

AS GUITARRAS FABRICADAS NO NORTE DE PORTUGAL ENTRE 1799 E 1926

GUITARS MADE IN NORTHERN PORTUGAL BETWEEN 1799 AND 1926

Eduardo Baltar Soares*
edubaltarsoaresgmail.com

As *guitarras portuguesas* tal como as conhecemos hoje em dia são o resultado de modificações operadas em outras tipologias instrumentais durante as primeiras décadas do século XX e encontram-se profundamente associadas a um género musical. Como seriam, então, as guitarras antes da guitarra? E quais os seus contextos de utilização? As evidências materiais apontam para a existência, no norte de Portugal, de uma grande variedade de guitarras, desde *guitarras inglesas*, *guitarrões*, *cithralias*, *cítaras campeiras* e, claro, *guitarras portuguesas*. Cada uma delas com dimensões, características morfológicas, materiais, número de cordas, técnicas de execução e sobretudo, contextos de utilização singulares. Ao longo do artigo será possível refletir sobre a ascensão da guitarra enquanto instrumento nacional, enumerar, descrever e caracterizar as diferentes tipologias instrumentais encontradas e finalmente enquadrar o seu fabrico no contexto da violaria europeia, destacando os aspetos mais originais dos instrumentos construídos no norte de Portugal.

Palavras-chave: Guitarra Portuguesa. Norte de Portugal. Violaria.

Portuguese guitars as we know them today result from modifications made to other instrumental types during the first decades of the 20th century. They are deeply connected with a music genre. What would guitars be like before the guitar? And which were their musical context? Material evidence points to the existence, in the north of Portugal, of a wide variety of guitars, from *guitarras inglesas*, *guitarrões*, *cithralias*, *cítaras campeiras*, and, of course, Portuguese guitars. Each of them has dimensions, morphological characteristics, materials, number of strings, execution techniques and, above all, unique contexts of use. Throughout the article, it will be possible to reflect on the rise of the guitar as a national instrument, enumerate, describe and characterize the different instrumental typologies found and finally frame its manufacture in the context of European guitar playing, highlighting the most original aspects of the instruments built in the north of Portugal.

Keywords: Portuguese Guitar. North of Portugal. Guitar making

•

* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Portugal. ORCID: 0009-0005-5076-5516

1. Introdução

A guitarra é um instrumento fortemente implantado no quadro da nossa mentalidade coletiva, sendo usado, desde o século XIX, como uma forma de identificação nacional e regional. Desse modo, são atribuídos à chamada guitarra portuguesa os modelos de Coimbra, Lisboa e Porto, sendo consensual atribuir a criação da guitarra portuguesa de Lisboa ao trabalho conjunto do exímio tocador Armando Freire (Armandinho) e do violeiro João Pedro Grácio na década de 1920 (Cabral, 2019, p. 211), de igual modo, é aceite que o modelo de Coimbra resultou do diálogo entre o mesmo violeiro e guitarrista Artur Paredes nos anos de 1940 (Cabral, 2019, p. 211). Já o modelo do Porto, cujas características estão ainda por cristalizar, é frequente atribuir ao violeiro natural de Lamego, António Duarte (1847–192?).

Por outro lado, a construção de instrumentos musicais e a atividade dos seus artesãos – os violeiros – está documentada, no nosso país, desde o século XV (Viterbo, 1904) e mais concretamente no norte do país desde, pelo menos, o século XVI (Soares, 2023). Existem, ainda, provas documentais e materiais abundantes que demonstram a existência de instrumentos da família da guitarra em Portugal desde o mesmo período (Cabral, 2019, p. 129). No norte de Portugal, a presença destes instrumentos está materialmente documentada desde 1799 (data inscrita no rótulo de um instrumento construído por Luíz Custódio, violeiro da Rua dos Chãos de Cima, Braga e presente na coleção particular de António Manuel Moraes). Como seriam, então, as guitarras construídas antes da formação dos modelos das guitarras de Lisboa, Coimbra ou Porto?

O seguinte artigo pretende enumerar, descrever e contextualizar os diferentes tipos de guitarras construídas nas oficinas dos violeiros do norte do país, com o objetivo de sublinhar a diversidade de tipologias instrumentais associadas à guitarra, antes da sua cristalização ocorrida na primeira metade do século XX.

1.1. O termo *guitarra*

Aplicamos o termo guitarra para designar um instrumento musical periforme, cujas cordas – em número variável – estão esticadas ao longo da totalidade do seu corpo. Elas encontram-se presas, numa das extremidades, a um sistema mecânico de tensionamento ou, mais raramente, a um conjunto de cravelhas dorsais dispostas ao longo de uma cabeça espátular. Na outra extremidade, encontram-se presas a um atadilho de osso ou metal localizado nas ilhargas. Um cavalete móvel, situado no bojo inferior do tampo, responsável pela transmissão das vibrações das cordas ao tampo completa este sistema vibro-acústico característico dos instrumentos da família das cítaras.

As guitarras conheceram, no nosso território, momentos de valorização e desvalorização social, sendo que o mais notável movimento de interesse coincidiu com os reinados de D. Luís I (1861–1889) e de D. Carlos (1889–1908), ele próprio executante do instrumento e aluno do famoso João Maria dos Anjos (Cabral, 1999, p. 143, p. 225). Durante estes dois reinados, o interesse gerado em torno da guitarra, aliado ao movimento nacionalista romântico e à formação de uma consciência da necessidade de valorização do património, parece ter facilitado a elevação da guitarra à categoria de

instrumento nacional. Para além disso, este facto terá gerado a construção de belíssimos exemplares espalhados um pouco por todo o país e uma grande curiosidade ao longo do século XX por parte de colecionadores, estudiosos, curadores, etc. De tal forma terá sido a concordância social em torno deste instrumento, que, ao longo do período da formação da Primeira República, foi agregado o adjetivo *portuguesa* à sua denominação, num processo que já foi amplamente explicado em Cabral (1999, pp. 134–136). É, justamente, a partir da década de 1920 que podemos verificar a existência de um conjunto de métodos de ensino dedicados à “nossa Guitarra tão genuinamente portuguesa” (Varela, 1925, p. 3) ou a um “instrumento puramente português, que mais domina no temperamento lusitano” (Rente, 1922, p. 6). Este contexto favoreceu a exaltação de um determinado modelo de guitarra, que acabou por sombrear outras tipologias instrumentais de grande interesse utilizadas em diversos contextos musicais.

Tal movimento, ainda visível nos dias de hoje, poderá explicar, também, o interesse e a produção literária dedicada ao estudo do referido instrumento, produzida desde os finais do século XIX. Capítulos de livros dedicados ao estudo da chamada *guitarra portuguesa* que procuram desvendar as origens mitológicas desse instrumento, como são exemplo Pimentel (1989), publicado em 1904 ou Carvalho (1984), publicado em 1903, monografias de carácter científico dedicadas ao estudo histórico e organológico mais exaustivo da guitarra como Simões (1974), Cabral (1999) e Morais (2002) e trabalhos que, partindo de uma cuidadosa análise material e fundamentados a nível histórico e etnológico, apontam novas linhas de investigação e realçam a diversidade de tipologias instrumentais, assim como a diversidade das práticas musicais a elas associadas, afirmando a existência não de uma guitarra portuguesa, mas de uma variedade de tipologias instrumentais da família das cítaras. São disso exemplo Oliveira (2000), Sardinha (2000), Cristo (2022) e, sobretudo, Cabral (2019).

1.2. Delimitação cronológica e espacial

O nosso estudo inicia-se em 1799, data inscrita no rótulo do instrumento, comprovadamente construído no norte de Portugal, mais antigo que podemos encontrar. Trata-se de uma cítara construída pelo violeiro natural de Vila Verde, Braga, Luíz Custódio (?–1810) (Figura 2). Decidimos terminar nos meados da década de 1920, anos que, na nossa opinião, marcaram o final de uma época na violaria no norte de Portugal, uma vez que, nessa altura, dissolveram-se, com a morte dos seus fundadores, duas oficinas de grande importância para o fabrico de instrumentos musicais de corda – as oficinas dos Cunha Mello, na Rua da Banharia, Porto e António Duarte na Rua Mouzinho da Silveira da mesma cidade. Os mesmos anos coincidem com o final da Primeira República e a instauração de um regime ditatorial, cujo posterior carácter fascizante não tardou em se apropriar do património instrumental desfigurando-o à imagem dos seus interesses, num processo cuja complexidade o nosso trabalho não consegue abarcar (mas que pode ser aprofundado em Raro (2020), Alves (2013) ou Melo (2010). Para além disso, a partir da década de 1920 começa-se a impor o fabrico de um determinado modelo de guitarra, a chamada guitarra portuguesa de Lisboa, cujas

caraterísticas e fortíssima associação a um género de canção, que se haveria de tornar nacional (fado), acabou por marginalizar outros modelos anteriormente construídos.

O espaço geográfico a que nos referimos compreende o território desde a fronteira com a Galiza até ao rio Vouga. Abarca os distritos de Bragança e Vila Real e a parte que enfrenta o Douro no Distrito de Viseu. Este espaço retalhado encontra a sua justificação na atração que os núcleos urbanos de Braga e Porto exerceram sobre as populações, sobretudo depois da abertura das linhas de comboio, em especial a linha do Douro que provocou – ao contrário das expectativas tidas naquela altura – a migração de grandes massas para junto das cidades. Na verdade, a larga maioria dos violeiros instalados na cidade do Porto ao longo do século XIX são oriundos dos mais variados rincões geográficos (Soares, 2023).

1.3. Os instrumentos enquanto fonte de informação histórica

O presente artigo baseia-se num trabalho mais amplo dedicado ao estudo dos violeiros e da violaria no norte de Portugal entre 1620 e 1920 (Soares, 2023). Socorremo-nos, sobretudo, de um inventário realizado, que contém uma amostra dos instrumentos cuja autoria está comprovada por meio de presença de um rótulo legível no seu interior ou por outras características que apontem inequivocamente a sua autoria. A amostra recolhida conta com 46 instrumentos, 23 deles cítaras de várias tipologias, provenientes de várias coleções privadas e museus nacionais e internacionais. De forma a analisar os materiais, estrutura interna, método e sistema de construção, bem como caracterizar os diferentes componentes dos instrumentos, foram efetuadas entrevistas informais a um conjunto de violeiros e investigadores com ampla experiência na construção e na reparação deste tipo de instrumentos.

Os instrumentos musicais são, aqui, tratados como documentos históricos, valendo-nos, para isso, de recursos científicos oriundos da Organologia, mas também das Ciências Musicais para os observarmos enquanto ferramentas postas ao serviço da música e da História da Arte. Pretendemos, com isto, encarar os instrumentos enquanto objetos de carácter artístico, decorativo e simbólico.

2. As guitarras fabricadas no norte de Portugal entre 1799 e 1926

O fabrico das diferentes tipologias de guitarras insere-se num quadro mais amplo da violaria no norte de Portugal, caracterizado por uma notável diversidade e singularidade do património musical e organológico. Esta atividade, cujo estudo pode ser apoiado de forma material a partir de 1799, acompanhou as vicissitudes sociais e culturais do seu tempo, sendo uma atividade humana particularmente sensível às oscilações do bem-estar das sociedades, tal como Oliveira (1991) já pode verificar.

No que respeita à construção de instrumentos de corda dedilhada no norte de Portugal, podemos dividir o período cronológico que medeia 1799 de 1920 em três fases:

- a) De 1799 a 1816. Período durante o qual são conhecidos os instrumentos mais antigos, fabricados em oficinas localizadas no norte do país. Trata-se de dez

guitarras inglesas construídas na cidade de Braga e seus arredores. Uma destas foi feita nas oficinas da Rua dos Chãos de Cima pelo violeiro Luiz Custódio, oito são instrumentos atribuídos a Domingos José de Araújo, construídos entre 1804 e 1819. Existe, ainda, a notícia de uma outra guitarra, construída pelo violeiro de Vila Nova de Famalicão, João Barboza do Rego (P. Cabral, comunicação pessoal, 2 de outubro de 2023);

- b) De 1816 a 1846. Entre a data do fabrico da última guitarra inglesa de Domingos José de Araújo na Rua dos Chãos de Cima em Braga e a data do fabrico de uma rabeca por António Joaquim Sanhudo, na Rua da Bainharia no Porto (coleção particular de Pedro Caldeira Cabral), não é conhecida obra dos violeiros nortenhos, comprovadamente, construída nesse período de tempo.¹ Este hiato poderá estar relacionado, em certa medida, com o período de crise provocado pelas invasões francesas, guerras civis, instabilidade política e social e sucessivas epidemias ocorridas deste espaço de tempo;
- c) A partir de 1870. Um período de assinalável produção das oficinas localizadas a norte de Portugal, que poderá estar associado às profundas transformações sociais ocorridas no século XIX, entre as quais, se destacam a formação de um quadro mental ligado a valorização da identidade nacional e a ascensão da pequena burguesia e do proletariado urbano, bem como a afirmação do movimento associativo musical gerado em seu torno e que procurava, sobretudo instrumentos musicais de fácil aprendizagem e aquisição (Santos, 2014; Soares, 2023, p. 153).

2.1. *As guitarras inglesas*

As chamadas guitarras inglesas – amplamente descritas em Leite (1796) – estão associadas a uma prática musical doméstica de carácter solista ou camarística, fortemente consolidada em alguns dos setores mais privilegiados da sociedade, nomeadamente numa certa aristocracia que pretendia imitar os hábitos musicais importados da Inglaterra (Figura 1). Na cidade do Porto são conhecidos dois mestres deste instrumento, António da Silva Leite (1759–1833), mestre da capela da Sé do Porto, notável pela publicação de extensa obra para a guitarra, nomeadamente, sonatas, transcrições de pequenas peças musicais de autores estrangeiros, modinhas e um método de grande valor informativo, a Escola de Guitarra, publicado em 1796 (Carvalho, 1993). Para além dele, conhecemos o nome de Jozé Cardoso (1760–?), mestre de guitarra morador na Rua do Bonjardim, sem que tenhamos conhecimento de obra publicada (“Listas das companhias de ordenanças do concelho do Porto: Companhia de Santo Ildefonso, parte ocidental”, Série 1767 – 1799. AMP/CMP. Lv.2, fl. 40v.).

¹No entanto, é possível que a viola construída por António José de Oliveira na Companhia de Alexandre Francisco (coleção particular de Manuel Morais) se possa situar na primeira metade do século XIX ou ser, inclusivamente, anterior. Será necessário tirar conclusões mais definitivas sobre o fabricante e o instrumento.

Estes instrumentos apresentam muitas semelhanças na escolha de materiais, decoração e mecanismo de tensionamento com os instrumentos construídos na Inglaterra durante o século XVIII (Cabral, 1999, p. 117) e pertencem a uma tipologia que pode ser encontrada nas oficinas de Lisboa, nomeadamente nos instrumentos construídos por Henrique Rufino Ferro (MM MICN 682) e Jacó Vieira da Silva (Victoria & Albert Museum, 240–1881).

Figura 1. Estampa de uma guitarra publicada em Leite (1796).



Fonte: Leite (1796, p. 30v)

Na verdade, investigações recentes apontam para a existência de uma forte cultura musical em torno da guitarra na segunda metade do século XVIII, em especial na cidade de Londres, onde a comunidade mercantil oriunda da Suábia se instalou, trazendo consigo um instrumento da família das cítaras (Poulopoulos, 2011, p. 83). Aí, terão sido operadas várias modificações, sobretudo ao nível da afinação, número de cordas e estrutura mecânica do instrumento que, para resistir a uma maior pressão das cordas, passou a contar com um reforço das barras harmónicas interiores do tampo. Este instrumento receberá o nome de *guitarra*, sendo mais tarde chamado de *english guitar*, numa tentativa de, ao empregar o nome de um instrumento bastante em voga na altura, promover a sua utilização. Será, portanto, a denominação *guitarra* que designa, em Portugal, os instrumentos da família das cítaras vindas da Inglaterra (Cabral, 1999, p. 102).

Dentro desta tipologia é possível distinguir no nosso território a existência de 4 modelos diferentes:²

² É do nosso conhecimento a existência de um instrumento que apresenta um rótulo do violeiro Francisco Lourenço da Cunha, com oficina em Martim, Barcelos cuja atividade deverá situar-se nos finais do século XVIII. Este instrumento presente no Museu da Música com o número MM277 afigura-se antes uma reparação de um instrumento construído pela firma inglesa Longman and Broderip (P. Cabral, comunicação pessoal, 1 de junho de 2023).

- a) As guitarras produzidas por Domingos José de Araújo, entre 1804 e 1817, na Rua dos Chãos de Cima, atual Rua de S. Vicente, onde este violeiro teria instalado a sua Fabrica Bracarense de Guitarras (Oliveira, 1991). Estes instrumentos estão espalhados por várias coleções particulares e museus nacionais, como o Museu Nacional da Música;
- b) O instrumento armados de 11 cordas, fabricado, também na Rua dos Chãos de Cima, Braga, por Luíz Custódio, violeiro natural de Vila Verde (Figura 2).

Ambas as tipologias apresentam, na generalidade, materiais de elevada qualidade, como a *Picea abies* no tampo e o *Acer pseudoplatanus* no corpo do instrumento, tal como aponta diversa literatura produzida nos finais do século XVIII – nomeadamente, a Corporação dos violeiros do Porto (1797, BPMP/ fl.5v) e Leite (1796, p. 26) – os sistemas de tensionamento das cordas são fabricados em latão cinzelado ou alpaca, chamados de *chapa à inglesa*, são acionados através de um mecanismo de chave de relógio. As escalas utilizam a *dalbergia melanoxylon* ou a *swietenia macrophylla*. O verniz da guitarra fabricada por Luíz Custódio apresenta uma cor de mel, tendo sido obtido à base de resina de pinheiro, terebentina e óleo (P. Cabral, comunicação pessoal, 31 de agosto de 2022), já os vernizes utilizados por Domingos José de Araújo - famosos já no seu período de atividade (Oliveira, 1991) – são constituídos à base de goma-laca, sandáracas, goma-guta e sangue-de-drago, apresentando uma boa qualidade e transparência (Cabral, 1999, p. 177).

Figura 2. Registo fotográfico da cabeça do instrumento construído por Luiz Custódio em 1799 (coleção de António Manoel Moraes), onde é possível observar uma pintura do busto de D. Miguel.



Fonte: Foto de Pedro Caldeira Cabral (2020).

As dimensões do comprimento de corda vibrante destes instrumentos podem oscilar entre os 442 e os 444 mm. Nos instrumentos construídos por Domingos José de Araújo a largura máxima do corpo pode situar-se entre os 305 e os 307 mm, ao passo que o exemplar de Luíz Custódio apresenta 360 mm. Da mesma forma, o comprimento do

corpo deste instrumento situa-se nos 398 mm, bastante menos do que os 365/ 357 mm das cítaras de Domingos José de Araújo. Bastante variável pode ser a altura máxima das ilhargas: 91 mm no caso do instrumento de Luiz Custódio, 99 mm ou 85 mm no caso de Domingos José de Araújo.

Todas as cítaras construídas por Domingos José de Araújo seriam armadas com 10 cordas, o que pode apontar, tal como enunciou Leite (1796), para a utilização de 6 ordens de cordas, quatro duplas (as mais agudas) e duas singelas (as mais graves). O instrumento de Luíz Custódio seria armado com 11 cordas, o que sugere a utilização de 7 ordens de cordas. Esta alteração coincide com um dos aperfeiçoamentos à guitarra “que está em uso”, proposto por Varella (1806, p. 53) de forma a alargar a tessitura do instrumento, acrescentando de uma sétima corda mais grave e assim obter uma nova afinação “de sorte se achão cinco tons relativos nas cordas soltas (...) ficando a dedilhação muito mais facil na formação dos tons, e nas voltas.” (Varella, 1806, p. 53).

- c) Uma outra tipologia presente, nos finais do século XVII, seria composta por guitarras de maior dimensão, chamadas por Varella (1806, p. 53) de *guitarrão*, que apresentam “tres palmos escassos de comprimento, ou 22 polegadas desde o cavalete até à pestana.”, ou seja, quase um metro de comprimento total e 600 mm de corda vibrante. Não é certo que se tratem de modelos inspirados nos instrumentos vindos da Inglaterra, ou se os podemos considerar invenções do referido autor. Consideramos que esta questão necessita de um maior aprofundamento, possível com o estudo de um maior número de instrumentos.

Esta proposta de Domingos S. José Varella – frade beneditino nascido em Vizela e residente no Convento de S. Bento da Vitória, Porto – parece ter causado bastante impacto nos estudiosos, interessados ou curiosos por estas matérias. Para além dos instrumentos construídos por Augusto e Victor Vieira de Lisboa, no século XIX, que apresentavam medidas similares ao *guitarrão*, na segunda metade do século XX, Gilberto Grácio construiu um protótipo, encomendado por Carlos Paredes - que podemos escutar no disco *Meu País* (Decca – SLPDX 523) acompanhando a soprano Cecília Melo — de um instrumento similar ao *guitarrão*, tendo sido aperfeiçoado, já no dealbar no século XXI, a pedido do guitarrista António Eustáquio (Eustáquio, 2013). Esta experiência havia sido, de certa forma, antecedida pela gravação do disco *Canções da Cidade Nova de Francisco Fanhais* (DISCOS ZIP ZIP Vinil LP PT ZIP2004L), onde Pedro Caldeira Cabral utilizou uma “velha cítara do António Duarte afinada uma terceira abaixo e com a afinação *natural*” (P. Cabral, comunicação pessoal, 1 de junho de 2023). Entre as experiências levadas a cabo no século XIX e estas mais recentes encontram-se os instrumentos de maior dimensão utilizados por Armandinho nos anos de 1920 e o citolão construído por Jaime Santos na década de 1960. Tratam-se de instrumentos de uma tessitura bastante mais grave do que a guitarra comum, destinados, eventualmente, à execução de um repertório *a solo* ou acompanhando o canto de forma satisfatória, sem a necessidade de outros instrumentos de registo grave.

- d) A “Chitara menor” ou “guitarrinha” mencionada por Bluteau (1712, p. 159), que, até ao momento, não temos notícia de nenhum exemplar.

2.2. A Cithralia

O desenrolar do século XIX irá proporcionar o enriquecimento das tipologias dos instrumentos da família das cítaras, nomeadamente pela invenção de novos instrumentos como a cithralia, apresentada em Azevedo (1867) e profundamente inspirada nos modelos enunciados por Domingos de S. José Varella (Figura 3).

Figura 3. Estampa da cithralia.



Fonte: Azevedo (1867).

Este instrumento, inventado por José João da Silva Azevedo, terá sido construído e exibido na Exposição Musical de Milão, realizada em 1881 (Nunes, 2020). O seu autor considera que José da Fonseca (organeiro e violeiro com oficina na Rua da Bainharia 31 e 32) seria o mais competente, na cidade do Porto, para a sua construção.

Segundo Azevedo (1867, p. 14), a cithralia distingue-se d’“a velha guitarra” pela existência de:

pequenos cavalletes de metal sustentados por parafusos que se acham dentro d’uma chapa de metal collocada no fundo do bojo do instrumento, cujos cavaletes pertencem separadamente a cada uma das sete cordas, e se movem por via d’uma chave para augmentar ou diminuir o espaço, conforme exigir a afinação. (Azevedo, 1867, p. 4).

De igual forma, os bordões eram encordados sem a necessidade de um alicate, uma vez que estes “seguram-se no pé, dando um nó em cada um, e assim se introduzem nos seus respectivos buracos, e se seguram com uns pratos de marfim de tirar, e pôr, como se pratica com as Guitarras (denominadas entre nós Violas francezas, com 6 cordas)” (Azevedo, 1867, p. 5).

As suas dimensões são também bastante diferentes das habituais *guitarras portuguesas*, sendo o seu comprimento total de 1000 mm, o comprimento de corda vibrante é de 600 mm, tal como o *guitarrão*, a largura máxima do corpo situa-se nos 360 mm, e altura mínima das ilhargas é de 135 mm.

De acordo com a estampa publicada por Azevedo (1867) este instrumento será um dos primeiros a exhibir o afinador em leque, sistema aperfeiçoado por violeiros portugueses a partir do sistema de afinação das guitarras inglesas. Outra particularidade é a de possuir uma base, assente em quatro pés, que sustenta o instrumento, o que deixa em aberto a possibilidade deste instrumento ser tocado enquanto este estiver pousado no chão, não havendo a necessidade de ser apoiado do corpo do executante.

São, aliás as propostas para a técnica de execução deste instrumento aquelas que apresenta uma maior originalidade. Dessa forma, o autor propõe que se utilizem todos os dedos na mão direita explicando que “a causa por que o dedo minimo da esquerda tem toda a força, e o da direita nenhuma, é porque aquele é logo desde o princípio empregado em todos os estudos; e o da direita lançado a um completo desprezo!” (Azevedo 1867, p. 5).

Reconhecendo “a possibilidade de passar o limite até onde tem chegado os tocadores de viola”, propõe “com uma só mão, tanto direita como esquerda, tocar sobre o braço do instrumento peças com algum acompanhamento” (Azevedo, 1867, p. 5), para isso, deve o dedo indicador da mão esquerda pisar no traste desejado e o dedo anelar, da mesma mão, dedilhar a corda. De igual forma, o dedo médio pode pisar outra corda a ser dedilhada com o dedo mindinho. Podendo proceder-se de igual forma com a mão direita.

Igualmente criativos são os efeitos tímbricos que descreve:

Outro meio tambem oferece a mão direita inteiramente novo, e vem a ser - carregar as notas com o nó ou junta do dedo polegar, isto é, junta-se a ponta do dedo polegar à do dedo index, como se entre elles estivesse uma pitada de rapé, e então o nó, ou junta do polegar carregará as notas, e a unha do anular sacará os sons; e por esta forma se imitará qualquer solo de fagote, trompa, etc. (Azevedo, 1867, p. 6)

2.3. As cítaras campeiras

Outra tipologia da família das cítaras presente no território nacional é a das cítaras campeiras. Um instrumento que pode apresentar uma cabeça espatular ou em forma de leque, na qual estão colocadas 15, 18 ou 24 cravelhas de madeira que correspondem a um número igual de cordas, sendo que estas estão agrupadas em seis ordens duplas, triplas ou quadruplas. São conhecidos instrumentos produzidos ao longo do século XIX

e XX em Bragança (pelo violeiro natural de Torre de Moncorvo, Manuel Joaquim Esteves), Lamego (fabricados por Gouveia e Silva em Riobom de Cambres), Porto (construídos por António Duarte e Luíz da Cunha Melo (Figura 4) e Torre de Moncorvo (por Manuel António Gabriel) Estas cítaras campeiras eram fabricadas em materiais mais vulgares, como o pinho, nogueira e faia e o seu tiro de corda ronda os 540 mm.

Figura 4. Registo fotográfico de uma cítara campeira construída por Luiz da Cunha Melo.



Fonte: Foto de Pedro Caldeira Cabral (2023).

A etimologia da sua denominação aponta para um contexto de utilização ligado ao campo e ao mundo rural. De facto, são tocados predominantemente com plectro, sendo que algumas das características particulares deste modelo mantiveram-se ainda até ao fim do século XX em tocadores populares de Trás-os-Montes (Paradela e Ribeirinha) e da região do Douro, nas romarias, feiras e tabernas. Sendo utilizado, provavelmente, em contexto rural, acompanhando o canto dos romances e as danças de diferentes regiões, fornecendo uma base rítmica e harmónica e, ocasionalmente, dobrando a melodia principal (P. Cabral, comunicação pessoal, 26 de maio de 2023).

Segundo testemunhos recolhidos por Pedro Caldeira Cabral, estes instrumentos também se construíam em Coimbra e no Rabaçal, tendo sobrevivido na Beira Alta e em Trás-os-Montes, nas mãos de moleiros e de artesãos carpinteiros que, nas horas vagas e em dias de festa, reuniam à sua volta verdadeiras tertúlias de poetas-cantadores de fados e romances, improvisando, também, cantos ao desafio.

2.4. A guitarra portuguesa

A realidade aponta, também, para a existência, sobretudo depois de 1870, das mais diversas tipologias das chamadas *guitarras portuguesas*. Este modelo apresenta, de uma forma geral, um desenho piriforme do corpo, a escala dividida em 17 trastes, sendo ligeiramente abaulada e sobreposta ao tampo, é armado de cordas de aço, dispostas em 6 ordens duplas. O seu sistema de afinação é composto por uma chapa em forma de leque, dentro do qual operam doze parafusos que apresentam, numa extremidade, uma tarraxa

para prender a corda e na outra, uma carrapeta metálica para facilitar o manuseamento do parafuso (Figura 5). Este mecanismo, distintivo dos instrumentos fabricados em Portugal, terá sido desenvolvido por um inventor anónimo e generalizado a partir da segunda metade do século XIX (Cabral, 1999, p. 140).

Figura 5. Leque fabricado em alpaca embutido num instrumento fabricado por Barbosa e Cerqueira, Porto.



Fonte: Foto de Serafim Teixeira (2019).

Os materiais utilizados para a sua construção são a *picea abies* e o *pinus sylvestris* na feitura do tampo, a *juglans regia*, plátano, ou pau-santo para o corpo. O braço pode ser construído utilizando o amieiro ou o mogno. Para os cavaletes prefere-se o osso, geralmente de vaca, e, em raríssimos casos, uma liga metálica.

No catálogo publicado em Soares (2023) é possível verificar que o comprimento total destes instrumentos pode variar entre os 856 mm e os 708 mm, sendo que instrumentos construídos pelo mesmo violeiro (neste caso, António Duarte) podem variar o seu comprimento total entre os 856 mm e os 716 mm. Esta variação do comprimento total verificada está relacionada com a diversidade do comprimento de corda vibrante que pode ser encontrada e que varia entre os 420 mm e os 480 mm. No entanto, foi possível observar a prevalência de dois comprimentos de corda vibrante: um situado entre os 460 mm e os 470 mm; e outro que apresenta medidas entre os 440 mm e os 447 mm. Sendo que o primeiro grupo se aproxima das chamadas guitarras de Coimbra, construídas nas oficinas Grácio durante os anos de 1940 (Cabral, 1999, p. 133). O segundo grupo pode ser inserido nas chamadas guitarras de Lisboa saídas das

mesmas oficinas durante os anos 20 do século XX (Cabral, 1999, p. 159). Verifica-se, igualmente, uma grande variedade na altura das ilhargas, variando a altura máxima entre os 90 mm e os 60 mm e a mínima entre os 62 mm e os 40 mm.

A grande variedade de modelos verificada no nosso levantamento confirma as palavras de Pedro Caldeira Cabral quando afirma que não havia, até meados do século XX, uma tipificação diferenciada dos modelos de guitarra, existindo uma grande variedade de modelos “sem qualquer tentativa de padronização relativamente a regiões do país ou práticas musicais” (Cabral, 1999, p. 159). Sendo de sublinhar que o violeiro António Duarte construiu guitarras das mais diversas dimensões, ensaiando, dessa forma, um certo experimentalismo no que diz respeito à relação entre produção sonora e volumetria do instrumento. Por outro lado, violeiros da oficina dos Cunha Mello (Figura 6) parecem dar preferência a um determinado modelo de guitarra cujo comprimento total se situa entre os 800 mm e os 760 mm e com ilhargas cuja altura se situa entre os 70 mm e os 50 mm.

Figura 6. Detalhe de uma guitarra construída por Joaquim da Cunha Mello.



Fonte: Foto de Serafim Teixeira (2017).

Ao longo do século XIX, várias foram as tentativas de melhorar a sonoridade destes instrumentos. As mais originais prendem-se com a utilização de ressoadores, como aqueles registados por Pedro Caldeira Cabral num violão e uma cítara construídos pelos Irmãos Antunes, violeiros instalados na Rua de S. Bráz, Porto. Estes ressoadores eram formados por uma vareta cilíndrica de latão com um diâmetro aproximado de 4 mm que se encontrava fixada numa das extremidades do chaço, no interior dos instrumentos. De natureza similar é a aplicação helicoidal, também em latão, detetada pelo Dr. Rui Pato numa cítara dos mesmos construtores, presente na coleção Louzã Henriques (L. Henriques, comunicação pessoal, 4 de outubro de 2023). No entanto, estas intervenções

foram sendo abandonadas, por ficar demonstrado, com a prática, o impacto negativo na projeção sonora do instrumento (P. Cabral, comunicação pessoal, 28 de setembro de 2023).

Instrumentos, certamente, construídos nas oficinas dos violeiros do norte do país seriam aqueles utilizados por alguns notáveis tocadores nos inícios do século XX, muitos deles ligados à universidade do Porto, como são o caso de Aires Pinto Ribeiro (1899–?), médico e guitarrista, Amândio Marques (1903–1987), advogado, guitarrista e compositor com disco gravados para a etiqueta Parlophon, Ernesto Lima, Ernesto Brandão, guitarrista, com, pelo menos, dois discos gravados entre 1927 e 1929, acompanhado ao violão por José Taveira, Manuel Pereira Leite, que gravou a Chula do Douro (autoria de Júlio Silva) com acompanhamento de Alves Rente, e ainda o Fado João de Deus, Maggiolo e Fado Pinto Ribeiro com acompanhamento de José Taveira para a etiqueta Columbia (Domingues, 2024). O mais famoso dos guitarristas da cidade do Porto terá sido António Coelho, *o Barbeirinho* (1899–1960), mestre de guitarra e barbeiro em S. Roque da Lameira com várias peças gravadas para a Parlophon, juntamente com o seu Trio de Guitarras e Viola constituído por António Coelho, António Martins e Augusto Nogueira (Nunes, 2024). Segundo Cabral (1999, p. 234), este guitarrista ficou conhecido pela “sonoridade aveludada que resultava de usar sempre as unhas naturais”, sendo um executante exímio de certas variações para o seu instrumento.

Paralelamente, conhece-se a edição, no Porto, de 4 métodos dedicados ao ensino da guitarra: em 1880, Adolfo Alves Rente publica o “Methodo Elementar” na casa Francisco Guimarães, Filho & Companhia, em 1882, César das Neves escreve o “Methodo elementar de Guitarra” na vizinha casa Custódio Cardoso Pereira, três anos depois José Ferro edita o “Methodo de Guitarra” na Typographia Occidental e em 1922 Alves Rente, reedita o seu manual na casa Francisco Guimarães. Estas publicações vão de encontro a uma grande procura de publicações de carácter didático que pudessem substituir o professor particular do instrumento e inserem-se num movimento editorial que privilegia os aspetos mais práticos da música, cujo conteúdo e forma é simplificado para que sejam acessíveis a um maior número de pessoas.

Estas evidências parecem apontar para a inserção da guitarra num contexto social de uma burguesia remediada ou de um proletariado urbano que, durante a transição para o século XX teve o privilégio de se instruir. Na verdade, o período de paz social, estabilidade e até prosperidade, conseguida com a Regeneração, permitiu o acesso de um vasto público a uma prática musical instrumental bastante generalizada, seja em serões caseiros, ou nos grupos musicais formados no seio do movimento associativo operário (Figura 7).

Figura 7. Tuna dos Alfaiates durante a 1.ª guerra mundial, onde entre os cordofones é possível distinguir violões, bandolins e guitarras.



Fonte: Vallado dos Frades (2010).

3. Conclusões

Todas as tipologias dos instrumentos agora apresentados apresentam, apesar das suas evidentes singularidades morfológicas, técnicas de execução e contextos socio-musicais onde que estavam inseridas, um conjunto de características que evidenciam um conjunto de práticas construtivas comuns por parte dos seus fabricantes que parece importante sublinhar.

Em primeiro lugar, o sistema construtivo de todos estes instrumentos pode ser inserido na tradição ibérica da construção de cordofones, que remonta pelo menos ao século XVI e caracteriza-se pelo encaixe das ilhargas no braço e a utilização do tacho como uma zona de grande importância para a colagem do tampo e do fundo (Figura 8). Este sistema diverge daquele utilizado por violeiros do centro da Europa, onde o braço é acoplado ao corpo do instrumento por intermédio de uma cavilha.

Figura 8. Interior de uma guitarra construída por Júlio Teixeira, Porto.



Fonte: Foto de Eduardo Baltar Soares (2023).

Igualmente inserida na tradição ibérica de construção de cordofones é a estrutura interna dos tampos de todos estes instrumentos, sendo composta por três barras harmónicas, dispostas de forma longitudinal, duas delas situadas entre a abertura da boca e a terceira colocada um pouco acima do cavalete – tal como as guitarras construídas hoje em dia – e em pouco semelhantes às estruturas internas dos tampos dos instrumentos da família das cítaras fabricadas na Europa ao longo do tempo.

A manutenção do sistema construtivo e da estrutura interna dos tampos dos instrumentos e de outras características morfológicas (como fundos planos, tampos e escalas ligeiramente abaulados) desde, provavelmente, o século XVI pode ser explicada pela natureza dos processos de aprendizagem da violaria no norte de Portugal, que privilegiavam, nestes aspetos, um conservadorismo metodológico que acabava por dar garantias de uma construção sólida e eficaz, não se verificando nenhuma tentativa de um certo experimentalismo ao nível da composição dos diferentes componentes dos instrumentos verificados em violeiros de outras geografias (sendo disso o exemplo mais notável, o violeiro andaluz António Torres Jurado). Por este motivo, mesmo os instrumentos importados (*guitarras inglesas*), que apresentam sistemas construtivos e estruturas internas divergentes à tradição da violaria aqui praticada, foram construídos segundo os procedimentos habituais dos violeiros nortenhos.

A originalidade destes violeiros parece expressar-se de outras formas. Para além da evidente variedade morfológica de instrumentos construídos que tivemos a oportunidade de sondar, existe um conjunto de elementos decorativos singulares, visíveis sobretudo na variedade da gramática decorativa utilizada nas cabeças das chamadas guitarras portuguesas e que corresponde a uma liberdade criativa dos seus entalhadores (Figura 9) Aqui é possível apreciar um universo simbólico de grande riqueza, composto por motivos vegetalistas, zoomórficos e antropomórficos e que se encontra longe da padronização que, atualmente, podemos encontrar nesses

instrumentos. Consideramos que seria importante aprofundar o estudo desta matéria, já que poderá constituir um elemento diferenciador da violaria praticada no norte de Portugal. Seria importante realizar levantamentos exaustivos destes elementos decorativos, assim como a organizar essa informação em diferentes tipologias, de forma a proceder uma contextualização histórico-cronológica e assim lançar as bases para um estudo interpretativo da simbologia destas peças.

Figura 9. Cervídeo encimando uma cabeça de uma guitarra construída por Manoel Pereira dos Santos, Matosinhos.



Fonte: Foto de Serafim Teixeira (2020).

As guitarras, nas suas diferentes tipologias, fizeram parte das mais diversas manifestações culturais de praticamente todas as classes sociais. Seja na música do salão aristocrático de finais do século XVIII, em imitação do costume inglês, ou nas troupes das associações socioprofissionais características da pequena burguesia e classe operária da segunda metade do século XIX, as guitarras e os outros cordofones saídos das oficinas dos violeiros foram utilizados, sobretudo, para fins recreativos, amorosos e educacionais, numa prática musical preferencialmente coletiva e, na sua maioria, amadora. Este facto terá favorecido que a grande maioria dos violeiros nunca se tenha especializado no fabrico de um instrumento, acabando por desenvolver a capacidade de fazer instrumentos dos mais variados tipos e preços. Estamos em crer que a implantação residual que a música solista teve nos instrumentistas de corda dedilhada poderá explicar que, só tardiamente e muito pontualmente, os violeiros se especializassem no fabrico de um determinado instrumento ou que tenham procedido a alterações significativas na forma de construir os instrumentos, tornando a sua voz mais vigorosa e possante. Na verdade, apontamos que a progressão desta realidade terá resultado no desenvolvimento, no nosso território, de instrumentos com características bastante singulares, como acabamos de ver.

Parece importante realçar que os modelos de guitarra mais utilizados atualmente formam parte de um conjunto alargado de instrumentos, constituído, ao longo do tempo, pelas mais variadas e originais tipologias. Os instrumentos que acabamos de tratar resultaram da curiosidade e interação entre músicos e violeiros e deixam em evidência, não só a capacidade criativa de ambos, como a necessidade de continuar, no presente, esse caminho de criação e exploração.

Referências

- Alves, V. (2013). *Arte popular e Nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Azevedo, J. (1867). *Explicações acerca da cithralia e do partido que pôde tirar-se d'este novo instrumento de cordas*. Typographia Commercial
- Bluteau, R. (1712). *Diccionario da lingua portugueza*. Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa
- Cabral, P. (1999). *A guitarra portuguesa*. Ediclube
- Cabral, P. (2019). *O som da saudade, a cítara portuguesa*. EGEAC. Museu do Fado.
- Carvalho, J. (1993). *António da Silva Leite, (1759-1833) Aspectos seleccionados da vida e obra* [Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra].
- Carvalho, P. (1984). *História do fado*. Dom Quixote
- Cristo, N. (2022). *In defense of the cithara lusitanica: Celebrating cittern practice in Portugal since the 16th century*. Academia.edu. https://www.academia.edu/69190233/In_defense_of_the_cithara_lusitanica_celebrating_cittern_practice_in_Portugal_since_the_16_th_century
- Domingues, J. (2024, fevereiro 21). Gravações de estudantes do Porto. *Porto Académico*. <https://portoacademic.blogspot.com/2021/05/gravacoes-de-estudantes-do-porto-no.html>
- Eustáquio, A. (2013, janeiro 24). *Guitolão, novo instrumento português* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NuUpX5g6zDY&t=66s>.
- Leite, A. (1796). *Estudo de guitarra*. Oficina de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Melo, D. (2010). *A cultura popular no Estado Novo*. Angelus Novus
- Morais, M. (Coord.). (2002). *A guitarra portuguesa: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7–9 setembro 2011)*. ESTAR-editora, Lda.
- Nunes, A. (2020, julho 17). Memória(s) de João Miguel Andrade, why not?. *Guitarra de Coimbra V*. <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2020/07/memorias-de-joao-miguel-andrade-why-not.html>
- Nunes, A. (2024, fevereiro 19). Sobre os Guitarristas barbeirinhos do Porto. *Guitarra de Coimbra IV*. <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2021/07/sobre-os-guitarristas-barbeirinhos-do.html>
- Oliveira, A. de (1991). *Indústrias em Braga: A fábrica bracarense de instrumentos musicais*. Livros Horizonte.
- Oliveira, E. (2000). *Instrumentos musicais populares portugueses (3.ª ed.)*. Fundação Calouste Gulbenkian/ Museu Nacional de Etnologia.
- Pouloupoulos, P. (2011). *The guittar in the British Isles, 1750-1810* [Tese de doutoramento, University of Edinburgh, Edimburgo]. Edinburgh Research Archive. <http://hdl.handle.net/1842/5776>
- Pimentel, A. (1989). *A triste canção do sul*. Dom Quixote.
- Raro, G. (2020). *Decursos e discursos da tradição. Apropriação e identidade e nação numa prática artística contemporânea* [Tese de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/138124>
- Rente, A. (1922). *Guitarra sem mestre. Francisco Guimarães e filho e comp.*

- Santos, L. (2014). *Cultura e lazer operários em Gaia, entre o final da Monarquia e o início da República* [Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto].
- Sardinha, J. (2000). *Tradições musicais da Estremadura*. Tradisom.
- Simões, A. (1974). *A guitarra portuguesa*. Tipografia Eboranto, Lda.
- Soares, E. (2023). *Os violeiros e a violaria no norte de Portugal* [Tese de doutoramento em preparação, Universidade do Minho].
- Vallado dos Frades. (2010, agosto 25). Tuna na 1.^a Guerra Mundial 1914-18 . *Vallado dos Frades – Um Século de Fotos*. http://valadodosfradesfotos.blogspot.com/2010/08/fotos-de-pessoas_4968.html
- Varela, R. (1925). *Methodo fácil de viola franceza para aprender sem musica*. Manuel Augusto Ferreira.
- Viterbo, F. (1904). Fabricantes de instrumentos de música. *A Arte Musical*, 6(142), 275–278.
- Viterbo, F. (1909). Um fabricante de cordas de viola no século XVI. *A Arte Musical*, 9(253), 175–176.

[recebido em 27 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 11 de junho de 2024]