londres, além de ser um prolífico compositor, convertera-se também em empresário, administrando seu próprio teatro e, durante muito tempo, monopolizando a produção operística da capital londrina. Mozart, por sua vez, assinara contratos extremamente desfavoráveis com o arcebispo de Salzburg, nos quais, entre outras mazelas, perdia o direito por suas composições, que uma vez vendidas poderiam ser apresentadas com autoria de quem as tivesse comprado. Via de fato, não existiam leis que preservassem a propriedade intelectual, até o ano de 1793, quando foi promulgada a primeira legislação, fruto da Revolução Francesa.

Na visão de Coelho (1999), a partir de 1750, o estrelato em torno das produções operísticas começa também a estender-se aos instrumentistas. "Eles se tornam muito solicitados, surgindo assim o virtuose que, na primeira metade do século XIX, há de se constituir num fenômeno de proporções semelhantes aos dos grandes cantores populares de hoje em dia, com o mesmo cortejo de fãs e o mesmo delírio cada vez que se exibiam em público". (COELHO, 1999).

Definir como estruturas fechadas os períodos da arte não é um empreendimento simples, ou mesmo possível. Um determinado estilo só pode ser compreendido plenamente em relação a seu contexto social e político; ainda assim, as artes não operam de maneira sincrônica - e isto é particularmente complexo numa fase em que a chamada música clássica coexiste com artes plásticas em que os elementos barrocos tardios ainda são muito fortes, enquanto a literatura já está enveredando por trilhas nitidamente pré-românticas que, necessariamente exercem grande influência sobre as obras musicais.

"O período chamado clássico caracteriza-se não só por uma busca constante de formas novas como também pela rica reabsorção de técnicas das épocas anteriores. E, com frequência, as obras desse período são um amálgama de antigas tradições, aquisições externas e resultado de experimentação com formas novas" (COELHO, 1999).

Um dos mais claros exemplos de interpenetração de tendências e da convivência de opostos dentro dos movimentos estéticos no século XVIII é o surgimento, na Alemanha, por volta de 1780, de um movimento já pré-romântico de grandes proporções. O nome do *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), foi tirado do título de uma peça de Maximilian von Klinger (1776), que se passava na América.

"Pondo a ênfase na energia, no demoníaco, nas qualidades prometeicas do indivíduo, o movimento reagia contra o racionalismo Iluminista e o formalismo do teatro neoclássico, tal como ele se manifestava, por exemplo, nas estáticas tragédias de Voltaire [...] Seus líderes, Schiller e Goethe, iam buscar inspiração na liberdade formal de Shakespeare e na veemência com que este expressa as suas emoções [...] E, no entanto, se a violência dos dramaturgos do *Sturm und Drang* não teve efeitos imediatos sobre o teatro lírico a eles contemporâneo, é no domínio da música instrumental que vamos encontrar uma manifestação muito interessante dessa influência: as sinfonias que Haydn escreveu em 1766 e 1774 caracterizadas [...] acima de tudo, pela ampla margem de contrastes emocionais numa mesma obra" (COELHO, 1999).

As diversas vertentes da música eurpeia do século XVIII corroboram as idéias de nossa Metodologia de trabalho. Anteriormente, vimos como as categorias-estaque não são capazes de descrever a totalidade das características de um período. Por isso, entendemos que o termo classicismo seja eficaz para abarcar um estilo de música bastante mais restrito do que a totalidade da música praticada nos séculos XVIII e XIX. Esta Música, em sentido amplo, não parece permitir-se abarcar em uma definição única, uma vez que demonstra-se plural em seus métodos e propósitos, e não raramente compõe-se de obras e estilos absolutamente antagônicos entre si. O cuidado que propomos é o de afirmar que o classicismo (como movimento estético) ocorre durante o século XVIII, mas isto não implica afirmar que o século XVIII tenha sido ele próprio um 'século clássico'.

### 3. A música espanhola em contexto

Delimitaremos nossa pesquisa agora de maneira mais acurada; nossa delimitação temporal e geográfica será análoga à da guitarra clássico-romântica – de meados do século XVIII a meados do século XIX, na Espanha. Mantendo em primeiro plano nosso projeto metodológico, de compreensão das visões de mundo e das realidades cotidianas, buscaremos narrar os acontecimentos da música espanhola e de alguns de seus atores.

A história de permanentes conflitos políticos e bélicos na Espanha durante todo o século XIX pode, em parte, justificar o “atraso musical” espanhol. A idéia de um século improdutivo parece imperativa entre historiadores da música espanhola, como Amat (1998) e Diaz (2003). Embora esta hipótese pareça de fácil comprovação, pode ser matizada, uma vez que a guerra tenha também se tornado temática recorrente na produção artística daquele país. Para Amat,

“Na Espanha, a Guerra da Independência foi a dolorosa culminação, a coroa trágica de uma série de conflitos internos e internacionais. Ao terminar a contenda, a situação não iria melhorar muito sob o desastroso reinado de Fernando VII [...] sua indecisão e sua falta de habilidade política plantaram a semente para as sangrentas guerras Carlistas. A regência e o reinado de Isabel II não se caracterizaram por sua tranqüilidade. Logo, o governo provisório do General Serrano, o breve Reinado de Amadeo, a mais que breve República – uma pequena e relativa paz – e o século termina com o desastre e a perda de Cuba, Porto Rico e Filipinas, com tudo o que isto representa em perda de vidas humanas, e em rebaixamento de níveis econômicos”<sup>3</sup>.  
(AMAT, 1998)

Em documento de 1866, Castro y Serrano descreve como as permanentes invasões estrangeiras resultavam em saques de museus, destruição de monumentos e expatriação de obras de arte; painéis muralistas e bibliotecas foram incendiados, e o ouro encontrado em esculturas e igrejas era raspado e fundido em campanas. Nas palavras do autor, “a Espanha

---

<sup>3</sup> Todas as traduções do Inglês e do Espanhol são livres, e foram realizadas pelo autor desta dissertação.

não podia pintar, não podia escrever, não podia cantar”. (CASTRO y SERRANO, documento *Breves consideraciones sobre la música clásica*, em anexo digital).

Em conferência realizada no Real Conservatório de Madrid, registrada por Amat (1998), o Prof. Julio Gomez argumenta que não seriam somente a guerra e a instabilidade dos novecentos a causa para o pouco desenvolvimento da música espanhola. Nas palavras do Gomez, “en nuestra música de la época no hay un Goya, ni siquiera un Moratin” (idem). Sugere ainda que não havia compositores capazes de produzir “música española con acento universal”, e que o primeiro artista a lograr este feito foi Isaac Albéniz. (GOMEZ apud AMAT, 1998).

A aristocracia espanhola da primeira metade do século XIX tem forte comunicação com a Itália e com a ópera. Neste período, acontecem frequentes trocas de pessoas ligadas à monarquia entre os reinos de Espanha e Itália. Esta relação resulta em algum desenvolvimento do cenário operístico espanhol, especialmente após a chegada de Scarlatti e Boccherini ao país. Deste modo, o cotidiano musical na Espanha aproxima-se do Italiano, ainda que de modo bastante germinal e precário.

Segundo Amat (1998), durante os primeiros cinquenta anos do século em questão, a educação pública espanhola era ínfima e problemática. Argumenta que a baixa taxa de escolaridade refletiu de maneira direta na piora do cenário musical:

“O repertório musical dos salões burgueses era pobre, e hoje nos pode parecer ridículo, mas correspondia aos gostos de uma sociedade limitada em suas aspirações, e com uma educação deficiente. [...] Estes raciocínios não nos podem dar a dimensão do obscurantismo reinante, causado não somente pelas guerras e revoluções, mas também por anos de autoritarismo anti-cultural”. (AMAT, 1998)

A partir da segunda metade do século tem-se a criação de políticas públicas para a educação; o pensamento liberal passa a orientar a política social e econômica da Espanha, e inicia-se um processo de amplas reformas políticas, econômicas e culturais. No ano de 1873, o governo espanhol pronuncia-se da seguinte maneira sobre a música:

“Expressão adequada e perfeita dos mais íntimos e delicados sentimentos do espírito humano, enquanto instrumento poderoso de educação para os povos, a Música, tão desenvolvida em nosso tempo, tão apreciada por todas as nações cultas, tão rica em gênios ilustres e obras imortais, é merecedora da proteção dos governos livres, vivamente interessados na prosperidade das belas-artes, nas quais vai ligado intimamente o progresso da espécie humana. Não é por certo o Governo espanhol o menos obrigado ao cumprimento desta exigência da cultura moderna. A Espanha é uma das nações mais dotadas pela natureza para o cultivo da Música, e o povo espanhol é digno de que sua arte musical alcance a proteção de que outras artes mais afortunadas já desfrutam”. (Decreto do *Ministerio del Fomento*, 1873)

Um religioso chamado Dom Benito Galdós, que também escrevia crítica musical, indicava em seus textos uma ascensão qualitativa da música espanhola apenas no quarto final do século. Referindo-se a Albéniz e Sarasate, dizia “en una palabra: estamos bien de músicos”. (GALDÓS apud AMAT, 1998).

Outro tipo de documento bastante eficaz na busca por informações sobre a música deste período é o livro de viagem. Foi prática comum entre os viajantes, deste em questão e de séculos anteriores, anotar sobre aquilo que se encontrava em terras distantes. Associar as informações de estrangeiros aos documentos locais traz densidade à compreensão da realidade. Aquilo que é exposto por um viajante seguramente traz à luz diversas informações que, por hábito ou esquecimento, ficaram de fora dos documentos criados por locais, como já nos indicou Marc Bloch ao tratar da questão da validade dos documentos históricos.

Entretanto, pouco se fala da música nesses documentos de viagem. Ainda lembrando Bloch, podemos sugerir que o silêncio dos viajantes corrobore a hipótese do pobre cenário musical espanhol durante quase todo o século. É um silêncio eloqüente, ao passo que releva que aquilo que mais interessava sobre a Espanha e os espanhóis não era a música. Segundo Amat (1998), os cadernos de viagens coletados na Áustria, Alemanha e Itália no mesmo período traziam grande quantidade de informações sobre a pulsante atividade musical nestes centros urbanos.

Evidentemente, não se pode dizer que a música não tenha sido praticada na Espanha durante meio século. O que se nota é o distanciamento da música culta européia, o que necessariamente garantiria certa afirmação da sonoridade popular, como narra um viajante chamado Ricardo Ford (aproximadamente em 1830):

“A orquestra não tem importância nenhuma; os espanhóis são muito afeiçoados ao que eles chamam de música, tanto vocal quanto instrumental; mas é oriental, e muito diferente das excelentes melodias e representações da Itália ou Alemanha”. (FORD apud AMAT, 1998).

Este mesmo viajante descreve a música espanhola (possivelmente andaluza, por seu maior caráter oriental) como “incomparável, inimitável e única”. Entretanto, diz que as imitações espanholas dos bailes franceses lhe parecem ridículas, preferindo o “contraste alegre do jogo amoroso e o encanto do baile espanhol” (FORD apud AMAT, 1998).

Já está traçada a segregação entre popular e erudito, tão discutida no século seguinte. Em outro parágrafo, Ricardo Ford argumenta que a música proveniente das tradições populares só é capaz de se preservar por estar confinada às cidades distantes dos centros urbanos, onde predominam a arte culta e a educação formal:

“Estas melodias mouras, reminiscências de outros tempos, se conservam melhor em povos serranos [...] onde não há caminhos para os membros do Conservatório Napolitano da Rainha Cristina; porque onde quer que a Academia imponha sua autoridade e impere a ópera Italiana, *Adeus canções populares!* Hoje em dia, a ópera exótica se cultiva na Espanha pela classe alta, porque como está na moda em Paris e Londres, se vê como uma demonstração de civilização. Ainda que o público, no fundo de seu honrado coração, se aborreça na ópera mais que em outro lugar, a coisa se dá por maravilhosa, por ser tão cara, tão seletiva e tão fora do alcance do vulgar”. (FORD apud AMAT, 1998)

Ricardo Ford encerra seu caderno de anotações lamentando não ter encontrado a boa música em sentido europeu, e ressentindo-se do fato de as missas espanholas serem pouco solenes e devotas. As afirmações de Ford, mais que uma asseveração do insucesso hispânico em copiar a música da alta hierarquia européia, indicam um triunfo da música popular espanhola novecentista, ainda que distinta daquela praticada pelos países vizinhos, distante da chamada alta cultura na Europa.

Lembremo-nos do método crítico de Bloch, segundo o qual “duvidar dos documentos históricos torna-se progresso se esta dúvida mostra-se examinadora”. Seguramente, esta

dúvida poderia ajudar-nos na compreensão desta curiosa divergência entre relatos de viagem; ambos os documentos têm entre si uma diferença de pouco mais de década, porém têm discursos bastante distintos: 1 - “El teatro de dos cuartos no ha sustentado nunca en su tablado carcomido una pareja más vieja, más desriñonada, más desdentada, más calva y más caduca” e 2 - “Hay aquí grandíssimo afición al drama, y em ninguna parte tan buenos actores, mejores obras, así antiguas como modernas, ni público más justo e inteligente”.

O trecho de número 1 foi escrito pelo caixeiro inglês Jorge Borrow, em seu livro de viagens, escrito na passagem da terceira para a quarta década dos novecentos, mas publicado apenas em 1921, conservando seu título original: *La biblia en España*. Borrow desloca-se da Inglaterra para vender bíblias e colher informações sobre a difusão do livro naquele território. O trecho seguinte, de número 2, é de escritor anônimo, e data do início da década de 50 do século em questão; seu título, porém, ajuda-nos a compreender seu conteúdo: *Madrid hace cincuenta años a los ojos de un diplomático extranjero*.

Primeiramente, há que se salientar que este pronunciamento de Borrow foi o único em todo o livro sobre o tema música. Nota-se, portanto, que ele não esteve buscando ou ao menos não era este seu foco de interesse. Podemos sugerir que, na hipótese de que Borrow fosse, além de caixeiro, também de natureza religiosa – como indicam diversas passagens de seu livro, as temáticas majoritariamente popularescas da frágil ópera espanhola o tivessem desagradado. Ao mesmo tempo, saber que a segunda afirmação foi escrita por um diplomata nórdico, que segundo Amat (1998) passou algum tempo na Espanha, em contato permanente com a alta sociedade, abre espaço para algumas conjecturas. A primeira delas é a de que se trata de um notório apaixonado pela Espanha e espanhóis; em diversas outras passagens do livro, o caráter da narrativa é absolutamente afetivo, e desprovido de crítica intelectual. Finalmente, poderíamos questionar sobre o motivo da escrita do diplomata. Embora não pareça tratar-se de um documento oficial, traz diversas alusões elogiosas ao governo espanhol, à rainha Maria Cristina, ao conservatório real, entre outros. A diplomacia vale-se, via de regra, da arte para estreitar relações entre governos, e seria difícil ignorar a tarefa diplomática de garantir a manutenção de sua centralidade institucional, como já nos afirmou Chartier. Do mesmo modo, portanto, que a crítica excessivamente severa poderia ser fruto de um crítico religioso, desprovido da necessidade de observação atenta do primeiro autor, o elogio extravagante pode ser fruto do olhar afetivo e do interesse diplomático do segundo.

O documento escrito por um viajante Italiano chamado Edmundo de Amicis é publicado pela primeira vez na Espanha em 1895, com o título *España. Impresiones de un viaje hecho durante el reinado de Don Amadeo I*, reinado de breve duração, que estendeu-se de 1870 a 1873. O viajante demonstra grande interesse pelo teatro musical, e surpreende-se com o teatro do Liceo, que segundo ele “goza da fama de ser um dos maiores e mais belos em toda a Europa”. Este relato ganha importância por apontar uma vigorosa revitalização do cenário operístico espanhol que se dá na segunda metade do século XIX; o viajante descreve com surpresa o grande número de pessoas presentes ao teatro e sua pujante atividade financeira. A característica italianizante ainda predomina, e a totalidade das óperas encenadas naquele teatro é em língua italiana. (AMICIS, documento em anexo digital).

Ainda quando tratávamos do estabelecimento de bases metodológicas para esta pesquisa citamos Febvre, dizendo ser necessário reencontrar a originalidade, irredutível a toda definição “a priori”, de cada sistema de pensamento, em sua complexidade e deslocamentos. Quer dizer, buscar uma descrição total de um período, ou tentar encerrá-lo em uma definição estanque, como Clássico ou Romântico é algo impraticável. Para os autores que nos amparam, a história se dá como um emaranhado, onde algo inicia-se antes de encerrar aquilo que o precedeu. As mudanças de visão de mundo, de *habitus*, de técnica, de valores, crenças, etc. se dão gradativamente, e concomitantemente às ideias e visões de mundo anteriores.

No caso espanhol, está bastante clara a imbricação de diversas idéias, conservadoras e revolucionárias, convivendo durante quase a totalidade do século XIX. Ainda em finais do século anterior, grandes mudanças econômicas ocorrem com o surgimento de uma burguesia local; não obstante, a Academia ganhava autonomia, e quanto mais independentes os profissionais das letras, mais se difundiam as idéias de influência francesa – individualismo, igualitarismo e tolerância. Além de idéias, forte influência de costumes e vestimentas era absorvida pelos espanhóis, que pretendiam alinhar-se à tendência moderna. (DÍAZ, 2003).

Se por um lado o italiano dominava o cenário operístico espanhol, no cotidiano das cidades predominavam as ideias exportadas pela Revolução Francesa. Vimos, no capítulo segundo, como na França criou-se um ideal de igualdade tão imperativo que, nos primeiros anos após a revolução, o governo francês tentou sem sucesso a implantação de uma lei que obrigasse todas as pessoas a usar a mesma roupa, como um “uniforme civil”.



O reflexo deste comportamento pode ser visto nos artigos de moda do periódico *El Diario de Madrid*, que durante a primeira década dos dezenove, trazia regras semanais de vestimenta para os espanhóis sediciosos em seguir as tendências modernas. Segundo Diaz,

“O *Diario de Madrid* dedicou uma seção a moda desde os últimos anos do século XVIII até a data do levantamento contra o bonapartismo, na qual permite recriar com detalhes os usos em voga a cada temporada. A tendência podia variar de uma semana a outra, e se em um dado momento as damas devessem frequentar aos bailes vestindo meias de cor branco *claro*, na semana seguinte, os cavalheiros que não deveriam sair sem luzir um jaleco cor de *gardênia*”. (DÍAZ, 2003).

De acordo com Le Febvre, assim que uma idéia realiza-se no domínio dos fatos, não é mais a idéia que deve ser avaliada, e sim a “instituição” situada em seu lugar. Como vimos anteriormente, uma vez tornada instituição, esta idéia incorpora-se a uma rede “complexa e móvel de fatos sociais.” (FEBVRE apud CHARTIER, 2002).

Pois este período é povoado de instituições desta natureza. Dada a pluralidade da sociedade espanhola, ao mesmo tempo em que as facções modernizantes alinhavam-se com os ideais franceses, outros setores reagiam propondo um retorno aos valores nacionais. Este movimento reacionário surge nas classes médias, mas também encontra apoio entre os segmentos mais altos da sociedade.

Nesta primeira década dos dezenove, o embate entre os segmentos liberais e conservadores tornou-se latente, e pessoas públicas, em particular ligadas à nobreza assumiram publicamente suas posições. Mesmo a rainha Maria Luisa proclama-se conservadora, e passa a estimular a execução da música popular espanhola nos ambientes oficiais do reinado, bem como solicitar a criação de uma música culta que possuísse características da música espanhola tradicional. (DÍAZ, 2003).

Na música cênica, a *tonadilla* é o gênero popular que melhor representa o ideal de resistência ao estrangeirismo. As produções teatrais de tendências populares tinham sua divulgação amplamente anunciada nos jornais de grande circulação. Entre os atos da *tonadilla*, segundo estes jornais, havia cantos de *seguidilla* e, finalizando a apresentação, um baile de *fandango*, todos com ampla utilização do violão.

A música violonística espanhola tem, nos últimos anos dos oitocentos e primeiros anos dos novecentos, poucos dos traços daquilo que se convencionou chamar Classicismo. Para Díaz

“A música escrita e interpretada pela geração anterior a Aguado, entendemos como [...] baseada em parâmetros facilmente reconhecíveis, como o uso de melodias simples e claras, e de uma harmonia acompanhante que se move segundo esquemas de tonalidade muito definidos, com escasso ou nulo uso de contraponto, e que mantém certas reminiscências da música imediatamente anterior, neste caso, de certos hábitos da guitarra tardo-barroca de meados do século. Também existem influências nada desdenháveis da música popular, algo muitíssimo menos presente em obras posteriores a Aguado, Sor e seus contemporâneos”. (DÍAZ, 2003).

Este autor defende a ideia que, mesmo no decorrer do século XIX, o que acontecerá à música violonística é uma incorporação apenas superficial das estéticas classicistas, ou a absorção de traços gerais deste estilo, como a simetria estrutural das frases musicais. Para ele, a adoção dos princípios do classicismo acontece sempre de maneira defasada, “um passo atrás dos acontecimentos”; desta maneira, a postura clássica seria, nos termos do repertório violonístico, uma “reminiscência de um passado imediato”, estilo que às vezes parece pós-clássico, outras vezes pré-romântico. (DÍAZ, 2003).

#### 4. A guitarra Clássico-Romântica

O violão como hoje o conhecemos é um instrumento relativamente recente. Descende, como pretendemos demonstrar, da família de instrumentos que compreende a guitarra clássica-romântica. Mais diretamente, podemos indicar uma significativa transformação na confecção do instrumento nos últimos anos do século XVIII.

Durante o período Barroco, o instrumento mais comumente utilizado era a guitarra de cinco ordens duplas; este instrumento era pouco 'acinturado', e tinha fundo plano. Uma variante italiana bastante frequente era a guitarra tipo *battente*, estas de fundo convexo, e com cordas metálicas em lugar das cordas de tripa, utilizadas mormente para a realização de rasgueados.

Havia diferentes padrões de afinação, variáveis de acordo com o repertório que se iria executar. Segundo Diaz, para o repertório rasgueado, utilizavam-se como bordões, oitavados ou não, a quarta e quinta ordens de cordas. Para estilos mais contrapontísticos, era frequente a utilização apenas da quarta ordem oitavada como bordão; esta afinação é mais utilizada na França, onde se fazia música mais ornamentada, de modo que a quinta ordem fosse utilizada com fins melódicos e de ornamentação. (DÍAZ, 2003).



Fig.1. Guitarra barroca da primeira metade do sec XVII, nos moldes da guitarra italiana.

Na Itália e Espanha preferia-se o uso da guitarra sem bordões, conferindo ao instrumento uma tessitura bastante mais aguda. De acordo com Tyler

“É esta carência de baixos que estabelece a maior diferença entre a guitarra e a família dos alaúdes, dotando o instrumento de características de interpretação e de movimentos expressivos próprios. Esta diferença pode ajudar a compreender a razão pela qual a guitarra

conservou suas cinco ordens por mais de um século e meio, enquanto os alaúdes experimentavam uma constante adição de baixos, com a finalidade de incrementar os registros graves do instrumento”. (TYLER, 1980)

Este tipo de afinação, embora consolidada no século XVIII, já era observada um século antes em tratados franceses, que propunham tocar guitarra ‘*a lo esnpañol*’. Outrossim, importantes autores como Gaspar Sanz propõe a utilização de cordas soltas sempre que possível, de modo que o som das passagens escalares e de arpejos se misturem, criando um efeito de harpa ou campana; esta técnica ganha, por isso, o nome *campanella*.

Nossas bases metodológicas nos demonstram que qualquer tentativa de precisar o momento do surgimento ou do ocaso de alguma instituição (no sentido proposto por Febvre) resulta inócua. Podemos, portanto, não mais que estabelecer um período aproximado para estas instituições, lembrando que, ao passo em que algo se dá no tempo, inúmeras outras instituições, alinhadas ou antagônicas, acontecem de forma concomitante.

Esta proposta metodológica parece fecunda conquanto o objeto em questão seja a evolução do violão. Pode-se afirmar com segurança que ao final do século XVIII havia, nos maiores centros urbanos europeus, guitarras de cinco e seis ordens duplas, por vezes guitarras de cinco ou seis cordas simples, ou mesmo de sete ordens duplas ou simples.

De acordo com Díaz, a consolidação da guitarra de seis ordens simples é consequência da mudança do estilo composicional barroco para o estilo clássico-romântico:

“O caminho do estilo barroco aos estilos pré-clássicos e ao classicismo, pela maior importância do conceito vertical e acordal da música, pela necessidade de clareza nas modulações e de uma estrutura de fraseado regular baseada na tonalidade, converteu em inadequada a característica afinação sem baixos, que a guitarra barroca havia adotado para uma música contrapontística de grande refinamento estilístico, mas de qualidades idiomáticas muito diferentes das apreciadas pelos novos estilos em voga”. (DÍAZ, 2003).

A revisão bibliográfica realizada por Díaz apresenta treze tratados para guitarra de cinco ordens com bordões publicados entre 1769 e 1800. Ainda nestes anos foram publicados

tratados que defendiam o uso de cinco ordens simples com ou sem bordões, em particular o de Giacomo Merchi (1777) intitulado *Traité des agréments de la musique exécutés sur la guitarre*. Demais autores defendiam o uso de cordas simples por questões de natureza técnica, como a dificuldade de afinação de cordas duplas ou a dificuldade de aquisição de pares de cordas. (DÍAZ, 2003).

Para o autor, a afirmação das cordas simples sobre as duplas dá-se por uma somatória de fatores, a saber 1 – o ocaso da utilização de instrumentos da família do alaúde, e com eles, da influência das cordas duplas; 2 – a maior facilidade de afinação das cordas simples e 3 – a dificuldade de parear duas cordas de tripa exatamente iguais.

A adição de uma sexta corda também pode ser explicada pela mudança na estética musical engendrada no período clássico. Um dos elementos teóricos mais importantes desta transformação é a adoção de funções harmônicas para os acordes, como estabelecidos por Rameau em 1726. Estas mudanças intensificam a característica acordal do violão, ao passo em que se fortifica a idéia de tônica, subdominante e dominante; ao adicionar-se uma corda grave, uma quarta justa inferior ao 'lá', ampliam-se as possibilidades de atingir a nota fundamental dos acordes de I, IV e V graus em diversas tonalidades, e permite-se a utilização das cordas agudas na execução de melodias.

Para Heck (1970), esta afinação ressalta o caráter instrumental do violão, e distancia a práxis do instrumento daquela adotada no período anterior; a música coposta para os instrumentos da família do alaúde era intimamente associada à polifonia vocal. Até mesmo as ordens de cordas do alaúde eram nomeadas sob a ótica da música vocal, e da teoria dos afetos: *chanterelle, sottana, mezzana, tenore, bordon e contrabasso*. A guitarra, por sua vez, já é concebida com cordas nomeadas por sua posição geográfica (primeira, segunda, etc.), distanciando-se do conceito vocal anteriormente em voga. Para o autor, os alaúdes e vihuelas são instrumentos constituídos de maneira a permitir a máxima aproximação à polifonia vocal, por isso são amplamente utilizados para adaptar ou acompanhar este tipo de repertório. Por outro lado a guitarra, apesar de seu interesse pelo repertório barroco, é construída para atender a outra demanda, a do repertório clássico, de sólidos conceitos tonais e texturas homofônicas. (HECK, 1970).

A forma de construção que se tornará mais frequente é a do instrumento de fundo plano, silhueta em forma de oito, com cintura bem demarcada, e boca majoritariamente sem

roseta. Ao final do braço, a cabeça também era entalhada em forma de oito, analogamente ao corpo do instrumento; as tarraxas, feitas em madeira, eram introduzidas diretamente na cabeça. As tarraxas mecânicas, construídas em metal, surgem de maneira germinal a partir de 1820, nos violões de Lacôte e Panormo, na França. Apesar dos refinamentos técnicos e de construção, o sistema de tarraxas de Lacôte permanecem conceitualmente os mesmos até a atualidade. (DÍAZ, 2003).



Fig. 2. *Dionisio Aguado com guitarra.*

Embora se tenha estabelecido progressivamente em doze o número de trastes no braço do instrumento, de pouco em pouco os novos instrumentos acrescentavam mais alguns, fixados no tampo harmônico, até somar dezenove trastes. Em princípio, estes trastes eram cordões de tripa amarrados ao braço do instrumento; por um curto período utilizaram-se também arames, e por fim, em princípios dos dezenove, adota-se o sistema de trastes metálicos fixados sobre o braço e tampo harmônico do instrumento. Por suas dimensões menores, a guitarra clássica-romântica é rica em harmônicos, o que lhe confere uma característica de timbre *sultasto*, ou como fenomenologicamente se diz, ‘doce’ ou ‘aveludada’; por outro lado, a pequena caixa de ressonância não proporciona grande reverberação das cordas graves.

Com o passar das primeiras décadas do século XIX, alguns instrumentos passaram a ser construídos com uma modificação técnica que permitiria utilizar mais adequadamente as notas situadas em trastes fixados ao tampo harmônico; segundo Díaz (2003), o luthier Georg Staufer de Viena foi responsável por disseminar a prática de estender o braço do instrumento até a boca, de modo que parte do braço ocupe o tampo harmônico. Esta técnica possibilitou um posicionamento mais preciso dos trastes, e facilitou a execução do instrumento em seus registros mais agudos. Para o autor, a despeito de o vienense Staufer ser considerado criador

deste modelo, já haviam violões espanhóis anteriormente construídos com o braço prolongado sobre o tampo, fato que nos permite conjecturar que esta prática desenvolveu-se de maneira independente em diversas localidades. (DÍAZ, 2003).

Outra característica de construção da guitarra clássico-romântica é a adoção de ‘pinos transversais’ sobre o cavalete para fixação das cordas, em detrimento do sistema utilizado em alaúdes e vihuelas, no qual as cordas eram fixas sobre ‘furos longitudinais’ do cavalete. O sistema de pinos permitiu maior vibração do tampo harmônico, melhorando a projeção sonora do instrumento. Dionísio Aguado recomenda a utilização deste sistema em 1825, e credita a si próprio a invenção deste sistema em seu método de 1843. Apesar disso, o sistema de fixação de cordas por pinos ganha dimensão industrial com C.F. Martin, discípulo do luthier vienese Stauffer; Martin migrou para Nova Iorque em 1830 e fundou a empresa Martin Company, hoje internacionalmente conhecida por fabricas violões de cordas de aço, muito utilizados para a execução de música *folk* e *country* nos países da América do Norte. Até hoje os violões fabricados pela Martin Company utilizam o sistema de fixação de cordas por pinos transversais. (EVANS, 1977).

A primeira metade do século dezenove foi, especialmente na França, um período de grande experimentação no que tange à construção de instrumentos. Uma variante notável da guitarra que surge neste período é a guitarra-lira, ou apenas lira. É precisamente igual à guitarra na escala e no sistema de fixação de cordas e tarraxas. O corpo, entretanto, ao invés da silhueta em forma de oito, imitava o formato da lira clássica, e muitos destes instrumentos possuíam mais de um braço, paralelamente posicionados ao braço principal.



Fig.3. Lyre-guitar: detalhe de 'The Coppenrath Family in a Boating Party' (1807), de Johann Christoph Ruicklakte (coleção privada).

Segundo Cox (1988), esta lira é resultado do grande interesse vigente pela cultura clássica durante os novecentos. Diz o autor que a lira clássica sempre contou com no mínimo seis cordas, e este dado pode ter influenciado também os construtores da guitarra clássico-romântica, que neste período passam a construir guitarras de seis cordas simples, em detrimento das guitarras de cinco ordens. Para ele, apesar de ser tocada exatamente como uma guitarra, a lira possuía formato absolutamente inapropriado; entretanto, sua utilização durou ainda alguns anos, pois, para os ambientes de nobreza, este instrumento trazia um desejado 'ar clássico'. Heck nos informa ainda que Mauro Giuliani tocou uma dessas liras perante a corte de Nápoles em 1823. (COX, 1988 e HECK, 1970)

Além da guitarra-lira, diversas guitarras com diferentes tessituras foram construídas, como a *Terz*, afinada uma terça acima, a *Quarte*, uma quarta acima e a *Quinta-basse*, afinada uma quinta mais grave. Segundo Díaz, Giuliani possuía uma guitarra modelo *Terz* fabricada pelo vienense Staufer, e escreveu para se executar neste instrumento diversas obras para música de câmara, além de um concerto. Segundo o autor, entre as obras de Beethoven sem número de opus, há uma pequena sonata para este instrumento.

Também é conhecida a existência de uma variação da guitarra chamada *Octavine*, uma guitarra bastante pequena e afinada uma oitava acima do instrumento tradicional,



provavelmente derivada de uma tradição secular de fabricação de instrumentos conhecidos na Espanha como *Guitarrillos*. (DÍAZ, 2003).

Um dos primeiros documentos preservados que indica a existência da guitarra de seis ordens é o *Diario Noticioso Erudito y Comercial y Público y Economico*, publicado em Madrid no dia 3 de junho de 1760. Embora o anúncio indique a venda de uma vihuela, seu desenho é absolutamente semelhante ao das guitarras clássico-românticas. O método preservado mais antigo escrito para guitarras de cinco ordens data de quatro anos depois, foi escrito por Andrés de Sotos, e pertence claramente à estética e à técnica barrocas; todos os métodos desde então possuíram características absolutamente distintas, mais associadas à estética Clássica.

A primeira obra de que se tem registro escrita para a guitarra de seis ordens é *Explicación de la guitarra*, de 1773, por Juan Antônio de Vargas y Guzmán; ela encontra-se no Centro de Documentação Musical de Andaluzia. Entretanto, aquela que primeiro ganha certa popularidade é uma coleção de peças coletadas por Antonio Ballesteros e publicada em 1780 sob o título de *Obra para guitarra de seis órdenes*. Neste mesmo ano, ao menos outros dois autores também publicaram obras para o instrumento, a saber José de los Rios e Juan García; as obras destes autores, entretanto, nunca foram encontradas, e as únicas referências que se tem delas são anúncios publicados na imprensa e coletados por Baltazar Saldoni em seu *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. (SALDONI, 1880, documento em anexo digital).

Os anos de passagem entre os séculos dezoito e dezenove são um período de grande produção de guitarras de seis ordens. As cidades espanholas de Cádiz e Sevilha são os principais centros de lutheria para guitarra na Europa. Segundo Díaz (2003), um grande número destes instrumentos ainda encontra-se preservado, e em geral, possuem as seguintes características: corpo de curvatura mais acentuada que a guitarra de cinco ordens; utilização das madeiras *palo rosa* e cipreste na construção do corpo, mesclando-se por vezes ambas as madeiras em um único instrumento; ausência de adornos ou ornamentações comuns nas guitarras barrocas; braços com trastes de metal fixados à madeira, perfazendo aproximadamente oito casas.

Segundo Evans (1977), o traço mais importante destas guitarras é a utilização de filetes de madeira internas ao tampo, em forma de leque. Anteriormente, barras laterais

contornavam o corpo do instrumento para reforçar a fixação do tampo, resistindo à pressão das cordas; entretanto, este sistema dificultava a vibração do tampo, proporcionando menor sonoridade ao instrumento. O sistema de filetes internos, por sua vez, era capaz de assegurar a fixação da madeira ao passo em que incrementava a vibração do instrumento.

A popularização definitiva da guitarra clássico-romântica ocorre aproximadamente na segunda década do século XVIII, pois a ampla maioria dos métodos para guitarra tomam este instrumento como parâmetro. Dois dos mais importantes métodos de Aguado – *Colección de Estudios* (1820) e *Escuela de Guitarra* (1825) – mencionam a existência de guitarras de ordens duplas, embora não dedique grandes reflexões sobre estes instrumentos; a guitarra clássico-romântica, de seis cordas simples, fora assumida como paradigma, e sua utilização passara a ser subentendida nos métodos, tratados e também no repertório das décadas seguintes.

Sobre a difusão da guitarra clássico-romântica, informa-nos Díaz:

“Apesar de conviverem as duas modalidades de encordoamento [cordas simples ou duplas] durante anos, não há dúvida de que a guitarra de cordas simples era a utilizada por intérpretes de maior nível, mesmo antes de se popularizar definitivamente. Muitas das primeiras obras publicadas por Fernando Sor em Paris haviam sido escritas na Espanha, de onde saiu em 1813, e as características dessas obras, entre elas a sonata op.14 (conhecida como *Gran Solo*), op. 15 e op. 22, mostram, por seus traços idiomáticos e características de escrita a diferentes vozes – típica de uma visão ‘moderna’ da guitarra –, que são claramente concebidas para um instrumento de cordas simples”. (DÍAZ, 2003).

Uma relação em particular foi importante para o desenvolvimento da guitarra de cordas simples na Espanha, que se dá entre Dionísio Aguado e um luthier chamado Manuel Muñoa. O violonista utilizava um instrumento de Muñoa quando da confecção de seus mais importantes métodos, e influía diretamente no trabalho de construção do luthier. Neste período notam-se algumas das mais significativas alterações na silhueta da guitarra, como a ampliação na largura do corpo e a preferência por um cavalete atravessado pelas cordas, ao invés do sistema de botões de pressão.

Aguado proclama-se inventor do sistema de cavaletes furados e perpassados pelas cordas; ele o faz em seu *Nuevo Método para Guitarra*, de 1843. Segundo Aguado, ele teria inventado este tipo de sistema ainda em 1824, embora não faça menção a ele em seu tratado de 1825, ou em publicações neste ínterim. Os cavaletes de Aguado são possivelmente os primeiros a introduzir uma peça móvel de osso encaixada na madeira do cavalete – como ainda hoje são construídos –, com o intuito de ajustar a altura do ponto de fixação das cordas sobre o tampo.

Os progressos espanhóis na construção das guitarras demoraram a difundir-se por outros países europeus. Na Inglaterra, o único construtor a adotar as mudanças engendradas pelos espanhóis foi Louis Panormo, luthier nascido na França e radicado em Londres. Panormo divulgava seus instrumentos como construídos ‘ao estilo espanhol’, e possuía estreita relação com Fernando Sor, que naquele período vivia também na capital inglesa. Através de Sor, Panormo teve contato com importantes luthiers, sabidamente José Pagés e René Lacôte; este grupo de construtores forneceu as guitarras utilizadas pelos mais destacados violonistas do primeiro quarto do século XIX, em especial Sor e Aguado, estendendo progressivamente a fama dos instrumentos construídos ‘em estilo espanhol’. (DÍAZ, 2003).

Na segunda metade do século XIX ocorreu a mudança mais radical na construção das guitarras desde o século anterior. Esta mudança foi realizada por Antonio de Torres, criador do conhecido ‘molde grande para guitarras finas’. A partir deste momento, as guitarras clássico-românticas foram gradativamente substituídas pelas guitarras grandes de Torres, iniciando o período histórico que nos conduz aos modelos atuais.



Fig. 4. Antonio de Torres Jurado com guitarra de molde grande

Estas mudanças não são necessariamente uma mudança de curso na construção do instrumento, senão uma alteração que se demonstra progressiva e constante, desde as guitarras barrocas até os dias de hoje. A guisa de exemplo, podemos mencionar que os violões de Antônio de Torres tornaram-se conhecidos, em parte, porque foram utilizados por um renomado violonista da segunda metade dos dezenove, chamado Julián Arcas; este, por sua vez, recebeu sua formação musical de seu pai, que se dizia seguidor da escola de Aguado. (DÍAZ, 2003).

Segundo Pompeyo Pérez Díaz, a mais importante contribuição das guitarras de Torres foi a melhora da ressonância do instrumento, em particular das cordas graves. Entretanto, para ele, esta melhora deve ser relativizada. O autor argumenta que, se por um lado os graves tiveram ganho significativo, por outro os instrumentos modernos não tem a mesma qualidade timbrística, uma vez que perde-se nestes instrumentos grande parte da ressonância dos harmônicos:

“As melhoras proporcionadas por Torres ao instrumento não são tão indiscutíveis como se possa crer, e o problema não será resolvido até que se consiga construir uma guitarra do tamanho das atuais com a capacidade de ressonância e o timbre sedutor das guitarras do século XIX. [...] Provamos [...] uma guitarra Lacôte de 1828, um instrumento de tamanho pequeno, mas com uma caixa de ressonância bastante larga. À beleza de seus sons, se unia uma surpreendente força nos baixos, que não teria nada a invejar a muitas guitarras modernas que conhecemos. Simplesmente a existência deste instrumento põe em contradição a afirmação usual de que fosse imperiosamente necessário excluir as velhas guitarras para adotar o novo sistema de Torres e, no mínimo, exige uma mudança na atitude habitualmente renitente de guitarristas e luthiers na hora de empreender a restauração de algum destes instrumentos”. (DÍAZ, 2003).

Com o fito de aclarar as questões acerca da construção, execução e sonoridade das guitarras clássico-românticas, um de nossos concertos de defesa deste Mestrado será realizado com uma réplica de um instrumento de F. Grobert, aproximadamente do ano 1820, construído pelo luthier paulista Walderrama no ano de 2010. A planta utilizada para a construção do instrumento segue em anexo digital.

#### 4.1. Repertório

No que tange ao repertório, praticamente a totalidade das obras compostas na França ou Itália, para guitarras de cinco ou seis cordas simples ou duplas, foi escrita por compositores-guitarristas, mantendo uma tradição que remonta aos alaúdes e vihuelas do século XVI. Na Espanha, o repertório composto para guitarra não se distinguia muito do estilo geral de composição daquele período. Entretanto, a filiação ao repertório popular interferiu de maneira mais intensa, de modo que em alguns casos, as árias e danças de origem europeia se mesclassem com outras, de clara origem hispânica. Esta influência será ainda mais destacada na música vocal com acompanhamento de guitarra.

Na França e Itália, a composição para guitarra dividia-se entre diversas variantes organológicas do instrumento: para cinco ordens, cinco cordas simples, seis ordens ou seis cordas simples. Também nestes países a composição para guitarra alinhava-se aos aspectos gerais de composição do período, entretanto a música popular desta região não provocou nas obras para guitarra uma mudança tão significativa quanto a ocorrida na Espanha. As composições italianas para guitarra datadas das primeiras décadas do século XIX são aquelas em que mais se podem observar características estéticas daquilo que se convencionou chamar período clássico. (DÍAZ, 2003).

As constantes transformações por que passava a guitarra na transição dos dezoito aos dezenove foram gradativamente consolidando-se em algumas categorias. O gosto pela música popular espanhola difunde-se neste período com rapidez, de modo que um grande número de pessoas queiram dedicar-se a execução de músicas ‘a la moda de España’. Este processo de adoção da cultura popular espanhola é em parte responsável pela consolidação das guitarras fabricadas ‘al español’, com seis cordas simples, cravelhas mecânicas, trastes metálicos, filetes de madeira internos ao tampo, etc.

Não obstante, as peças tradicionalmente executadas pelos populares espanhóis também se difundiram com amplidão. As técnicas de rasgueado, muito utilizadas em ritmos tradicionais espanhóis, como as *boleras* e as *tiranas* ganham espaço tão significativo no repertório guitarrístico, que Fernando Ferandieri, conhecido compositor e guitarrista propõe em seu método para guitarra que o instrumento seja “mais que rasgear acompanhamentos para *boleras* e *tiranas*”, e que se deve “compor grande quantidade de peças breves e de

características facilmente assimiláveis para os afeiçoados, abundando danças como o minueto e a valsa, muito familiares ao público”. (FERANDIERI, 1799).

A música instrumental para guitarra era composta tanto para solistas como para grupos de câmara. Ainda assim, no primeiro caso, por vezes a partitura era escrita com uma segunda pauta, indicada como ‘baixo’; sua função, antes de ser a criação de um substrato camerístico, era a de reforçar os conteúdos harmônicos da composição. Talvez por isso – e também pelo fato de serem, em sua maioria, violonistas – os pesquisadores entrarem em uma espécie de consenso de que esta linha de ‘baixo’ devesse ser executada por uma ou mais guitarras, modo de equilibrar o som do instrumento em suas debilidades na projeção dos sons graves.

Por outro lado, nas composições camerísticas com uso de guitarra, frequentemente utilizava-se o recurso de indicar, para o instrumento mais grave utilizado naquela formação (seja ele o violino, viola ou violoncelo), sua função de ‘baixo’. Deste ponto de vista, poderíamos também supor a utilização de alguns desses instrumentos no acompanhamento daquele repertório escrito no formato ‘guitarra solista mais baixo acompanhante’.

Díaz (2003) defende a hipótese da utilização do violoncelo como instrumento acompanhante, dada a “homogeneidade tímbrica” dos instrumentos e a “coerência conceitual que otimiza o resultado” da combinação da guitarra com demais instrumentos de cordas. Diz ainda que a combinação entre guitarra e violoncelo foi amplamente utilizada neste período, e que para esta formação Boccherini adaptou diversos de seus quintetos, e também compôs material específico para o duo, sob encomenda do Marquês de Benavente. Acrescenta o autor que, na França, o compositor François de Fossa utilizou esta combinação de instrumentos, e obteve grande êxito e repercussão.

Alguns indícios, entretanto, nos conduzem à outra hipótese; primeiramente, as partituras escritas no formato ‘guitarra solista e baixo’ raramente ultrapassavam a tessitura da guitarra, o mi ou ainda o ré graves. Tampouco consta nestas partituras indicações de arcadas, o que pode significar a utilização de outra guitarra como baixo acompanhante. O tratado de Federico Moretti traz algumas informações sobre a execução deste repertório, donde se pode abstrair o seguinte: para grupos de câmara com instrumentos de arco, o ‘baixo’ era realizado principalmente pelo violoncelo; para os duos ‘guitarra e baixo acompanhante’, esta função poderia tanto ser realizada por outra guitarra quanto por instrumentos de arco, com maior

probabilidade para o violoncelo. Finalmente, propõe Moretti que, se o instrumento utilizado no acompanhamento for uma segunda guitarra, esta realizaria também o preenchimento harmônico da obra, com acordes completos, numa espécie de ‘guitarra-contínuo’. (MORETTI, 1799).

No que concerne ao repertório para guitarra solista, a maioria do material preservado são pequenas peças, como rondós, contradanças ou minuetos, quase sempre com estrutura binária e texturas “muito transparentes, baseadas em linhas melódicas claras, acompanhadas por baixos que com frequência utilizam cordas soltas e acordes somente nos principais pontos cadenciais”. A ampla utilização das cordas soltas nos baixos resulta na redução das possibilidades harmônicas da guitarra, cujo repertório, na maioria do século XIX, via de regra é escrito em tonalidades que privilegiem a soltura dos baixos, como La, Ré ou Mi. (DÍAZ, 2003).

A maneira mais usual de tocar a guitarra clássico-romântica entre os populares, principalmente espanhóis, era ainda o rasgueado, técnica herdada da guitarra barroca, quando utilizada na realização do baixo contínuo. Esta associação da técnica do rasgueado com os populares fará com que os compositores e guitarristas ‘profissionais’ queiram distanciar-se deste tipo de sonoridade, impondo gradualmente a técnica do ponteadado. O século XIX é aquele em que, deliberadamente, há uma intenção de separar a música estritamente popular e amadora da música profissional; esta segregação irá culminar na utilização de juízos de valores sobre estes repertórios, como ‘música culta’, ‘música séria’ ou ainda ‘música verdadeira’. Apesar da tentativa, esta separação se mostrará irrealizável em sua plenitude, dadas as constantes trocas de influência entre o popular e o erudito.

As peças simples, de caráter didático, tiveram grande aceitação, de modo que fossem diversamente reimpressas e intensamente comercializadas em princípios dos dezenove. Além delas, e em menor escala, eram compostas obras mais imponentes e tecnicamente mais sofisticadas, como as sonatas ou as variações. As sonatas da primeira metade do século XIX apresentam diferentes estruturas de composição; uma delas é a forma bipartida, comum nas sonatas oitocentistas, a outra é a sonata clássica, re-expositiva, em três movimentos contrastantes rápido-lento-rápido, nas quais com frequência o último trecho seja um rondó.

O gênero Variações se desenvolve precisamente quando a guitarra clássico-romântica atinge sua maior popularidade. Geralmente, são compostas a partir de um tema bastante

conhecido do público, que é progressivamente alterado, modo de extrair diferentes efeitos do instrumento, e intensificar o caráter virtuosístico e técnico do intérprete. (DÍAZ, 2003).

No âmbito privado, o gênero camerístico era preferido entre os grupos de música não-profissional, e a composição que se oferece aos praticantes é, em sua maioria, bastante clara, com vozes simples e equilibradas, que privilegiem o todo, e desprovidas de complexidades técnicas. Nestas obras não se encontravam os traços da música popular presentes na música para guitarra; aproximavam-se, nestes grupos, do projeto clássico, dos ideais de clareza formal e equilíbrio de instrumentação.

Ferandiere afirmou em seu Método (mais precisamente no trecho Catálogo de Obras) a composição de seis concertos para guitarra e orquestra de câmara, porém nenhum destes concertos foi encontrado. Entretanto, um contemporâneo seu, chamado Charles Doisy, falecido em 1808, escreveu concertos para guitarra de cinco cordas simples e orquestra. Estes concertos demonstram como, por se tratar de um momento de profundas transformações organológicas e técnicas, o repertório guitarrístico era pensado de maneira simplificada, diferentemente daqueles escritos na segunda metade dos dezenove. Os manuscritos dos concertos de Doisy estão sob cuidados da Biblioteca Histórica de Madrid. (DOISY, 1801).

Entre os últimos anos do século XVIII e a primeira metade do século XIX, um gênero musical amplamente praticado é o da música vocal acompanhada pela guitarra ou piano; esta prática de publicação para ambos os instrumentos difundiu-se por toda a Europa, como estratégia de ampliação do mercado editorial de partituras.

O repertório, entretanto, variava entre os países; na Espanha, os traços da música popular eram bastante evidentes, absorvendo fortemente as características da guitarra ‘al español’, enquanto em países como França e Itália, não eram frequentes as menções ao repertório popular, e sim aproximavam-se do estilo de concerto. (DÍAZ, 2003).

A guitarra, mesmo em seus momentos de menor prestígio, nunca deixou de ser considerada um instrumento bastante propício para o acompanhamento vocal. Mesmo entre os muitos partidários de que a guitarra não poderia executar o ‘alto’ repertório, havia um consenso tácito da adequação da guitarra a este tipo de tarefa. Alguns fatores contribuíram para a fixação da guitarra como instrumento de acompanhamento, como a facilidade em utilizar acordes, a rapidez na aprendizagem de alguns modelos técnicos, bem como a simplicidade de transporte do instrumento.



Trata-se, portanto, de uma via de mão-dupla, quer dizer, de uma superação das tensões que contrapõe erudito e popular, como vimos em Chartier e Ginzburg: dizem, em consonância, que em obras da cultura erudita a cultura popular se manifesta com o máximo de coerência. Inversamente, os homens do povo utilizam os elementos intelectuais que coletam através de seus livros. Da mesma forma, se por um lado a música para guitarra sofria influências da música erudita, a pouco e pouco, os compositores das altas esferas da cultura passaram também a incorporar elementos da música popular; estes eventos corroboram a ideia de Guinzburg, de que a cultura se dá na múltipla influência entre os diversos segmentos sociais, em detrimento do paradigma que reza que a cultura se dá ‘de cima para baixo’. (GUINZBURG, 2008).

Desta forma, tanto em publicações editoriais quanto em cadernos manuscritos e anônimos podia-se encontrar as melodias das óperas mais famosas do momento, bem como peças vocais de caráter popular, como *seguidillas*, *boleras* ou *tiranas*. Os textos cantados traziam majoritariamente as temáticas amorosas, algumas vezes picantes, outras vezes melancólicas; além delas, viam-se também textos de natureza reflexiva ou moral, de conteúdos éticos ou reflexos sobre a vida. (DÍAZ, 2003).

Os guitarristas deste período conservavam diversas canções deste gênero, e sua função primordial era acentuar ritmicamente a canção e fornecer-lhe algum substrato harmônico. O instrumento também tentava reproduzir os ornamentos livres do canto, o que se pode deduzir pelas indicações nas partituras de mordentes e apojeturas, e o acompanhamento utilizava por vezes arpejos simples, por vezes acompanhados por uma linha de baixo. As capacidades polifônicas e harmônicas da guitarra eram pouco utilizadas, optando-se pela simplicidade na formação de acordes e pela técnica eminentemente rítmica do rasgueado. Em termos quantitativos, a produção de repertório de acompanhamento é significativamente maior que a produção para guitarra solo.

Com relação às figuras de mais destaque na Espanha como instrumentistas durante o primeiro quarto do século XIX, podemos citar Juan de Arespachaga, José Rodríguez de León (conhecido também por outras atividades musicais além da guitarra), e Isidoro de Laporta. Além destes, ganharam projeção os guitarristas/autores de métodos e obras, como Fernando Ferandiere, Antonio Abreu e Federico Moretti. (BRISO DE MONTIANO, 1995).

Uma figura bastante mencionada em documentos deste período é a de Padre Basílio. Trata-se de um guitarrista amador, supostamente autor de várias obras, das quais apenas uma foi encontrada, e mesmo sobre esta não há garantia de autoria. É mencionado, entretanto, em diversas fontes, aludindo-se à sua dedicação em transcrever fandangos populares para o violão. Seu verdadeiro nome era Miguel Garcia, e o apelido Padre Basílio foi adotado após sua ordenação na ordem ‘del Císter’, Espanha. (BARTOLONI, 1995).

Em ‘*Escuela de la guitarra*’, Aguado menciona o Padre Basílio como seu mestre, citando-o junto de Abreu, Laporta e Arespacochaga. Além disso, Aguado contribui com informações sobre o padre escrevendo um verbete na ‘*Encyclopédie Pittoresque de la Musique*’, editado por Ledhuy e Bertini em 1835. Neste verbete, Aguado descreve como, ao tocar, o padre atraía diversos curiosos e admiradores para baixo da janela de sua casa; diz ainda que o Padre Basílio não teve sólida formação em teoria musical – como era comum aos padres naquele período –, mas desenvolveu suas habilidades musicais de maneira autônoma e distante de seus compromissos eclesiásticos. Aguado acrescenta que Padre Basílio ensinou-o os principais aspectos de sua formação violonística, segundo ele: clareza, precisão e limpeza de execução.

Fernando Sor, em ‘*Méthode pour la guitare*’ refere-se ao Padre Basílio dizendo que este obteve destaque mesmo em uma época na qual os instrumentistas preocupavam-se apenas em tocar virtuosamente, com o intuito de impressionar o público. Sor menciona o Padre em um trecho de seu método no qual defende a utilização das unhas para pinçar as cordas; o Padre não apenas as usava, como influenciou decisivamente Aguado neste sentido. (SOR apud POSELLI, 1973).

Alguns acontecimentos que se creditam ao padre, segundo Díaz (2003), não são verdadeiros, ou ainda não podem ser comprovados; por exemplo, a informação de que o Padre Basílio teria sido professor de Abreu, Ferandieri e Moretti é meramente verbal, não há documentos que corroborem este fato. No caso particular de Moretti, pode-se concluir que a relação professoral jamais se deu, pois além de haver controvérsias entre ambos, quando da chegada de Moretti à Espanha ele já era instrumentista e pedagogo formado, de reconhecimento internacional. Para o autor, a afirmação de que Padre Basílio teria sido o primeiro a introduzir uma sétima ordem na guitarra também não é correta, posto que Moretti já utilizava anteriormente uma guitarra de sete cordas simples.

A habilidade do Padre Basílio em suas interpretações de fandango foi grande o suficiente para que Luigi Boccherini escrevesse como indicação em uma de suas partituras inspiradas no gênero: *imitando il fandango che suona sulla chitarra il Padre Basilio*. Para Diaz (2003), as *Variations on the Fandango*, op.16 de Dionísio Aguado, escrita trinta anos depois da composição de Boccherini, reproduzia também o estilo do Padre Basílio, ideia que se pode supor analisando as músicas de Aguado e Boccherini. (DÍAZ, 2003).

#### 4.2. Os métodos para Guitarra de seis ordens

Precisamente em 1799 foram publicados três métodos para guitarra de seis ordens, escritos por prestigiados guitarristas espanhóis do período, além de um método manuscrito. Estes números indicam o auge da produção para a guitarra clássico-romântica de seis ordens, e nos dá uma ideia da profusão e importância que o instrumento adquire na sociedade espanhola.

Pode parecer contraditório que, apesar do auge de produtividade, a guitarra de seis ordens tenha seu uso vertiginosamente decaído no início do século seguinte, substituída pela guitarra de seis cordas simples. Para Diaz (2003), tal contradição não se mostra incompreensível, uma vez que é justamente o auge do instrumento que se multipliquem os intérpretes, professores e métodos,

“... com esta busca inevitável de recursos para melhorar as práticas de execução, acelerou-se a evolução que o instrumento sofria desde o final de sua etapa barroca, evolução que afetava tanto aspectos organológicos de configuração ou encordoamento, quanto a aspectos na maneira de tocar, em uma busca contínua para adaptar-se aos novos estilos dominantes no panorama europeu. Por isso, a mudança para cordas simples, a modificação gradual da técnica de mão direita e outros aspectos, como variações na textura das obras ou no tipo de escrita, vão aparecer quase simultaneamente, para conduzir em poucos anos a guitarra por caminhos totalmente novos”. (DÍAZ, 2003).

Grosso modo, podemos mencionar os métodos preservados da virada de século, todos publicados precisamente no ano de 1799. São, a saber, *Escuela para tocar com*

*perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, de Antonio Abreu e Victor Prieto; *Arte de tocar la guitarra española por música*, de Fernando Ferandiere; *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, de Federico Moretti; e o manuscrito *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes, según el estilo moderno*, de Juan Manuel García Rubio.

#### 4.2.1. Antonio Abreu e Víctor Prieto

O método confeccionado por Abreu e Prieto leva o nome *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*. O guitarrista Antonio Abreu (1750 – 1820) era conhecido como ‘o português’. Apesar do sobrenome lusitano, há divergências sobre sua nacionalidade, que poderia ser portuguesa ou espanhola. Sua carreira, entretanto, fez-se na Espanha, onde publicou métodos e obras para guitarra, em particular no periódico *Diario de Madrid*.

As partituras originais de Abreu encontram-se preservadas no Real Conservatório Superior de Música de Madrid e também na Biblioteca Histórica Municipal. Estas partituras foram analisadas por Perez Diaz, que as descreve como “escritas por um compositor com alto grau de virtuosismo instrumental, amante das passagens rápidas e possuidor de uma concepção de música baseada no brilhantismo”. (DÍAZ, 2003).

Segundo o autor, Abreu foi o mais virtuoso intérprete do momento na Espanha, no que concerne à rapidez e destreza de execução. Era o mais velho de uma geração de conhecidos violonistas, sendo lembrado por Aguado como um grande violonista do passado imediato, porém sem influência direta em sua geração.

Victor Prieto, sacerdote da ordem de São Geronimo e organista da igreja da cidade de Salamanca, revela na edição final do Método que conheceu o texto de Abreu ainda manuscrito, para guitarra de cinco ordens, e optou por complementá-lo com capítulos sobre estética e literatura musical, para posteriormente publicá-lo.

O Método publicado por Prieto não traz informações básicas sobre o instrumento, como modos de enconrdoamento ou afinação, e em momento algum faz referência a que tipo de instrumento é indicado (guitarras com cinco ou seis ordens). Também não há indicações sobre o posicionamento do braço direito, ou sobre a utilização ou não das unhas. Díaz (2003) apresenta a hipótese de que o manuscrito utilizado por Prieto pudesse estar incompleto, uma vez que as partes retiradas do manuscrito e efetivamente publicadas mostram-se profundamente detalhadas quanto à digitação da mão esquerda, os movimentos dos dedos mão direita, e alguns outros aspectos técnicos tratados com minúcia.

O método de Abreu, publicado por Prieto, tem grande parte dedicada a exercícios de escalas e passagens rápidas, que nitidamente tendem ao virtuosismo, como de fato seria o próprio Abreu. As noções teóricas, entretanto, não eram frequentes, e mesmo quando as se encontrava, careciam de precisão. A linguagem utilizada por Abreu e Prieto, talvez pela idade mais avançada, possui características da língua espanhola mais arcaica, e constituem objeto de interesse histórico também por esta característica.

#### 4.2.2. Fernando Ferandiere

Autor de *Arte de tocar la guitarra española por música*, Ferandiere era violinista, guitarrista e compositor, destacando-se na criação de *tonadillas* cênicas. Não há precisão sobre o período de sua vida, nasceu aproximadamente a 1740, e morreu por volta de 1816. Em seu método, classifica metodicamente suas atividades em importância ordinal: considera-se em primeiro lugar compositor, seguido de violinista, e em terceira colocação, guitarrista.

Esta classificação proposta pelo autor pode notar-se também em sua produção. As obras para violino de Ferandiere alinhavam-se notadamente com a escola do instrumento, neste momento solidamente definida e com alto nível de desenvolvimento técnico. As partituras para guitarra garantiram boa vendagem, e seguramente conferiram certa autonomia financeira ao autor. O aspecto ideológico do compositor pode ser observado em sua obra para guitarra; seus contemporâneos buscavam simplificar a execução do instrumento, escrevendo em tonalidades que privilegiassem o uso de cordas soltas, bem como buscavam a aproximação com melodias populares e familiares ao público. Ferandiere, por sua vez,

declarava-se separatista, afirmando que a guitarra culta deveria separar-se totalmente da popular. (LÓPEZ, 1998).

O método de Ferandiere foi publicado por Pantaleón Aznar, prestigiado editor espanhol. Aznar teria utilizado a credibilidade de sua editora para difundir o método de Ferandiere, garantindo-lhe boa vendagem e sucessivas reimpressões, mesmo depois de 1799. Ainda encontram-se exemplares da primeira edição deste método na Biblioteca Nacional de Madrid, bem como uma edição fac-símile publicada em 1977 pela Tecla Editions, de Londres. A edição londrina ganhou maior projeção devido à adição de uma tradução do texto completo para o idioma inglês. Há ainda uma segunda edição deste método, publicada pela viúva de Pantaleón Aznar em 1816, não disponível em facsímile, cujos exemplares encontram-se na Biblioteca Nacional de Paris. (DÍAZ, 2003).

De acordo com Díaz, o Método de Ferandieri é um exemplo típico dos tratados de fins do século XVIII, iniciado com algum conteúdo teórico breve, seguido de uma série de exemplos práticos. Para ele, estes Métodos são desenvolvidos para serem peregrinados com o auxílio de um professor mais experiente, não se tratando, portanto, de livros que permitam o auto-aprendizado. Ressalta, contudo, que no Método de Ferandieri há indicações ao professor para que não altere, contradiga ou acrescente conteúdos diversos.

Segundo o autor, Ferandieri atem-se mais a sua sólida formação musical do que propriamente à sua técnica violonística. Propõe ainda que a maneira vaga com que Ferandieri trata as questões técnicas da guitarra resulta do período de grandes transformações pelas quais passava o instrumento, cuja forma final seria estabelecida apenas décadas mais tarde. Para ele, a credibilidade de Aznar como editor, somada à credibilidade de Ferandieri como compositor e teórico musical são os fatores que explicam a projeção deste Método como um dos mais difundidos neste período, mais do que a qualidade de seus conteúdos específicos. (DÍAZ, 2003).

#### 4.2.3. Federico Moretti (1765 – 1838)

O autor de *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* era, além de guitarrista, compositor, violoncelista e teórico. De nacionalidade Italiana, erradicou-se na Espanha por

volta de 1795, onde exerceu grande influência sobre violonistas mais jovens, como Sor e Aguado, particularmente no âmbito da escrita para guitarra.

Os tratados de Moretti obtiveram grande popularidade, e tornaram-se meios de transmissão de muitas partituras e textos sobre teoria musical. Moretti também se dedicou à escrita sobre temas militares. (DÍAZ, 2003).

A influência maior exercida por este autor concerne às questões de escrita musical para a guitarra; Moretti teve contato com as transformações de escrita em curso na Itália, e trouxe essas informações consigo ao erradicar-se na Espanha. A migração de diversos guitarristas Italianos, no início dos oitocentos, foi fator determinante para a transmissão deste novo método de grafia.

O periódico *Diario de Madrid* de quatro de outubro de 1800 traz um anúncio que dizia estarem à venda algumas partituras escritas “segundo o novo estilo do senhor Moretti”. Podemos também encontrar comentários a respeito da escrita de Moretti nos tratados de Sor, Aguado e Charles Doisy; este último dedica o capítulo XV de seu método *Principes généraux de la guitare*, de 1801, à reflexão sobre as mudanças de escrita para guitarra. Também Doisy teria contribuído para a afirmação da guitarra de cordas simples na França e Itália nos princípios do séc. XIX, enquanto os espanhóis deste período optassem por guitarras de seis ordens.

A seguir, mostraremos um exemplo das diferenças entre a escrita primeira – utilizaremos os dois primeiros compassos da *Sonata de guitarra seis ordens*, de Antonio Abreu – e a escrita proposta por Moretti. O primeiro pentagrama traz a grafia originalmente escrita por Abreu, e o segundo pentagrama demonstra como resultaram as mudanças segundo as normas de Moretti.



fig. 5 – A escrita de Abreu e Moretti

Alguma clareza pode ser percebida na notação de Moretti com relação à de Abreu, notadamente na separação das vozes e na utilização das notas longas (mínimas) nos baixos, o que seguramente aproxima a escrita do resultado sonoro obtido, além de possibilitar a escrita polifônica. Para Díaz, entretanto, a escrita de Moretti é um intermédio; o autor separa a escrita para a guitarra clássico-romântica em três gerações: a primeira, arcaica, utilizada pela geração de Antonio Abreu, Fernando de los Ríos e Juan García; a intermediária, de Moretti, que acrescenta algumas melhorias à partitura, porém sem levá-la a seu ponto máximo de precisão; e a terceira geração de escrita, de maior eficácia entre todas, resultado do trabalho de Napoleon Coste e Giulio Regondi. (DÍAZ, 2003).

A relação entre Moretti e Aguado seguramente extrapola o âmbito meramente guitarrístico; no periódico *Diario de Avisos de Madrid* de 17 de maio de 1825 anunciava-se a venda da partitura de “*Introducción, variaciones y coda para guitarra sola sobre El tema del rondó de la Ceneréntola de Rossini, dedicadas á D. Dionisio Aguado por su amigo El Caballero Moretti, á 6 reales*”.

Além de demonstrar aparente afecção entre os guitarristas, o anúncio traz outra informação relevante para nossa pesquisa, porquanto a obra seja baseada em uma obra de Rossini. Este dado corrobora a ideia de Guinzburg sobre a troca de influências entre os diversos meios da cultura social, bem como salienta o gosto classicista em voga no século XIX.

Além de por em evidência as linhas polifônicas, a escrita de Moretti demonstra-se clara e tecnicamente elaborada. Entre suas obras mais difundidas encontram-se canções vocais com acompanhamento de guitarra, repertório de grande aceitação popular, principalmente na Espanha.

Moretti gozou de grande prestígio ainda jovem; de acordo com algumas indicações em suas publicações, pode-se saber que seguiu carreira militar. A primeira edição espanhola de seu método, publicada em 1799, vem sob o título *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos Generales de la Música dedicados a la Reyna Nuestra Señora, por el capitán D. Federico Moretti alférez de reales Guardias Walonas*.

O tratado de Moretti percorreu a Itália e a França em semelhantes períodos, mas em diferentes formatos de edição. Seu primeiro formato data de 1792, é manuscrito, e, curiosamente, nenhuma das cópias preservadas destes manuscritos conservou a capa. A série



de publicações italiana *Archivum Musicum: L'Arte della chitarra tra Settecento e Ottocento*, vol. 10, (1983) traz o fac-símile do manuscrito completo do tratado de 92, excetuando-se, como dissemos, a capa.

A edição seguinte data de 1799, foi publicada na Espanha, e acrescida de um capítulo sobre teoria musical. Através de informações obtidas nesta publicação, podemos saber que a primeira, de 1792, fora pensada para guitarras de cinco ordens, pois estas ainda predominavam na Itália sobre outras variações do instrumento. Do prólogo da edição espanhola de 99 extraímos também algumas informações sobre a confecção e disseminação do método de Moretti. Citamos o prólogo do capítulo *Elementos Generales de la Música*, constituinte da versão em espanhol:

“No final do ano de 1787 fiz uns *Principios* bastante incompletos dos vários apontamentos que, no ensejo de alguns meses havia juntado, e que compreendiam as escalas, os acordes, as cadências, e vários modos de dedilhar para os acompanhamentos. Não pude me privar de dar cópias à alguns amigos; mas foram tantas as que, contra minha vontade se multiplicaram, e tão defeituosas, que eu próprio, em algumas cidades da Itália, vi muitas com o nome de diferentes autores.

Esta foi a causa porque, em meu regresso a Nápoles, comecei a dar à luz meus *Principios de Guitarra*, aumentando-os consideravelmente e aperfeiçoando-os o quanto pude; e no ano de 1792 foram pela primeira vez impressos, na *Imprenta de Música de Luigi Marescalchi, Impressor de S.M.S.* A acolhida geral que [...] obtivemos, permitiu enviar à Espanha alguns exemplares [...] e houve até quem se propusesse traduzi-los ao idioma espanhol; mas sabendo que eu encontrava-me em Madrid, comunicou-me a intenção, e [...] pude resolver-me por dar-lhes à prensa já traduzidos, e adaptados para a *guitarra de seis ordens*”. (MORETTI, 1799).

A nota de rodapé acrescida por Moretti traz ainda uma justificativa para que, na Itália, o Método se ajustasse às guitarras de cinco ordens, ao passo que na Espanha, às guitarras de seis ordens:

“Ainda que eu utilize a guitarra de *sete ordens simples*, me pareceu mais oportuno adaptar estes *Principios* para a de *seis ordens*, por ser a que se toca geralmente na Espanha: esta mesma razão me obrigou a imprimi-los em italiano, no ano de 1792, adaptados à *guitarra de*

*cinco ordens*, pois naquele tempo ainda não se conhecia a [guitarra] de seis [ordens] na Itália”. (MORETTI, 1799).

#### 4.2.4. Juan Manuel García Rubio

O Método de García Rubio é o único entre os datados de 1799 que preservou sua condição de manuscrito. Além desta característica, este Método difere dos demais também por seus conteúdos. Atualmente, encontra-se na Biblioteca Nacional de Madrid.

O título completo deste tratado, longo como de praxe nos dezoito, é: *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno: Dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan por D. Juan Manuel García Rubio, Violin de la Rl capilla de las S.as de la Encarn.n.*

Algumas informações podem ser depreendidas deste título. Uma delas é que o autor, na data indicada por ele na capa do Método (12 de março de 1799), era violinista da capela do *Monasterio de la Encarnación*, e que esta condição de violinista está evidentemente em primeiro plano para o autor. De fato, no decorrer de seu Método ele jamais irá referir-se a si como guitarrista. (DÍAZ, 2003).

Nos aspectos guitarrísticos, esta obra se limita a especificar que a guitarra é um instrumento de seis ordens com a sexta ordem oitavada, como também propunha Ferandiere. Além disso, apresenta um sistema de indicação dos dedos da mão direita, atribuindo-lhes de um a quatro pontos, o que permite deduzir a utilização também do dedo anelar. Até o final da primeira parte, o que se encontra no Método de García Rubio são exercícios de escalas simples e exercícios de notas alternadas em terças, muito comuns em métodos para violino, e seguramente deles importados para a guitarra.

O restante do Método consiste nos “*solfeos que acompañan*”, indicados no título: exercícios simples de leitura monódica repetidos em todas as claves. São exercícios de solfejo, não pensados para serem executados no instrumento, uma vez que se tornam inexequíveis ao violão. Além disso, não constam na obra qualquer conteúdo sobre postura, sobre como manusear o instrumento, sobre o posicionamento adequado das mãos, ou mesmo

qualquer aspecto que sugira algum conhecimento do autor com relação à guitarra. (DÍAZ, 2003).

Na opinião de Pérez Díaz, este manuscrito foi confeccionado por García Rubio na tentativa de imitar Ferandiere, de quem adota o sistema de afinação com os bordões oitavados, porém aplicando exercícios recomendados para violino, e não para a guitarra. Para ele, García Rubio não era guitarrista, ou, ainda que tivesse contato com o instrumento, o fizesse de modo amador; some-se que o exercício de leitura em todas as claves demonstra, ainda na opinião de Díaz, pouca habilidade pedagógica, uma vez que se demonstra pouco eficaz tanto para a prática de solfejo quanto para o desenvolvimento das linguagens guitarrísticas.

Perez Díaz (2003) propõe um sistema comparativo entre os Métodos de 1799, que tentaremos expor a seguir, em formato tabela, onde as colunas verticais indicam os autores, e as linhas, os tópicos:

	<i>Abreu e Prieto</i>	<i>Ferandieri</i>	<i>Moretti</i>	<i>García Rubio</i>
<i>Instrumento</i>	Guitarras de cinco ou seis ordens.	Guitarra de seis ordens.	Guitarra de seis ordens.	Guitarra de seis ordens.
<i>Afinação</i>	Nenhuma menção ao tema.	Sexta ordem oitavada.	Bordões em unísono.	Sexta ordem oitavada.
<i>Posição de mão direita</i>	Nenhuma menção ao tema.	Nenhuma menção ao tema.	Recomenda apoiar os dedos mínimo e anelar sobre o tampo.	Nenhuma menção ao tema.
<i>Posição de mão esquerda</i>	Nenhuma menção ao tema.	Nenhuma menção ao tema.	Recomenda que o braço se separe do tronco formando um semicírculo.	Nenhuma menção ao tema.
<i>Digitação</i>	Inclui indicação de digitação nos exercícios	Nenhuma menção ao tema.	Inclui exercícios de arpejo.	Nenhuma menção ao tema.
<i>Unhas na mão direita</i>	Recomenda a utilização de unhas.	Recomenda a utilização de unhas muito curtas.	Recomenda a utilização de unhas muito curtas.	Nenhuma menção ao tema.

	<i>Abreu e Prieto</i>	<i>Ferandieri</i>	<i>Moretti</i>	<i>García Rubio</i>
<i>Utilização de obras musicais</i>	Apresenta alguns pequenos exemplos musicais.	Inclui várias peças de diversos gêneros.	Apresenta alguns pequenos exemplos musicais. Pretendia acrescentar <i>caprichos</i> ao Método, para ilustrar os conteúdos ensinados, porém não chegou a fazê-lo.	Apresenta alguns pequenos exemplos musicais.
<i>Perna</i>	Nenhuma menção ao tema.	Nenhuma menção ao tema.	Sugere o uso da guitarra sobre a coxa direita.	Nenhuma menção ao tema.
<i>Teoria</i>	Acompanha escrito histórico-mitológico de Prieto, com maior interesse literário que musical.	Inclui uma série de reflexões sobre música e composição, em forma de diálogos.	Acompanha escrito comprometido com as posturas estéticas do Classicismo. Grande método de solfejo incorporado.	Acrescenta ao final do Método alguns exercícios de leitura.

Passados os 1800, e antes do início das publicações de Aguado em 1820, surgiu o Método de Salvador Gil, chamado *Princípios de Música Aplicados a la Guitarra*, editado pela imprensa de Sancha em 1814. O interesse neste método reside no fato de este ser o primeiro método didático publicado para guitarra de cordas simples. Houve ainda uma segunda edição, datada de 1827, praticamente sem alterações. Ambas podem ser encontradas na Biblioteca Nacional de Madrid.

O método de Gil é bastante inicial, e abarca conceitos introdutórios de técnica e repertório para guitarra. Podemos supor que, dada a segunda edição do método, deveria haver demanda por conteúdos elementares, ao passo em que, concomitantemente, Aguado publicava

métodos para públicos mais avançados, e Sor atingira sua maturidade como compositor e guitarrista. Este cenário indica a amplificação do uso da guitarra em diversos níveis de aprendizado, o que reforça o caráter amplo da dispersão do instrumento na sociedade espanhola.

#### 4.2.5. O Método em Fernando Sor

O ensino de Guitarra foi a maior ocupação profissional de Sor durante o período em que viveu na França. Isso é o que se pode depreender de uma carta enviada por Sor à Rainha da França, datada de 1939. De sua atividade professoral surgiram não apenas seu Método para Guitarra, como também uma série de estudos para o instrumento. (JEFERRY, 1994).

De seus alunos, temos conhecimento particularmente daqueles mencionados nominalmente em seu Método: Mary Jane Burdett e Miss Wainwright. Esta, que também recebeu dedicatória de Sor em suas Variações sobre *'Ye banks and braes'*, op. 40, casou-se com um oficial do exército britânico e enviuvou apenas um ano depois, sido morto seu marido na Batalha de Chilianwallah. Além das jovens britânicas, Sor teria sido professor do General San Martín, patriarca da Independência Argentina. (JEFERRY, 1994).

Segundo Jeffery (1994), há seis diferentes versões do Método para Guitarra de Fernando Sor. Somente a primeira delas, entretanto, tem diretamente o aval do compositor. Esta edição é francesa, leva o nome de *Méthode pour la Guitare, par Ferdinand Sor*, e data de 1830.

Poucas cópias deste método foram preservadas. Saldoni afirma que este Método não foi reimpresso porque o próprio Sor teria destruído as prensas. Na capa, encontra-se a frase “propriedade dos editores”, e logo abaixo, o nome dos editores nos diferentes locais: em Paris, o próprio Sor; em Bonn, Simrock; há ainda um espaço para o nome do editor em Londres, deixado em branco. Em uma das cópias preservadas, encontrada em Madrid, Sor completa com letra de punho este espaço em branco, com os nomes *Johaning et Wathmore*. A maior parte da produção, todavia, ficou a cargo do próprio compositor, mesmo em um período em que os métodos para guitarra eram largamente publicados por editoras comerciais. (SALDONI, 1868, em anexo digital).

Em 1831, o editor alemão Simrock lança uma versão bilíngue francês-alemão do método de Sor. No ano seguinte, um editor Inglês chamado Cox publica uma tradução do Método para a língua inglesa, assinada por A. Merrick, organista da cidade de Cirencester. As traduções alemã e inglesa são fieis ao texto original, embora não se saiba sobre o conhecimento ou influência de Sor sobre estas versões. Segundo Jeferry (1994), após a morte de Sor, Napoleon Coste prestou-lhe à memória um desserviço, lançando uma versão bastante alterada do Método, que poucas semelhanças guardava com o original; o chamado *Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons par N. Coste* foi traduzido para o espanhol, e embora em pouco se assemelhe ao Método de Sor, ganhou diversas reedições levando o nome do compositor. (JEFERRY, 1994).

Uma edição subsequente baseou-se na versão de Napoleon Coste, em espanhol, e traduziu-a para o Inglês. Esta tradução de segunda-mão, sobre um método adulterado, levou o nome de *Method for the Guitar by Ferdinando Sor*, foi lançada em 1897 por Frank Mott Harisson, e traz algumas informações sabidamente incorretas, como dizer, por exemplo, que o original do método teria sido escrito na língua espanhola.

A primeira menção de que se tem registro sobre o método de Sor é anterior a sua primeira publicação. O livro *Seven Years of the King's Theatre* data de 1828, foi escrito por John Ebers, então gerente do *King's Theatre* de Londres. O autor refere-se à Sor como “o mais perfeito guitarrista do mundo”. Diz também que Sor “está por publicar um livro em Paris, sobre a guitarra; sobre o ensino do instrumento no qual suas noções são bastante originais.” (EBERS, 1828).

Segundo Jeferry (1994) era comum, antes do lançamento de algum livro, o envio de um prospecto, divulgando a obra e colhendo assinaturas; aqueles que optassem pela assinatura pagariam menos pelo livro quando de seu lançamento. A opinião de Jeferry é a de que Ebers poderia ter recebido um destes prospectos. Jeferry deduz a existência deste prospecto, uma vez que ele é mencionado em outra publicação, a *Bibliographie de l'Empire Français* (Paris, sem data). Neste livro, constam algumas informações prévias ao lançamento do Método de Sor, que nunca chegaram a se concretizar: o Método deveria ser lançado em 1828, o editor deveria ser Sor, o preço deveria ser de 30 Francos, ou 15 Francos para os assinantes. Como sabemos, o Método não foi lançado até 1830, teve ao menos outros dois editores além de Sor, seu preço final foi de 36 Francos.

Sor dedica parte de seu Método a justificar sua relevância, e parece querer demonstrar a importância própria da guitarra, dizendo não tratar-se apenas de um instrumento meramente harmônico ou meramente melódico, e que poderia realizar simultaneamente ambas as atividades. Diz ainda que o instrumento pode fazer mais do que simplesmente uma sequência de acordes para acompanhamento.

Camargo (2005) sugere a ligação de Sor aos princípios enciclopedistas em voga no séc. XIX. Para o autor, o objetivo de Sor ao “sistematizar o conhecimento específico, através prioritariamente do uso da observação dos fenômenos e da criação de regras e princípios fundamentais, revela a mesma atitude intelectual dos enciclopedistas.” (CAMARGO, 2005).

Alguns trechos escritos por Sor na introdução de seu Método revelam-no bastante alinhado aos princípios racionalistas e empíricos da Ciência novecentista:

“Quando lhes disser para observar este ou aquele preceito, não me atribuam jamais autoridade, perguntem à razão; e se não a tenho bastante forte para satisfazê-los, devem reduzir muito a confiança com a qual me honraram, por respeito à Ciência.”

Complementa que:

“Ao escrever um Método, pretendo abordar apenas aquilo que reflexões e experiência me fizeram estabelecer para regular meu próprio desempenho. [...] Não transformei nenhum conceito em princípio, a não ser após justa consideração dos motivos para assim fazê-lo [...] simplesmente indiquei o caminho que segui, de maneira a extrair da guitarra resultados que me valeram a aprovação dos harmonistas, pessoas das mais difíceis de satisfazer e deslumbrar no que concerne à música” (SOR, 1830).

O método de Sor recebeu críticas calorosas da imprensa européia ainda em seu período de vida. Outrossim, estabeleceu-se como literatura basilar em diversos conservatórios, incluindo-se os Reais Conservatórios da França e Inglaterra. É ainda hoje um método referencial nas Universidades de Música, incluso as brasileiras.

Parece-nos importante ressaltar que, no caso de Sor, as peças compostas na maturidade tiveram caráter majoritariamente didático. Além do Método, Sor compôs diversos outros

estudos para guitarra, alguns voltados para guitarristas neófitos, que incluem informações básicas e digitações.

Basicamente, a produção de estudos de Sor é composta de dois livros de estudos, uma coleção de lições, uma coleção de exercícios e um livro de introdução ao estudo da guitarra. Todos estes trabalhos foram reunidos em uma edição moderna, da Tecla Editions, intitulada *The Complete Studies, Lessons, and Exercices of Sor*.

O primeiro livro de estudos foi composto e publicado em Londres entre os anos 1815 – 17. Tratam-se de doze estudos, sem número de opus, embora mais tardiamente lhes tenham sido atribuídos a condição de Op. 6. Tampouco possui introdução, comentários ou digitações da parte de Sor.

O próximo livro de estudos tem número de opus 29. A data de sua publicação, 1827, sugere que estes exercícios foram compostos na Rússia, país do qual Sor recentemente chegara. O compositor indica que os estudos op. 29 devem ser uma continuação dos estudos anteriores, op.6: *'pour servir de suite aux douze premières'*. Não obstante, numera-os a partir do número 13, claramente reforçando esta idéia de continuidade. Nesta série de estudos, embora ainda não haja indicações de digitação, Sor inclui alguns comentários e recomendações, sabidamente no estudo 20: “Este estudo deve ser tocado quase piano, mas as cordas devem ser pinçadas no ponto em que as vibrações possam durar o máximo possível.”

Posteriormente, em 1828, Sor publica uma nova série de 24 lições, op. 31. Estas lições apresentam menor nível de dificuldade do que a série de estudos anteriormente composta. Além disso, frequentemente apresenta digitações e comentários de Sor, explicitando o objetivo de cada lição. Sor teria, segundo Jeferry, deste período em diante assumido a tonalidade professoral de sua carreira. (JEFERRY, 1994).

De fato, as obras de Sor para guitarra passam a ser majoritariamente de caráter didático, e diferem daquelas compostas anteriormente, no sentido de que se simplificam, e abarcam informações importantes ao aprendizado, como digitações e comentários explicativos. Assim é o op. 35, *Vingt quatre Exercices*, também de 1828, e o op. 44, intitulado *Ving-quatre petites Pièces Progressives pour la Guitare pour servir de Leçons aux Elèves tout à fait Commençants*, voltado a alunos principiantes.



A última composição didática de Sor para Guitarra, op. 60, data de 1836 – 7, leva o nome de *Introduction à l'Etude de la Guitare*. Para Jeferry, esta é a obra de maior interesse didático na produção de Sor, uma vez que busque associar conteúdos de desenvolvimento técnico e aspectos de refinamento musical. (JEFERRY, 1994).

A opinião de Jeferry é corroborada por Díaz, para quem

“A principal qualidade do Método de Sor é o caráter profundamente analítico que preside todas as suas páginas [...] em Sor a atitude analítica tem um matiz menos pragmático no sentido de orientar-se para questões técnicas muito concretas, tentando, da melhor forma, sempre posicionar os conteúdos meramente guitarrísticos dentro do marco global da música. Para tanto, se apóia, em primeiro lugar, no conhecimento da harmonia como ferramenta básica, ao que adiciona um critério firme de nunca separar as metas especificamente técnicas das que concernem à ideias puramente musicais”. (DÍAZ, 2003).

A presença ostensiva de conteúdos harmônicos no Método de Sor reafirma a crença do compositor na possibilidade da utilização da guitarra como instrumento solista, contrariamente a outros autores contemporâneos a si, em cujos manuais estendiam-se em exercícios escalares, pretendendo ressaltar a condição da guitarra como instrumento de acompanhamento.

Para o autor, estas características globalizantes do método de Sor resultam da carreira do compositor, que extrapolava o âmbito da guitarra e estendia-se a diversas outras formações, inclusive orquestrais. No capítulo do Método dedicado à mão direita, Sor propõe diversos exercícios de variações timbrísticas, e cria analogias entre os timbres extraídos do violão e os instrumentos de orquestra. Por exemplo, Sor propõe que, ao pinçar a corda proximamente ao cavalete, suavemente e com os dedos muito encurvados, podemos obter um timbre semelhante ao do oboé. (DÍAZ, 2003).

O Método de Sor tem, majoritariamente, características globais, quer dizer, é uma tentativa explícita de posicionar o repertório violonístico na estética de seu tempo, alinhando-o ao que demais se produzia; contém ainda uma série de orientações sobre a adaptação de obras do repertório vocal (frequentemente acompanhadas ao piano) ao acompanhamento da

guitarra. Não obstante, é um método que trabalha à exaustão conteúdos intelectuais e conceituais, bem como se alonga nas discussões técnicas e análises harmônicas.

#### 4.2.6. Matías de Jorge Rubio

O *Método Fácil de Guitarra Dedicado a Los Aficionados*, de Matias de Jorge Rubio, foi publicado em 1835, e sua principal característica é o conteúdo voltado a principiantes. Entretanto, alguns aspectos deste Método são imprecisos, ou incorretos. Por exemplo, não há possibilidade de precisar a idade desta obra, uma vez que não haja datação impressa. Cox (1988, p.121) sugere o ano de 1815 para a confecção deste método, entretanto, não apresenta qualquer fundamentação ou prova que assegure esta data; comete ainda o equívoco de sugerir que Matias de Jorge Rubio (autor de *Método Fácil de Guitarra Dedicado a Los Aficionados*) e Juan Manuel Garcia Rubio (autor de *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno*) fossem a mesma pessoa, referindo-se indistintamente a um e a outro.

A datação proposta por Cox para a confecção do Método (1815) pode também ser refutada. Uma das obras musicais que compõe esta obra de Rubio é o *Himno de Riego*, composto por ocasião do *Trienio Liberal* (1820-1823), momento político espanhol no qual os liberais sobrepujaram a monarquia. Pode-se supor, portanto, que a data aleatoriamente proposta por Cox tem, no mínimo, um equívoco de cinco anos. (DÍAZ, 2003).

Com relação a seu conteúdo, o Método apresenta-se como continuação, ou segunda parte de algo. Na opinião de Díaz (op.cit. p. 243), a primeira parte do referido Método seja o *Nuevo Método Breve y Completo de Solfeo, dedicado a los aficionados á la guitarra y bandurria*, um breve caderno que contém princípios básicos de teoria musical, e cujo único exemplar preservado encontra-se na Biblioteca Nacional de Madrid.

Em inúmeras ocasiões, Rubio refere-se a Dionísio Aguado como um grande mestre espanhol do instrumento, adotando diversos parâmetros de execução propostos por ele, como postura de execução e posicionamento das mãos – embora Rúbio não considere o uso do dedo anelar na mão direita. A maioria dos conteúdos musicais é tomada deliberadamente dos Métodos de Aguado, bem como alguns arranjos simplificados de canções populares, como

fandangos ou jotas. A parte final do tratado apresenta uma série de exercícios de rasgueado, o que indica sua aproximação ao popular, uma vez que nos tratados de música culta daquele período, estas técnicas não vigoravam.

#### 4.2.7. O Método em Dionísio Aguado

Dentre diversas obras didáticas de Aguado, trataremos em particular de duas, *Escuela de Guitarra* (1825) e *Nuevo Método para Guitarra* (1843). Estas obras foram selecionadas por sua conspícua condição de Métodos; os demais livros, ainda que apresentem eminente caráter didático, são bastante mais específicos – coleções de peças, manuais de posicionamento da guitarra, etc.

##### 4.2.7.1. Escuela de Guitarra – 1825.

Trata-se da primeira grande publicação teórica de Aguado. É, em parte, uma reelaboração de uma obra anterior, *Colección de estudios* (1820), amplificada e acrescida de diversos conteúdos teóricos. Duas edições da *Escuela* foram publicadas na França no ano de 1826, uma em espanhol e outra em francês; a amplitude das publicações na França é resultado da íntima relação entre Aguado e François de Fossa, autor e editor francês que escrevera um apêndice à *Escuela* sobre os harmônicos possíveis ao violão.

Nas primeiras páginas da *Escuela*, Aguado dedica-se à história da guitarra, associando-a com as antigas vihuelas – teoria refutada por recentes estudos musicológicos. Em seu texto, Aguado faz menção a um antigo tratado, *Libro de cifra para tañer vihuela* (1552), de Diego Pisador, e elogia a capacidade das vihuelas em produzir sons polifônicos. Faz ainda alusões aos importantes guitarristas que o precederam, como Abreu, Laporta e Arespachoga, e uma especial menção ao Padre Basílio, a quem se refere como mestre.

Neste período, Aguado ainda não havia confeccionado o invento que mais o projetara entre os guitarristas de sua geração: o *tripodison*. Em seu Método posterior, o autor dedicar-

se-á longamente á exposiçãõ deste aparato. Na *Escuela*, Aguado recomenda a utilizaçãõ da guitarra apoiada na beirada da cadeira, ao lado da perna direita do executante, como demonstra a figura abaixo.



Fig. 6. Postura de execuçãõ recomendada por Aguado. Na figura, vê-se o próprio autor, utilizando uma guitarra Muñoa.

Não obstante, Aguado lamenta-se pelo fato de sua escrita para guitarra não se alinhar ao novo estilo de escrita polifônica, proposto por Moretti e adotado por Fernando Sor (vide cap. 4.2.3). O autor reconhece que o modelo que sua escrita (monofônica) não corresponde àquilo que soa ao instrumento, e parece demonstrar alguma preocupação por não alinhar-se aos compositores e intérpretes considerados mais avançados. Chegou a dizer que, uma vez publicado um Método por Fernando Sor, “*nada más necesitaríamos los aficionados*”. Entretanto, ainda nas páginas iniciais de *Escuela*, Aguado afirma que o ensino metódico da guitarra é uma coisa nova, deixando a entender que as tentativas anteriores não foram eficazes em estruturar e sistematizar o ensino do instrumento.

Na primeira parte do tratado, o autor apresenta as partes constituintes da guitarra, a maneira de posicioná-la, e a maneira de posicionar os braços e as mãos. Discorre ainda sobre como utilizar a mão esquerda sem a necessidade de olhar para os dedos, sobre a maneira mais apropriada de utilizar as unhas, e sobre a não necessidade de apoiar o dedo mínimo sobre o tampo. Neste Método, entretanto, ainda não havia sido criado o *tripodison*, embora o autor mencione a idéia de construir um aparato que sustente o instrumento em seu ponto de apoio; a

figura que Aguado utiliza mostra o instrumento apoiado sobre a própria cadeira do guitarrista (especula-se que seja o próprio Aguado, com uma guitarra do luthier Juan Muñoa).

A segunda parte do tratado é eminentemente prática, e é dividida em quatro seções. Cada seção contém uma série de exercícios progressivos, começando com a utilização de figurações rítmicas muito simples, pouca variação na altura das notas, mantendo a mão esquerda sempre na primeira posição. A próxima seção inclui nos exercícios a utilização de acordes, primeiramente executados simultaneamente, e depois arpejados. Todos os exercícios são acompanhados por minuciosas explicações teóricas, de modo que os conceitos de acorde, arpejo, etc. sempre acompanhem a série de exercícios propostos. Na terceira seção, o autor alonga-se na descrição dos sons ‘naturais’ versus ‘uníssonos’. Com isto, quer esclarecer o fenômeno de se obter a mesma altura de sons em cordas distintas – por exemplo, um fá tocado na primeira casa da primeira corda é um som natural, ao passo que um fá tocado na sexta casa da segunda corda é um som uníssonos. Isto posto, propõe uma série de exercícios progressivos de utilização de sons uníssonos, ampliando as possibilidades de utilização da mão esquerda ao longo do braço. Finalmente, a quarta seção dedica-se àquilo que o autor chama ‘adornos’, categoria que inclui não apenas ornamentos como mordentes ou apojaturas, mas também recursos de variação de timbre. (DÍAZ, 2003).

#### 4.2.7.2. Nuevo Método para Guitarra – 1843

*Nuevo Método para Guitarra* (1843) é a obra didática de maior maturidade de Aguado. Do mesmo modo como reorganizou seus trabalhos anteriores – desdobrando a *Colección de Estudios* (1820) na *Escuela de Guitarra* (1825) – o autor também se aproveitou de todo o material produzido no ensejo entre as publicações de seus métodos, o que demonstra a capacidade de re-elaboração constante, característica de Aguado.

A primeira edição deste Método apareceu em fascículos, no periódico *El Anfión Matritense*, ente junho e agosto de 1843; na íntegra, esta obra foi publicada na França, apenas cerca de dois anos depois, pela editora *Schonenberger*. Novas edições ocorreram em 1918, 1981 e 1994, sendo a última *fac-símile*, e constituinte de um tomo de *Obras Completas*, da editora *Chanterelle*. Nesta edição, entretanto, subentende-se que o *Nuevo Método* (1843) seria

um desdobramento da *Escuela de Guitarra (1825)*, acrescida de mais conteúdos teóricos, exercícios e exemplos musicais, uma vez que consta das *Obras completas* apenas o *Nuovo Método*, em detrimento do material mais antigo.

Entretanto, alguns elementos distinguem ambas as obras. O principal deles é o uso do *tripodison*, inexistente no primeiro método, e parte indispensável do segundo. A autonomia decorrente do uso deste artefato faz com que a preocupação de Aguado seja, cada vez mais, a qualidade e o volume do som extraídos do instrumento na hora da execução. Já na introdução, o autor atribuiu a confecção de um novo Método ao advento do *tripodison*, exaltou a autonomia que se obtém para as mãos, e sugeriu um modo de tocar “...cheio, redondo, puro e agradável”. (AGUADO, 1843).

A primeira parte deste Método, de caráter mais teórico, elogia as virtudes da guitarra e o adensamento das possibilidades interpretativas mediante o uso do *tripodison*. O autor se detém em detalhar as diferenças de caráter que se pode obter ao tocar um som ‘natural’ ou um ‘uníssonos’, bem como em pinçar a corda com a polpa ou com as unhas, ou ainda as variações tímbricas de *sultasto* e *ponticello*. Posteriormente, o autor discorre sobre as características que fazem de uma determinada guitarra um bom instrumento, mas não recomenda nenhuma, como fizera em obras anteriores, ao sugerir as guitarras Lacôte ou Muñoa.

A segunda parte do tratado, de caráter eminentemente prático, é dividida em cinco seções, e a primeira delas leva o nome genérico de Lições. Esta seção se inicia com uma detalhada prescrição para o uso do *tripodison* e sobre o posicionamento adequado para o instrumentista. Em seguida, Aguado propõe uma longa discussão sobre a utilização das mãos. Com relação à mão direita, diz que se deve mover apenas a última falange dos dedos, ou, em casos particulares, as duas últimas; propõe ainda a redução do uso do dedo anelar, reservando sua atividade apenas para determinados acordes e arpejos. Esta redução da utilização do dedo anelar parece surpreendente, uma vez que, anos antes, em seu primeiro Método, Aguado propõe não apenas a utilização intensa do dedo anelar como também a inclusão do dedo mínimo.

Sobre a mão esquerda, o autor recomenda que seja posicionada em paralelo às cordas, e que os dedos pressionem a corda próxima ao traste, do lado direito das casas. Para familiarizar os dedos da mão esquerda com a escala, o autor sugere começar os estudos com a realização de uma escala cromática. Ainda na primeira seção, Aguado abrange diversas outras

questões, como sua teoria dos sons ‘naturais’ e ‘uníssonos’, ligados e glissandos, mordentes, apojaturas, até a leitura de intervalos e acordes. Detém-se também na explicação dos harmônicos naturais e oitavados, utilizando o sistema proposto por François de Fossa (1775-1849), anos antes. A primeira seção termina com uma revisão dos diferentes sons que pode produzir a guitarra, e com a sugestão do autor para que, em peças polifônicas, cada uma das vozes seja tocada como se fora um diferente instrumento.

A segunda seção tem o nome Exercícios, e apresenta um grau de dificuldade um pouco maior que a seção anterior. Há nesta seção algumas indicações teóricas sobre as lições anteriores, porém bastante breves. A principal característica desta seção é a grande quantidade de exercícios escalares, com o intuito de desenvolver agilidade e coordenação entre as mãos durante movimentos rápidos. Nos exercícios posteriores, o autor incorpora ligaduras a algumas notas, aumentando progressivamente sua quantidade, de modo que se encontrem exercícios com até seis notas ligadas em um mesmo ataque.

A recomendação de Aguado é que estes exercícios sejam praticados diariamente, aumentando-se gradativamente sua velocidade. Depois das escalas de notas simples, apresenta escalas de terças e sextas consecutivas, e finaliza a segunda seção com uma série de prelúdios em tonalidades diversas.

A terceira seção do Método é composta por vinte e sete estudos, muitos deles anteriormente utilizados por Aguado. Estes estudos têm forte caráter progressivo, de pouca dificuldade a princípio, mas com intensificação permanente das exigências técnicas. Aguado incorpora a estes exercícios indicações de expressão, tempo e dinâmica, argumentando que a partir de um determinado estágio, o aluno deve preocupar-se, além das questões meramente técnicas, também com as questões de expressão e musicalidade.

Esta idéia será intensificada na quarta seção, dedicada à expressividade musical. Nesta seção, o autor sugere textualmente que a profissão do guitarrista é sublime se ele é capaz de dar sentido àquilo que toca, ‘passando os ouvidos e movendo o coração de quem ouve’. Nas considerações de Aguado sobre o fraseado, nota-se a forte influência do pensamento clássico, predominando as idéias de simetria das frases e períodos, e o equilíbrio das dinâmicas. Ainda nesta seção, o autor relembra as lições sobre ornamentação publicadas em seu primeiro Método, e sugere aos guitarristas que, quando tocando repertório solo, utilizem-se de suaves variações de tempo, acelerando ou *rallentando* ligeiramente as frases musicais.

A quinta e última seção dedica-se à compreensão de intervalos, acordes e suas inversões. O autor ressalta a significância dos acordes de sétima de dominante, de sexta aumentada e de nona. Toda a teoria proposta nesta seção é acompanhada de exercícios de aplicação ao instrumento, aparentemente buscando uma aproximação do aluno aos princípios da harmonia clássica. Aguado recomenda aos alunos que atinjam este último nível de seu Método, que busquem disciplinas além da mera prática instrumental, como o solfejo e a harmonia.

O *Nuevo Método* tem como principais características a adoção do *tripodison* como elemento técnico, a preocupação com a emissão dos sons e as diferenças tímbricas resultantes das diversas formas de ataque da mão direita. Além disso, podem-se destacar a introdução de aspectos relacionados ao fraseado e à musicalidade, e a busca pela clareza do discurso polifônico, característico do período.



## 5. Aspectos técnicos da guitarra Clássico-Romântica

Nos diversos países onde a guitarra Clássico-romântica esteve presente, algumas diferenças nos aspectos técnicos se fizeram perceber. A postura de execução, o uso das mãos, o posicionamento do instrumento junto ao corpo, são algumas das variantes encontradas entre guitarristas franceses, italianos e espanhóis.

Ao que parece, não havia muita disparidade de opinião acerca da qualidade de determinadas guitarras; os mais importantes autores deste período manifestavam consenso em favor de alguns *luthiers*, especialmente Lacôte. Nas primeiras páginas de seu Método, Fernando Sor recomenda o uso de guitarras específicas, como as francesas Lacôte, e as espanholas Alonso (de Madrid) e José e Manuel Martínez (de Málaga). Na *Escuela de Guitarra*, Aguado sugere também a utilização das guitarras Lacôte ou Muñoa, porém exclui esta recomendação em seu tratado posterior.

Segundo Díaz (2003), a postura de execução dos guitarristas clássico-românticos é herança da tradição dos alaúdes e guitarras barrocas, instrumentos que tinham uma concepção distinta do uso das mãos ao tocar. Assim, muitos dos aspectos técnicos dos instrumentos antigos não se perpetuaram entre os clássicos, dadas as diferenças organológicas dos instrumentos, e a significativa mudança na estética musical dos diferentes períodos.

O que efetivamente se adotou, em princípio, destes instrumentos, foi seu posicionamento sobre a coxa direita, e algumas vezes, com a perna direita cruzada sobre a esquerda. Um aspecto muito importante para os guitarristas em fins do século XVIII era a aparência; mais do que buscar uma posição cômoda, e uma boa angulação para a coluna, braços e instrumento, o guitarrista clássico preocupava-se deveras com o modo como seria visto em público, conquanto a elegância fosse tão importante quanto a competência.

A estratégia de posicionar a guitarra sobre a perna direita, por mais que elegante, passou a causar certos transtornos, a saber, a falta de inclinação do braço, que, quase na horizontal, dificultava o acesso às diferentes regiões do braço; e a dificuldade em manter o instrumento parado em uma determinada posição, de modo que o 'jogo' do instrumento dificultasse a precisão da execução. (DÍAZ, 2003).

Consultando métodos de música antiga, pode-se perceber a tendência em optar pela utilização do instrumento sobre a coxa direita, como se vê na pintura de Johannes Vermeer.



*Fig.7. Young woman playing a guitar, de Johannes Vermeer (1632–1675)*

Acompanha este conceito postural a idéia de apoiar o braço do instrumento sobre a palma da mão esquerda, e também a utilização do dedo mínimo da mão direita sobre o tampo, de modo a auxiliar a referência espacial, facilitando a identificação de cada corda.

Esta postura foi bastante utilizada até o fim do século XVIII, mas já no início do século seguinte, os guitarristas gradativamente mudaram o posicionamento do instrumento da perna direita para a esquerda, embora esta mudança nunca tenha sido unânime, durante toda a existência da guitarra clássico-romântica.

Os primeiros instrumentistas a se posicionarem sobre esta mudança foram aqueles afiliados à guitarra-lira, talvez por suas dimensões um tanto maiores. Em particular, Salvador Gil, em seu *Principios de Música Aplicados a la Guitarra* (1814), propunha que o instrumento fosse posicionado entre ambas as coxas, equilibrando-o com o auxílio dos braços. A solução proposta anos antes por Fernando Sor foi a utilização de uma mesa sobre a qual se apoiava o instrumento, como demonstra a figura abaixo.



Fig. 8. Postura de execução proposta por Fernando Sor

Para Dionísio Aguado, a questão do posicionamento do instrumento ganhou características empíricas. O autor dedicou-se a registrar em inúmeras gravuras o processo de criação e fabricação de seu *tripodison*, ou máquina. Foi o autor deste período que mais se dedicou a solucionar os problemas de estabilidade do instrumento, e após confeccionar seu *tripodison*, dedicou-se a potencializar as técnicas das mãos, que daquele momento em diante encontravam a escala em posição estática. Fernando Sor, apesar da falta de evidências de que alguma vez tenha se utilizado da invenção de Aguado, escreveu-lhe um texto bastante elogioso, no qual se referia ao *tripodison* como 'uma invenção excelente'. Diz ainda que a máquina permite maior liberdade às mãos e ao corpo, liberando-os da tarefa de sustentar o instrumento, e que o som da guitarra projeta-se de maneira mais eficaz, acentuando as melodias e tornando mais claras as harmonias presentes nas obras.

A invenção, entretanto, não atingiu a projeção esperada por seu inventor. À exceção de seus alunos diretos, o artefato não se difundiu com força entre os guitarristas clássicos. Os Métodos de Aguado, em particular o *Nuevo Método*, alcançaram grande difusão internacional, e foram importados para diversos países, inclusive no continente americano. Curiosamente, o mesmo não ocorreu com o dispositivo sugerido por Aguado em seu método.



*Fig.9. Tripodison ou máquina, dispositivo criado por Dionisio Aguado*

Finalmente, a postura que se estabeleceu foi a proposta pelos guitarristas italianos, que colocavam o instrumento sobre a coxa esquerda, suspendendo-a com um pequeno banco, tablado ou almofada. Guitarristas italianos ilustres, como Carulli, Molino ou Carcassi posicionaram-se favoráveis a este modo de execução. Para Carulli, apenas as mulheres devem utilizar apetrechos para elevar a perna, e em hipótese alguma devem apoiar o braço do instrumento na palma da mão esquerda; Molino recomenda elevar a perna com uma almofada ou escabelo, e aconselha aos iniciantes a utilização de uma cinta ao redor da guitarra para melhor fixá-la junto ao corpo; Carcassi também recomenda o uso de uma almofada para elevar a perna esquerda, e insiste no argumento de que as mãos não são responsáveis por segurar o instrumento, uma vez que este já possui três pontos de apoio (ambas as coxas e o peito).

A visão de Carcassi parece ser a mais difundida entre os autores italianos, e ao final é aquela que resiste à própria vida da guitarra clássica-romântica, sendo adotada também pelos

praticantes da guitarra fina de moldes grades de Torres Jurado. Apesar de sua implantação progressiva, a utilização da guitarra sobre a perna esquerda generaliza-se apenas na segunda metade do século XIX, sobretudo por sua adoção por parte de Francisco Tárrega e seus discípulos. (DÍAZ, 2003, p. 232 – 246)



*Fig. 10 e 11. Postura de execução italiana demonstrada por Carcassi (acima) e Giulio Regondi como virtuoso infantil (1930).*

### 5.1. Mão esquerda

Nos tratados de música antiga, praticamente não constam informações sobre a utilização da mão esquerda. Estes tratados, em geral voltados à iniciação, não apresentam

graus elevados de dificuldade, de modo que se possam executar os exercícios propostos com a mão esquerda estaticamente posicionada na primeira posição. Mesmo os tratados de 1799 trazem pouca informação a este respeito. Destes, o único que se refere aos aspectos técnicos de mão esquerda é o Método de Moretti; o autor aconselha a não apoiar-se o braço do instrumento sobre a palma da mão, e que se utilize a ponta dos dedos para pressionar as cordas, mantendo a curvatura arqueada em todos os dedos. Recomendava, finalmente, que o braço esquerdo mantivesse certa distância do tronco, permitindo-lhe mobilidade.

Frequentemente utilizava-se o polegar da mão esquerda para pressionar os bordões, fator possibilitado pela dimensão reduzida do braço das guitarras clássico-românticas. Com o aprimoramento das técnicas de mão esquerda, este procedimento foi abandonado (ao menos até o advento da guitarra elétrica), preferindo-se posicionar o polegar na região central do braço da guitarra. Enquanto ainda se utilizava o polegar para pressionar as cordas, os dedos indicador ao mínimo eram numerados de um a quatro, respectivamente, e o polegar era sinalizado com uma cruz ou asterisco. Embora esta postura não fosse abertamente recomendada pelos autores dos Métodos, tampouco foi refutada, sendo considerada válida em casos particulares. (DÍAZ, 2003).

A ideia de apoiar o braço do instrumento sobre a palma da mão esquerda, por mais que persistisse ao longo de todo o século, foi sistematicamente combatida em diversos métodos, pois dificultava o deslocamento da mão esquerda e a mobilidade do punho. Ferdinando Carulli (1810) foi o autor que primeiro destacou a necessidade de utilizar a mão e o braço esquerdos conjuntamente, deslocando-os completamente para as diferentes regiões do braço da guitarra, embora nos Métodos Aguado também possamos abstrair esta técnica, em particular dos exercícios que propõe transposições harmônicas mantendo fixa a abertura dos dedos.

Entretanto, o autor que mais abertamente defende a manutenção do polegar atrás do braço da guitarra, e a mobilidade total da mão esquerda é Francesco Molino (1820). O autor demonstra grande preocupação com a duração das notas; para ele, os dedos da mão esquerda devem permanecer pressionando a corda durante toda a sua duração, movendo-se apenas no último momento, e pressionando a nota seguinte o mais rápido possível (embora a aparente obviedade da informação, esta prática não é generalizada entre guitarristas).

Os espanhóis Sor e Aguado tratam ainda do posicionamento do cotovelo. O primeiro deles, em particular, faz uma longa reflexão sobre o assunto, propõe diversos modos de posicionar o cotovelo, e ao final da longa digressão conclui que a melhor posição deva ser encontrada caso-a-caso, dependendo da posição da mão esquerda. (SOR, 1830).

Dionisio Aguado foi quem mais se dedicou a sistematizar o uso da mão esquerda. Em ambos seus Métodos, propõe o posicionamento do polegar atrás do braço da guitarra, na região central, bem como o posicionamento do cotovelo próximo ao tronco. Segundo o autor, os dedos devem posicionar-se paralelamente às cordas, de modo que todos (de um a quatro) possam alcançar tanto as primas quanto os bordões. (AGUADO, 1825).

As alterações técnicas de mão esquerda, além de necessárias à fisiologia, buscavam a realização de passagens de maior dificuldade técnica e virtuosismo, características da música composta naquele período; para tanto, a mobilidade da mão esquerda e o funcionamento conjunto entre mão, braço e ombro faziam-se necessários. Nos diversos autores consultados, estas idéias reiteravam-se, com maior ou menor intensidade, demonstrando certa inclinação à adoção destas novas formas de tocar a guitarra clássico-romântica.

## 5.2. Mão Direita

A técnica de mão direita apresenta algumas divergências entre os guitarristas clássicos. O primeiro ponto de discussão é o apoio ou não do dedo mínimo sobre o tampo do instrumento. Nos instrumentos antigos, como o alaúde e a guitarra barroca, o apoio do dedo mínimo era frequente. Esta influência permaneceu nas primeiras guitarras clássico-românticas, mas tendeu a arrefecer com o passar do século.

Alguns autores, como Salvador Gil e Carulli deixam a cargo do instrumentista a opção pela utilização ou não do dedo mínimo. Carulli, entretanto, recomenda apoiar o dedo mínimo de maneira não permanente, para evitar acúmulos de tensão. Garcia Rubio se opõe claramente ao seu uso, e Fernando Sor defende esta técnica apenas para passagens cuja postura da mão não esteja claramente afirmada, necessitando adquirir maior estabilidade.

Para Díaz (2003), esta questão deve ser analisada de maneiras distintas; se por um lado, o intérprete pode sentir-se ajudado pela comodidade e firmeza proporcionadas pelo apoio do dedo mínimo, por outro condiciona a mobilidade da mão como um todo, de modo a dificultar a execução algumas digitações. O que sabemos, via de fato, é que a geração posterior de guitarristas, de Napoleón Coste (1806-1883) e J. Kaspar Mertz (1806-1856) abandonaram gradativamente o hábito de apoiar o dedo mínimo sobre o tampo, deixando claras suas posições em publicações didáticas para o instrumento.

O segundo ponto de discussão entre os guitarristas clássicos, no que concerne à técnica de mão direita, é a utilização ou não das unhas. Este problema remonta à era renascentista, e desde o século XVI alguns tratadistas discordavam sobre esta questão. Naquele período, considerava-se o som obtido com a utilização das unhas demasiado metálico e de timbre muito estridente. Os instrumentistas que optavam pela utilização das unhas, o faziam para executar majoritariamente alaúdes ou *theorbas*, com função de baixo-contínuo, que requeria mais volume.

Em tratados mais teóricos, a questão ganhava ares metafísicos, pois a utilização da unha, para estes autores, fazia com que o som perdesse *anima*, enquanto a utilização da polpa imprimia-lhe esta característica. Entre partidários de uma ou outra técnica, podemos destacar a solução de Aguado, para quem ambas as partes do dedo deveriam ser utilizadas. Segundo o autor, a unha poderia proporcionar maior volume, mas não deveria ser usada exclusivamente, de modo que o movimento de toque pudesse iniciar-se na polpa, proporcionando um timbre mais suave e qualitativo, e posteriormente roçar as unhas, adquirindo volume e brilho. Esta é a técnica mais utilizada entre os guitarristas de nossa época.

A última querela técnica observada nestes Métodos é sobre a utilização do 'apoio'. O conceito refere-se à técnica de pulsar o dedo em uma corda, apoiando-o consecutivamente na corda imediatamente superior. Apoiar o dedo na corda vizinha é, na prática, uma consequência de um ataque mais largo, que se inicia nas falanges superiores dos dedos, conferindo maior pressão sonora às notas geradas.

Nos Métodos pesquisados, este tema é menos recorrente, e os autores que o mencionam destacam a necessidade de utilizar esta técnica sem mudar a posição habitual da mão direita, e sugerem que se utilize o apoio para destacar as notas que se deseja, preparando-



se rapidamente os dedos para o próximo ataque, cuidando para que esta técnica não se torne um empecilho à fluidez das frases.

Como este assunto foi pouco tratado pelos autores clássico-românticos, podemos conjecturar que a técnica de apoio tenha sido utilizada com menos frequência neste período; outrossim, o instrumento clássico-romântico era mais suscetível a variações de timbre que seus antecessores barrocos, e o repertório composto para a guitarra clássica requeria, por sua vez, a utilização de técnicas distintas, que pudessem resultar em timbres mais balanceados, alinhados àquilo que se entendia nos novecentos por qualitativamente belo.

### 5.3. A técnica no Pós-Método

Parece ser consenso entre os pesquisadores em Música que, até a confecção do Método de Abel Carlevaro (1916-2001), já bem adiantados no século XX, os Métodos arrefeceram sua produção e sua intensidade metodológica. Depois de Carlevaro, esta impressão voltou a se fazer presente.

A dissolução dos conteúdos musicais pode ter contribuído para este fato, uma vez que as disciplinas separaram-se em diversas áreas de conhecimento, a saber, Harmonia, Análise, História da Música, entre outras. A produção de conhecimento em cada uma destas disciplinas adquiriu dimensões tamanhas que, um compêndio da natureza dos Métodos novecentistas passou a ser irrealizável.

Em momentos anteriores (em especial com o enciclopedismo clássico) a tendência dos autores foi a composição de Métodos que associassem diferentes conteúdos, como a longa exposição sobre Mitologia encontrada no Método de Antonio Abreu e Víctor Prieto, ou ainda o extenso capítulo sobre harmonia musical presente no Método de Fernando Sor.

A técnica do instrumento, por sua vez, tornou-se um conteúdo independente, e o Método de Carlevaro corrobora esta característica, uma vez que se compõe de diversos exercícios de técnica pura, em separados para ambas as mãos. Como complemento às pesquisas em técnica instrumental para violão, optou-se pela criação de uma categoria

particular que abarcasse as características atuais da execução violonística, categoria alcunhada de técnica estendida ou expandida.

A definição de ‘técnica estendida’ proposta por Silvio Ferraz (2007) é a seguinte: “técnica estendida ou expandida (*extended technique*) diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns, escalas de valores dinâmicos, texturais [...] como elementos composicionais.” (FERRAZ, 2007).

Via de regra, compreendemos por ‘técnica estendida’ aquela cujos aspectos foram negligenciados pelas ‘escolas tradicionais’ de um determinado instrumento. As palavras ‘escola’, ‘técnica’ e ‘tradicionais’, essenciais neste contexto, poderiam ser merecedoras de maior atenção. Tomando o violão como base desta reflexão, poderíamos perguntar ‘o que (ou como) é a escola de violão?’ sem que esta resposta nos fosse imediata, e mesmo debruçando-nos sobre esta questão, a resposta parece difícil. A ‘escola’, no sentido amplo, lexicográfico, é o conjunto das instituições escolares desde a escola primária até a Universidade. Também se chama ‘escola’ um grupo de adeptos de uma doutrina ou sistema (como em escola freudiana, ou escola estoíca); na história da arte, este termo foi amplamente empregado para nomear um grupo de conceitos técnicos e estéticos seguido por muitos artistas. Ainda que adotemos esta última classificação, entendendo a ‘escola de violão’ como combinação de conceitos técnicos e estéticos, falta-nos firmeza para declarar, e conteúdo acadêmico formal que nos embase, assertivamente, sobre quais seriam estes paradigmas. O cotidiano acadêmico, na disciplina violão, constitui-se de uma miríade de escolas; como docentes, no intuito de extrair de um estudante o máximo de evolução, não nos privamos de utilizar métodos de escolas distintas de maneira combinada.

Diferentes métodos – suma máxima de uma determinada escola –, embora distintos entre si, são, contudo complementares. Ao passo em que destacamos o potencial da escola de Fernando Sor (1778-1839) para desenvolver noções como fraseado, distinção de vozes, musicalidade, etc., os métodos de Aguado (1784-1849) apresentam grande potencial para o desenvolvimento técnico e para a compreensão teórica das escalas e formação de acordes. Por outra via, Carlevaro (1916-2001) propõe uma execução do violão limpa, sem ruídos, virtuosística e de alta complexidade técnica.

Estes são apenas alguns exemplos de escolas consideradas tradicionais para o violão, e podemos utilizá-las sincronicamente na formação de um violonista. Faz parte da profissão de um professor de violão diagnosticar as dificuldades do estudante, e elaborar um método de ensino que resulte da combinação de quantas escolas forem necessárias.

Além disso, não vemos em nenhuma das escolas de violão a força da relação mestre-discípulo presente nas correntes de pensamento orientais, nas escolas filosóficas gregas, na educação profissional no medievo europeu, na escola musical de Viena, etc. Quer dizer, por mais que possamos utilizar os métodos deste ou daquele autor, ou ainda que tenhamos sido alunos deles, não nos consideramos ‘portadores de uma tradição’, tampouco ‘discípulos’ de algum mestre. A relação discipular perdeu-se no tempo antes mesmo do advento do violão, de modo que o termo ‘escola de violão’ pareça anacrônico, a menos que se considere ‘escola de violão’ como a somatória de todo o conhecimento produzido para o instrumento.

Quanto à ‘técnica’, o imbróglio permanece uma vez que o próprio termo ‘técnica’ assumiu na história diferentes significados. A noção corrente do termo fica-se pela técnica da era pós-industrial; no interior desta era, destacam-se duas revoluções: a) a passagem da manufatura ao uso das máquinas de motor e b) a introdução de elementos eletrônicos, de automação e cibernética. Martin Heidegger estabelece cinco aspectos fundamentais do conceito corrente de ‘técnica’, a saber 1) a técnica moderna é um meio inventado e produzido pelos homens, um instrumento de realização de fins industriais; 2) é a aplicação prática da ciência natural moderna; 3) a técnica fundada sobre a ciência é domínio particular da civilização moderna; 4) a técnica moderna é a continuação progressiva e gradualmente aperfeiçoada da velha técnica artesanal, segundo as possibilidades fornecidas pela civilização moderna e 5) a técnica moderna deve, conquanto instrumento humano, ser colocada sob o controle do homem. Acrescenta que à ‘técnica’ deve-se associar o termo latino *instrumentum*, ou seja, “o aparelho ou utensílio, o instrumento de trabalho, o meio de transporte, o meio em geral”. (HEIDEGGER, 1999).

A visão heideggeriana de ‘técnica moderna’ parece associar-se pouco àquela utilizado na música. Se conjecturarmos uma possível relação entre a atividade musical e a visão heideggeriana de ‘técnica’, esta estaria mais associada aos processos de confecção dos instrumentos, aos meios de fabricação, à qualidade da ressonância, à adequação dos materiais, enfim, a tudo aquilo que as ciências naturais possam quantificar e manipular. A técnica requerida à execução de um instrumento, entretanto, parece pertencer a outro âmbito, que

escapa aos fins industriais; necessariamente, ela é necessária para a criação de algo sem finalidade prática imediata, a arte. Esta distinção parece fundamental, e ressalta o caráter estético da técnica instrumental: aperfeiçoar-se tanto quanto possível na execução de um instrumento é *instrumentum*, ou seja, é um meio, um utensílio, uma via através da qual se pode executar uma obra de arte; isto é, por sua vez, um fim relativamente distinto daquele requerido à técnica moderna. Seguramente, um músico efetivamente comprometido com sua atividade profissional busca o aperfeiçoamento técnico, antes de qualquer outra razão, para que sua técnica seja *instrumentum* da obra de arte que ele engendra, e não um fim em si mesmo.

O autor ajuda-nos a ampliar nossa reflexão acerca do termo ‘técnica’, ao informar-nos que esta palavra deriva do grego *technikon*, ou seja, o que pertence à *technè*. Segundo ele, “... este termo tem, desde o começo da língua grega, a mesma significação de *epistemè* – quer dizer: velar sobre uma coisa, compreendê-la.” *Technè* quer dizer, para o autor, “... conhecer-se em qualquer coisa, mais precisamente no fato de produzir qualquer coisa. [...] *Technè* [é] conhecer-se no ato de produzir”.

Rubem Alves informa como este significado grego estende-se até o medievo, na atividade do mestre-artesão, que reconhece e faz reconhecer-se naquilo que produz; este mestre-artesão pode passar todos os conhecimentos fabris à seus discípulos, e estes, ainda que dominem por completo o processo de manufatura de determinado bem, terão seus objetos finais distintos dos de seu mestre. Não se trata de uma distinção qualitativa, mas uma distinção fenomenológica: o objeto produzido revela aquele que o produz, e o produtor, por sua vez, identifica-se naquilo que foi produzido. (ALVES, 2000).

Esta visão da ‘técnica’, relacionada à *epistemè*, nos parece bastante mais próxima ao músico e sua atividade. Em uma performance de alto nível, pode-se notar a característica interpretativa de um músico. Isto é latente, por exemplo, na leitura das *Variações Goldberg* por Glenn Gould, no *Kol Nidrei* de Misha Maisky, na idiossincrática expressividade de Andrés Segóvia (1893-1987), entre inúmeros outros casos. Trata-se, portanto, “menos de fabricar, manipular e operar, e mais de fazer vir para aqui, para o manifesto, aquilo que não era dado como presente. [...] *Technè* não é um conceito do fazer, mas um conceito do saber”. (Heidegger, 1999).

Finalmente, ‘tradição’ apresenta-se como um conceito mais perceptível na história das sociedades; esta percepção pode também ser equivocada, conforme argumenta Hobsbawm. Para o autor, muitas das tradições conhecidas, que nos parecem conectar a um passado imemorial, são inventadas, ou ainda extremamente recentes. O termo ‘tradição inventada’ abrange tanto aquelas “construídas e formalmente institucionalizadas” – como, por exemplo, a transmissão radiofônica de natal da realeza britânica, instituída em 1932 –, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de situar em um determinado período de tempo, mas que se estabeleceram com grande rapidez – como as práticas associadas às torcidas de futebol. (HOBSBAWM, 1997).

Para o autor, por ‘tradição inventada’ entende-se “... um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial.” (HOBSBAWM, 1997).

Diversas tradições correntes no âmbito musical também são inventadas, muito recentes, ou ambos. A distinção entre ‘períodos musicais’ (barroco, clássico, etc.), é resultado da compreensão do homem como indivíduo histórico, e data do séc. XIX; o processo de formação de ícones é consequência das pesquisas musicológicas que só se iniciam no século XX. A absoluta inserção do conhecimento científico no cotidiano das sociedades atuais é motor de outras tantas tradições inventadas; para restringirmo-nos a nosso instrumento, podemos lembrar que a inclusão do violão nas salas de concerto só foi possível após o aprimoramento técnico em sua construção, proposto pelo luthier Antonio Torres Jurado (1817-1892).

Justo seria perguntar quanto tempo leva para que algo possa ser considerado ‘tradição’, uma vez que as sociedades tecnológicas encontram-se em permanente processo de transformação. Possivelmente, para as gerações nascentes, a internet será um dado tradicional, uma vez que seus pais e avós já faziam uso desta ferramenta.

Sob este ponto de vista, em pouco podemos diferir as escolas de violão, ou suas técnicas, uma vez que todas elas possam ser enquadradas na categoria de ‘tradição inventada’.

Mesmo um exercício inócuo, e ainda que possamos adotar algum critério randômico, como cinquenta ou cem anos para que algo possa ser considerado ‘tradicional’, desta forma pouco se alteraria o cenário, pois todas as escolas de violão seriam tradições autênticas, dada suas longevidades. Na impossibilidade de conceituação, e frente à dificuldade da criação de uma categoria de ‘tradição’, torna-se garantido o erro ao tentar classificar determinada escola de violão como ‘tradicional’ ou, em curiosa oposição, ‘moderna’. Da mesma forma, corremos o risco de cometer um erro ao tentarmos categorizar distintamente ‘técnica tradicional’ e ‘técnica expandida’, uma vez que no cerne de toda a ‘técnica’, dos primórdios do violão até este momento, está a obra musical que a requer. Se mantivermos em primeiro plano o conceito segundo o qual a ‘técnica’ é meio para a obtenção de um fim, toda a técnica sempre foi, por natureza, expandida, na mesma medida em que sempre se expandiu o repertório. Qualquer esforço de criação, aprimoramento e difusão de um sistema ou procedimento cientificamente orientado, historicamente relacionado ao período anterior, poderia ser considerado como expansão da técnica corrente.

Coletamos alguns exemplos do repertório clássico que visam demonstrar o anseio (atemporal) da expansão técnica no que concerne ao repertório da guitarra clássico-romântica, que se estende aos dias atuais, e ao violão moderno:

### **Harmônicos oitavados**

Os sons harmônicos já eram utilizados como expansão técnica nas guitarras clássicas, ainda no século XVIII. Nas *Variações* op. 28, de Fernando Sor, toda a melodia é feita em sons harmônicos “naturais”. Estes harmônicos naturais são realizados com as cordas “soltas” e a mão esquerda resvalando a corda sobre os trastes que estão indicados na partitura; para a realização de harmônicos “oitavados” (preferimos este termo ao invés de “artificiais”) é necessário que a mão esquerda “prenda” a nota no diapasão e a direita produza o som harmônico pinçando a corda com os dedos indicador e anular.



### Percussão com a mão esquerda

F. Sor (1778-1839), na Fantasia Elegiaca op. 59, compassos 4, 5 e 6, solicita que a melodia seja realizada somente com a mão esquerda, percutindo sobre o diapasão.



### Tremolo

Na obra de F. Tárrega (1852-1909) – Recuerdos de La Alhambra



### Pizzicato

F. Sor (1778-1839) – Variações op. 28

Obs.: as edições francesas indicam étouffez (abafado) no lugar de pizzicato.



Além destas, podemos também mencionar os rasgueados, a percussão no tampo com uma ou duas mãos, a tãmbora, as notas de entonação apagada, o glissando com as unhas da mão direita, e um sem-número de propostas de alargamento técnico encontrados no repertório da guitarra clássico-romântica.



## 6. Considerações finais

Esta pesquisa foi realizada para compreender o processo de surgimento e evolução da guitarra clássico-romântica, cujo ensejo de vida foi de aproximadamente um século – meados do século dezoito a meados dos dezenove. Para tanto, empreendemos uma pesquisa bibliográfica, tendo como principais obras os Métodos escritos para este instrumento. Nosso referencial metodológico foi a História das Mentalidades, corrente de pesquisa da historiografia francesa.

Primeiramente, dedicamo-nos a contextualizar a sociedade europeia, focalizando-a do ponto-de-vista do indivíduo. Observamos que, durante o período pesquisado, surgiram diversos conceitos que influenciam fortemente as sociedades atuais: os ideais revolucionários franceses, o liberalismo econômico, o advento da psicanálise, o estabelecimento de fronteiras geopolíticas, a idéia de soberania das nações.

Na Música do período observamos um intenso processo de transformação. A estética do Classicismo impunha-se sobre os países mais populosos da Europa. Os avanços técnicos na construção de instrumentos, associados às questões emergentes relativas ao drama de fundo psicológico e existencial, permitiram o redimensionamento e a ressignificação da figura do instrumentista, que se torna o responsável direto pela expressão e interpretação musicais.

Por sua vez, a estética classicista absorve características da música popular de cada localidade, adquirindo diferentes feições na Espanha, França e Itália. A música cênica espanhola, por exemplo, embora fortemente influenciada pela ópera italiana, incorpora gêneros populares, como a *tonadilla*. Entre os atos da *tonadilla*, havia cantos de *seguidilla* e, finalizando a apresentação, um baile de *fandango*, todos com ampla utilização da guitarra.

Observamos que a guitarra clássico-romântica, durante toda sua existência, sofreu permanentes transformações organológicas. Há instrumentos de cinco, seis ou sete cordas simples ou duplas, instrumentos de diferentes tamanhos, com diferentes tessituras, como a *Terz*, a *Quatre* e a *Quinta-basso*. O experimentalismo científico, que se impunha com força neste período, sem dúvida influenciou os fabricantes de instrumentos, cujos experimentos foram ininterruptos durante todo o século pesquisado. Há, como resultado desta pesquisa, a possibilidade de pensarmos a guitarra clássico-romântica como um instrumento de transição,

ou de experimentação, até que se estabelece como o instrumento moderno, que chamamos violão.

Por sua vez, a guitarra clássico-romântica serviu com precisão aos preceitos clássicos, cujas diretrizes buscavam o refinamento, o equilíbrio e a retomada de valores helênicos de beleza e estrutura. Este ideal fez-se tão presente que alguns guitarristas passaram a utilizar um instrumento com a afinação da guitarra, mas com o corpo formatado conforme a mítica lira de Apolo – a Guitarra-lira (cf. fig.3, p.67).

A opção final pelas cordas simples resultou de uma combinação de fatores, a saber, a dificuldade de afinação provocada pelas cordas de tripa, em um momento anterior aos dispositivos mecânicos de afinação; a necessidade do repertório, composto a diversas vozes, exigindo que a técnica para o instrumento se adaptasse à escrita polifônica; a necessidade da consolidação de uma técnica que permitisse ao instrumento sua inserção no cenário amplo da música de concerto.

Coletamos e avaliamos os Métodos compostos para a Guitarra Clássico-romântica, destacando seus aspectos mais recorrentes. Em princípio, estes Métodos foram compostos como compêndios musicais, tratando de assuntos diversos, desde a mitologia grega até aspectos de Harmonia musical e formas de composição. Observamos que os Métodos pesquisados pretendiam sumarizar todo o conhecimento acerca da música para guitarra. Com a dissolução cartesiana dos conteúdos musicais, surgem disciplinas distintas, especializadas em um determinado aspecto da música, a saber, Harmonia, Análise, História da Música, entre outras. A produção de conhecimento em cada uma destas disciplinas adquiriu dimensões tamanhas que um compêndio da natureza dos Métodos novecentistas passou a ser irrealizável. Como resultado, a confecção de Métodos-compêndio para o instrumento cessou, e, no século XX, reduziram-se a guias ou manuais exclusivamente técnicos.

Identificamos no período pesquisado a tendência à elevação dos músicos guitarristas à condição de ‘personalidades’, inseridos em uma sociedade que se tornara personalista e humanista, relacionada aos ideais da Revolução Francesa. Esta nova condição social a que foram alçados alguns guitarristas permitiu a ampla difusão de seus métodos, em alguns casos financiados pelas monarquias locais, em outros estimulados por editoras privadas. No caso particular de Fernando Sor, não apenas a Monarquia francesa estimulava a confecção e edição de seus Métodos, como também adotara para si o hábito de tocar o instrumento. A inserção de

Sor no grupo responsável por inaugurar a *Royal Academy of Music* de Londres permitiu que seu Método fizesse parte do acervo bibliográfico daquela instituição, espalhando-se posteriormente em diversas outras Academias que seguiram o modelo inglês. Por apresentar características assumidamente alinhadas aos princípios científicos em vigor, o Método de Sor consta até os dias atuais como bibliografia referencial para guitarristas.

Finalmente, propusemos um aumento do escopo de nossa pesquisa aos dias atuais, avaliando a técnica corrente do violão, chamada técnica estendida, e, embora não asseguremos isto em caráter conclusivo, parece-nos que a expansão da técnica é um fenômeno presente em todos os momentos históricos, e que acompanha as necessidades criativas e estéticas de cada período.

## 7. Bibliografía

### 7.1 Métodos (fac-símile em anexo digital)

ABREU, Antonio e PRIETO, Victor. *Escuela para tocar com perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*. Salamanca:Imprenta de la calle del Prior, 1799.

AGUADO, Dionisio. *Escuela de Guitarra*. Espanha, 1825. Fac-símile; Genebra:Minkoff, 1980.

\_\_\_\_\_. *Nuevo Método para Guitarra*. Espanha, 1843; Fac-símile; Genebra:Minkoff, 1980.

BRICEÑO, Luis de. *Metodo muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Paris, 1626. Fac-símile; Genebra:Minkoff, 1972.

CARCASSI, Matteo. *Méthode Complète pour la guitarre divisée en trois parties op. 59*. Paris, 1836. Fac-símile; Genebra:Minkoff, 1988.

CARULLI, Ferdinando. *Méthode Complète pour la Guitare*. Paris, 1810. Fac-símile; Genebra:Minkoff, 1987.

FERANDIERE, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Espanha, 1799. Fac-símile; Londres:Tecla Editions, 1977.

GIL, Salvador. *Princípios de Música Aplicados a la Guitarra*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1814.

JORGE RUBIO, Matias de. *Método Fácil de Guitarra Dedicado a Los Aficionados*. Fac-símile, 1835.

MOLINO, Francesco. *Nouvelle Méthode Complète pour Guitare où Lyre*. Paris, 1820.

MORETTI, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* Espanha, 1799. Fac-símile; Florença:SPES, 1983.

RUBIO, Juan Manuel García. *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes, según el estilo moderno*. Manuscrito, 1799.

SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare, par Ferdinand Sor*. Paris, 1830. Reedição; Nova Iorque: Da Capo Press, 1974.

## 7.2 Periódicos.

*Annales d'Histoire Économique et Sociale*, Paris.

*Correo Literario y Mercantil de Madrid*.

*Diario de Madrid*.

*Diario Noticioso Erudito y Comercial Público y Económico*, Madrid.

*El Anfión Matritense*.

*Il Fronimo*, Milão.

## 7.3 Livros.

AMAT, Carlos Gómez. *História de la música española nº5 – siglo XIX*. Madrid:Alianza Editorial, 1988.

ARIES, P. e DUBY, G. (org.) *A História da vida privada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

AZPIAZU, Jose de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961.

BALLESTEROS, Luis. *Diccionario Biográfico Matritense*. Madrid, 1912.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRISO DE MONTIANO, Luis. *Un fondo desconocido de música para guitarra*. Madrid: Opera tres, 1995.

CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etimologia: entrevistas com Claude-Lévi Strauss*. Trad.: Nicis Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre prática e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

\_\_\_\_\_. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia Ramos. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

COELHO, Lauro Machado. A Música do Classicismo. In GUINSBURG, Jacó (org.) *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DELEUZE, Gilles. *O atual e o Virtual*. in *Dialogues*, de Gilles Deleuze e Claire Parnet. Paris: Flammarion, 1996.

DÍAZ, Pompeyo Perez. *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: editorial alpuerto, 2003.

DOISY, Charles. *Principes généraux de la guitare*. Paris, 1801. Fac-símile; Genebra: Minkoff, 1979.

DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994.

DURKHEIM, Emile. *O suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EBERS, John. *Seven Years of the King's Theatre*. Londres, 1828.

EVANS, Tom e Mary. *Guitars: From the Renaissance to Rock*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. *A invenção do psicológico – quatro séculos de subjetivação 1500-1900*. São Paulo: Escuta, 2007.

GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Língua de Tradição e Língua Técnica*. Lisboa: Codex, 1999.

HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sobre História*. São Paulo :Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *A era das Revoluções 1789 – 1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HUNT, Lynn. Revolução Francesa e a vida privada. In ARIES, P. e DUBY, G. (org.) *A História da vida privada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

JEFFERY, Brian. *Fernando Sor Composer and Guitarist*. Londres: Tecla Editions, 1979.

LÓPEZ, Alfredo Vicent. *Fernando Ferandiere (ca.1740 – ca.1816): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

MOUSNIER, Roland. Os séculos XVI e XVII: a grande mutação intelectual da humanidade. In: *História geral das civilizações*. São Paulo: Difusão Européia, 1973.

PUJOL, Emilio. *La Guitarra y su Historia*. Buenos Aires: Romero y Fernandes, 1930.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1988.

RUSHTON, J. *A Música Clássica*. Trad. Clóvis Marquês. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1880. Fac-símile; Madrid: I.N.A.E.M., 1986.

SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Zaragoza: Institucion “Fernando el Catolico”, 1979. Fac-símile.

SEINCMAN, Eduardo. O Classicismo e a Música. In GUINSBURG, Jacó (org.) *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SENNETT, Richard. *El Declive Del Hombre Publico*. Madrid: Anagrama, 2011.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. São Paulo: Jorge Zahar, 1996.

TYLER, James. *The early Guitar: A History and Handbook*. Londres: Oxford University Press, 1980.

#### 7.4 Artigos, Dissertações e Teses.

ALVES, Rubem. *Quero uma escola retrógrada*. Disponível em <[http://jp.nacionaltec.com.br/gestudos/docs/escola\\_da\\_ponte\\_rubem\\_alves.pdf](http://jp.nacionaltec.com.br/gestudos/docs/escola_da_ponte_rubem_alves.pdf)>. Acesso em 08/03/2011

BARTOLONI, Giacomo. *O violão na Cidade de São Paulo: no Período de 1900 a 1950*. São Paulo, 1995. 221 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista.

\_\_\_\_\_. *Violão: a imagem que faz escola. São Paulo 1900 – 1960*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista – UNESP. Assis, 2000.

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*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, 2005.



COX, Paul. *The evolution of playing techniques of the six-stringed classic guitar as seen through teaching method books from ca. 1780 – ca. 1850*. Tese de Doutorado. Universidade de Indiana, 1988.

FERRAZ, Silvio. *De Tinnitus a Itinerários do Curvelo*. Disponível em <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/composicao/comp\\_SFerraz.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf)> Acesso em 08/03/2011

HECK, Thomas F. *The birth of the classical guitar and it's cultivation in Viena, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani*. Tese de Doutorado. Universidade de Yale, 1970.

NOGUEIRA, Eduardo Fleury. *A evolução do violão na história da música*. São Paulo, 1991. 147 p. Monografia - Fundação VITAE.

MOLINA, Sidney. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

POSELLI, Franco. Federico Moretti e Il suo ruolo nella storia della chitarra. *Il Fronimo*, n.4. Milão, 1973.