

38/2 (2024)

revista do centro de estudos humanísticos

diacrítica

Contextos, práticas e repertório(s) para Guitarra Clássica: perspetivas e temas atuais de investigação

Contexts, Practices and Repertoires for Classical Guitar: Perspectives and Current Research Topics

A *Diacrítica* é uma revista científica, de cariz multidisciplinar, dedicada aos estudos literários, culturais, linguísticos e artísticos. É editada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), desde 1986, e subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desde janeiro de 2017 é publicada em formato eletrónico, com periodicidade trimestral.

A Revista está registada com o ISSN 2183-9174 (formato eletrónico) e 0870-8967 (formato em papel) e está licenciada com uma Licença Creative Commons CC BY-NC.

Diacrítica is a multidisciplinary scientific journal devoted to literary, cultural, linguistic and artistic studies. It has been edited by the Center for Humanistic Studies of the University of Minho (CEHUM) since 1986 and is funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology. Since January 2017, it has been published in electronic format on a quarterly basis.

The Journal is registered with ISSN 2183-9174 (electronic version) and 0870-8967 (paper version) and is distributed under Creative Commons CC BY-NC license.

Editoras responsáveis / Editors-in-chief

Maria do Carmo Lourenço-Gomes e Márcia Oliveira

Direção da Revista / Journal Management

Vítor Moura, Margarida Pereira e Idalete Dias (Direção do CEHUM)

Comissão científica / Scientific Committee

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa, Portugal); Antónia Coutinho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal); António Branco (Universidade de Lisboa, Portugal); Augusto Soares da Silva (Universidade Católica Portuguesa, Portugal); Bernard McGuirk (University of Nottingham, Reino Unido); Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa, Portugal); Conceição Paiva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil); Fátima Oliveira (Universidade do Porto, Portugal); Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha); Helder Macedo (King's College, Reino Unido); Helena Buescu (Universidade de Lisboa, Portugal); José Luís Cifuentes Honrubia (Universitat d'Alacant, Espanha); José Luís Rodriguez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha); Jürgen M. Meisel (Universität Hamburg, Alemanha / University of Calgary, Reino Unido); Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa, Portugal); Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra, Portugal); Maria João Freitas (Universidade de Lisboa, Portugal); Nancy Armstrong (Duke University, Estados Unidos da América); Rui Marques (Universidade de Lisboa, Portugal); Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha).

Diacrítica, volume 38, número 2 (2024)

Dossiê temático: *Contextos, práticas e repertório(s) para Guitarra Clássica: perspetivas e temas atuais de investigação*

e-ISSN: 2183-9174 / ISSN: 0870-8967 (impresso)

DOI: <https://doi.org/10.21814/diacritica.38.2>

Website: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica>

Editores convidados: Ricardo Barceló (Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho) e Pedro Moreira (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade de Évora).

Revisão: Ana Cristina Silva, Maria do Carmo Lourenço-Gomes e Willy Carvalho de Oliveira

Revisores científicos:

Ana Luísa Costa (Instituto Politécnico de Setúbal), Angelo Martingo (Universidade do Minho), Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa), Daniel Wolff (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Dejan Ivanović (Universidade de Évora), Gonçalo Pescada (Universidade de Évora), Hermano Carneiro (Universidade do Minho), Isabel Cristina Mateus (Universidade do Minho), Jorge Pinto (Universidade de Lisboa), Jorge Ribeiro (Universidade de Aveiro), José Enrique Rodrigues-Moura (Universidade de Bamberg), Luís Pipa (Universidade do Minho), Márcia Taborda (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Mário Cardoso (Instituto Politécnico de Bragança), Miguel Carvalhinho (Instituto Politécnico de Castelo Branco), Pedro Eiras (Universidade do Porto), Pedro Jesús Gomez (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), Pedro Meneses (Universidade do Minho), Pedro Rodrigues (Universidade de Aveiro), Pompeyo Perez Diaz (Universidade de La Laguna), Rodrigo Teodoro (Universidade Nova de Lisboa), Rosani Umbach (Universidade Federal de Santa Maria), Rui Cabral Lopes (Universidade Nova de Lisboa), Rui Magno Pinto (Universidade Nova de Lisboa), Rui Marques (Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação), Teresinha Rodrigues Prada Soares (Universidade Federal de Mato Grosso), Tiago Sousa (Instituto Politécnico de Bragança), Vitor Matos (Universidade do Minho).

**CONTEXTOS, PRÁTICAS E REPERTÓRIO(S) PARA GUITARRA CLÁSSICA:
PERSPECTIVAS E TEMAS ATUAIS DE INVESTIGAÇÃO**

- 1–9 **Introdução (Vol. 38.2/2024)**
Ricardo Barceló, Pedro Moreira
- 10–34 **“Uma grande surpresa”. A atividade concertística de guitarristas espanhóis em Portugal (1854–1909)**
Pedro Rodrigues
- 35–44 **Apontamentos sobre atividade com guitarra clássica no inicio do século XX em Portugal**
Teresinha Rodrigues Prada Soares
- 45–74 **Guitarristas portugueses e seus descendentes estabelecidos no Brasil entre 1875 e 1975:
Maria Lívia São Marcos**
Vinicius Fernandes, Pedro Rodrigues
- 75–93 **As guitarras fabricadas no Norte de Portugal entre 1799 e 1926**
Eduardo Baltar Soares
- 94–110 **A música de câmara nos fundos galegos do século XIX para guitarra/viola/violão**
Isabel Rei Samartim
- 111–132 **Choro N. 1, de Quincas Laranjeiras: manuscrito e critérios para uma nova edição**
Humberto Amorim
- 133–145 **O candombe uruguai na guitarra clássica: dois contextos camerísticos**
Daniel Wolff
- 146–158 **A lengalenga na iniciação à guitarra**
Dejan Ivanović
- 159–177 **A ação de mão esquerda ao violão segundo os princípios do walking**
Raquel Loner, Alisson Alípio

VARIA

- 178–192 **De Lisboa a São Paulo: manuais cênicos para uma língua intercultural**
Manuel Duarte João Pires
- 193–211 **Ressonâncias indizíveis. O vazio em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai***
Ibrahim Alisson Yamakawa
- 212–223 **Entre a impossibilidade de nomear e a arte da sugestão. O dito e o não-dito no conto “A China fica ao lado” de Maria Ondina Braga**
Andreia Almeida
- 224–240 **Relações intertextuais e imagéticas em *Primeiras Estórias*: um olhar sobre “As margens da alegria”**
Alessandra Fonseca de Moraes

INTRODUÇÃO (Vol. 38.2/2024)**FOREWORD (Vol. 38.2/2024)**

Ricardo Barceló*

ricardobarcelo@elach.uminho.pt

Pedro Moreira **

pfrmoreira@uevora.pt

O I Congresso Guitarrístico de Braga foi realizado no mês de setembro de 2022 no Edifício dos Congregados, na Universidade do Minho. O evento científico foi organizado pelo Grupo de Investigação em Artes (GiArtes), Núcleo de Investigação em Música (NIM), e contou com os apoios do Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas (ELACH) e do Departamento de Música, Universidade do Minho. Teve como principal objetivo colocar em evidência temas atuais de investigação sobre guitarra clássica, focando quatro eixos temáticos: 1) A investigação em performance musical no caso da guitarra: o estado da arte; 2) Discussão sobre aspectos técnico/interpretativos do repertório para guitarra; 3) A guitarra no contexto da música de câmara: repertórios e questões atuais; 4) O ensino da guitarra clássica nos vários níveis e contextos: questões teóricas e pedagógicas. Este evento deu lugar à elaboração do dossier temático do presente volume da Revista Diacrítica — *Contextos, práticas e repertório(s) para Guitarra Clássica: perspetivas e temas atuais de investigação*, que inclui nove artigos internacionais representativos que evidenciam a vitalidade e o interesse em torno das múltiplas abordagens à Guitarra Clássica, contribuindo para o conhecimento nesta área específica. Na introdução ao volume são ainda apresentados os artigos que compõem a secção *Varia* e que exploram temas literários e culturais.

Palavras-chave: Guitarra clássica. Revista Diacrítica. Vol. 38.2. Investigação musical. Performance. Repertório.

The I Guitar Congress of Braga was held in September 2022 at the Edifício dos Congregados, University of Minho. The scientific event was organized by the Grupo de Investigação em Artes (GiArtes), Núcleo de Investigação em Música (NIM), with the support of the Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas (ELACH), and the Department of Music, University of Minho. The main goal of the congress was to highlight current research topics on classical guitar, focusing on four main thematic axes: 1) Research in musical performance for guitar: the state of the art; 2) Discussion of technical/interpretative aspects of the guitar repertoire; 3) The guitar in a chamber music context: repertoires and contemporary issues; 4) The teaching of classical guitar at various levels and contexts: theoretical and pedagogical issues. This event led to elaborating the thematic dossier for this volume of Revista Diacrítica — *Contexts, Practices and Repertoires for Classical Guitar: Perspectives and Current Research Topics*, including nine representative international articles highlighting the

* Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-8152-6041

** Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, Portugal. ORCID: 0000-0002-0457-9983

vitality and interest surrounding the various approaches to Classical Guitar, contributing to knowledge in this specific area. This introduction to the volume also presents the articles included in the *Varia* section, which explore literary and cultural themes.

Keywords: Classical guitar. Revista Diacrítica. Vol. 38.2. Musical research. Performance. Repertoire.

•

1. Introdução

O presente volume procura reunir vários contributos de especialistas na área da Guitarra Clássica, integrando perspetivas transversais que evidenciam diferentes abordagens ao estudo da guitarra nas suas múltiplas expressões. Em particular, os editores destacam o enfoque de alguns artigos na dimensão histórica da guitarra, guitarristas e construtores em Portugal, assim como dos principais circuitos de concertos desde o século XIX. Outros contributos incluem as dimensões pedagógicas, interpretativas e técnicas, assim como questões relacionadas com os repertórios e as suas influências.

O processo de edição, nas suas diversas etapas, permitiu constatar a existência de uma produção académica relevante e transversal a várias disciplinas no âmbito dos estudos sobre guitarra, com especial destaque para áreas como os Estudos de Performance, a Musicologia Histórica, a Etnomusicologia, a Pedagogia da Música, entre outras. O cruzamento da temática da Guitarra Clássica com os diferentes universos disciplinares é visível na abrangência dos próprios revisores que contribuíram para este número. Os comentários trocados entre revisores e autores durante a revisão cega por pares revelam, para além das dimensões teóricas e metodológicas, a partilha de novos dados de pesquisa e direções de investigação que evidenciam a vitalidade e o interesse em torno das múltiplas abordagens à Guitarra Clássica. O presente número da revista Diacrítica apresenta, assim, os resultados de diferentes processos de investigação sobre a Guitarra Clássica, contribuindo para o conhecimento nesta área específica. Para além do dossier temático, o volume 38.2 conta ainda com quatro artigos na secção *Varia*.

2. Os estudos académicos sobre guitarra clássica

Os estudos académicos sobre a guitarra clássica, a nível internacional, são numerosos e abrangem diversas perspetivas disciplinares, bem como enfoques teóricos e metodológicos variados. Destacam-se trabalhos de referência que abordam perspetivas históricas, organológicas, pedagógicas, além de estudos focados em compositores e/ou repertório, questões técnicas e performativas, entre outros, constituindo um campo de investigação bastante vasto.

Como evidenciado na literatura da especialidade, a denominada guitarra clássica tem na *vihuela* e na guitarra barroca, mas, primordialmente no instrumento hoje identificado como guitarra romântica ou *viola francesa*, os seus predecessores, tendo sido estabilizada ao nível da construção por Antonio de Torres (1817–1892) (Romanillos,

1990). A pesquisa de caráter histórico sobre a guitarra abarca, por isso, um abrangente período histórico marcado pelas transformações organológicas associadas a diferentes formas de construção e formatos do instrumento, aos seus usos e funções nos diversos contextos sociais, e aos repertórios.

A perspetiva que hoje temos sobre a guitarra deve-se, em grande parte, a um conjunto de monografias que exploram a história do instrumento a partir de diversas fontes, como coleções de instrumentos, iconografia musical, fontes textuais e repertório, entre outras. Desde os anos 70, vários autores no panorama internacional têm contribuído significativamente para um melhor entendimento da história do instrumento (Aviñoa, 1985; Coelho, 2003; Dell'Ara, 1988; Mitéran, 1997; Nuti, 1988; Schmitz, 1983; Summerfield, 2003; Turnbull, 1974; Wade, 2010; Westbrook, 2005; entre outros).

De entre as obras incontornáveis sobre a Guitarra, destaca-se *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, de Harvey Turnbull (1974). O livro oferece uma narrativa organizada cronologicamente e dividida em duas partes. A primeira do Renascimento ao Barroco, e a segunda que explora a guitarra de seis cordas e a sua construção nos períodos Clássico e Romântico, focando nomes relevantes, como Tárrega no séc. XIX ou Andrés Segovia no séc. XX. Outras publicações incidiriam igualmente sobre o desenvolvimento histórico do instrumento (Wade, 2010), focando também os principais intérpretes (Summerfield, 2003) ou construtores incontornáveis, como o supracitado Antonio de Torres (Romanillos, 1990). Um contributo marcante, pela sua abrangência de perspetivas, é o volume editado por Victor Anand Coelho (2003), no qual vários dos autores abordam dimensões associadas à guitarra clássica na terceira parte do livro, sendo a segunda dedicada ao Jazz, *roots* e *rock* e a primeira às novas histórias da guitarra e tradições do mundo.

Com uma abordagem mais prática, mas mantendo o enfoque histórico, destacam-se os dois volumes do *Manuale di storia della chitarra* (1988), idealizados para uso no contexto dos conservatórios. O primeiro volume, com o subtítulo *La chitarra antica, classica e romântica* é da autoria de Mario Dell'Ara; o segundo volume, *La chitarra nel ventesimo secolo*, foi escrito por Gianni Nuti. Ambos os autores apresentam uma síntese histórica da guitarra nos diferentes períodos históricos, dedicando também atenção aos principais desenvolvimentos organológicos, contextos performativos, principais compositores e repertório, discorrendo sobre as inovações técnicas e instrumentais. Ao nível de abordagens mais práticas destaca-se também a publicação de Glise (2016).

Não se pretende aqui fazer uma extensa revisão da literatura sobre a guitarra clássica, principalmente porque muitos desses trabalhos não se limitam à dimensão histórica do instrumento e ao seu repertório. Assinala-se, a título de exemplo, algumas temáticas que têm sido abordadas, sobre: guitarristas e compositores (Gilardino, 2012, 2018); obras específicas para guitarra (Carlevaro, 2007); técnica guitarrística (Offermann, 2019); gravação da guitarra clássica (Marrington, 2021); questões pedagógicas (Glise, 2014), entre outros assuntos. De assinalar também revistas científicas da especialidade, como por exemplo a revista *Roseta*, da Sociedad Española de la Guitarra, e a publicação periódica de *La Guitarra en la Historia*, cujo primeiro número foi publicado em 1990, na sequência das *Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, associada ao Festival

de Córdoba. Eusebio Rioja, figura incontornável do estudo da guitarra, editou os volumes I a XII, o último em 2001.

3. A institucionalização do ensino da guitarra

A introdução da guitarra clássica em Portugal no contexto do ensino superior em Portugal é tardia quando comparado com outros países, como por exemplo Espanha. Em meados do século XIX, por exemplo, o ensino da guitarra foi incorporado no *Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina* em Madrid, (predecessor do atual Real Conservatorio Superior de Música), fundado em 1830, onde chegaram a lecionar, como professores honorários, grandes nomes como Tomás Damas (c. 1817-1880) e Julián Arcas (1832-1982). Um momento relevante teve lugar quando Regino Sainz de la Maza começou a lecionar nesse Conservatório em 1935 (Neri de Caso, 2010), embora apenas em 1941, após a guerra civil espanhola (1936-1939), se tenha iniciado oficialmente o ensino da guitarra clássica na supracitada instituição, na especialidade de “Guitarra Práctica y Vihuela histórica” (Martín-Gil 2023, p. 194). Sainz de la Maza tornou-se catedrático e era uma das grandes referências da Guitarra tendo estreado em 1940 o *Concerto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo (1901-1999), que lhe fora dedicado.

Em Portugal, o Conservatório de Música foi fundado em 1835 e integrado em 1836 no Conservatório Geral de Arte Dramática, ou seja, poucos anos mais tarde do que o seu homólogo de Madrid. Ao longo da sua história, adotou diferentes denominações (Rosa, 2010), assumindo-se como instituição central no ensino de música em Lisboa. No entanto, a guitarra clássica não integrava inicialmente o elenco de disciplinas ministradas no Conservatório Nacional de Música, em Lisboa, à semelhança do que acontecia no Conservatório de Paris, instituição que serviu de modelo a outras instituições fundadas em capitais europeias.

Na realidade, a guitarra clássica começou a ser lecionada no ensino público mais cedo em Portugal do que em França. O primeiro professor de guitarra no ensino público em Portugal foi o guitarrista espanhol Emilio Pujol (1886-1980), que lecionou o Curso Especial de Guitarra no Conservatório Nacional, em Lisboa, entre 1947 e 1969. Curiosamente, noutras escolas internacionais de referência, como o Conservatório Superior de Música e Dança de Paris, o reconhecimento foi mais tardio, tendo sido integrado na oferta pedagógica apenas em 1969, por Alexandre Lagoya (1929-1999).

Em 1983, houve uma reforma significativa e reorganização do ensino artístico em Portugal, resultando na criação de escolas de arte de ensino superior, sendo que o Conservatório ficou encarregado do ensino básico e secundário. Com o Decreto-Lei 310/83, é criada a Escola Superior de Música de Lisboa, integrada em 1985 no Instituto Politécnico de Lisboa. No Porto, é também criada a Escola Superior de Música, designada a partir de 1994 como Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) (Melo, 2010, p. 417). No ano letivo 1999/2000, entra em funcionamento o curso de música Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

No âmbito do ensino de guitarra, destacam-se também a criação de ciclos de estudos em contexto universitário, nos quais se desenvolve a dimensão interpretativa e de investigação científica. Em 1993, entrou em funcionamento o curso de música na

Universidade de Aveiro no Departamento de Comunicação e Arte, incluindo o ensino da guitarra clássica, inicialmente a nível da Licenciatura, para ampliar o seu nível de formação aos Mestrados em Ensino de Música e de Música (Instrumento) e aos Doutoramentos em Música (Instrumento), que ainda funcionam no presente. Outras universidades passaram a oferecer o mesmo tipo de ensino, nomeadamente, a Universidade de Évora, a Universidade do Minho e o ISEIT – Instituto Piaget.

Numa perspetiva comparativa, é de salientar que em Portugal a chegada da música e da guitarra clássica ao ensino superior público ocorre quase vinte anos mais tarde do que no Brasil, onde o guitarrista uruguai Isaías Sávio (1901–1977) propôs a abertura do curso de guitarra no ano 1947, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Posteriormente, entre os anos 70 e 90 do século XX, o ensino da guitarra clássica foi acolhido em numerosas instituições de ensino universitário superior no Brasil (Pereira & Gloeden, 2012).

Pelo menos nas últimas duas décadas, a pesquisa académica em torno da guitarra clássica em Portugal tem sido muito ampla, motivada pela produção de numerosos trabalhos académicos dos vários mestrados e doutoramentos em Música, na especialidade de Instrumento – guitarra clássica. É interessante observar que nestas teses, relatórios de estágio e dissertações, tem-se aprofundado em temáticas sumamente diversas e ecléticas, debruçando-se sobre aspectos musicais, técnicos, históricos, sociais, e culturais com uma enorme variedade de enfoques e abordagens enriquecedoras para a prática guitarrística. Entre essa plêiade de tópicos investigados, é possível destacar que algumas das questões associadas com a guitarra têm sido estudadas com maior frequência nos trabalhos académicos referidos anteriormente, o que também se revela nos artigos incluídos neste volume.

Em Portugal, a abertura de cursos de música e de programas de 1.º, 2.º e 3.º ciclos no contexto do ensino superior, e o incremento da investigação científica por via da atividade dos centros de investigação, permitiram uma produção sem precedentes em torno de várias temáticas associadas ao estudo da guitarra. De destacar, em particular, os relatórios de estágio no âmbito dos mestrados em Ensino de Música, que têm abordado temáticas que ligam a dimensão pedagógica a aspectos específicos da interpretação e da técnica. Uma pesquisa nos repositórios das Instituições de Ensino Superior é ilustrativa da diversidade de abordagens e temas de pesquisa no âmbito guitarrístico, e, como referido, alguns dos temas estão representados no presente número desta revista através de vários artigos.

4. Os artigos do dossier temático

Os artigos do presente dossier temático cobrem, como referido anteriormente, diferentes temáticas em torno de um instrumento musical associado a múltiplos contextos e práticas performativas. Vários dos artigos apresentados evidenciam uma abordagem histórica do panorama musical guitarrístico em Portugal desde o séc. XIX. Exemplo disso é o artigo de Pedro Rodrigues, intitulado “*Uma Grande Surpresa A Atividade Concertística de Guitarristas Espanhóis em Portugal (1854-1909)*”, no qual apresenta um leque de guitarristas espanhóis que passaram por Portugal (Francisco Trinidad Huerta, Antonio

Cano, José Rojo e José Toboso, Antonio Jiménez Manjón, Luis de Soria, Agustín Rebel Hernández, Rafael Tost, Brassó e Peraire), denotando aspectos relevantes da sua receção. O autor contribui com dados inéditos resultantes da sua pesquisa em periódicos que permitem um entendimento mais profundo dos circuitos concertísticos, colocando em evidência a estrutura dos concertos, repertório, entre outros elementos que permitem lançar um novo olhar sobre a temática em epígrafe.

A pesquisa histórica marca também o artigo de Teresinha Prada Soares, intitulado “Apontamentos sobre Atividades com Guitarra Clássica no Início do Século XX em Portugal”, destacando a atividade de nomes como António Augusto Urceira, Agustín Rebel Fernández, Adolfo Alves Rente e a sua atividade concertística nas décadas de 30 e 40. O trabalho da autora, resultante da sua pesquisa pós-doutoral acolhida pelo CESEM (Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical) procura revelar o papel central de Urceira e de outros guitarristas, incidindo na diversidade das suas atividades musicais como guitarristas.

O artigo de Vinicius Fernandes e Pedro Rodrigues aborda os Guitarristas Portugueses e seus descendentes estabelecidos no Brasil no decorrer de um século (1875–1975), debruçando-se especificamente no caso de Maria Lívia São Marcos. O trabalho de pesquisa realizado apresenta novas informações sobre a ação dos descendentes de guitarristas portugueses no Brasil, denotando o papel cimeiro que alguns desempenharam na divulgação e pedagogia da guitarra no Brasil e na relação com Portugal. O enfoque permite perceber o desenvolvimento da carreira de Maria Lívia São Marcos nas suas várias vertentes enquanto guitarrista no contexto da segunda metade do séc. XX., inclusive enquanto artista que gravou vários fonogramas.

A temática da *lutheria* em Portugal é abordada no artigo de Eduardo Baltar Soares intitulado “As Guitarras Fabricadas no Norte de Portugal entre 1799 e 1926”. O autor fornece uma perspetiva histórica construída a partir de uma extensa recolha de dados da arte da violaria no norte de Portugal. Para o efeito, parte, de entre outras fontes, dos próprios instrumentos musicais enquanto fonte de informação histórica, debruçando-se depois sobre vários exemplos bem documentados que permitem uma visão ampla do tema e uma problematização do uso de conceitos em determinados contextos, como guitarra, viola, cítaras campeiras, *e.o.*

O artigo de Isabel Rei Samartim, que parte da pesquisa realizada no âmbito da sua tese de doutoramento, explora a guitarra e outros cordofones dedilhados na Galiza numa perspetiva histórica a partir de diferentes fontes documentais, permitindo o conhecimento de um vasto repertório a partir do séc. XVIII. A incidência deste artigo na música de câmara do séc. XIX, no contexto galego, traz um novo olhar sobre repertórios praticamente desconhecidos, e que se encontravam depositados em fundos documentais abordados ao longo do artigo. Destaca-se, para além do repertório, os principais compositores, com enfoque também em mulheres compositoras que marcam presença nos fundos galegos. O artigo permite perceber dinâmicas e relações (pessoais, associativas, por exemplo), que contribuíram para a construção do contexto musical galego no período em apreço.

O artigo de Humberto Amorim aborda um manuscrito até então inédito do *Choros N. I.*, atribuído a um antigo nome da guitarra carioca, Joaquim Francisco dos Santos,

também conhecido como Quincas Laranjeiras (1873 –1935). A partir do documento mencionado, Amorim propõe diferentes formas de elaborar uma edição moderna que facilite a sua difusão, tal como divulgar o trabalho em geral de Quincas Laranjeiras, ampliando o conhecimento sobre o repertório de uma época da música no Brasil, que ainda pode ser explorado.

Daniel Wolff incide, no seu artigo, na temática do *candombe* uruguai na guitarra clássica. Aborda várias obras contemporâneas para música de câmara nas quais é utilizado de forma consistente um ritmo típico afro-uruguai, executado tradicionalmente por grupos de tambores que vão tocando pelas ruas, especialmente na época do Carnaval, conhecido este como *candombe*, com raízes na cultura angolana, que se tornou um emblema musical do Uruguai, pelo menos desde o século XIX. Neste trabalho, além de fornecer dados sobre a evolução histórica do candombe, Wolff cita, entre outras obras, uma de suas composições camerísticas, intitulada *California Card*, a qual é alvo de uma análise mais detalhada.

No artigo de Dejan Ivanović, são alvo de reflexão aspectos pedagógicos do ensino inicial da guitarra clássica, destacando o benefício do uso da lengalenga na aprendizagem musical de alunos entre os sete e onze anos. Neste trabalho, Ivanović reflete sobre o conceito de familiaridade, partindo do trabalho de E. Gordon, propondo a introdução do uso da lengalenga no ensino de guitarra. Foca-se particularmente num extrato da *Coletânea de composições para guitarra* do compositor Vjekoslav Andreé (1935-2002), que foi um manual muito utilizado no último quartel do século passado, especialmente na região dos balcãs, na pedagogia guitarrística. Assim, é analisada a viabilidade da introdução da lengalenga tradicional no estudo inicial de guitarra clássica, como estratégia pedagógica.

Por fim, Raquel Loner expõe um recurso técnico para a mão esquerda na guitarra clássica, conhecido atualmente com um termo inglês: *walking* (andando ou caminhada), e como dirigir a ação dos dedos dessa mão segundo os princípios do *walking*, baseando-se numa proposta do guitarrista dos EUA Frank Koonce, para facilitar a fluência musical e mecânica dos movimentos da mão esquerda sobre a escala da guitarra, propiciando o *legato*. Com o fim de evidenciar a utilidade desta técnica, é realizada uma descrição pormenorizada dos movimentos da mão esquerda num Prelúdio muito conhecido de Johann Sebastian Bach, com o que se pretende demonstrar que mediante o uso do *walking* é possível evitar interrupções não desejadas no discurso musical que prejudiquem a expressividade do guitarrista.

5. Os artigos da secção *Varia*

Os artigos da secção *Varia* exploram uma diversidade de temas literários e culturais, oferecendo leituras críticas e reflexões que abrangem o ensino da língua portuguesa, a estética literária e a representação das vivências humanas.

No primeiro artigo desta secção, Manuel Duarte João Pires aborda o ensino de Português Língua Estrangeira (PLE) com ênfase na promoção de uma cidadania intercultural que valorize a diversidade cultural e identitária da língua. O estudo analisa quatro manuais de PLE — *Português XXI* e *Aprender Português*, de Portugal, e *Falar...*

Ler... Escrever... Português e Muito Prazer, do Brasil. A análise do autor revela que esses manuais não refletem plenamente a heterogeneidade da língua portuguesa, centrando-se em referências hegemónicas como Lisboa e São Paulo, o que limita a representação da diversidade geográfica e cultural do mundo lusófono.

Ibrahim Alisson Yamakawa explora como o romance *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*, de Gonçalo M. Tavares, utiliza o silêncio e o vazio para contornar a crise da palavra e expressar o indizível. A partir do encontro entre Marius e Moebius, o estudo dialoga com teorias de autores como Lauro José Siqueira Baldini, Santiago Kovadloff, David Le Breton e George Steiner para mostrar que a ausência de palavras no romance não implica falta de sentido, mas sim uma comunicação diferenciada que vai além da linguagem verbal. O autor conclui que a evocação de temas como o holocausto, o trauma e a compaixão só se torna possível pelo uso de silêncios e vazios que dão ao indizível uma expressão significativa, tornando o romance acessível e comunicativo para o leitor, mesmo sem recorrer a uma narrativa convencional.

Por seu turno, Andreia Almeida analisa como Maria Ondina Braga utiliza a "arte da sugestão" no conto *A China fica ao lado* para abordar o aborto clandestino, prática ilegal em Macau e Portugal até 2007. A narrativa equilibra o que é dito e o que é silenciado para tratar de um acontecimento traumático na vida de uma mulher anónima. A partir da crítica feminista, o estudo questiona se essa escrita sutil contribui para a invisibilidade das vivências femininas ou se, ao contrário, dá visibilidade ao sofrimento e às escolhas das mulheres, tornando temas como o aborto e a sexualidade feminina parte de um discurso literário que expõe o silêncio imposto pelo contexto social e histórico.

No campo da literatura brasileira, Alexandra Fonseca de Moraes aborda, numa perspetiva intersemiótica, o conto *As Margens da Alegria* de João Guimarães Rosa e as respetivas ilustrações, da autoria de Luís Jardim, as quais integraram o livro *Primeiras Estórias*. Neste ensaio, a autora reflete acerca das relações entre palavra e imagem e como este foco interdisciplinar resulta numa recriação da linguagem, sendo que as imagens não apenas ilustram o texto, antes expandindo a sua compreensão e as suas potenciais interpretações.

Em conjunto, os artigos desta secção ampliam o entendimento sobre a língua portuguesa como veículo de expressão cultural e intercultural e deixam revelar diferentes facetas das experiências humanas, bem como as dinâmicas entre texto e imagem na literatura.

Referências

- Aviñoa, X. (1985). *La guitarra*. Ediciones Daimon.
- Carlevaro, A. (2007). *Guitar masterclass: Technique, analysis & interpretation of 12 Studies of Heitor Villa-Lobos* (1929). Chanterelle.
- Coelho, V. (Ed.). (2003). *The Cambridge companion to the guitar*. Cambridge University Press.
- Dell'Ara, M. (1988). *Manuale di storia della chitarra: Vol. I. La chitarra antica, classica e romantica*. Bèrben.
- Gilardino, A. (2012). *Andrés Segovia: L'uomo, l'artista*. Edizioni Curci.
- Gilardino, A. (2018). *Mario Castelnovo-Tedesco: Un fiorentino a Beverly Hills*. Edizioni Curci.
- Glise, A. (2014). *Classical guitar pedagogy*. Mel Bay Publications.

- Glise, A. (2016). *The guitar: In history and performance practice from 1400 to the 21st century*. Aevia Publications.
- Marrington, M. (2021). *Recording the classical guitar*. Routledge.
- Martín-Gil, D. (2023). *The classical guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany. A general approach to its history*. NAEM.
- Melo, F. (2010). Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Encyclopédia da música em Portugal no séc. XX* (p. 417). Círculo de Leitores.
- Mitéran, A. (1997). *Histoire de la guitare*. Zurfluh.
- Neri de Caso, L. (2010). Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el renacimiento guitarrístico del siglo XX. *Revista de Musicología*, 33(1/2), 555–562.
- Nuti, G. (1988). *Manuale di storia della chitarra: Vol II. La chitarra nel ventesimo secolo*. Bèrben.
- Offermann, T. (2019). *Modern guitar technique: Integrative movement theory for guitarists*. Ut Orpheus.
- Pereira, M. F., & Gloeden, E. (2012). De maldito a erudito: Caminhos do violão solista no Brasil. *Revista Composição UFMS*, 10, 68–91.
- Romanillos, J. L. (1990). *Antonio de Torres, guitar maker: His life & work*. Kahn & Averill.
- Rosa, J. C. (2010). Escola de Música do Conservatório Nacional. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Encyclopédia da música em Portugal no séc. XX* (pp. 415–417). Círculo de Leitores.
- Schmitz, A. (1983). *Das Gitarrenbuch. Geschichte, Instrumente, Interpreten*. Krüger.
- Summerfield, M. J. (2003). *The classical guitar: Its evolution, players and personalities since 1800*. Hal Leonard Corporation.
- Turnbull, H. (1974). *The Guitar: From the Renaissance to the present day*. Batsford.
- Wade, G. (2010). *A concise history of the classic guitar*. Mel Bay Publications.
- Westbrook, J. (2005). *The century that shaped the guitar: From the birth of the six-string guitar to the death of Tárrega*. Crisp Litho Ltd.

**"UMA GRANDE SURPREZA"
A ATIVIDADE CONCERTÍSTICA DE GUITARRISTAS
ESPAÑHÓIS EM PORTUGAL (1854–1909)**

**"A GREAT SURPRISE"
THE CONCERT ACTIVITY OF SPANISH GUITARISTS IN PORTUGAL
(1854–1909)**

Pedro Rodrigues*
pedrojrodrigues@ua.pt

O presente artigo visa contribuir para a história da guitarra clássica em Portugal entre 1854 e 1909 através de uma análise dos artigos publicados pela imprensa da época. Será apresentada e discutida a presença e atividade performativa de concertistas internacionais espanhóis em Portugal, nomeadamente Francisco Trinidad Huerta, Antonio Cano, José Rojo e José Toboso, Antonio Jiménez Manjón, Luis de Soria, Agustín Rebel Hernández, Rafael Tost, Brassó e Peraire. O artigo descreve as suas viagens, concertos e programas; reflete a receção, por vezes contrastante, que os diversos artistas internacionais mencionados encontraram da parte do público e da crítica, bem como o uso da guitarra em diversos contextos sociais e artísticos durante o século XIX em Portugal.

Palavras-chave: Guitarra Clássica. História. Portugal.

The present article aims to contribute to the history of classical guitar in Portugal between 1854 and 1909 through an analysis of articles published by the press of that time. It presents and discusses the itineraries and performances of Spanish international concert guitarists in Portugal, including Francisco Trinidad Huerta, Antonio Cano, José Rojo, José Toboso, Antonio Jiménez Manjón, Luis de Soria, Agustín Rebel Hernández, Rafael Tost, Brassó, and Peraire. The article describes their travels, concerts and musical programs, reflecting the sometimes-contrasting reception from the public and critics, as well as the use of the guitar in various social and artistic contexts during the 19th century in Portugal.

Keywords: Classical Guitar. History. Portugal.

** Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança. ORCID: 0000-0002-8998-5955

•

1. Introdução

O presente texto visa contribuir para o conhecimento da história da guitarra clássica em Portugal. Trabalhos recentes como Pinheiro (2010), Caetano (2015), Amorim (2018), Rei-Samartim (2020), Rodrigues (2021), Taborda (2021), Soares (2023) e Namora (2023) são um importante alerta sobre o reduzido saber gerado em torno deste instrumento em Portugal entre 1850 e 1950. O artigo procura, através de artigos de imprensa da época, revelar e explorar a atividade concertística de guitarristas espanhóis em Portugal, bem como demonstrar a receção dos músicos pelo público e pela crítica nos diversos contextos sociais e artísticos. Após análise e coleta de dados, dada a dimensão dos mesmos, decidiu-se dividir este período de 100 anos, e o artigo atual contemplará, *grossso modo*, a segunda metade do século XIX e, por uma questão de coerência no que diz respeito ao modelo governativo, a primeira década do século XX. Em termos políticos, abrange a fase quase inicial da Regeneração de 1851 até às vésperas da Implantação da República (Lains, 1995). O espectro temporal exato que se encontra em análise, 1854 a 1909, corresponde, como se verá, ao primeiro concerto de Trinidad Huerta e ao último concerto conhecido de Rebel Hernández.

2. Concertistas espanhóis

2.1. Trinidad Huerta

A presente secção irá demonstrar a presença e circulação de concertistas espanhóis em Portugal entre os anos de 1854 e 1909. Segundo Emilio Pujol (1886–1980) na década de 1850, “Los nombres que gozaban de mayor prestigio entre los guitarristas españoles de este período eran los de Trinidad Huerta, Antonio Cano, Juan Parga y Julián Arcas” (1960, p. 67). Consequentemente, um dos momentos mais significativos no âmbito do concertismo guitarrístico desse período foi a vinda a Lisboa do virtuoso espanhol Francisco Trinidad Huerta em 1854. Huerta (1800–1874) era já reconhecido internacionalmente como o “Paganini da Guitarra”, um músico cuja notoriedade era tão marcante que o seu nome foi mencionado no tratado de orquestração de H. Berlioz, datado de 1844. O primeiro concerto de Huerta em Lisboa foi anunciado no jornal *Imprensa e Lei* de 20 de agosto de 1854:

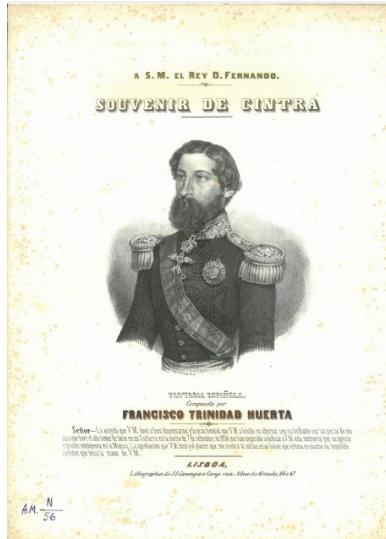
THEATRO DO GYMNASIO

Segunda feira, 21. — Tendo chegado a esta capital o sr. Huerta, célebre tocador de viola francesa, dará o seu primeiro concerto n'esta noite: 1.^º grande phantasia sobre motivos da ópera Semiramis, composição do mesmo; 2.^º gran marcha nacional hespanhol com variações, composição do mesmo; (“Espectáculos”, 1854a)¹

¹ A grafia dos diferentes artigos não será alterada ao longo deste trabalho.

Tendo em consideração o programa divulgado, importa mencionar o formato que as atuações dos guitarristas assumiam. Assim, era frequente que tais apresentações tivessem lugar nos intervalos de espetáculos de tipologia tão variada como, a título de exemplo, óperas, teatro e bailados ou, como verificaremos mais tarde, de zarzuelas no caso de diversos músicos espanhóis. Huerta irá apresentar-se novamente no Theatro do Gymnasio no dia 25 de agosto de 1854. O mesmo periódico, datado de 24 de agosto de 1854, indica o seguinte programa: “1º Ouverture de Rossini; 2º Variações, sendo uma delas executada exclusivamente com a mão esquerda” (“Espectáculos”, 1854b). A diferenciação da descrição do programa pode revelar como este elemento técnico-musical era incomum (e algo surpreendente) na prática de então. Após estes dois concertos, surge ainda no mesmo diário, a notícia do evento de dia 28 de agosto de 1854, novamente no Theatro do Gymnasio, onde “Terá lugar o benefício do sr. Huerta, célebre tocador de viola franceza” (“Espectáculos”, 1854c). Huerta iria, a 7 de setembro, ter a possibilidade de se apresentar perante o rei D. Fernando II, a quem dedicaria a fantasia “Souvenir de Cintra” (Suárez-Pajares, 2020).

Figura 1. Capa de “Souvenir de Cintra” de Francisco Trinidad Huerta²



Fonte: Imagem gentilmente cedida por Rui Namora.

² Na capa, imediatamente abaixo do nome do autor, é possível ler a referida dedicatória: “Senor – La acogida que V. M. tuvo a bien dispensarme y la gran bondad que V. M. a tenido en alternar con su brillante voz las piezas de musica que tuve el alto honor de tocar en mi Guitarra en la noche de 7 de Setiembre de 1854, me han inspirado a dedicar a V. M. esta memoria por su aprecio / y grande inteligencia en la Musica. La aprobacion que V. M hizo y el placer que me mostró al oirlas, es un honor que estima en mucho su humilde servidor que besa la mano de V. M.”

2.1.1. Antonio Cano

O próximo guitarrista internacional a visitar Lisboa foi, segundo as fontes consultadas, Antonio Cano (1811–1897).³ Apresentou-se, à semelhança de Trinidad Huerta, no Theatro do Gymnasio onde teve possibilidade de realizar três concertos entre 29 de agosto e 8 de setembro de 1855 (“Espectáculos”, 1855). O programa anunciado consistia em “Primeira Parte. - Phantasia com variações brilhantes composta e executada pelo dito sr.; Segunda Parte. - Capricho sobre motivos da opera Marino Faliero, e polaca brilhante pelo mesmo sr.”. Antonio Cano regressaria a Lisboa nos anos de 1871 e 1894. A 20 de junho de 1871 apresentou-se novamente no Theatro Gymnasio com uma obra intitulada “Variações de viola franceza” (“Espectaculos”, 1871). A notícia de 1894, ano da última visita de Cano a Lisboa é mais lacónica, pois refere “Está em Lisboa o notável professor de viola franceza, Antonio Cano. Vae dar brevemente um concerto n’um dos theatros” (“Echos da Havaneza”, 1894).

À semelhança de Trinidad Huerta, os encontros de Cano com a monarquia portuguesa encontram-se refletidos na produção artística disponível na Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa (Alegria, 1989) com as seguintes obras: “Ultimo pensamento / de Weber / arranjado para viola franceza / por Antonio Cano”; “As brisas de Cintra / valsa brilhante / por Antonio Cano. // Para viola francesa. Oferta à Rainha Senhora D. Amélia”; “Peteneras Sevilhas / para / Viola franceza / por / Antonio Cano. // (...) Oferecido ao Rei D. Fernando.”

A notícia do seu falecimento (ocorrido a 21 de outubro de 1897) foi publicada na revista *Amphion* de 15 de dezembro de 1897: “Com 86 annos e na mais profunda miseria, falleceu em Madrid Antonio Cano celebre professor e concertista de viola franceza.” (“Noticiário”, 1897). Tendo em consideração a relação construída ao longo de várias décadas com o público português e o reconhecimento internacional deste artista, a menção não deixa de surpreender pela sua diminuta dimensão.

2.1.2. Antonio Cano/*ap*

Existe, no entanto, uma inusitada série de acontecimentos posteriores que envolvem o nome de Antonio Cano enquanto intérprete de viola francesa em Portugal entre os anos de 1905 e 1908, na região de Braga. Assim, como demonstrado pela notícia transcrita seguidamente, é possível saber que o apócrifo concertista Antonio Cano (doravante designado como Antonio Cano/*ap.*), de muito modesta aparência, se encontra em Braga onde pretende apresentar-se ao público após realizar concertos em Vigo e Viana do Castelo. Reside há mais de 30 anos em Lisboa e já teve a possibilidade de tocar na presença do imperador do Brasil (referência provável a D. Pedro II, 1831–1889) e do rei D. Luiz I (1838–1889).

³ Para mais informações sobre Antonio Cano leia-se Manzanera López (2018).

Concertista notável

Encontra-se n'esta cidade o applaudido concertista de viola franceza, snr. D. Antonio Cano, que pretende dar aqui alguns concertos.

Vem de Vigo e de Vianna do Castello, onde se fez ouvir foi apreciadíssimo, como se vê dos jornaes d'aquellas cidades, que lhe tecem largos elogios.

O snr. D. Antonio Cano reside em Lisboa ha mais de 30 annos, tendo tido a honra de tocar na presença dos fallecidos imperador do Brazil e rei D. Luiz I, e na de muitas outras pessoas de distinção, que lhe conferem a sua estima.

É um artista muito modesto na apparenzia, mas de verdadeiro valor na precisão e mimo com que executa deliciosas musicas no seu instrumento favorito - a viola franceza. (“Concertista Notável”, 1905)

No número do Comércio do Minho de 16 de maio do mesmo ano (“Conferencia-Retrato”, 1905) é referida a participação de Antonio Cano/*ap.* em uma conferência decorrida no Círculo Católico de Operários em Braga: “nos intervallos (...) o apreciavel concertista D. Antonio Cano executou no violão alguns trechos de musica, sendo muito aplaudido.”. A 4 de setembro de 1906 (“Concertista de Violão”, 1906) é possível saber que “Regressou do Gerez, onde foi muito bem recebido e apreciado, o habil concertista de viola franceza snr. Antonio Cano. Hoje parte para Vizella, onde certamente não deixará de ser egualmente apreciado.”.

A 13 de agosto de 1907, identifica-se nova publicação no *Commercio do Minho* onde podemos ler “O snr. Antonio Cano, habil professor de viola franceza, partiu para o Gerez, onde vae dar alguns concertos. É de esperar que sejam muito concorridos, attento o merecimento do artista.” (“Concertista”, 1907). A 4 de agosto de 1908 surge, sempre no *Commercio do Minho*, a última notícia encontrada sobre as atividades artísticas de Antonio Cano/*ap.*:

Concertista de violão

Encontra-se n'esta província, em tournée artística pelas estâncias thermaes, o distinto professor concertista de viola franceza, snr. Antonio Cano, devérás apreciado onde quer que se apresenta, pelo primor com que executa n'aquelle instrumento bellos trechos de musica.

Este exímio artista compoz ultimamente uma Melodia sentimental para violão, dedicada á memoria do rei D. Carlos e do príncipe real, indo ao paço das Necessidades offerecel-a a ss. mm. el-rei D. Manuel e rainha snr.^a D. Amelia que effusivamente agradeceram o delicado brinde. (“Concertista de Violão”, 1908, p. 1)

A atividade artística de Antonio Cano/*ap.* não pode deixar de suscitar diversas dúvidas, a começar pela identidade do músico e a veracidade de alguns elementos publicados, e.g., as apresentações perante a monarquia e a positiva receção concedida pelos diferentes monarcas. De igual modo, não foi possível encontrar, à data da escrita do presente trabalho, uma obra que se identifique com a tal “Melodia sentimental”, bem como a sua autoria. Existe, em termos geográficos, uma indubitável circunscrição à região de Braga/Gerês ao longo destes anos de atividade, não tendo sido encontrada qualquer outra referência a Antonio Cano durante este período em outras regiões e publicações

portuguesas. Não foi possível determinar o grau de relacionamento (se existente) com Antonio Cano e exclui-se a possibilidade de descendência direta, pois o seu filho, Federico Cano, viveu entre 1838 e 1904. Diante das incertezas que envolvem a figura de Antonio Cano/*ap.*, resta-nos mergulhar futuramente na pesquisa para desvendar os mistérios que permeiam a sua trajetória artística na região do Minho lusitano.

2.2. José Martínez Toboso e José Rojo

O ano de 1885 foi particularmente rico em acontecimentos guitarrísticos de escopo internacional, pois Portugal recebeu importantes figuras como Antonio Jiménez Manjón, José Toboso e José Rojo. Curiosamente, todos os músicos mencionados usavam guitarras com um número de cordas superior às seis cordas mais comuns, mais especificamente onze cordas, tendo estes instrumentos sido construídos por Antonio de Torres (Romanillos, 2004, p. 60).

O nome de José Martínez Toboso (1857–1913) não granjeia atualmente a fama de outros tempos, mas foi um dos mais ativos intérpretes da segunda metade do século XIX⁴. Toboso foi discípulo de Julián Arcas e amigo de Francisco Tárrega com quem partilhou concertos (Prando, 2021) e algumas cómicas vivências relatadas por Pujol no seu *Ensayo Biográfico* dedicado a Tárrega (1960, p. 72). Originário de Valência, realizou concertos, segundo a presente investigação, em Portugal desde janeiro de 1885 até janeiro de 1886. Nos primeiros meses de 1885 (janeiro–março) a sua atividade concertística teve lugar na região de Lisboa em duo com José Rojo (1867–?), com quem, segundo Prat, Toboso se apresentava em concerto na Península Ibérica desde 1882, i.e., desde os quinze anos de Rojo (Prat, 1934, p. 196). O registo posterior indica que os concertos de José Toboso se realizaram a solo em várias cidades do país. Uma das primeiras notícias, datada de 8 de janeiro de 1885 e publicada no jornal *Commercio de Portugal*, relata a ida de Toboso e Rojo à redação do diário *Correio da Noite*. Esta ação de divulgação do duo foi, tal como se pode ler, bem recebida pelos jornalistas que prontamente publicaram uma elogiosa notícia sobre a chegada dos músicos onde enalteceram as suas qualidades artísticas e musicais:

Guitaristas hespanhóis

- Estão em Lisboa dois artistas muito distintos, os srs. D. José Toboso e D. José Rojo, que tocam viola franceza com muita correcção.

Foram hontem ouvidos por varios jornalistas, reunidos na redacção do nosso collega Correio da da Noite, sendo applaudidos com muita justiça.

Notamos-lhe muita affinação, execução e especialmente bom gosto e sentimento, tirando das suas violas de onze cordas, todos os effeitos de que aquelles instrumentos são susceptiveis. (“Guitaristas Hespanhóis”, 1885)

Tal como se verá com Manjon mais adiante, a oferta de concertos para membros da imprensa aquando da chegada a uma cidade era um processo costumeiro que permitia,

⁴ Sobre este músico, leia-se Mangado (2021).

com celeridade, travar conhecimentos e contactos passíveis de organizar e promover novos concertos, ganhar destaque na imprensa e, finalmente, capitalizar o escasso tempo que iriam passar no local. O mesmo jornal informa que estes músicos haveriam de participar num sarau organizado pela Associação Portuguesa de Jornalistas e Escritores Portuguezes, que teria como objetivo a recolha de fundos para as vítimas do tremor de terra que teve lugar na Andaluzia a 25 de Dezembro de 1884 (“Concerto”, 1885d). Tal como se pode ler em *O Occidente* (“Chronica Occidental”, 1885), a magnitude deste evento destruidor catalisou o apoio internacional e, em Portugal, para além de Lisboa, eventos benéficos foram organizados nas cidades de Porto, Aveiro, Braga, Castelo Branco, Coimbra e Elvas. O duo Toboso-Rojo participou, por mais do que uma vez, como atração principal destes eventos.

Os dois músicos iniciam de seguida um pérriplo pelos principais teatros lisboetas: a 17 de Janeiro apresentam-se no Theatro do Gymnasio (“Festas d’ámanhã”, 1885); a 18 de Janeiro no Theatro do Príncipe Real (“Foyer”, 1885a) e; a 31 de Janeiro no Theatro da Trindade (“Foyer”, 1885b) para novo evento de solidariedade para com as vítimas andaluzas promovido pela associação espanhola La Fraternidad. A 4 de março de 1885, encontramos o seguinte anúncio ao concerto do duo:

No sabbado próximo, 7 do corrente, realisa-se no theatro do Gymnasio um beneficio que deve sem duvida ser muito concorrido.

Tomarão parte no espectaculo os insignes concertistas de guitarra José M. Toboso e José Rojo que abrillantarão a festa com as melhores peças do seu variado e selecto reportorio. Estes artistas malagueños, em cujo beneficio reverterá o espectaculo d’essa noite, são dignos do favor do publico, além de eximios executantes, o que constitue um duplo motivo de atração e sympathia da parte dos *dilettanti*. (“Guitarristas Malagueños”, 1885, p. 2)

Apesar da incorreta denominação da origem geográfica dos intérpretes (Rojo é originário de Toledo e Toboso de Valência), é evidente o tom laudatório com que se reverencia o duo, o que comprova o seu percurso e reconhecimento crescente durante a estadia em Lisboa. Este foi o último registo encontrado de um concerto partilhado pelo duo José Martínez Toboso-José Rojo. Após este evento, foi possível constatar um hiato de várias semanas no que diz respeito à publicitação da atividade concertística dos artistas mencionados na imprensa local.

Será já no mês de maio que o nome de José Toboso volta a surgir mencionado nos jornais, mais especificamente n’*O Tribuno Popular*, jornal de Coimbra, datado de 9 de maio de 1885. O jornal anuncia aquilo que, independentemente da época e país, terão sido dois concertos protagonizados e partilhados por dois dos maiores virtuosos da história da guitarra: José Martínez Toboso e Antonio Jiménez Manjon. O percurso individual de Antonio Jiménez Manjon em Portugal será, à semelhança do itinerário de Toboso, discutido posteriormente neste documento com maior detalhe. Na notícia d’*O Tribuno Popular* (“Matiné”, 1885), é possível conhecer a positiva receção que os músicos receberam no concerto anterior bem como o repertório apresentado:

Matinée

Tem ámanhã logar uma matinée nas salas da academia dramática á 1 hora da tarde. Apresentam-se novamente os applaudidos concertistas de viola, Toboso e Gimenez, que se fizeram já ouvir no domingo passado, e que tanto agradaram. Estes artistas são auxiliados com a cooperação dos estudantes Costa Macedo, Agostinho Rego, Bernardo Lucas, Solano d'Abreu, Belchior Figueiredo e Eugenio de Castro.

O programma é o seguinte:

1.^a PARTE

TOBOSO E GIMENEZ

- 1.^º - Symphonia de Jean d'Arc...Verdi
- 2.^º - Sonho Dourado (walsa)...Strauss
- 3.^º - Moraima.....Spinoza

2.^a PARTE

- 1.^º - Symphonia da opera Semiramis... Rossini
- 2.^º - Serenata MouriscaChapê
- 3.^º - Dolores (walsa)....Waudteufel

3.^a PARTE

- 1.^º - Thema Allemão.....Aumel
- 2.^º - Celestial (Mazurka).....Toledo
- 3.^º - Vorrey Morire (Melodia)..Tosti
- 4.^º - Andante.....Gimenez
- 5.^º - Canto Arabe.....Cuevas
- 6.^º - Habanera.....Toboso
- 7.^º - Estudantina..... >>

Trata-se, portanto, de um anúncio ao segundo concerto que terá lugar na Academia Dramática de Coimbra a 10 de maio, não tendo sido possível, até à data, encontrar uma publicação relativa ao mencionado primeiro concerto de dia 3 de maio. O programa, ainda que partilhado com Manjon, consiste principalmente em obras que Toboso tocou em duo ao longo da sua vida com diversos guitarristas como, por exemplo, Parga, Moreno, Romans, Rojo, Plá ou Gil-Orozco (Mangado, 2021). As duas primeiras partes do concerto foram exclusivamente interpretadas em duo e, formalmente, revelam semelhanças estilísticas entre si. Constam, em ambas, transcrições de aberturas de ópera, obras de carácter dançante e, finalmente, obras de compositores espanhóis, o alicantino Ruperto Chapí e o murciano Gaspar Espinosa. A terceira parte tem início com uma peça denominada “Thema Allemão” de Aumel. Este é, na realidade, o duo “Introduction und Variationen über einen beliebten Walzer von Himmel” (Introdução e Variações sobre uma valsa favorita de Himmel), Op. 16, para duas guitarras ou piano, composta por Wilhelm Neuland. A obra, publicada em 1834, acompanhou Toboso ao longo da sua vida profissional e apresenta denominações bastante variadas (Mangado, 2021). Posteriormente, foram interpretadas obras a solo pelos dois músicos e, após confronto com outros programas de concertos da altura, é possível sugerir a seguinte distribuição: Toboso interpretou uma obra de Fermín Toledo e, muito provavelmente, “Vorrei morire”

de Francesco Paolo Tosti (sabendo que Manjón também realizou um arranjo desta obra, é plausível que a tenha interpretado). Seguidamente, Manjón tocou a sua obra (Andante) e uma obra de Cuevas. Não foi possível recolher informações sobre as restantes obras (“Habanera” e “Estudiantina”) cuja autoria recai, no anúncio, em José Toboso.

De Coimbra, José Toboso segue para o norte do país e surgirá, no jornal *A Folha de Vila Verde* datado de 21 de junho de 1885, a notícia da sua chegada a Braga: “Está n'esta cidade, onde tenciona dar alguns concertos de guitarra, o snr. José M. Toboso, concertista distincto e de grande nomeada.” (“Notícias de Braga”, 1885). Assim, a 1 de julho de 1885 poderemos ler que foi “n'uma sala do sr. Vianna, na Arcada, que na noite de quarta-feira se realizou o concerto de violão a 12 cordas, dado pelo distincto concertista hespanhol, sr. Toboso.” (“Concerto”, 1885b). A mesma publicação relata como “o habil concertista foi muito aplaudido pelos numerosos cavalheiros presentes” para posteriormente indicar um novo concerto de Toboso na Assembleia Bracarense no dia 4 de julho. Sucede-se novo hiato de notícias entre a publicação anterior e o excerto “Chronica das Praias” do *Jornal da Noite* de 17 de setembro de 1885 (“Chronica das Praias”, 1885), no qual se dava nota que Toboso se encontrava hospedado num hotel da praia da Granja onde participava, com grande sucesso, em saraus artísticos.

Tendo em conta a distância temporal entre os eventos de Coimbra e de Braga (43 dias) e o espaço das publicações entre Braga e Granja (77 dias), será provável que Toboso tenha mantido a sua atividade artística e realizado concertos nas principais cidades portuguesas (p.e., Porto ou Aveiro) durante estas semanas. Esta hipótese é confirmada pela seguinte notícia publicada no número de 5 de novembro do *Economista* (1885); mau grado, não foi possível identificar, à presente data, outras fontes mais específicas sobre os programas apresentados e a data de realização dos concertos:

Acha-se em Coimbra o distincto violista D. José Toboso, já conhecido no Porto, onde deu alguns concertos, assim como na Foz e em Matosinhos.

D. José Toboso dará um concerto unico na primeira d'aquellas cidades, em um dos salões do Club Academico; de Coimbra virá a Lisboa. (“Várias Notícias”, 1885b).

Para além do anúncio ao concerto de Coimbra, podemos traçar parte da trajetória artística prévia de Toboso, que inclui apresentações em locais de destaque como Porto, Foz (muito provavelmente Foz do Douro ainda que Mangado (2021) sugira Figueira da Foz com base na mesma fonte noticiosa) e Matosinhos. A realização de concertos em cidades tão distintas sugere uma ampla gama de contactos e uma reputação consolidada como músico itinerante. A notícia seguinte surge já a 7 de janeiro de 1886 e confirma a chegada de Toboso a Lisboa:

Real Gymnasio Club

Realisou-se hontem n'esta sociedade a apresentação do distincto concertista hespanhol o sr. D. José Toboso, que fez ouvir perante uma selecta concorrença de socios e senhoras de sua familia, alguns trechos em viola, admiráveis pela execução e sentimento. Confessamos que é a primeira vez que ouvimos tocar aquelle instrumento com tanta mestria. (“Real Gymnasio Club”, 1886).

As notícias seguintes surgem já do país vizinho, descrevendo um concerto de Toboso na cidade de Badajoz no dia 26 de junho de 1886 (Mangado, 2021). A 4 de julho de 1886 sabemos, pela descrição presente em “Elementos para um dicionário de Geographia e Historia Portugueza. Concelho d’Elvas e extintos de Barbacena, Villa-Boím e Villa Fernando, Victorino d’ Almada, 1889” que Toboso recebe de António Simões de Carvalho Barbas,⁵ importantíssima figura da história da música em Portugal, uma obra de concerto (Caetano, 2015).

A última notícia encontrada durante a presente pesquisa referente a um evento com a participação de Toboso em Portugal data de 25 de agosto 1886 e localiza-o no Luso onde realiza concertos e participa em encontros com a aristocracia (s.n., 1886).

Aproxima-se o final do percurso de Toboso. A sua estadia em Portugal foi uma das mais longas retratadas no presente trabalho (segunda apenas para a trajetória artística de Rebel Hernández), pois durou mais de um ano e meio. A sua atividade nas diversas cidades foi apoiada, evidentemente pela sua qualidade musical, mas também pela divulgação e repercussão da sua receção na imprensa e pela sua capacidade de relacionamento com várias camadas da sociedade. Não terá sido um percurso isento de imprevistos artísticos, como a eventual transição de concertos em duo com José Rojo para concertos a solo, pois uma análise ao percurso global de Toboso revela uma clara preferência pelas apresentações em duo, formação com a qual ocupará a maior parte da sua vida profissional (Mangado, 2021). O regresso a Lisboa pode ter tido uma receção menos entusiasta do que aquela esperada por Toboso, mas, após um ano de intensa atividade, é expectável que o efeito novidade tenha diminuído com o tempo. Após nova partida da capital, o percurso de Toboso levá-lo-á à Galiza onde, segundo Rei-Samartim, alcançará novos públicos e sucessos em Santiago de Compostela a novembro de 1886 (2020, p. 516).

2.3. Antonio Jiménez Manjón

2.3.1. Primeira Tournée Portuguesa (1885–1886)

Antonio Jiménez Manjón (1866–1919) foi um dos mais destacados intérpretes e compositores para guitarra da segunda metade do século XIX. Não obstante a sua valiosa contribuição para a história da guitarra, a informação referente aos seus primeiros vinte anos é escassa e, por vezes, contraditória. Nascido em Villacarrillo (Jaén), cego desde o primeiro ano de vida, Manjón deixou a sua vila natal para realizar concertos com apenas catorze anos de idade graças às suas precoce qualidades musicais (Altamira, 2012). Portugal conhecerá Manjón em 1885, três meses depois do fatídico terramoto de 25 de dezembro de 1884 na Andaluzia. A primeira notícia encontrada sobre a atividade artística

⁵António Simões de Carvalho Barbas (Elvas, 15-02-1849 / Coimbra, 28-03-1916) conhecido como Simões Barbas foi um versátil músico que conhecia e dominava diversos instrumentos musicais (guitarra, flauta, violoncelo, bandolim, etc.). Desde 1881 foi professor de música, adscrito à capela da Universidade de Coimbra e, em 1888 fundou a Tuna Académica da Universidade de Coimbra. Publicou na Casa Sueca de Engeström, e essas obras são alguns dos mais precoces exemplos de publicações para guitarra do século XX. Para mais informações, leia-se Caetano (2015).

de Manjón data de 15 de março e, dada a riqueza de detalhes aí contida, encontra-se seguidamente reproduzida na íntegra:

Telegrammas e correspondencias

TORRES NOVAS, 16

Sabbado houve aqui um concerto no club dado por um artista hespanhol que toca admiravelmente viola. Chama-se D. Antonio Gimenez. Já tinha dado dois concertos em Abrantes; partiu domingo para Santarem, onde vae dar tambem alguns concertos, supondo-se que irá em seguida a Lisboa. É um verdadeiro artista, antigo alumno do conservatorio de Paris. Tem de dezoito a vinte anos, é muito sympathico, pequeno buço loiro, e é cego. Nasceu na Andaluzia, que foi forçado a abandonar por causa dos terramotos. Toca *musica hespanhola caracteristica*, habaneres, peteneras, etc. musica italiana e musica classica com execução magistral. Esteve muito animado o concerto, a que assistiram as principaes familias da terra, muitos officiaes, auctoridades judiciaes e administrativas, etc.

O artista não marcou preço de entrada.

Um official de artilheria encarregou-se de fazer uma *quête* desde que soube das precarias circumstancias em que se encontrava o violinista, conseguindo obter 7 libras.

Tem sido muito concorrida e animada a feira no Rocio do Carmo, chamada feira de março.

E nada mais por agora tenho a comunicar-lhes (“Telegrammas e correspondências”, 1885).

Podemos então traçar o primeiro percurso de Manjón em Portugal: durante as primeiras semanas de março encontra-se em trânsito pela região centro do país e passa por Abrantes, a 14 de março apresenta-se em Torres Novas, e, a 15 de março, parte para Santarém onde terá realizado concertos. A 29 de março, Manjón apresenta-se à imprensa lisboeta num concerto realizado numa das salas do jornal *Commercio de Portugal* tendo o concerto sido divulgado não apenas naquele periódico (1885a), mas também n’*A Nação* (“Concertista”, 1885) e n’*O Economista* (“Várias Noticias”, 1885a). Manjón é descrito como “um moço muito sympathico e um artista digno de protecção” (“Concerto”, 1885a) e como um “habilissimo tocador de viola.” (...) “O sr. Antonio Gimenez, além de ser artista eximio, é cego, e isto basta para que mereça protecção.” (“Concertista”, 1885). No entanto, não foi possível encontrar outras notícias referentes a concertos ou apresentações públicas ocorridas em Lisboa nas semanas subsequentes. A leitura dos jornais lisboetas (*Commercio de Portugal*, *O Economista*, *A Nação*, *Diário Ilustrado*) publicados no período decorrido entre o dia 29 de março e o dia 3 de maio de 1885 (data do concerto de Manjón e de Toboso em Coimbra) não permitiu, salvo erro inadvertido, encontrar registos de qualquer outra atividade artística de Manjón na capital portuguesa. A notícia seguinte surge, pois, já em Coimbra para anúncio dos já mencionados concertos de Toboso e Manjón de 3 e 10 de maio de 1885. Manjón continuou a sua viagem em direção ao norte de Portugal (terá ele viajado com Toboso?) e, a 9 de agosto, é anunciado um concerto seu em Braga, mais especificamente na Sociedade Democrática Recreativa Bracarense

(“Concerto”, 1885c). Uma breve recensão surgirá, dias depois, publicada no *Commercio do Minho*:

Concerto. - Realisou-se na noite de domingo na Sociedade Democratica um magnifico concerto de viola franceza, pelo eximio artista cego, Antonio Jimenez.

Executou o desventurado moço formosissimos trechos classicos, recebendo ovações unanimes e prolongadas dos numerosos espectadores (“Concerto”, 1885d).

Novamente, o período entre Coimbra (10 de maio) e Braga (9 de agosto) comporta uma distância temporal muito expressiva. À semelhança do percurso de Toboso, podemos identificar diversas possibilidades geográficas para apresentação entre estas duas cidades, com especial relevância para o Porto. Adicionalmente, existe um novo vazio entre o concerto de Braga de 9 de agosto de 1885 e a notícia de um novo concerto que terá lugar quase um ano depois, a 5 de junho de 1886, e novamente em Braga:

Concerto.

Realisa ámanhã no elegante salão do Atheneu Commercial, da rua de Santo André o concerto de viola franceza o snr. D. Antonio Gimenez Monjon.

Os aplausos que este artista insigne tem arrancado a todos os innumeraveis espectadores das principaes cidades e villas do paiz, onde perante quem tem revellado a sua notavel mestria artistica, e o sentimento fino impressionativo que sabe imprimir às suas execuções, são a mais eloquente recommendação que lhe podemos fazer.

O snr. Monjon é um artista consummado; um artista d'alma que não só comprehende o bello da musica mas sabe traduzir o belo da musica com especial elegancia e mimo, em um instrumento tam difficil como é a viola franceza. (“Concerto”, 1886)

O enaltecimento francamente elogioso e poético com que o autor da notícia descreve Manjón, concede um desfecho honroso e memorável ao reconhecimento e ao percurso, já longo, deste músico em Portugal.

No atual momento da investigação, não nos foi possível identificar fontes primárias que nos especifiquem a atividade concertística de Manjón na cidade do Porto, embora aquela citada por Rei-Samartim, reproduzida abaixo, referente a um concerto na Galiza a 15 de junho de 1886, corrobore a sua participação em concertos no Palácio de Cristal.

Se halla de paso en esta capital el notable concertista Don Antonio Gimenez Manjon que á juzgar por referencias y lo que de él dicen los periódicos que tenemos á la vista es un verdadero y concienzudo artista que no puede confundirse con las vulgaridades que á cada paso se presentan con tan honroso título.

Su especialidad es la moderna guitarra de once órdenes que los portugueses llaman *viola francesa*.

El último punto en donde actúo el señor Manjon fué en el Palacio de Cristal de Oporto donde recibió una entusiasta ovacion.

El género del artista es clásico. (“Pontevedra y Galicia”, 1886)

Chega ao fim a primeira tournée de Manjón em Portugal. A sua estadia levá-lo-á a compor e a apresentar em concerto um “Potpourri español y portugués” (Rei-Samartim, 2022), obra não identificada (seria, eventualmente, uma versão antecessora da sua Rapsódia Gallega?), mas que revela uma especial relação e conexão maturada ao longo de mais de um ano em terras lusas. A sua atividade terá sido mormente concertística, sendo provável que Manjón se tenha dedicado, ainda que de forma mais informal, ao ensino, intenção revelada desde a sua chegada a Lisboa: “Parece que se fará ouvir nas salas do nosso collega *Correio da Noite*, abrindo, depois, um curso de viola.” (“Concertista”, 1885). Investigações futuras poderão avaliar a dimensão destes encontros pedagógicos e colmatar lacunas temporais na atividade concertística de Manjón em Portugal.

2.3.1. Segunda Tournée Portuguesa (1890)

Manjón regressa a Portugal, acompanhado pela sua esposa, a pianista Rafaela Salazar Manjón, em junho de 1890. Tal como fizera no passado, organiza e oferece um recital dedicado à imprensa lisboeta de modo a divulgar o seu trabalho e construir redes de contactos que irão apoiar futuros concertos do duo em Portugal. O primeiro recital começou a ser divulgado no dia 3 de junho pelo *Jornal da Noite* (1890) e viria a ter lugar dois dias depois no salão da Real Academia de Amadores de Música. À data da publicação deste primeiro anúncio, estaria já em andamento a negociação para futuros eventos do duo: “Os concertos publicos [dos Manjón] começarão brevemente, devendo, segundo todas as probabilidades, realizar-se no salão da Trindade” (“Concerto”, 1890). A 7 de junho foi publicada uma das mais completas críticas sobre um concerto do duo Manjón a que foi possível aceder durante a presente pesquisa. Nela, o articulista elogia Manjón enquanto instrumentista virtuoso, como habilíssimo transcritor e notável compositor. Pela rara dimensão, pela riqueza de informação contida, segue-se a transcrição integral da crítica:

Concerto. - Verificou se, com efeito, ante-hontem, na Real Academia de Amadores de musica, o concerto dado pelo sr. D. Jimenez Manjon e sua ex.^{ma} esposa a sr.^a D. Salazar Manjon, concerto de viola e piano. Esta pequena festa musical, dada principalmente em honra da imprensa de Lisboa, esteve muito animada e deixou satisfeitos todos que a ella assistiram.

D. Jimenez Manjon é innegavelmente uma verdadeira notabilidade e talvez a primeira no instrumento que escolheu (viola francesa de onze córdas) e a que dedicou todo o seu brilhante talento e toda a sua vocação artística.

É assombroso o que elle, cego de nascença, revéla de conhecimento profundo da musica e de primor na execução, excedendo tudo quanto até hoje se tem exhibido á nossa admiração e aos nossos aplausos.

É principalmente, o que foi para muitos dos ouvintes uma grande surpresa, na musica classica, onde Jimenez mais entusiasmo causa, porque adapta admiravelmente o seu instrumento favorito a todas as bellezas e difficuldades das composições de Sor, Mendelssohn, Schumann e Beethoven, fazendo sobresahir com rara habilidade todos os encantos d'essa escóla immortal.

Como no auditorio abundavam verdadeiros amadores, foram elles inexoraveis para com o illustre artista, forçando-o a bizar alguns dos mais bellos e mais difficeis trechos.

A execução é de tal ordem, que dir-se-hia ter tal musica sido inventada e escripta unicamente para a viola franceza!

Como esperamos que o sr. D. Jimenez Manjon se faça ouvir em publico, haverá occasião para se verificar que não exageramos.

Sua esposa D. Salazar Manjon é uma pianista distinctissima, que no methodo, comprehensão e execução, se mostra digna do 1º premio do Conservatorio de Madrid, distinção que basta para dar um logar importante no artistico. A gentil pianista foi, como seu marido, muito applaudida.

Não esqueceremos mencionar que a ultima parte do concerto foi toda preenchida por uma suite em mi menor, composição de D. Jimenez Manjon, trechos de grande mimo e em que elle se revéla compositor tão notavel como é notavel executante. (“Concerto”, 1890b)

A crítica é, a todos os níveis, auspiciosa e seria previsível que os concertos seguintes recebessem, de organizadores e do público, igual reconhecimento.

Os concertos em Lisboa do duo Manjón foram organizados no Real Colyseu de Lisboa, sala inaugurada em 1887, e não no Teatro da Trindade como inicialmente previsto. É muito provável que a maior capacidade de lotação do Real Colyseu tenha contribuído para esta escolha. O anúncio ao primeiro concerto tem honras de primeira página no *Diário Illustrado* (Figura 2) e outros anúncios encontram-se publicados no *Correio da Manhã* (“Espectaculos”, 1890) e *Commercio de Portugal* (“Colyseu”, 1890), jornal que publicou a anterior e laudativa crítica.

Figura 2. Diario Illustrado de 12 junho 1890



Fonte: “Hoje – Real Colyseu – Hoje”, 1890)

Tendo em consideração os anúncios publicados no *Correio da Manhã* dos dias 14 e 16 de junho em conjugação com o anunciado no *Diario Illustrado* (12 de junho), estariam previstos três concertos no total, concertos esses que seriam realizados precisamente a 12, 14 e 16 do citado mês. Seria expectável que o reconhecimento da crítica não apenas coincidisse com o do público, mas também atendesse às necessidades financeiras do próprio duo. Tal não acontece, pois como se lê em notícia publicada a 14 de junho:

Pede-nos o sr. Antonio Jimenez Manjon, artista hespanhol que veiu a Lisboa na intenção de dar concertos de viola franceza, para participar ao publico que, em virtude das

fracas vantagens que lhe offerecia o contracto feito com a empreza do Colyseu, rescindiu esse contracto, de acordo com a mesma empreza.

O sr. Jimenez Manjon parte hoje no comboio da noite, para o Porto.

Desejamos lhe mais felicidades do que as que encontrou por cá. (“Foyer”, 1890)

Não terá sido sem alguma desilusão que, após tão auspiciosa análise da crítica especializada, o duo Manjón parta, a 14 de junho, em direção ao norte do país. O duo apresentar-se-á de seguida em Coimbra onde fará dois concertos. Não é possível precisar a data do primeiro concerto, mas terá, muito provavelmente, ocorrido entre 16 e 20 de junho de 1890, pois tal como descrito pel’ *O Tribuno Popular* de 21 de junho de 1890: “Realisa-se hoje o 2.º e ultimo concerto na Sala da Associação dos Artistas, pelo celebre artista Jimenez Manjon, coadjuvado por sua esposa Salazar Manjon. O programma é deveras attrahente.” (s.n., 1890).

É possível conhecer o programa apresentado pelo duo graças à divulgação dos concertos pela imprensa da cidade do Porto. A primeira notícia da chegada de Manjón ao Porto foi publicada a 22 de junho: “O reputado concertista de viola franceza, snr. Gimenez Manjon, que se acha em Coimbra, vem procimamente a esta cidade dar um concerto, com sua esposa a snr.^a Salazar, que o acompanha ao piano.” (“Correio de Theatros”, 1890). O concerto terá, segundo o *Jornal do Porto* (“Concerto de Viola e Piano”, 1890), lugar no “Palacio de Crystal” a 28 de Junho, o preço será para a “Entrada geral 200 reis, cadeiras reservadas mais 100 reis; creanças de 7 a 12 annos, 100 reis. - No caso de mau tempo o espectaculo realisar-se ha na Nave Central” e o programa anunciado é o seguinte:

Primeira parte: - Romanza e movimento continuo da “suite en mi menor” - em viola franceza e piano, Maujon [sic]

Viola franceza: Movimento apasionado, Schumann; Romanza em lá, Mendelssohn; Peteneras (aire hespanhol) Maujon

Segunda parte: - Piano: Fantasia op. 28 e Andante - Allegro com moto-presto, Mendelssonh.

Viola franceza e piano: Rondó em “lá menor”, Aguado [sic]; “Rafaele” romanza, Maujon.

Viola franceza: Andante e Scherzo da Grande Sonata, Sor; Fantasia hespanhola, Maujon

O programa, com grafia variável no nome de Manjón,⁶ apresenta obras de grande relevo do repertório guitarrístico como o *Rondó em lá menor* de D. Aguado e andamentos da Sonata de F. Sor. Trata-se, muito possivelmente, da 2º Grande Sonata, op. 25, apesar da diferencia da nomenclatura atribuída ao segundo andamento (Scherzo no lugar de Allegro). De acordo com Rei-Samartim (2022), Manjón apresentará esta obra, na sua versão completa, nos seus concertos de 1891 na Galiza. A escolha de repertório revela um aprimoramento na construção de programas desde a última visita em 1885 a Portugal ou 1886 na Galiza. Nesses anos, a escolha de Manjón incidiu principalmente em

⁶ Ao longo da pesquisa foram encontradas, nas publicações identificadas, as seguintes variações gráficas ao nome de Manjón: Marijon, Marigon, Monjon, Maujon ou ainda Jimenes e Gimenez. Futuros pesquisadores poderão recorrer a estas variações durante os seus trabalhos de investigação em acervos digitais.

transcrições (como processo de alargamento de repertório, como aproximação às preferências do público, como legitimação do instrumento) e obras da sua própria autoria, obras essas de cariz, índole musical mais ligeira, de salão, intimamente relacionadas com os contextos de apresentação mais frequentes de Manjón. O desenvolvimento na definição dos programas e das próprias composições deve, muito provavelmente, ser fruto do seu matrimónio, contraído em 1890, com a pianista Rafaela Salazar, união que certamente contribuiu para a cristalização da obra artística e pedagógica de Manjón tal como proposto e discutido por Altamira (2009). O programa foi igualmente divulgado n'*A República* (“Palacio de Crystal”, 1890).

O concerto realiza-se então a 28 de junho e, no dia seguinte, foi possível ler uma crítica ao evento:

Os concertistas Maujon [sic]

Fez-se o concerto, perante uma concurrencia pequenissima, no Palacio de Crystal. Illuminação de *pequena gala*, as arvores immobilisadas, punham a sua nota escura, como pedaços de treva amontoada, na luz branca do luar: algumas senhoras com as suas toilettes claras, frescas, em que os perfis se esbatiam, arrastavam um tedio insupportavel, de quem se sentia corrido pelo *brouhaha* da cidade festejando o *caduco S. Pedro*.

Era desolador, d'uma amargura infinita ver Maujon, com a sua figura esguia e triste, d'uma brancura marbrina, gemer sentidamente, melancolicas canções, na viola franceza, deante de meia duzia de pessoas que o ouviam, bocejando, no embotamento revoltante de quem não comprehende ou não pode sentir.

Feliz, n'este momento, do pobre artista cego, que não pôde ver o irrespeito d'un publico sem nervos.

A senhora Maujon acompanhou o ao piano, executando também só, magnificos trechos de musica. (“Os Concertistas de Maujon”, 1890)

A crítica revela um novo infortúnio do duo Manjón em Portugal. Após as dificuldades sentidas em Lisboa, onde o duo se viu obrigado a cancelar os concertos previstos em virtude dos fracos resultados financeiros, eis que o concerto no Porto, certamente ansiado como um marco da tournée portuguesa, confirma o descaso da sociedade perante os concertistas. A calendarização, coincidente com a celebração das festas em honra de S. Pedro, terá certamente contribuído para a fraca afluência do público.

Chega ao fim a 2.^a tournée portuguesa de Antonio Jiménez Manjón. A curta duração de cerca de um mês é, perante a dimensão temporal da 1.^a tournée, indicadora de alguma desilusão com a última visita e, em segunda instância, reveladora de um foco e objetividade para o futuro do duo. A flexibilidade no agendamento e calendarização de espaços, possível em 1885 aquando da realização dos concertos a solo, encontrava-se reduzida pela necessidade da existência (ou apenas necessidade) de um piano. Certamente que tal indispensabilidade terá contribuído para que a agenda de 1890 tivesse um maior grau de precisão na sua calendarização. Nos meses seguintes, o duo Manjón apresentar-se-á na Galiza (Rei-Samartim, 2022) e, em 1893, o duo parte para a América Latina, onde Antonio Jiménez Manjón publicará algumas das suas obras e influenciará, de maneira

profunda e duradoura, a comunidade artística do continente sul-americano onde se destaca, sobremaneira, o nome de Agustín Barrios.

2.4. Rebel, Tost, Peraire, Soria

2.4.1 Rebel

A ordem de apresentação dos ilustres músicos acima mencionados segue exclusivamente a sequência cronológica dos seus concertos. Naturalmente, o grau de influência, artística e/ou geográfica de cada um é variável em função do contexto e duração em que o seu trabalho (performativo ou pedagógico) se desenvolve.

O primeiro nome, Agustín Rebel Hernández, é, na minha opinião, um nome maior da história da guitarra em Portugal. Tendo em consideração a dimensão possível para o presente artigo e o espectro temporal da sua atividade em Portugal que se estende, de acordo com a atual pesquisa, de 1885 a 1909 (“Cartas de Verão”, 1885; Soares, 2023), encontra-se em preparação um artigo exclusivamente dedicado à atividade deste músico em Portugal. Rebel realizou, tal como se verá no futuro texto, concertos de norte a sul do país onde recebeu elogios do público pelas suas capacidades artísticas e composicionais (os seus concertos eram primordialmente preenchidos por composições próprias que, na sua essência, refletiam uma estética nacionalista espanhola). Adicionalmente, publicou um método para guitarra (Rei-Samartim, 2020), lecionou na Escola Nacional de Música⁷ (“Escola Nacional de Música”, 1903), foi professor de Martinho d’Assunção, por sua vez professor de José Duarte Costa (Aires, 2010) o que, consequentemente, coloca Rebel nas primeiras raízes de uma eventual árvore genealógica da guitarra em Portugal.

2.4.2. Tost

A 18 de dezembro de 1886 é anunciado o concerto de Raphael Torts no jornal *A Correspondência do Norte*. A notícia descreve como “O snr. D. Raphael Torts vem precedido de bastante fama; a julgar pelos elogios que lhe teem sido tecidos pela imprensa portugueza, é um artista de primeira ordem.” (“Sarau Litterario-musical”, 1886). O mesmo nome surge no número 4179 do jornal *Conimbricense* de 1887 (Braga, 2013) para divulgar um concerto deste músico na “cidade dos estudantes”. Ao considerar o período temporal, é muito provável que exista um equívoco na escrita do nome e que se trate, na

⁷Ainda que apresente alguma semelhança com o atual nome da Escola de Música do Conservatório Nacional (instituição fundada em 1835 e, entre 1840 e 1910, designada como Conservatório Real de Lisboa), a Escola Nacional de Música foi fundada em 1902 por Júlio Cardona Guilherme Ribeiro, Matta Junior, Hernani Torres, Júlio Larcher, Anselmo de Sousa, Luiz Rodrigues e Eduardo Noronha (“Noticiário do Paiz”, 1902). Funcionou temporariamente no nº 107 da Rua da Barroca em Lisboa tendo transitado de seguida para o nº 33 da Rua das Flores onde funcionou durante alguns anos. Entre os cursos oferecidas, encontramos Bandolim, Guitarra e Viola lecionadas pelos professores Júlio Câmara, Júlio Silva e Agustín Rebel (“Escola Nacional de Música”, 1903), disciplinas instrumentais inéditas em contextos de maior institucionalidade.

realidade, de Rafael Tost, de nome completo Rafael Tost y Marías. Tal como descrito por Salinas (2014), Rafael Tost foi um guitarrista itinerante que, como muitos outros músicos, percorria as cidades da nação de Espanha e que oferecia concertos em espaços de diferentes tipologias. Salinas inclui ainda uma crítica a um concerto realizado por Tost em 1892 na localidade de Betanzos, Corunha: “(...) al terminar la primera parte del programa era unánime la opinión de que el profesor no era ninguna notabilidad. Cuando más podía pasar por un alumno aventajado de Parga” (Salinas, 2014). Existe, no meio artístico, uma pluralidade de expressões cujo espectro varia das mais discretas matizes até às mais exuberantes demonstrações de virtuosismo e Tost poderá assim representar uma faixa de artistas de mais modestas inspirações.

2.4.3. Brassó e Peraire

Um interessante exemplo de adaptabilidade a múltiplos contextos geográficos, é-nos relatado nos diversos anúncios aos concertos de Brassó e Peraire, duo de violino e guitarra. É, no momento atual, particularmente difícil a identificação destes músicos, pois os seus nomes, à semelhança de tantos outros nomes (veja-se o caso de Manjón), sofreram variantes gráficas. Assim, é possível encontrar os nomes Brassó (o mais comum), Brasó, Braré, Brazó e Braró para identificar o violinista e Peraire (novamente, o mais frequente), Perais, Pereira e Perdire para nomear o guitarrista. É referida, ao longo das notícias publicadas, uma afiliação ao Conservatório de Barcelona, o que indica uma eventual ascendência catalã dos dois artistas. A primeira notícia data de 9 de abril de 1888 e localiza o duo em Guimarães onde “(...) deram ontem um concerto no café do snr. Fernandes. O violinista toca primorosamente, sendo muito applaudido, assim como tambem o foi o snr. Peraire que toca violão.” (“Concertistas”, 1888). A notícia seguinte, de 1892, relata a apresentação do duo nas termas de Caldas da Felgueira, espaço privilegiado pela burguesia que assiste, segundo a mesma fonte, aos concertos privados do compositor e pianista Alexandre Rey Colaço (“Caldas da Figueira”, 1892). Já em 1893, são anunciados os concertos de Brassó e Peraire no Real Colyseu de Lisboa. A análise do trajeto destes músicos demonstra aquilo que pode ser descrito como um percurso ascendente no que diz respeito ao estatuto dos espaços de apresentação. A sua chegada a Lisboa não deixa, no entanto, de conter alguns elementos surpreendentes. pois Brassó e Peraire são anunciados como pessoas com deficiência visual, informação essa que não tinha sido divulgada nas publicações acedidas. Durante o mês de junho de 1893, o duo apresentou-se em espetáculos onde figuravam ilusionistas (Dicka, a Misteriosa), encantadores de animais (Sakontala, a fascinadora de pombos), e os adestradores de animais Madame Demansy e Antonet (“Real Colyseu”, 1893a, 1893b). No que diz respeito ao repertório, é possível conhecer uma parte das obras interpretadas graças ao *Diário Ilustrado* (“Pelos Palcos e Círcos”, 1893) onde vem referida a execução da Sinfonia de abertura de Semiramis (Rossini) e de uma valsa de concerto sendo imediatamente perceptível a semelhança com os programas anteriormente realizados por Toboso e Manjón. Um outro elemento que revela a popularidade de Brassó e Peraire é o facto de, entre 15 e 22 de junho, os seus concertos de periodicidade, *grosso modo*, trissemanal serem comumente anunciados como os últimos eventos protagonizados

pelo duo, estratégia comumente usada por empresários para atrair público. Tal como se pode ler, a 15 de Junho: “Ultimo espectaculo em que tomam parte os cegos Brassó e Peraire (...)” (“Echos de Havaneza”, 1893); a 17 de Junho: “A despedida dos cegos Brasó e Perais, os excellentes professores de violino e violão realisa-se esta noite, devendo atrahir enorme concorrecia.” (“Real Colyseu”, 1893a); a 20 de Junho: “apresentam-se esta noite extraordinariamente, e pela ultima vez ao publico lisbonense, gratos ao sympathico e delirante acolhimento que lhes foi feito” (“Real Colyseu”, 1893c); a 22 de Junho: “A pedido, realisam hoje um ultimo concerto, no Real Coliseu, os célebres cegos Brasó e Peraire que nos poucos concertos que deram entre nós souberam impôr-se como verdadeiras notabilidades, e como taes foram consagrados.” (“Echos dos Bastidores”, 1893). A carreira do duo continuou rumo ao norte chegando, meses depois em setembro de 1893, à Galiza onde continuaram as suas apresentações (Rei-Samartim, 2020). É, no meu entender, muito interessante notar a adaptabilidade deste duo aos diferentes espaços de apresentação, a sua capacidade de divulgação, bem como a sua capacidade de atração de interesse e gestão profissional, capacidades essenciais a qualquer músico, independentemente da sua época.

2.4.4. Luis de Soria

O último nome encontrado para esta pesquisa de cariz maioritariamente hemerográfico é o de Luis de Soria Iribarne (Almería, 1851 – Madrid, 1935). Discípulo de Julián Arcas, amigo de Francisco Tárrega (com quem, aliás se apresentaria em concerto), Luis de Soria pertence a um ilustre grupo de instrumentistas do século XIX cujas preferências recaíram sobre guitarras com um número de cordas superior ao normal (Altamira, 2005). Para além de ter realizado concertos em duo com Francisco Tárrega, Luis de Soria tocou em duo igualmente com José Toboso e, em 1883, ao lado de Toboso e de Eduardo Moreno Borraz, teve possibilidade de se apresentar perante as famílias reais espanholas e portuguesas num concerto realizado no palácio de Aranjuez (Mangado, 2021, p. 85). Luis de Soria atuou em Portugal no dia 21 de janeiro de 1898, tal como se pode ler na seguinte notícia: “Esta tarde ás 3 horas, um violinista hespanhol que se acha entre nós, o sr. Luiz de Soria dá um concerto no salão Sassetti offerecido á imprensa.” (“Echos dos Bastidores”, 1898). Soria procura seguir o processo já descrito anteriormente, uma exibição inicial perante jornalistas e melómanos, de modo a alargar a sua rede de contactos e agenda de concertos. O uso do termo “violinista” poderá tratar-se de um simples engano ou, eventualmente, denotar o desconhecimento do redator perante terminologia adequada (violista). Tal confusão não surgiria na notícia seguinte, onde o seu nome é referenciado e elogiado ao lado do já mencionado Alexandre Rey Collaço: “Amanhã é a distribuição de premios nas escolas Caridade e Divina Providencia, com a assistencia do sr. Nuncio. Os srs. Rei Collaço distincto pianista e Luiz de Soria eximio concertista de viola, abrilhantarão esta festa dos probresinhos.” (“Echos Mundanos”, 1898). No dia 4 de fevereiro, Luiz de Soria realiza um concerto no Teatro do Gymnasio (“Espetáculos”, 1898), evento onde apresenta obras de Chueca, Espinosa e de sua autoria, e que é positivamente descrito no dia seguinte pelo cronista do diário *A Nação*:

D. Luiz Soria

Esteve muito animada a recita de hontem no Gymnasio, em que tomou parte o distinto violista hespanhol, sr. Luiz Soria. O exímio artista desempenhou todos os seus numeros de uma maneira extraordinaria, fazendo entusiasmar os espectadores com o producto magico da sua viola. Foi um espectáculo para entendidos e bons amadores que não se cançaram em applaudir o sympathico artista. (“D. Luiz Soria”, 1898)

A escassez relativa de notícias sobre a presença de Soria em Portugal não é, evidentemente, representativa da sua importância enquanto músico (*vide* Rodríguez, 2021), compositor, professor (foi, p.e., professor de Regino Sainz de la Maza) e mesmo inovador instrumental na qualidade de luthier (trata-se de um dos principais representantes da guitarra multicordal, a designada “Guitarpa”).

Figura 3. “Cuarteto guitarpista español”⁸



Fonte: Recursos de domínio público da Biblioteca Nacional da Espanha.

3. Conclusão

A anterior descrição procurou revelar a amplitude, até ora pouco explorada, da atividade concertística realizada por músicos espanhóis em Portugal entre 1854 e 1909. Algumas das maiores figuras da guitarra do século XIX como Huerta, Cano ou Manjón percorreram

⁸ Da esquerda para a direita, José Rojo, Juan Viñolo, Joaquín Bielsa e Luis Soria. Fotografado por Viuda de Edgardo Debas, junho de 1900.

o país, aqui compuseram obras, estreitaram laços artísticos e pedagógicos ao longo das suas tournées, cuja duração variava de algumas semanas até períodos superiores a um ano. Neste aspeto, merece especial relevo o caso de Agustín Rebel Hernández, cujo estabelecimento em Portugal durou várias dezenas de anos. Tão necessária na época como nos dias de hoje, demonstra-se a capacidade de adaptação dos artistas aos espaços sociais e artísticos que percorreram, bem como a sua capacidade de divulgação e protoagenciamento. No que diz respeito ao reconhecimento do estatuto do instrumento e dos instrumentistas, muito estaria por percorrer, pois tal como sugerido pelo artigo d'*A Arte Musical* dedicado a Miguel Llobet: “Enaltecer um tocador de viola, por muito famoso que ele seja, é uma cousa que fará sorrir muito provavelmente o snobismo e a basófia indígena.” (“Miguel Llobet”, 1912). É, no entanto, inegável que as atividades e presenças dos músicos anteriormente referidos, simbolizam a existência de um público e esse público simboliza o despertar de uma nova geração de músicos em Portugal.

Financiamento: Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00472/2020, com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDB/00472/2020>.

Referências

- Alegria, J. A. (1989). *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos fundos musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Altamira, I. R. (2009). *Antonio Jiménez Manjón en Madrid (1913)*. <https://studylip.es/doc/3486093/jimenezmanjon-en-madrid-19134>
- Altamira, I. R. (2012). La guitarra clásica en la ciudad de Alicante (1875-1936). *Roseta*, 7, 20–50.
- Amorim, H. (2018). Melchior Cortez e a Academia Brasileira de Violão: uma página do ensino do instrumento na primeira metade do século XX. *Revista Vortex*, 6(1). <https://doi.org/10.33871/23179937.2018.6.1.2402>
- [Anúncio ao 2º concerto do duo Manjón em Coimbra]. (1890, junho 21). *O Tribuno Popular*, 3579. Alma Mater, Universidade de Coimbra. <https://hdl.handle.net/10316.2/83552>
- Braga, C. (2013). *O teatro cantado em Coimbra (1880-1910): Géneros, grupos e contextos* [Tese de Mestrado. Universidade de Aveiro, Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/12326>
- Caetano, A. (2015). O manuscrito dedicado a António Simões de Carvalho Barbas (circa 1896). *Tuna Académica da Universidade de Coimbra*. <https://tunauc.wordpress.com/arquivo/bau-de-memorias/arquivo2/antonio-simoes-de-carvalho-barbas/>
- Caldas da Felgueira (1892, julho 21). *Commercio de Portugal*, 3898. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890375&pagfis=15621>
- Cartas de Verão. (1885, agosto 23). *Correio da Manhã*, 214. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=1016>
- Chronica das Praias. (1885, setembro 17). *Jornal da Noite*, 4444. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890820&pagfis=18165>
- Chronica Occidental. (1885, fevereiro 11). *O Occidente*, 221. Hemeroteca Digital de Lisboa. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1885/N221/N221_master/N221.pdf
- Colyseu. (1890, junho 12) *Commercio de Portugal*. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890375&pagfis=13130>

- Concertista. (1885, março 29). *A Nação*, 10404. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/viewer/145144/?offset=2#page=2&viewer=picture&o=info&n=0&q=>
- Concertista. (1907, agosto 13). *Commercio do Minho*, 5144. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/147881#?c=&m=&s=0&cv=>
- Concertista de violão. (1906, setembro 4). *Commercio do Minho*, 5002. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/147491>
- Concertista de violão. (1908, agosto 4). *Commercio do Minho*, 5290. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/148089#?c=&m=&s=0&cv=>
- Concertista notável. (1905, maio 11). *Commercio do Minho*, 4809. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/147256#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Concertistas. (1888, abril 9). *Comércio de Guimarães*, 358. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca/item/17714#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Concerto (1885a, março 29). *Commercio de Portugal*, 1719. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890375&pagfis=6914>
- Concerto. (1885b, julho 2). *Commercio do Minho*, 1836. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/140084#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Concerto. (1885c, agosto 8). *O Constituinte*, 506. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/178577#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Concerto. (1885d, agosto 11). *Commercio do Minho*, 1853. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/140169#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Concerto. (1886, junho 5). *O Constituinte*, 584. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/178736#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Concerto. (1890a, junho 3). *Jornal da Noite*, 6068. Hemeroteca Digital Brasileira. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890820&pagfis=24873>
- Concerto. (1890b, junho 7). *Commercio de Portugal*, 3268. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890375&pagfis=13112>
- Concerto de viola e piano. (1890a, junho 28). *O Jornal do Porto*, 151. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://purl.pt/14338/1/j-822-g_1890-06-28/j-822-g_1890-06-28_item2/j-822-g_1890-06-28_PDF/j-822-g_1890-06-28_PDF_24-C-R0150/j-822-g_1890-06-28_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf
- Conferencia-Retrato. (1905, maio 16). *Commercio do Minho*, 4811. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hemeroteca-bpb/item/147321#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Correio de theatros. (1890, junho 22). *A República*, 67. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://purl.pt/14332/1/j-3135-g_1890-06-22/j-3135-g_1890-06-22_item2/j-3135-g_1890-06-22_PDF/j-3135-g_1890-06-22_PDF_24-C-R0150/j-3135-g_1890-06-22_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf
- D. Luiz Soria. (1898, fevereiro 5). *A Nação*, 12606. Biblioteca Digital Nacional de Portugal. <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/viewer/148429/?offset=1#page=1&viewer=picture&o=info&n=0&q=>
- Echos da Havaneza. (1893, junho 15). *Correio da Manhã*, 2668. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=12672>
- Echos da Havaneza. (1894, fevereiro 17). *Correio da Manhã*, 2094. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=13664>

- Echos dos Bastidores. (1893, junho 22). *Correio da Manhã*, 2675. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=12701>
- Echos da Havaneza. (1886, agosto 25). *Correio da Manhã*, 522. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=2509>
- Echos dos Bastidores. (1898, janeiro 21). *Diário da Manhã*, 18. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=18639>
- Echos Mundanos. (1898, janeiro 29). *Diário da Manhã*, 25. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=18668>
- Escola Nacional de Música. (1903, janeiro 15). *A Arte Musical*, 213. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://purl.pt/29260/1/mpp-31-v_1903-12-15/mpp-31-v_1903-12-15_item2/mpp-31-v_1903-12-15_PDF/mpp-31-v_1903-12-15_PDF_24-C-R0150/mpp-31-v_1903-12-15_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf
- Espectáculos. (1854a, agosto 20). *Imprensa e Lei*, 303. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=896969&pagfis=747>
- Espectáculos. (1854b, agosto 24). *Imprensa e Lei*, 306. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=896969&pagfis=758>
- Espectáculos. (1854c, agosto 27). *Imprensa e Lei*, 309. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=896969&pagfis=771>
- Espectáculos. (1855, agosto 29). *Imprensa e Lei*, 606. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=896969&pagfis=1851>
- Espectaculos. (1871, junho 20). *Jornal da Noite*, 145. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=890820&pagfis=605>
- Espectaculos. (1890, junho 12). *Correio da Manhã*, 1708. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=8178>
- Espetáculos. (1898, fevereiro 4). *O Tempo*, 467. Biblioteca Digital Nacional de Portugal. https://bndigital.bnportugal.gov.pt/viewer/116608/?offset=2#page=3&viewer=picture&o_=info&n=0&q_
- Festas d'ámanhã. (1885, janeiro 17). *Jornal da Noite*, 4219. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890820&pagfis=17244>
- Foyer. (1885a, janeiro 16). *Jornal da Noite*, 4218. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890820&pagfis=17239>
- Foyer. (1885b, janeiro 31). *Jornal da Noite*, 4250. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890820&pagfis=17287>
- Foyer. (1890, junho 14). *Jornal da Noite*, 6076. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=890820&pagfis=24907>
- Guitarristas Hespanhoes. (1885, janeiro 8). *Commercio de Portugal*, 1654. Hemeroteca Digital Brasileira. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890375&pagfis=6662>
- Guitarristas malagueños. (1885, março 4). *O Economista*, 1055. Hemeroteca Digital Brasileira. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=891029&pagfis=4307>
- Hoje – Real Colyseu - - Hoje. (1890, 12 junho). *Diario Ilustrado*, 6176. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://bndigital.bnportugal.gov.pt/viewer/124123/?offset=1#page=1&viewer=picture&o_=info&n=0&q_
- Lains, P. (1995). *A economia portuguesa no século XIX*. Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Mangado, J. M. (2021). *José Martínez Toboso (1857-1913), El Señor de las Once Cuerdas*. Edição do Autor.
- Manzanera López, A. (2018). Antonio Cano y Curiela (Lorca, 1811-Madrid, 1897): Guitarrista ilustre. *Revista Clavis*, 10. https://www.lorca.es/pdf/cultura/revista_clavis/clavis_10/cap_5.pdf
- Matinée. (1885, 9 maio). *O Tribuno Popular*, 3049. Alma Mater, Universidade de Coimbra. <https://am.uc.pt/item/61301>
- Miguel Llobet. (1912, junho 30). *A Arte Musical*, 325. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://purl.pt/29260/1/mpp-31-v_1912-06-30/mpp-31-v_1912-06-30_item2/mpp-31-v_1912-06-30_PDF/mpp-31-v_1912-06-30_PDF_24-C-R0150/mpp-31-v_1912-06-30_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf

- Namora, R. (2023). *Antonio Jiménez Manjón, Prelúdio em Lá*. Website: <https://ruinamora.com/2023/07/20/antonio-jimenez-manjon-preludio-em-la-estudo-no15/>
- Noticiário. (1897, dezembro 15). *Amphion*, 23. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890170&pagfis=1915>
- Noticiário do Paiz. (1902, julho 15). *A Arte Musical*, 85. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://purl.pt/29260/1/mpp-31-v_1902-07-15/mpp-31-v_1902-07-15_item2/mpp-31-v_1902-07-15_PDF/mpp-31-v_1902-07-15_PDF_24-C-R0150/mpp-31-v_1902-07-15_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf
- Notícias de Braga. (1885, junho 21). *A Folha de Vila Verde*. Biblioteca Digital do Cávado. <https://aqualibri.cimcavado.pt/handle/20.500.12940/8586>
- Os concertistas Maujon. (1890, junho 29). *O Jornal do Porto*, 152. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://purl.pt/14338/1/j-822-g_1890-06-29/j-822-g_1890-06-29_item2/j-822-g_1890-06-29_PDF/j-822-g_1890-06-29_PDF_24-C-R0150/j-822-g_1890-06-29_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf
- Palacio de Crystal. (1890, junho 28). *A República*, 70. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://purl.pt/14332/1/j-3135-g_1890-06-28/j-3135-g_1890-06-28_item2/j-3135-g_1890-06-28_PDF/j-3135-g_1890-06-28_PDF_24-C-R0150/j-3135-g_1890-06-28_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf
- Pelos palcos e circos. (1893, junho 15). *Diário Ilustrado*, 7262. Biblioteca Nacional Digital de Portugal. https://purl.pt/14328/1/j-1244-g_1893-06-15/j-1244-g_1893-06-15_item2/j-1244-g_1893-06-15_PDF/j-1244-g_1893-06-15_PDF_24-C-R0150/j-1244-g_1893-06-15_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf
- Pinheiro, A. (2010). *Um caso no ensino não-oficial da música* [Tese de Mestrado. Universidade de Aveiro, Aveiro].
- Pontevedra y Galicia. (1886, junho 15). *Crónica de Pontevedra*, 38. Galiciana Biblioteca Dixital de Galicia. <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/consulta/registro.do?id=10000186044>
- Prando, F. (2021). Spanish Guitarists in Nineteenth-Century São Paulo. *Soundboard Scholar*, 7(1). <https://digitalcommons.du.edu/sbs/vol7/iss1/21>
- Pujol, E. (1960). *Tarrega: Ensayo biográfico*. Los Talleres Gráficos de Ramos, Afonso & Moita, Lda.
- Ramírez Rodríguez, C. (2021). Entre lo flamenco y lo cubano: La composición para guitarra de Luis Soria Iribarne (1850-1935). *Revista Centro de Investigación Flamenco Teletusa*, 14(16), 6-21. <https://doi.org/10.23754/teletusa.141601.2021>
- Ramos Altamira, I. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Club Universitario, Editorial (ECU)
- Real Colyseu. (1893a, junho 17). *Commercio de Portugal*, 4170. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890375&pagfis=16711>
- Real Colyseu. (1893b, junho 20). *Commercio de Portugal*, 4172. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890375&pagfis=16719>
- Real Gymnasio Club. (1886, janeiro 8). *Jornal da Noite*, 4552. Hemeroteca Digital Brasileira. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890820&pagfis=18607>
- Rei-Samartim, I. (2020). *A guitarra na Galiza* [Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela]. Minerva. <http://hdl.handle.net/10347/24044>
- Rei-Samartim, I. (2022). *António Jiménez Majon na Galiza e Portugal*. MundoClásico.Com. <https://www.mundoclasico.com/articulo/37829/Ant%C3%B3nio-Jimenez-Majon-na-Galiza-e-Portugal>
- Rodrigues, P. (2021). *For Andrés Segovia": Francisco de Lacerda's Suite goivos (1924)*. *Soundboard Scholar*, 7(1). <https://digitalcommons.du.edu/sbs/vol7/iss1/20>
- Romanillos, J. L. (2004). *Antonio de Torres, guitarrero: Su vida y obra*. Instituto de Estudios Almerienses
- Salinas, J. (2014). *Ocio y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902) a través de las publicaciones* [Tese de Doutoramento, Universidade de Zaragoza, Zaragoza]. ZAGUAN. <https://zaguan.unizar.es/record/15615/files/TESIS-2014-069.pdf>

- Sarau Litterario-musical. (1886, dezembro 18). *A Correspondência do Norte*, 640. Biblioteca Digital da Biblioteca Pública de Braga.
<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/hereroteca-bpb/item/179829#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Soares, T. (2023). *O eclipse de um músico plural: Trajetória de António Augusto Urceira*. *Diacrítica*, 37(1), 154–176. <https://doi.org/10.21814/diacritica.4701>
- Suárez-Pajares, J. (2020). El paganini de la guitarra. Crónica de viajes y peripecias del concertista romántico liberal Trinidad Huerta (1800-1874). *Canelobre*, 71, 88–107.
- Taborda, M. (2021). *O violão na corte imperial*. Fundação Biblioteca Nacional.
- Telegrammas e correspondencias. (1885, março 18). *Correio da Manhã*, 86. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890529&pagfis=405>
- Várias notícias. (1885a, março 29). *O Economista*, 1076. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=891029&pagfis=4391>
- Várias notícias. (1885b, novembro 5). *O Economista*, 1257. Hemeroteca Digital Brasileira. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=891029&pagfis=5125>

[recebido em 28 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 01 de julho de 2024]

**APONTAMENTOS SOBRE ATIVIDADES COM GUITARRA
CLÁSSICA NO INÍCIO DO SÉCULO XX EM PORTUGAL****NOTES ON ACTIVITIES WITH CLASSICAL GUITAR FROM THE
BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN PORTUGAL**

Teresinha Rodrigues Prada Soares*

teresinha.prada@gmail.com

O texto relata uma comunicação realizada no “I Congresso Guitarrístico de Braga” a respeito do trabalho de António Augusto Urceira junto à guitarra clássica e traz informações de pesquisas subsequentes com dados sobre a atuação de contemporâneos seus no cenário guitarrístico português da primeira metade do século XX, entre os quais Agustín Rebel Fernández, Adolfo Alves Rente e outros nomes. Como desfecho, infere-se que o trabalho à guitarra clássica na primeira metade do século XX em Portugal ainda era pouco perceptível.

Palavras-chave: Músicos Portugueses. Performance. Guitarra Clássica. Adolfo Alves Rente.

The text reports on a communication made at the “I Congresso Guitarrístico de Braga”, on the work of António Augusto Urceira, along with the classical guitar, and provides information from subsequent research with data on the performance of his contemporaries on the scene. Portuguese guitarist. from the first half of the 20th century, among them Agustín Rebel Fernández, Adolfo Alves Rente and other names. As a result, it is inferred that classical guitar work in the first half of the 20th century in Portugal, still it was barely noticeable.

Keywords: Portuguese Musicians. Performance. Classical Guitar. Adolfo Alves Rente.

•

* Departamento de Artes, Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil.
ORCID: 0000-0001-7817-2417.

1. Introdução: António Urceira e Rebel Fernández

A partir de pesquisas e de uma comunicação realizada no “I Congresso Guitarrístico de Braga”¹ sobre a presença do músico português António Augusto Urceira, em especial por sua atuação à guitarra clássica, e do professor e guitarrista clássico espanhol Agustín Rebel Fernández, o presente artigo relata dados subsequentes de outros nomes que demonstraram experiência com o instrumento no meio musical de concerto em Portugal. Os dados obtidos apontam situações em comum de sobrevivência na profissão e tentativas de gestão de carreira em suas trajetórias. O contexto temporal enfocado observou principalmente as duas décadas iniciais do século XX, com menos informações disponíveis para exame nas décadas de 1930 e 1940, aparentando ser uma conjuntura de escassa projeção do instrumento no meio erudito.

Os dados biográficos e artísticos de António Augusto Urceira foram interpretados (Soares, 2023), mas ainda possuem lacunas, a começar pelo ano de seu nascimento em Lisboa (1885 ou 1886). Quanto à sua família, há dados consistentes, repetindo-se em várias fontes ser ele filho de José Maria Urceira. Profissionalmente, o que temos certeza é que António Urceira estudou violino com Júlio Cardona (1879–1950), regularmente no Conservatório Real, e essa formação lhe propiciou estar entre os músicos profissionais quando da afiliação à Associação de Classe dos Músicos Profissionais. Também é possível que, devido à formação de conservatório, isso tenha expandido seus contatos para a cena musical lisboeta dos saraus de Ema Reis (Lucero, 2022; Reis, 1929–1940), onde atuou por seis ocasiões (entre 1927 e 1939), tendo igualmente realizado estreias em Portugal de obras-solo e de câmara com guitarra clássica.

Em 1905, encontramos um dado concreto de que António (Augusto) Urceira já atuava como professor, e que dirigiu um concerto no Club Recreativo da Lapa (Lisboa). Esse dado é evidente porque se cruza com seu endereço domiciliar patente na sua certidão de casamento. Para além disso, também temos certeza de suas seis performances nos saraus de Ema Reis, nos anos de 1927, 1933 (duas vezes), 1938 (duas vezes) e 1939 (Soares, 2023, pp. 168–169).

O que fez o guitarrista António Urceira nos longos intervalos entre esses imprescindíveis seis concertos? Segundo soubemos, a comparar com boa parte de sua esfera profissional, se crermos que estamos a falar da mesma pessoa, a recolha demonstrou outro tipo de trajetória em que Urceira orbitava, um profissional líder de grupos de jazz-bands e orquestras ligeiras, em atuações como regente e arranjador. Diante de tantas obras estreadas por Urceira à guitarra clássica (como Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo e Alfonso Broqua), esforçamo-nos por imaginar como mantinha uma técnica

¹ Comunicação intitulada “O guitarrista clássico António Urceira: contributo para a história do instrumento”, apresentada em 28 de setembro de 2022. A comunicação fez parte de um estágio pós-doutoral sob supervisão do Dr. David Cranmer no Núcleo de Estudos da História da Música Luso-brasileira, grupo integrado ao CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A recolha de dados continuou e mais informações destacaram o trabalho de músicos contemporâneos seus. Os dados e suas interpretações fazem parte da investigação “‘Irmão Violão’: distinções e aproximações do violão clássico em Portugal e Brasil”, cadastrada na instituição de ensino onde a autora leciona, no Brasil, Universidade Federal de Mato Grosso. Trata-se de um estudo comparativo entre os dois países em sua relação com o instrumento, em contextos de História, Ensino e Performance, mostrando como ambos os ambientes musicais se desenvolvem.

guitarrística e contatos profissionais com grupos tão heterogéneos e de atividades diversas.

Por último, mas não menos importante, dois aspectos pioneiros de Urceira: Música Antiga e música de câmara. Isso começa em 1927 com as suas performances e estreias de Música Antiga em Portugal (como Miguel de Fuenllana [c.1500–1579] e Alonso Mudarra [c. 1510–1580]), tendo iniciado na mesma ocasião a música de câmara com guitarra clássica em Portugal, pois neste sarau de 1927, Urceira se apresentou com Canto em todas as obras.

Urceira atravessa o ano de 1933 como um dos raríssimos guitarristas a tocar obras solo em Portugal nessa época (talvez o único, posto que Martinho D'Assunção já estava associado ao Fado). Exemplo disso é *Evocaciones Criollas* do compositor uruguai Alfonso Broqua (1876–1946), realizada por completo, em seus sete movimentos, o que torna Urceira o intérprete de uma estreia portuguesa e provavelmente mundial dessa obra.² Além disso, fez a estreia portuguesa de *Zarabanda Lejana* de Joaquín Rodrigo (1901–1999) e *Romancillo* de Adolfo Salazar (1890–1958).

Entre 1938 e 1939, destaca-se seu pioneirismo em performances em concertos radiofônicos, com transmissão dos estúdios da Rádio Renascença, recém-inaugurada. Nesses concertos, fez a estreia portuguesa (1938) do *Chôros nº 1* de Heitor Villa-Lobos (1887–1959)³ e de *Dos Valses* do argentino Juan Pedro Esnaola (1808–1878), em 1939.

António Urceira (1886–?) aproxima-se temporalmente de Emilio Pujol (1886–1980), o grande nome apontado como um marco em Portugal quanto à guitarra clássica. No entanto, Urceira atravessa anonimamente para o espaço musical clássico – inaugura-o será? Um lugar ainda não estabelecido por nomes referenciais como Duarte Costa (1921–2004); Piñeiro Nagy (1941) e outros, e Urceira faz isso por meio de suas récitas no salão de Ema Reis, entre os anos de 1927 e 1939.

A ordenação de informações a respeito do espanhol Agustín Rebel Fernández não é ainda o suficiente para responder a questões de sua vida pessoal, como datas de nascimento, mas da análise da sua trajetória profissional resulta claro que o recorte temporal de atuação o coloca como antecessor de António Urceira (Soares, 2023, pp. 166–167), posto que já há notícia de concertos do espanhol em Lisboa em 1899, e de que atuou como professor de guitarra clássica entre 1903 e 1904 na Escola Nacional de Música, fundada por nomes como Júlio Cardona, também em Lisboa. Pelo fato de Urceira ter estudado violino no Conservatório Real com Cardona em 1902, quando então estava no quinto ano de violino, concluímos que a data próxima sugere ser possível a ambos o contacto com o mesmo ambiente de música clássica da capital portuguesa. Lembrando que Martinho D'Assunção viria a tornar-se aluno de Rebel Fernández por volta de 1932.

O que se sabe de Rebel Fernández pode ser considerado na seguinte cronologia: entre 1886–1897, atua em vários eventos na Galiza (Rei Samartim, 2022, como citado em Soares, 2023, p. 166); em 1888, realiza concerto em Coimbra (Braga, 2013, p. 139, como

² Broqua, radicado em Paris na década de 1920, foi o tema de um sarau que Ema Romero ofereceu, totalmente dedicado a ele.

³ Na ocasião do Congresso de Braga, em interação com o público, colegas vieram a acrescentar dados sobre a estreia (mundial) de Regino Sainz de la Maza (1996–1981) feita em 1928.

citado em Soares, 2023, p. 167); por volta de 1898, atua em Lisboa e Vila Franca de Xira (Rei Samartim, 2022, como citado em Soares, 2023, p. 166); em 1899, realiza concerto no Grémio Lusitano, Lisboa; em 1901, empreende turnê por estâncias termais do Norte, na cidade de Braga e no Santuário do Bom Jesus do Monte (Lessa, 219, p. 195, como citado em Soares, 2023, p. 167); entre 1903–1904 sabe-se que foi professor de guitarra clássica na Escola Nacional de Música, Lisboa; em 1905, realiza concerto no Porto, no Palácio de Cristal e trabalha como afinador de pianos no Algarve.

Além desses trabalhos como músico e professor, Rebel Fernández publicou dois métodos (189–; 1900) que se encontram digitalizados na Biblioteca Nacional de Portugal. Também se sabe que compunha obras para o instrumento, as quais geralmente executava em seus recitais junto com as de outros compositores em voga.

2. Alguns apontamentos sobre nomes em fontes do Fado.

Durante a recolha de dados em torno de António Urceira, foram encontradas informações tanto sobre guitarristas contemporâneos quanto seus antecessores. O foco nos primeiros 50 anos do século XX se dá pela tentativa de conhecer mais a respeito dos antecedentes do estabelecimento da guitarra clássica em meios acadêmicos, ou seja, antes das atividades de Emilio Pujol, Martinho D'Assunção e Duarte Costa.

As publicações referenciais se formaram em outro recorte temporal, como os dicionários de Vieira (1900), em que encontramos cerca de 15 menções a violistas nos séculos XVIII e em Mazza (s.d.) – cerca de 10 violistas no primeiro volume e 6 no volume dois, nos séculos XVIII e XIX – a verificação é sempre difícil devido a nomenclatura variada do instrumento suscitar dúvidas⁴. O intervalo temporal de nosso interesse abarca, como dito, os 50 anos iniciais do século XX, por isso os dados de Vieira e Mazza escapam do foco da nossa investigação.

Ao executar o levantamento bibliográfico para além do circuito da música clássica no contato com livros referenciais do Fado (Carvalho, 1903; Machado, 1937), surgiram nomes que, além da performance nesse gênero de canção, foram apontados como concertistas (Carvalho, 1903, p. 272); um deles é Alfredo Mântua, que teria sido regente da Tuna da Escola Politécnica. A considerar a atividade instrumental simultânea ao Fado, o livro de Carvalho cita perto de 20 nomes que seriam guitarristas, violistas e/ou bandolinistas destacados, informação que demandaria mais aprofundamento investigativo a cada nome encontrado.

⁴ As denominações representam distintos usos nas práticas musicais e/ou por períodos históricos dos termos. Autores brasileiros e portugueses se debruçaram nessa questão, pela Organologia, na tentativa da descrição dos instrumentos de cordas dedilhadas que perfazem uma espécie de família muito antiga das violas/guitarras/violão, cuja variedade e nomenclatura são temas para discussões, explicações e comprovações ainda, quanto a transformações na sua utilização, posto que não há um consenso sobre isso. Essa discussão persiste também no meio acadêmico no Brasil, dado que as origens do termo violão não encontram fontes precisas, mas dedutivas. Em tal debate se constata apenas que em ambos os países a clareza da nomenclatura, e sua terminologia pelos variados usos do mesmo instrumento, é algo que continua sendo estudado com afinco, como no “Projeto Sanfona” do Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música da Universidade Nova de Lisboa, criado pelo Dr. David Cranmer, que tem o objetivo de atualizar a terminologia dos instrumentos musicais.

Posteriormente, foram obtidas informações no portal *Música Participada – A Nossa Música*, projeto alojado na Universidade de Aveiro⁵ sobre a atuação de Alfredo Mântua à frente de uma Tuna Feminina, em programas de concerto em que se apresentou como bandolinista, bem como no *Quarteto Mântua*, no qual houve a atuação de dois violistas solistas – Antonio Silveira Paes e José Caldeira. No programa do Quarteto Mântua em Pedrouços Club (Porto) a 09 de julho de 1904, foram executadas as seguintes obras:

1.^a Parte

- 1.^º – *Zampa* (Ouverture pelo Quartetto) F. Hérold. pelos ex.^{mos} srs. A. Mantua, Julio d’Azevedo, Antonio Silveiro Paes e José Caldeira.
 - 2.^º – Duetto de violas pelos ex.^{mos} srs. Antonio Silveira Paes e José Caldeira.
 - 3.^º – *Un Vals* (para viola a solo) J. Arcas pelo ex.^{mo} Sr. José Caldeira.
 - 4.^º – *Edéra* (Melodia para Bandolim, mandola e viola) pelos ex.^{mos} srs. Julio d’Azevedo, Antonio Paes e José Caldeira.
- 2^a Parte
- 5.^º – *Reymond* (Ouverture pelo Quartetto) A. Thomas.
 - 6.^º – Solo de bandolim pelo autor A. Mantua.
 - 7.^º – *Valse de concert* (para bandolim e viola) C. Munier pelos ex.^{mos} srs. A. Mantua e José Caldeira.
 - 8^º – *Bohème* (pot-pourri pelo quarteto) G. Puccini.

Alguns detalhes deste programa chamam a atenção. O item 3.^º, *Un Vals*, do espanhol Julián Arcas (1832–1882), necessitaria de uma técnica apurada para sua execução por parte de José Caldeira, além de informação específica da área da guitarra clássica pela escolha de Arcas, posto que ele foi um guitarrista clássico, professor e compositor de renome, que teria influenciado Francisco Tárrega, de quem foi professor (Dudeque, 1994, p. 80). O item 2.^º, um duo de guitarras clássicas (“Duetto de violas”), mesmo sem estar publicado qual obra para dueto seria tocada, é um fato relevante esse duo para a audiência pública naquela ocasião porque demonstra pioneirismo nessa formação. Também se destaca a repetição de um procedimento muito encontrado nas performances, que é a apresentação com bandolim, ou seja, uma união da guitarra clássica/viola com o bandolim junto ou alternado em solos ou grupos variados. E, por fim, destaca-se o uso de aberturas ou trechos de óperas e operetas transcritas para cordas dedilhadas, procedimento este que vem desde Fernando Sor, prossegue com Arcas-Tárrega, ou seja, um repertório praticado pelos instrumentistas de então para reconhecimento público, a partir do movimento musical vocal.

Já em Machado (1937, p. 25) os violistas apontados como concertistas foram: Alfredo Costa; Alfredo Mendes, João M. Gonçalves (provavelmente se trate de João da Mata Gonçalves), Martinho de (sic) Assunção e Miguel Ramos. Reconhece-se já em

⁵ Trata-se de portal do projeto de investigação *A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*, com colaboração de dezenas de pesquisadores, a centralizar-se na digitalização de folders, cartazes e recortes de jornais associados à Música, provenientes de várias fontes, inclusivamente da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <https://anossamusica.web.ua.pt/index.php#page-top>

Especificamente sobre o programa do Quarteto Mântua, está disponível em <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=5108>

inúmeras publicações o nome de Martinho D'Assunção Junior (1914–1992) nesse rol, referencial no Fado e com incursões pelo meio clássico. Martinho nasceu em Lisboa, estudou com João da Mata Gonçalves e com o espanhol Agustín Rebel Fernández (Sucena, 1992, pp. 91–92). Cada nome levantado em Machado mereceria uma investigação à parte, principalmente em hemerotecas, a qual ainda não teve lugar. Nesse levantamento, foi por intermédio dos dados biográficos sobre Martinho D'Assunção que chegamos ao nome de Agustín Rebel Fernández, ao qual desse sim está sendo mais possível ter acesso a investigações (Rei Samartin, 2022; Soares, 2023).

Da posterior recolha de dados, outro violista estrangeiro é digno de nota: o argentino Pedro Indiveri (dados biográficos desconhecidos) que esteve em Lisboa em concertos e, provavelmente, a ofertar aulas. Indiveri teve a oportunidade de escrever um artigo em *A Arte Musical*, n.º 249, de 1909. De acordo com as informações obtidas nesse exemplar, às páginas 122–125, Indiveri esteve em concerto ao lado do bandolinista seu conterrâneo Pascoal Desimone e, aproveitando a sua presença em Lisboa, a revista *A Arte Musical* abriu um bom espaço no periódico para ser apresentada uma “monographia sobre a viola”, de autoria de Indiveri.

O texto de Indiveri é merecedor de uma análise aprofundada de investigação, que virá ainda a ser desenvolvida, porém cremos já na importância que o escrito possui pela visibilidade que deu ao instrumento naquela ocasião, ao tratar de organologia e história da guitarra clássica, em uma fase de concepção distanciada do uso da guitarra em comparação a instrumentos como piano e violino, por exemplo, estes sim mais ligados ao ambiente erudito pela mentalidade de época.

Por fim, um apontamento sobre mais um nome. Em algumas contracapas da revista *A Arte Musical* é possível observar o cartaz de propaganda da oferta de aulas do professor português Alberto Lima, no entanto só uma única vez encontramos citação de notícia de fato sobre seu trabalho didático, por meio da oportunidade em um sarau de amadores, com piano na primeira parte e viola francesa em seguida, a 14 de julho de 1901, como cita o autor da nota, na referida revista:

Concertos:

[...]

O professor de guitarra e de viola, não menos distinto, o Sr. Alberto Lima, apresentou também algumas discípulas suas, que nos diversos trechos executados revelaram o belo método de ensino do mestre que escolheram; uma d'ellas, a Sr.^a D. Maria Silva, apoiada uma curta lecionação de pouco mais de um mez, conseguiu tocar na viola franceza o acompanhamento da *Ave Maria* de Gounod o que já é em verdade um notável *tour de force*. (“Concertos”, 1901)

Observamos nessa fala uma conexão entre a guitarra clássica (“viola franceza”) e mulheres (“discípulas suas”) e o método de ensino como em destaque. Por fim, apontamos também a possibilidade de Alberto Lima ser Alberto Carlos Lima, mencionado em Carvalho (1903, p. 272), na mistura de instrumentistas em que não fica clara a distinção entre viola ou guitarra, posto que o autor assim se expressou: “Entre os guitarristas e violistas em pleno exercício figuram...” deixando em aberto a seguir.

3. Um nome em especial: Adolfo (Adolpho) Alves Rente.

Já é bem conhecido entre os musicólogos que se dedicam às cordas dedilhadas e seus métodos, o nome de Alves Rente para guitarra clássica (viola francesa) e bandolim. Localizamos e examinamos na Biblioteca Nacional o método intitulado “Methodo elementar e pratico de viola franceza (violão)” de Adolfo (também encontrado como Adolpho) Alves Rente, uma edição de Lisboa, da casa Avellar Machado, [ca.1880] e que aborda elementos técnicos para iniciantes, sem notação musical. Esse método é conhecido também na área musicológica no Brasil, apresentado em muitos trabalhos acadêmicos (Ballesté, 2009) e como fonte de iniciação ao instrumento de alguns professores brasileiros (Alfonso, 2009) – isso nos alertou para a necessidade de se buscarem mais dados sobre esse autor.

Interessante que o título e epíteto do referido Método assinalam ser esse uma abordagem “sem música e sem o auxílio do mestre”, algo que pode ser entendido como uma vantagem para ampliar a utilização por diferentes públicos, claramente com foco em amadores. Examinando seu interior, observa-se a explanação técnica do instrumento como postura, à semelhança de fundamento, e exercícios para iniciar posições, baseados em repetição de modelos e acréscimo gradual de complexidades características do instrumento e do que se espera minimamente de um método.

Textos recentes de Paulo Peres (2023) e Mário Carreira (2023) facultaram informações a respeito do mundo da guitarra clássica em Portugal e citaram seu método. Nos chamou atenção nessa reiteração do nome de Alves Rente, o fato de ele manifestar uma espécie de desagrado pela situação da guitarra clássica (violão) em Portugal, pelo que se depreende o motivo de pouca consideração relativamente às possibilidades do instrumento em números solos, naquela conjuntura (Carreira, 2023, pp. 65–66): “O violão, é um instrumento que entre nós, Portugueses, está deitado ao maior abandono possível [...]; o violão, presentemente posto à margem, não sei se por falta de professores, se por falta de gosto”, (Rente, 1921 [1880], p. 5), tendo como fonte utilizada a edição do método *Violão Sem Mestre pelo Professor Alves Rente*, na cidade do Porto pela casa Francisco Guimarães, Filho & Ca..

Deduz-se a conjuntura a que Alves Rente está a se referir possivelmente no recorte temporal até a data do prefácio dessa segunda edição – 1921, cujo ambiente de “falta de professores” ou “falta de gosto” (faixa estreita de público) explicaria a “situação de abandono”.

Sobre dados biográficos, encontramos um Adolpho Alves Rente como natural do Porto e, apesar dos mesmos apelidos, não encontramos relação de parentesco com o compositor Francisco Alves Rente (1851–1891). Em assentamentos cartoriais, seu nome apareceu em registos de casamento. De acordo com uma certidão de segundas núpcias, digitalizada no portal da Câmara Municipal do Porto⁶ onde se lê a data de 11 de janeiro de 1902, à idade de 33 anos, Adolfo Alves Rente se casou com Maria Luiza Marques, uma lisbonense. A certidão de registo civil também aponta que o referido era tipógrafo.

⁶ <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/561007/>

Presumivelmente, teria nascido no ano de 1869 – este dado de nascimento, se confirmado, indica que teria publicado seu Método já aos 21 anos de idade.

Durante a recolha de dados, encontramos notícias de sua profissão de tipógrafo por intermédio de um anúncio de falecimento de integrante da tipografia do *Jornal de Notícias* do Porto, em 1890, conforme comunicado pelo periódico *A República*, do Porto. Aqui voltamos a mencionar a problemática da jornada de trabalho dos músicos em outras atividades como meio de sobrevivência (Soares, 2023, p.155):

Nosso levantamento [...] aponta que as profissões extramusicais foram muitas vezes citadas. João Maria dos Anjos foi sapateiro; Eloy Cardoso, empregado das companhias férreas e José Maria Urceira, teria sido trabalhador em Alcântara. Já António Augusto Urceira, os registos apontam que foi empregado do comércio. Conclui-se que esses músicos tiveram muita atuação em outras ocupações, pois a profissão de músico não primava pela garantia de rendimentos dignos.

Outras investigações no Museu do Fado e em acervos digitais (Biblioteca Digital do Cávado) nos permitiram levantar informações de Alves Rente em atuação como solista, que destacamos a seguir.

Usando o termo “solista”, o nome de Alves Rente foi visto em uma apresentação em Espoende, no ano de 1926, de acordo com o jornal *O Espozendense* (n.º 942, 14/05/1926, p. 2); além da nomenclatura “viola franceza”, informa-se que a guitarra – certamente a portuguesa – também foi executada por Alves Rente. A nota, intitulada “Concerto”, informa:

Teve lugar na ultima 4.^a feira, na Assembleia Espozendense, pelo Sr. Alves Rente, solista portuguez, um concerto de viola franceza e guitarra, que agradou sobremaneira pela sua correção e desempenho, tendo uma seleta assistencia. Agradecemos o convite que dispensaram a esta redação (“Concerto”, 1926, p. 2).

Soubemos que foi compositor e há um registo como intérprete de duas obras de sua autoria, em dois áudios alojados no sítio do Museu do Fado; ambos são de 1929, gravados no Clube Estefânia, em Lisboa. Portanto, a confirmar-se a certidão de casamento, digitalizada pela Câmara do Porto, tratar-se-á do mesmo Adolpho Alves Rente, então ele estaria com 60 anos de idade nesse trabalho de gravação.

Os áudios no Museu do Fado apresentam duas composições originais de Alves Rente, intituladas “Vira do Minho” e “Nas Ruas do Porto”; além deste título que cita sua cidade, encontramos outra obra, a “Saudação ao Porto”.⁷ Com o “Vira do Minho” e os títulos a lembrar o Porto, concluímos a referência ao Norte de Portugal como reiteração à origem de Alves Rente. Também foi encontrado seu nome em outros registos fonográficos do Museu do Fado, como acompanhador de canções.

Encontra-se mais sobre suas atividades no já referido projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880–2018)” (vd. nota de rodapé 2), cujo repositório digital reúne dados de Alves Rente em:

⁷ Trata-se de registo fonográfico da gravadora Naxos, a abrigar o selo Arc, que promove músicas do mundo, sendo em um álbum duplo sobre Portugal onde foi encontrada a referida obra. Informação disponível em <https://www.naxos.com/sharedfiles/PDF/ARC.pdf>.

Banda Amizade (de Aveiro); Banda da Guarda Municipal de Lisboa e Tuna Comercial de Lisboa, além de atuações solo.

Especificamente sobre a partitura “Himno aos Artistas Aveirenses”, embora esteja agregada ao material do referido portal, tivemos a impressão de se tratar não de Alves Rente o violista/guitarrista clássico, mas poderia ser talvez de autoria do compositor Francisco Alves Rente, empresário musical e compositor que atuou no Theatro Aveirense e em Lisboa. O seu pertencimento às Bandas mencionadas também não foi esclarecido, a menos pelo uso de grandes instrumentos de cordas (registro de baixos).

A 20 de maio de 1906, em um concerto no Salão do Conservatório, em benefício da família do falecido músico José Rodrigues D’Oliveira, encontramos o programa do evento a envolver Alves Rente, a Guarda Municipal e a Tuna Comercial de Lisboa. No programa de concerto, na atração n.º 3, vê-se o nome de Alves Rente em solo a viola (“pelo exímio professor Alves Rente”), um arranjo provavelmente seu do coro dos bispos da ópera “A Africana”, de Giacomo Meyerbeer (179–1864). E no item n.º 9 acompanhou três fados muito famosos, “Fado Hylario”, “Fado Sepulveda” e “Fado Antonio Nobre”: “Para Canto, pelo distintivo amador Santos Vieira, com acompanhamento de guitarra pelo Exmo. Sr. Alfredo Raposo e de viola pelo Exmo. Sr. Alves Rente”.

4. Considerações Finais

Nesse texto, reiteramos o lugar de pioneiros de Urceira e Rebel Fernández. Isso ocorreu devido às estreias de obras de múltiplas características de António Urceira como um intérprete precursor em performances de música antiga e de câmara, fato que só se tornaria natural após a chegada de Emilio Pujol para cursos em Lisboa, quase simultaneamente a atividades de Duarte Costa (fins de 1940, início de 1950). E de Rebel Fernández, por ser um professor de guitarra clássica em Lisboa comprovadamente em 1903, provavelmente muito antes.

Em parágrafos anteriores, questionei se Urceira teria inaugurado o ambiente natural da guitarra clássica no país – creio que em parte sim, pelo repertório de alto nível, de teor diferente pela escrita moderna já dirigida ao instrumento. E em parte não, por sua descontinuidade na área, talvez por uma questão de sobrevivência profissional, ele tenha tido de optar por outras vertentes.

A respeito de Alfredo Mântua, Antonio Silveira Paes e José Caldeira, a escassez de participações em concertos como os que encontramos nesta recolha não permite afirmar ainda um estabelecimento inequívoco da presença da guitarra clássica, mas nos faz conjecturar sobre se haveria muito mais a separar e estudar nesse tipo de acervo (p. ex. “Música participada”), para melhor reconhecer como a representação dominante em conjuntos de cordas dedilhadas (bandolins e violas e/ou guitarras) talvez tenha sido o melhor caminho para manter vivo o instrumento até articular a sua chegada (um regresso, na verdade) a outra esfera.

Sobre Adolpho Alves Rentes, seus áudios são obras de caráter popular português, cuja performance nos revela um bom instrumentista, com interpretação planejada, demonstrada pela percepção de dinâmicas, pelo uso de *rallentandos* de retomada de Tema, pelos *vibratos*, pela condução de fraseados e pela clareza de notas de quem estudou

articulação, afinal estamos falando do autor de um método, cujos áudios de 1929 foram gravados por um Alves Rente experiente, de 60 anos de idade.

Sobre o comentário de Rente no prefácio de seu Método, quando ele menciona a difícil situação da guitarra clássica em Portugal, entendemos que o tenha feito pelo desejo de ver seu instrumento expandido ao meio instrumental solístico. De seu trabalho como intérprete, vimos que atuou em solos com cruzamento de práticas, a deixar transparecer a conjuntura de escassa inserção do instrumento no mundo da música de concerto, antes da vinda de Emilio Pujol – o que reitera nossa visão do recorte temporal enfocado, ou seja, de que eram raras as atividades com guitarra clássica no início do século XX.

Referências

- Alfonso, S.M. (2009). O violão, da marginalidade à academia: Trajetória de Jodacil Damaceno. Edufu.
- Ballesté, A. (2009). Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola francesa) editados em língua portuguesa. *Cadernos do Colóquio*, 10(1), 22–39.
- Carreira, M. (2023) Portuguese figures and sources. In D. Martín-Gil (ed.), *The classical guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany. A general approach to its history* (pp. 63–74). Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM).
- Carvalho, P. (1903). História do fado. Empreza da História de Portugal.
- Concerto. (1926, maio 14). O *Espozendense*, 942, 2. Biblioteca Digital do Cávado. <https://hdl.handle.net/20.500.12940/6288>
- Concertos. (1901, julho 31). *A Arte Musical*, 62. Hemeroteca Digital de Lisboa. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1901/N62/N62_item1/index.html
- Dudeque, N. (1994). *História do violão*. Ed. UFPR.
- Lucero, A. R. (2022). *Ema Santos Fonseca e a “Divulgação Musical” (1923-1940): Biografia de um Salão Musical* [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa].
- Machado, A. V. (1937). *Ídolos do fado*. Tipografia Gonçalves.
- Mazza, J. (s.d.). *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (pref. e notas José Augusto Alegria). Tip. da Editorial Império. <https://purl.pt/773>
- Peres, P. (2023). Significant guitar figures in Portugal. In D. Martín-Gil (ed.), *The classical guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany* (pp. 111–122). Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM).
- Rei Samartim, I. (2022, janeiro 27). Agostinho Rebel e seus métodos para guitarra. *Mundo Clásico*. <https://www.mundoclasico.com/articulo/36356/Agostinho-Rebel-Fernandes-e-seus-m%C3%A9todos-para-guitarra>
- Reis, E. R. (1929–1940). *Divulgação Musical* (Vols. 1–6). Seara Nova.
- Soares, T. (2023). O eclipse de um músico plural: Trajetória de António Augusto Urceira. *Diacrítica*, 37(1), 154–176. <https://doi.org/10.21814/diacritica.4701>
- Sucena, E. (1992). *Lisboa, o fado e os fadistas*. Vega.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes: Historia e bibliographia da musica em Portugal* (2 vols.). Lambertini (Typographia Mattos Moreira & Pinheiro).

[recebido em 28 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 17 de junho de 2024]

GUITARRISTAS PORTUGUESES E SEUS DESCENDENTES ESTABELECIDOS NO BRASIL ENTRE 1875 E 1975: MARIA LÍVIA SÃO MARCOS

PORTUGUESE GUITARISTS AND THEIR DESCENDANTS ESTABLISHED IN BRAZIL BETWEEN 1875 AND 1975: MARIA LÍVIA SÃO MARCOS

Vinicius Fernandes*
vinicius.fernandes@ifpb.edu.br

Pedro Rodrigues**
pedrojrodrigues@ua.pt

Este texto propõe divulgar os resultados parciais da investigação em curso sobre as atividades artísticas e pedagógicas de guitarristas portugueses e seus descendentes estabelecidos no Brasil entre 1875 e 1875. Os dados e documentos coletados na revisão da literatura, em repositórios e acervos digitais brasileiros e portugueses, demonstraram que Maria Lívia São Marcos – pertencente ao grupo de descendentes - ocupou lugar de destaque no desenvolvimento artístico da guitarra clássica no Brasil, com atuações relevantes no campo do ensino, da performance e da produção fonográfica. Pretende-se, assim, apresentar informações que contribuirão com a composição da memória artística e pedagógica de Maria Lívia São Marcos e, consequentemente, com os estudos sobre o percurso histórico da guitarra clássica no Brasil e suas conexões com Portugal.

Palavras-chave: Guitarristas portugueses. Descendentes. Trânsito musical. Relação Brasil-Portugal; Violão brasileiro. Maria Lívia São Marcos.

This text proposes to disseminate the partial results of the ongoing investigation into the artistic and pedagogical activities of Portuguese guitarists and their descendants established in Brazil between 1875 and 1875. The data and documents collected in the literature review, in Brazilian and Portuguese repositories and digital collections, demonstrated that Maria Lívia São Marcos – belonging to the group of descendants - occupied a prominent place in the artistic development of the classical guitar in Brazil, with relevant performances in the field of teaching, performance and phonographic production. The aim is, therefore, to present information that will contribute to the composition of the artistic and pedagogical memory of Maria Lívia São Marcos and, consequently, to studies on the historical path of the classical guitar in Brazil and its connections with Portugal.

* Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. ORCID: 0000-0001-7584-4660.

** Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. ORCID: 0000-0002-8998-5955.

Keywords: Portuguese guitarists. Descendants. Musical transit. Brazil-Portugal relationship; Brazilian guitar. Maria Lívia São Marcos.

•

1. Introdução

As relações de mais de 500 anos entre o Brasil e Portugal ainda promovem uma circulação de pessoas em ambas as margens do Atlântico, com fluxos intensos em momentos muito particulares da história dos dois países. Tal circulação implica, também, na circulação de saberes, práticas e outras instâncias, gerando e nutrindo novos saberes. Márcia Taborda (2011, p. 13) afirma que o *violão* ou guitarra clássica, possui um histórico de pertinência em diversas camadas sociais dos dois países e subsiste por longas décadas. Enquanto meio de expressão e corporificação das representações sociais, a guitarra clássica tornou-se um destacado objeto de análise, constituindo-se num ponto de partida privilegiado para investigar as dinâmicas destas sociedades. Segundo a autora, mesmo tornando se um instrumento icônico em diversos contextos da produção musical no Brasil, a participação da guitarra no decurso histórico no Brasil ainda carece de investigação: “a enorme popularidade do instrumento [guitarra] em nosso país [Brasil], contrapõe-se à escassez de fontes bibliográficas que tratem de sua introdução e difusão na cultura brasileira” (Taborda, 2011, p. 20). Embora compartilhe diversos momentos históricos de fomento de novas práticas artísticas, emancipações e consolidação de traços culturais em ambas as pátrias, a contribuição portuguesa no âmbito guitarrístico brasileiro possui significativas lacunas históricas, sobretudo no período de maior fluxo de portugueses para terras brasileiras. Sustentado na hipótese de que esses portugueses contribuíram para a formação de intérpretes e pedagogos brasileiros que influenciaram gerações de guitarristas no Brasil, esse trabalho, produto de uma investigação em andamento, procura preencher as lacunas existentes sobre a biografia, a atuação artística e pedagógica de Maria Lívia São Marcos, no Brasil e no exterior.

2. Estado da Arte da pesquisa sobre guitarristas portugueses e seus descendentes atuantes no Brasil de 1875 a 1975.

Nos últimos anos, os estudos sobre a guitarra clássica no Brasil têm ganho contribuições significativas para o preenchimento de lacunas existentes sobre seu percurso histórico. A investigação realizada por Castagna e Schwarz (1993) forneceu fontes documentais e bibliográficas sobre as atividades guitarrísticas realizadas entre 1916 e 1990, subsidiando a recomposição da trajetória da guitarra no século XX em investigações subsequentes. Antunes (2008), Taborda (2011, 2021), Delvizio (2011, 2015, 2016) e Amorim (2018a, 2018b, 2019) e Amorim e Paschoito (2021), além de contribuírem com importantes aportes históricos e documentais, demonstraram a contribuição de guitarristas estrangeiros para o desenvolvimento artístico e pedagógico da guitarra clássica no cenário

brasileiro durante os séculos XIX e XX. Embora estes estudos tenham enriquecido o conhecimento sobre o percurso da guitarra no Brasil, guitarristas atuantes no cenário brasileiro ainda carecem de investigação, dentre estes, guitarristas portugueses e seus descendentes, identificados no *Diccionario de Guitarristas* (Prat, 1934), e no Catálogo Poccia (Poccia, 2020): Alberto Baltar (?), Antero Martins (?), Melchior Cortez (1882–1947), António Costa Rebello (1902–1965), Manoel Pelicas São Marcos (1909–2004), Norberto Macedo (1939–2011), José Lopes e Silva (1937–2019), Maria Lívia São Marcos (1942–), Sérgio Abreu (1948–) e Eduardo Abreu (1949–).

Manoel São Marcos, Melchior Cortez, Sérgio Abreu, Eduardo Abreu, Aníbal Augusto Sardinha e Alberto Baltar tiveram lugar nas publicações de Righini (1991), Amorim (2018a, 2018b), Amorim e Paschoito (2021), Dias (2015), Arias (2014) e Prando (2021), respectivamente, onde foram ressaltados aspectos biográficos e artísticos desses guitarristas. Singularidades, idiomatismos e outras características gerais, ou mesmo trânsitos entre práticas musicais portuguesas e brasileiras materializados em suas produções, são algumas das possibilidades investigativas a serem realizadas.

3. Metodologia

As investigações em repositórios e acervos digitais foram realizadas em três etapas: (1) investigação em acervos e repositórios digitais brasileiros; (2) investigação em acervos e repositórios digitais portugueses; (3) investigação em repositórios de partituras e redes sociais.

A primeira etapa se utilizou das informações coletadas na revisão de literatura, onde foram identificados os nomes dos guitarristas implicados. Utilizando como palavras-chave o nome de Maria Lívia São Marcos (com a grafia conhecida, ou com uma grafia alternativa - exemplos: “Maria Lívia São Marcos”/ “Maria Lívia S. Marcos”/ “Maria São Marcos”), tratou-se de identificar em motores de busca, acervos, bibliotecas e repositórios digitais, informações relacionadas à mesma. Quando necessário, utilizou-se para a delimitação temporal da investigação o lapso temporal que inicia em 1942 (ano de nascimento de Maria Lívia São Marcos) e o corrente ano de 2024. Priorizou-se, inicialmente, acervos e repositórios digitais, públicos e privados, relacionados às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, uma vez que as evidências documentais apontaram para uma maior atividade de Maria Lívia nesses Estados. Assim, foram verificados, nomeadamente: Acervo Cleofe Person de Mattos, Acervo Levy, Biblioteca Nacional Digital, Projeto Resgate, Arquivo Nacional, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Centro de Memória da Câmara Municipal de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Instituto Moreira Salles e a Hemeroteca Digital Brasileira. Por meio de uma análise sistemática, descartou-se as ocorrências cujo conteúdo não se relacionava à música (homônimos relacionados a outras atividades).

Na segunda etapa, observando os dados coletados nos repositórios anteriormente mencionados, buscou-se, com os mesmos critérios inicialmente descritos, em repositórios e acervos digitais portugueses, nomeadamente: Hemeroteca Municipal de Lisboa,

Arquivo Histórico Ultramarino, Torre do Tombo, Arquivo Distrital de Braga e Arquivo Municipal de Lisboa.

Como terceira e última etapa, ainda utilizando como palavra-chave o nome de Maria Lívia São Marcos e suas variantes, buscou-se em repositórios de partituras, nomeadamente: *International Music Score Library Project* (IMSLP), Acervo do Violão Brasileiro, *Catalogo Pocci* (Pocci, 2020) e *Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano* (BDPI). Por fim, buscou-se em redes sociais populares (*YouTube*, *Facebook* e *Blogspot*), à procura de dados relevantes utilizando os já mencionados critérios de busca.

4. Considerações sobre o trânsito musical entre Portugal e Brasil

Identificou-se na investigação de Alves (2000) informações relevantes sobre o período de maior êxodo de portugueses para o Brasil. Alves (2000) afirma que entre o século XIX e o início do século XX o Brasil assume um espaço de destaque no imaginário nas diversas vertentes da vida nacional portuguesa desse período (Alves, 2000, p. 41). Sobre a emigração de portugueses para o Brasil, Alves escreve:

(...) foi um fenômeno permanente na nossa História e que sobreviveu até à década de 60 do século XX como um destino prioritário e, nalguns momentos, quase exclusivo. Neste sentido o espaço brasileiro enquanto local de destino, potenciador de sonhos na Metrópole irrealizáveis e válvula de escape, tanto do crescimento demográfico como da incapacidade de absorção pelo aparelho produtivo, assumiu-se como uma referência obrigatória da nossa História contemporânea (Alves, 2000, p. 42).

No âmbito do trânsito musical entre Brasil e Portugal no século XIX, Binder (2006, p. 125), ao pesquisar sobre a difusão e a organização das Bandas Militares no Brasil entre 1808 e 1889, corrobora os apontamentos de Alves (2000) afirmando que, embora a introdução ou atualização das bandas de música no Brasil não tenha ocorrido em razão da presença da Banda da Brigada Real, as bandas militares foram parte importante da representação sonora oficial da casa dos Bragança no Brasil. A prática das bandas militares “acompanhava novas formas da cultura aristocrata [sic.] europeia, compartilhada pela oficialidade militar luso-brasileira e europeia de uma maneira em geral” e suas apresentações ocupavam desde os cortejos e noites de festa até as ruas e coretos, para a população que não era admitida no interior dos palácios e teatros (Binder, 2006, p. 125).

Ainda acerca do trânsito musical entre Brasil e Portugal, Sardo, Godinho e Almeida (2012) afirmam que, no imaginário português do século XX, a música popular brasileira foi adotada pelos portugueses como uma espécie de lugar de deslumbramento. Os investigadores escrevem que “especialmente nos últimos 20 anos, ela parece constituir um dos poucos argumentos consensuais em relação à condição de ‘brasileiro’” (2012, p. 58) e discorrem sobre as relações entre figuras centrais da Música Popular Brasileira - nas pessoas de João Gilberto e Caetano Veloso – e personagens portugueses como José

Afonso, Mário José Branco, Sérgio Godinho e Fausto Bordalo Dias. Os autores referidos destacam que:

[...] este vaivém musical, ora determinado por relações hegemónicas de poder exercidas pelo aparelho colonial, ora resultado de contactos informais, de adoções, de partilha e de exclusões, foi gerador de frutuosos diálogos discursivos que encontraram na música empatias estéticas particulares e formas de conciliação e de intertextualidade singulares (Sardo et al., 2012, p. 60).

4. Contribuições sobre as atividades de Maria Lívia São Marcos

Maria Lívia São Marcos, paulista nascida em 08 de abril de 1942, iniciou seus estudos na música pelas mãos de seu pai, um reconhecido professor de guitarra, o português Manoel Pelicas São Marcos, ainda em muito tenra idade.

Figura 1. Fotografia de Maria Lívia entre três e quatro anos de idade.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Em entrevista concedida a Sérgio Fernandes em 20 de setembro de 2020, e publicizada por meio da página Violão & Violão – hospedada na rede social Facebook, Maria Lívia comenta sobre sua infância:

[...] Eu vivia no mundo... eu cresci no mundo do violão. Então, para a maioria das pessoas, eles começaram a... começaram a... estudar, escolher o professor. Não, eu não escolhi nada! Meu pai me botou violão na mão, e pronto! [...] Muito antes de mexer com os dedos, eu já estava condicionada no ouvido, na cabeça, na minha maneira de viver, na... nas pessoas que viviam comigo, eu já estava condicionada para o violão (São Marcos, 2020/2024, p. 5).

Figura 2. Fotografia de Manoel São Marcos com Maria Lívia no colo em 1942.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Tal exclusividade pode ser atribuída a ausência de espaços formais de ensino de guitarra clássica, como afirma Maria Lívia, tornando os ateliers dos construtores de guitarra da época (liderados, sobretudo, por descendentes de italianos ou italianos – Gianinni, Rozinni, Del Vecchio, Di Giorgio) os principais redutos de prática e aprendizagem:

[...] não tinha informação. [...] Em São Paulo existiu um lugar onde se tocava o violão, era na casa do Chico Del Vecchio, na Rua Aurora. [...] Então eles se reuniam lá na casa do Chico Del Vecchio, que era onde era o ateliê também, onde eles faziam os violões, e ia lá com o meu pai, e no final eu sempre acabava tocando lá, e foi um tempo bom (São Marcos, 2020/2024, p. 1).

Figura 3. Fotografia de Maria Lívia com cerca de cinco anos.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

A convivência e o destaque do seu pai no cenário guitarrístico paulistano, possibilitou à Maria Lívia contato direto com algumas das personagens mais relevantes da época. Manoel São Marcos, além de destacado pedagogo, foi vice-diretor da Associação Paulista de Violonistas, congregação fundada em parceria com o guitarrista uruguai Isaías Sávio e Ronoel Simões, dentre outros. Esse ambiente de imersão contínua no universo social e sonoro da guitarra paulistana e mundial, moldou sua visão de mundo, suas preferências

estéticas e estilísticas, e possibilitou um contato precoce com as principais produções fonográficas da guitarra de concerto da época de sua infância:

[...] Ronoel começou a receber os discos do Segovia [...] e o meu pai me pegava e nós íamos ouvir os discos do Segovia naquele quartinho que ele tinha aqui, onde ele morava [...]. Então foi lá que eu comecei a ouvir violão, não é? Quer dizer, Castelnuovo-Tedesco, Ponce, todo esse repertório que o Segovia gravou depois da guerra. (São Marcos, 2020/2024, p. 3).

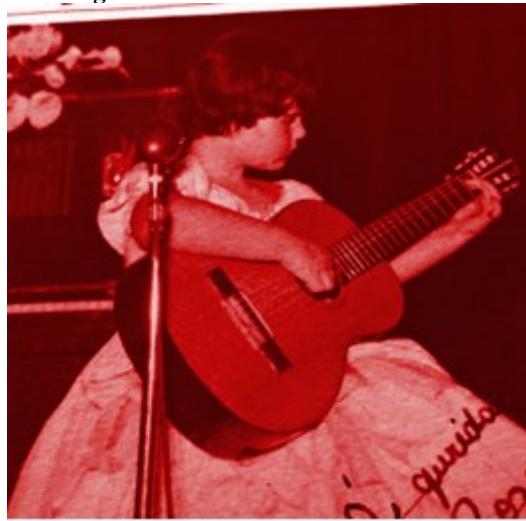
Figura 4. Fotografia de Maria Lívia com cerca de sete anos.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Entre os sete e os oito anos, Maria Lívia já começara com suas aparições públicas em espaços artísticos da sociedade paulistana, recebendo significativa atenção da imprensa local e generosos elogios da crítica especializada.

Figura 5. Fotografia de Maria Lívia com cerca de oito anos.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Nos anos que se seguem, concomitantemente aos seus estudos propedêuticos - realizados no Instituto Educacional Caetano de Campos, em São Paulo – Maria Lívia intensifica as

orientações com outro importante guitarrista e pedagogo no cenário paulistano, o uruguai Isaías Sávio. Sávio, que fora professor de Manoel São Marcos, manteve uma estreita relação familiar e de amizade com os São Marcos.

[...] Quando eu nasci, o meu pai era aluno do meu tio Sávio. Daí, o meu tio Sávio mudou pra muito longe [...] então, meu pai propôs que meu tio viesse em casa dar as aulas dele. [...] Então, o meu tio preparava lá o Bona, e me fazia solfejar. Eu não conseguia, nunca saber o quê que era o sol e o quê que era o si. Então, eu ficava com a mão lá em cima e o meu tio ficava olhando pra mim, daqui a pouco ele fazia [gesto com os dentes e a cabeça]. E eu pensei que ele dizia: si! Mas não, era sol! [risos] (São Marcos, 2020/2024, p. 14).

Figura 6. Fotografia de Isaías Sávio com dedicatória a Manoel São Marcos.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Nota. Texto da dedicatória: “Al buen amigo Manoel São Marcos [ilegível] de tu maestro. Isaías Sávio”.

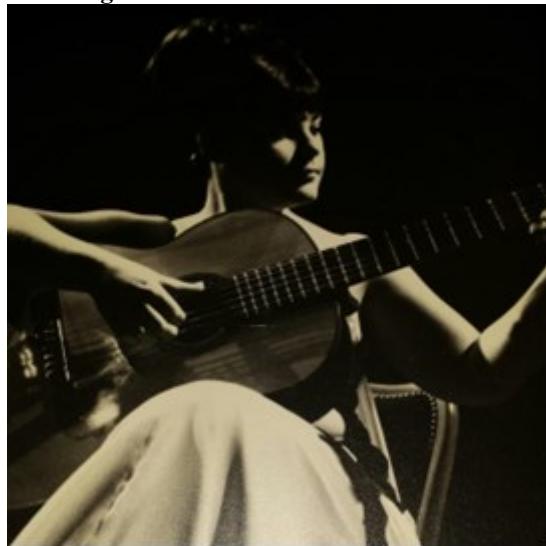
As influentes orientações de Sávio se formalizam no momento do ingresso de Maria Lívia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: “(...) eu entrei no conservatório com meu tio Sávio só pra fazer um diploma, não é? (...) Ah!, meu tio Sávio era um... [gesto com os dedos junto à boca] maravilha!” (São Marcos, 2020/2024, p. 2). Na altura, com cerca de 14 anos de idade, Maria Lívia já gozava de certo prestígio da imprensa local e recebia convites para apresentações em espaço artísticos diversos, como atesta a publicidade realizada no *Correio Paulistano* (SP), 20 de outubro de 1956, e na *Revista do Rádio* (RJ), edição 374 (1956), respetivamente: “A Rádio Gazeta está apresentando, em temporada, a ‘virtuose’ do violão, Maria Lívia São Marcos [...]” (“Radio & TV”, 1956, p. 5). “A violonista Maria Lívia São Marcos cumpre temporada vitoriosa na Rádio Gazeta” (“Rádio em Revista. São Paulo”, 1956, p. 46).

Poucos anos depois, com cerca de 17 anos, Maria Lívia diplomou-se pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no Curso de Virtuosidade. Neste período, além das atividades em rádios e espaços artísticos diversos, Maria Lívia mantém

atividades de música de câmara e orquestra, como denota a reportagem veiculado no periódico *Correio Paulistano* (SP), de 11 de agosto de 1959, pelo Instituto de Artes Contemporâneas - Fundação Armando Álvares Penteado:

No próximo dia 19, às 21 horas, será realizado no Teatro Municipal, a convite do Circuito Israelita de São Paulo, um concerto da Orquestra Sinfônica Juvenil do Instituto de Arte Contemporânea, com a participação dos jovens solistas: Marion Dresel (violino), Salvador Mazano (oboé) e Maria Lívia São Marcos (violão) [...] (“Notas de Arte”, 1959, p. 5).

Figura 7. Fotografia de Maria Lívia entre os 16 e os 17 anos.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Em 1960, o *Diário de Notícias*, um periódico carioca, de 29 de setembro de 1960, destaca a louvável iniciativa que levou à realização do “Festival de 1960”. Na programação variada, onde se incluiu diversos outros artistas de destaque no cenário paulistano e nacional, encontra-se a intervenção de Maria Lívia São Marcos ao lado de outro importante representante da guitarra brasileira, Antônio Carlos Barbosa-Lima, onde dividiram o concerto. Concerto este identificado com o primeiro de Maria Lívia em terras cariocas: “[...] O programa do ‘Festival de 1960’ já está elaborado e é o que se segue: [...] dia 17 - Audição dos jovens violonistas Antônio Carlos Barbosa Lima e Maria Lívia São Marcos; [...]” (“Festival de Música 1960”, 1960, p. 3).

Figura 8. Fotografia de Carlos Barbosa-Lima, Isaías Sávio e Maria Lívia.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

No mesmo ano Maria Lívia regressa ao Rio de Janeiro se apresentando em outros concertos, como o destacado pelo *Diário de Notícias*, de 9 de outubro de 1960 (“Recital de Violão”, 1960, p. 3), e de 12 de outubro, p. 3, nesta última publicidade recebendo importante destaque e pomposos elogios do(a) autor(a) da nota:

[...] Sensibilidade apurada, respeito ao estilo, sonoridade rica de matizes, seguranças no que faz, são as características de sua personalidade, que se dirigindo aos recursos do instrumento que escolheu, dele se vale com inteligência e bom gosto para realizar interpretações dignas de elogio [...] (“Violinista Maria Lívia São Marcos”, 1960, p. 3).

Ainda com 18 anos de idade, Maria Lívia São Marcos gravou o seu primeiro disco contendo o “Quinteto de Boccherini”, com a participação do Quarteto Municipal de São Paulo, noticiada pelo *Diário da Noite* (SP), de 31 de janeiro de 1961 (“Violão dos Mestres”, 1961, p. 18), como sendo a primeira desta obra em solo brasileiro. No mesmo ano, Maria Lívia participou da inauguração do Museu Villa-Lobos, interpretando obras do compositor no violão do próprio:

[...] Fabricado por Joseph Bellido, em Paris, o violão foi cedido por Heitor Villa-Lobos há cerca de dez anos à sua sobrinha, Maria Regina, filha do Castro Filho [...]. Antes da solenidade, [...] a bela solista Maria Lívia, filha do professor Manoel São Marcos, executou para a viúva Villa-Lobos, ao violão histórico, alguns números do maestro [...]. À noite, no Teatro Municipal, como parte das comemorações da ‘Semana Heitor Villa-Lobos’, a solista Maria Lívia São Marcos apresentou à plateia carioca o primeiro prelúdio do célebre compositor brasileiro, pela primeira vez executado em nosso país. Trata-se de uma fantasia para violão e orquestra [...] (“Doadto ao Museu Villa-Lobos o Violão”, 1961, p. 10).

Figura 9. Fotografia de Maria Lívia São Marcos.

Fonte: *O Jornal* (RJ) (“Doado ao Museu o Violão”, 1961, p. 10).

Em entrevista concedida a Sérgio Fernandes (2020, p. 2), Maria Lívia comenta sobre o episódio: “Quando Villa-Lobos morreu, eu também toquei o concerto. E a Mindinha, a mulher dele, a Arminda estava fazendo um museu e quem tocou o violão do Villa-Lobos para o museu? Fui eu! Fui eu que toquei no violão do Villa-Lobos” (São Marcos, 2020/2024, p. 2). Sobre seu pioneirismo na interpretação e gravação do concerto para guitarra e orquestra de Heitor Villa-Lobos no Brasil, Maria Lívia acrescenta: “Não só a primeira mulher, mas o primeiro violonista” (São Marcos, 2020/2024, p. 2), salientando seu protagonismo no ambiente da guitarra de concerto no Brasil, ocupado, sobremaneira, por homens. Embora sua carreira tenha sido inspiradora para outras aspirantes ao universo da guitarra clássica, Maria Lívia não desfrutou de muitas alunas em sua carreira como pedagoga, como destaca a entrevista concedida à Teresinha Prada para o periódico *Violão Intercâmbio*, edição nº. 36 jul/ago de 1999: “Na minha classe do Conservatório (de Genebra) em 30 anos eu acho que tive 3 alunas. Não mais” (Prada, 1999, p. 6).

Buscando conectar-se com suas raízes lusitanas, Maria Lívia decide por conhecer a avó materna e se utiliza da oportunidade para ampliar sua rede de contatos em Portugal, país de origem de seu pai e avós:

(...) Eu fui pra Europa com dezoito anos. É, eu fiz dezoito anos em Portugal, justamente. Eu fui ver a minha avó, conhecer minha avó, porque meu pai com dezasseis anos foi para o Brasil e nunca mais voltou. Então, como ele não voltava, então fui eu conhecer, conhecer a minha avó, mas claro que levei o violão, não é? E foi aí que eu conheci o Duarte Costa (São Marcos, 2020/2024, p. 2).

Segundo Aires Pinheiro (2010, p. 47), o patrono e fundador da Escola de Música Duarte Costa foi um pioneiro na Escola da guitarra clássica em Portugal. Sua Escola, fundada ainda na década de 1950, formou gerações de guitarristas em Portugal, mantendo suas atividades até os dias atuais: “Cada vez que eu ia para Portugal, eu ia lá dar aulas [na Escola Duarte Costa]. A escola tinha um mezzanine. Então eu tinha, assim, uma

escadinha, e a gente tinha umas salinhas em cima. Foi bom o tempo” (São Marcos, 2020/2024, p. 3).

Figura 10. Fotografia de Maria Lívia São Marcos com Duarte Costa em umas de suas visitas a Portugal.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Sua relação com os lusitanos se intensificou nos anos seguintes, chegando a realizar, frequentemente, concertos nas cidades de Lisboa, Porto e Coimbra. No Brasil, Maria Lívia ganhou significativo prestígio junto às Sociedades Artísticas paulistanas e cariocas. Com cerca de vinte anos, Maria Lívia gozava de importante prestígio nos meios de comunicação impressos, participando, com frequência, de concertos promovidos pelas entidades culturais e artísticas dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Na reportagem do periódico *A Tribuna* (SP), de 24 de junho de 1962, o nome de Maria Lívia recebe destaque no título onde dividiu o concerto com a Ars Viva (grupo vocal que interpretava, sobretudo, músicas do período medieval e renascentista) na Sociedade Pró-Música Brasileira.

[...] A segunda parte desse recital estará a cargo da violonista Maria Lívia São Marcos, nome consagrado nos meios artísticos da Capital como intérprete de música brasileira [...]. A pureza de sua técnica e a justeza de sua interpretação valeram-lhe o título de ‘Revelação de 1961’ que lhe foi conferido pelos críticos teatrais. Do vasto repertório de Maria Lívia destacamos um concerto de Villa-Lobos do qual ela fez a primeira gravação mundial - concerto de Vivaldi - Castelnuovo-Tedesco - concerto de Boccherini, para gravação. Maria Lívia realizou diversas ‘tournées’ apresentando-se como solista em sociedades artísticas do Rio e de São Paulo [...]. (“Ars Viva e Maria Lívia São Marcos”, 1962, p. 12).

Figura 11. Fotografia de Maria Lívia com cerca de vinte anos.

Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

No ano de 1962, pode-se observar uma intensificação nas atividades artísticas de Maria Lívia e são registradas as primeiras incursões de Maria Lívia em outros Estados brasileiros para além dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, como denota a reportagem publicada no periódico paulistano *A Tribuna*, de 7 de agosto de 1962, onde destaca apresentações nas cidades de Porto Alegre e Belo Horizonte. Coube destaque, também, para o variado repertório interpretado pela artista:

Em recital exclusivo, apresentar-se-á quinta-feira próxima, nos salões do Clube XV, a jovem violonista Maria Lívia São Marcos, nome dos mais destacados no setor artístico-musical do país [...]. No mês findo apresentou-se em dois recitais no Estado da Guanabara, Hotel Glória e Teatro Municipal; no último dia 2 realizou o concerto de gala no Teatro Municipal de São Paulo; ontem apresentou-se na cidade paulista de Rio Preto, na qualidade de convidada na prefeitura local. Tem inúmeros convites e apresentações já marcadas ainda para o mês de agosto, destacando-se as cidades de Porto Alegre e Belo Horizonte [...]. Do programa elaborado para o recital em tela, destacam-se composições de Gaspar Sanz, Isaías Reuner, P. H. Rameau, D. Cimarosa, Fernando Sor, Isaías Sávio, Francisco Tárrega, E. Granados, H. Villa-Lobos e Mário Castelnuovo-Tedesco [...] (“Recital de Violão de Maria Lívia São Marcos”, 1962, p. 8).

O sucesso de suas gravações conferiu à Maria Lívia prestígio junto ao público ouvinte das rádios brasileiras. A música de Maria Lívia ocupou momentos destinados à música de concerto na rádio paulistana *A Tribuna* – vinculada ao periódico impresso de mesmo nome – com destaque para a gravação do concerto para guitarra e orquestra de Heitor Villa-Lobos, realizado pela Orquestra Municipal de São Paulo, sob a regência de Armando Belardi, observado na reportagem de 18 de outubro de 1962 (“Programa de Música Clássica”, 1962, p. 6), do periódico *A Tribuna*. No ano de 1963 foram identificados os primeiros registros em periódicos das atividades pedagógicas de Maria

Lívia São Marcos. O periódico *A Tribuna* foi o veículo escolhido pelo Instituto Musical Santa Cecília para a publicidade realizada em 16 de abril de 1963, acerca do início de suas atividades pedagógicas com a participação da, então, proeminente musicista:

Será instalado hoje, oficialmente, o curso de violão erudito do Instituto Musical ‘Santa Cecília’, que terá como professora a virtuose Maria Lívia São Marcos [...]. Maria Lívia São Marcos é considerada pela crítica especializada de São Paulo e do Estado da Guanabara como uma das mais expressivas revelações dos últimos anos, no setor artístico musical. Seus discos obtiveram repercussão no exterior, como ocorreu com ‘Violão dos Mestres’, gravado na ‘Ricordi’, juntamente com o quarteto Municipal de São Paulo e, mais recentemente, o ‘Concerto Brasileiro de Violão’, gravado na ‘Áudio Fidelity’, onde executa o ‘Concerto Para Violão e Orquestra’, de Heitor Villa-Lobos, em primeira audição mundial, sob a regência do maestro Armando Belardi [...] (“Curso de Violão no Inst. Musical”, 1963, p. 2).

Publicidade com o mesmo teor - divulgação das atividades pedagógicas de Maria Lívia junto ao Instituto Musical Santa Cecília – também foram identificadas no periódico *A Tribuna*, de 16 de abril de 1963, (“Curso de violão no Instituto Musical Santa Cecília”, 1963, p. 2), de 4 de agosto de 1963 (“Curso de violão do Instituto Musical”, 1963, p. 18), e de 23 de agosto de 1963 (“Maria Lívia São Marcos no concerto da Fundação”, 1963, p. 7).

Em 31 de outubro de 1963, o periódico *A Tribuna* publica uma audição dos estudantes do Instituto Musical Santa Cecília, dentre estes, alguns orientados por Maria Lívia São Marcos:

Realizou-se terça-feira a última no salão do Instituto Musical “Santa Cecília”, mais uma audição integrante do programa curricular elaborado pela direção pedagógica do referido estabelecimento e que conta com a participação de alunos dos vários cursos mantidos pelo seu ensino artístico. Foram representadas na ocasião dirigidas pelos seguintes professores do I. M. “Santa Cecília”: Maria Laura Angelucci, Maria Luísa Moura Carvalho, Neide Barros, Iracema de Paula Conceição, Audi Miranda Ferreira da Silva, Maria Lívia São Marcos [...] (“Audição de Alunos”, 1963, p. 5).

Em 17 de dezembro de 1963, o periódico *A Tribuna* publica a notícia sobre a primeira excursão artística internacional de Maria Lívia São Marcos. Na mesma reportagem o periódico destaca a premiação conquistada em concurso realizado na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, bem como o sucesso alcançado por seus LPs gravados pela Ricordi e pela Audio-Fidelity.

[...] Maria Lívia São Marcos vem se destacando no cenário artístico nacional e internacional, sendo hoje considerada pela crítica especializada como uma das mais fiéis intérpretes do referido instrumento. Recentemente, conquistou o primeiro prêmio no concurso levado a efeito na Escola Nacional de Música, do Rio de Janeiro. Em sua carreira de concertista tem conseguido vários lauréis, entre os quais diversos LPs realizados nas

gravadoras internacionais ‘Ricordi’ e ‘Áudio-Fidelity’ [...] (“Maria Lívia São Marcos Realizará Digressão Artística pela Europa”, 1963, p. 11).

O regresso de Maria Lívia da Europa foi destaque na 5.^a página da edição de 25 de abril de 1964 do periódico *A Tribuna*. O periódico discorre sobre seus concertos em Paris e Lisboa, e destaca sua participação nas ações promovidas pela Embaixada Brasileira na França.

Maria Lívia São Marcos, consagrada violonista brasileira, realiza presentemente vitoriosa excursão pelas principais cidades e capitais da Europa, tendo terminado sua excursão por Portugal, onde realizou vários concertos, destacando-se a audição patrocinada pela Sociedade de Belas Artes de Portugal, e o recital efetuado no Conservatório Guitarrístico de Lisboa. Presentemente Maria Lívia São Marcos encontra-se em Paris, no cumprimento de contratos, tendo já se apresentado em concerto oficial promovido pela Embaixada Brasileira em Paris, na ‘Casa do Brasil’, sodalício artístico cultural mantido pelo governo brasileiro naquela capital (“Êxito da violinista Maria Lívia São Marcos na Europa”, 1964, p. 5).

Figura 12. Fotografia de Maria Lívia São Marcos.



Fonte: *A Tribuna* (“Êxito da violinista Maria Lívia São Marcos na Europa”, 1964, p. 5).

A estada rendeu-lhe possibilidades e contatos importantes, sobretudo em Portugal. Na cidade do Porto, onde realizou um concerto, manteve contato estreito com o então diretor da Orquestra Sinfônica do Porto, o maestro Silva Pereira. Em Lisboa – cujo movimento artístico Maria Lívia qualificou de extraordinário – além de programar consequentes concertos mediados pelo então diretor do Conservatório Musical de Lisboa, Dr. Ivo Cruz, interpretando o concerto de Villa-Lobos para guitarra e orquestra, apresentou-se no salão da Sociedade Nacional de Belas Artes, na Escola Duarte Costa e no Conservatório Nacional de Lisboa, este último como encerramento das atividades pedagógicas

orientadas por Emilio Pujol. O periódico *A Tribuna*, em sua edição de 25 de julho de 1964, encarregou-se da publicidade dos supracitados encontros.

[...] Maria Lívia São Marcos realizou o concerto no Porto, com programa exclusivamente de música erudita. Na estada em Portugal, disse-nos, recebeu as maiores provas de simpatia, mencionando nesse sentido o maestro Silva Pereira, diretor da Orquestra Sinfônica do Porto, e o Dr. Ivo Cruz, diretor do Conservatório Musical de Lisboa, com o qual interpretará no próximo ano concertos de Villa-Lobos para violão e orquestra. Em Lisboa levou a efeito concertos no salão da Sociedade Nacional de Belas Artes, na Escola Duarte Corta e no Conservatório Nacional de Lisboa, por ocasião do término do curso do maestro Emilio Pujol. Como um dos pontos altos da excursão referiu a festejada artista do violão o concerto que realizou na Casa do Brasil, quando de sua visita a Paris, e gravações na Rádio TV Francesa (“De Regresso da Sua Viagem a Portugal”, 1964, p. 6).

Acerca do seu encontro com Emilio Pujol, Maria Lívia comenta – em entrevista concedida a Sérgio Fernandes – que esteve como frequentadora de seus cursos de primavera em duas ocasiões:

O Pujol, durante dez anos ele casou [sic.] com uma portuguesa. Então, durante dez anos, mais ou menos, cada primavera ele fazia esse curso no Conservatório de Lisboa. E calhou de eu estar lá duas vezes durante dois anos que eu estive lá, e pronto. Aí eu fui aluna dele. (...) Ele fazia esses cursos de Lérida [Espanha] e eu fui lá (São Marcos, 2020/2024, p. 04).

Acompanhando seu crescente prestígio, novas oportunidades se faziam cada vez mais presentes na rotina de Maria Lívia na década de 1960. Sua atuação em espaços artísticos a levou a consequentes interações com obras teatrais, como registrou o periódico *A Tribuna*, em 11 de outubro de 1964. Na ocasião, Maria Lívia participou de uma interpretação do ator Sérgio Cardoso na cidade de Santos, sob o patrocínio da Secretaria do Governo do Estado de São Paulo, e por iniciativa do Conselho Estadual de Cultura e da Comissão Estadual de Teatro. É o primeiro registro documental identificado onde Maria Lívia São Marcos participa de uma atividade artística utilizando, como instrumento, o alaúde:

[...] Em ‘O Resto e o Silêncio’ que, será dividido em duas partes, Sérgio Cardoso representará trechos das peças ‘Ricardo III’, ‘Henrique V’, ‘Como quiserdes’, ‘Timão de Atenas’, ‘Otelo’, ‘Romeu e Julieta’, ‘Júlio César’, ‘Noite de Reis’ e ‘O Mercador de Veneza’. Haverá solos de alaúde por Maria Lívia São Marcos nas cenas de ‘Noite de Reis’ (“Sérgio Cardoso Interpretará Amanhã, em Santos, Trechos de Shakespeare”, 1964, p. 10).

Suas atividades realizando solos de alaúde também se fizeram presentes junto ao grupo Ars Viva, grupo dedicado, sobretudo, ao repertório vocal do período Medieval e Renascentista, ao lado de importantes músicos do cenário paulistano, como relata a edição do 16 de dezembro de 1964 do periódico *A Tribuna*:

Sob os auspícios de “Ars Viva” que convida as entidades culturais, estudantes e demais pessoas interessadas, o Collegium Musicum de São Paulo, sob a regência de Roberto Schnorrenberg, fará realizar seu anunciado concerto nesta cidade, amanhã [...]. No programa organizado para amanhã serão apresentadas obras pela orquestra acrescida de instrumentos de época, como o alaúde que será tocado pela violonista Maria Lívia São Marcos [...]. (“Collegium Musicum Amanhã no Independência”, 1964, p. 7).

Em 1965, Maria Lívia gozava de significativo prestígio na imprensa paulista e carioca, recebendo a alcunha de “uma das revelações mais sérias da nossa vida musical, nos últimos tempos” pela crítica especializada. A edição de 24 de março de 1965 publicizou seu concerto – realizado pela Comissão Municipal de Cultura – denotando, também, a realização de um curso de música brasileira na Escola de Guitarra de Lisboa dirigido por Maria Lívia São Marcos, a convite de Duarte Costa.

[...] A jovem e talentosa artista brasileira, aclamada, em 1962, como “a melhor artista jovem do ano” pela Associação de Críticos de Teatro e Música, esteve recentemente em Portugal, apresentando-se nas salas de concerto do Porto, Lisboa e Coimbra. Em Paris, executou um concerto de grande repercussão, a convite da Casa do Brasil; de volta a Portugal, participou do Curso de Verão - Sobre Música Antiga, ministrado pelo prof. Emílio Pujol, no Conservatório Nacional de Lisboa. Ali, dirigiu um curso de música brasileira na Escola de Guitarra, a convite do prof. Duarte Costa (“Maria Lívia São Marcos no Auditório do Rádio Clube”, 1965, p. 6).

As edições de 31 de março de 1965 e de 2 de abril de 1965, respectivamente, reforçam a publicidade do concerto realizado pela Comissão Municipal de Cultura, destacando, entre outros fatos, o repertório e suas faculdades como intérprete: “[...] A Rádio “A Tribuna” apresentará na próxima sexta-feira, um programa com gravações de Maria Lívia São Marcos [...]” (Maria Lívia São Marcos, Dia 5, no Auditório da Rádio Clube”, 1965, p. 6); “[...] A jovem concertista causou a melhor das impressões com a brilhante exibição das suas faculdades que, artística e musicalmente, se alicerçam numa base técnica evoluída e servem, por intermédio de fina sensibilidade, à realização plena de obra de arte [...]” (“CMC Apresentará Maria Lívia na Rádio Clube”, 1965, p. 5).

A edição de 3 de abril de 1965 do periódico *A Tribuna* apresenta, como elemento atrativo, informações acerca de suas premiações obtidas nos anos anteriores. Outrossim, encontra-se na mesma reportagem a informação sobre sua primeira interpretação do concerto de Mauro Giuliani para guitarra e orquestra:

[...] Aclamada ‘a melhor artista jovem’ em 1962, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, Maria Lívia desenvolve um repertório de alto nível cultural, apresentando, em seus concertos, desde a música clássica antiga até as obras de autores modernos [...]. Em 1963 apresentou, a convite da direção do Colégio Armando Álvares Penteado, em primeira audição, o ‘concerto de Mauro Giuliani para violão e orquestra’ e, a seguir, venceu o concurso de violão em que se comemorou o Centenário da morte de Ernesto Nazareth e Catulo da Paixão Cearense. Em 1962, após várias apresentações no Rio de Janeiro, Maria

Lívia foi agraciada com a Medalha de Ouro pela Associação dos Artistas Brasileiros [...] (“Maria Lívia São Marcos no Auditório do RC”, 1965, p. 6).

Figura 13. Fotografia de Maria Lívia São Marcos.



Fonte: *A Tribuna* (“No Instituto Musical Santa Cecília”, 1963, p. 2).

Em 4 de abril de 1965, na décima página do periódico *A Tribuna*, encontramos uma citação do periódico *O Século*, de Lisboa, destacando, dentre outras habilidades, “a beleza e a variedade tímbrica de seu som”.

[...] Os críticos de além mar foram unâimes em considerar Maria Lívia ‘guitarrista excepcional’, assim de expressando Humberto D’Ávila, de ‘O Século’, de Lisboa: ‘... através do turbilhão de pianistas que avassala a nossa vida musical, constituiu um oásis apetecido o recital de ontem à noite por Maria Lívia São Marcos, cuja passagem, em boa hora a Sociedade Nacional de Belas Artes soube aproveitar. [...] Senhora de uma técnica límpida em que sobressai a beleza e a variedade tímbrica de som, exala-se dela e comunicanos não só aquele prazer de tocar que é próprio dos verdadeiros artistas, mas também e sobretudo, um orgulhoso afeto pelo seu instrumento que é próprio de todos os prosélitos e traduz o espírito de missão que a si impôs’ [...] (“CMC Apresenta Maria Lívia São Marcos Amanhã”, 1965, p. 10).

Em agosto de 1965, Maria Lívia embarca novamente para Europa como representante brasileira numa série de concertos, destacando-se o concerto realizado como solista da Orquestra Sinfônica de Lisboa. Nesse mesmo período, Maria Lívia realizou seu primeiro encontro com Andrés Segóvia, um dos principais representantes da guitarra clássica na época, como destaca a reportagem do periódico *A Tribuna*, de 28 de agosto de 1965:

[...] Maria Lívia São Marcos, representará o Brasil na temporada artística de 1965 a instalar-se nos próximos dias em vários países da Europa, devendo ainda se apresentar como solista da Orquestra Sinfônica de Lisboa, em concerto a ser efetuado no próximo mês de setembro.

No campo pedagógico participará do tradicional curso ministrado anualmente em Santiago de Compostela (Espanha), pelo gênio da arte violonística André Segóvia [...] (“Seguiu para a Europa a Violonista Maria Lívia São Marcos”, 1965, p. 7).

Figura 14. Fotografia de Maria Lívia São Marcos no curso realizado em Santiago de Compostela (Espanha) sob a orientação de Andrés Segóvia.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Nota. Da esq. para direita: Raul Maldonado, Ernesto Bitetti, Andrés Segovia, Emilita (esposa de Segóvia), Enrique Flores, [não identificado] e Maria Lívia.

Maria Lívia, em entrevista concedida a Sérgio Fernandes, comenta sobre sua primeira interação com Segóvia:

[...] o Segóvia brigou com a Espanha. Então, quem dava uns cursos lá de Santiago... não era o Segóvia. E eu tive a chance de ir lá quando ele [...] voltou para a Espanha. Foi o primeiro ano que ele voltou para a Espanha [...]. Segóvia era único. Único. [...] (São Marcos, 2020/2024, pp. 4–5).

Figura 15. Fotografia de Maria Lívia São Marcos no concurso de Santiago de Compostela, cujo júri era presidido por Segóvia.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

A atuação de Maria Lívia nos concertos realizados na Europa foi tema de destaque na edição de 22 de outubro de 1965 do periódico *A Tribuna*. Além do destaque para o título de “Guitarriste Notábile”, recebido no concurso realizado entre os participantes do curso de verão em Santiago de Compostela, o periódico destaca suas aparições em programas de rádio e televisão das cidades onde realizou concertos. Na mesma edição observa-se, ainda, o primeiro registro documental onde Maria Lívia São Marcos inclui o Concerto de Aranjuez, do espanhol Joaquín Rodrigo, num de seus programas:

[...] após a conquista do título de ‘Guitarriste Notábile’, obtido no concurso de encerramento do ‘Curso de Verão’, em Santiago de Compostela, na Espanha, Maria Lívia São Marcos exibiu-se recentemente da Televisão Francesa; na Rádio e Televisão Nacional de Madrid, tendo realizado ainda recitais na Casa do Brasil em Madrid; Colégio Guadalupe e da Sociedade Guitarrística da Capital Espanhola, a mais importante entidade do gênero, na Europa. Entre a programação a ser desenvolvida proximamente por Maria Lívia São Marcos na Europa, destaca-se uma série de concertos em Portugal, para onde irá como convidada contratada da Televisão Nacional de Lisboa [...]. Em seu regresso ao Brasil, Maria Lívia São Marcos executará o Concerto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo, para Violão e Orquestra, no Teatro Estadual da Guanabara, sob o patrocínio da Secretaria de Cultura da Embaixada da Espanha no Brasil [...] (“Marcante Atuação de Lívia São Marcos na Europa”, 1965, p. 9).

Maria Lívia comenta com Sérgio Fernandes sobre a distinção de “Guitarriste Notábile” recebida no concurso de Santiago de Compostela:

[...] [toquei a] Flauta Mágica e Villa-Lobos. Daí então ele quis me trocar o *doigté*, que eu disse para ele: “mas maestro, que eu vou continuar com os meus, porque veja o tamanho da sua mão e o tamanho da minha...” [...]. Daí ele botou a mão [gesto de uma mão sobre a outra]... a mão dele ainda tinha um tanto assim depois da minha, não é? Depois teve um concurso pra ver se qual era o qual era o nível, não é? [...] E daí eles deram o resultado por ordem de... não é... decrescente... crescente! E, bom...do meu nome não chegar, eu não chegava, e daí eu disse: “Nossa, eu toquei tão mal que nem nos piores eu estou!” E daí, la *Guitarriste Notable*, quem era? Fui eu! Eu fui a última. Então aquela noite nós comemoramos a noite toda! [risos] (São Marcos, 2020/2024, p. 14).

O título recebido por Maria Lívia São Marcos no concurso de Santiago de Compostela foi notícia nas edições de 22 de dezembro de 1965 (“Regresso da Violinista Maria Lívia São Marcos”, 1965, p. 13), de 22 de março de 1966; com especial atenção à primazia da honraria “pela primeira vez atribuída a um concertista erudito da América Latina” (“Violinista Maria Lívia São Marcos Regressou da Europa”, 1966, p. 9).

Outro fato de destaque na mesma edição refere-se a inclusão do alaúde em seu recital solo realizado na cidade de Santos, São Paulo: “apresentará pela primeira vez nesta cidade um programa no qual inclui a apresentação do alaúde, instrumento tradicionalista na galeria universal de cordas dedilhadas [...]” (“Regressou ao Brasil a Violinista Maria Lívia São Marcos”, 1966, p. 7). Maria Lívia São Marcos é destaque na edição de 25 de novembro de 1966 do periódico *A Tribuna*, ao realizar, ao lado de Sônia Jorge, um curso para a

formação da Escola Violonística do Estado de Sergipe. É o primeiro documento identificado onde Maria Lívia assume o protagonismo de um projeto de criação de um curso para formação de novos guitarristas:

Maria Lívia São Marcos e Sônia Jorge, pertencentes ao corpo docente do Instituto Musical Santa Cecília, seguem viagem amanhã para Aracaju, onde, durante um mês, realizarão curso de formação da escola violonística do Estado de Sergipe. O convite a ambas foi feito pelo governo do Sergipe, que pretende ficar normas para o desenvolvimento do estudo do violão como instrumento de interpretação de músicas eruditas naquele Estado (“Violinistas para Sergipe”, 1966, p. 9).

No início de 1967, o prestígio de Maria Lívia na imprensa local lhe rendeu a alcunha de “uma das mais categorizadas violinistas eruditas do Continente americano” e seu sucesso com a gravação onde interpreta a *Suite Popular Brasileira*, de Villa-Lobos, *Tema, 20 variações e fuga sobre as Folias de Espanha*, de Manuel Maria Ponce, foi destaque no periódico *A Tribuna* (SP), de 16 de março de 1967.

A violinista paulistana Maria Lívia São Marcos, considerada pela crítica como uma das mais categorizadas violinistas eruditas do Continente americano, obteve novo êxito lançando um LP no qual interpreta a ‘*Suite Popular Brasileira*’, de Villa-Lobos, e ‘*Folias de Espanha*’, tema, 20 variações e fuga, Manoel Ponce (...) (“Maria Lívia Obtém Nôvo Êxito”, 1967, p. 3).

Suas atividades em Aracaju possibilitaram, sob sua direção, a realização do I Seminário Nacional de Música, como relata o periódico *A Tribuna* (SP), de 27 de junho de 1967.

Tendo como diretora e planejadora a violinista Maria Lívia São Marcos, realiza-se entre os dias 3 e 29 do mês que vem, em Aracaju, o I Seminário Nacional de Música, patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística da capital sergipana, com o objetivo de incrementar o interesse pela música erudita naquela região (...) (“IMSC no Seminário de Música”, 1967, p. 13).

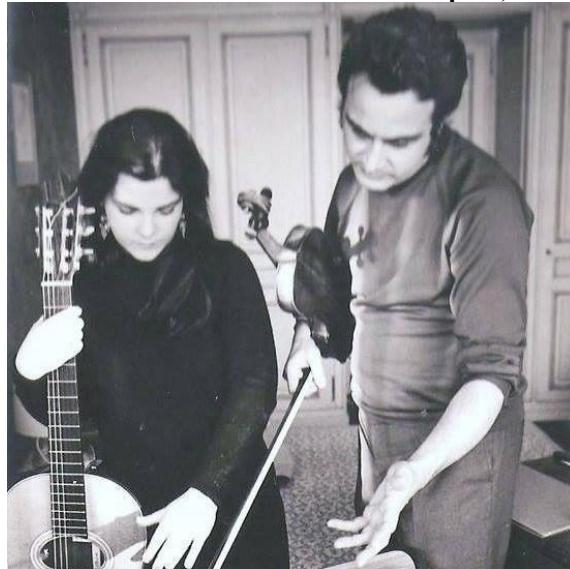
Em dezembro de 1967 as edições de 7 de dezembro de 1967 (“Festival Villa-Lobos pelo ‘Santa Cecília’, 1967, p. 6); a de 13 de dezembro de 1967 (“Festival Villa-Lobos Amanhã no Coliseu”, 1967, p. 6); e a de *A Tribuna* (SP), de 14 de dezembro de 1967 (“Conservatório ‘Villa-Lobos’ Tem Diplomas e Festa, Amanhã “, 1967, p. 6), do periódico *A Tribuna*, relatam a participação de Maria Lívia – destacada como "expressão máxima do violão erudito no Brasil" – na encenação do poema coreográfico Uirapuru, dentro da programação do Festival Villa-Lobos, promovido pelo Instituto Musical Santa Cecília.

No início da década de 1970, em uma de suas muitas idas à Portugal, Maria Lívia conheceu seu marido, o violinista suíço Franco Fischer: “ele estava em Portugal, porque ele estava até aqui de Genebra [mãos acima da cabeça], então ele foi tentar um pouco, mas ele não gostou muito de Portugal” (São Marcos, 2020/2024, p. 7). Após o término

do contrato temporário de Franco junto à Orquestra Sinfônica de Lisboa, Maria Lívia decide acompanhar seu então namorado em seu regresso para Genebra. Na entrevista concedida a Sérgio Fernandes (2020, p. 5), Maria Lívia conta mais detalhes sobre sua mudança para Genebra:

Eu conheci meu marido em Portugal, em outubro, e ele era spalla da orquestra, mas ele tocava aqui na Suisse Romande. E ele foi para Portugal fazer uma prova, quem sabe ele mudasse. Ele estava meio cheio da Suíça, e, bom... eu cheguei lá e nos conhecemos. E daí ele começou. No final, quando acabou o contrato dele no final, em outubro... em dezembro ele veio embora. E começou: “Ah, vamos pra Genebra, vamos pra Genebra...”. [...] Bom, na véspera de viajar eu comecei a pensar: por quê eu não vou pra Genebra? Qual é a razão que eu não vou pra Genebra? Eu vou dar uma voltinha em Genebra e depois volto para o Brasil. Daí eu telefonei para o meu marido: “Olha, Franco, eu vou para Genebra amanhã com você”. Falei para minha locatária lá que eu não ficava mais no apartamento e vim pra Genebra [...] (São Marcos, 2020/2024, p. 5).

Figura 16. Fotografia de Maria Lívia São Marcos com seu esposo, o violinista Franco Fischer.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

A ida de Maria Lívia para Genebra foi um momento oportuno para seu ingresso no Conservatório de Genebra, onde lecionou por trinta e sete anos, como relata na entrevista concedida a Sérgio Fernandes:

Chegando aqui [em Genebra], foi a maior deceção da minha vida. [...] Não tinha neve. Em Genebra não tinha neve, é raro nevar, não é? É... Bom, aí no dia seguinte [...] o Franco [...] passou no conservatório e disse pra secretária: “Olha, eu gostaria de ter o endereço do professor de violão, porque eu tenho alguém que gostaria de encontrá-lo”. E a secretária disse: “Oh! O professor de violão fugiu com uma aluna menor! Estamos com uma classe de trinta alunos sem professor. Depois do Natal nós não temos mais professor!” E o Franco saltou na ocasião e disse: “Ah! Não tem professor? Vou trazer um já!”. E daí eu fui falar com o diretor. E eu tinha o meu disco de Ponce, das vinte e quatro variações, e justamente

o diretor tinha sido colega do Ponce em Paris. E pronto! Fiquei sendo professora [...] (São Marcos, 2020/2024, p. 6).

Além de uma família, sua parceria com Franco Fisher rendeu algumas produções fonográficas e trocas de conhecimentos musicais. Segundo Maria Lívia, Franco foi, depois de seu pai, o homem mais importante da sua vida musical:

[...] Então... eu vou te dizer, confessar: os dois homens mais importantes da minha vida foram o meu pai e o meu marido. [...] Então, o meu pai foi o meu professor, e o meu marido foi a continuação do meu pai, mas em tudo, não é? Porque o meu pai não era só o meu professor, ele nunca foi muito difícil, porque eu nunca sabia se eu tava falando com o pai, o quê... o professor, enfim. E a mesma coisa com o Franco: tinha um marido e tinha a pessoa que me ajudava artisticamente, não é? [...] Então meu marido foi um grande professor, ele me ajudou muitíssimo, muitíssimo [...] (São Marcos, 2020/2024, p. 12).

Figura 17. Fotografia de Maria Lívia com suas duas filhas no final da década de 1970.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Sua colaboração com o seu marido, Franco Fischer, durou até a morte dele, em 2008.

Figura 18. Fotografia de Franco Fischer com suas duas filhas.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Por seu prestígio de reconhecimento internacional, suas atividades como pedagoga junto ao Conservatório de Genebra permitiu lecionar a estudantes de música de todas as nacionalidades, dentre eles, poucos brasileiros:

[...] eu tive aluno no mundo inteiro, menos da China e do Japão, nunca tive japonês. Mas brasileiros tive poucos. [...] O Bellinati [Paulo Bellinati, seu ex-aluno] era bom, ele era não, ele é bom! [...] Teve aqui também, foi meu aluno, foi o Dagoberto Linhares, que era aluno do meu pai, depois ele ficou aluno aqui. A Sônia Lavouage [incompreensível], que foi minha assistente no conservatório, depois ela pegou uma classe numa escola de música muito importante, muito boa professora ela era. E... mais ninguém de brasileiro (São Marcos, 2020/2024, p. 6).

Ao comentar sobre seus alunos mais destacados, além de Paulo Bellinati e Dagoberto Linhares, Maria Lívia menciona Dušan Bogdanović, guitarrista e compositor sérvio que a substituiu no Conservatório de Genebra, aquando de sua reforma:

[...] o Dušan Bogdanović. Um compositor muito, muito, muito excelente! E tocado no mundo inteiro, aliás. E que foi o meu sucessor no Conservatório. Nossa! [...] Mas esse não é só um compositor de violão, não é? Ele tem obras para coro, para orquestra, para quarteto [...] (São Marcos, 2020/2024, p. 9)

Figura 19. Fotografia registrada em 2010 de Maria Lívia São Marcos com o violonista e compositor Paulo Bellinati, um de seus alunos mais destacados.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Lívia.

Ao longo de sua carreira, Maria Lívia produziu álbuns em diversas gravadoras, no Brasil e no exterior. Não há um catálogo definitivo sobre suas gravações, carecendo, ainda, de informações básicas sobre algumas de suas produções. Foram identificados os seguintes álbuns:

Tabela 1. Álbuns com participação de Maria Lívia São Marcos.

ANO	DESCRIÇÃO DO ÁLBUM
1961	<i>Violão dos Mestres</i> – Ricordi – LP
1961	<i>Concerto Brasileiro de Violão</i> – Dischi Ricordi S.P.A (Brasil)
1962	<i>Heitor Villa Lobos – Concerto para Violão e Orquestra</i> – Audio Fidelity Records AFLP-1991
196?	<i>Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Maria Lívia São Marcos (violão) regida por Armando Belardi</i> – Discos RCA LSC 3231 (Brasil)
1966	<i>Heitor Villa-Lobos: Suite Popular Brasileira – Manuel Ponce: Folias de Espanha</i> – Discos Chantecler – CMG-1040 (Brasil)
1969	<i>Maria Lívia São Marcos e Franco Fisch (Violino)</i> – Discos RGE – Fermata FB-297 (Brasil)
1969	<i>Maria Lívia São Marcos</i> – Everest Records SDBR 3240
1969	<i>The Classical Brazilian Guitar</i> (LP) – Everest Records SDBR 3248. Reeditado e remasterizado em CD pela EMG Classical
1970	<i>Maria Lívia São Marcos (violão)</i> – Discos RGE – Fermata FB-355 (Brasil)
1972	<i>Heitor Villa Lobos – Por Maria Lívia São Marcos</i> (LP instrumental) – Discos RGE – Fermata Produções 303.1006 (Brasil)
1973	<i>Internacional – Maria Lívia São Marcos</i> – Discos RGE – Fermata Produções 303.1009 (Brasil)
1973	<i>Cinq Préludes pour Guitare – Heitor Villa-Lobos: Suite Populaire Brésilienne</i> – Disque BAM (maison de disques) LD 5813
1974	<i>Barockmusik auf der guitarre – musica barroca</i> (Cimarosa, Handel) - Discos RGE – Fermata Produções 303.1011 (Brasil)
1974	<i>Heitor Villa-Lobos: Douze Études pour Guitare</i> – Disque BAM (maison de disques) LD 5832
1975	<i>Heitor Villa-Lobos: 12 Estudos Para Violão</i> – Discos RGE – Fermata Produções 303.1039 (Brasil)
1975	<i>Maria Lívia São Marcos Joue Bach</i> – Disque BAM (maison de disques) LD 5865
1977	<i>Guitare: Bach, Sor, Villa-Lobos, Werner, Kruse</i> – Disque Disc'AZ (compilação)
1978	<i>Saudades do Brasil</i> – Discos RGE – Fermata Produções 303.1013 (Brazil) remasterizado em CD pela Mondia Records MON 102

1978	<i>Maria Lívia São Marcos Plays Baroque Music – Classic Pick Music 70–124</i>
1978	<i>Classical Guitar and Strings – Everest Records SDBR 3420 – Maria Lívia São Marcos Guitare Solisti di Zagreb – LP PICK Classic 70–118</i>
1979	<i>Serenata Espanhola – Discos RGE – Fermata Produções 303.1095 (Brasil)</i>
198?	<i>Niccolò Paganini: Concerto for Violin and Orchestra no. 5 in A Minor</i>
198?	<i>Terzetto for Guitar, Violin and Cello in D Major – CD Vivace – Loosdrecht</i>
198?	<i>Lyubomir Gerogiev (violoncelo) e Maria São Marcos (violão)</i>
1986	<i>Notas Clássicas – Reedição / compilação</i>
1990	<i>Antonio Vivaldi: The four seasons: Concerto for guitar, violin, viola and cello; Concerto grosso, op. 3, no. 11 (L'Estro Armonico); Concerto for guitar and strings – Bescol Compact classics.</i>
1995	<i>Heitor Villa-Lobos – CD RGE 342.6188 (Brasil) Compilação de obras.</i>
2003	<i>Invocations and Dances (Hommage à Manuel de Falla) – CD Cascavelle VEL3046</i>
2012	<i>Classical Brazilian Guitar – CD Essential Media – com o grupo Solisti di Zagreb (remasterização)</i>

5. Considerações finais

As evidências apontam para uma atuação diversificada da vida artística e pedagógica de Maria Lívia São Marcos, gozando, ainda em vida, do prestígio e do reconhecimento do meio artístico. As atividades pioneiras demonstram a importância de suas contribuições para a guitarra clássica brasileira e mundial. As produções fonográficas até o momento identificadas retratam uma arte eclética, por vezes ligada aos cânones do repertório guitarrístico, mas, também, a interpretação de obras pouco exploradas. São significativas as lacunas sobre as atividades artísticas e pedagógicas dos guitarristas estabelecidos no Brasil entre 1875 e 1975, bem como seus descendentes, lacunas estas preenchidas, paulatinamente, por trabalhos realizados nos últimos anos e destacados neste texto, bem como nas publicações que se seguirão no decurso da investigação que resultou neste artigo. Essa primeira biografia documentada de Maria Lívia São Marcos poderá contribuir para a difusão e o aumento do interesse pela sua produção artística, cujos registros sonoros são pouco difundidos. Por fim, destaca-se que a possibilidade de recomposição das trajetórias dos guitarristas portugueses e de seus descendentes poderá contribuir para o

conhecimento de memórias e trocas culturais relevantes entre Brasil e Portugal, além de reconstituir parte da história da guitarra clássica no Brasil.

Agradecimentos: Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00472/2020, com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDB/00472/2020> e da bolsa de doutoramento Ref. 2021.06774.BD.

Referências

- Alves, L. A. M. (2000). O brasileiro: Ausência e presença no Portugal oitocentista. In *Os brasileiros de tornaviagem no Noroeste de Portugal* (pp. 41–59). CNCDP. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/54020>
- Amorim, H. (2018a). Melchior Cortez: um precursor do violão de concerto no Rio de Janeiro. *Resonancias - Revista de investigación musical*, 22(43), 13–42. <https://doi.org/10.7764/res.2018.43.2>
- Amorim, H. (2018b). Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez (1882-1947). *DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, 21, 43–79. <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/8448>.
- Amorim, H. (2018c). Melchior Cortez e a Academia Brasileira de Violão: Uma página do ensino do instrumento na primeira metade do século XX. *Revista Vortex*, 6(1). <https://doi.org/10.33871/23179937.2018.6.1.2402>
- Amorim, H. (2019). Fernando Martinez Hidalgo (1824-1901): Atividade docente no Rio de Janeiro (1854-1901). *Revista Vortex*, 7(2), 1–25. <https://doi.org/10.33871/23179937.2019.7.2.2874>
- Amorim, H., & Paschoito, I. (2021). Souvenir du Pará, de Reichert/Cortez: Pioneirismo no tremolo (1909) e critérios de uma edição para violão. *Revista Vortex*, 9(3), 1–33. <https://doi.org/10.33871/23179937.2021.9.3.14>
- Antunes, G. (2008). Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo. In *Anais do II Simpósio de Violão da EMBAP* (pp. 18–33). EMBAP
- Arias, J. (2014). *Aspectos interpretativos no choro Nossa Choro de Garoto: Uma análise de gravação* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil]. LUME – Repositório Digital UFRGS. <http://hdl.handle.net/10183/102627>
- Ars Viva e Maria Lívia São Marcos na Sociedade Pró-Música Brasileira. (1962, junho 24). *A Tribuna* (1.º caderno), 12. Biblioteca Nacional Digital. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=23738
- Audição de alunos do Instituto Musical “Santa Cecília”. (1963, outubro 31). *A Tribuna* (SP), 5. Biblioteca Nacional Digital. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=36341
- Binder, F. P. (2006). *Bandas militares no Brasil: Difusão e organização entre 1808 e 1889* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil]. Repositório Institucional UNESP. <http://hdl.handle.net/11449/95107>
- Castagna, P., & Schwarz, W. (1993). Uma bibliografia do violão brasileiro 1916-1990. *Revista Música*, 4(2), 190–218. <https://doi.org/10.11606/rm.v4i2.55063>
- CMC apresenta Maria Lívia São Marcos amanhã no auditório da Rádio Clube. (1965, abril 4.). *A Tribuna* (SP) (1.º caderno), 10. Biblioteca Nacional Digital. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=50024
- CMC apresentará Maria Lívia na Rádio Clube. (1965, abril 2). *A Tribuna* (SP), 5. Biblioteca Nacional Digital. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=49973

- Collegium Musicum amanhã no Independência. (1964, dezembro 16). *A Tribuna* (SP), 7. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=47417
- Conservatório “Villa-Lobos” tem diplomas e festa, amanhã. (1967, dezembro 14). *A Tribuna* (SP), 6. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=75585
- Curso de violão do Instituto Musical “Santa Cecília”. (1963, agosto 4). *A Tribuna* (SP), 18. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=33912
- Curso de violão no Inst. Musical Santa Cecília. (1963, abril 16). *A Tribuna* (SP), 2. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=30956
- De regresso da sua viagem a Portugal a violinista Maria Lívia São Marcos. (1964, julho 25). *A Tribuna* (SP), 6. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=43633
- Delvizio, C. (2011). *Agustín Barrios e o Brasil: Um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil]. Base Minerva.
- Delvizio, C. (2015). *Agustín Barrios no país do sonho: A incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil* (1.ª ed.). Produção independente.
- Delvizio, C. (2016). *Agustín Barrios no Brasil: Um relato de pesquisa. Anais do IV SIMPOM*, 4. 855–863.
- Dias, R. (2015). *Sérgio Abreu: Uma biografia*. Ministério da Cultura do Brasil.
- Doadto ao Museu Villa-Lobos o violão em que o maestro compôs suas peças famosas. (1961, novembro 21). *O Jornal* (RJ) (n.º 12.436), 10. Biblioteca Nacional Digital.
http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_06/18510
- Êxito da violinista Maria Lívia São Marcos na Europa. (1964, abril 25). *A Tribuna* (SP), 5. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=40567
- Festival de Música 1960. (1960, setembro 29). *Diário de Notícias* (RJ) (n.º 11.619, 2.ª secção), 3. Hemeroteca Digital Brasileira.
https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/093718/per093718_1960_11619.pdf
- Festival Villa-Lobos amanhã no Coliseu. (1967, dezembro 13). *A Tribuna* (SP), 6. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=75559
- Festival Villa-Lobos pelo “Santa Cecília”. (1967, dezembro 7). *A Tribuna* (SP), 6. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=75313
- IMSC no Seminário de Música. (1967, junho 27). *A Tribuna* (SP), 13. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=70476
- Marcante atuação de Lívia São Marcos na Europa. (1965, outubro 22). *A Tribuna* (SP), 9. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=54450
- Maria Lívia obtém novo êxito. (1967, março 16). *A Tribuna* (SP) (2.º caderno), 3. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=67718
- Maria Lívia São Marcos, dia 5, no auditório da Rádio Clube. (1965, março 31). *A Tribuna* (SP), 6. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=49921
- Maria Lívia São Marcos no auditório do Rádio Clube. (1965, março 24). *A Tribuna* (SP), 6. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=49746

- Maria Lívia São Marcos no auditório do RC. (1965, abril 3). *A Tribuna* (SP), 7. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=49996
- Maria Lívia São Marcos no concerto da Fundação “Armando A. Penteado”. (1963, agosto 23). *A Tribuna* (SP), 7. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=34429
- Maria Lívia São Marcos realizará digressão artística pela Europa. (1963, dezembro 17). *A Tribuna* (SP), 11. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=37647
- No Instituto Musical “Santa Cecília”, a violonista Maria Lívia S. Marcos. (1963, abril 14). *A Tribuna* (SP) (1.º caderno), 2. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=30892
- Notas de arte. (1959, agosto 11). *Correio Paulistano* (SP) (2.º caderno), 5. Hemeroteca Digital Brasileira.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pagfis=49851
- Pocci, V. (2020). *Catálogo Pocci 2020*. VP Music Media.
http://www.vpmusicmedia.altervista.org/ebooks/Pocci_catalog_36th_January_2021_by_a_uthor.pdf.
- Prada, T. (1999). Maria Lívia São Marcos. Uma grande musicista brasileira [entrevista]. *Violão Intercâmbio*, 36, 6. <https://www.violaobrasileiro.com.br/dados/Revista-Violao-Intercambio-no-36-Ano-VII-Jul-Ago-1999.pdf>
- Prando, F. (2021). *O mundo do violão em São Paulo: Processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932)* [Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil]. Biblioteca Digital USP. <https://doi.org/10.11606/T.27.2021.tde-24082021-211659>
- Prat, D. (1934). *Diccionario de guitarristas*. Casa Romero y Fernández.
- Programa de música clássica da rádio “A Tribuna”. (1962, outubro 18). *A Tribuna* (SP), 6. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=26735
- Radio & TV. (1956, outubro 20). *Correio Paulistano* (SP) (2.º caderno), 5. Hemeroteca Digital Brasileira.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pagfis=33782
- Rádio em revista. São Paulo. (1956). *Revista do Rádio*, 374, 46. Hemeroteca Digital Brasileira.
https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/144428/per144428_1956_00374.pdf
- Recital de violão. (1960, outubro 9). *Diário de Notícias* (RJ) (n.º 11.628, 2.ª secção), 3. Hemeroteca Digital Brasileira.
https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/093718/per093718_1960_11628.pdf
- Recital de violão de Maria Lívia São Marcos, quinta-feira. (1962, agosto 7). *A Tribuna* (SP), 8. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=24930
- Regresso da violinista Maria Lívia São Marcos. (1965, dezembro 22). *A Tribuna* (SP) (1.º caderno), 13. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=55989
- Regressou ao Brasil a violinista Maria Lívia São Marcos. (1966, abril 21). *A Tribuna* (SP), 7. Biblioteca Nacional Digital.
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=59084
- Righini, R. (1991). *A escola violonística do prof. M. São Marcos* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo Brasil].
- São Marcos, M. L. (2024). *Sérgio Fernandes entrevista Maria Lívia São Marcos* [Transcrição de entrevista audiovisual].
https://docs.google.com/document/d/17FbznnnlEOgHE97OxBj0SXD23v0qhQ3r_DDP_G3_f4/edit?usp=sharing. (Original publicado em 2020)

- Sardo, S., Godinho, S., & Almeida, P. (2012). Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música. *Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 21, 54–65. <http://hdl.handle.net/10773/13431>
- Seguiu para a Europa a violonista Maria Lívia São Marcos. (1965, agosto 28). *A Tribuna* (SP), 7. Biblioteca Nacional Digital. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=52995
- Sérgio Cardoso interpretará amanhã, em Santos, trechos de Shakespeare. (1964, outubro 11). *A Tribuna* (SP), 10. Biblioteca Nacional Digital. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=45593
- Taborda, M. (2011). *Violão e identidade nacional*. Civilização Brasileira.
- Taborda, M. (2021). *O violão na corte imperial*. Biblioteca Nacional Brasileira.
- Violão & Violão. (2020, setembro 26). Sérgio Fernandes entrevista Maria Lívia São Marcos. [Vídeo]. Facebook. <https://www.facebook.com/violaoevioloadm/videos/1039931923092789/>
- Violão dos mestres. (1961, janeiro 31). *Diário da Noite* (SP) (n.º 11.046), 18. Biblioteca Nacional Digital. <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093351&pagfis=63024>
- Violinista Maria Lívia São Marcos. (1960, outubro 12). *Diário de Notícias* (RJ) (n.º 11.630, 2.ª secção), 3. Hemeroteca Digital Brasileira. https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/093718/per093718_1960_11630.pdf
- Violinista Maria Lívia São Marcos regressou da Europa. (1966, março 22). *A Tribuna* (SP) (1.º caderno), 9. Biblioteca Nacional Digital. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=58258
- Violinistas para Sergipe. (1966, novembro 25). *A Tribuna* (SP), 9. Biblioteca Nacional Digital. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pagfis=64789

[recebido em 27 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 01 de julho de 2024]

AS GUITARRAS FABRICADAS NO NORTE DE PORTUGAL ENTRE 1799 E 1926

GUITARS MADE IN NORTHERN PORTUGAL BETWEEN 1799 AND 1926

Eduardo Baltar Soares*

edubaltarsoares@gmail.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 wore 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 Luiz 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 espatular. 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 portuguez, 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, Luiz 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 Bainharia, 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 abranger (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

características 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 neste 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 *guittar*, 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, sandárica, 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 Luiz 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 achaõ cinco tons relativos nas cordas soltas (...) ficando a dedilhaçaõ muito mais facil na formaçao 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 comprido, 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 cavaletes 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 encordoados 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 francesas, 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 exibir 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 mínimo 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 despreso!” (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 também 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 espacial 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 tarrafa

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

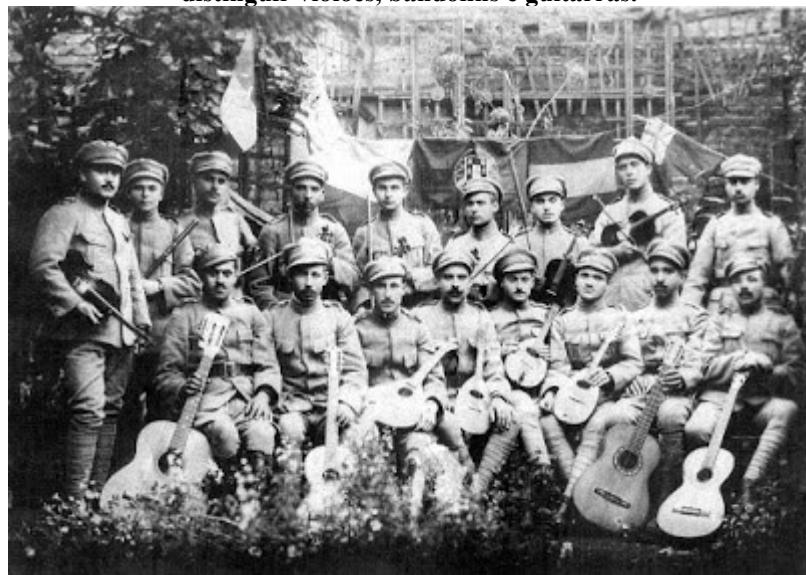
foram sendo abandonadas, por ficar demonstrado, com a prática, o impacto negativo na projeção sonora do instrumento (P. Cabral, comunicação pessoal, 28 de setembro de 2023).

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 tacão 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 escamas 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 aspectos, 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*. Officina 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://portoacademico.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*. Officina 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.
- Poulopoulos, 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://valadadosfradesfotos.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]

A MÚSICA DE CÂMARA NOS FUNDOS GALEGOS DO SÉCULO XIX PARA GUITARRA/VIOLA/VIOLÃO**CHAMBER MUSIC IN 19TH-CENTURY GALICIAN COLLECTIONS FOR GUITAR**

Isabel Rei Samartim*
isabelreibr@yahoo.com.br

A descoberta e apresentação pública dos fundos guitarrísticos galegos realizada na tese intitulada *A Guitarra na Galiza* (Rei Samartim, 2020) permitiu ampliar o repertório da música de câmara galega com guitarra/viola/violão durante o século XIX. Em muitos dos fundos de partituras estudados há música de câmara para diversos conjuntos de instrumentos onde a guitarra tem um espaço próprio. Estas obras foram já catalogadas e localizadas de modo que ficaram disponíveis para serem recuperadas na prática atual de música. Cada um dos fundos galegos do século XIX tem umas características específicas que também se refletem na música de câmara. Os fundos analisados neste artigo são os conservados no Museu da Ponte Vedra (Caderno do Francês e Fundo Javier Pintos Fonseca), o Arquivo Canuto Berea e o Fundo Adalid da Corunha, o Fundo Valladares da Estrada e o Fundo Local de Música de Rianjo.

Palavras-chave: Guitarra. Viola. Violão. Galiza. Música-de-câmara. Fundos.

The discovery and public presentation of Galiza's guitar collections in the thesis *A Guitarra na Galiza* (Rei Samartim, 2020) opened the field of Galician chamber music with guitar/viola/violão during the 19th century. In many of the sheet music collections studied, there is chamber music for various ensembles of instruments in which the guitar has its own space. These works have already been catalogued and located so that they are available to be recovered in current music practice. Each of the 19th century Galician collections has its own specific characteristics, which are also reflected in chamber music. The funds analysed in this article are those kept in the Ponte Vedra Museum (Caderno do Francês and the Javier Pintos Fonseca Fund), the Canuto Berea Archive and the Adalid Fund in Corunha, the Valladares Fund from Estrada and the Rianjo Local Music Fund.

Keywords: Guitar. Viola. Violão. Galicia. Chamber-music. Collections.

•

* Departamento de Guitarra, Conservatório Profissional de Música de Santiago de Compostela (Galiza). ORCID: 0000-0003-1819-3755.

1. Introdução

Este artigo é uma reflexão sobre uma parte da tese intitulada *A Guitarra na Galiza*, apresentada em setembro de 2020 na Universidade de Santiago de Compostela. Essa tese foi o primeiro trabalho a abordar o uso da guitarra em território galego de uma perspectiva ampla e profunda no senso histórico. A autora estudou o uso da guitarra e a sua grande família de cordofones dedilhados na Galiza desde os antecedentes, a começar no século XII, até ao século XIX, as evidências nos textos históricos, a iconografia, a obra das e dos guitarristas galegos, o relacionamento com a guitarra em Portugal e na Espanha, a atividade concertística, as principais fontes de música para guitarra conservadas na Galiza, a integração dos cordofones dedilhados nos âmbitos religioso, profano, burguês e popular, a construção e venda de instrumentos, a música de câmara, os tipos de agrupamentos e a didática da guitarra.

Produto das pesquisas, um grande número de obras, algumas delas conhecidas e integrantes do repertório canônico do instrumento, outras desconhecidas e recuperadas, todas elas conservadas em coleções de música ou fundos musicais na Galiza, vieram à tona, fazendo um número aproximado de quinhentas peças catalogadas entre os séculos XVIII e XIX, com alguns exemplares do século XX, que não foi abordado na tese.

Este artigo trata da parte relativa ao repertório de obras de câmara, com base nesse novo corpus operístico que, agora, permite estudar a música de câmara com guitarra no âmbito galego durante o século XIX. Em muitos dos fundos de partituras estudados na tese há música de câmara para diversos conjuntos de instrumentos onde a guitarra tem um espaço próprio. Estas obras foram já catalogadas e localizadas de modo a ficarem disponíveis para serem recuperadas na prática atual de música. Cada um destes fundos tem umas características específicas que também se refletem na música de câmara. Aqui exporemos agora algumas dessas características, que emanam dos acontecimentos que marcaram a nossa história no século XIX e ajudam a conformar uma nova visão da música da Galiza.

2. A investigação sobre a guitarra na Galiza

Desde o século XIX, um bom número de pesquisadores, académicos e não académicos, realizaram um grande trabalho de reflexão sobre a música galega. Dentro dos estudos gerais sobre música, as informações sobre a guitarra apareciam de maneira indireta, ou transversal. Isto foi mudando ao longo do século XX, em cujo último terço se desenvolve um estudo mais direto, explícito e intenso. O pianista e compositor José María Varela Silvari (1848–1926) e escritores como Ramon de Arana (1858–1936) e Manuel Murguia (1833–1923), registaram vários guitarristas históricos nos seus trabalhos sobre música. Em 1916 Gonzalez-Besada publicava umas notas biográficas sobre Rosália Castro como guitarrista. Isidoro Guedé (1959) remetia ao mundo medieval como raiz do uso da guitarra na Galiza, mostrava o seu valor como instrumento acompanhante e celebrava que tivesse adquirido a categoria de instrumento de concerto. Por outra parte, Borobó, nos meados do século XX, entendia a guitarra como instrumento criador da melhor lírica galega, que

deu frutos como a *Cântiga de Curros/Salgado* e a visão da Rosália guitarrista e poeta (Borobó, 1999).

No ano 1977 põe-se em funcionamento na cidade de Vigo a sociedade conhecida por *Agrupación Guitarrística Galega*, em cujo boletim deu-se a conhecer o desenvolvimento da guitarra do seu tempo: partituras, resenhas de gravações, biografias de intérpretes e todo tipo de artigos sobre a guitarra a incluírem recitais e encontros que dinamizaram o espaço guitarrístico galego até à sua dissolução em 1984.

No fim do século XX, os trabalhos da professora Margarita Viso (1990, 1993, 2006) sobre o fundo musical Adalid, da Corunha, propiciaram o estudo por parte da professora Carolina Queipo (2007, 2015) de alguns aspectos guitarrísticos dessa coleção, ligados à música operística. Em 1998 publicava-se o estudo sobre os barbeiros, muitos deles guitarristas, de Luís Rivas Villanueva. Em 2001, Cores Trasmonte publicava o seu trabalho sobre a Tuna compostelana. Em 2004, Marcelino Álvarez López dedicava um livro aos grupos de plectro em Betanços. Em 2015 saía a tese *Agrupación Guitarrística Galega (1977–1984)* do guitarrista Sergio Franqueira Barca (Franqueira, 2015). Outros trabalhos trataram sobre músicos galegos que agora sabemos também eram guitarristas, e/ou intérpretes de cordofones dedilhados, como o violinista Manuel Quiroga (Cambeiro, 2015) ou o regente José Castro Chané (Gómez & Cancela, 2017). Também outros trabalhos históricos mencionaram guitarristas, como os de Estrada (1930/1986), Adrio (1935/2001), Alonso Santiago (1987), Varela de Vega (1990), Sanchez Dopico (1993), Axeitos (1995), Landín (1999), Rey Majado (2000), Ocampo Vigo (2001), Gonzalez Martín (2005), Álvarez Lebreiro (2007), Almuinha (2008), Castro (2010-2011), Romero (2012), Barros Presas (2015), Ares (2016), Comoxo e Santos (2016), entre outros. E os trabalhos portugueses ajudaram a contextualizar os dados da Galiza, como os de Lambertini e Vieira (1899-1915), Oliveira (1966), Giacometti (1981), Lopes Graça (1991), Nery e Castro (1991), Cabral (1999), Morais (2002, 2003, 2007), Picado (2004), Sardinha (2005, 2010), Ferreira (2008).

3. Fontes para o estudo da guitarra galega

Apesar dos numerosos trabalhos consultados, as pesquisas para o aprofundamento do estudo da guitarra na Galiza elaboraram-se fundamentalmente a partir de fontes primárias. Uma das nossas maiores fontes de informação foram as visitas aos arquivos, bibliotecas e museus galegos, onde se acharam alguns dos fundos de partituras. Também resultaram imprescindíveis o contato e entrevistas com as famílias de guitarristas históricos, os seus arquivos particulares, e a consulta às hemerotecas clássicas e digitais.

Nas fontes secundárias, além de toda a bibliografia musical sobre temas galegos, artigos, livros, poemas e outras manifestações literárias, contamos com a inestimável ajuda de outros pesquisadores amigos que partilharam conosco a sua informação. Bem como o uso da Internet, que facilitou o acesso rápido a muita bibliografia que, de outro modo, teria sido mais complicado ou mesmo impossível de consultar.

Os arquivos, bibliotecas e museus visitados ou consultados foram a Biblioteca Geral da USC, Biblioteca da Faculdade de Geografia e História da USC, Biblioteca da Faculdade de Filologia da USC, Biblioteca e Arquivo da Cidade da Cultura, Biblioteca

de Estudos Locais da Corunha, Biblioteca da Deputação Provincial da Corunha, Biblioteca da Deputação Provincial de Ourense, Biblioteca da Universidade de Vigo, Arquivo Canuto Berea, Arquivo Histórico Universitário da USC, Arquivos Históricos Diocesanos de Compostela, Ourense, Lugo e Mondonhedo, Arquivo Histórico Provincial de Ourense, Arquivo do Reino de Galiza, Arquivo Municipal de Betanços, Arquivo Municipal de Lugo, Arquivo da Catedral de Lugo, Arquivo Municipal de Vila Franca de Xira, Arquivo da Torre do Tombo de Lisboa, Arxiu Històric de les Ciències de la Salut, Arquivo da Catedral de Valladolid, Arquivo Histórico Municipal de Donostia, Eresbil Musikaren Euskal Artxiboa, Musikene Mediateka, Museu do Povo Galego, Museu da Ponte Vedra, Museu Pedagógico de Galiza, Museu e Igreja de São Martinho Pinário, Museu da Catedral de Santiago, Registo Civil de Compostela e de Ourense.

4. Metodología

Em 2013, começou a fase de recolha sistemática de informação para a elaboração do trabalho, ainda que a autora, espontaneamente, colecionava obras de guitarristas galegos desde o ano 2000. Na recolha sistemática com vista à realização da tese, levou-se a cabo uma revisão da música para guitarra de autores e autoras galegas que conhecíamos até aquele momento. A seguir, iniciou-se um processo de procura na hemeroteca digital *Galiciana*. No total foram mais de quinze mil notícias analisadas e disponíveis na digitalização realizada pela Biblioteca e Arquivo da Cidade da Cultura, em Compostela. Esse processo deu como resultado um enorme número de nomes próprios conhecidos e desconhecidos até ao momento no mundo da guitarra, e constituiu a base principal sobre a que se estruturou a tese.

A partir da informação jornalística chegamos a dados que somente podiam ser consultados nos arquivos, bibliotecas e museus, tais como fontes epistolares, dados administrativos, fundos de partituras e fontes fonográficas. Também graças a essas informações pudemos entrar em contato com os familiares de alguns dos guitarristas históricos. E foi graças aos nossos informantes, muitos deles pesquisadores amigos, que chegamos também a informações e famílias fulcrais para o trabalho. As visitas e entrevistas a familiares realizaram-se ao longo do tempo, algumas delas mesmo antes de 2013, dando-as por concluídas em 2019. Paralelamente, em especial para a informação da primeira parte da tese, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre edifícios históricos com possível iconografia de cordofones. Pusemos em andamento uma série de excursões por território galego cujo resultado foi a obtenção de um variado conjunto de fotografias com exemplos iconográficos de cordofones dedilhados e guitarras. Era outubro de 2017 quando iniciamos a fase de redação da tese, que demorou até fevereiro de 2020, ano da Covid, e foi finalmente apresentada no mês de setembro, na sala do Paraninfo da Faculdade de História, em Santiago de Compostela.

Na fase de redação tomamos várias decisões na hora de ordenar a informação para poder apresentá-la de modo comprehensível: A primeira foi explicar, à luz dos dados iconográficos, que a guitarra na Galiza não era um instrumento só, mas uma família de cordofones dedilhados que ao longo dos séculos tomaram diferentes formas e deram lugar a diversos termos linguísticos que era preciso esclarecer para entendermos melhor a

história peninsular desta família instrumental. A etimologia e história das palavras ajudou a entender a alternância em português dos vocábulos 'guitarra' e 'viola' e a contextualizar os diversos nomes que recebeu este instrumento ao longo da história europeia.

Uma outra decisão foi a de catalogar, descrever e listar todos os fundos de partituras que chegaram às nossas mãos. Realizamos, pois, oito catálogos e análises das coleções de música para guitarra com características bem diferentes. Para isso tomamos como base a proposta de catalogação do RISM (1996), adaptando-a às circunstâncias e condições de cada uma das coleções, o que resultou em descrições com uma base comum, mas também com as suas particularidades, como a extensão, muito diversa em cada um dos casos, o propósito de cada coleção, o tipo de partituras manuscritas e impressas, e a sua distribuição em cada fundo. Finalmente, apresentamos em cada caso uma seleção de imagens e/ou de partituras transcritas em notação moderna.

Para este artigo, a autora selecionou aqueles fundos estudados que têm obras de música de câmara com guitarra, com o objetivo de apresentar uma breve exposição em forma de comunicação dentro do contexto do I Congresso Guitarrístico de Braga, realizado entre os dias 29 e 30 de setembro de 2022, no edifício dos Congregados, onde se acha o Departamento de Música dependente da Universidade do Minho.

5. Caderno do Francês, Coleção Sampedro, Museu da Ponte Vedra

O *Caderno do Francês* é um conjunto manuscrito de música copiada e encadernada em pergaminho nalgum momento do século XIX, que se conserva no Arquivo do Museu da Ponte Vedra e pode consultar-se na cota Sampedro 46-18. Todo o caderno é bastante singular. As obras estão copiadas por várias mãos, em papeis com diferentes tamanhos, texturas e tintas. Portanto, trata-se de um conjunto de peças escritas por vários guitarristas e reunidas por um outro guitarrista que as encadernaria, possivelmente, para uso próprio.

No *Caderno do Francês* vemos refletido o fim do século XVIII e o início do XIX, primeiro com a Revolução Francesa que influiu na formação dos novos Estados europeus, e imediatamente depois com a invasão de Portugal pelo exército francês iniciada em 1807 e que passou à Galiza em 1808. As canções contra o exército francês, para voz e guitarra, são as que dão nome ao caderno, por serem as mais significativas e escassas dentro do repertório do instrumento. A música desenvolve-se em estilo clássico-romântico com letras que encorajam a resistência contra o invasor.

Por várias anotações e as folhas soltas que o acompanham, o caderno parece ter pertencido ao presbítero José Fontecoba, da Ponte Vedra, quem seria o possível encadernador e também intérprete da música. Algumas das obras para guitarra deste fundo foram publicadas nos volumes dos três Álbuns de Guitarra Galega (Rei Samartim, 2022a, 2023a, 2023b).

Das sessenta e sete obras para guitarra desta coleção, vinte e nove são canções com acompanhamento de guitarra, das quais vinte e seis estão em castelhano, duas, em italiano e uma, em francês. Quinze canções são de tema amoroso, sete são satíricas, seis patrióticas e uma sobre violência de género. Há também vinte e nove peças para guitarra, entre elas oito contradanças, seis glosas, três marchas, três valsas, três minuetes, um rondó, uma moinheira, uma sonata e duas peças sem título. Mais duas obras para duas

guitarras e dois textos didáticos, como os apontamentos do método intitulado *Advertencias para la Guitarra*. Além disso, aparecem cinco melodias soltas sem acompanhamento (uma contradança, uma valsa, um fandango, uma marcha e a canção *Batalla de Badajoz*). A maior parte da música é anónima, havendo obras compostas por Domenico Cimarosa, Fernando Ferandiere, Frederico Moretti, Fernando Sors, e os autores menos conhecidos Manuel Garcia (Padre Basílio) e Ramon Bonrostro.

6. Fundo Valladares, Vilancosta (Berres, Estrada), Biblioteca da USC

A família Valladares morou durante muito tempo na Casa Grande situada em Vilancosta, um pequeno lugar no interior da Galiza, no vale banhado pelo rio Ulha, pertencente à freguesia de Berres, dentro do atual Concelho da Estrada. Os trabalhos no âmbito do Direito, da Economia, da Literatura e da Música de José Dionísio Valladares, dos filhos Marcial e Sérgio e da filha Avelina, influíram profundamente na conformação da Galiza do século XIX.

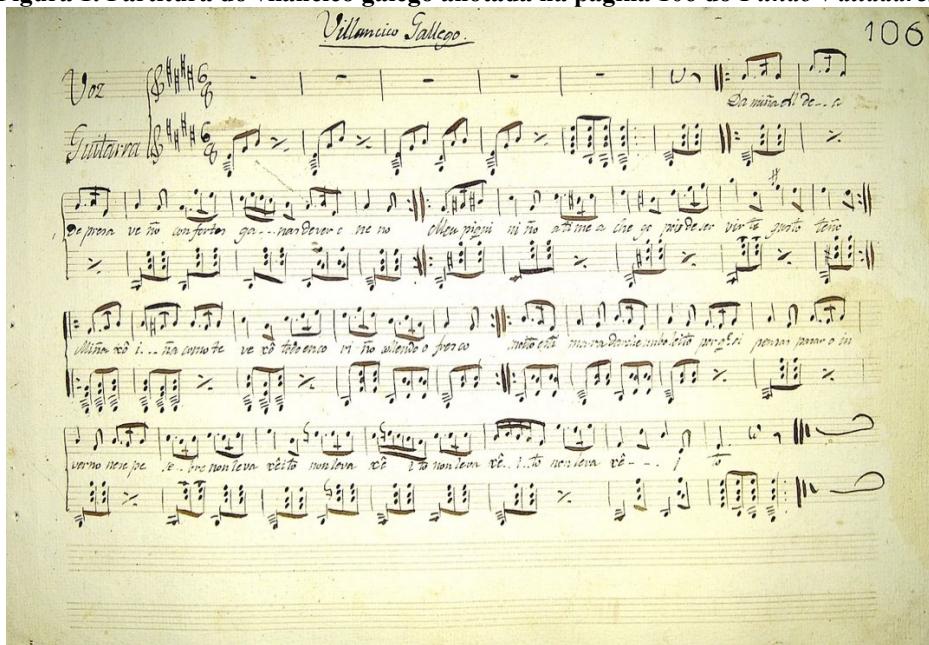
As características da biblioteca familiar fazem pensar que uma parte devia existir tempo antes do petrúcio Valladares e da herdeira da casa, a senhora Nunes, a qual receberia dos seus antecessores alguns dos volumes antigos nela conservados. A maior parte dos livros, cartas, retratos e fotografias foram acumulando-se e conservando-se durante os séculos XIX e XX. Quanto às partituras, muitas delas manuscritas, parecem ter sido elaboradas pelos diferentes membros da família e amizades. No referente à datação do arquivo, a origem possivelmente erudita do vilancico (séc. XVIII) e a peça para piano que Avelina dedica ao sobrinho Laurentino Espinosa (1861–1936) colocam o fundo musical dos Valladares entre o fim do século XVIII e o fim do século XIX. A música para guitarra e as danças mais antigas como cachuchas, boleras e galopes ilustram essa música de entre séculos, havendo também valsas, mazurcas e polcas pertencentes a uma época mais avançada no século XIX.

O Fundo musical conservado por esta família é uma coleção de umas setecentas partituras para vários instrumentos, das quais umas 132 são para guitarra e 56 delas são obras de câmara com guitarra. As partituras de câmara com guitarra contêm 41 canções para voz e guitarra, 3 duos para guitarras, 4 duos de flauta, ou violino, ou outro instrumento melódico e guitarra, 4 trios para flauta, violino e guitarra, e 1 quarteto de corda com guitarra. Todas as obras respondem às características da música clássico-romântica da primeira metade do século XIX para guitarra que conhecemos através dos grandes guitarristas da época como Sors, Giuliani ou Carulli. Entre as canções destaca-se o “Vilancico Galego” para voz e guitarra, modernamente publicado na Editorial Viso (2022c). Este vilancico é um exemplo de música possivelmente composta para o âmbito religioso durante o final do século XVIII, pela semelhança com os de Melchor Lopez, o Mestre de Capela da Catedral de Santiago, que passou ao acervo popular e foi arranjado para voz e guitarra por um autor anónimo que bem pode ter sido um dos membros da família Valladares.

A instrumentação dos grupos de câmara reflete os instrumentos tocados pela família. O pai, José Dionísio, era conhecedor de vários deles, especialmente da guitarra. As filhas cantavam e tocavam piano e também guitarra. Avelina Valladares compôs várias

obras para piano e a primeira peça catalogada composta para guitarra por uma mulher galega no século XIX. O filho Marcial tocava violino, piano e guitarra, e também deixou música composta para estes instrumentos, além de um cancionero com música galega de tradição oral adaptada para a sua interpretação nos salões burgueses. O filho Sérgio tocava uma flauta transversal de madeira de uma única chave que se conservou junto com o forte piano na casa familiar.

Figura 1. Partitura do vilancico galego anotada na página 106 do *Fundo Valladares*.



Além disso, vários amigos da família cultivavam a arte musical com reuniões e concertos na Sala da Música da Casa Grande de Vilancosta, e também se conservam partituras escritas na correspondência postal. Tudo isto conforma o que se pode denominar, tomando a etiqueta alemã, o *Biedermeier* galego, isto é, a atividade artística realizada pelas famílias acomodadas que renunciaram a continuar nas numerosas guerras e batalhas que decorriam a cada pouco na península durante a primeira metade do século XIX. O *Biedermeier* foi um fenômeno comum a toda a Europa nesta época, quando se estavam a definir as fronteiras e os poderes dos novos Estados-Nação na Europa. Grande parte dessa expressão musical realizou-se através da música de câmara.

7. *Fundo Adalid*, Biblioteca da RAG, Corunha

Se o *Caderno do Francês* é uma pequena obra coletiva onde abundam as canções com acompanhamento de guitarra, e o *Fundo Valladares* o vasto produto de toda uma família de intérpretes durante mais de um século de colecionismo musical, o *Fundo Adalid* é um amplo conjunto de partituras formado, principalmente, por três membros da mesma família, dois deles pianistas e um guitarrista, que utilizavam a sua atividade musical em benefício da próspera empresa familiar na cidade da Corunha.

Segundo os testemunhos do final do século XVIII a música de guitarra era prática habitual na cidade da Corunha (Martinez-Barbeiro, 2006, p. 45). O repertório que soava

tanto nas tabernas quanto nos teatros estava composto por canções líricas, música cénica e danças típicas da época, como rigodões, contradanças e moinheiras. Além do necessário âmbito popular, na Corunha havia um âmbito burguês com interesse pela guitarra como instrumento erudito. A família Torres-Adalid cultivou especialmente a música de câmara e, através do guitarrista Fernando de Torres Adalid, a música para guitarra.

O Fundo da família Adalid, assim chamado na honra do seu maior representante, o compositor e pianista virtuoso Marcial Adalid Gurrea (1826–1881), conservado na biblioteca da Real Academia Galega, na Corunha, contém umas 22 obras de câmara com guitarra dos últimos anos do século XVIII e primeiros do XIX.

Uma das características definidoras desta coleção é a distribuição das partituras. Toda a música acha-se distribuída em vários cadernos não consecutivos dentro do fundo geral de partituras. Na música camerística para guitarra da Biblioteca Adalid, as diversas partes (*particellas*) estão organizadas em cadernos diferentes e agrupadas por instrumentos de modo que as partes de violino estão todas juntas num dos cadernos, um outro caderno contém as partes da violeta e outro caderno estão juntas todas as partes da flauta, outro as do piano e outro as da guitarra. Esta encadernação por *particellas* é um critério nascido da prática musical, uma organização das partituras para os intérpretes poderem pegar no caderno do seu instrumento e levarem nele várias obras para tocar com o mesmo ou parecido grupo de câmara.

Além dos compositores próprios da primeira metade do século, como Mauro Giuliani, de que se conserva o Concerto Op. 70 para guitarra e quarteto de corda friccionada, e outros como Matteo Bevilacqua, Joseph Küffner e Joseph Muntz-Berger, de quem há também quartetos e quintetos com guitarra, está o francês Charles Doisy, que morre em 1807, e é um autor do século XVIII. A obra que se conserva dele no *Fundo Adalid*, o “Grand Concerto” para 2 violinos, violeta, violoncelo e guitarra, está escrita para guitarra de cinco cordas, o que indica tanto a antiguidade do fundo quanto a possível interpretação desta música mesmo no século XIX.

Figura 2. Início do Grand Concerto de Charles Doisy para guitarra de cinco cordas e quarteto. Fundo Adalid, Real Academia Galega.



Uma outra obra de câmara, que resulta de importância para o fundo, são os 10 arranjos completos de Ferdinando Carulli sobre aberturas de diversas óperas de Rossini para violino e guitarra. Esta coleção de dez obras foi recuperada pela musicóloga Carolina

Queipo junto do musicólogo Xoan Manuel Carreira, que conseguiram a sua interpretação moderna em 2008, no Festival Mozart da Corunha, sendo a violinista Anabel Garcia e o guitarrista, José María Gallardo. Depois vieram as gravações em CD destas dez peças e as partituras que se acham publicadas na editora Reyana. Os quartetos e quintetos de Leonhard von Call, Op. 117 e Op. 9, conservados neste fundo, não foram ainda gravados e as partituras ainda aguardam publicação moderna. Mas o mais chamativo são os dois quartetos de Muntz-Berger, até agora desconhecidos: o “Romance de Joseph”, sobre uma ópera do compositor francês Étienne H. Méhul, e o “Romance de Otello”, sobre a ópera de Rossini, escritos os dois para violino, violeta, violoncelo e guitarra.

Nestas obras a guitarra desempenha um papel de acompanhamento, salvo no caso dos Concertos de Giuliani e Doisy, que é um papel claramente protagonista com um elevado nível de desempenho instrumental.

8. Arquivo Canuto Berea, Biblioteca da Deputação da Corunha

Também na Corunha se conserva o *Arquivo Canuto Berea*, dentro da Biblioteca da Deputação. Os Canuto Berea foram uma saga de três gerações de músicos do mesmo nome, com uma longa trajetória empresarial e musical. A intensa atividade comercial da loja acabou por reunir um dos maiores fundos de partituras de toda a Galiza e pode afirmar-se que de boa parte da península. Neste fundo está a música de câmara que se vendia porque respondia à demanda do cliente. Por isso, é importante reparar em que as partituras conservadas no Arquivo Canuto Berea são aquelas que não conseguiram ser vendidas, são as que ficaram na loja. Dentro dessas partituras há mais de 100 escritas para guitarra e para conjuntos de câmara com guitarra.

Para o nosso trabalho, primeiro fizemos uma pesquisa inicial no catálogo em linha da biblioteca. Os registo que saíram sob o termo guitarra foram o fio do que puxamos para chegar à primeira revisão de 45 caixas. Pelas características do catálogo, isto levou a obras musicais escritas para todo tipo de instrumentos e livros de texto de diversa classe. Por isso foi necessário reconsiderar esses registo para obter os resultados específicos da música para guitarra. Depois disso procuramos os registo específicos para guitarra correspondentes ao século XIX, de modo que a análise ofereceu resultados nas seguintes 16 caixas: M-187 (1 registo), M-197 (2 r.), M-198 (2 r.), M-200 (11 r.), M-203 (2), M-295 (1), M-355 (3), M-467 (1), M-524 (8), M-612 (3), M-613 [1-59] (35), M-613 [60-100] (36), M-646 (15), M-650 (1) e M-708 (2), um total de cento e vinte e três registo que, deixando as duplicações e cópias à parte, fazem 101 obras para guitarra.

Desse conjunto de partituras, umas 72 obras pertencem ao género da música de câmara, estando escritas para voz e guitarra, das quais a maior parte são duos, havendo trios para duas vozes e guitarra e para uma voz e duas guitarras. Dentro dos compositores destacam os nomes de Carnicer, Saldoni, Sors, Moretti, Ducassi, Gomis, Iradier, entre outros. Também está incluída a guitarrista e compositora espanhola Paulina Cabrero Martínez com uma obra dela para voz e guitarra. Destacam-se as canções com guitarra: “El Atrevimiento Feliz” de Federico Moretti, “El Soldado” de Luis de Cepeda, “El Último Adiós” de Manuel Ducassi, “La Pastorcita” e “El Canto del Marino” de Francisco Baltar, “Las Quejas a Cupido” de José Melchor Gomis, “Mi profesión de Fe” de Nemesio

Enriquez, “Juana me dio una pisada” de Manuel Ledesma, e mais obras cujos autores permanecem anônimos. Entre as obras para guitarra salientamos “La Perla” de Napoleon Coste, o método de solfejo de Tomás Damas onde a guitarra é o instrumento base sobre o que se aprendem os rudimentos musicais, e as obras dos autores António Rubira, Vicente Borrero, Mariano(?) Bravo e Florêncio Lahoz. A música operística é protagonista dentro das obras para guitarra, que se nutrem das aberturas, árias e outras peças operísticas de Bellini, Coccia, Mazza, Verdi, Donizetti, e numerosas danças: valsas (Strauss), galopes, hinos, polcas, redowas, xotes (schotish) e minuetos. A maior parte das canções espanholas do Arquivo Canuto Berea são canções populares, integradas em obras de teatro ou tonadilhas que adquiriam peso próprio fora dos teatros e se arranjavam e distribuíam para uso de amadores e das veladas dos salões burgueses (Alonso, 1998).

A maior parte deste repertório está ainda por se interpretar e gravar modernamente. Também há alguns autores completamente desconhecidos não somente do grande público, mas dos próprios profissionais da guitarra e do canto, como são Nemesio Enriquez, Aquilino Garcia ou Mariano Garcia. Além disto, as duas obras do possível compositor e guitarrista galego Francisco Baltar vêm de ser publicadas em partitura pela Editorial Viso (2022c), no mesmo volume para voz e guitarra que contém o “Vilancico Galego” do *Fundo Valladares*.

9. Fundo Local de Música de Rianjo (FLMR)

O *Fundo Local de Música de Rianjo* foi fundado em 2015 e constitui um logro social e cultural para esta pequena cidade galega, berço de grandes literatos e músicos, que oferece agora um arquivo musical ordenado e salvo. Os fundos musicais do FLMR começaram com arquivos particulares e locais, entre outros, o de José Peres (1901–1941) e o de José Ramon Nine (1895–1936), dois músicos rianjeiros que herdaram dos seus antepassados as partituras mais antigas ao tempo que alargaram as coleções com novas partituras ao longo das suas vidas e da sua atividade musical. Ambas as coleções estão ligadas entre si e com numerosas personalidades fundamentais da cultura galega, como Daniel Castelão, Manoel António ou Rafael Dieste. Do século XIX, o Fundo conserva 19 obras para ou com guitarra, das quais quatro são para grupos de câmara, como as três obras para coro de várias vozes com acompanhamento de guitarras e de bandurras e guitarras. O Fundo continua a ampliar o seu catálogo incorporando novas coleções como a do guitarrista rianjeiro Manuel Vicente ‘Chapi’, fundador de vários grupos de guitarras e orquestras de plectro durante o século XX em Rianjo e comarca.

Estes agrupamentos de plectro, igual que em Portugal, podiam estar formados por bandolins, cavaquinhos, violas, rajões, guitarrões, e também por flautas, violinos, violoncelos, etc. e tiveram a sua eclosão no último terço do século com manifestações em todas as cidades e vilas galegas. Assim, a vila costeira de Rianjo, na comarca do Barbança, que fica na parte Sul da ria de Muros e Noia, foi uma dessas cidades com amplo desenvolvimento musical onde os grupos de câmara com guitarras e as orquestras de plectro tiveram um lugar imprescindível. Daí a conservação neste fundo de quatro obras de câmara com guitarra, das quais três são excepcionais, porquanto o seu autor é o compositor galego Filipe Paz Carbajal (1850–1918) de quem até ao momento não se

conhecia música para cordofones dedilhados. Estas obras são: “Brisas Rianxesas”. “Valsa Coreada”, para coro masculino formado por tenores 1.º e 2.º, baixos e acompanhamento de Guitarras 1.ª e 2.ª. A segunda obra é uma mazurca, do mesmo autor, para a mesma formação. E a terceira obra tem um título semelhante ao da primeira, mas é uma jota, e o acompanhamento inclui também as bandurras. As letras que se cantam nas três obras são do escritor local José Maria Arcos Moldes (1865–1944). Este é um novo repertório do compositor Filipe Paz Carbajal que vem a representar o enorme interesse popular que havia na Galiza pelos agrupamentos formados por cordofones dedilhados. No mês de março de 2024 estas obras foram interpretadas pela orquestra de guitarras do Conservatório Profissional de Santiago de Compostela, num recital em que também se programou o *Stabat Mater* composto por quem foi bispo auxiliar, Severo Araújo Silva (1846–1910), e foi cantado pelo coro de estudantes. As informações sobre Araújo Silva e as partituras foram servidas pelo responsável do *Fundo Local de Música de Rianjo*, o Prof. José Luís do Pico Orjais (2015, 2024), que também apresentou o evento em parceria com o conservatório.

Figura 3. Grupo de câmara de Benigno Lopes Samartim (no centro sentado com violino). Javier Pintos Fonseca está por trás dele, de pé, com guitarra.
Fundo Pintos Fonseca no Museu da Ponte Vedra.



10. Fundo Pintos Fonseca, Museu da Ponte Vedra

Por último, dentro dos fundos guitarrísticos galegos está o *Fundo Pintos Fonseca*, uma vasta coleção de partituras conservadas no Arquivo do Museu da Ponte Vedra. Javier Pintos Fonseca (1869–1935) foi um filantropo, empregado bancário, mas também arquiteto, músico e fundador da loja maçónica da cidade em que se reunia boa parte da intelectualidade galega. Como parte da sua atividade musical, que legou à família, organizou recitais com músicos locais e internacionais dentro e fora da Sociedade Filarmónica, ensinou música às filhas e amizades, e participou em conjuntos de câmara

de diversa formação. Pintos Fonseca também realizou arranjos e composições para guitarra, sendo uma delas publicada no volume de partituras já mencionado da Editorial Viso. Um dos numerosos eventos musicais organizados na Ponte Vedra por Pintos Fonseca foram as atuações de Andrés Segóvia nos anos de 1919 e 1924. Mais tarde, em 1935 e em 1958, Segóvia tornou a atuar na Ponte Vedra, mas já sem a participação de Pintos Fonseca (Rei Samartim, 2021).

Esta coleção contém música para vários instrumentos, havendo para guitarra mais de 130 registos. Entre as obras para guitarra solista de Tomás Damas, Frederico e António Cano, Francisco Cimadevilla, Juan Alais, Gaspar Sagreras, o galego João Parga, o catalão Josep Ferrer e outros autores, acham-se umas 26 obras de câmara com guitarra, catalogadas como segue: 9 para voz e guitarra, divididas em duos, um trio de 2 vozes e guitarra e outro trio de 1 voz e 2 guitarras, mais 6 duos para duas guitarras, 5 duos para violino e guitarra, 1 duo para guitarra e bandolim, 1 obra para instrumento melódico e guitarra, 1 trio para bandurra, alaúde moderno e guitarra, e 3 obras para conjunto de plectro. Todas estas obras são reflexo da intensa atividade camerística no final do século XIX na cidade da Ponte Vedra.

A destacar deste repertório são o duo para guitarras da autora Augusta E. Herbey, intitulado “L’Absence”, e as obras compostas pelo próprio Javier Pintos Fonseca e o seu amigo violinista e regente do grupo de câmara, Benigno Lopes Samartim. Pintos Fonseca compôs um duo dedicado a este amigo em 1902, e no ano a seguir Samartim, 1903, compôs outro duo para guitarras dedicado a Pintos Fonseca na honra da sua amizade. Além disso, Pintos Fonseca realizou os arranjos das partes de guitarra pertencentes à obra “La Malle des Indes”, do francês George Lamothe, arranjada em 1895 para o conjunto de câmara dirigido por Lopes Samartim e que estava formado por diversos amigos músicos da cidade. Vemos, portanto, que as relações de amizade foram fundamentais para a criação do tecido social e musical na Ponte Vedra. A obra de Giuliani para duas guitarras “Le Avventure di Amore” Op. 116, a de Teodoro Amatriain para violino e guitarra, as obras para conjunto de bandolins e guitarras de Mattiozzi e de Pere Nebot, além dos duos de composição própria, todas fazem parte do repertório de Javier Pintos quando se reunia com amigos para realizar as veladas de música de câmara. Também são dignas de menção as obras dos galegos José Castro Chané (Rei Samartim, 2023), em arranjo para grupo de plectro pelo regente Santos Rodriguez Gomez, e José Mourinho Vilas (Rei Samartim, 2022c), bandolinista viguês premiado na Itália, que compôs para orquestra de plectro.

11. Além dos fundos: a música de câmara como via de relacionamento entre músicos galegos e portugueses

Historicamente tem havido muito relacionamento entre intérpretes a um e outro lado do Minho, como aconteceu no caso paradigmático do guitarrista Agostinho Rebel Fernandes, ativo na Galiza desde 1886, que trabalhou em Vila Franca de Xira, publicou dois métodos para guitarra em Lisboa e foi professor do português Martinho d’Assunção que, por sua vez, foi professor do grande docente da guitarra do século XX em Portugal, José Duarte Costa (Pinheiro, 2010). Também o guitarrista recentemente estudado, António Augusto Urceira (Soares, 2023), era de origem galega. Um outro guitarrista de entre-séculos, Ivo

Josué, tocou na Galiza em diversas ocasiões, algumas delas registadas no mês de novembro de 1903 (“Crónica de la Semana”, 1903).

Anos mais tarde, registam-se no Círculo das Artes de Lugo os concertos do guitarrista Júlio César Silva (*Correo de Galicia*, 1923), de que o jornal deixa a seguinte crítica:

Dió conciertos de guitarra portuguesa en el salón de fiestas del Círculo de las Artes, el notable guitarrista portugués Julio César Silva.

Interpretó este artista, con gran maestría, dos programas de música de su país, mezclándola con obras clásicas. A la música portuguesa le dá Silva toda la expresión y el sentimiento que requiere; y en la interpretación de los clásicos acredita Silva ser un maestro que domina la guitarra portuguesa y arranca de ella cuantos sonidos y cuantas expresiones necesita para obtener todos los efectos.

Fue muy aplaudido el guitarrista Silva, que continuará su excursión artística por Galicia.

Entre 1923 e 1934 registam-se atuações do cônsul português em Vigo, Sr. Dr. Anthero da Veiga, descrito como “republicano, guitarrista, diplomata” por Ventura (2010). Assim, no jornal argentino de nome *El Heraldo Gallego* (1926), sobre o recital benéfico que decorreu no Teatro Rosalia da Corunha em favor das vítimas de um ciclone nas costas cubanas:

Por último el cónsul de la República de Portugal en La Coruña, señor Da Veiga, ejecutó en la guitarra diversas piezas populares de su país dando muestras de ser um consumado artista de la guitarra portuguesa.

E temos também notícia do guitarrista Joaquim Maurício, que saiu na emissão de rádio local em Ourense, no ano de 1939, perto de fazer-se o terceiro ano da sublevação franquista contra a República espanhola. No mês de julho desse ano tudo tinha mudado na Galiza. O guitarrista dedicou a sua atuação ao, na altura, cônsul em Ourense, o senhor J. de Sousa Santos e aos compatriotas portugueses a morarem na cidade galega (*La Region*, 1939).

Mas, a fonte inesgotável de relacionamento galego-português durante o século XIX e também durante o XX foi a intensa atividade na música de câmara e nas orquestras de plectro. No âmbito da música de câmara devemos lembrar o guitarrista e cantor português Reinaldo Álvares Varela. Nascido em Guimarães, ou talvez alguma outra cidade do Norte de Portugal, Varela compunha a música e as letras das suas próprias canções e fados. Entre 1870 e 1900 ele morou no Porto, o que lhe permitiria um frequente contato com a Galiza. Na imprensa galega registam-se atuações de Reinaldo Varela entre o ano 1883 e 1903 (Rei Samartim, 2020, p. 507), o que indica uns 20 anos de atividade na Galiza. Nos seus recitais na Galiza ele tocou a duo com o guitarrista, regente e compositor galego José Castro Chané. Varela favoreceu o recital do Orfeão galego *O Eco* em Lisboa, em 1903, dirigido por Chané, evento em que Varela também tocou com José Edreira, guitarrista e um dos componentes galegos do orfeão.

Um outro exemplo do século XX foi o trio de voz, violino e guitarra portuguesa formado pelo cantor Carlos Lourenço, o violinista Henrique Pinto e o guitarrista Marcírio

Ferreiro. Na hemeroteca consta que tocaram música portuguesa num evento benéfico no Teatro Garcia Barbon de Vigo, junto de artistas galegas como a cantora Helenita de Arana, um trio de canção argentina ou a criança German Tizon que recitou contos em galego (*El Pueblo Gallego*, 1933).

Há um relacionamento especial das tunas universitárias de aquém e além Minho, que desde a sua criação mantiveram fortes ligações (Coelho, Sousa e Tavares, 2012). Agrupamentos galegos e portugueses faziam-se visitas mútuas, compartilhavam repertório e era notável a solidariedade entre as cidades do Porto e de Compostela, por exemplo, quando ardeu o grande Teatro Baquet do Porto, em 20 de março de 1888, tragédia em que faleceram 120 pessoas (Cordeiro, 2002). Nessa ocasião, Manuel Otero Acevedo, presidente da Tuna Compostelana, enviou um telegrama perguntando pela saúde dos colegas portuenses, os jornais galegos publicaram numerosas amostras de solidariedade e organizaram-se festivais em várias cidades galegas em benefício das vítimas (Rei Samartim, 2020, p. 621).

Durante a última década do século XIX e primeira metade do XX, os jornais da Galiza e Portugal publicaram numerosas notícias de grande formato sobre as tunas universitárias, com resenhas de concertos, descrição das jornadas, fotografias dos componentes, de maneira que as *tournées* eram seguidas pela população a ambas as duas beiras do Minho, com igual interesse e grande sensação. Assim, em 1947 o jornal *El Pueblo Gallego* publicava uma notícia com entrevista ao Orfeão Universitário do Porto, com anúncios e descrição dos concertos a realizar no Porto e em Vigo, obras a tocar no programa, declarações de estudantes, acompanhamento das madrinhas nas duas cidades e personalidades convidadas.

12. Conclusões

Na Galiza, desde bem o início do século XIX e mesmo no final do século XVIII conservam-se numerosas partituras a conterem obras musicais para grupos de câmara com guitarra/viola/violão. Estes grupos de câmara podiam ser agrupamentos de dois componentes até pequenas e grandes orquestras de plectro e coros. As obras compostas para estes agrupamentos eram da autoria de guitarristas europeus e galegos, cujas obras, muitas delas desconhecidas até ao momento, vêm a ampliar o repertório, o conhecimento da história e o estudo da guitarra galega.

As relações de amizade teceram redes associativas nas cidades e vilas da Galiza, de forma a construir o ambiente musical em torno dos instrumentos próprios do país, entre os que a guitarra/viola/violão, tinha um papel principal. Estas ligações musicais estendiam-se a Portugal com frequentes parcerias entre músicos galegos e portugueses.

Finalmente, a presença nos fundos galegos de música composta por mulheres guitarristas, como Avelina Valladares, Augusta E. Herbey e Paulina Cabrero, é também um contributo fundamental que ilustra a interpretação e composição para guitarra das mulheres do século XIX e amplia o repertório da guitarra na Galiza, tanto no âmbito solista quanto no da música de câmara, fazendo deste género musical uma arte universal e própria do nosso país.

Referências

- Adrio, J. (2001). *Del Orense antiguo* [edição facsimilar]. La Popular. (original publicado em 1935)
- Almuinha, R. (2008). *A la Habana quiero ir: Los gallegos en la música de Cuba*. Sotelo Blanco.
- Alonso, C. (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Alonso Santiago, L. (1987). *Ortigueira. Crónica gráfica de la Villa Condal*. Deputación Provincial de La Coruña.
- Álvarez Lebreiro, C. (2007). *Música e sociedade en Ribadeo (1900-2000)*. Deputación de Lugo.
- Álvarez Lopez, M. (2004). *Rondallas brigantinas. 25 años de la agrupación musical "Carlos Seijo"*. LUGAMI Artes Gráficas.
- Ares, J. (2016). *Carlos López García-Picos. Música a orillas del Atlántico*. Junta da Galiza, Concelho de Betanzos, Universidade de Santiago de Compostela.
- Axeitos, X. (1995). *Rafael Dieste: 1899-1981. Unha fotobiografía*. Edicions Xerais de Galicia.
- Barros Presas, N. (2015). *La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903)* [Tese de doutoramento. Universidade de Oviedo, Oviedo].
- Borobó. (1999). *A cantora do Sar. Da man de Rosalia e co seu patronato*. Fundacion Rosalia de Castro.
- Cabral, P. (1999). *A guitarra portuguesa*. Ediclube.
- Cambeiro Alis, C. (2015). *Manuel Quiroga Losada: Estudio analítico de su vida y obra musical* [Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela].
- Castro Vicente, C. (2010–2011). A música tradicional na Limia Alta: Romances e cegos músicos. *Lethes: Cadernos culturais do Limia*, 10, 91–129.
- Coelho, E., Silva, J.-P., Sousa, J.-P., & Tavares, R. (2012). *Qvid Tvnæ?. A tuna estudantil em Portugal*. CoSaGaPe.
- Comoxo, X., & Santos, X. (2016). *Arcos Moldes. Mestre sen escola. O Rianxo do seu momento 1865-1944*. Deputación Provincial de La Coruña.
- Cordeiro, José Manuel Lopes. (2002). “O teatro do Alfaiate Baquet.” *Público*. 14 de agosto. <https://www.publico.pt/2002/04/14/jornal/o-teatro-do-alfaiate-baquet-169440>
- Cores Trasmonte, B. (2001). *A tuna de Santiago*. Fundacion Caixa Galicia.
- Crónica de la semana. (1903, novembro 1). *Crónica Literaria*, p. 7. Galiciano-Biblioteca Dixital de Galicia. http://biblioteca.gal/gi/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1017374&presentacion=pagina&posicion=7®istrardownload=0
- El concierto de ayer. (1903, novembro 12). *El Norte de Galicia*, p. 2.
- El acontecimiento artístico de hoy. (1933, dezembro 5). *El Pueblo Gallego*, p. 7.
- Orfeón Universitario do Porto. (1947, marzo 15). *El Pueblo Gallego*, p. 2.
- Estrada Catoira, F. (1986). *Contribución a la Historia de La Coruña. La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación* [edição facsimilar]. Reunion Recreativa e Instructiva de Artesanos. (original publicado em 1930).
- Ferreira, M. (2008). *Antología de música em Portugal na Idade média e no Renascimento*. Arte das Musas.
- Franqueira Barca, S. (2015). *La agrupación guitarrística gallega y la guitarra en Galicia entre 1977-1984* [Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva. <http://hdl.handle.net/10347/14629>
- Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro popular português*. Círculo de Leitores.
- Gomez, S., & Cancela, A. (2017). *Chané. O nacemento da música popular galega*. aCentralFolque. Centro galego de música popular.
- Gonzalez Martin, G. (2005). *Pasión por Vigo. Vida y obra del cronista Rodríguez Elías*. Instituto de Estudios Vigueses.
- Guedo Fernandez, I. (1959, março 17). La guitarra en la música gallega. *Vida Gallega. Ilustración regional*, p. 40.

- Joaquín Mauricio en Orense. (1939, julho 8). *La Region*, p. 4.
- La función benéfica. (1926, dezembro 12). *El Heraldo Gallego*, p. 2.
- Lambertini, M., & Vieira, E. (1899–1915). *A Arte Musical. Revista publicada quinzenalmente*. Casa Lambertini.
- Landin Tobio, P. (1999). *De mi viejo carnet*. Deputação Provincial.
- Lopes-Graça, F. (1991). *A canção popular portuguesa*. Caminho.
- Lugo (1923, novembro 25). *Correo de Galicia*, p. 8.
- Morais, M. (Coord.). (2002). *A guitarra portuguesa: Actas/Simpósio Internacional*. Estar.
- Morais, M. (2003). *Cândido Drumond de Vasconcelos. Colecção de peças para machete (1846)*. Caleidoscópio.
- Morais, M. (2007). La viola de mano en Portugal (ca. 1450-ca. 1700). In C. González (Coord.), *Estudios sobre la vihuela* (pp. 31–57). Sociedad de la Vihuela.
- Nery, R., & Castro, P. (1991). *História da música*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ocampo Vigo, E. (2001). *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, cap. 4. UNED. <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf>
- Oliveira, E. (1966). *Instrumentos musicais populares portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Orjais, J. (2015). Fondo Local de Música do Concello de Rianxo. *Guadalupe. Rianxo*, pp. 38–40. Associação A Moreniña. <https://concelloderianxo.gal/documents/64555/744179/Libro2015-web+completo.pdf>
- Orjais, J. (2024). Biografia e partituras do Stabat Mater do bispo auxiliar Severo Araújo Silva. Informação particular do Fondo Local de Música de Rianjo [manuscrito não publicado].
- Picado, R. (2004). *Rojão. Um prelúdio português no século XVIII*. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- Pinheiro, A. (2010). *José Duarte Costa. Um caso no ensino não-oficial da música* [Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, Aveiro].
- Soares, T. (2023). O eclipse de um músico plural: Trajetória de Augusto António Urceira. *Diacrítica*, 37(1), 154–176. <https://doi.org/10.21814/diacritica.4701>
- Queipo Gutierrez, C. (2007). La ópera italiana y la música para guitarra decimonónica de un fondo desconocido coruñés. In M. García Hurtado (col.), *El futuro de las humanidades* (pp. 103–110). Imprenta Lugami.
- Queipo Gutierrez, C. (2015). *Élite, colecciónismo y prácticas en la Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El fondo musical Adalid* [Tese de doutoramento, Universidade de La Rioja]. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46012>
- Rei Samartim, I. (2020). *A guitarra na Galiza* [Tese de doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva. <http://hdl.handle.net/10347/24044>
- Rei Samartim, I. (2021). O fundo guitarrístico de Pintos Fonseca (1). A Filarmónica da Ponte Vedra. *Mundoclásico.com*. <https://www.mundoclásico.com/articulo/36084/O-fundo-guitarrístico-de-Pintos-Fonseca-1-A-Filarmónica-da-Ponte-Vedra>
- Rei Samartim, I. (2022a). *Álbum de guitarra galega. 1 Nível básico*. Dos Acordes.
- Rei Samartim, I. (2022b). O virtuoso bandolinista viguês José Mourinho Vilas (1891-1978). *Mundoclásico.com*. <https://www.mundoclásico.com/articulo/36523/O-virtuoso-bandolinista-viguês-José-Mourinho-Vilas-1891-1978>
- Rei Samartim, I. (Ed.). (2022c). *Caderno de canto e guitarra (s. XVIII-XIX)*. [Partituras]. Editorial Viso.
- Rei Samartim, I. (2023a). *Álbum de guitarra galega. 2 Nível médio*. Dos Acordes.
- Rei Samartim, I. (2023b). *Álbum de guitarra galega. 3 Nível avançado*. Dos Acordes.
- Rei Samartim, I. (2023c). Maria Otero e Evangelino Taboada. Uma história para a lembrança. In J. L. Pico Orjais (coord.), *A música represaliada* (pp. 232–249). Deputación de Pontevedra.
- Répertoire Internationale des Sources Musicales. RISM. (1996). Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. Arco Libros.
- Rey Majado, A. (2000). *El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. Ayuntamiento de La Coruña.
- Rivas Villanueva, L. (1998). *Opúsculo para barbeiros e perruqueiros*. L. R. V.
- Romero, R. (Diretora). (2012). *O reloxeiro* [Vídeo-documentário]. Adivina Producciones.

- Sanchez Dopico, R. (1993). *Cantar en Ferrol. Recopilación de 677 canciones, unas genuinas de Ferrol, otras de las singulares rondallas de las Pepitas, las demás muy cantadas en Ferrolterra*, (3.^a ed.). CIT Ciudad de Ferrol.
- Sardinha, J. (2005). *Tunas do Marão*. Tradisom.
- Sardinha, J. (2010). *A origem do fado*. Tradisom.
- Varela de Vega, J. (1990). *Juan Montes. Un músico gallego*. Deputación Provincial de La Coruña.
- Ventura, A. C., Cravo, J., Veiga, L., & Veiga, M. (2010). *Anthero da Veiga. Republicano, guitarrista, diplomata*. Câmara Municipal de Coimbra.
- Viso, M. (1990). Marcial de Torres Adalid. *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC*, 45, 189–234.
- Viso, M. (1993). La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX. *Revista de Musicología*, 16(6), 3488–3509.
- Viso, M. (2006). Marcial del Adalid. *FerrolAnálisis. Revista de pensamiento y cultura*, 21, 102–115.

[recebido em 18 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 17 de junho de 2024]

**CHORO N. 1, DE QUINCAS LARANJEIRAS:
MANUSCRITO E CRITÉRIOS PARA UMA NOVA EDIÇÃO****CHORO N. 1, BY QUINCAS LARANJEIRAS
MANUSCRIPT AND CRITERIA FOR A NEW EDITION**

Humberto Amorim*
humbertoamorim@musica.ufrj.br

Ancorado nos pressupostos teóricos de Figueiredo (2016) e coadunado com os esforços de resgatar o repertório pioneiro da guitarra no Brasil (Ávila et al., 2020; Habib, 2013; Lima 2023; Prando, 2022, 2023; Taborda, 2021), o artigo apresenta um manuscrito até então inédito do *Choros N. 1*, atribuído a um dos personagens antigos mais decisivos da guitarra carioca, Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras (1873–1935).

O objetivo, de forma específica, é oferecer subsídios para uma edição moderna que colabore para a difusão da obra e, de forma geral, jogar luz tanto sobre a produção de Quincas recentemente redescoberta quanto sobre o significativo repertório do período que ainda precisa ser explorado.

Palavras-chave: Pioneiros da guitarra brasileira. Repertório para guitarra. Edições para guitarra. Historiografia da guitarra. Guitarra no Rio de Janeiro. Violão Brasileiro.

Based on the theoretical framework of Figueiredo (2016) and in line with efforts to rescue the pioneering guitar repertoire in Brazil (Ávila et al., 2020; Habib, 2013; Lima, 2023; Prando, 2022, 2023; Taborda, 2021), the article presents an unpublished manuscript of *Choros N. 1*, attributed to one of the most decisive ancient guitar characters in Rio de Janeiro, Joaquim Francisco dos Santos, known as Quincas Laranjeiras (1873–1935).

The objective, specifically, is to offer subsidies for a modern edition that contributes to the dissemination of the work and, in general, to shed light on both Quincas' recently rediscovered production and the significant repertoire of the period that still needs to be explored.

Keywords: Guitar pioneers. Repertoire for guitar. Guitar editions. Guitar historiography. Guitar in Rio de Janeiro. Brazilian guitar.

•

* Escola de Música /Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro (Brasil). ORCID: 0000-0003-2622-8698

1. Quincas e os chorões: uma introdução

O “primeiro entre iguais”.

Essa é a tradução livre da expressão latina *primus inter pares* (PIP, em sigla abreviada) que foi utilizada por Alexandre Gonçalves Pinto (1870-1950), o Animal, para descrever Quincas Laranjeiras em seu icônico livro *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos* (1936).

[...] era *primus interpari* no círculo dos grandes chorões de violão, como executor e professor era valorizado, que digam os seus inúmeros discípulos que tanto o consideravam pela maneira affavel que dispensava aos seus alunos, elle, deixou muitas produções. (Pinto, 1936, p. 58)

Um professor valorizado, com inúmeros discípulos e tomado como número um entre os grandes e tradicionais chorões. Embora, de maneira geral, Pinto carregue a tinta na descrição de seus contemporâneos e deixe transparecer uma certa imiscuidade entre a sua memória afetiva e a análise encomiástica dos fatos, fontes diversas do período ratificam que Quincas teve, efetivamente, um impacto significativo – quantitativo e qualitativo – nas redes e rodas de choro que frequentou.¹ O próprio Animal, aliás, corrobora a hipótese em outra passagem de sua publicação, ao escrever um necrológio em função da morte de Quincas, ocorrida em 03 de fevereiro de 1935, pouco antes do livro ser publicado.

MORREU QUINCAS LARANJEIRAS

[...]

Quincas Laranjeiras fez a sua passagem, por entre chorões da velha e nova guarda, como uma estrela diamantina, que desapareceu deixando em seu percurso o brilho transitório das harmonias sonoras, que só elle sabia tirar de seu instrumento. (Pinto, 1936, pp. 179–180)

Segundo a fonte, Quincas teria sido um personagem que transitou entre os chorões da “velha e nova guarda”, ou seja, entre aqueles que viveram integralmente ou a maior parte de suas vidas no século XIX e aqueles cujas trajetórias avançaram de forma mais decisiva no século XX. Se, por um lado, o violonista conviveu com decanos do nível de Anacleto de Medeiros (1866–1907), Eduardo das Neves (1874–1919) e Satyro Bilhar (1862–1926), por outro, sua influência deixou lastros em personagens que atuaram com destaque até a segunda metade dos novecentos. Ernesto dos Santos (1890–1974), o Donga, foi uma dessas figuras que jamais deixaram de mencionar os ensinamentos recebidos de Quincas, como demonstra um trecho da entrevista concedida, em outubro de 1966, à revista *Manchete*: “Por volta de 1907, eu já estudava guitarra clássica com Quincas Laranjeiras. Eu era apaixonado pelo instrumento, embora me atraísse também o cavaquinho.” (Santos, 1966, p. 102).

¹ Já realizamos uma contextualização biográfica mais ampla em estudo anterior, cuja leitura recomendamos para aqueles/as que não estejam familiarizados com a trajetória de Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras: Amorim e Abreu (2023, pp. 1–20).

Ícone da música urbana do Rio de Janeiro, Donga talvez seja o exemplo mais contundente de que o trabalho de Quincas como professor de guitarra atravessou sucessivas gerações de chorões e sambistas históricos. Ao comentar o legado do músico no artigo “Donga, Marco da História do Samba”, o musicólogo Vasco Mariz reitera a presença de Quincas entre esses personagens, inclusive sugerindo uma possível amizade entre ele e outro frequentador assíduo das rodas de choro do período: “Ernesto começou a tocar cavaquinho e aí por 1907 aprendeu guitarra com o mestre Quincas Laranjeira[s]. Dois anos mais jovem do que ‘Donga’, Villa-Lobos não foi estranho a esse grupo e chegou a ser amigo de Laranjeira[s].” (Mariz, 1989, p. 4).

O próprio Mariz, a partir de depoimentos recolhidos diretamente de Villa-Lobos, reitera não somente a presença de nosso maior compositor entre os chorões, mas também as de personagens decisivos da guitarra carioca daquele tempo: José Rebello da Silva (o “Zé Cavaquinho”) e Quincas Laranjeiras, supostamente tomado por Villa como “chefe” do grupo.

Villa-Lobos pertenceu a um grupo de seresteiros de escol. Seu quartel-general era ‘[A]o Cavaquinho de Ouro’, na rua da Carioca, onde recebiam convites de toda a espécie para tocar nos lugares mais diversos. Faziam parte do grupo, cujo chefe era Quincas Laranjeiras, os seguintes chorões: Luiz de Souza e Luiz Gonzaga da Hora (pistão-baixo), Anacleto de Medeiros (saxofone), Macário e Irineu de Almeida (oficleide), Zé do Cavaquinho (cavaquinho) [trata-se de José Rebello da Silva], Juca Kalu, Spíndola e Felisberto Marques (flauta). O repertório abrangia peças de Calado [Joaquim Callado], Nazaré [Ernesto Nazareth], Luiz de Souza e Viriato. (Mariz, 2005, p. 50).

Num longínquo ano de 1900, o relato de Catullo da Paixão Cearense sobre a celebração natalícia de um major na Ilha de Paquetá também corrobora a presença de Quincas entre os chorões de escol do início do século XX, dando-nos uma dimensão do sucesso que tais personagens podiam alcançar, a depender das condições de possibilidade e dos contextos criados. O saboroso testemunho praticamente não diverge daquele que fora recolhido de Villa-Lobos por Vasco Mariz, a não ser pela diferença na indicação de quem era o “comandante” das atividades dos chorões.

Figura 1. Cabeçalho do artigo de Catullo da Paixão Cearense publicado em um jornal carioca.



Fonte: Cearense (1943, p. 42).

LEVANDO os nossos instrumentos, (nós éramos nove, comigo), chegamos à casa do major Braga Torres, em Paquetá, para tomarmos parte na festa de seu aniversário natalício. A ilha em peso estava ali para felicitá-lo.

Entramos, tocando uma [um] ‘choro’ de Anacleto de Medeiros, o ‘comandante’ dos ‘chorões’ presentes. O grupo era composto dos seguintes músicos: Anacleto, saxofone;

Luiz de Souza, piston; Irineu [de Almeida], oficleide; Lica, bombardão; eu e Quincas Laranjeira[s], violões; Geraldino, cavaquinho; Pedro Augusto, clarinete e João Pereira, bombardino, quase todos da banda do Corpo de Bombeiros. O nosso ‘terno’ pôs o pessoal em reboliço. Tivemos de repetir três vezes o mesmo ‘choro’, não repetindo pela quarta vez, porque o major nos conduziu ao quintal, onde nos aguardava uma mesa de surpreendentes iguarias. Peixada, feijoada, perus, leitões, arroz de forno... tudo se via ali, desafiando o nosso apetite devorador. Quanto aos doces... é melhor não falar! Aquilo lembrava uma confeitoria, em dia de domingo. (*Cearense*, 1943, p. 42).

O convívio estreito com os principais chorões de seu tempo deixou marcas indeléveis no processo criativo de Quincas, o que se manifestou não somente em sua carreira como intérprete, mas também em suas obras para guitarra, majoritariamente compostas por danças, ritmos e gêneros que giravam (e giram) em torno do universo do Choro, como exemplifica o *Choro N. I* pautado no presente estudo.

2. *Choro N. I*: recenseamento e descrição da fonte

O catálogo da produção para guitarra (original ou transcrita) de Quincas Laranjeiras ainda está em construção, sendo permanentemente atualizado a partir do levantamento de novas fontes, documentos e partituras, um trabalho que venho desempenhando com a ajuda de outros pesquisadores e que resultará na publicação do livro *Quincas Laranjeiras e o Violão*, de minha autoria, no segundo semestre de 2024. Uma dessas falanges documentais são os testemunhos e/ou programas deixados por seus contemporâneos em jornais e revistas da época. Oswaldo Soares (1936, pp. 20–21), por exemplo, afirmou em artigo publicado logo após a morte de Quincas que ele havia nos deixado “composições para violão, como ‘Prelúdio em Ré Menor’, ‘Dores d’Alma’, Valsa, e **outras mais**” (grifo nosso).

A forte presença dos chorões na trajetória de Quincas deixou marcas profundas em sua vida pessoal e artística. Sua formação musical foi a tal ponto influenciada pelos companheiros de rodas e aventuras que o músico naturalizou o estilo do gênero em seu jeito de tocar e compor para guitarra: “Os bordões tangidos pelos dedos de Quincas riem e choram, cantam e suspiram, produzindo efeitos maravilhosos.” (*Correio da Manhã*, 1926, p. 11). O próprio Oswaldo Soares, aliás, asseverou que os choros de Quincas não eram “coisas sem expressão e sim páginas de lindas músicas sentimentais, entercedoras”.

Brasileiro, sentindo em si latente a voluptuosidade da nossa ‘ginga’, dos nossos ‘requebros’, elle formou um grupo composto de outros artistas, como elle, musicistas inspirados que produziram o que há de bom e bem feito naquilo a que sem receio podemos dizer – musica brasileira! (Soares, 1936, pp. 20–21).

Grande parte das peças originais para guitarra de Quincas que sobreviveram é composta de gêneros que faziam parte do repertório dos chorões: valsas, polcas, mazurcas e choros. Embora saibamos que o músico já compusesse e tocassem tais peças desde fins do século XIX (há um manuscrito de *Dores d’Alma* datado de 1897), menções a choros

compostos por Quincas só começam a aparecer nos jornais e revistas cariocas a partir da década de 1920, quando violonistas do quilate de Rogério Guimarães, João Pernambuco, Antonio Rebello e o argentino Juan Angel Rodriguez passam a programar peças de sua autoria em concertos e apresentações.

Figura 2. Programa de concerto de Juan Rodríguez no Instituto Nacional de Música, realizado em 10 de julho de 1929, com um choro de Quincas Laranjeiras entre as peças programadas.

Segundo concerto de Juan Rodríguez a realizar-se em 10 de Julho, ás 21 horas, no Instituto de Música	
PROGRAMMA :	
PRIMEIRA PARTE	
1 — Preludio, op 1 (A), Handel — Porcel;	1 — Pericón, (Thema G. Variações op 50) Alais — Rodriguez.
Preludio, N. 20 (B), Chopin — Tarrega.	5 — Gran Zapateado, Argentino, — Boliviano op 38) — Rodriguez.
2 — Andante, Mozart — Tarrega.	4 — Chôro, op 96, J. dos Santos — Rodriguez.
3 — Cantabile, Cetri — Porcel.	
4 — Largo, Sors — (1778-1839).	
5 — Estudio Brillante, Savio.	
SEGUNDA PARTE	
(<i>Dansas Sul Americanas</i>)	
2 — Coral del Norte, (Chilena numero 1 op 29) — Rodriguez.	1 — Allegretto, op 8, Verdier — Porcel.
3 — Minuetto Federal (Época de Rosas 1880) — Rodriguez.	2 — Divertissement, op 6, Porcel.
	3 — Coral, Handel — Tarrega.
	4 — Andante Variado, op 63 — Rodriguez.
	5 — Flauta — Encantada, (Variações), (A pedido), Mozart — Sors.
TERCEIRA PARTE	

Fonte: “O Segundo Concerto de Juan Rodríguez” (1929 p. 23).

Localizamos cópias manuscritas de Juan Rodriguez para arranjos de Quincas Laranjeiras, o que corrobora que o músico argentino tinha grande admiração pela produção do brasileiro. A inferência é ratificada na entrevista que Juan concedeu à revista *A Voz do Violão*, em sua primeira edição, na qual louva o trabalho de Ernesto Nazareth, João Octaviano Gonçalves e Heckel Tavares, além de expressar que tocava os choros de Villa-Lobos, Dutra e Joaquim dos Santos.

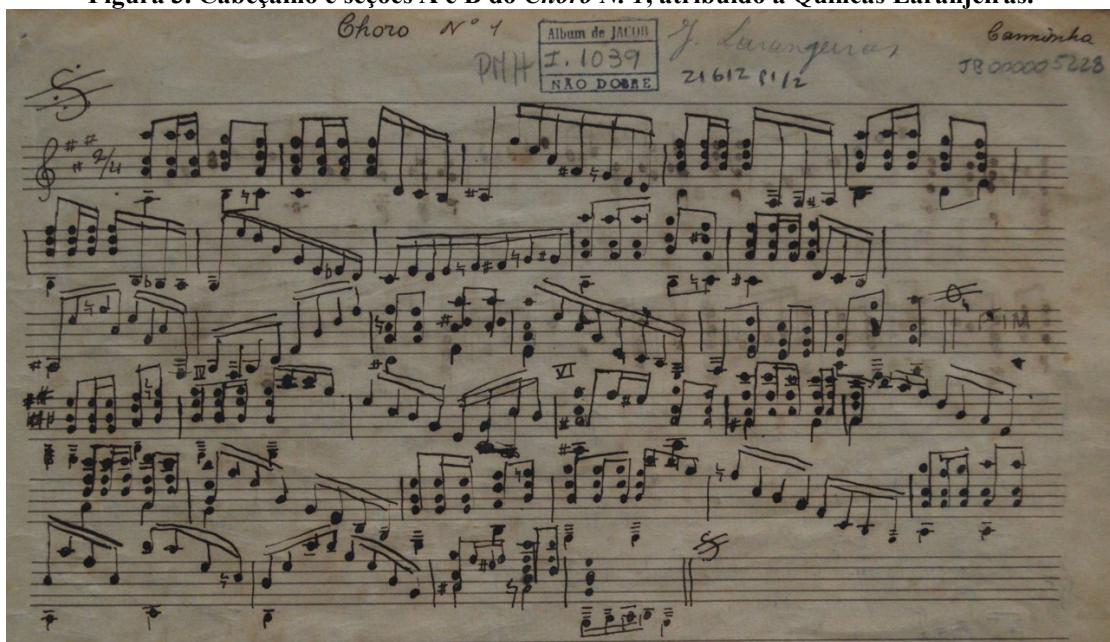
A musica brasileira, que ele acha lindíssima, por seus variados themes musicaes, encanta-o e inspira-o para composições typicas apreciáveis, taes como o ‘Chôro Villalobos’, os ‘Chôros’ de Dutra e Joaquim dos Santos, e ‘Canarinho’.

Gozam de sua preferência as obras de Ernesto Nazareth, Octaviano e Heckel Tavares. (“Concertistas Estrangeiros”, 1931, p. 11).

São indícios de que os choros de Quincas, à época, chegaram a circular no cenário da guitarra em diferentes contextos, em concertos ou em rodas de chorões, percorrendo espaços informais e formais, como o palco do Instituto Nacional de Música. Diante disso, a inevitável pergunta é se sobreviveram registros (fonográficos ou escritos) dessas obras?

Naquele período, embora muitas vezes a polca e o choro estivessem tocando as fronteiras entre os gêneros (Amorim et al., 2021), o fato é que, de Quincas Laranjeiras, restaram mais registros do primeiro grupo, com três peças (*Sabará*, *Polca* e *Polka*). Dos choros para guitarra solo atribuídos a ele (classificados nominalmente como tal), temos notícias de somente duas músicas: o *Choro Canhoto* (cuja autoria precisa ser melhor investigada) e o *Choro N. 1*, localizado na série de Partituras Manuscritas Horizontais (PMH 1039) da Coleção Jacob do Bandolim, hoje abrigada pelo Instituto Jacob do Bandolim (IJB) e pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ).

Figura 3. Cabeçalho e seções A e B do *Choro N. 1*, atribuído a Quincas Laranjeiras.



Fonte: Coleção Jacob do Bandolim (PMH 1039) / MIS-RJ.

A partitura não possui indicação de data e copista, contudo, foi possível averiguar que se trata da caligrafia de Jacob do Bandolim. Está grafada à tinta preta, contendo cabeçalho com o título (*Choro N. 1*) centralizado, indicação de autoria logo ao lado com uma outra caligrafia (J. Laranjeiras²) e um suposto subtítulo no canto superior direito (*Carminha*). Por não se tratar de um autógrafo e não existirem indícios de que tenha sido uma cópia autorizada, não é possível cravar com segurança que esta seja, de fato, uma obra composta por Quincas. No máximo, podemos tomá-la como uma obra possivelmente atribuída a ele por constar no Acervo de um especialista no repertório dos chorões抗igos

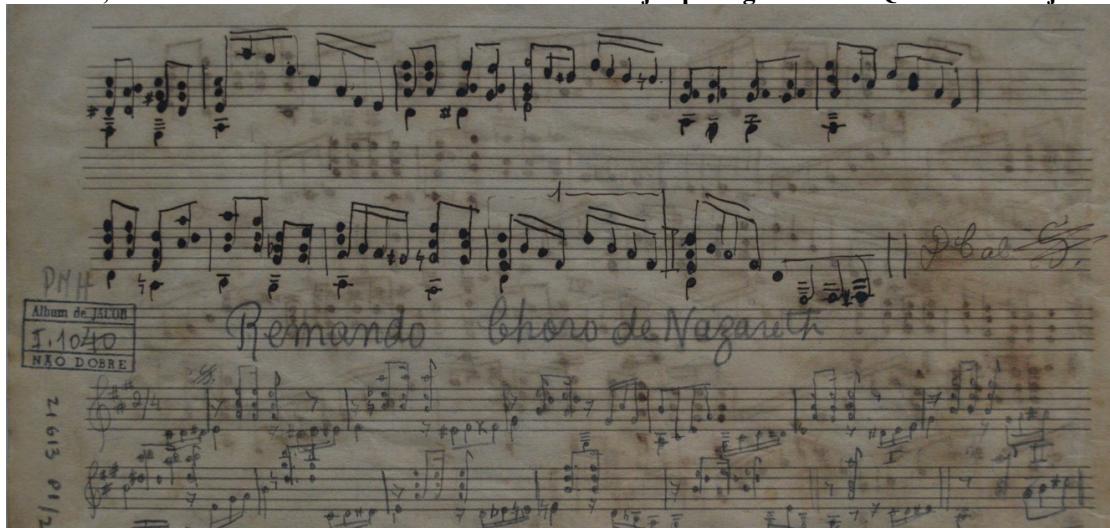
² Quincas Laranjeiras era como o músico assinava artisticamente. Contudo, seu nome real era Joaquim Francisco dos Santos. Neste caso, o “J.” grafado na autoria pode se referir tanto ao primeiro nome real de Quincas, Joaquim, quanto fazer referência a um “Q” cursivo, tal qual se aprendia e se escrevia antigamente. Conferir:

https://www.reddit.com/r/portugal/comments/o1429l/somos_s%C3%B3_n%C3%B3s_que_fazemos_os_q_mai%C3%BAsculos_assim/

e que foi um colecionador/documentador cioso, por diversas vezes fazendo anotações e/ou rasuras para corrigir atribuições de autoria nos manuscritos que guardava.

O texto musical está escrito em compasso 2/4, na tonalidade de Lá Maior, com três seções musicais: A, dos compassos 1–16, na região da tônica; B, dos compassos 17–32, na região da dominante (Mi Maior); C, dos compassos 33–48/49 (casa 1 e casa 2), na região da subdominante (D Maior), com cada uma das seções contendo 16 compassos. A forma é um rondô: A-B-A-C-A. Reunidas, as três seções apresentam 49 compassos, preenchendo nove pautas distribuídas em duas páginas (frente e verso): sete pautas na 1.^a pág.; duas pautas na 2.^a pág. O restante do verso é tomado por um arranjo para guitarra solo de *Remando*, de Ernesto Nazareth (1863–1934), também com a caligrafia de Jacob do Bandolim, mas sem indicação de data e do arranjador da versão.

Figura 4. Verso do ms. de *Choro N. I*, atribuído a Quincas Laranjeiras. Na sequência da página, *Remando*, de Ernesto Nazareth. Seria mais um dos arranjos para guitarra de Quincas Laranjeiras?



Fonte: Coleção Jacob do Bandolim / MIS-RJ.

Apesar da extensa pesquisa em dezenas de acervos brasileiros, físicos e digitais, essa foi a única fonte da obra que localizamos. Como se trata de uma cópia de tradição (ou seja, não é um autógrafo ou um manuscrito autorizado), a atribuição de autoria só pode ser sugerida, alicerçando-se no fato de que o manuscrito foi encontrado no acervo de um músico e colecionador que conhecia minuciosamente o *métier*, os personagens e o repertório dos chorões da primeira metade do século XX, indício autoral que é reforçado pelas menções que os choros de Quincas receberam em jornais e revistas da época.

3. *Choro N. I*: edição crítica fundamentada no método do “melhor texto”

No caso brasileiro, foi prática comum a sobrevivência do repertório pioneiro para guitarra apenas por meio de fontes indiretas, produzidas por personagens que conviveram com os compositores e/ou se inseriram em contextos socioculturais nos quais esse repertório circulou (ambientes e rodas de chorões, por exemplo). No caso específico do instrumento, portanto, podemos aplicar recorrentemente as observações dirimidas por Figueiredo (2016, p. 96) em relação à edição crítica de textos de tradição: “vale esclarecer, ainda,

que o original não coincide necessariamente com o autógrafo do compositor, podendo ser, apenas, a fonte mais recuada, a partir da qual se inicia a tradição de um texto”. Metodologicamente, um exagerado “culto ao autógrafo” pode levar pesquisadores/as ao ato precipitado de jogar fora o bebê junto com a água usada da bacia.

Nas palavras de Caraci Vela, não há qualquer razão para que sejam valorizadas apenas as fontes autorizadas como confiáveis, já que diferentes caminhos da tradição podem fixar essas variantes (1995, p. 13), o que faz com que ‘o culto ao autógrafo [...] possa, facilmente, induzir a avaliações erradas’ (1995, p. 6). (Figueiredo, 2016, p. 97).

A Crítica Textual (ou Crítica da Tradição) é o método crítico utilizado para a abordagem de uma fonte de tradição, ou seja, aquela que não foi produzida diretamente pelo compositor ou sob sua supervisão. Dentre as metodologias possíveis, desponta o Método do Melhor Texto (*codex optimus*), desenvolvido por Joseph Bédier (1864–1938), filólogo francês que atuou na transição entre os séculos XIX e XX. Figueiredo (2016, p. 98) sintetiza a proposta recorrendo à bibliografia de referência sobre o tema:

O método consiste em selecionar apenas uma fonte como a melhor, baseada no fato de ser a mais antiga ou a menos corrompida, recorrendo-se às outras fontes ou à emenda conjectural, para a correção dos erros evidentes (GRIER, 1995: 99). Essa metodologia enfatiza, assim, a realidade física da fonte singular contra a hipótese do resultado da análise comparada, preferindo a reprodução diplomático-interpretativa de uma única fonte à reconstrução de seu texto (Caraci Vela & Grassi, 1995, p. 389).

Caldwell (1985, p. 4) ratifica tal perspectiva “ao propor que o método mais objetivo para se editar um texto é tomar uma única fonte como referência” (Figueiredo, 2016, p. 98). No caso do *Choro N. 1*, de Quincas Laranjeiras, a metodologia se aplica não somente por questões conceituais, mas pelo fato inescapável de que o manuscrito localizado na Coleção Jacob do Bandolim é, após amplo recenseamento realizado, a única fonte da peça de que se tem notícia.

4. *Choro N. 1*: intervenções e critérios para uma edição diplomática-interpretativa

Dividimos a presente secção em duas subsecções: Critérios Gerais e Critérios Pontuais. Por razões espaciais, optamos por dividi-las em tópicos separados por letras (A, B, C, etc.) e por indicar os compassos de forma abreviada (Compasso = C.), sempre buscando clareza e melhor legibilidade das informações.

4.1. Critérios Gerais

A) Direção das hastes. De forma geral, o critério escolhido foi grafar o baixo e a voz intermediária com hastes para baixo e a voz aguda com hastes para cima.

B) Divisão de vozes. No repertório pioneiro da guitarra brasileira, muitas vezes os manuscritos apresentam uma escrita mais linear, somando duas ou três vozes distintas em uma única voz (com hastes no mesmo sentido). No *Choro N. 1*, buscando clareza e uma

identificação mais imediata do sentido musical, propusemos a divisão das vozes de acordo com os seguintes critérios:

C.2 / C.4 / C.6/ C.10: Nos compassos listados, realizamos a divisão do baixo e da melodia em duas vozes, resultando na mudança de direção da haste das notas graves do 2º tempo, bem como na inclusão de pausa (na voz aguda) e ligadura (no baixo) para readequar as durações das notas. Eis um exemplo do resultado, que objetiva facilitar a percepção/condução das distintas camadas da música:

Figuras 5 e 6. Compasso 4 no manuscrito e na versão editada, com a divisão do baixo e da melodia em duas vozes.

The figure consists of two musical staves. The left staff (Figure 5) shows a handwritten manuscript with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a single continuous line of music. The right staff (Figure 6) shows an edited version with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It features two distinct voices: a bass line on the bottom with note heads numbered 1, 2, 3, 4, and 5, and an upper melodic line with note heads numbered 1, 2, 3, 4, and 5. A vertical bar line separates the two voices.

C.3/ C.7/ C.11. Procedimento similar realizamos em tais compassos, também dividindo o baixo e a melodia em duas vozes, mas com níveis diferentes de intervenção: mudança de direção da haste da nota grave (no 1.º tempo) e inclusão de pausas (no 2.º tempo do baixo e na 1ª nota da voz aguda).

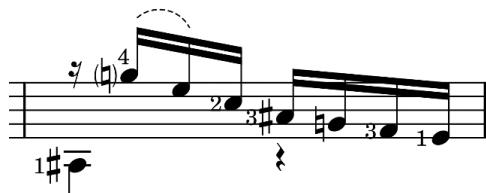
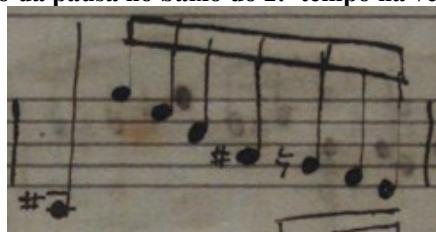
Figuras 7 e 8. Compasso 7³ no manuscrito e na versão editada, com a divisão do baixo e da melodia em duas vozes.

The figure consists of two musical staves. The left staff (Figure 7) shows a handwritten manuscript with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a single continuous line of music. The right staff (Figure 8) shows an edited version with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It features two distinct voices: a bass line on the bottom with note heads numbered 0, 1, 2, 3, and 4, and an upper melodic line with note heads numbered 0, 1, 2, 3, and 4. A vertical bar line separates the two voices.

C) Inclusão de pausas. Foram incluídas pausas para sanar eventuais lacunas de tempo existentes na condução das vozes (algo comum na grafia das peças do período). Para indicar que se trata de uma intervenção editorial, foram grafadas em tamanho reduzido.

³ No compasso 7, existe a possibilidade de dividir as linhas da melodia e do baixo tal qual nos compassos C.2/C.4/C.6. Uma questão de interpretação do que é o baixo e o do que é a melodia no 2.º tempo do compasso.

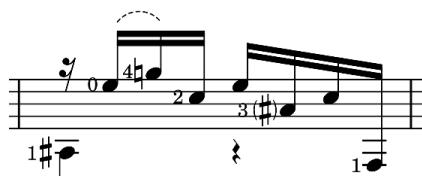
Figuras 9 e 10. Compasso 03 do *Choro N. 1*, com inclusão da pausa no baixo do 2.º tempo na versão editada.



D) Inclusão de articulações. Não há indicação de ligados no texto-base. As inclusões, portanto, têm caráter sugestivo e estão sinalizadas, por isso, em linhas tracejadas (vide figura anterior).

E) Inclusão de dedilhados. O texto-base não apresenta quaisquer indicações para digitação de mão direita e/ou esquerda. Como se trata de uma edição diplomática-interpretativa destinada também ao uso prático, optamos por somar os dedilhados na versão editada. Entretanto, é importante frisar que tais inclusões têm caráter sugestivo e podem ser desconsideradas e/ou substituídas. Um dos critérios assumidos para a grafia dos dedilhados da mão esquerda foi o seguinte: em um compasso, se uma determinada nota é tocada pelo mesmo dedo mais de uma vez, optou-se por indicar a digitação apenas na primeira delas, sempre com o objetivo de apresentar um texto mais limpo, prático e de melhor legibilidade.

Figuras 11 e 12. Compasso 11 do *Choro N. 1*. As notas repetidas em um mesmo compasso não apresentam novamente a digitação de M.E.



4.2. Critérios pontuais

Como o texto-base se trata de um manuscrito antigo, de difícil leitura e que apresenta diversas rasuras e/ou sobreposições de informações, dúvidas pontuais emergiram no processo de edição e foram sendo individualmente sanadas de acordo com os seguintes critérios:

C.1/C.9: Sustenido (#) no Ré? No primeiro compasso, o Ré do contratempo do 2.º tempo não apresenta o sinal de sustenido (#), diferentemente do que ocorre com o seu correspondente do compasso 9, o que indica uma possível falha do copista no compasso

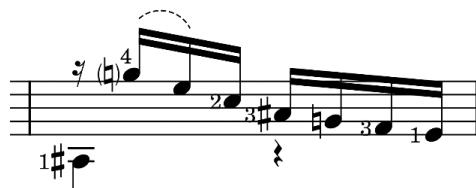
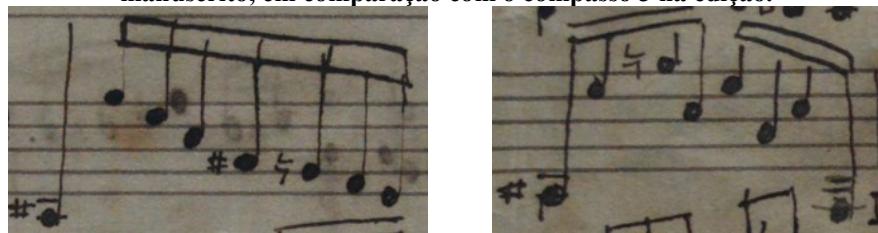
1. Seguindo a indicação do compasso 9, optamos por grafar ambos os compassos com #, incluindo-o entre parêntesis, no compasso 1, para evidenciar que se trata de uma intervenção editorial.

**Figuras 13, 14 e 15. Compassos 1 e 9 no manuscrito e Compasso 1 na edição.
Ré# assumido como critério nos dois compassos.**



C.3/C.11: Sustenido (#) no Sol? No compasso 3, o primeiro Sol parece não ter tido o sinal de bequadro grafado por um lapso do copista, já que, no mesmo grupamento de notas, há um bequadro no Sol imediatamente posterior. A hipótese é reforçada pelo sentido harmônico/melódico destoante do Sol# e pela comparação com o Sol bequadro do compasso 11, cujo conteúdo é uma variação do compasso 3. Optamos, por isso, por incluir o sinal de bequadro no primeiro Sol do compasso 3, sinalizando-o entre parêntesis para indicar que se trata de uma intervenção editorial.

Figuras 16, 17 e 18. Compasso 3 (superior esquerda) e compasso 11 (superior direita) no manuscrito, em comparação com o compasso 3 na edição.



C.5: Si ou Lá no baixo? No compasso 5, aparentemente há duas linhas suplementares inferiores no manuscrito, mas a grafia é borrada, ocasionando dúvidas. Nesse caso, levando em consideração o sentido harmônico e a linha melódica ascendente do baixo, optamos pelo Si.

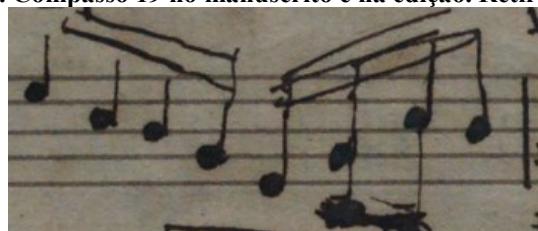
Figuras 19 e 20. Compasso 5 no manuscrito e na edição.
Opção pelo Si na primeira nota do baixo.

C.11: Para evitar quaisquer dúvidas na execução, optamos pela inclusão do sustenido de precaução no Lá# do 2.º tempo, sinalizado entre parêntesis para indicar que se trata de uma intervenção editorial.

Figuras 21 e 22. Compasso 11 no manuscrito e na edição,
com a inclusão do sustenido de precaução no Lá# do 2.º tempo.

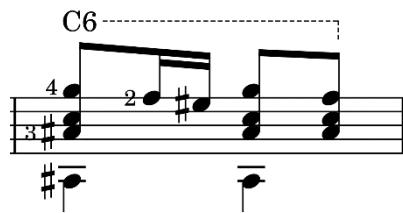
C.19: As rasuras que existiam no manuscrito foram retiradas na versão editada, mantendo-se o entendimento final do copista.

Figuras 23 e 24. Compasso 19 no manuscrito e na edição. Retirada das rasuras.



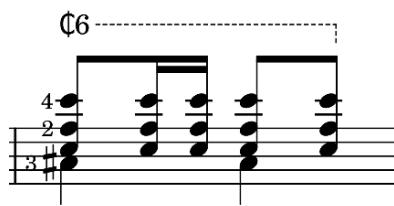
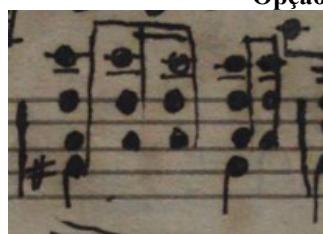
C.20: Sol# ou Fá# na melodia? A posição da 1.ª nota aguda do compasso é ligeiramente borrada, mas o sentido melódico nos fez optar pelo Sol#.

Figuras 25 e 26. Compasso 20 no manuscrito e na edição.
Opção pelo Sol# na melodia.



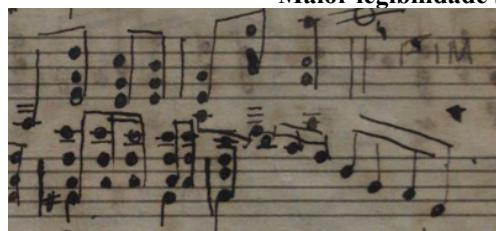
C.21: Lá# ou Sol#? Novamente uma nota ligeiramente borrada no manuscrito. Nesse caso, mais uma vez em função do sentido harmônico e melódico, optamos pelo Lá#.

Figura 27 e 28. Compasso 21 no manuscrito e na edição.
Opção pelo Lá# no baixo.



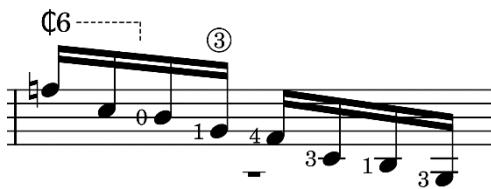
C.22–23: Por ter sido escrito em pautas consecutivas, o manuscrito apresentava rasuras e notas sobrepostas que dificultavam sobremaneira a leitura da música, dificuldade contornada na versão editada.

Figuras 29 e 30. Compasso 22 no manuscrito e na edição.
Maior legibilidade sem as camadas sobrepostas.



C.27: Sol# ou Lá? Novamente o caso de uma nota ligeiramente borrada no manuscrito. Nesse caso, pelo sentido melódico e pela presença de um Sol# na sequência do baixo, optamos pelo Sol# na 2.^a linha do pentagrama.

Figuras 31 e 32. Compasso 27 no manuscrito e na versão editada,
com a opção pelo Sol# na 2.^a linha do pentagrama.



C.31: No manuscrito, há uma grafia rítmica equivocada no 1.º tempo da voz aguda, com 1 colcheia e 3 semicolcheias, ou seja, com uma semicolcheia sobressalente. O mais provável é que o copista tenha errado ao grafar a 1.ª nota da sequência, que deveria ser uma semicolcheia e está grafada como colcheia (talvez pela articulação da nota conjunta com o baixo em colcheia). Outra possibilidade é que as três notas seguintes, em semicolcheia, sejam uma quiáltera de 3, cujas semicolcheias, somadas, valeriam uma colcheia. Contudo, como não há quiálteras em outras passagens da peça (diferentemente das sequências de quatro semicolcheias, que são recorrentes), optamos por grafar as quatro notas em semicolcheia, resolvendo a questão métrica do referido trecho.

Figuras 33 e 34. Compasso 31: resolução da métrica no 1.º tempo e subtração de uma nota (Si) do primeiro acorde do 2.º tempo.

C.31: Ainda no compasso 31, note-se que, no 2.º tempo, o 1.º acorde tem 5 notas e só é possível de ser executado em uma posição muito aguda (ver imagens do exemplo anterior), com passagem bastante difícil para o acorde seguinte. Além disso, no manuscrito, o Si da 3.ª linha do pentagrama aparece levemente borrado (como se tivesse sido inutilizado). Optamos, por isso, pela retirada do Si do 1º acorde, provavelmente acrescido por um lapso do copista, já que não consta no acorde seguinte (que repete o mesmo preenchimento harmônico do acorde anterior).

C.34/42: embora sejam compassos homônimos, há uma diferença nas primeiras notas do contratempo do 1.º tempo (Fá# no C. 34 e Mi no C.42), provavelmente um lapso do copista. Pela coerência melódica com as notas da sequência (que formam um motivo descendente em 2as), optamos pelo Mi ao invés do Fá#.

Figuras 35 e 36. Compassos 34 e 42 no manuscrito e na versão editada, com a opção pelo Mi ao invés do Fá#.



C.36: No manuscrito, há uma aparente indicação de corda solta (“o”) no Lá do 2.^º tempo (ou seria o início da grafia de uma nota na altura errada (Dó) que não se consumou?). Como não há possibilidade de tocar tal nota em corda solta, optamos por retirar a informação e incluir a sugestão do modelo de digitação assumido no restante da música.

Figuras 37 e 38. Compasso 36 no manuscrito e na versão editada, com a supressão da indicação de corda solta no Lá do 2.^º tempo.

C.39: Harmonicamente, em comparação com os acordes de função dominante do restante da música, faz mais sentido que o último Ré do compasso, no contratempo do 2^º tempo, seja bequadro. Por isso, incluímos um bequadro na nota (indicado entre parêntesis para evidenciar que se trata de uma intervenção), já que o primeiro Ré do compasso é #.

Figuras 39 e 40. Compasso 39 no manuscrito e na versão editada, com a inclusão do bequadro no Ré do 2.^º tempo.

C. 45: Sugestão interpretativa de inclusão de um *staccato* no 1.^º acorde do 2.^º tempo, já que, além do ganho de articulação, é difícil sustentar a duração desse acorde por sobre o seguinte.

Figuras 41 e 42. Compasso 45 no manuscrito e na versão editada, com a sugestão de um *staccato* no 1.^º acorde do 2.^º tempo.

C.49: Embora no manuscrito a grafia seja dúbia e pareça que o acidente da última nota do compasso seja um #, optamos por grafar um bequadro, uma vez que o Fá# já está na armadura e não faz sentido reproduzir um acidente que, em tese, já está grafado e tampouco foi grafado no Fá imediatamente anterior.

**Figuras 43 e 44. Compasso 49 no manuscrito e na versão editada,
com a inclusão de um bequadro no último Fá.**

C. 48 / C. 49: Nesses compassos, há a indicação de Casa 1, mas não a consequente indicação de Casa 2, o que foi resolvido com a inclusão do numeral na versão editada. Além disso, o sinal de D.C. ao *Segno* foi substituído por D. C. al Fine (entre colchetes, para indicar que se trata de uma intervenção editorial), já que também não havia, no manuscrito, a indicação de onde seria o fim da música (por dedução, no final da reexposição da Seção A, compasso 16).

**Figuras 45 e 46. Compassos 48-49 no manuscrito e na versão editada,
com as inclusões dos sinais de Casa 2 e D.C [al Fine].**

C. 49. Ainda nesse compasso, note-se que, seguindo os critérios de notação já apresentados em outros exemplos, propusemos a divisão do baixo e da melodia em duas vozes no 2.º tempo, resultando na mudança de direção da haste das notas graves do 2.º tempo e na duração da nota da voz aguda no 2.º tempo, bem como na inclusão de pausa de semicolcheia na 1.ª nota do 2.º tempo do baixo (ver exemplo anterior).

5. Considerações finais

O repertório pioneiro da guitarra no Brasil (anterior à década de 1950) ainda é parcialmente conhecido por razões várias, dentre as quais podemos destacar duas:

1) A dificuldade de se localizar os registros (escritos, fonográficos, documentais). No caso das partituras, quando sobreviventes, muitas vezes permanecem alocadas em acervos públicos e/ou privados ainda não disponíveis, não catalogados e/ou de difícil acesso. Como consequência, criou-se um mito (ainda permanentemente recriado) de que tal repertório ou não existe ou sobreviveu de forma minguada, sem oferecer subsídios ou

substratos suficientes para uma leitura mais ampla dos contextos e da produção dos personagens do período (o que é um equívoco histórico), reduzidos, quase sempre, à figura exponencial de Heitor Villa-Lobos (1887–1959), como se a guitarra, no Brasil, tivesse principado apenas nele (e com ele);

2) Quando encontrados, tais registros (especialmente as partituras) geralmente se encontram deteriorados pelo tempo e pela falta de uma preservação adequada, em manuscritos de difícil leitura, com eventuais rasuras, informações dúbihas ou conflitantes, partes ausentes e/ou outras lacunas, o que representa, ainda que os manuscritos sejam localizados e identificados, tanto uma limitação do alcance que podem ter (guardados em registros manuscritos únicos e de difícil acesso) quanto um indício da inevitável falta de estímulo que um texto com pouca legibilidade oferece.

Aos poucos, o trabalho dedicado e constante de diversos pesquisadores (as) vem mudando tal panorama: Lima (2023); Prando (2022, 2023); Taborda (2021); Ávila et al. (2020); Amorim (2018) e Habib (2013) são apenas alguns dos exemplos exitosos de recentes pesquisas que têm redimensionado o entendimento e o papel do repertório para o instrumento desse período pioneiro. Alinhado com esses esforços, o presente artigo apresentou um manuscrito até então inédito do *Choros N. I*, atribuído a um dos personagens pioneiros mais decisivos da guitarra carioca, Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras (1873–1935), objetivando, de forma específica, oferecer subsídios para uma edição que colabore para a difusão da obra (e que segue apresentada no Anexo 1), e, de forma geral, jogar luz tanto sobre a produção de Quincas recentemente redescoberta quanto sobre o significativo repertório do período que ainda precisa ser explorado.

Referências

- Amorim, H. (2018). Alfredo Imenes: um pioneiro da música de câmara com violão no Brasil. *Revista Vórtex*, 6(3), 1–33. <https://doi.org/10.33871/23179937.2018.6.3.2634>
- Amorim, H., & Abreu, S. (2023). Possível influência de Quincas Laranjeiras no desenvolvimento do estilo violonístico de Heitor Villa-Lobos. *Revista Vórtex*, 11(2), 1–38. <https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.2.8376>
- Amorim, H., & Prando, F. R., & Paschoito, I., & Motta, J. (2021). Colibri e Caranguejo: Genealogia e edição de dois choros pioneiros para violão. *Orfeu*, 6(1), 1–34. <https://doi.org/10.5965/2525530406012021e0022>
- Ávila, G. A., Cerqueira, D. L., & Santos Neto, J. (2020). O violão oitocentista nos álbuns da família Perdigão. *Revista Vórtex*, 8(3), 1–17. <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.17>
- Caldwell, J. (1985). *Editing early music*. Clarendon.
- Caraci Vela, M (1995). Introduzione. In M. Caraci Vela (Org.), *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale* (pp. 3–35). Libreria Musicale Italiana.
- Caraci Vela, M., & Grassi, A. M. (1995). Glossario. In M. Caraci Vela (Org.), *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale* (pp. 379–394). Libreria Musicale Italiana.
- Cearense, C. da P. (1943, março 25). Minha vida de poeta e boêmio. *Vamos Ler*, 42.
- Concertistas estrangeiros. (1931). *A Voz do Violão*, 1, 11.
- Figueiredo, C. A (2016). *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais* (2.^a ed). Edição do autor [S2 Books].

- Grier, J. (1995). Musical sources and stemmatic filiation: A tool for editing music. *The Journal of Musicology*, 13(1), 73–102.
- Habib, S (2013). *Tô Teixeira: O poeta do violão*. Editora Violões da Amazônia.
- Lima, L. (2023). José Rebello da Silva: Pioneiro do violão brasileiro e das marchas do Ameno Resedá. *Orfeu*, 8(2), e0209. <https://doi.org/10.5965/2525530408022023e0209>
- Mariz, V. (1989, abril 1). Donga, Marco da História do Samba. *O Estado de São Paulo*, p. 4.
- Mariz, V. (2005). *Villa-Lobos: O homem e a obra* (12.^a ed.). Academia Brasileira de Música / Francisco Alves.
- O segundo concerto de Juan Rodríguez a realizar-se em 10 de Julho, às 21 horas, no Instituto de Música. (1929). *O Violão*, 6, 23.
- Os mestres do violão. (1926, dezembro 12). *Correio da Manhã*, 11.
- Pinto, A. G (1936). *O choro: Reminiscências dos chorões antigos*. Typ. Glória.
- Prando, F (2022). *Violões na velha São Paulo* (2 Vols.). Editora Legato.
- Prando, F (2023). Violão em São Paulo: Informações sobre o instrumento no período imperial. *Orfeu*, 8(2), e0202. <https://doi.org/10.5965/2525530408022023e0202>
- Santos, E. dos [Donga] (1966). Donga: Aquele que gravou o primeiro samba. *Manchete*, 14(754), 101–103.
- Soares, O. (1936, deze,bro 6). Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeira[s]). *Diário Carioca*, pp. 20–21.
- Taborda, M. (2021). *O violão na Corte Imperial*. Fundação Biblioteca Nacional.

[recebido em 22 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 16 de junho de 2024]

Anexo 1



Choro N. 1

"Carminha"

*Edição prática**:
Humberto Amorim

Joaquim Francisco dos Santos
"Quincas Laranjeiras" (1873-1935)

*Baseada na Edição Crítica cujos critérios são apresentados no livro "Quincas Laranjeiras e o Violão".
Copyright © 2023 (this arrangement and edition) by Humberto Amorim.
Todos os direitos reservados - All rights reserved.

The musical score consists of six staves of music for a solo instrument, likely a violin or cello. The score is in common time. Key signatures alternate between G major (indicated by a single sharp sign) and A major (indicated by two sharp signs). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth-note figures. Dynamic markings include C2, C4, C6, and C7. Fingerings are indicated by numbers (e.g., ①, ②, ③, ⑤) placed above or below the notes. The score concludes with a 'Fine' marking.

LARANJEIRAS, Quincas. CHORO N. 1. Rio de Janeiro: Memorial do Violão Brasileiro, jan. 2023. Partitura (8p).
 Série: Pioneiros do Violão no Brasil - n. 53.
 Idealização: Humberto Amorim.

3

The sheet music consists of five staves of musical notation for a six-string guitar. The staves are arranged vertically, each starting with a different measure number and key signature.

- Staff 1:** Measure 28 (C major), 8th note bass. Fingerings: 4, 3, 4, 2, 0, 1, 0, 1. Dynamic: (6).
- Staff 2:** Measures 31-32 (G major). Fingerings: 4, 2, 4, 2, 1, 1. Dynamic: D.C. (Dovecote).
- Staff 3:** Measures 34-35 (G major). Fingerings: 3, 1, 4, 2, 0, 2, 1, 3. Dynamic: C2.
- Staff 4:** Measures 37-38 (G major). Fingerings: 2, 1, 4, 3, 0, 1, 2, 1. Dynamic: C2.
- Staff 5:** Measures 40-41 (G major). Fingerings: 4, 2, 4, 3, 2, 1, 3, 2. Dynamic: C2.

*Baseada na Edição Crítica cujos critérios são apresentados no livro "Quincas Laranjeiras e o Violão".
Copyright © 2023 (this arrangement and edition) by Humberto Amorim.
Todos os direitos reservados - All rights reserved.

4

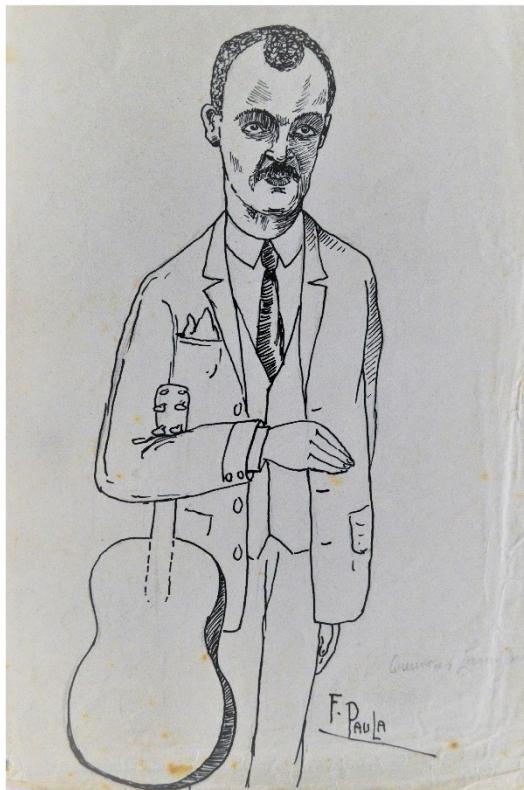
43

47

1.

2.

D.C. [al Fine]



Quincas Laranjeiras em desenho de F. Paula.
Fonte: Acervo Jacob do Bandolim.

LARANJEIRAS, Quincas. CHORO N. 1. Rio de Janeiro: Memorial do Violão Brasileiro, jan. 2023. Partitura (8p).
Série: Pioneiros do Violão no Brasil - n. 53.
Idealização: Humberto Amorim.

O CANDOMBE URUGUAIO NA GUITARRA CLÁSSICA: DOIS CONTEXTOS CAMERÍSTICOS**THE URUGUAYAN CANDOMBE FOR CLASSICAL GUITAR: TWO CHAMBER CONTEXTS**

Daniel Wolff *

daniel@danielwolff.com

O presente trabalho aborda o ritmo do candombe e sua presença no repertório da guitarra clássica. O candombe, originalmente executado apenas por tambores, desenvolveu-se sobretudo em meio à população uruguaia de origem africana. Após apresentar de forma concisa a evolução histórica do candombe, levantaremos detalhes sobre os instrumentos utilizados e sua forma de execução. A seguir, discutiremos o uso do candombe no repertório da guitarra clássica, incluindo um enfoque analítico sobre obras de câmara do presente autor em dois contextos distintos: música instrumental e canções.

Palavras-chave: Candombe. Candombe para guitarra clássica. Ritmos uruguaios. Ritmos afroamericanos.

The present work addresses the candombe rhythm and its presence in the classical guitar repertoire. The candombe, originally played solely by drums, flourished mainly amidst the Uruguayan population of African origin. After concisely presenting the historical evolution of the candombe, we will investigate its musical instruments and their performance practices. Following, we will discuss the use of the candombe in the classical guitar repertoire, including an analytical look of chamber works written by the present author, in two distinct contexts: instrumental music and songs.

Keywords: Candombe. Candombe for classical guitar. Rhythms from Uruguay. Afro-American rhythms.

* Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil. ORCID: 0000-0003-0839-9098.

•

1. Introdução

O presente trabalho trata da utilização de padrões rítmicos do candombe uruguai na guitarra clássica, explorando seu uso pelo presente autor em dois contextos camerísticos. Mais do que apenas um ritmo, o candombe é uma importante manifestação sociocultural, cuja evolução permeia a história da população negra do Uruguai. Apesar de que o candombe é “uma expressão imaterial característica em ambos lados do Rio da Prata, reproduzido em seus inícios por escravos chegados tanto em Montevidéu como em Buenos Aires”¹ (Añón, 2016, p. 8), em épocas posteriores o candombe desenvolveu-se primordialmente no Uruguai, razão pela qual, neste artigo, limitaremos nossa abordagem a este país.

Primeiramente, veremos uma versão concisa da história do candombe, desde as origens no século XVIII até os dias atuais. A seguir, abordaremos as características dos tambores utilizados e de sua performance. Finalmente, examinaremos a presença do candombe no repertório da guitarra clássica, com especial ênfase ao seu uso em obras do presente autor, em dois contextos camerísticos distintos.

2. O candombe uruguai – breve evolução histórica

O termo *candombe*, assim como sua versão brasileira *candomblé*, parece ter origem na palavra *kandombele*, derivada da língua banta africana *Kimbundo*, designando danças (Johnson, 2002, p. 202)² ou dança com tambores (Méndez, 2013, p. 8). Sua relação com manifestações do sincretismo religioso afroamericano é relatada por vários autores (Ayestarán (1953, 1967); Aharonián (2007); Johnson (2002); Ruiz et al. (2015)). Ayestarán menciona que a população de origem africana no Uruguai praticou, desde meados do século XVIII, uma “rica pantomima coreográfica chamada Candombe, muito similar às Congadas do Brasil, na qual se recordava uma cena de coroação dos reis congos” (Ayestarán, 1967, p. 12).

A palavra candombe aparece pela primeira vez na crônica “El recinto y los candombes (1808–1829)”, escrita por Isidoro de María (Carámbula, 1995, p. 13), que o caracteriza como uma manifestação da população negra com uso de instrumentos de percussão: “Se a raça branca dançava ao compasso da arpa, do piano, do violino, da guitarra, ou da música para sopros, por que a africana não poderia fazer o mesmo ao som do tambor e da marimba?” (María, 1957, p. 279). Ainda segundo o autor, no candombe, a “raça africana, entregue alegremente aos usos e lembranças de Angola, parecia esquecer

¹ Todas as traduções das citações para o português são do autor do presente artigo.

² Ainda que, no Brasil, o termo *candomblé*, associado com o rito dos orixás, possua muitas características distintas do candombe rioplatense, ambos termos – *candomblé* e *candombe* – compartilham a mesma origem africana, segundo Johnson.

naqueles momentos de festa a triste condição de escravo, e o dia em que a ambição e a残酷 'dos traficantes' os arrancara de sua terra natal" (María, 1957, p. 280).

Posteriormente, vemos a expressão "Compañelo di candombe", no primeiro verso de uma poesia de Francisco Acuña de Figueroa, publicada no periódico *El Universal* em 27 de novembro de 1834 (Ayestarán, 1953, p. 71).³ Carámbula afirma que "o termo é genérico para todos os bailes de negros; sinônimo, portanto, de dança negra, evocação do ritual da raça" (Carámbula, 1995, p. 13). Corrobora assim a afirmação de Ayestarán, para quem o termo candombe era genérico a "todo o baile negro", ainda que o mesmo abarcasse dois tipos de dança – a 'chica' e a 'bámbula' – que podiam ser claramente diferenciadas (Ayestarán, 1967, p. 164). Aharonián vai além, afirmando que o principal significado do termo candombe no século XIX era ainda mais amplo: "coisa de negros" (Aharonián, 2007, p. 21).

Ao longo do século XIX, o candombe foi praticado sobretudo nas "cofradias" – criadas para fins de evangelizar a população negra – e "salas de nación" (ver Goldman, 2003, pp. 23–64), essas últimas constituídas por irmandades de africanos de uma mesma procedência (Ferreira, 1997, p. 35). A partir destes espaços se estruturariam as "comparsas de rua" (em espanhol, 'comparsas callejeras', Ferreira, 1997, pp. 38–39), sociedades carnavalescas da população negra surgidas ao final da década de 1860 (Goldman, 2003, p. 105), uma prática que persiste até os dias atuais.⁴

No início do século XX, durante aproximadamente duas décadas, observa-se uma ausência de documentos descrevendo a prática da música de origem africana no Uruguai (Ruiz et al., 2015, p. 21). Já na década de 1940, o termo candombe parece designar duas expressões musicais distintas no país: uma remanescente das recém-mencionadas comparsas de negros do Carnaval de Montevidéu, outra introduzida nas orquestras típicas de tango, constituídas primordialmente por músicos brancos (Aharonián, 2007, p. 100). Na década seguinte, o músico negro Pedrito Ferreira (Pedro Rafael Tabares, 1910–1980), conhecido como "o rei do candombe", adapta com sucesso o ritmo para seu conjunto de baile afrocubano, a Orquestra Cubanacán (Aharonián, 2007, p. 102).

Surgem a seguir interações do candombe com o jazz e, "a partir de 1965, músicos como Los Olimareños introduziram gestos musicais próprios do candombe em um contexto de canções folclóricas acompanhadas pela guitarra" (Aharonián, 2007, p. 21). A partir daí, a guitarra passa a ser um elemento presente nos candombes estilizados produzidos por cantores e grupos de música popular, capitaneados por Ruben Rada, Eduardo Mateo e Jaime Roos, entre outros. O mesmo fenômeno se observa na música de concerto: o ritmo do candombe foi incorporado na produção de diversos compositores, inclusive em obras para guitarra clássica, como veremos mais adiante.

A importância do candombe para a cultura uruguaia foi reconhecida internacionalmente: em 2009, a UNESCO inscreveu "O candombe e seu espaço

³ Ayestarán afirma ser esta publicação poética de 1834 a primeira aparição do termo "candombe", possivelmente porque o texto de Isidoro de María (que ele também menciona) foi publicado por primeira vez apenas em 1888, ainda que os fatos relatados são situados entre os anos 1808 e 1829 (Ayestarán, 1953, p. 170).

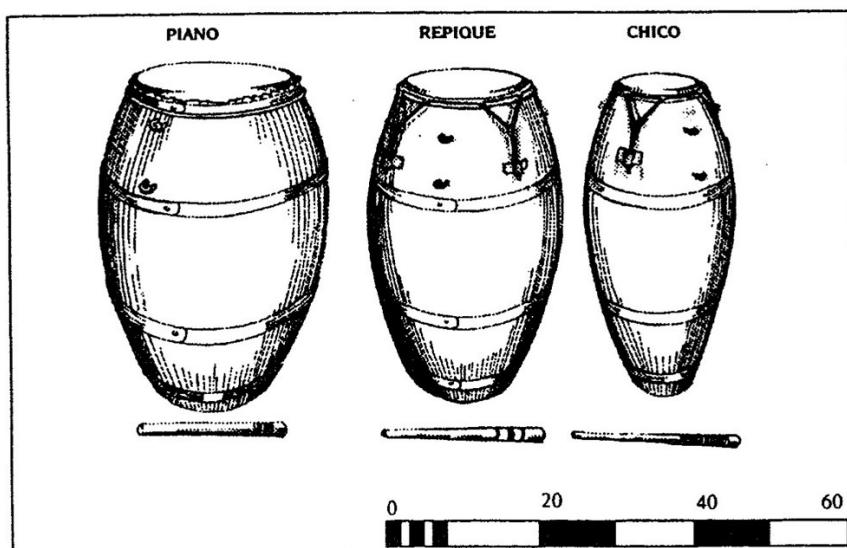
⁴ Atualmente, as comparsas são associações que se reúnem e ensaiam, durante meses, "os temas vocais, ritmos e danças para a temporada anual de carnaval com um mês de duração" (Ferreira, 1997, p. 53).

sociocultural: uma prática comunitária” como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (Ruiz et al., 2015, p. 143).

3. Os tambores no candombe

O candombe costuma ser executado em tambores similares de três tamanhos distintos (Figura 1). O de menor dimensão, chico, com sonoridade mais aguda, realiza um padrão rítmico acéfalo⁵ constante. Piano, o maior dos três, com sonoridade mais grave (por vezes considerado o “contrabaixo dos tambores”), é responsável por manter a base rítmica junto com o chico. Já o repique, de dimensão e sonoridade médias, tem maior liberdade de atuação, realizando floreios, improvisações e até solos.

Figura 1. Os tambores do candombe e suas baquetas.



Fonte: (Ferreira, 1997, p. 78).

Todos os tambores podem ser suspensos por uma correia transversal por sobre o ombro do instrumentista, o que permite que sejam tocados caminhando. Usa-se tanto as mãos quanto baquetas na execução. Segundo Goldman:

Não sabemos com precisão como se gerou a música atual de tambores, nem sequer sabemos como foram as transformações na organologia da música de origem africana em Montevidéu até chegar aos tipos de tambores atuais – chico, repique e piano – que se executam com baqueta e mão. Encontramos a primeira referência à maneira de tocar com baqueta e mão em uma imagem da revista “Caras e caretas” de c. 1890, época na qual se editava a revista em Montevidéu. (2003, p. 120)

Normalmente os tambores são agrupados em *cuerdas*, ou seja, em grupos de pelo menos 12 instrumentistas, resultando em uma multiplicidade de cada um dos três tipos de tambor. Nas comparsas carnavalescas, a *cuerda* de tambores é integrada “por um mínimo

⁵ Ritmo acéfalo (do grego, *acephalo*, sem cabeça) é aquele no qual o início do compasso é ocupado por uma pausa (cf. Med, 1996, p. 149).

regulamentário de 20 e que chega a ser de 80 ou mais *tamborileros* [i.e., tocadores de tambor]. Cada um toca com uma mão e uma baqueta na outra, caminhando ou parado, um só tambor pendurado a tiracolo” (Ferreira, 1997, pp. 53–54).

Em todos os tambores é possível também golpear a baqueta na parte lateral do instrumento, feita de madeira. No início de cada música, denominado de arranque, frequentemente os três tipos de tambor executam simultaneamente “o toque de madeira mais comum para afirmar o tempo coletivo, o que se denomina fazer madeira” (Ferreira, 1997, p. 116). O toque mais conhecido, também usado quando se acompanha o candombe batendo palmas, é similar ao ritmo afrocubano das claves no gênero *son* (Ferreira, 1997, p. 126), por isso é comum referir-se a este toque como a “clave del candombe” (Figura 2).

Figura 2. Clave de son.



Fonte: elaboração do autor.

Por sua sonoridade distinta, com o ataque agudo e preciso produzido pelo golpe de madeira contra madeira (baqueta contra a lateral do tambor), pode-se afirmar que a clave é o elemento rítmico mais facilmente identificável dentro da textura sonora da *cuerda* de tambores. A chamada “clave de son” é a mais conhecida, mas há diversas variantes de claves em uso: clave de rumba, Ansina, Cuareim, Cáscara, etc. No contexto deste artigo, ao mencionar a clave do candombe estaremos nos referindo especificamente à “clave de son” ilustrada na Figura 2, acima.

Tratando-se de uma manifestação cultural popular, há muitas variantes dos toques de cada um dos tambores (piano, chico e repique). Fernández afirma que, em Montevidéu, “cada bairro tem seu próprio toque de candombe; basta caminhar cinco minutos para que os tambores soem de outro modo” (Fernández, 2017, p. 3). Uma análise das variantes rítmicas do candombe nos diferentes bairros da capital uruguaia excede o escopo deste artigo. Nos limitaremos a apresentar o que Ferreira denominou “síntese dos toques básicos” (Figura 3); note-se que é comum subdividir os repiques em dois grupos, como neste exemplo.

Figura 3. Toques básicos do candombe.

Chico 1º	
Repique 3º	
Piano 4º	
Repique 2º	

Fonte: (Ferreira, 1997, p. 120).

Ferreira utiliza símbolos de notação musical pouco usuais, os quais explica conforme ilustrado na Figura 4 (a baqueta fica na mão direita):

Figura 4. Explicação de Ferreira para os símbolos utilizados na Figura 3 (elaboração do autor).

Símbolo	Execução
M	golpe de baqueta na madeira
◐	golpe de baqueta na membrana
G	golpe com a mão levemente curvada na parte externa da membrana
◐	golpe com a palma da mão estendida na parte central da membrana
(◐)	golpe mais suave (“de-ênfase”) com a palma da mão

Percebe-se, na textura resultante da soma dos tambores, que há ataques em todas as semicolcheias do compasso, mesmo se considerarmos apenas a base fornecida pelos tambores chico e piano (o que garante o preenchimento de todas as subdivisões mesmo durante eventuais improvisações do repique). A base de chico e piano também evidencia uma síncope rítmica bastante comum na música latinoamericana: a fórmula semicolcheia-colcheia-semicolcheia, com leve acento na colcheia. Mas tenhamos em mente que, sobretudo em uma *cuerda* com muitos integrantes, a sonoridade obtida será um amálgama desta sobreposição de ritmos, no qual será difícil identificar auditivamente as partes individuais, exceto quando a clave for evidenciada pelo som de madeira e/ou pela sonoridade distinta das palmas do público presente na ocasião.

4. Os candombes para guitarra clássica

Conforme mencionado anteriormente, diversos compositores escreveram candombes para guitarra clássica, dentre os quais podemos citar Mathías Atchugarry, Javier Ramírez e Máximo Diego Pujol. Foschiera (2019) analisou candombes para guitarra solista compostos por Carlos Moscardini, Quique Sinesi, Carlos Aguirre e Abel Carlevaro.⁶

De Carlevaro, a obra analisada por Foschiera foi o quinto dos Prelúdios Americanos, *Tamboriles*. Tive oportunidade de ter aulas particulares de guitarra semanalmente com Carlevaro, na segunda metade da década de 1980. Recordo que em uma destas aulas ele mencionou que uma de suas inspirações ao compor *Tamboriles* veio ao assistir uma comparsa de candombe, na qual um dos integrantes (“un negrito”, nas palavras de Carlevaro) dançava com uma ginga muito especial (“muy gracioso”), uma coreografia com movimentos surpreendentes, que Carlevaro associou ao ritmo sincopado do candombe.⁷ Cabe mencionar, contudo, que em entrevista radiofônica concedida a Edelton Gloeden, Carlevaro menciona outro elemento de inspiração: “o tambor do carnaval de Montevidéu” (Escande, 2005, p. 271).

⁶ Para uma versão mais concisa deste material, ver Foschiera e Barbeitas (2020).

⁷ A. Carlevaro, comunicação pessoal, c. 1985–1987. Apesar de que uma discussão mais profunda sobre estas obras excede o escopo deste trabalho, me permiti fornecer esta pequena narrativa pessoal, no afã de publicar um relato ainda inédito sobre Carlevaro.

A partir do compasso 11, a primeira flauta executa o tema principal, enquanto a segunda flauta reproduz a clave do candombe através de efeitos percussivos (cliques de chaves). A clave é reforçada pela linha de baixo da guitarra (Figura 6).

Figura 6. D. Wolff, “California Card”, c. 11–12.



Fonte: elaboração do autor.

Mais adiante, a clave aparece na guitarra com a textura de acordes repetidos. Em alguns momentos, quando a guitarra realiza pequenos arpejos ou ornamentos melódicos, a clave é completada pelo *pizzicato* do violoncelo (Figura 7).

Figura 7. D. Wolff, “California Card”, c. 39–40.



Fonte: elaboração do autor.

Podemos analisar a clave do candombe como um ritmo aditivo, agrupando as semicolcheias da seguinte maneira: 3+3+4+2+4. Em “California Card”, um elemento de variação foi a alteração sutil destes agrupamentos. Na Figura 6, a segunda flauta executa a clave com uma pequena modificação: a subdivisão do último grupo em dois pares de semicolcheias: 3+3+4+2+2+2. Simultaneamente, a guitarra e a primeira flauta

(usando a técnica de sons eólicos) agregam ainda mais uma mudança: os grupos centrais de 4+2 semicolcheias passam a ser distribuídos da seguinte maneira: 3+3 (ver Figura 8).

Figura 8. D. Wolff, “California Card”, c. 51–52.⁹

3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2
with wind (air sound)

3 + 3 + 4 + 2 + 2 + 2
key clicks (no breath)

Flute 1

Flute 2

Cello arco

Guitar

Fonte: elaboração do autor.

Na seção seguinte (Figura 9), as flautas, com um ataque percussivo de língua, executam um padrão gerado a partir da reorganização de células rítmicas dos toques dos tambores (identificados em azul). O mesmo padrão é adotado pelo violoncelo, intercalado com a clave tradicional (marcada em vermelho), enquanto a guitarra mantém o agrupamento 3+3+4+2+2+2 da seção precedente (destacado em verde).

Figura 9. D. Wolff, “California Card”, c. 58–59.

Células rítmicas extraídas dos toques dos tambores
percussive tonguing

Flute 1

Flute 2

Cello

Guitar

Fonte: elaboração do autor.

⁹ Os colchetes tracejados identificam o número de semicolcheias contido em cada grupo (ritmos aditivos).

Antes da recapitulação do tema inicial, temos uma seção onde os quatro instrumentos fazem efeitos percussivos (Figura 10). As flautas – com cliques de chave – e a guitarra – percutindo os bordões contra os trastes – executam a clave tradicional (em vermelho), enquanto o violoncelo percute no tampo o agrupamento 3+3+4+2+2+2 (em azul). Logo a seguir, a guitarra executa uma melodia no registro grave, aproveitando os momentos de sustentação das notas longas para reforçar trechos da clave com golpes no tampo harmônico (em laranja).

Figura 10. D. Wolff, “California Card”, c. 76–78.

Fonte: elaboração do autor.

6. O acompanhamento do candombe distribuído em um conjunto de guitarras

Em “California Card”, a guitarra, por ser o instrumento do quarteto com maiores capacidades polifônicas, assumiu naturalmente a função de acompanhante em boa parte da peça, fornecendo a base harmônica sobre a qual os outros instrumentos agregam os elementos melódicos. Já em formações nas quais temos mais de um instrumento harmônico, abrem-se novas possibilidades de distribuição do acompanhamento entre os mesmos.

Da mesma forma em que, na *cuerda* de tambores, a soma dos elementos de cada instrumento gera uma sonoridade única, resultante da sobreposição das partes individuais, pode-se almejar obter uma textura homogênea ao sobrepor os ritmos de várias guitarras. Em ambos os casos – tambores e guitarras – por tratar-se de múltiplos instrumentos de timbre semelhante, escuta-se mais o todo do que as partes individuais. Foi o efeito que procurei obter nos arranjos de minhas canções em ritmo de candombe, listadas na Tabela 1.

Tabela 1. Canções de Daniel Wolff em ritmo de candombe.

Canção	Instrumentação	Gravação
“Cabana de Santa-fé”	4 vozes, 4 guitarras, piano, contrabaixo, bateria, tambores (piano, chico, repique), 2 trompetes, trombone	Álbum <i>Iberoamericano</i> (2018)
“Otro Rollo”	4 vozes, 4 guitarras, trompete, tambores (piano, chico, repique)	Álbum <i>Na Rua da Margem</i> (2021)
“Cabana de Santa-fé” (versão acústica)	4 vozes, 5 guitarras	Álbum <i>Na Rua da Margem</i> (2021)

Como observado na tabela, “Cabana de Santa-fé”,¹⁰ música de minha autoria com letra de Raul Ellwanger, foi lançada em dois álbuns: primeiramente com instrumentação mais densa, de 13 integrantes, incluindo os tambores do candombe (*CD Iberoamericano*, 2018) e posteriormente apenas com o acompanhamento de guitarras (*Na Rua da Margem*, 2021). O acompanhamento de guitarras consta na Figura 11.¹¹

Figura 11. D. Wolff, “Cabana de Santa-fé” – acompanhamento de guitarras.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Guitar 1 (nylon)' and shows a steady pattern of eighth-note chords. The middle staff is labeled 'Guitar 2 (nylon)' and shows eighth-note arpeggios with dynamic markings 'p' and 'f'. The bottom staff is labeled 'Guitar 3 (steel)' and shows a rhythmic pattern with the instruction 'rasg.' above it, featuring vertical strokes and downward arrows indicating the direction of the strumming.

Fonte: elaboração do autor.

Vemos na Figura 11 que o acompanhamento foi assim distribuído:

- guitarra 1 (cordas de nylon): realiza a clave, em textura de acordes repetidos;
- guitarra 2 (cordas de nylon): textura de arpejos, com o polegar reforçando os três primeiros ataques da clave;
- guitarra 3 (cordas de aço)¹²: rasgueados executados com palheta, reforçando a clave.

Em “Outro Rollo”, com música e letra de minha autoria, percebe-se uma textura bastante semelhante, com a diferença de que os arpejos da segunda guitarra preenchem todas as semicolcheias do compasso (tal como ocorre com a base fornecida pelos

¹⁰ A canção “Cabana de Santa-fé” foi composta como resultado da premiação no IV Concurso Iberoamericano de Composição de Canção Popular “Ibermúsicas”.

¹¹ A figura inclui apenas as guitarras com função de acompanhamento rítmico. Há no fonograma também uma guitarra de 12 cordas (usada para efeito tímbrico, apenas em acordes ocasionais) e, na gravação de 2021, uma guitarra solista substituindo os metais da versão de 2018.

¹² Guitarras com cordas de aço foram utilizadas por músicos uruguaios de renome como Jaime Roos, que adaptaram com sucesso o candombe às canções populares.

tambores chico e piano), mas com as notas tocadas pelo polegar ainda reforçando os três primeiros ataques da clave (i.e., coincidindo ritmicamente com os três primeiros acordes da guitarra 1), como mostrado na Figura 12. No trecho apresentado – um interlúdio sem participação da voz – vemos também uma guitarra realizando o solo instrumental.

Figura 12. D. Wolff, “Outro Rollo” – guitarras.



Fonte: elaboração do autor.

7. Considerações finais

O candombe, conforme vimos, é uma manifestação cultural muito rica, com mais de dois séculos de história. Sua abrangência geográfica ainda é bastante restrita, extrapolando pouco as fronteiras de seu berço, o Uruguai e, em menor proporção, a vizinha Argentina. Já obteve importante reconhecimento por parte da UNESCO; contudo, uma produção musical desta envergadura mereceria ser mais conhecida internacionalmente.

Desde o final do século XIX, os movimentos nacionalistas demonstraram como o uso de material folclórico pode valorizar a criatividade musical, despertando interesse para sonoridades outrora pouco exploradas, como foi o caso, na época, de países europeus fora do eixo italo-germânico. Na primeira metade do século XX, o mesmo se daria na América Latina, com compositores valendo-se das práticas musicais nativas para criar um corpus composicional novo e menos dependente de modelos europeus. Como visto, o candombe também fez parte deste processo. Contudo, sua utilização em obras para guitarra clássica é ainda modesta, sobretudo no repertório camerístico.

No presente trabalho, vimos alguns exemplos de como gerar, a partir dos elementos rítmicos do candombe – sobretudo aquele de sonoridade mais identificável: a clave – novas estruturas melódicas e rítmicas, reagrupando, sobrepondo ou reordenando os padrões originalmente executados pelos tambores. Espero que este artigo incentive os leitores a se interessar mais pelo candombe, e que possam desfrutar mais dessa música tão peculiar, seja ouvindo, tocando ou – por que não? – compondo seus próprios candombes.

Referências

- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Escuela Universitaria de Música.
- Añón, A. (2016). El candombe en el Río de la Plata: Evolución y espectacularización de ambos lados. *Estudios Históricos*, 16, 1–23. <https://estudioshistoricos.org/16/eh1613.pdf>
- Ayestarán, L. (1953). *La música en el Uruguay* (vol. 1). Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.
- Ayestarán, L. (1967). *El folklore musical uruguayo*. Arca editorial.
- Carámbula, R. (1995). *El candombe*. Ediciones del Sol.
- Delgado, B., & Barceló, R. (1998). *Por las calles de Maldonado* [álbum]. Plectrum-Factor.
- Escande, A. (2005). *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Aguilar.
- Fernández, E. (2017). *Qué es eso de “música sudamericana”?*. Centro de investigación de la interpretación musical – Facultad de Artes – Universidad de la República – Uruguay. <https://www.eumus.edu.uy/eum/investigacion/interpretacion-musical/>
- Ferreira, L. (1997). *Los tambores del candombe*. Colihue-Sepé Ediciones.
- Foschiera, M. M. (2019). *Violão sem fronteiras: Criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte]. Repositório Institucional da UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/34211>
- Foschiera, M. M. & Barbeitas, F. T. (2020). O candombe uruguai em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista Música*, 20(1), 177–218. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193>
- Goldman, G. (2003). *Candombe: Salve Baltasar. La fiesta de reyes en barrio sur de Montevideo* (2.ª ed.). Perro Andaluz Ediciones.
- Johnson, P. C. (2002). *Secrets, gossip, and gods: The transformation of Brazilian Candomblé*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1086/426746>
- Josefina, P. (2016). Suite afrolatinoamericana [obra gravada pelo Octeto Sicarú]. Em *Candombe* [álbum]. Tempus Clásico.
- María, I. (1957). *Somos candombe: Transcripciones*. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/isidoro_de_maria/textos/bibliografia/montevideo_antiguo_1.pdf
- Marino Rivero, R. (1988). *El bandoneón contemporáneo* [álbum]. Sondor.
- Med, B. (1996). *Teoria da música*. Série Musicología – 17. MusiMed.
- Méndez, L. (2013). *Montevideo antiguo: Tradiciones y recuerdos* (Tomo 1). Casa de la Cultura Afrouguaya.
- Ruiz V., Brena, V., Márquez, D., & Picún, O. (2015). *Patrimonio vivo de Uruguay: Relevamiento de Candombe*. Comisión Nacional del Uruguay para la UNESCO. https://www.researchgate.net/publication/362343269_Patrimonio_vivo_del_Uruguay_Rellevamiento_de_Candombe
- Wolff, D. (2018). *Iberoamericano* [álbum]. Wolff Produções.
- Wolff, D., & Ellwanger, R. (2021). *Na rua da margem* [álbum]. Independente.

[recebido em 13 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 04 de julho de 2024]

A LENGALENGA NA INICIAÇÃO À GUITARRA

THE SPIEL AT GUITAR BEGINNER LEVEL

Dejan Ivanović*

ivanovitch@uevora.pt

O presente artigo apresenta como proposta o uso da lengalenga e das suas formas distintas como prática pedagógica no início do estudo de guitarra. A mencionada estratégia está ligada diretamente ao conceito de familiaridade no processo de aprendizagem do instrumento e da música por parte de crianças entre sete e onze anos. É analisado o trabalho de diversos autores portugueses sobre os benefícios da lengalenga e da sua aplicação na Educação, particularmente no Ensino de Música. Posteriormente, o trabalho estabelece uma ponte entre a abordagem do pensamento musical de Edwin Gordon com a familiaridade, passando para o uso da lengalenga no ensino de guitarra e focando-se, particularmente, no estudo da secção inicial do livro *Coletânea de Composições para Guitarra* (1973) de Vjekoslav Andreé (1935–2002), o manual de caráter quase obrigatório para a pedagogia de guitarra nos países de antiga Jugoslávia nos anos 70-80 do século passado. É analisada a introdução da lengalenga tradicional no estudo inicial de guitarra e apontados os elementos de síntese.

Palavras-chave: Lengalenga. Familiaridade. Ensino. Iniciação. Guitarra.

This article presents the proposal for using spiel and its distinct forms as a pedagogical practice at the beginning of guitar studies. The aforementioned strategy is directly linked to the concept of familiarity in the learning process of the instrument and music by children between seven and eleven years old. The work of several Portuguese authors on the benefits of spiel and its application in Education, particularly in Music Teaching, is analyzed. Subsequently, the article establishes a bridge between the approach of Edwin Gordon's musical thought with the familiarity, and further advancing to the use of spiel in guitar teaching and focusing, particularly, on the study of the initial section of the book *Zbirka Kompozicija za Gitaru* (1973) by Vjekoslav Andreé (1935–2002), the manual which was almost obligatory book for guitar pedagogy in the countries of the former Yugoslavia in the 70s and 80s of the last century. His introduction of popular rhymes in his initial guitar studies is analyzed and the elements of synthesis are highlighted.

Keywords: Spiel/Rhyme. Familiarity. Teaching. Beginner level. Guitar.

•

* Departamento de Música, Escola de Artes, Universidade de Évora. ORCID: 0000-0002-7973-1804.

1. Introdução

O início da aprendizagem de algo desconhecido é difícil para a maioria de crianças com idades entre sete e onze anos, sobretudo, a descoberta da música e do instrumento musical. O objetivo que se coloca a curto-médio prazo, por parte do jovem aluno, é alcançar, com sucesso, um mundo novo, aprender a ler e a produzir/executar notas/ritmos musicais e estar cada vez mais motivado em conhecer esse universo fascinante. Concomitantemente, ser docente no Curso de Iniciação em Música¹ do Ensino Artístico Especializado representa, talvez, um dos maiores desafios pedagógicos que um professor de instrumento pode enfrentar na sua carreira. Um problema recorrente nessa fase inicial é a escolha de estratégias pedagógicas que permitam uma aprendizagem simultânea de elementos técnico-instrumentais e textuais por parte do aluno, aumentando os seus níveis de motivação e confiança. Esse referido problema de síntese de elementos técnicos e escritos é particularmente notório no estudo de guitarra devido a uma posição corporal bipartida, ou seja, a correlação da colocação das mãos do executante na guitarra (cada uma situada para o seu lado direito/esquerdo) com a estante/partitura musical, o que, de uma forma geral, complica o bom funcionamento da leitura à 1.^a vista.

É preciso salientar, também, que o Curso de Iniciação, ao nível nacional, tem um caráter facultativo, pelo que não existe um programa oficial do ensino de cada instrumento, dificultando, assim, ainda mais o seu funcionamento e colocando os seus professores numa situação bastante precária. Relativamente à motivação e confiança mencionadas no período inicial do estudo de instrumento, a escolha de melodias e ritmos conhecidos, derivados da tradição musical portuguesa parece ser uma opção que permite adquirir uma maior atenção por parte de discentes, onde os elementos de familiaridade e identidade com o património cultural português ganham relevância óbvia.

O presente artigo propõe o uso da lengalenga, juntamente com o seu texto, no estudo inicial de guitarra. Será demonstrado que a lengalenga, enquanto uma ferramenta musical, une diversos elementos distintos no processo de aprendizagem do instrumento, contribuindo significativamente no avanço da compreensão musical e instrumental ao nível da iniciação à guitarra, melhorando a capacidade de leitura da partitura musical e subindo o nível de compreensão rítmica. Em simultâneo, a motivação do aluno, também, deve aumentar devido ao próprio identificar-se e familiarizar-se com a lengalenga e o seu texto, um elemento musical e narrativo bem conhecido por todos em Portugal.

2. A lengalenga e o Ensino de Música

De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (“Lengalenga”, 2008–2024), a definição da palavra *lengalenga* é indicada como “1. Narração ou fala extensa e fastidiosa; 2. Aquilo que é extenso ou fastidioso”. O Dicionário da Língua Portuguesa da

¹ 1 — À matriz curricular-base do 1.º ciclo podem acrescer iniciações em Dança e em Música, no âmbito do ensino artístico especializado. 2 — As iniciações a que se refere o número anterior têm uma duração global mínima de 135 minutos e estruturam- -se nos termos seguintes: [...] b) Iniciação em Música, integra disciplinas de conjunto, designadamente Classes de Conjunto e Formação Musical e a disciplina de Instrumento com a duração mínima de 45 minutos, lecionada individualmente ou em grupos que não excedam os quatro alunos. (Portaria n.º 223-A/2018, Art. 7.º)

Porto Editora (2002) adiciona, também, um adjetivo relevante (“[...] monótona [...]”) e classifica a lengalenga como uma palavra de origem onomatopeica, ou seja, derivada do “[p]rocesso de formação de uma palavra cujo som imita aproximadamente o som do que significa” (“Lengalenga”, 2002). No entanto, Alexandre Parafita (n. 1956) define a lengalenga como jogo “[...] de palavras, com rimas e ritmos intensos, usados pelas crianças, ou pelos adultos na relação com elas” (1999, p. 86), o que parece ser um conceito que se afasta do caráter monótono e repetitivo, focando-se no relacionamento humano. O referido autor, também, acrescenta o seguinte:

[As lengalengas] [c]omeçam por se ouvir no berço: “ó, ó, menino da avó, / varre-lhe a casa, limpa-lhe o pó” [...]. Mais tarde, conduzida pelas rimas e pelo ritmo, a criança participa em jogos verbais de grande valia para a sua aprendizagem, ainda que haja ambiguidades na semântica das palavras [...]. (Parafita, 1999, p. 86)

De uma forma geral, a lengalenga é aplicada de diferentes formas na vida quotidiana, desde as já mencionadas narrações para bebés (*nursery rhymes*) até à contagem numérica através de rimas durante o jogo infantil. O referido fenómeno de jogos infantis é abordado no apêndice de um dos trabalhos mais relevantes na área da música tradicional portuguesa, a coletânea *Cancioneiro Popular Português* (1981) de Michel Giacometti (1929–1990) com colaboração de Fernando Lopes-Graça (1906–1994), onde é exposta a seguinte reflexão:

Os jogos infantis, ou seja, os jogos das crianças até cerca dos doze anos de idade, não se afirmavam como simples divertimentos ou entretenimentos gratuitos, mas antes como exercícios preparatórios da sua participação integrada na sociedade tradicional. [...].

Este processo de integração revelava-se talvez com mais flagrância nas práticas lúdicas acompanhadas por rimas ou calendadas e lengalengas, sobretudo quando inseridas estas em formas melódicas, com frequência envolvidas num certo clima encantatório propício ao fim desejado.

Das rimas infantis conhecidas entre nós, poder-se-iam distinguir as que, entoadas ou recitadas pelos adultos às crianças, se ajustavam a ritmos e a gestos simples, e aquelas utilizadas por elas próprias como elementos indissociáveis de alguns dos seus jogos. [...]. Em ambos os casos, parece ter sido a sua função primordial a aprendizagem da coordenação de movimentos e o domínio emocional e, sobretudo, a inculcação de conceitos e vocábulos elementares.

Neste sentido, as rimas participavam de uma ginástica vocalica que procurava desenvolver o conhecimento da língua, isto é, das leis complexas da comunicação oral no mundo dos homens e, ao mesmo tempo, sugerir, quando não determinar, o espaço preciso onde era lícito mover-se o imaginário infantil. (Giacometti, 1981, p. 300)

Como podemos constatar, Giacometti concorda com a faixa etária das crianças e liga a lengalenga diretamente às atividades lúdicas. No entanto, o dado mais significante da mencionada citação é de que houve uma tentativa por parte do autor em classificar e definir diferentes tipos de lengalenga e rima, dependendo do facto se o texto é narrado ou

entoado,² neutro ou definido. Em termos musicais, Giacometti apresenta alguma falta de distinção entre a cantiga, canção e lengalenga, uma vez que classifica as canções de “Era Uma Velha” (Santo Tirso, Porto) ou “Disse o Galo prá Galinha” (Mação, Santarém) – ambas com amplitude de seis notas – como lengalengas, ou “Ora Venha Vinho para os Nossos Copos” (Vila Nova de Famalicão, Braga) como cantiga, embora posteriormente – nas suas notas e comentários às canções – a classifique como lengalenga.

Relativamente ao ensino de Iniciação Musical, Ana Sofia Lopes (2014) inclui as lengalengas na sua proposta para a aprendizagem de crianças como parte do projeto de aplicação do Método de Zoltán Kodály (1882–1967) no Ensino Artístico Especializado em Portugal. A proposta inclui o cantar do texto de diversas rimas e lengalengas aplicando os motivos pentatónicos derivados do referido Método. Essa estratégia pedagógica definiu todas as lengalengas apresentadas no seu trabalho a serem executadas por duas notas no espaço de um intervalo melódico de terceira menor descendente (si bemol – sol). Porém, a referida autora, à semelhança de Giacometti (1981), parece igualar os termos *canção* e *lengalenga*, uma vez que, posteriormente no seu trabalho (2014), elabora uma lista de *canções* para o 1.º ano do Ensino Musical onde inclui as lengalengas como “Era Uma Vez Um Gato Maltês”, “Rei Capitão”, “Dlim-dlim-dlão” ou “Tão Badalão”.³ A pergunta que se coloca é: estamos perante uma canção ou uma lengalenga? O que define uma melodia e a distingue de uma rima ou lengalenga? Sobre os outros livros e manuais pedagógicos que abordam o tema de lengalenga no Ensino de Música, é preciso mencionar o *Manual de Piano* de Álvaro Teixeira Lopes e Vitali Dotsenko (1994), *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música – Contribuição da Metodologia de Zoltán Kodály*, de Rosa Maria Torres (1998/2015), ou *Canções para a Educação Musical* de Raquel Marques Simões (1976). No entanto, ficou claro que o texto pertencente às lengalengas apresentadas teve importância ao ser incluído juntamente com a escrita musical das notas entoadas/executadas numa maioria de trabalhos referidos.

É relevante mencionar o Relatório de Estágio intitulado *Lengalengas e Consciência Fonológica na Educação Pré-Escolar* de Vanessa Castro (2014), na área de Educação, centrado na fenomenologia de lengalenga e dos seus benefícios no desenvolvimento da capacidade fonética das crianças. Relativamente ao caráter musical das lengalengas, a mencionada autora indica o seguinte:

Este caráter lúdico das lengalengas está relacionado com a particularidade de recorrerem a muitas repetições, nomeadamente às rimas. Por um lado, essas repetições acentuam a sua musicalidade e, por outro, favorecem a sua memorização. Normalmente, as crianças encaram as lengalengas como uma espécie de jogo, graças às suas rimas e ritmos intensos. E, uma vez que é o jogo que facilita a aprendizagem, frequentemente educadores e professores recorrem a elas como material didático. (Castro, 2014, p. 14)

Castro inclui no seu trabalho a referência de Susana Mira Leal (2009) sobre o contributo de lengalengas no “[...] desenvolvimento de importantes capacidades de natureza cognitiva, motora e linguística ou artística, estimulando a criatividade e a

² Em termos técnicos e musicais, esta separação é um dos elementos relevantes.

³ A referida lengalenga é conhecida, também, pelo título “Tão Balalão”.

imaginação da criança, a sua inteligência e a sua capacidade para comunicar e resolver problemas” (2009, como citado em Castro, 2014, p. 22). É, também, indicado um dado importante sobre a compreensão verbal que abrange a percepção da fala e a desfragmentação e categorização de sons envolvidos na pronúncia, para uma melhor descodificação do sentido das palavras recebidas:

O facto de um ouvinte ter a capacidade de identificar num enunciado os seus elementos – nomeadamente, as palavras, as sílabas e os fonemas – encontra-se relacionado com a facilidade que este tem em isolar as unidades na cadeia fónica. O processo de identificação e isolamento dos elementos da cadeia fónica requer um esforço e atenção acrescidos. (Castro, 2014, p. 31)

De alguma forma, as referidas constatações de Castro e Leal relacionam a prática da lengalenga e do seu texto à construção das capacidades do sentido musical da forma/estrutura através de simetria e da noção de velocidade e ritmo devido às proporções de duração de sílabas, ou seja, uma melhoria na separação e estruturação de elementos fónicos significa um aumento na capacidade de compreensão de referidos elementos musicais. No entanto, surge a necessidade de classificar duas formas distintas de lengalenga que se encontram na tradição narrada portuguesa, tendo em conta a quantidade de notas ou a sua entoação/declamação do seu texto:

- a) Lengalenga executada sem altura definida da nota e em registo falado/narrado (ex.: “Mão Morta”, “Um-dó-li-tá”, “Pique, Pique” ou “Pim-pam-pum”);
- b) Lengalenga pronunciada através de alternância entre duas notas claramente definidas e distintas, produzindo um intervalo melódico de terceira menor descendente.⁴ (ex.: “Dlim-dlim-dlão”, “Um Perú”, “Tão Balalão” ou “Gato Maltês”).

De forma a evitar falta de clareza entre diferentes elementos musicais, o presente trabalho considera que uma melodia/canção tradicional seja o conjunto de, pelo menos, três notas diatónicas distintas, independentemente da sua repetição, velocidade ou caráter monótono.

3. O conceito de familiaridade

O conceito de familiaridade do texto musical executado no instrumento pode ser uma ferramenta útil no funcionamento do processo de ensino-aprendizagem na iniciação à guitarra, bem como na subida de nível de motivação por parte de alunos. Edwin Gordon

⁴ É comum detetar este tipo de entoação por parte de adeptos presentes nos estádios de futebol ou outras competições desportivas, o que comprova a característica da primordialidade do intervalo de terceira menor. Relembremo-nos que a palavra *primordial* foi usada por Giacometti (1981) na definição da função de lengalenga e rima.

(1927–2015), o célebre investigador na área de Educação Musical, indica no seu artigo intitulado *Music as a Way of Thinking* (s.d.) os sete tipos de cognição do som⁵ durante o processo de pensar a música, colocando, em primeiro lugar, o momento quando se escuta algo familiar ou não. A partir dessa constatação, é possível deduzir que, de acordo com Gordon, a própria familiaridade com a melodia ou fragmento musical auditivamente detetados, faz com que haja ampliação interior da cognição sonora e da imaginação auditiva através do pensamento. Por outras palavras, a música aprende-se através do processo de audição, permanecendo na nossa memória musical. Mesmo esquecendo o que já ouvimos anteriormente, a própria memória do som vivido e experienciado é potenciada ao ouvirmos a mesma música novamente.

Relativamente à idade ideal para o ensino de música a crianças, Gordon indica no mesmo trabalho que o meio musical tem um efeito profundo na capacidade musical da criança até aos nove anos de idade. Essa constatação apoia a ideia de oficializar o Ensino de Iniciação Musical em Portugal, oferecendo-lhe mais relevância, seriedade e organização. Gordon (s.d., p. 7) adiciona, também, que uma criança do Ensino Básico, de forma geral, não tem uma sensação apurada de alguns elementos musicais, nomeadamente métrica ou pulsação. Na sua perspetiva, o ensino formal da música é iniciado precocemente, prejudicando a construção de um nível básico de aptidão musical para poder melhorar, depois, através do ensino formal. O ensino musical deveria ser implementado de modo informal, o que, poderia aumentar o grau de familiaridade com a música e com o seu pensamento, reduzindo, em simultâneo, a pressão do caráter oficial do ensino. De acordo com Gordon (s.d.), a mencionada informalidade na aprendizagem musical deveria acompanhar a criança na fase inicial do contacto com a música e é realizada na altura em que a criança ingressa na Escola.

Magda Guerreiro relata os mencionados elementos de familiaridade, *in loco*, durante o estágio na escola do 1.º ciclo, no seu trabalho intitulado *Aprendendo com a Poesia Infantil* (2022). A referida autora indica o seguinte:

De seguida, lemos a lengalenga [*Bichinha Gata*], de Luísa Ducla Soares. A mesma surgiu pelo facto [de estar incluída] no manual de português; uma vez que era o primeiro contato com este género literário, considerei interessante dinamizar este momento com recurso a material que todos tivessem acesso e [que] fosse familiar para o grupo. Quando terminei de ler, a maioria [de alunos] conhecia a lengalenga[.] “A minha mãe ensinou-me”[.] disse a L. [...]. Este foi mais um fator para a escolha, pois era muito provável que algumas crianças a conhecessem, uma vez que, [lengalengas como esta] fazem parte da nossa cultura [...]. (Guerreiro, 2022, p. 44)

Vjekoslav Andreeé (1935–2002) concorda com Gordon (s.d.) na sua reflexão sobre aprendizagem musical das crianças, apresentada no prefácio da *Coletânea de Composições para Guitarra* (1973/1980 [7.ª ed.]) – embora nunca o cite ou mencione – indicando que considera que deveria ser obrigatório o jovem discente ouvir com atenção

⁵ Gordon introduz o termo *audiation*, uma palavra ainda inexistente na língua portuguesa. Segundo o referido autor, trata-se de um processo mental de ouvir ou imaginar o som musical através do pensamento (pensar o som) e sem a presença física sonora.

cada composição antes de começar a aprender a tocar na guitarra. Andreé (1980) sugere a audição das gravações das referidas obras através dos cinco discos de vinil que acompanham o referido livro, indicando que “[o] caminho de aprendizagem da guitarra, dessa forma, é bastante encurtado, todos os problemas rítmicos e de entonação são resolvidos através de audição” (Andreé, 1980, p. 3, tradução livre), o que, consequentemente, fará com que o processo de cognição do som ou pensamento sonoro/musical seja mais consolidado, precisamente o que Gordon defende na sua investigação.

Andreé (1980) indica que o estudo da parte inicial da *Coleção*, que inclui lengalengas, é recomendado para crianças com nove anos de idade. Para alunos de idade pré-escolar, Andreé (1980) recomenda que se decore toda a 1.^a parte da *Coleção* e indica que os alunos devem memorizar⁶ as músicas ouvindo os discos e executando-as, posteriormente, de ouvido, com orientação do professor e sem utilizar a partitura musical. Na sua perspectiva, só assim será possível que os alunos se possam dedicar verdadeiramente à aprendizagem da guitarra, sem se sobrecarregarem com a escrita e a leitura, o que significa que o modelo de ensino-aprendizagem preferido por Andreé nessa faixa etária é o de imitação contínua. O uso de partitura é recomendado, pelo menos, a partir dos oito anos de idade. Essa indicação de Andreé apoia diretamente o conceito do *ensino informal* na perspectiva de Gordon, dando relevância à redução da pressão psicológica, emocional e mental no processo de aprendizagem prévia ao ensino oficial. No fim do prefácio, Andreé revela a ideia mestra que esteve por detrás do processo de preparação, seleção e hierarquização do material musical para o seu livro: “[Aprendemos música com música]!” (1980, p. 4, tradução livre). Com a mencionada indicação, Andreé confirma, novamente, a abordagem de que a música se aprende através da audição, cognição do som experienciado e memória.

4. A lengalenga no ensino de guitarra

Antes de aplicar uma lengalenga ao ensino inicial de guitarra, é preciso selecionar a corda em que a mesma é executada. Nesse sentido, Andreé (1980) segue a prática pedagógica de instrumentos de corda friccionada, usando cordas interiores, e escolhe a 4.^a corda (Figura 1):

⁶ O processo de memorização e fortalecimento de memória musical parecem ser os pontos de síntese de, praticamente, todos os autores mencionados neste trabalho. Porém, Gordon (n.d.) e Andreé (1980) sugerem que isso seja realizado de forma descontraída e sem *stress*.

Figura 1. *Tike, tike tačke* (lengalenga infantil) de acordo com V. Andreé

TIKE TIKE TAČKE

Posição da guitarra. Mão direita.
Produção de som com apoio.
Semínimas e colcheias.



Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (André, 1980).

A referida característica parece assentar na estratégia abordada por Andréé (190) em introduzir gradualmente as notas da oitava principal⁷ na guitarra. Para esse fim, o autor inicia as lengalengas na nota Ré e, posteriormente, apresenta as restantes sete notas dessa mesma oitava como parte dos primeiros 47 exemplos musicais encontrados na secção inicial. No entanto, os próximos 21 excertos servem para aumentar a amplitude do registo monódico entre as notas de Mi (6.^a corda solta) e lá (Espaço V da 1.^a corda). No total, são dedicadas 68 melodias e lengalengas à monódia musical que, juntamente com os restantes 33 exemplos que contêm acompanhamento – em diversas formas – e melodia, em simultâneo, completam a referida secção intitulada “Primeiros Passos”.

O autor revela uma preocupação acentuada em auxiliar a criança na construção gradual da consciência de amplitude melódica e na sua execução instrumental, sendo o ponto fulcral a passagem de uma lengalenga de uma nota para a melodia de três notas diatónicas (a sequência de Ré—Mi—Fá). É preciso sublinhar que a tradição musical da antiga Jugoslávia não inclui a categoria de lengalengas com a execução de duas notas e consequente criação do intervalo de terceira menor descendente. Esses factos aumentam, ainda mais, a importância da lengalenga no primeiro contacto com a música e guitarra, bem como a inclusão de lengalengas portuguesas com duas notas alternadas e bem definidas.

A partir da Figura 1, tendo em conta o contacto inicial com a música e o instrumento, podemos detetar outra estratégia de Andreé (1980) que passa pela intenção consciente em reduzir a quantidade de elementos textuais encontrados na partitura em forma de omissão da clave no início do exemplo musical, da indicação simplificada do compasso através da indicação da quantidade de pulsações, ou da exclusão de qualquer digitação/dedilhação instrumental, o que significa que, para Andreé, todos os elementos textuais deixam de ter relevância em relação com o que verdadeiramente importa: a produção sonora da música que já conhecemos, através da nossa memória e utilizando as mãos e dedos. A redução de elementos escritos bem como a inclusão do texto da lengalenga abaixo das notas, permitem que a criança possa estabelecer dois pontos essenciais no processo de síntese de elementos encontrados na correlação do instrumento — texto musical — música: a) encontrar o paralelismo da duração — previamente conhecida e assimilada — de sílabas do texto com o ritmo musical da lengalenga; e b)

⁷ É preciso sublinhar que, devido à tradição notacional da sua música, a guitarra é um instrumento transpositor que, efetivamente, produz a nota de Dó central na frequência de uma oitava abaixo da sua notação.

estabelecer o primeiro contacto visual com a partitura musical, baseado em seguir as sílabas do texto e não as notas musicais, permitindo, dessa forma, que a vista periférica da criança comece a relacionar a forma escrita do tipo de nota com a duração da sílaba do texto pronunciado/visualizado. Por outras palavras, a criança já é familiarizada com o ritmo da lengalenga em forma de cognição rítmica, e somente precisa de acionar esse mesmo pensamento de forma prática, executando-o na guitarra. A inclusão do texto da lengalenga parece ser um ponto de cruzamento e síntese de diversos elementos musicais no processo de aprendizagem inicial da música e do instrumento.

Em termos de estratégia da métrica musical, Andreé (1980) apresenta todas as lengalengas em compasso binário. Esse facto apoia, novamente, o objetivo de autor em sentir e fazer música de forma simples, baseando-se em construção simétrica quadrada. Por outro lado, o controlo de pulsação é estimulado pela introdução da pausa pulsativa através da seguinte lengalenga (Figura 2):

Figura 2. Introdução da pausa na lengalenga de acordo com V. Andreé.

4. ECI, PECI, PEC
Lengalenga infantil



Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (Andreé, 1980).

Para simplificar ainda mais a métrica musical, Andreé (1980) introduz o elemento de anacruse somente no exemplo musical n.º 53, ou seja, numa melodia que explora a amplitude do registo além da oitava principal. Isso comprova a consideração por parte de Andreé de que o elemento de anacruse musical seja avançado para uma maioria de crianças até a idade de nove anos.

O já mencionado momento de passagem da execução da lengalenga à melodia de três notas (Figura 3), presente no livro do referido autor (1980), é realizado através da seguinte melodia:

Figura 3. Introdução da melodia de três notas de acordo com V. Andreé.

Canção tradicional
MI IDEMO PREKO POLJA

Notas de ré, mi e fá.
Posição da mão esquerda.



Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (Andreé 1980).

É possível observar que o referido autor continua a incluir o texto abaixo das notas, permitindo e potenciando, desta vez, a síntese do estímulo de cognição de som com o

funcionamento mecânico dos dedos de ambas as mãos. Novamente, os elementos textuais da partitura musical, salvo o texto da canção, são considerados menos relevantes na execução da melodia proposta. Neste caso, através das sílabas do texto, será, finalmente, possível realizar a síntese completa de todos os agentes envolvidos na correlação da mão esquerda – mão direita – estante/partitura musical.⁸ Todavia, é preciso reconhecer que, a partir deste momento, Andreé (1980) avança na inclusão de dois novos elementos textuais: clave de sol e indicação de compasso. Esse facto confirma o conceito apresentado por Andreé (1980) no prefácio do seu livro (cf. p. 7), ao afirmar que o estudo do seu livro de *Coletânea* é recomendado às crianças com nove anos de idade, enquanto, as crianças mais novas devem aprender as músicas de memória e tocá-las *de ouvido*. A partir desta informação, é possível deduzir que, de acordo com Andreé (1980), a função principal das lengalengas é estabelecer contacto físico com o instrumento de forma informal e ganhar gosto em produzir música. Posteriormente, a aprendizagem das canções implica a assimilação de elementos textuais adicionais que, de facto, não contribuem nenhuma informação adicional relativamente à música executada mas, sim, definem, de forma mais profunda, a ligação da música com a fonte musical escrita. Curiosamente, a melodia (Figura 4) com amplitude de três notas que introduz o compasso ternário no livro do referido autor é o fragmento do tema de “Barcarola” da ópera *Os Contos de Hoffmann* de Jacques Offenbach (1819–1880):

Figura 4. Introdução do compasso ternário de acordo com V. Andreé.

Jacques Offenbach (1819-1880)
Barcarola da ópera *Contos de Hoffmann*

Compasso ternário.
Mínima e mínima com ponto.



Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (Andreé, 1980)

A referida melodia apoia a ideia de que se trata de uma linha melódica e não de uma lengalenga, embora seja composta por uma série de repetições monótonas de motivo melódico com amplitude de duas ou três notas. Uma das formas em incluir a categoria de lengalenga portuguesa com duas notas que criam o intervalo melódico de terceira menor descendente, pertencente ao livro de *Colectânea para Iniciação à Guitarra* (Ivanović, 2021, p. 5), pode ser observada na Figura 5:

⁸ As lengalengas propostas por Andreé (1980) não abordam o uso da mão esquerda.

Figura 5. Aplicação de lengalenga com duas notas definidas na iniciação à guitarra.

12. Lengalenga
TÃO BALALÃO

Semínima com ponto.
Mínima.



Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (Ivanović, 2021).

A referida forma da lengalenga, de duas notas entoadas, consolida fortemente a passagem da sua execução para a de uma melodia na guitarra, uma vez que passa a incluir o uso da mão esquerda na produção da segunda nota. Nesse sentido, o intervalo melódico de terceira torna-se fulcral para assegurar a estabilidade no processo de coordenação bimanual, uma vez que se trata da situação em que ambas notas se encontram na mesma corda. Esse facto reduz possibilidade de falha, pois a criança foca a sua atenção no processo de pressionar a segunda nota com o dedo da mão esquerda. Fenomenologicamente observando, o momento chave encontra-se entre a produção da primeira nota – em forma da corda solta – passando pela exerção da pressão do dedo da mão esquerda sobre a mesma corda, e a consequente pulsação/ataque do dedo da mão direita. É preciso sublinhar que o processo do uso da mão esquerda para pressionar as cordas, na fase inicial de aprendizagem da guitarra, é bastante doloroso, devido à ativação muscular na zona da ponta de dedos, um dos sítios do corpo humano com a maior quantidade de nervos devido ao sentido de tato. Por outras palavras, é recomendável prolongar o período de aprendizagem de lengalengas de duas notas antes de passar às melodias, para que a criança se possa adaptar ao esforço físico exigido pela introdução dos dedos da mão esquerda na técnica da guitarra. Além disso, em caso de adoção posterior da execução de melodias pentatónicas,⁹ e dependendo da organização intervalar e tonal dos exemplos musicais selecionados na guitarra, é possível limitar o uso de um só dedo da mão esquerda, embora abrangendo e pressionando notas em diversas cordas de forma independente e separada.

5. Conclusão

A escolha da lengalenga como prática pedagógica na Iniciação à Guitarra, representa uma ferramenta relevante no processo de síntese de múltiplos elementos/agentes na respetiva fase do primeiro contacto da criança com a música e o instrumento.

Em termos de levantamento bibliográfico, uma maioria de autores mencionados neste trabalho apoia a ideia de estimular o processo de memória musical da criança. Em particular, Gordon (s.d.) e Andreé (1980) concordam com a relevância da familiaridade com o material musical antes da sua execução no instrumento, permitindo que seja iniciado o processo da visualização auditiva (*audiation*). Os referidos autores parecem coincidir, também, sobre a importância da informalidade de música para as crianças até

⁹ A afinação comum da guitarra favorece a execução de música pentatónica.

aos nove anos de idade. Andreé (1980) recomenda a lengalenga como estratégia pedagógica nas primeiras aulas através do processo de imitação.

Relativamente ao Ensino de Iniciação à guitarra, destacam-se duas situações distintas e com necessidade de um elemento unificador como a lengalenga: a) a correlação do instrumento – texto musical – música produzida; b) a correlação da mão esquerda – mão direita – estante/partitura musical. A classificação da lengalenga em duas categorias distintas parece ganhar uma relevância adicional, tendo em conta que a sua versão com duas notas entoadas e a produzir um intervalo melódico de terceira menor descendente pode representar um modesto, mas firme início do uso dos dedos da mão esquerda, entrando, de forma gradual, no processo de coordenação bimanual da técnica de guitarra.

No início da aula, seria necessário que o professor executasse a lengalenga, narrativamente, entoando-a, ou de ambas as formas, dependendo de que categoria é que se trata e qual é o nível de aptidão musical da criança. Poderá haver diferentes metodologias relativamente à hierarquia de passos do mencionado processo, no entanto, sugere-se que a ordem passe, primeiro, pelo docente – a declamar o texto de lengalenga, sublinhando e clarificando o seu ritmo e, logo, a executá-lo na guitarra – e, posteriormente, pelo aluno – a imitar o professor e a sua declamação da lengalenga, executando-a, logo a seguir, na guitarra. Esta hierarquização dos passos no processo pedagógico permite dar valor ao próprio processo de aprendizagem e relativizar a qualidade de execução. Recomenda-se, também, que o resultado sonoro não seja o fator preponderante na avaliação, mas que o processo de compreensão de elementos musicais básicos por parte da criança seja o objetivo da fase inicial do estudo de guitarra. Quanto melhor for realizada a síntese de elementos, mais forte será a construção de aptidão musical necessária para as futuras conquistas instrumentais.

Referências

- Andreé, V. (1980). *Zbirka kompozicija za gitaru*. (7.^a ed.). Svjetlost.
- Castro, V. D. (2014). *Lengalengas e consciência fonológica na educação pré-escolar*. [Relatório de Estágio, Universidade de Aveiro, Aveiro]. RIA: Repositório Institucional. <http://hdl.handle.net/10773/14706>
- Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro popular português*. Círculo de Leitores.
- Gordon, E. (s.d.). Music as a way of thinking. In *Yearbook of the Association for Supervision and Curriculum Development*. Temple University. <https://d3aohl1p6ktr8ub.cloudfront.net/papers/108.pdf>
- Guerreiro, M. S. (2022). *Aprendendo com a poesia infantil*. [Relatório de Estágio, Universidade de Évora, Évora]. Repositório Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/32399>
- Ivanović, D. (2021). *Colectânea para iniciação à guitarra*. AvA Musical Editions.
- Leal, S. M. (2009). Um-dó-li-tá: A linguagem das brincadeiras e as brincadeiras com a linguagem. In I. Condessa (Ed.), *(Re)Aprender a brincar: Da especificidade à diversidade* (pp. 115–128). Universidade dos Açores. <http://hdl.handle.net/10400.21/5660>
- Lengalenga. (2022). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto Editora.
- Lengalenga. (2008-2024). In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha]. <https://dicionario.priberam.org/lengalenga>
- Lopes, A.S. (2014). *Música tradicional na iniciação musical: Uma proposta de ordem de aprendizagem. Projecto de aplicação do Método Húngaro no ensino especializado da*

- música*. [Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Música, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa]. Repositório Científico IPL. <http://hdl.handle.net/10400.21/5660>
- Parafita, A. (1999). *A comunicação e a literatura popular*. Plátano-Edições Técnicas.
- Simões, R. (1976). *Canções para a educação musical*. (4.ª ed.). Editores Valentim de Carvalho.
- Teixeira, L. & Dotsenko, V. (1994). *Manual de piano*. Ministério da Educação: Departamento do Ensino Secundário.
- Torres, R. M. (2015). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música – Contribuição da metodologia de Zoltán Kodály*. (3.ª ed.). Editorial Caminho SA.

[recebido em 04 de março de 2024 e aceite para publicação em 17 de junho de 2024]

A AÇÃO DE MÃO ESQUERDA AO VIOLÃO SEGUNDO OS PRINCÍPIOS DO WALKING**THE LEFT-HAND MOVEMENT ON THE GUITAR ACCORDING TO THE PRINCIPLES OF WALKING**

Raquel Loner*

r.turra.loner@gmail.com

Alisson Alípio **

alissonalipio@gmail.com

O *Walking*, conforme proposto por Loner e Alípio (2020), é um comportamento de mão esquerda ao violão pelo qual é possível atingir os ideais de fluência motora e sonora de uma execução. Ele pode ser definido como a sucessão dos movimentos de mão esquerda ao violão que viabilizam a sustentação do som entre as notas – ou seja, como uma *sucessão de intenções*. O *Walking* é constituído pelo conjunto dos expedientes técnicos de sustentação do som que possibilitam manter um ponto de contato com a corda e, ao mesmo tempo, realizar um movimento direcionado às demais notas. Neste artigo, objetivamos demonstrar como estes expedientes podem ser realizados de acordo com os princípios do *Walking*. Esta investigação se baseou na premissa segundo a qual, no que se refere à ação de mão esquerda ao violão, ‘o todo não é igual à soma das suas partes’ (Dergal, 2020) – ou seja, o *Walking* não equivale à realização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som que o constituem – assim como nas proposições de Meinel (1977) acerca da qualidade do movimento na prática esportiva, as quais contribuíram para a concepção de uma técnica de mão esquerda ao violão baseada na combinação fluida de *intenções*.

Palavras-chave: *Walking*. Técnica violonística. Técnica de mão esquerda ao violão. Fluência motora. Fluência sonora.

Walking, as proposed by Loner and Alípio (2020), is a left-hand behavior on the guitar through which it is possible to achieve the ideals of motor and sound fluency in a performance. It can be defined as the succession of left-hand movements on the guitar that make it possible to sustain the sound between notes – in other words, as a *succession of intentions*. *Walking* is constituted by the set of technical expedients that enable the sustaining of the sound, through which it is possible to maintain a point of contact with the string and, at the same time, make a movement directed towards the other notes. In this article, we aim to demonstrate how these technical expedients can be performed according to the principles of *Walking*. This investigation was based on the premise that, when it comes to left-hand action on the guitar, ‘the whole is not equal to the sum of its parts’ (Dergal, 2020) - in other words, *Walking* is not equivalent to the sequential execution of the technical expedients that enable the sustaining of sound – as well as on Meinel's (1977)

* Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis/SC, Brasil. ORCID: 0000-0003-2841-4945

** Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Curitiba/PR, Brasil. ORCID: 0000-0001-8155-7318

propositions about the quality of movement in sports practice, which contributed to the conception of a left-hand technique on the guitar based on the fluid combination of *intentions*.

Keywords: *Walking*. Classical guitar technique. Left-hand technique. Motor fluency. Sound fluency.

•

1. Introdução

Em nosso artigo “*Walking: Conceituação do Comportamento de Mão Esquerda ao Violão Observado por Frank Koonce*” (Loner & Alípio, 2020), propusemos que o *Walking* pode ser compreendido como a sucessão dos movimentos de mão esquerda que possibilitam a sustentação do som entre as notas – ou seja, como uma sucessão de intenções – proporcionando, assim, fluência mecânica e sonora durante uma execução ao violão.

Intenção,¹ neste contexto, é o movimento de um ou mais dedos da mão esquerda realizado entre duas ou mais notas, o qual é viabilizado pelos expedientes técnicos de sustentação do som por meio dos quais é possível manter um ponto de contato com a corda e, ao mesmo tempo, realizar um movimento direcionado às notas seguintes. Sob a perspectiva do *Walking*, portanto, o movimento realizado entre as notas é tão determinante para a fluência sonora e motora de uma execução quanto a ação dos dedos sobre as notas propriamente ditas. Para que ele ocorra, as *intenções* devem ser planejadas em constante projeção, propiciando a continuidade do movimento.

O presente artigo originou-se a partir da dissertação de Mestrado da co-autora, intitulada *Walking: Implicações do Conceito no Processo de Digitação de uma Obra ao Violão* (Loner, 2023), e objetiva demonstrar como os expedientes técnicos que constituem o *Walking* podem ser realizados de acordo com seus princípios. Para isso, após apresentar a revisão de literatura (Seção 2) e o referencial teórico (Seções 3 e 4), procedemos à descrição dos movimentos de mão esquerda implicados na realização de um compasso da obra *Prelúdio BWV 998*, de Johann Sebastian Bach, apresentando conceitos referentes aos expedientes técnicos empregados na referida passagem. Esperamos, com isso, evidenciar como – e por que – o planejamento da ação de mão esquerda ao violão, sob a perspectiva do *Walking*, pode contribuir para o cumprimento dos ideais de fluência de uma execução.

2. *Walking*

O termo *walking*, mesmo no vocabulário musical, pode ter diferentes acepções. Scott Tennant (1995), por exemplo, faz menção ao termo para se referir ao exercício de toques alternados dos dedos i, m, a (com e sem apoio) em cordas soltas, de modo a não só

¹ Por se tratar de um termo com múltiplas acepções, optamos por utilizar o itálico toda vez que ele aparecer com a acepção acima mencionada.

assumir, como exercitar o cruzamento de dedos da mão direita que pode ocorrer em situações escalares:

Excelente como aquecimento diário ou quando usado como prática técnica, o seguinte exercício de ‘walking’ [caminhada] é simples, mas eficaz. (...) Depois de perceber que o principal obstáculo que me impedia de progredir na escala era cruzar as cordas [também chamado de cruzamento de dedos], comecei a ‘caminhar’. Pratiquei apenas cordas cruzadas – e funcionou! Ainda pratico isso todos os dias e minhas escalas agora parecem seguras. (Tennant, 1995, p. 37)²

A alusão à caminhada (*walking*) é tão somente pela natural troca de dedos para se dedilhar as cordas.

Assim como pode haver diferentes acepções para um termo comum, é também possível a descrição de expedientes técnicos semelhantes sem necessariamente um termo de referência. Barceló (2015), por exemplo, pondera que, na técnica pianística, o uso do polegar pode ser admitido como “um pivô para a mudança de posição sem correr o risco de perder a segurança dos movimentos ou do *legato*”, e lembra, ainda, que tal expediente fora observado e assimilado pelo violoncelista Paul Tortelier, em 1975. No que cabe à técnica do violão, o autor chama a atenção para o fato de que Fernando Sor, em 1830, já havia feito tal consideração sobre o uso do polegar:

(...) houve uma espécie de convergência na visão técnica destes dois músicos que tocavam instrumentos diferentes, mas com algumas características organológicas bastante semelhantes. Se por um lado Tortelier considerava este conceito inédito porque não conhecia a obra de Sor, por outro o violonista catalão não se aprofundou nem desenvolveu uma solução técnico-pedagógica neste sentido, o que Tortelier fez. (Barceló, 2015, pp. 43–44)³

Tanto Sor quanto Tortelier referiam-se ao polegar como um dedo de ação coadjuvante na execução de mão esquerda, o qual proporcionava segurança e ligação entre as notas nas mudanças de posição. Já o *Walking*, na acepção que trazemos no presente artigo, é um comportamento de mão esquerda ao violão inicialmente observado pelo violonista e professor norte-americano, Frank Koonce, cujo foco são os dedos atuantes sobre o espelho do braço do violão.⁴

Em seu artigo “Left-hand Movement: A Bag of Tricks” (1997), Koonce descreve o comportamento ideal de mão esquerda do violonista durante a execução instrumental

² “Great as a daily warmup, or when used as technical practice, the following “walking” exercise is simple yet effective. (...) After realizing that the main obstacle keeping me from progressing in my scales was crossing strings, I started “walking”. I practiced only crossing strings – and it worked! I still practice this every day, and my scales now feel secure.” (Tennant, 1995, p. 37)

³ “(...) si ebbe una specie di convergenza nella visione tecnica di questi due musicisti che suonavano strumenti diversi, ma con alcune caratteristiche organologiche piuttosto somiglianti. Se da un lato, Tortelier considerava inedito questo concetto perché non conosceva il lavoro di Sor, dall’altro il chitarrista catalano non approfondì né sviluppò una soluzione tecnico-pedagogica a riguardo, cosa che invece fece Tortelier.” (Barceló, 2015, pp. 43–44)

⁴ Doravante denominado espelho.

como a ação de “caminhar com os dedos [pelo espelho] porque, como tal, você dá passos de um dedo para outro” (Koonce, 1997).⁵ Segundo o autor:

Esta suave troca de ‘peso’ é boa para a mão e elimina problemas associados com saltos ou deslizamentos. Quando você caminha com os dedos, você mantém um ponto de contato com o espelho do braço do violão no momento da troca e, portanto, pode melhor avaliar distâncias. Quando você salta de um dedo para o próximo, você facilmente perde esta perspectiva e tem uma maior possibilidade de errar a corda ou a casa. (Koonce, 1997)⁶

Está implícita na descrição de Koonce que, para que haja *Walking*, é necessária a manutenção de ao menos um ponto de contato com o espelho durante a realização do movimento, ao que o autor contrapõe a ação de saltar de um dedo para outro. Segundo o autor, a adoção deste ponto de contato propicia uma maior segurança (ou precisão) durante a execução ao possibilitar uma melhor avaliação das distâncias e, consequentemente, uma menor possibilidade de erro. Ao propor que a ação de ‘caminhar’ com os dedos é ‘boa para a mão’, Koonce a associa, também, à comodidade técnica, que pode ser compreendida, segundo Loner e Alípio (2020), como a otimização do movimento:

A prática instrumental requer sempre algum grau de esforço físico. Desta forma, a escolha consciente de um ou mais pontos de apoio, que exercerão pressão sobre a corda, pode proporcionar um maior domínio do esforço efetivamente necessário à execução, possibilitando que os demais dedos atuem com maior liberdade. A utilização deste recurso está relacionada, assim, à noção de mínimo esforço necessário ou, nas palavras de Alípio (2014), à *otimização do movimento*. (Loner & Alípio, 2020, p. 6)

Alípio (2014, p. 75), por sua vez, associa a permanência dos dedos sobre as notas, preconizada pelo *Walking*, à sustentação do som. A manutenção de um ponto de contato durante uma mudança de configuração da mão esquerda se relaciona, assim, aos três aspectos que Sherrod (1981) aponta como característicos de uma boa execução ao violão: segurança (ou precisão), ausência de esforço desnecessário e fluência sonora (Loner & Alípio, 2020).

A contraposição entre duas ações distintas – caminhar e saltar – indica que o *Walking* não é um comportamento inerente ao ato de tocar violão, mas o resultado de uma decisão técnico-interpretativa. Neste sentido, o *Walking* tem implicações no processo de digitação de uma obra, uma vez que o termo digitação, em sua acepção mais ampla, designa a “totalidade de decisões em uma execução” (Alípio, 2014, p. 25).

⁵ I refer to it as “Weight Transference” and describe it as “walking” with the fingers because, like walking, you step from one finger to another. (Koonce, 1997) [Todas as traduções são nossas]

⁶ “This smooth exchange feels good to the hand and it eliminates problems associated with jumping or sliding. When you walk with the fingers, you maintain a point of contact with the fingerboard at the moment of the exchange and therefore you are better able to judge distance. When you jump from one finger to the next, you easily lose this perspective and have a greater possibility of missing the string or the fret.” (Koonce, 1997)

Em sua *Teoria da Digitação* (2014), Alípio parte da descrição de Koonce (1997) para inferir que o *Walking* é o “conjunto de parâmetros técnicos de mão esquerda que visa a fluência mecânica; obtida pela economia de movimento dos dedos e, fluência sonora; alcançada pela conveniente permanência dos dedos no espelho do braço do violão para a sustentação do som” (Alípio, 2014, p. 75). Está implícita nesta definição a noção de que a fluência sonora e a fluência mecânica estão relacionadas, uma vez que “não é possível tocar uma frase em legato por meio de um gesto físico que procede por espasmos (ou, ao menos, não é natural fazê-lo)” (Fernández, 2000, p. 45).⁷

Em sua tese *A Guide to the Fingering of Music for the Guitar* (1981), Sherrod defende que “o efeito legato – a conexão suave e fluida de notas e frases – é o mais desejado na composição e performance musical” (Sherrod, 1981, p. 7),⁸ considerando-o um ideal de execução e, como tal, o principal objetivo no ensino da técnica instrumental. Alípio (2014), por sua vez, afirma que a fluência sonora, atingida através do *legato*, “é um aspecto da digitação que independe de posicionamentos estéticos; é uma condição básica para uma boa execução ao violão” (Alípio, 2014, p. 89) e considera, ainda, que a necessidade de sustentar o som está na origem da vasta maioria dos expedientes técnicos de mão esquerda.

Com exceção dos abafadores e de procedimentos de articulação, como ligados e translados, todos os demais recursos técnicos utilizados em uma execução objetivam a sustentação do som. O conjunto desses expedientes, se executados sob uma perspectiva motora que atente à sustentação, sugere o *Walking*. (Loner & Alípio, 2020, p. 12)

Alípio (2014) estabelece uma diferenciação entre fluência sonora e *legato*, considerando-os “dois fatores conceituais e interdependentes de sonoridade (...). O primeiro – sempre descrito de forma abstrata – refere-se à manutenção do fluxo sonoro como forma de atingir um *ideal* e, o segundo, ao meio de se obter tal fluxo” (Alípio, 2014, p. 89). A fluência, como um ideal de execução, não exclui a ocasional interrupção sonora. Russell, por exemplo, sugere que se deve digitar “sempre buscando maior fluidez no fraseado. Tocar a frase em questão por partes, e ver onde se pode interromper o som e onde não, para estabelecer a digitação mais apropriada” (Contreras, 1998, p. 25).⁹ Se intencional (e bem colocada), uma eventual interrupção sonora não compromete a fluência do todo.

Sherrod (1981, p. 7), por sua vez, refere-se somente ao *legato* como um ideal de execução, pois considera que as articulações *staccato* e *non legato* são, geralmente, elementos de contraste em relação ao efeito de ligação das notas entre si. Desta forma, ainda que se execute determinada passagem em *staccato*, o efeito *legato* será

⁷ “No es posible producir una frase en legato por medio de un gesto físico que procede por espasmos (o al menos no es natural hacerlo)” (Fernández, 2000, p. 45).

⁸ “The legato touch quality — the smooth, flowing connection of notes and phrases — is the one most often desired in musical composition and performance” (Sherrod, 1981, p. 7).

⁹ “Digitar siempre buscando la mayor fluidez en el fraseo. Tocar la frase en cuestión por trozos y ver dónde se puede parar el sonido y donde no, para establecer la digitación más adecuada”. (Contreras, 1998, p. 25).

predominante na obra. Além disso, o autor pondera que os princípios digitacionais devem ser formulados visando a realização do *legato*, pois:

(...) os mesmos princípios de digitação usados para produzir um estilo legato podem ser usados, na maioria das situações, para executar todos os outros estilos de articulação. Ao tocar violão, as mãos são mantidas próximas às cordas e podem interromper a sua vibração ao tocá-la [com os dedos de mão direita] ou ao liberar a pressão [exercida pelos dedos de mão esquerda]. Assim, uma nota que pode ser mantida por um longo período pode ser facilmente abreviada, mas o inverso não é verdadeiro. Uma digitação que produz apenas um efeito staccato, por exemplo, não pode produzir um efeito legato (Sherrod, 1981, p. 11)¹⁰

Concordamos com Alípio (2014) e Sherrod (1981), pois, ainda que a interrupção sonora seja possível e até mesmo desejável na interpretação de determinada obra – seja por meio das articulações *staccato* ou *non legato*, seja para separar frases e ideias musicais – ela não é um ideal que norteia o processo de digitação. É importante ressaltar, no entanto, que a opção pelas articulações *staccato* ou *non legato* não implica, necessariamente, a inobservância aos princípios do *Walking*. O *Walking* se opõe à falta de fluência técnica, a qual resulta em movimentos inadequados e na consequente interrupção indesejada do som, não às escolhas interpretativas.

Nesta pesquisa, adotaremos a distinção observada por Alípio (2014), pois consideramos que, apesar de relacionados, fluência sonora e *legato* não são sinônimos. Assim, utilizaremos a expressão fluência sonora sempre que nos referirmos ao ideal de execução e, o termo *legato*, quando nos referirmos especificamente à articulação.

É interessante observar como, apesar da distância no tempo e espaço, Sherrod (1981) e Alípio (2014) concordam que a fluência sonora é um ideal de execução instrumental. Sherrod (1981) baseia-se em depoimentos, oriundos de observações empíricas, para assumir como premissa a noção de que a fluência sonora é um ideal de execução e, portanto, as suas considerações acerca do processo de digitação ao violão se originam dessa premissa. Alípio (2014), não tendo tido contato com a pesquisa desenvolvida por Sherrod (1981) – uma vez que esta não estava digitalizada na ocasião da elaboração de sua tese – chega à mesma conclusão através de um processo de inferências: após analisar dados da literatura violonística acerca do processo de elaboração de uma digitação, o autor conclui que a grande maioria dos critérios elencados pelos autores de referência visa favorecer a fluência sonora de uma execução. Interessa, aqui, observar como a confluência entre os dois autores – um que parte de uma premissa e um que chega a ela – fortalece a nossa posição de que a fluência sonora é, sim, um ideal de execução que norteia o processo de digitação de uma obra.

¹⁰ “(...) the same fingering principles used to produce a legato style can be used in most situations to execute all other styles of articulation. In playing the guitar, the hands are held in close proximity to the strings and can stop a string's vibration either by touching it or releasing its tension. Thus, a note which can be held for a long duration can be easily shortened, but the converse is not true. A fingering that can produce only a staccato touch, for example, cannot produce a legato touch.” (Sherrod, 1981, p. 11)

Outra noção implícita na formulação de Alípio (2014, p. 75) é que o *Walking* é constituído por um conjunto de expedientes técnicos, através dos quais é possível manter um ponto de contato com a corda durante uma mudança de configuração da mão esquerda. Na literatura e prática violonísticas, observamos que os expedientes que cumprem essa função são o dedo-pivô, o dedo-eixo e o dedo-guia. Para que o *Walking* ocorra, no entanto, não basta que haja um ponto de contato, mas, também, que haja um movimento direcionado à próxima nota e, por isso, faz-se necessário o recurso a outros expedientes técnicos, como a distensão e a contração.

Em nosso artigo (Loner & Alípio, 2020), denominamos este movimento realizado entre as notas, antecedendo o cumprimento de determinado objetivo, como uma *intenção*.

O ato de intencionar o movimento pressupõe (...) que haja um ponto de contato com o espelho e, concomitantemente, um movimento direcionado ao próximo expediente. Os diversos expedientes técnicos são, assim, recursos para alcançar um determinado objetivo, evitando a interrupção indesejada do som. As distensões, contrações e separações transversais são, portanto, formas de intencionar o movimento, pois preparam a mão esquerda ao aproximar um ou mais dedos das notas a serem executadas. O pivô, o eixo e o dedo-guia, por sua vez, são os expedientes que, ao manter o contato com o espelho, possibilitam esta intenção do movimento. (Loner & Alípio, 2020, p. 15)

Essa definição foi determinante na elaboração do conceito do *Walking*, pois “possibilitou a integração dos diversos expedientes técnicos de sustentação do som em um todo consciente” (Loner & Alípio, 2020). Equivaler o *Walking* à *intenção* seria incorreto, no entanto, pois:

É possível intencionar o movimento em uma determinada passagem musical, de forma isolada, e, ainda assim, não ocorrer o *Walking*. Para que o *Walking* aconteça, é preciso que haja continuidade de movimento, porque apenas assim existe fluência. Propusemos, portanto, conceituar o *Walking* como uma *sucessão de intenções*. (Loner & Alípio, 2020, p. 16)

Para que o *Walking* aconteça é necessário, portanto, que os movimentos implicados na ação de mão esquerda sejam planejados em constante projeção. Esta continuidade de movimento deve ser prevista durante o processo de digitação da obra, de forma a possibilitar que fiquem dedos livres, passíveis de serem *intencionados* em direção ao próximo expediente. Sherrod (1981) descreve este procedimento, o qual denomina preparação:

Enquanto alguns dedos tocam determinadas notas, outros dedos se posicionam para tocar as notas seguintes. Dois fatores concorrem para possibilitar isso: primeiro, a digitação deve ser pensada de forma a deixar dedos disponíveis para tocar as próximas notas; segundo, estes dedos se preparam, aproximando-se ao máximo das notas antes de elas serem tocadas.

Isto elimina grandes saltos e movimentos abruptos. As notas se tornam mais fáceis de serem tocadas, resultando em uma execução mais fluente e segura. (Sherrod, 1981, p. 125)¹¹

A necessidade de planejar a sucessão de *intenções* durante o processo de digitação de uma obra parece sugerir que o *Walking* é uma resultante deste processo. Isto seria, no entanto, uma inversão entre causa e efeito, uma vez que a necessidade de sustentar o som influencia as escolhas durante o processo de digitação. Considerando que o *Walking* “compreende todos os movimentos implicados na sustentação do som” (Loner & Alípio, 2020, p. 16) e é, portanto, indissociável da realização do ideal de fluência sonora em uma execução, é possível inferir que ele é a causa das escolhas digitacionais, não sua consequência. É neste sentido que afirmamos que:

O *Walking* é um *ideal motor* de execução que possibilita a realização de um *ideal sonoro*. Ele não é uma etapa metodológica do processo de digitação, nem uma resultante, mas um ideal que influencia as nossas escolhas neste processo. Ele se apresenta, portanto, como uma *perspectiva motora* que orienta o processo de elaboração de uma digitação. (Loner & Alípio, 2020, p. 16)

O termo sucessão, no entanto, sugere que a execução sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som – tanto aqueles por meio dos quais é possível manter um ponto de contato com a corda (dedos eixo, pivô e guia) quanto os empregados para alcançar as demais notas (distensão, contração e separação transversal) – é suficiente para que a ação de mão esquerda se desenvolva de acordo com os princípios do *Walking*. Isto equivaleria a ver o *Walking* pelo prisma de uma abordagem mecanicista (Dergal, 2017, 2020), a qual postula que o todo é igual à soma das suas partes, ou seja: para alcançar os ideais de fluência de uma execução, seria suficiente a prática de movimentos isolados que, uma vez dominados, poderiam ser executados em sequência. Esta abordagem, no entanto, não é garantia de uma execução fluente, como veremos a seguir.

3. A perspectiva de Dergal

Em sua tese *O Gesto e a Guitarra Clássica: Prolegomena para Novos Paradigmas* (2020), Dergal tece uma crítica ao paradigma mecanicista presente na abordagem da técnica violonística desde meados do século XVIII até o final do século XX. Segundo o autor:

A abordagem mecanicista se baseia na premissa de que *o todo é igual à soma de suas partes*; portanto, nesta perspectiva, para saber como um objeto funciona, é necessário conhecer cada uma de suas partes (Agassi, 1979). Aplicada ao estudo do corpo humano,

¹¹ “While some fingers are playing certain notes, other fingers are moving into position to play the notes that are to follow. Two factors work together to accomplish this. First, the fingering worked out in preparing the music is such that fingers are left free to play notes that will follow. Second, the fingers that are left free to play the coming notes prepare themselves by moving as close to the notes as possible before the notes must be sounded. This eliminates large leaps and quick movements. The notes became much easier to play, resulting in smoother and more secure playing.” (Sherrod, 1981, p. 125)

esta abordagem recorre a uma metáfora conceitual onde o funcionamento do corpo é comparado ao de uma máquina, e suas partes (humanas) são entendidas como equivalentes às partes inertes de um objeto mecânico. (Dergal, 2020, p. 19)¹²

A vasta maioria dos métodos publicados na segunda metade do século XX, por exemplo, procedem por uma decomposição, em maior ou menor grau, dos movimentos implicados na execução, visando a sua compreensão e aquisição por parte do estudante. Dergal (2017, 2020) afirma que essa abordagem traz consequências negativas para a aprendizagem e performance musical, pois:

Presume-se que, uma vez dominados isoladamente os elementos cinéticos, eles serão integrados ao todo de forma natural. De fato, os mecanismos que supostamente levariam à integração desses elementos não costumam ser abordados, mas são deixados ao talento ou inteligência do aprendiz.

Infelizmente, tal integração não acontece tão facilmente, pois os movimentos aprendidos isoladamente muitas vezes não são compatíveis entre si para serem ligados eficientemente dentro de gestos instrumentais maiores. (Dergal, 2017, p. 50)¹³

Isso não significa dizer que os intérpretes que se formaram com o auxílio de métodos de abordagem mecanicista tenham falhado em desenvolver uma técnica fluente, apenas que tais métodos não abordam sistematicamente os mecanismos que possibilitam a vinculação fluida dos movimentos que constituem a ação de mão esquerda ao violão. O fato de estes métodos não abordarem este aspecto da técnica não impede, necessariamente, que os violonistas desenvolvam suas próprias estratégias para vincular os movimentos com fluidez.

É possível argumentar que o próprio recorte desta pesquisa – a ação de mão esquerda ao violão – configura uma segmentação da técnica violonística. Apesar de concordarmos, acreditamos que a ação de mão esquerda ao violão possui especificidades que justificam a sua abordagem como um todo à parte, por assim dizer. A proposição de que o *Walking* é uma sucessão de *intenciones* – a qual pressupõe a concatenação de movimentos – dialoga com a perspectiva de Dergal ao contrapor-se à ideia de que a mera prática de movimentos isolados seja suficiente para a obtenção de fluência em uma execução, sendo necessária, ao menos, alguma adaptação dos movimentos praticados, visando a sua integração.

¹² “El enfoque mecanicista se erige sobre la premisa de que *el todo es igual a la suma de sus partes*; por lo que, en esta perspectiva, para conocer el funcionamiento de un objeto, es necesario conocer todas y cada una de las partes que lo integran (Agassi, 1979). Aplicado al estudio del cuerpo humano, este enfoque recurre a una metáfora conceptual donde el funcionamiento del cuerpo es comparado con el de una máquina, y sus partes (humanas) son entendidas en equivalencia con las partes inertes de un objeto mecánico”. (Dergal, 2020, p. 19)

¹³ “Se asume que una vez que han sido dominados los elementos cinéticos de forma aislada, estos se integrarán en el todo de forma natural. De hecho, los mecanismos que supuestamente llevarían a la integración de estos elementos no suelen ser abordados, sino que se confían al talento o inteligencia del aprendiz.

Desafortunadamente, dicha integración no sucede de forma tan sencilla pues los movimientos aprendidos de manera aislada frecuentemente no son compatibles entre sí para encadenarse con eficiencia dentro de gestos instrumentales más grandes”. (Dergal, 2017, p. 50)

O que nos interessa, aqui, é justamente a investigação dos mecanismos que levam à integração dos elementos. Segundo Meinel (1977), a principal característica da combinação fluida de movimentos é a *antecipação*, conforme veremos a seguir.

4. A qualidade do movimento segundo Meinel

Ao discorrer sobre o movimento na prática esportiva, Meinel (1977) propõe que movimentos acíclicos são estruturados em três fases distintas: fase preparatória, fase principal e fase final. Na fase preparatória são realizados movimentos cuja função é favorecer o desempenho motor durante a fase principal; a fase principal corresponde à realização da tarefa motora propriamente dita; a fase final consiste em “passar do pico dinâmico do movimento para um estado de equilíbrio, que pode levar a um descanso relativo (...) ou significar uma transição para o início de um novo movimento (em combinações de movimentos)” (Meinel, 1977, p. 123).¹⁴

Adaptando o conceito de estruturação do movimento em fases à ação de mão esquerda ao violão, podemos concebê-la como uma série de movimentos combinados. Na dinâmica de combinação, os movimentos isolados se apresentam como acíclicos, com três fases claramente delimitadas. Ao serem combinados, no entanto, eles se estruturam em duas fases, pois a fase final e a fase preparatória se fundem em uma fase intermediária. Segundo o autor:

Em geral, podemos estabelecer que a combinação fluida de dois tipos de movimento independentes se baseia na fusão entre a fase final e a fase preparatória em uma fase intermediária.

Do ponto de vista subjetivo, o ginasta marca as fases, ao realizar a fusão, em um duplo sentido: ele interpreta a extinção do primeiro movimento ao mesmo tempo como uma fase preparatória da ação seguinte. Essa nova interpretação só é possível se ele antecipar a tempo o segundo movimento. Se essa antecipação não for alcançada, a fusão e toda a combinação serão frustradas. (Meinel, 1977, p. 127)¹⁵

Foge ao escopo deste trabalho identificar as fases do movimento na ação de mão esquerda ao violão – ação esta, em todo o caso, demasiado variada para que seja viável uma generalização. O que nos interessa, aqui, é a ideia da fusão entre movimentos distintos como requisito para a sua concatenação fluida, a qual é possível mediante a antecipação do movimento.

¹⁴ “Consiste justamente en pasar del apogeo dinámico del movimiento a un estado de equilibrio, que tanto puede conducir al reposo relativo (por ejemplo, descender del aparato) como significar una transición para el inicio de un nuevo movimiento (en las combinaciones de movimientos)” (Meinel, 1977, p. 123).

¹⁵ “En general podemos establecer que la combinación fluida de dos tipos independientes de movimientos se basa en la fusión de la fase final y la fase preparatoria en una fase intermedia. Desde un punto de vista subjetivo, el gimnasta marca las fases, al efectuar la fusión, en un doble sentido: interpreta la extinción del primer movimiento al mismo tiempo como fase preparatoria de la acción siguiente. Esta nueva interpretación solo es posible cuando si anticipa a tiempo el segundo movimiento. Si esta anticipación no llega a conseguirse, se frustran la fusión y toda la combinación”. (Meinel, 1977, p. 127)

Segundo Meinel (1977, p. 172), a antecipação é a principal característica da combinação fluida de movimentos e “se manifesta morfológicamente na adequação da fase anterior ou do movimento total à tarefa motora seguinte” (Meinel, 1977, p. 172).¹⁶ Este conceito auxilia a pensar a forma como as *intenções* se combinam no *Walking*, ou seja, através da adequação deliberada do movimento anterior ao seguinte, o que possibilita a sua vinculação fluida.

Meinel (1977) propõe que a fluidez do movimento se manifesta em seu desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico. Segundo o autor:

Com relação ao desenvolvimento espacial: todas as mudanças de direção de um movimento nos permitem distinguir se seu desenvolvimento espacial é fluido. As mudanças de direção ideais são aquelas com formato curvo, arredondado. Se o movimento for ‘anguloso’, a fluidez é deficiente. O ponto de transição da fase inicial para a fase principal de um movimento também deve ser incluído aqui; quando são executados com fluidez, não há ângulos agudos, mas uma volta arredondada, fazendo uma pequena curva. (...).

Com relação ao desenvolvimento temporal: também as mudanças de velocidade nos movimentos bem executados não são feitas de forma súbita, abrupta, brusca, mas por transição gradual. (...).

Uma mudança brusca de velocidade ou a parada completa de uma parte ou do corpo como um todo indica que a fluidez é defeituosa e constitui um sintoma infalível de falta de domínio ou de execução falsa.

Com relação ao desenvolvimento dinâmico: A fluidez se manifesta no movimento por meio de mudanças de tensão. Um início repentino, transições abruptas entre tensão mínima e máxima também são sinais de deficiências na fluência, bem como distúrbios no ritmo. (Meinel, 1977, pp. 161–162)¹⁷

Acreditamos que isto se aplica, também, à execução mecanicamente fluente ao violão. Além de aprofundar a nossa compreensão do que constitui, propriamente, uma movimentação de mão esquerda ideal, a percepção de que uma movimentação fluida possui componentes espaciais, temporais e dinâmicos permite identificar quais aspectos da digitação favorecem uma execução mecanicamente fluente. Em outras palavras, não se trata apenas de eleger os dedos de mão esquerda responsáveis pela realização das notas,

¹⁶ “La anticipación se manifiesta morfológicamente en la adecuación de la fase anterior o del movimiento total a la tarea motora siguiente” (Meinel, 1977, p. 172).

¹⁷ “Respecto al desarrollo espacial: Todos los cambios de dirección de un movimiento permiten distinguir si en su desarrollo espacial presentan una fluidez óptima. Los cambios de dirección óptimos son los que presentan una forma curva, redondeada. Cuando el movimiento es “anguloso”, la fluidez es deficiente. Aquí debe incluirse también el punto de transición de la fase de arranque a la fase principal de un movimiento; cuando se realizan con fluidez, no se dan ángulos marcados, sino una vuelta redondeada, realizando una pequeña curva. (...).

Respecto al desarrollo temporal: También los cambios de velocidad no se realizan en los movimientos bien ejecutados de forma repentina, brusca, abrupta, sino por transición paulatina. (...).

Un cambio brusco de velocidad o la detención absoluta de una parte del cuerpo o del cuerpo entero, indican que la fluidez es defectuosa, y constituyen un síntoma infalible de falta de dominio o de ejecución falsa.

Respecto al desarrollo dinámico: La fluidez de movimiento se manifiesta en el mismo por los cambios de tensión. Un arranque súbito, transiciones abruptas entre los mínimos y máximos de tensión son signos también de deficiencias de fluidez, así como perturbaciones en el ritmo”. (Meinel, 1977, pp. 161–162)

nem mesmo quais movimentos devem ser realizados entre as notas, mas *como* esses movimentos devem ser realizados.

5. Aplicação dos princípios

Podemos, então, resumir os princípios do *Walking* da seguinte forma: a sua realização pressupõe que um ou mais dedos permaneçam em contato com a corda durante uma mudança de configuração da mão esquerda e que, concomitantemente, haja um movimento direcionado ao próximo expediente, o que implica a utilização de um conjunto de expedientes técnicos; este movimento deve apresentar um desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico fluido; os movimentos devem ser planejados em constante projeção, com vista à sua integração em gestos instrumentais mais amplos, o que ocorre por meio da antecipação do movimento.

Nesta seção, descreveremos a ação de mão esquerda implicada na execução do primeiro compasso do *Prelúdio BWV 998*, de Johann Sebastian Bach, visando elucidar como os expedientes técnicos de sustentação do som podem ser realizados de acordo com os princípios acima expostos. Esta descrição é feita com base em digitações elaboradas por nós, que não são, obviamente, as únicas possíveis, uma vez que a digitação de uma obra é, em parte, pessoal (Alípio, 2014). Além disso, os movimentos descritos foram observados na minha prática e, portanto, refletem as minhas habilidades e características físicas pessoais.¹⁸ A adesão aos princípios do *Walking* não resulta em uma ação de mão esquerda padronizada (ou padronizável), pois a forma de se combinar *intenções* no decorrer da execução instrumental é condicionada pelas características individuais do intérprete. Sobre a necessidade de se considerar as diferenças individuais, quando diante de uma digitação grafada na partitura, Dergal (2020) pondera que:

O resultado sonoro depende não apenas de qual digitação é usada, mas também, e acima de tudo, de quem a executa (diferenças individuais) e de como ela é executada. (...). Uma digitação orienta a trajetória do movimento do dedo, mas não fornece informações explícitas sobre como esse movimento deve ser realizado, ou seja, sobre os elementos subsidiários que possibilitam a execução da ação principal. A digitação não faz o gesto, ela é apenas parte dele. (Dergal, 2020, pp. 227–228)¹⁹

Essa descrição aborda, majoritariamente, o comportamento dos dedos de mão esquerda, ainda que saibamos que os movimentos implicados na execução instrumental não são realizados exclusivamente pelos dedos. Iznala (2000), por exemplo, afirma que:

¹⁸ Este contexto específico se refere à situação experienciada pela primeira autora do presente artigo, Raquel Turra Loner.

¹⁹ “El resultado sonoro no solo depende de qué digitación se utiliza, sino también, y sobre todo, de quien la realiza (diferencias individuales) y de cómo la realiza. (...). Una digitación orienta la trayectoria del movimiento de los dedos, pero no aporta información explícita sobre cómo dicho movimiento debe llevarse a cabo; es decir, sobre los elementos subsidiarios que hacen posible que la acción principal pueda realizarse. La digitación no hace al gesto, únicamente forma parte de este”. (Dergal, 2020, pp. 227–228)

Embora, para fins de descrição, cada segmento seja tratado individualmente, o movimento em qualquer articulação do membro superior é realmente produzido pela coordenação da atividade muscular em todo o mecanismo do ombro-braço. De fato, todo o sistema muscular pode ser visto como uma massa unificada, mas compartimentada, cuja atividade pode ser controlada regionalmente, mas nunca em isolamento absoluto do restante. (Iznaola, 2000, p. 6)²⁰

Além disso, o autor afirma que “durante a performance, a mobilidade da cabeça e da coluna vertebral e, até certo ponto, das pernas, é uma parte normal de uma execução eficiente” (Iznaola, 2000, p. 3).²¹ Por estes exemplos, é possível observar que a fluência na ação de mão esquerda ao violão não depende exclusivamente da movimentação realizada pelos dedos. Foge ao escopo deste trabalho (e à nossa área de *expertise*), no entanto, descrever a fisiologia envolvida no ato de tocar um instrumento. Ao invés disso, optamos por uma abordagem em que a descrição do comportamento dos dedos deve ser compreendida como uma ‘coordenada’: recomenda-se que se busque, por meio da auto-exploração, “um alinhamento dinâmico ideal entre os diferentes segmentos do corpo como um todo, um tônus muscular adequado, um bom equilíbrio postural e, de modo mais geral, que os recursos que caracterizam a boa qualidade do movimento estejam presentes” (Dergal, 2020, p. 223).²²

5.1. Dedo-pivô e dedo-eixo

Shearer (1963, p. 58) e Sherrod (1981, p. 143) compartilham a definição do dedo-pivô como aquele que se mantém em um mesmo lugar enquanto os outros dedos se movem para realizar as demais notas. A definição de Koonce (1997) – segundo a qual “o dedo-pivô permanece em uma mesma corda e casa durante uma mudança de configuração da mão [esquerda]” (Koonce, 1997)²³ – é mais abrangente e apresenta, a nosso ver, algumas vantagens em relação às definições anteriores: em primeiro lugar, porque não é do nosso entendimento que o dedo-pivô permaneça propriamente “estacionário” (Shearer, 1963, p. 58); em segundo, porque a ideia de uma reconfiguração da mão esquerda possibilita contemplar movimentos além daqueles realizados exclusivamente pelos dedos. Estes autores se referem somente ao dedo-pivô e, portanto, não estabelecem uma distinção entre pivô e eixo – distinção esta que nos parece pertinente para uma descrição pormenorizada dos movimentos implicados na ação da mão esquerda ao violão.

²⁰ “Although for purposes of description each segment is treated individually, movement at any joint of the upper limb is really produced by the coordination of muscular activity throughout the shoulder-arm mechanism. In fact, the whole muscular system could be viewed as a unified but compartmentalized mass whose activity may be managed regionally, but never in absolute isolation from the rest”. (Iznaola, 2000, p. 6)

²¹ “(...) in the course of playing, mobility in the head and spine, and to some extent in the legs, is a normal part of efficient execution” (Iznaola, 2000, p. 3).

²² “(...) lo que habría que procurar es una óptima alineación dinámica entre los distintos segmentos del cuerpo como un todo, un tono muscular adecuado, un buen equilibrio postural; y de forma más general, que estén presentes los rasgos que caracterizan una buena calidad de movimiento” (Dergal, 2020, p. 223).

²³ “A pivot finger remains on the same string and fret during a change of the hand configuration” (Koonce, 1997).

Carlevaro (1979, p. 147), por sua vez, refere-se tanto ao dedo-eixo quanto ao que ele denomina ponto de apoio. Segundo o autor, “um ponto de apoio sobre o espelho (um dedo ou vários) nos permite utilizar, como recurso, uma alavanca de primeiro gênero (efetuada pelo braço) através da qual podemos separar ou contrair os demais dedos em favor de uma maior facilidade mecânica” (Carlevaro, 1979, p. 147).²⁴ Quando utilizado nesta acepção, o termo ponto de apoio parece designar, portanto, o dedo-pivô.

O que é interessante na descrição de Carlevaro (1979) é a relação estabelecida entre o expediente técnico em questão – que ele denomina ponto de apoio – e demais expedientes técnicos, como a distensão e a contração. Segundo o autor, a manutenção de um ponto de contato com o espelho contribui para a fluência mecânica de uma execução ao facilitar a ação de contrair ou separar os dedos. É importante ressaltar que o autor atribui essa facilidade mecânica à ação do braço – possibilitada pela utilização do ponto de apoio – e não às ações realizadas exclusivamente pelos dedos. Apesar de considerarmos essas observações pertinentes ao nosso trabalho, não utilizaremos o termo proposto pelo autor, pois “a adoção do termo *ponto de apoio* como nomenclatura é problemática, (...) dependendo do contexto, ele pode se referir tanto a variados elementos da técnica violonística, quanto às partes do corpo que sustentam o posicionamento do instrumento” (Loner & Alípio, 2020, p. 6). Ademais, o termo pivô é mais amplamente difundido na literatura, o que facilita a comunicação.

Para os propósitos desta pesquisa, o autor que melhor descreve a função do dedo-pivô é Canilha (2017), para quem os pivôs são “dedos fixos que servem de referência e suporte para a realização de movimentos” (Canilha, 2017, p. 52). Dentre os autores consultados, ele é o único que propõe uma distinção entre os diferentes tipos de pivô com base no sentido em que orientam o movimento.

Carlevaro (1979) descreve o dedo-eixo como aquele através do qual é possível realizar uma mudança de apresentação, sustentando a nota correspondente ao dedo “mesmo com o giro da mão” (Carlevaro, 1979, p. 157).²⁵ A descrição desse expediente por Barceló (1995) é semelhante. Segundo o autor, o dedo-eixo “funciona como um ponto de apoio e referência para determinados movimentos da mão (e aparato motor), girando sobre si mesmo, mantendo-se na mesma casa que ocupava, para facilitar a colocação da nova postura” (Barceló, 1995, p. 27).²⁶ Canilha (2017), por sua vez, define o dedo-eixo como um tipo de pivô que:

(...) articula em torno de si um movimento de rotação no sentido longitudinal; um ou mais dedos se mantêm pressionados, funcionando como eixos, enquanto o cotovelo realiza um movimento giratório horizontal (de um lado para o outro), dando suporte para o reposicionamento dos dedos restantes. (Canilha, 2017, p. 53)

²⁴ “Un punto de apoyo en el diapasón (un dedo o varios) nos permite la utilización, como recurso, de una palanca de primer género (efectuada por el brazo) con la cual podremos *separar o contraer* los demás dedos en favor de una mayor facilidad mecánica” (Carlevaro, 1979, p. 147).

²⁵ “(...) por medio del cual puede haber un cambio de presentación manteniendo, aún con el giro de la mano, la nota correspondiente a dicho dedo” (Carlevaro, 1979, p. 157).

²⁶ “(...) un “dedo eje” funciona como punto de apoyo y referencia para determinados movimientos de la mano (y aparato motor), girando sobre sí mismo, manteniéndose en el mismo traste en el que pisaba, para facilitar la colocación de la nueva postura” (Barceló, 1995, p. 27).

Como é possível observar, os autores acima descrevem o mecanismo do dedo-eixo a partir do movimento realizado por outras partes do corpo que não o dedo: Carlevaro (1979) se refere ao movimento realizado pela mão; Canilha (2017), pelo cotovelo; Barceló (1995), de forma mais abrangente, pela mão e aparato motor como um todo.

Observamos que, apesar de ser frequente a equivalência entre ambos os expedientes na literatura e prática violonísticas, o dedo-pivô e o dedo-eixo diferem, pois:

(...) o dedo pivô é aquele que permanece na nota durante uma mudança de configuração da mão, sem necessariamente rotacionar sobre o próprio eixo; já o dedo-eixo é aquele que, impreterivelmente, realiza um movimento rotacional, permitindo a mudança de apresentação da mão. Deste modo, podemos inferir que o dedo-eixo é um pivô, mas o dedo-pivô não é necessariamente um eixo (Loner & Alípio, 2020, p. 8).

5.2. Prelúdio BWV 998 de J. S. Bach

Na digitação que se segue (Figura 1), o dedo 4 atua como um pivô, mantendo a pressão sobre a nota Ré (quarta colcheia) enquanto o dedo 1 se estende em direção à nota Lá (quinta colcheia):

Figura 1. Prelúdio BWV 998, de Johann Sebastian Bach (c.1) - digitação com utilização do dedo 4 como pivô durante a realização de uma distensão entre os dedos 1 e 4.



Fonte: Bach (2002).

Durante a realização deste movimento, a mão esquerda do violonista ultrapassa a sua disposição natural²⁷ por meio de uma distensão, pois o dedo 4 permanece na décima casa até o dedo 1 pressionar a nota na quinta casa. A sustentação do som nesta passagem decorre, portanto, do recurso a dois expedientes técnicos inter-relacionados: o dedo-pivô e a distensão.²⁸

A realização de distensões e contrações pode exigir um certo grau de esforço físico, o qual pode variar dependendo das características individuais do violonista e da região da escala onde são executadas – por exemplo, distensões são mais difíceis de serem

²⁷ “Em uma apresentação longitudinal, consideramos “disposição natural” quando cada dedo da mão esquerda ocupa uma casa, de forma que, se os quatro dedos estiverem dispostos sobre o espelho, ocuparão quatro casas adjacentes” (Loner & Alípio, 2020, p. 9).

²⁸ “A distensão (também denominada “extensão” ou “abertura”) e a contração são expedientes técnicos em que os dedos não se encontram em sua disposição natural sobre o espelho do braço do violão. Uma distensão ocorre quando os dedos se afastam, ultrapassando a sua disposição natural em ao menos uma casa. Uma contração, por sua vez, pode ocorrer em duas situações: em uma apresentação transversal, quando dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa; em uma apresentação longitudinal, quando diminuímos o alcance natural da mão – em ao menos uma casa – ao aproximar dedos não adjacentes”. (Loner & Alípio, 2020, pp. 9–10)

realizadas nas primeiras casas do instrumento, pois a distância entre os trastes é maior. Para que a sua utilização ocorra de acordo com o princípio de otimização do movimento, é importante atentar para alguns fatores: os dedos que não estão sendo usados não devem ser tensionados; deve-se evitar movimentos desnecessários; sempre que possível, os dedos devem ser relaxados após a realização do expediente, evitando o acúmulo de tensão. Convém, também, investigar de que forma as contrações e distensões podem ser melhor realizadas – por exemplo, por meio de ajustes na apresentação da mão. É importante que o violonista avalie as suas habilidades individuais para determinar quando e como usar estes expedientes, de forma que a fluência da passagem não seja prejudicada por um acúmulo de tensão.

No exemplo acima, o relaxamento do dedo 4, após a distensão, é suficiente para aproximá-lo da nota que realizará na sequência – a nota Dó – pois a mão esquerda retorna à sua disposição natural. Esta disposição possibilita, também, que o dedo 3 se posicione naturalmente sobre a nota Si no início do terceiro tempo.

Figura 2. Prelúdio BWV 998, de Johann Sebastian Bach (c.1) - digitação com a utilização do dedo 3 como eixo durante a realização de uma contração entre os dedos 2 e 3.



Fonte: Bach (2022).

Em seguida, o dedo 3 permanece na nota Si, executada na primeira corda, enquanto o dedo 2 se posiciona acima dele para pressionar a nota Fá# (Figura 2). Essa ação pode ser realizada por meio de uma mudança de apresentação da mão esquerda – de uma apresentação longitudinal para uma apresentação transversal.²⁹ Para possibilitar essa mudança de apresentação, o dedo 3 deve rotacionar sobre si mesmo, atuando como um eixo. Como resultado, a mão do violonista adquire uma disposição contraída, uma vez que dois dedos passam a ocupar uma mesma casa. Desta forma, a sustentação do som nessa passagem é possibilitada, também, pela utilização de dois expedientes técnicos: o dedo-eixo e a contração.

Ao ler a nossa descrição dos expedientes técnicos empregados na realização desta passagem, um violonista inexperiente poderia ser induzido a pensar que um movimento se inicia somente após o término do anterior, e não que o fim de determinado movimento é, simultaneamente, o início do próximo. No início do terceiro tempo, por exemplo, o violonista poderia se sentir inclinado a pressionar o Si e, apenas então, rotacionar o dedo. A compreensão destas duas ações – pressão sobre a nota e rotação – como distintas comprometeria a fluência motora, pois o violonista disporia de menos tempo para realizar a rotação.

Para que as *intenções* sejam combinadas com fluidez, a ação de pressionar a nota deve coincidir com o início do movimento rotacional. Sob a perspectiva do *Walking*, uma

²⁹ Na apresentação longitudinal, os dedos da mão esquerda estão dispostos no sentido das cordas (horizontal); na apresentação transversal, no sentido dos trastes (vertical).

ação sobre determinada nota não objetiva apenas a realização da nota propriamente dita, mas, também, preparar a mão para o desenvolvimento de ações futuras. A utilização do dedo-eixo, aqui, é condizente com os princípios do *Walking*, pois a disposição dos dedos ao final do compasso é favorecida pela apresentação transversal. A utilização do dedo-eixo possibilita adequar a apresentação da mão aos movimentos subsequentes.

Os dedos são, então, *intencionados* em direção às suas respectivas notas, acomodando-se sucessivamente. Dessa forma, é possível distribuir o movimento no tempo, evitando gestos abruptos. A utilização do dedo 3 como um eixo faz com o dedo 2 se posicione naturalmente sobre o Fá#. Durante este movimento, é recomendável evitar que o dedo 4 se afaste demasiado da corda, reduzindo o esforço necessário para *intencioná-lo* em direção ao Sol da segunda corda. Em seguida, o dedo 2 libera a pressão sobre o Fá# e é *intencionado* em direção ao Ré da terceira corda. Uma vez posicionados, os dedos 2, 3 e 4 mantém a pressão sobre suas respectivas notas pela duração restante do compasso. A disposição resultante é contraída, tanto no sentido transversal quanto longitudinal: os dedos 2 e 3 estão dispostos sobre a sétima casa; o dedo 4, sobre a oitava.

Na nossa descrição dos expedientes técnicos empregados nesta passagem, fica evidente a dificuldade de se traduzir movimentos por meio da linguagem verbal, uma vez que “qualquier tentativa de convertir el conocimiento tácito en conocimiento explícito, o vice-versa, lleva à perda ou alteración de informaciones, gerando ambigüedades y malinterpretaciones” (Dergal, 2020, p. 43).³⁰ Segundo Dergal (2020), entre outros fatores, essa dificuldade se deve à linearidade da linguagem verbal, dado que “há uma clara incompatibilidade espacio-temporal entre la lingüística de los gestos y la lingüística de las palabras, ya que mientras que el primero admite la existencia de múltiples eventos de forma simultánea, el segundo tiene una naturaleza lineal que solo permite comunicar un acontecimiento a la vez” (Dergal, 2020, p. 44).³¹ Ainda que abusemos de expressões como ‘ao mesmo tempo’ ou ‘enquanto isso’, a necessidade de comunicar o que ocorre durante a movimentação de mão esquerda nos obriga a “separar, hierarquizar e sequenciar os eventos” (Dergal, 2020, p. 44),³² mesmo que estes ocorram de forma simultânea:

Um gesto físico, que acontece em um instante, contém um grande número de elementos cinéticos que interagem e se coordenam simultaneamente. No entanto, quando se aprende uma tarefa motora a partir de instruções verbais, a linearidade da linguagem obriga a apropiación da información de forma dosada a partir de várias pequeñas entregas e, nesse proceso, é natural que a atención se concentre nos detalhes de cada entrega, deixando facilmente de lado a referencia ao gesto como uma unidade orgânica. (Dergal, 2020, p. 46)³³

³⁰ “(...) cualquier intento de convertir el conocimiento tácito en conocimiento explícito, o viceversa, conlleva pérdidas o alteraciones de información que generan ambigüedades y malinterpretaciones” (Dergal, 2020, p. 43).

³¹ “(...) existe una evidente incompatibilidad espaciotemporal entre el lenguaje de los gestos y el lenguaje de las palabras, ya que mientras que el primero admite la existencia de múltiples eventos de forma simultánea, el segundo tiene una naturaleza lineal que solo permite comunicar un acontecimiento a la vez” (Dergal, 2020, p. 44).

³² “(...) se requiere separar, jerarquizar y secuenciar los eventos (...)” (Dergal, 2020, p. 44).

³³ “Un gesto fisico, que sucede en un instante, contiene un gran número de elementos cinéticos que interactúan y se coordinan de forma simultánea. Sin embargo, cuando se aprende una tarea motriz a partir

6. Conclusão

Apesar da dificuldade de se traduzir movimentos por meio da linguagem verbal – e dos possíveis problemas que esta tradução pode acarretar – esperamos que a descrição dos expedientes técnicos de sustentação do som implicados na realização desta passagem sirva como um constructo, contribuindo para demonstrar como a ação de mão esquerda ao violão pode ser planejada de acordo com princípios do *Walking*.

A noção de que as *intenções* devem ser concatenadas com fluidez influencia não apenas a escolha dos expedientes técnicos, mas a forma como eles devem ser integrados no decorrer da execução. Conforme observamos nos exemplos abordados na seção anterior, a mera utilização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som não garante a fluência motora de uma passagem.

Para que a ação de mão esquerda ao violão transcorra de acordo com os princípios do *Walking*, os diversos expedientes técnicos de sustentação do som devem ser planejados visando à sua integração em gestos instrumentais amplos, o que pressupõe a antecipação do movimento – ou seja, a adequação deliberada de um movimento ao seguinte, de forma que o fim de um movimento seja interpretado como o início do próximo. A fluência de uma execução é favorecida quando concebemos a ação sobre determinada nota não como um fim em si mesmo, mas como uma preparação para ações futuras. Isso possibilita que se disponha de mais tempo para realizar o movimento, sem a necessidade de movimentações bruscas para adequar a realização dos expedientes ao tempo disponível. Desta forma, é possível conceber os diversos expedientes técnicos de sustentação do som como parte de um mesmo movimento: um movimento contínuo, fluido, que incorpore as diversas configurações da mão esquerda em constante transformação.

Financiamento: A pesquisa de Mestrado que originou o presente artigo foi realizada sob os auspícios da bolsa de estudos concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Agradecimentos: Gostaríamos de agradecer aos professores membros das bancas de qualificação e defesa de Mestrado, Prof. Dr. Bruno Madeira, Prof. Dr. Fábio Scarduelli e Prof. Dr. Rafael Iravedra, pelas valorosas contribuições para o refinamento das ideias aqui propostas, e a todos os autores citados neste trabalho.

Referências

Alípio, A. (2014). *Teoria da digitação: Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão* [Tese de doutoramento,

de instrucciones verbales, la linealidad del lenguaje obliga a tener que apropiarse de la información de forma dosificada a partir de varias pequeñas entregas, y en este proceso, es natural que la atención se centre en los detalles de cada entrega, dejando fácilmente de lado la referencia del gesto como unidad orgánica". (Dergal, 2020, p. 46)

- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre]. Lume UFRGS. <http://hdl.handle.net/10183/103340>
- Bach, J. S. (Compositor). (2002). Prelude, fugue and allegro BWV 998 [Partitura]. In F. Koonce (Ed.), *Johann Sebastian Bach: The solo lute works* (2.^a ed). Neil A. Kjos Music Company.
- Barceló, R. (1995). *La digitación guitarrística: Recursos poco usuales*. Real Musical.
- Barceló, R. (2009). *O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor* [Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Aveiro]. RIA: Repositório Institucional. <http://hdl.handle.net/10773/4554>
- Barceló, R. (2015). *Una eminenza grigia nella mano sinistra: L'azione silenziosa del pollice sinistro nella chitarra*. Il Fronimo.
- Canilha, C. B. (2017). *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/D.27.2017.tde-31102017-145029>
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra*. Barry Editorial.
- Contreras, A. (1998). *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Cuadernos Abolays.
- Dergal, A. A. (2017). Guitarra, gesto & movimiento: A partir de una revisión crítica de los métodos y tratados canónicos de la guitarra clásica de la segunda mitad del siglo XX, hacia la construcción de nuevos paradigmas. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, 1(1), 49–56. <https://doi.org/10.34624/impar.v1i1.754>
- Dergal, A. A. (2020). *El gesto y la guitarra clásica: prolegómenos hacia nuevos paradigmas* [Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Aveiro]. RIA: Repositório Institucional. <http://hdl.handle.net/10773/30448>
- Fernández, E. (2000). *Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. ART Ediciones.
- Iznaola, R. (2000). *The physiology of guitar playing*. International Centre for Research in Music Education.
- Koonce, F. (1997). *Left hand movement: A bag full of tricks*. Frank Koonce. <https://www.frankkoonce.com/articles/A%20Bag%20of%20Tricks.pdf>
- Loner, R. T., & Alípio, A. (2020). Walking: Conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce. *Revista Vortex*, 8(3), 1–18. <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.11>
- Loner, R. T. (2023). *Walking: Implicações do conceito no processo de digitação de uma obra ao violão* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba].
- Meinel, K. (1977). *Didáctica del Movimiento: Ensayo de una teoría del movimiento en el deporte desde el punto de vista pedagógico*. Editorial Orbe.
- Shearer, A. (1963). *Classical Guitar Technique*. Franco Colombo.
- Sherrod, R. J. (1981). *A guide to the fingering of music for the guitar*. [Dissertação de doutoramento, University of Arizona, Tucson]. UA Campus Repository. <http://hdl.handle.net/10150/282031>
- Tennant, S. (1995). *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook* (N. Gunod, Ed.). Alfred Music.

[recebido em 29 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 01 de julho de 2024]

DE LISBOA A SÃO PAULO: MANUAIS CÊNTRICOS PARA UMA LÍNGUA INTERCULTURAL**FROM LISBON TO SÃO PAULO: CENTRIC LANGUAGE TEXTBOOKS FOR AN INTERCULTURAL LANGUAGE**

Manuel Duarte João Pires*

manueljp@mpu.edu.mo

A língua portuguesa é falada por milhões de pessoas que a utilizam e disseminam por todo o mundo. O ensino de Português Língua Estrangeira (PLE) deve promover uma cidadania intercultural que envolva conhecer, valorizar e respeitar a sua diversidade, reconhecendo que a língua é um veículo de diversas expressões culturais e identitárias. Este estudo desenvolve alguns pressupostos sobre o ensino de português para a interacção cultural iniciados no âmbito do trabalho realizado na tese de doutoramento (Pires, 2022b). O principal objetivo do presente artigo é analisar as perspetivas ou referências geográficas, sociais e interculturais presentes em quatro manuais para o ensino-aprendizagem de PLE, nomeadamente, *Português XXI* e *Aprender Português*, de Portugal, e, *Falar... Ler... Escrever... Português e Muito Prazer*, do Brasil. A metodologia baseia-se numa pesquisa documental dos materiais sob uma abordagem analítica ou científica (Gil, 2008). Os resultados indicam que estes manuais não exprimem a diversidade e heterogeneidade da língua portuguesa. Nos manuais portugueses e brasileiros analisados, Lisboa e São Paulo, respetivamente, constituem referências recurrentes, céntricas e hegemónicas em termos geográficos, sociais e culturais.

Palavras-chave: Português. Manuais de PLE. Cidadania intercultural. Diversidade.

The Portuguese language is spoken by millions of people who use and disseminate it throughout the world. The teaching of Portuguese as a Foreign Language (PFL) should promote intercultural citizenship that involves knowing, valuing, and respecting its diversity, recognizing that language is a vehicle for various cultural and identity expressions. This study develops some assumptions about the teaching of Portuguese for cultural interaction initiated within the scope of a doctoral thesis (Pires, 2022b). The main objective of this article is to analyze the perspectives or geographical, social, and intercultural references present in four textbooks for the teaching and learning of PFL, namely *Português XXI* and *Aprender Português* from Portugal, and *Falar... Ler... Escrever... Português* and *Muito Prazer* from Brazil. The methodology is based on documentary research of the materials under an analytical or scientific approach (Gil, 2008). The results indicate that these manuals do not express the diversity and heterogeneity of the Portuguese language and the countries that compose it. In Portuguese and Brazilian manuals, Lisbon and São Paulo, respectively, constitute centric, recurrent, and hegemonic references in geographical, social, and cultural terms.

Keywords: Portuguese. PFL textbooks. Intercultural citizenship. Diversity.

* Faculdade de Línguas e Tradução, Universidade Politécnica de Macau, China. ORCID: 0000-0002-1242-5319

•

1. Introdução

O contexto deste artigo está ligado com a experiência de ensino de Português como Língua Estrangeira (PLE) na China, onde o ensino de português cresceu significativamente nas últimas duas décadas. Atualmente, quase seis dezenas de faculdades (Jatobá, 2020; Pires, 2022a) oferecem diferentes cursos de português, frequentados por mais de cinco mil alunos e envolvendo cerca trezentos professores (Ramos, 2020; Yan & Albuquerque, 2019). Tendo em conta o histórico de utilização de manuais portugueses para ensino de PLE neste país asiático, verifica-se a hegemonia de alguns espaços da língua portuguesa que marcam uma presença dominante nos manuais em detrimento de outros. Este estudo promove uma pesquisa comparativa entre quatro manuais brasileiros e portugueses para ensino/aprendizagem de PLE utilizados na China.

No nível de iniciação em que os estudantes estabelecem os primeiros contactos com a língua, os manuais representam uma influente porta de entrada para a língua portuguesa, particularmente no contexto chinês em que a figura do professor e o papel do manual assumem maior importância enquanto fontes de conhecimento tradicionais e incontestáveis (Han, 2016; Liu, Zhang & Yin, 2014; Zhang, Li & Wang, 2013). Nesse contexto, um dos principais objetivos dos manuais de ensino de língua estrangeira deve ser transmitir uma visão inclusiva e intercultural, a fim de eliminar generalizações negativas e estereótipos (Byram, Gribkova & Starkey, 2002; Jandt, 2015; Neuliep, 2018). A comunicação intercultural na aprendizagem de línguas deve, portanto, promover a diversidade que conduza à compreensão de valores alternativos e ao diálogo desimpedido entre culturas que promova a cooperação e a humanização.

Os manuais de língua estrangeira devem incluir vários tipos de conhecimentos interculturais de acordo com as opções dos autores, das necessidades de aprendizagem e das competências linguísticas dos estudantes. Para este estudo são de particular interesse os conhecimentos da sociedade e da cultura das comunidades onde a língua é falada, por ser provável que estes conhecimentos do mundo “estejam fora da experiência prévia dos estudantes ou sejam distorcidos por estereótipos” (Conselho da Europa, 2001, p. 148). Estes conhecimentos socioculturais e interculturais surgem ligados às capacidades práticas e às competências de realização que os estudantes devem desenvolver para comunicar eficazmente e estabelecer relações interpessoais em diferentes contextos.

Para o desenvolvimento destas competências no âmbito de uma cidadania intercultural, os temas dos manuais didáticos devem ser trabalhados numa perspetiva crítica, pois o objetivo principal é aprofundar as temáticas culturais não apenas para trabalhar competências de comunicação, mas também para veicular os valores de uma educação ativa, humanística e democrática (Porto, Houghton & Byram, 2018; Wagner & Byram, 2017). A educação para a cidadania intercultural defende que os alunos devem adquirir os conhecimentos e competências necessários para viver numa comunidade

internacional e multicultural o que inclui vários conjuntos de valores culturais, crenças e comportamentos. A cidadania intercultural envolve a interação com outras realidades socioculturais acompanhada de uma mudança cognitiva e comportamental do indivíduo bem como da sua percepção das relações com pessoas de diferentes grupos sociais. Estas mudanças cognitivas e comportamentais devem constituir princípios pelos quais os aprendentes pautem a sua vida, independentemente do contexto em que se encontrem.

O desenvolvimento da competência intercultural inclui o foco no Outro que vive além das fronteiras nacionais e fala outras línguas e uma análise comparativa da nossa situação e da situação do Outro. A educação para a cidadania intercultural introduz uma consciência cultural crítica em relação à nossa comunidade local como parte de um grupo local ou nacional dentro de um projeto transnacional (Wagner & Byram, 2017). Neste âmbito, o manual de língua estrangeira deve apresentar-se como um meio frutífero para cada estudante conhecer mais sobre o Outro, e consequentemente sobre si mesmo, e para pôr em prática competências interculturais com a necessária mediação do professor (Carvalho, 2013). O planeamento e o desenvolvimento destas competências na sala de aula - com objetivos claros e métodos que destaquem a importância da aprendizagem através da experiência - constituem uma responsabilidade fundamental dos agentes de ensino para tornar o manual numa ferramenta didática produtiva e significativa para os estudantes.

2. Os perigos dos “centrismos” e a visão plural e intercultural do português

O mundo global facilita o encontro entre diferentes culturas, trazendo vários aspectos positivos, mas também negativos, como a crescente tendência para uma cultura se considerar superior à outra, surgindo dessa forma algumas perspetivas etnocêntricas que podem conduzir à xenofobia e ao racismo. A globalização e os movimentos migratórios conduzem a um crescente reconhecimento da necessidade de um foco intercultural no ensino de línguas. Adquirindo consciência do Outro, da cultura estrangeira e da heterogeneidade, o indivíduo também analisa a sua própria identidade, ampliando a sua percepção de mundo através de uma postura crítica no tratamento das subjetividades, na relação com as mais diversas culturas e na defesa de uma sociedade democrática (Moeller & Nugent, 2014; Samovar, Porter, & McDaniel, 2012).

O etnocentrismo consiste na tendência para privilegiar as normas e tradições de uma sociedade em detrimento de outras, isto é, julgar os outros de acordo com as suas próprias referências culturais, “sobrestimando o grupo ao qual se pertence e subestimando os outros grupos” (Miu, 2016, p.101). Uma definição similar de etnocentrismo é apresentada por Bizumic (2015), que o considera como um tipo de egocentrismo étnico ou cultural que envolve a crença na superioridade do próprio grupo, incluindo os seus valores e práticas, e muitas vezes inclui hostilidade em relação ao Outro. O objetivo da competência intercultural deve ser a capacidade de evitar o etnocentrismo pois uma pessoa etnocêntrica dificilmente se conseguirá adaptar à diversidade (Council of Europe, 2016; The World Bank, 2010). Os indivíduos com competência intercultural aprendem a compreender o Outro nos seus próprios termos. A abordagem da cultura no ensino-aprendizagem das línguas estrangeiras favorece o percurso do etnocentrismo à relatividade. Um ensino

etnorelativista é de extrema importância na sociedade contemporânea, pois promove a compreensão e valorização da diversidade cultural e étnica. A abordagem etnorelativista reconhece que diferentes grupos culturais possuem perspectivas, valores, crenças e práticas únicas que devem ser respeitadas e compreendidas dentro do contexto cultural em que se originam (Miu, 2016; The World Bank, 2010).

De acordo com Aslantaş (2019), no âmbito de uma educação intercultural, o papel dos professores é determinante para evitar etnocentrismos que possam acentuar tensões sociais. Os professores devem munir-se de vários recursos (atividades, aplicativos, livros, etc.) que enfatizem a interação entre as culturas dos alunos e diferentes culturas:

The possibility that the teachers could be providing similar methods of education to their students in the future may prevent or minimize biases, stereotypes and ethnocentrism that could cause tensions between individuals and societies through the knowledge and abilities they will gain. (Aslantaş, 2019, p. 323)

Na perspetiva da variação linguística no ensino de línguas também se verifica a crença na superioridade de um uma variedade, considerada exemplar e modelar, sobre as restantes variedades de uma língua. Nessas situações, a variedade favorecida é qualificada como “pura” ou “correta”, enquanto as demais são consideradas “alterações ou desvios” (Herrero, 2019, p. 136). Esse favorecimento ou supremacia de uma variedade geográfica, sedimentada ao longo de séculos, é definido por Herrero (2019) como lectocentrismo ou etnocentrismo linguístico. De acordo com a autora, certos espaços administrativos tendem a impor a sua variedade como mais correta ou aceitável, desconsiderando as outras. Por exemplo, no contextohispânico, desde tempos remotos, é evidente o lectocentrismo do castelhano que impôs a sua hegemonia em relação a outros dialetos e línguas ibéricas (Herrero, 2019). A variedade hegemónica da língua converte-se num cenário lectocêntrico quando uma das suas variedades dialetais é considerada, em exclusivo, como um modelo de ensino/aprendizagem, sendo tratada como referência absoluta sem reconhecer as suas próprias limitações ou subjetividades nem considerar a importância das outras variedades linguísticas. A resposta ao lectocentrismo deve-se fundar no plurinormativismo (pluralidade normativa). O reconhecimento do plurinomativismo defende o oposto do lectocentrismo, inserindo-se no relativismo cultural, que pratica o respeito pela diversidade da própria língua e pelas outras línguas e culturas, levando à aceitação e valorização da pluralidade linguística, e, por decorrência, da pluralidade cultural (Masuda, 2020; Puertas, 2021).

Os sistemas educativos, em geral, e o ensino de línguas em particular devem preconizar um ensino que promova uma equidade entre espaços urbanos e rurais, superando a “visão urbanocêntrica, que destaca os meios urbanos, e buscando reconhecer tempos e modos específicos de ser, viver e produzir, concebendo a educação e a escola segundo diferentes formatos de organização” (Bonavigo & Caimi, 2018, p. 287). Por vezes, os manuais de ensino de PLE centralizam as referências culturais e os hábitos de vida num meio urbano específico, contribuindo para essa perspetiva urbanocêntrica da sociedade atual. O caráter hegemonicamente urbanocêntrico da educação acentua a subalternização e estigmatização dos meios rurais (Bonavigo & Caimi, 2018; Capucho,

2020; Melo, Queda & Ferrante, 2018). Neste sentido, é relevante refletir acerca dos estereótipos reproduzidos na sala de aula que podem ter um impacto pernicioso na forma como se apresentam as representações culturais da língua estrangeira. A representação mais equilibrada da diversidade cultural e social da língua portuguesa é fundamental para promover uma educação mais inclusiva e ampliar o conhecimento dos estudantes sobre a diversidade cultural e social, estimulando a compreensão dos desafios enfrentados por diferentes comunidades.

Estas abordagens “cênicas” no ensino de línguas podem constituir um obstáculo ao diálogo inclusivo, à diversidade, às multitudes geográficas, assim como à verdadeira dimensão internacional da língua portuguesa. Num mundo marcado por intolerâncias, conflitos e preconceitos é importante promover a compreensão e valorização da diversidade linguística, social e cultural. Os currículos, os agentes de ensino e materiais de ensino como os manuais, deverão fomentar o desenvolvimento da empatia, permitindo que os estudantes se coloquem no lugar do outro e adquiram diferentes perspetivas culturais. Estes valores são essenciais para a construção de relações harmoniosas e inclusivas no âmbito da educação para a cidadania intercultural (Byram, et al., 2017; Porto, Houghton & Byram, 2018).

A pluralidade e diversidade que vive dentro da língua portuguesa constitui a sua maior riqueza e um dos seus mais belos traços distintivos. O português como língua de diversidade, de muitos espaços, pessoas e identidades, deve preservar e promover a sua natureza plural e intercultural, sem fundar ou acentuar centros e periferias que pronunciam divisões ou segregação. A riqueza e diversidade de uma língua feita de múltiplas identidades, e das suas interligadas culturas e referências, não deve passar por erigir cênicos muros, mas por construir abertura, interação e diálogo.

3. Metodologia

Este artigo assenta numa pesquisa documental para recolher informações através do levantamento de referências publicadas em meios escritos de modo a permitir ao pesquisador conhecer o problema a respeito do qual se procuram respostas (Gil, 2008). Segundo Gerhardt e Silveira (2009) por vezes não é de fácil distinção a pesquisa documental da pesquisa bibliográfica, mas, enquanto a pesquisa bibliográfica utiliza fontes compostas por material já analisado cientificamente, constituído essencialmente por trabalhos académicos e científicos, a pesquisa documental recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como diversos livros, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, etc. Os mesmos argumentos são defendidos por Gil (2008, p. 51), explicando que a única diferença entre a pesquisa documental e a pesquisa bibliográfica está na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica faz uso das contribuições científicas dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico.

Através do diálogo com coordenadores e professores de 15 cursos de licenciatura de Português na China,¹ verifica-se que os manuais portugueses mais utilizados são o “Português XXI 1” e o “Aprender Português 1”. A maioria destas universidades contactadas centra-se no português europeu, contabilizando-se três instituições que incluem o português do Brasil e nas quais os professores recorrem aos manuais “Muito Prazer” e “Falar... Ler... Escrever... Português”.

Os coordenadores informaram que a escolha do manual fica ao critério de cada professor e que no primeiro ano de aprendizagem existe uma maior utilização dos manuais. Nos anos seguintes da licenciatura em Português os manuais não são utilizados de forma tão constante e verifica-se maior introdução de outros materiais didáticos.

No capítulo seguinte, a análise dos manuais “Português XXI” e “Aprender Português” consta, na essência, da tese de doutoramento de Pires (2022b, pp. 179–180). O presente estudo expande a investigação para os manuais de origem brasileira “Muito Prazer” e “Falar... Ler... Escrever... Português” de modo a elaborar uma interpretação mais aprofundada, ampla e comparativa do objecto de estudo.

4. Análise reflexiva dos manuais de PLE

A análise reflexiva dos manuais de ensino de língua estrangeira, realizada no âmbito do presente artigo, refere-se a uma leitura cuidadosa dos materiais didáticos utilizados no ensino de PLE, procurando examinar criticamente estes materiais, refletindo sobre os seus conteúdos, e abordando questões amplas como a inclusão de diferentes referências socioespaciais, a representatividade cultural e a promoção da diversidade cultural (García, 2005; McConachy & Hata, 2013; Raigón-Rodríguez, 2018). Este estudo visa compreender a abordagem intercultural e/ou internacional presente nos conteúdos destes materiais didáticos, de modo a identificar possíveis melhorias ou alternativas que possam promover uma aprendizagem mais inclusiva e significativa.

Seguidamente, apresenta-se uma análise crítica destes quatro manuais com o objetivo de compreender quais as principais perspetivas ou referências geográficas, sociais e culturais que estes materiais transmitem aos aprendentes de língua portuguesa.

4.1. “Português XXI 1”

O manual “Português XXI 1” (Tavares, 2012) destina-se ao nível inicial (A1/A2) do Quadro Europeu Comum de Referências para as Línguas da Europa (Conselho da Europa, 2001) e é composto por 12 unidades. Na introdução informa que cobre as estruturas gramaticais e lexicais básicas e que tem um particular enfoque no desenvolvimento da

¹ Universidade de Estudos Internacionais de Sichuan (SISU); Universidade de Macau (UM); Universidade de Estudos Estrangeiros de Cantão (GDUFS); Universidade de Estudos Internacionais de Jilin (JLU); Universidade de Ciência e Tecnologia de Macau (MUST); Universidade Yuexi de Línguas Estrangeiras Zhejiang (ZYUFL); Universidade Normal de Harbin (HNU); Universidade de Estudos Estrangeiros de Xi'an (XISU); Universidade de Hubei (HU); Universidade de Estudos Estrangeiros de Tianjin (TFSU); Universidade de Estudos Estrangeiros de Pequim (BFSU); Universidade de Língua e Cultura de Pequim (BLCU); Universidade de Estudos Estrangeiros de Xangai (SHISU); Universidade de Estudos Internacionais de Zhejiang (ZISU); Universidade de Comunicação de Pequim (CUC).

compreensão e da expressão oral do aluno através de situações reais de fala. Este manual recorre bastante à expressão “os portugueses”, em temas como o Natal, as touradas, as férias, as atividades quotidianas, etc., centrando-se em exclusivo nos hábitos (estereotipados) das pessoas de Portugal. O manual introduz bastantes generalizações como “os jovens portugueses à noite voltam tardíssimo” (Tavares, 2012, p. 136), ou “os portugueses não viajam muito para outros países da União Europeia nas suas férias.” (p. 186) ou ainda “no Natal gasta-se sempre muito dinheiro” (p. 151) que tendem a generalizar ou estereotipar determinados costumes socioculturais.

A única referência a um país de língua portuguesa que não Portugal ocorre numa frase isolada de um exercício de gramática sobre a preposição em: “No Carnaval há uma grande festa no Brasil” (Tavares, 2012, p. 92). Em termos dos locais mais referidos no manual, a cidade de Lisboa destaca-se sobremaneira. A palavra “Lisboa” surge 48 vezes no livro, sendo que, por exemplo, na página 118 surge quatro vezes. Além do nome da cidade, também estão presentes diversos elementos da cidade como o Centro Cultural de Belém, a Torre de Belém ou o Cinema Monumental. O nome da cidade do Porto surge apenas cinco vezes, em frases isoladas de exercícios de gramática. Contudo, apenas num pequeno exercício da página 138, na qual se pede para colocar algumas frases no Pretérito Perfeito Simples, são feitas referências a elementos da cidade do Porto (“sair e ir a pé para o centro da cidade do Porto; visitar a Sé e passear na zona da Ribeira”; atravessar a ponte; visitar as Caves do Vinho do Porto.”). As referências tangíveis de cultura referem-se todas a Portugal e a Lisboa, em particular. O manual “Português XXI 1” dedica vários textos à cidade de Lisboa e às suas peculiaridades, mas não dedica nenhum texto à cidade do Porto, segunda maior cidade de Portugal. Algumas cidades, vilas ou regiões como Évora, Sintra, o Algarve, a Madeira e Porto Santo surgem no manual como tema de alguns textos que as apresentam como destinos turísticos.

Este manual, embora não o refira diretamente, parece direcionar-se para estudantes europeus, sobretudos espanhóis, pois as personagens utilizadas são sempre europeias e, inclusive, tem um exercício na página 191 dedicado aos falsos amigos comuns entre português e espanhol (oficina/escritório; esquisito/raro; tenda/loja, etc.). Pelas referências tão diretas a cidades ou bairros portugueses (de Lisboa, sobretudo) parece ser um manual pensado para os alunos estrangeiros que estudam em Portugal e não para os que aprendem a língua fora do país. Embora tenha algumas referências breves sobre a cultura portuguesa, como os pratos típicos (bacalhau, sardinhas), as festividades (Natal) ou alguns hábitos sociais portugueses (tomar café, ir à praia, sair à noite), o manual carece de informação ou de elementos mais aprofundados orientados para a diversidade social e cultural de Portugal e, especialmente, da língua portuguesa.

Este manual não inclui informação ou elementos sobre outros países de língua portuguesa, centrando-se unicamente em Portugal, e, em especial, na capital do país. Desconsiderar a diversidade (geográfica, cultural, social, artística, etc.) da língua e o contributo dos países onde se fala português diminui o valor da língua portuguesa. Na perspetiva intercultural, é fundamental difundir uma abordagem que valorize a diversidade e promova a interação entre os países de língua portuguesa, de modo a enriquecer e fortalecer a língua como um todo, e a expressar as várias identidades e realidades que coabitam dentro da língua portuguesa.

4.2. “Aprender Português 1”

O manual “Aprender Português 1” (Oliveira et al., 2012), nível inicial (A1/A2), é um manual elaborado sob a égide da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O manual está dividido em 14 unidades organizadas em áreas temáticas e vocabulares que abordam situações de comunicação prioritárias mais frequentes. Na introdução pode ler-se que a sua utilização é adequada a qualquer curso de introdução à língua portuguesa, tendo em conta que se dirige a um público diversificado, por mais heterogéneo que seja. Depois do prefácio, da introdução e do índice, mas antes de iniciar a primeira unidade, o manual tem uma página intitulada “países lusófonos” em que apresenta dados sobre a superfície, a população, a capital, a moeda e a bandeira de oito países segundo a seguinte ordem: Portugal, Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

Apesar de conter algumas referências a Lisboa ao longo do manual, os textos são na sua maioria neutros em termos de referências geográficas, ou seja, abordam as temáticas de forma generalizada sem mencionar um país ou o contexto sociocultural concreto, ao contrário do “Português XXI 1” que opta sempre por cidades portuguesas (com grande destaque para Lisboa) para situar espacialmente os seus textos. Por exemplo, na página 102, pode ler-se num texto sobre trânsito que “os engarrafamentos nesta cidade estão cada vez piores”, ou na página 128, que “O Afonso está a trabalhar fora da sua cidade e teve que ir para o hotel.”

No final de algumas unidades existe uma secção chamada “Para ir mais longe” onde são dadas algumas premissas para os alunos criarem diálogos ou debates com os colegas ou professores. Os tópicos para esses diálogos ou debates versam sobre temas da sociedade global como os cuidados de alimentação e os distúrbios alimentares, a mediatização dos padrões de beleza, as medicinas alternativas ou as transformações que têm ocorridos nas relações e estruturas das famílias portuguesas.

Em geral, o manual “Aprender Português 1” contém uma reduzida quantidade de conteúdos culturais o que se poderá explicar pelo nível de aprendizagem a que se dirige e sobretudo pelo facto de os textos não serem específicos ou concretos em termos de localizações geográficas. No entanto, é um manual que faz referência a todos os países de língua oficial portuguesa e que procura conscientizar os alunos para determinados tópicos ou discussões que dizem respeito à sociedade atual e global. O manual contém alguns exercícios que promovem o debate sobre tópicos e desafios que se colocam à sociedade e aos jovens em particular. Entender as questões sociais e culturais relevantes contribui para os jovens tomarem decisões que estejam alinhadas com seus valores e objetivos, contribuindo para uma sociedade mais informada e inclusiva.

A informação sobre os assuntos mais prementes da sociedade atual é determinante para construir uma cidadania intercultural, baseada na empatia e na compreensão entre os diferentes elementos da sociedade, uma vez que ensino de línguas estrangeiras deve não apenas trabalhar competências linguísticas e de comunicação, mas veicular os valores de uma educação ativa, humanística, crítica e democrática (Porto & Byram, 2015; Porto, Houghton & Byram, 2018; Wanger & Byram, 201).

4.3. “Muito Prazer”

O manual “Muito Prazer – Fale o Português do Brasil 1: Básico” (Fernandes et al., 2014) é constituído por 20 unidades dirigidas a alunos iniciantes e intermediários. As três autoras do livro possuem em comum o facto de terem um percurso académico ligado à Universidade de São Paulo. Segundo se pode ler na introdução, o principal objetivo do livro é fazer com que os alunos interajam entre eles e/ou com os professores, com especial ênfase na comunicação oral. A introdução revela também que as informações culturais do manual permitem entrar em contacto com os costumes dos brasileiros e propiciam ao aluno oportunidades de comparação com a sua própria cultura.

Cada unidade deste manual é constituída por um texto sobre determinado tópico, seguido de exercícios de estruturas gramaticais, da ampliação do vocabulário sobre o tema e de exercícios de compreensão auditiva.

É pertinente salientar que este é um manual cujos textos utilizam referências geográficas que se referem maioritariamente a São Paulo e às particularidades desta cidade. Os textos que abordam São Paulo dão a conhecer vários lugares destacáveis como o Terminal Rodoviário Tietê, os Parques de São Paulo (Parque da Aclimação e Parque Ibirapuera), ou alguns bairros da cidade (Vila Mariana, Vila Clementino, Alphaville, Jardins, Teodoro Sampaio, Vila Clementino, Aclimação), bairros que parecem circunscrever-se à zona mais cara ou pecuniosa da cidade.

A cidade, destacadamente, mais referida é São Paulo, cujo nome surge diretamente 18 vezes, não contando com todos os bairros ou outros locais da cidade abordados. A segunda cidade mais mencionada é o Rio de Janeiro, cujo nome marca presença por cinco vezes ao longo do manual (menos de um terço), mas apenas em frases isoladas e estruturais nas quais o foco é praticar a gramática. Neste âmbito, surgem também os nomes do Leblon e do Pão de Açúcar. No caso do Rio de Janeiro, apenas se refere o nome da cidade em frases soltas, sem dedicar textos, fotografias ou desenvolver a informação sobre esta metrópole. De outra forma, os locais da cidade de São Paulo estão presentes diversas vezes em textos e fotografias onde se dão a conhecer particularidades intrínsecas da cidade, como os bairros, os parques, as festividades ou, inclusive, os SESC's.

De acordo com a pesquisa para este estudo, a acrônimo SESC parece representar Serviço Social do Comércio, embora o manual não elucidar o significado desta abreviatura. Em alguns temas, esta obra parece ser tão centrada nas peculiaridades e no quotidiano da cidade de São Paulo que esta pesquisa tem dúvidas de que, inclusive, a generalidade dos cidadãos brasileiros conheça determinados aspectos tão específicos da capital paulista. Os nomes dos bairros, a festa da achiropita, a avenida Teodoro Sampaio “para comprar móveis” (Fernandes et al., 2014, p. 148) ou os “SECS” sugerem um foco micro-sociocultural, ou seja, um manual que parece muito mais reflexo da realidade paulista em concreto do que da vivência brasileira em geral. O diálogo refere as SESC sem mais esclarecimentos como se o usuário do manual fosse um habitante conhecedor da cidade.

Por exemplo, na página 201 existe um diálogo sobre as festas juninas onde um indivíduo faz a pergunta “onde tem festa junina hoje em dia?” e o interlocutor responde

“em São Paulo tem nas escolas ou em algum SESC.” Neste diálogo, as festas juninas parecem ser apenas uma realidade (em declínio) de São Paulo, omitindo-se por completo todo a vivacidade e simbolismo que estas festas representam para a cultura brasileira e para algumas regiões do Brasil em especial.

Embora a introdução do manual refira que este é dirigido a todos os que pretendem aprender o Português do Brasil, a forma como os temas são apresentados parece sugerir que os usuários do “Muito Prazer” conheçam ou estejam familiarizados com a realidade intrínseca da cidade São Paulo.

Além das cidades supraditas, existem poucas localidades brasileiras às quais o manual faz referência. A unidade 16, dedicada ao tema das viagens e do turismo, é a única que inclui outras cidades ou regiões do Brasil. As cidades de Fortaleza e o arquipélago de Abrolhos merecem um pequeno texto acompanhado de fotografias. Nesta unidade existem também cinco fotografias sobre destinos turísticos para ajudar os alunos a contruírem o seu próprio roteiro de viagem. O título que acompanha as fotografias apresenta o Gramado Hotel & Spa; os carnavais cariocas e paulista; Fernando de Noronha e Natal; Belo Horizonte e as Cidades Históricas Mineiras; e Campos do Jordão. Alguns destes destinos sugerem ser particularmente comuns entre os cidadãos de São Paulo. É interessante verificar ainda que, inclusive quando se fala de Carnaval, é feita referência conjunta aos “Carnavais cariocas e paulista” (p. 294), sendo que o Carnaval do Rio de Janeiro, que muito mais famoso à escala mundial, aparece aqui equiparado ao Carnaval paulista. O Carnaval do Rio parece ser destacadamente o mais famoso, seguido do Carnaval da Bahia e dos seus trios elétricos, ao contrário do Carnaval paulistano que terá um alcance internacional mais discreto.

No manual são ainda mencionadas as cidades de Curitiba (Fernandes et al., 2014, p. 86 – exercício gramatical) e de Brasília (p. 95 – texto), sem que seja dada qualquer outra informação sobre estas cidades, além da referência isolada dos seus nomes.

O manual de PLE “Muito Prazer” é um manual com pouca informação sociocultural, centrando-se mais no plano das competências linguísticas. É uma obra elaborada sem grandes preocupações de incluir a diversidade sociocultural, antes veiculando uma forma de estar e uma perspetiva fortemente paulista do Brasil. Nos agradecimentos que as autoras fazem no prólogo do manual, dedicam algumas palavras aos “orientadores e professores que nos influenciaram na busca pelo conhecimento de outras culturas”, (p. 15), no entanto, o modo como apresentam a cultura brasileira parece ser pouco aberta ou heterogénea, como se, na prática, o manual fosse um material para transmitir aos aprendentes o conhecimento da cidade de São Paulo e das vivências generalizadas de um determinado tipo de cidadãos paulistas.

4.4. “Falar... Ler... Escrever... Português (走遍巴西)”

O manual “Falar... Ler... Escrever... Português (走遍巴西)” (Lima & Iunes, 2014) é uma versão chinesa do manual original. Tal como se pode ler na introdução, este manual para o nível elementar de aprendizagem consiste numa tradução autorizada para mandarim (em 2014) de um manual originalmente editado no Brasil em 1999. Este manual bilingue

não possui novos conteúdos direcionados para os estudantes chineses, embora permita a leitura dos enunciados e dos textos explicativos em português e mandarim. Desta forma, os estudantes poderão compreender melhor os conteúdos e trabalhar o manual de forma mais autónoma, bem como conhecer diversos temas sobre festividades, hábitos ou tradições brasileiras.

O manual “Falar... Ler... Escrever... Português (走遍巴西)” (doravante, denominado FLEP) é constituído por 18 unidades que além do vocabulário e das estruturas gramaticais contêm textos narrativos de caráter histórico e civilizacional, assim como provérbios, poesias e canções que conferem um caráter mais autêntico a este manual. Comparativamente com os manuais analisados anteriormente, O FLEP contém bastante informação social e cultural, contendo vários poemas que pontuam o manual, de autores consagrados como Millôr Fernandes, Rubem Braga, Manuel Bandeira ou Luís Fernando Veríssimo, assim como letras de músicas como “A Banda”, de Chico Buarque ou “Garota de Ipanema”, de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim. O FLEP é um manual que se dedica a transmitir desde o nível básico uma visão holística da sociedade, da história e da cultura brasileira.

O FLEP possui uma grande quantidade textos sobre a cultura brasileira. Por ordem crescente em relação à sua presença no manual, inclui textos dedicados às lendas do Brasil como a Vitória Régia e a Criação da noite (Lima & Iunes, 2014, pp. 194–195); aos índios do Brasil (pp. 301–302); ao Carnaval com destaque para o Rio de Janeiro, Salvador da Bahia e a dança do Frevo em Recife (pp. 325–326); a cultura do café (pp. 377–378); a imigração e o povoamento do Sul do Brasil (pp. 409–410).

Em termos de referências geográficas, existem textos que dão a conhecer o essencial sobre diversos lugares como Porto Alegre, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasília, Salvador, Recife, além do Rio Amazonas, das cataratas do Iguaçu ou dos usos e costumes típicos da Bahia, do Ceará e do Rio Grande do Sul (Lima & Iunes, 2014, p. 171).

Ainda assim, a cidade de São Paulo assume um papel destacado, surgindo o seu nome diretamente por 26 vezes. Ao longo do manual são explicitados diferentes aspectos como os hábitos dos paulistas (Lima & Iunes, 2014, p. 15), a avenida Paulista (p. 72), a história de São Paulo (pp. 101–103), o Rio Tietê, “inteiramente paulista” (p. 282) e a vida do baiano Cícero Alves da Silva que “viajou para SP para tentar mudar de vida” (p. 292). Por outro lado, o nome do Rio de Janeiro surge metade das vezes (13), mas o único texto que lhe é dedicado serve para estabelecer uma comparação entre o estilo de vida em São Paulo e no Rio de Janeiro. A cidade de São Paulo tem mais protagonismo, enquanto referência sociogeográfica. Salientando que as autoras deste manual estão ligadas à Universidade de São Paulo, a presença desta cidade no FLEP é maioritária, mas não unifocal. Poder-se-á, no entanto, argumentar que o espaço dedicado ao Rio de Janeiro é mínimo tendo em conta que é uma obra extensa (com mais de 400 páginas) e que muitas outras cidades merecem atenção mais detalhada.

O FLEP, dirigido a um público de nível básico ou intermédio, é um manual elaborado com a preocupação de relacionar a aquisição de competências linguísticas com a reflexão sobre acontecimentos históricos, bem como com as questões geográficas e as

características socioculturais do Brasil. A multiplicidade de tópicos que aborda é significativa e frugífera para um conhecimento amplo da sociedade brasileira. No entanto, ao longo das suas extensas páginas, este manual não faz qualquer menção a outros países ou culturas da língua portuguesa, centrando-se exclusivamente no Brasil. Este manual contribui para introduzir a heterogeneidade social e cultural do Brasil, mas não a diversidade da língua portuguesa feita de múltiplos quadrantes, referências e manifestações socioculturais.

5. Considerações finais

Nos manuais analisados verifica-se uma representação pouco heterogénea da cultura dos países de língua portuguesa. As cidades de Lisboa e São Paulo afiguram-se como os principais espaços hegemónicos nos manuais de PLE elaborados em Portugal e no Brasil, respetivamente. Nos manuais portugueses predominam as referências socioculturais relacionadas com a cidade de Lisboa. O mesmo acontece com a presença dominante de São Paulo comparativamente com a pouca dedicação a outras cidades e regiões do Brasil. Os manuais para ensino/aprendizagem de PLE parecem ter a intenção de estabelecer um binómio entre as duas maiores cidades dos respetivos países, embora com indiscutível e desequilibrada vantagem para a presença de locais, monumentos, ou hábitos sociais de Lisboa e de São Paulo. Inclusive quando não se referem diretamente sítios ou particularidades específicas, os nomes destas duas metrópoles surgem como local maioritário onde decorrem os diálogos. Apenas o manual FLEP - apesar de São Paulo ter um papel destacado – procura veicular uma visão mais abrangente e variada da história e da cultura brasileira sem se centrar exclusivamente numa metrópole em particular.

A análise dos manuais portugueses permite verificar que existe pouca informação que prepare os alunos para a diversidade da língua portuguesa, e que também não se verifica uma representação heterogénea dos países de língua portuguesa. Ambos são elaborados por autores portugueses e os temas culturais referem-se sempre a Portugal, centrando-se sobretudo na cidade de Lisboa. As referências a outros países são concentradas num único anexo no qual se dá a conhecer o número de países de língua oficial portuguesa e alguns elementos concisos que os caracterizam, tal como Jatobá (2019) faz referência no seu estudo.

Os manuais analisados não apresentam uma visão internacional ou intercultural da língua portuguesa porque não incluem personalidades, localidades ou características de países de língua oficial portuguesa além dos que fazem parte do país onde o manual é elaborado. Os manuais elaborados por autores portugueses ou brasileiros contêm temas sociais e culturais que se referem sempre a Portugal ou ao Brasil. Os manuais portugueses por norma dedicam algumas páginas na introdução ou no final do livro (numa unidade anexa), para apresentar os outros países de língua portuguesa e assim concentrar a informação sumária relativa a outros países que não Portugal. Se, por um lado, os manuais portugueses referem (superficialmente) os outros países da língua portuguesa, os manuais brasileiros omitem completamente a presença dos outros espaços de língua portuguesa.

No âmbito desta investigação, conclui-se que os manuais de PLE analisados são tendencialmente etnocêntricos, lectocêntricos e urbanocêntricos, não só porque não são

abertos às variedades linguísticas e socioculturais dos vários países de língua portuguesa, mas porque cingindo-se ao país onde são produzidos, são também bastante centrados em torno de um meio urbano específico. Ou seja, verifica-se que estes manuais são redutores em relação à dimensão internacional da língua, assim como na abordagem intranacional que veiculam, na qual existe um meio urbano modelar e predominante e os outros espaços da sociedade e da cultura merecem uma atenção mais reduzida. O Português, como língua global de múltiplas culturas e identidades, é servido por manuais homogeneizantes que transmitem a quem se inicia uma visão reducente e polarizada das culturas e das sociedades de língua portuguesa.

Em futuras investigações relacionadas com esta temática, poderá ser pertinente incluir um maior número de manuais de PLE, analisando também as suas versões correspondentes aos níveis intermédio e avançado, a fim de compreender melhor como cada manual (ou coleção) aborda a dimensão inclusiva e (inter)cultural do ensino de Português a estrangeiros.

Para finalizar, alude-se ao papel fundamental dos professores para suplantar as limitações dos manuais didáticos e para trabalhar as temáticas socioculturais de uma forma crítica e construtiva para os estudantes. Deste modo, devem ser usados materiais diversificados para permitir que os alunos comparem e analisem os manuais criticamente e garantir que compreendem os diferentes contextos e propósitos que transmitem. Uma vez que a informação intercultural destes manuais didáticos de PLE é parcimoniosa, o papel do professor adquire uma importância decisiva no desenvolvimento de competências de análise crítica nos alunos e no desenvolvimento de estratégias de ensino vocacionadas para os conhecimentos sociais e culturais dos países de língua portuguesa numa perspetiva internacional de diversidade, inclusão, paridade e cidadania.

Financiamento: Esta investigação foi financiada pela Universidade Politécnica de Macau (RP/FLT-03/2023).

Referências

- Aslantaş, S. (2019). The effect of intercultural education on the ethnocentrism levels of prospective teachers. *International Electronic Journal of Elementary Education*, 11(4), 319–326. <https://doi.org/10.26822/iejee.2019450790>
- Bizumic, B. (2015). Ethnocentrism. In R. Segal, & K. von Stuckrad (Eds.), *Vocabulary for the study of religion* (pp. 533–539). Brill Academic Publishers.
- Bonavigo, L., & Caimi, F. E. (2018). A pedagogia da alternância no contexto da educação do campo: A experiência do Instituto Educar. *Revista Brasileira de Educação do Campo*, 3(1), 287–312.
- Byram, M., Gribkova, B., & Starkey, H. (2002). *Developing the intercultural dimension in language teaching: A practical introduction for teachers*. Language Policy Division: Council of Europe.
- Byram, M., Golubeva, I., Han, H., & Wagner, M. (2017). *From principles to practice in education for intercultural citizenship*. Multilingual Matters.
- Capucho, A. (2020). *Os estigmas sobre o campo e o rural no ambiente escolar*. [Trabalho de conclusão de curso, Instituto Federal do Espírito Santo] Repositório Institucional do

- Instituto Federal do Espírito Santo.
<https://repositorio.ifes.edu.br/handle/123456789/538?locale-attribute=en>
- Carvalho, J. (2013). Didática do Português Língua Materna – Língua Segunda / Língua Estrangeira: Entre a generalização e a especificação. In R. Bizarro, M. Moreira, & C. Flores (Eds.), *Português Língua Não Materna: Investigação e ensino* (pp. 146–154). Lidel.
- Conselho da Europa. (2001). *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas: Ensino, aprendizagem e avaliação*. (M. J. do Rosário, & N. V. Soares, Trads.). Edições ASA.
- Council of Europe (2016). *Competences for democratic culture. Living together as equals in culturally diverse democratic societies*. Council of Europe. <https://rm.coe.int/16806ccc07>
- Fernandes, G., Ferreira T. & Ramos, V. (2014). *Muito prazer – Fale o Português do Brasil I: Básico*. DISAL.
- García, M. (2005). International and intercultural issues in English teaching textbooks: The case of Spain. *Intercultural Education*, 16(1), 57–68. <http://doi.org/10.1080/14636310500061831>
- Gerhardt, T., & Silveira, D. (Orgs.). (2009). *Métodos de pesquisa*. Editora da UFRGS.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social* (6.ª ed.). Atlas.
- Han, Y. (2016). *Análise dos manuais de PLE usados nas universidades chinesas no nível de iniciação (A1/A2 do QECRL): Um estudo de caso em 5 universidades da China continental*. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho]. Repositório Institucional da Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/44378>
- Herrero, M. A. (2019). Del lectocentrismo al plurinormativismo. Reflexiones sobre la variedad del español como lengua segunda o extranjera. *Estudios Filológicos*, 64, 129–148. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132019000200129>
- Jatobá, J. R. (2019). Uma China de distância: a cultura dos PLP em materiais didáticos para o ensino de PLE. *Pelos Mares da Língua Portuguesa*, 4, 397–409.
- Jatobá, J. (2020). Política e planejamento linguístico na China: Promoção e E ensino da língua portuguesa [Tese de Doutoramento, Universidade de Macau]. Repositório Institucional da Universidade de Macau. https://library.um.edu.mo/lib_info/newbooks_pt/all
- Jandt, F. (2015). *An introduction to intercultural communication: Identities in a global community*. (8.ª ed.). Sage.
- Lima, E., & Iunes, S. (2014). *Falar... ler... escrever... português – Um curso para estrangeiros (走遍巴西I)* (Y. Zhiliang & Z. Jianbo, Trads.; 2.ª ed.). FLTRP.
- Liu, Y., Zhang, M., & Yin, Q. (2014). Challenges in intercultural language education in China. *Canadian Social Science*, 10(6), 38–46. <https://doi.org/10.3968/%25x>
- Masuda, K. (2020). *Ideología del estándar y realidad plurinformativa de la lengua española: el caso de ELE en Japón*. [Tese de doutoramento, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. <https://deposit UB.edu/dspace/handle/2445/151344>
- McConachy, T., & Hata, K. (2013). Addressing textbook representations of pragmatics and culture. *ELT Journal*, 67(3), 294–301. <https://doi.org/10.1093/elt/cct017>
- Melo, M., Queda, O., & Ferrante, V. (2018). O rural-urbano na educação escolar do campo: uma revisitação teórica de uma escola em construção. In V. Ferrante (Coord.), *VIII Simpósio Reforma Agrária e Questões Rurais* (pp. 1–13). Universidade de Araraquara.
- Miu, A. (2016). Ethnocentrism: The danger of cultures' collision. *IFIJISR*, 2(4), 101–105.
- Neuliep, J. W. (2018). *Intercultural communication: A contextual approach*. (7.ª ed.). Sage Publications.
- Oliveira, C., Coelho, L., Ballmann, M., & Casteleiro, J. M. (2012). *Aprender Português I*. Texto Editores.
- Pires, M. J. (2022a). Português Língua Estrangeira na China: Os números do ensino superior. *Revista Thema*, 21(3), 602–614. <https://doi.org/10.15536/thema.V21.2022.602-614.2442>
- Pires, M. J. (2022b). *Português no ensino superior da China: Os estudantes chineses de mobilidade de crédito em Portugal e o ensino para a interação cultural*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório Institucional da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/54737>

- Porto, M., Houghton, S., & Byram, M. (2018). Intercultural citizenship in the (foreign) language classroom. *Language Teaching Research*, 22(5), 484–498. <https://doi.org/10.1177/1362168817718>
- Puertas, J. D. (2021). Plurinformativismo y ELE en Taiwán. Algunas reflexiones en torno a la enseñanza de las variedades geográficas. *Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44, 297–321.
- Rraigón-Rodríguez, A. (2018). Analysing cultural aspects in EFL textbooks: A skill-based analysis. *Journal of English Studies*, 16, 181–300. <https://doi.org/10.18172/jes.3478>
- Ramos, L. F. (2020). *Na China é impressionante: 50 universidades ensinam português a 5000 alunos*. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/05-mai-2020/na-china-e-impressionante-50-universidades-ensinam-portugues-a-5000-alunos-12138499.html>
- Samovar, L., Porter, R., & McDaniel, E. (2012). *Intercultural communication*. (13.^a ed.). Wadsworth.
- Tavares, A. (2012). *Português XXI I*. Lidel.
- The World Bank (2010). *Intercultural communication: Communication for governance and accountability program*. CommGap.
- Wagner, M. & Byram, M. (2017). Intercultural citizenship. In Y. Y. Kim (Ed.), *The international encyclopedia of intercultural communication* (pp. 1–6). John Wiley & Sons.
- Yan, Q. (2019). O desenvolvimento do ensino de português na China: história, situação atual e novas tendências. In Y. Qiaorong, & F.D. Albuquerque (Org.), *O ensino do português na China – Parâmetros e perspectivas* (pp. 329–352). Edufrn.
- Zhang, D., Li Y., & Wang, Y. (2013). How culturally appropriate is the communicative approach with reference to the Chinese context? *Creative Education*, 4(10a), 1–5. <https://doi.org/10.4236/ce.2013.410A001>

[recebido em 24 de agosto de 2023 e aceite para publicação em 20 de junho de 2024]

RESSONÂNCIAS INDIZÍVEIS**O VAZIO EM UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI****UNSAVABLE RESSONANCES****EMPTINESS IN A GIRL LOST IN HER CENTURY, LOOKING FOR HER FATHER**

Ibrahim Alisson Yamakawa*

ibrahimalisson@gmail.com

Procura-se demonstrar neste estudo que há formas de silêncio e de vazio presentes em *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*, de Gonçalo M. Tavares, que podem ‘solucionar’ a crise da palavra e dizer o indizível. Para a consecução deste estudo, elege-se o encontro de Marius com Moebius e, a partir da leitura e análise dessa passagem, inicia-se um diálogo com as teorizações de Lauro José Siqueira Baldini (2017), Santiago Kovadloff (2003, 2014), David Le Breton (1999, 2013), Renato Lessa (2014), e George Steiner (1988), entre outros autores, para tentar compreender como o vazio nesse romance possibilita dizer o indizível.

Palavras-chave: Vazio. Indizível. *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*. Gonçalo M. Tavares. Literatura portuguesa.

This study aims to demonstrate that there are forms of emptiness in Gonçalo M. Tavares's *A Girl Is Lost in Her Century, Looking for Her Father* that can ‘solve’ the crises of the word and thus say the unsayable. To achieve such aim, we will focus on the encounter between Marius and Moebius as its point of departure. By reading and analyzing this excerpt, we will engage in a dialogue with the theories of Lauro José Siqueira Baldini (2017), Santiago Kovadloff (2003, 2014), David Le Breton (1999, 2013), Renato Lessa (2014), George Steiner (1988), among other authors, in order to understand how emptiness in this novel enables the saying of the unsayable.

Keywords: Emptiness. Unsayable. *A Girl Is Lost in Her Century, Looking for Her Father*. Gonçalo M. Tavares. Portuguese Literature.

•

* Programa de Pós-Graduação em Letras; Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Brasil.
ORCID: 0000-0001-7923-1706

1. Introdução

Em *Linguagem e Silêncio* (1988), George Steiner reflete sobre a crise da palavra e examina a linguagem à luz dessa crise. Ele observa que “o que o homem infligiu ao homem, em época muito recente, afetou a matéria básica do escritor” (Steiner, 1988, p. 23): a língua. Isso significa que, devido às pressões exercidas pela cultura tecnocrática sobre a linguagem, as palavras transformaram-se radicalmente e provaram ser um potencial instrumento de barbárie.

Steiner entende, por isso, que as línguas são como organismos vivos: “infinitamente complexas, mas ainda assim organismos. Têm dentro de si uma certa força vital e certos poderes de absorção e de crescimento” (Steiner, 1988, p. 134). Elas podem prosperar e crescer e também podem empobrecer e morrer. E elas só podem resistir à barbárie, à violência e à desumanização até certo ponto. Há um limite que as línguas conseguem suportar. Depois de ultrapassar essa fronteira, restam, segundo Steiner (1988, p. 70), dois caminhos a se percorrer: “ele [o escritor] pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio” (Steiner, 1988, p. 70), elevando o vazio e o silêncio à condição de formas expressivas por excelência.

A linguagem de *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* parece refletir essas duas escolhas. Mais: por hipótese, ela demonstra que ainda é possível vencer o abismo. Irradia sensibilidade e profundidade. Mostra que a verdadeira eloquência humana se desdobra para além dos limites da palavra. Reflete que as realizações científico-tecnológicas não são suficientes para abarcar a totalidade da experiência humana. Concentra formas infinitamente mais delicadas que as palavras para que o literário possa resistir ao desumano. E confronta-se constantemente com a própria impossibilidade de escrita, porque ela começa a partir do esforço que se faz para dizer o indizível. É isso que lhe dá vida.

Gonçalo M. Tavares concebe *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* a partir de encontros inesperados. Essa parece ser a clara determinação desse romance: confrontar o humano com o desumano, aproximar o forte do frágil e propor a interação da palavra com a não palavra. O autor emprega uma linguagem precisa e necessária para expressar aquilo que foge ao alcance das palavras (a maldade, a bondade, a bestialidade, a fragilidade, a compaixão e a desumanidade do século XX), e que também leva a sentidos que aparecem muito depois e além do texto.

Recorrendo a uma escrita que privilegia silêncios e o vazio, o autor do romance em análise combina palavras com outros códigos simbólicos (números, pontos, traços) e no vão entre essas ligações raras faz com que o silêncio e o vazio expressem o indizível. Empenhado nessa tarefa de fazer dizer o indizível, Gonçalo M. Tavares (Sena-Lino, 2002) lembra que “tudo pode ser pretexto para a literatura”, até mesmo o vazio e a falta de palavras porque “para um escritor nada é pretexto para não se escrever”, mesmo que não disponha dos recursos verbais necessários para isso. Decorre daí que essa obra se detenha necessariamente no silêncio e no vazio.

Ambientado na Europa da segunda metade do século XX, apesar de a narrativa não informar exatamente quando, mas certamente após 1961, considerando os “pontos a marcador preto” (Tavares, 2015, p. 220) na parede da casa de Grube e a inscrição “Berlim (1961)” (Tavares, 2015, p. 220), indicando local e data, esse romance português certamente lida com os reflexos dos horrores da Segunda Guerra Mundial, especialmente, do Holocausto.

Na trama, Marius, um homem obscuro, reservado e pouco dado a conversas, no trajeto de sua fuga, encontra uma menina de catorze anos sozinha. Essa menina chama-se Hanna. Diz que está perdida e à procura do pai. Por causa da deficiência da menina (ela é portadora da Síndrome de Down) Marius procura nas proximidades por algum conhecido de Hanna e visita instituições de acolhimento para pessoas com a mesma deficiência, mas sem obter sucesso. Após encontrar um objeto não identificado em um dos bolsos da menina, com a inscrição “Berlim”, acreditando que aquela inscrição “era um indício” (Tavares, 2015, p. 69), ambas as personagens partem para essa cidade e, no trajeto, encontram-se com personagens absurdas e misteriosas, entre as quais destaca-se, na discussão encetada no presente artigo, Moebius.

Composto de quinze capítulos, *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* é um romance fragmentado e rarefeito, em que a falênciam da matéria verbal põe o leitor em contato com formas da linguagem que ultrapassam o entendimento habitual. Enquanto procura dar conta da relação do homem com o indizível e com o inefável no mundo deformado pela guerra e pelo avanço das máquinas, Gonçalo M. Tavares faz a linguagem desse romance cumprir mais do que uma função verbal designativa, antes assumindo uma função ‘criativa’, privilegiando formas de linguagem que superam as possibilidades já existentes e conhecidas.

Sobre esse romance, Pedro Eiras observa (2015, pp. 243–244) que

Hanna é inacessível no seu quase mutismo, Marius obscuro na paixão gratuita da sua procura, as restantes personagens absurdas no sentido em que dedicam as vidas a perseguir um objetivo individual mas inútil aos outros; mesmo a manifestação coletiva no fim do livro permanecerá ilegível, se não sabemos quem a convoca nem para que efeitos [...] O caráter elíptico da narrativa impede-nos de tirar quaisquer conclusões definitivas sobre estes comportamentos e emoções.

Dante disso, prova-se indispensável aprofundar as relações entre silêncio e vazio em *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*. Isso porque parece existir nesse romance todo um conjunto de possibilidades de linguagem que se realizam à margem da palavra escrita e que podem ser uma nova chave de leitura capaz de ampliar a compreensão sobre o que nele é indizível. O trabalho do autor de aperfeiçoar a linguagem, o pensamento e as ideias para se chegar às coisas raras que a literatura oferece, entre as quais dizer o indizível, passa, então, acredita-se, pelas formas de silêncio e de vazio no sentido de “vasculhar a língua para encontrar aquilo que é capaz de provocar uma interrupção nos hábitos” (Tavares, 2018, p. 77); nos hábitos de dizer, de escrever e de se expressar. Logo, a possibilidade e mesmo a necessidade de empregar as formas de silêncio e as formas de vazio nesse romance para iluminar o indizível partem desse

trabalho com a linguagem. Para tanto, seleciona-se o encontro de Marius com Moebius para, a partir de algumas passagens desse encontro, compreender a maneira pela qual essas formas põem o indizível ao alcance do leitor sem descaracterizá-lo.

2. O nome do Hotel

O primeiro encontro entre Marius e Moebius ocorre por ocasião da busca pelo pai de Hanna. Na estação, em Berlim, Fried Stamm – o revolucionário dos cartazes – recomendara a Marius “um hotel não muito longe dali, barato, pertencente a um casal que há muitos anos protegia a sua família” (Tavares, 2015, p. 46). Esse casal eram Raffaela e Moebius. O seu hotel não possuía qualquer identificação, mas “era bastante luminoso” (Tavares, 2015, p. 51). Os quartos: “todos tinham o nome de um campo de concentração: TREBLINKA, DACHAU, MAUTHAUSEN-GUSEN” (Tavares, 2015, p. 53, maiúsculas do autor), escritos com letras maiúsculas. Ao receber a chave do quarto, Marius não pôde deixar de notar que nela “estava presa uma pequena tábua de madeira com um nome” (Tavares, 2015, p. 52). E “o que estava escrito na placa de madeira era AUSCHWITZ” (Tavares, 2015, p. 52, maiúsculas do autor). O significado disso não estava imediatamente claro: “Marius pensou em várias coisas ao mesmo tempo. Teve o impulso de virar as costas de imediato e de tirar Hanna dali, mas não o fez” (Tavares, 2015, p. 53). Ao invés disso, não resistiu a perguntar: “– Porque fazem isso? – Porque podemos – respondeu a senhora, secamente. Somos judeus” (Tavares, 2015, p. 53). O que isso poderia significar? Talvez isso equivalesse decerto a dizer: ‘Jamais me esquecerei disso’. No entanto, o desejo de recordar esbarra na dificuldade de encontrar palavras para, talvez, tornar esse evento inteligível. E não há, ao longo do romance, qualquer tentativa de dar maiores explicações sobre isso, o que sugere a singularidade e a indizibilidade desse evento para o casal, tornando urgente a busca por formas mais adequadas para não esquecer.

Nesse sentido, a fala da personagem reforça a necessidade de dizer, mas sem se submeter à lógica e à estabilidade necessárias ao campo verbal. “Trata-se de resgatar um vivido que não pôde ser totalmente nomeado” (Rosenfeld, 1998, p. 70). E não apenas nomeado, mas também totalmente compreendido. Arthur Nestrovski e Márcio Seligman-Silva (2000, p. 10) recordam, por isso, que “(Ninguém testemunha pelas testemunhas), escreveu o poeta Paul Celan, resumindo em uma frase a natureza única e intransferível dessa experiência, que não se deixa lembrar por quem a viveu, nem esquecer, por quem não viveu”. De algum modo, então, aludir aos campos, porém, não diz tudo. Há uma parcela indizível.

Certamente, cada um dos nomes dos quartos do hotel destacados pela proprietária, Treblinka, Dachau, Mauthausen-Gusen, depois Auschwitz, Terezin, Arbeitsdorf, Bergen-Belsen, Ravensbrück, Westerbork, Neuengamme, Hinzert, Breitenau, Majdanek e Belzec, têm ressonâncias indizíveis. Cada um desses nomes carrega consigo um testemunho. Um dizer que, contudo, nunca chega a ser dito, exatamente porque não há palavras apropriadas para evocar a memória de um genocídio. O peso desses nomes corresponde, considerando a sua historicidade e a sua significância, metonimicamente e de maneira fragmentada a todo horror e barbárie perpetrados no interior dos verdadeiros campos de concentração. Nessa perspectiva, constata-se um vazio que se interpõe entre a

experiência-limite de um estado de exceção e a linguagem em uma situação normal. E esse vazio insuperável permite estar em sintonia com a dor do outro sem, no entanto, precisar se converter no outro. O vazio entre o horror testemunhado e o horror relatado, então, no quinto capítulo desse romance – “O nome” –, adquire todo o seu peso.

*

Marius planejava ficar em Berlim apenas algum dias: “Tratava-se de procurar na cidade, em certos estabelecimentos, e de seguir indícios a partir de um pequeno objeto que estava com Hanna no momento em que a encontrara, sozinha, e que nos poderia levar à localização do pai” (Tavares, 2015, p. 51). Ficar naquele hotel era, então, necessário.

Foi durante esses dias, no momento mais descontraído do jantar com o casal, que Marius observara que o hotel não possuía nome. “Reparei que o hotel não tem nome [...] – Não, não tem – respondeu-me ele [Moebius] –, é mesmo assim” (Tavares, 2015, p. 93). A ausência de nome para o hotel configura-se como outra forma de vazio que sugere algo muito importante sobre ele. Que razão haveria para o hotel não ter qualquer nome enquanto os quartos eram todos nomeados?

Segundo Marius, “já uma ou duas vezes manifestara a minha perplexidade” (Tavares, 2015, p. 93) diante desse vazio. Nesse dia, Moebius convidara Marius até o seu escritório para tratarem desse assunto. Com a porta fechada, abriu uma gaveta, retirou um mapa e o colocou sobre a mesa. “A princípio não identifiquei nem sequer a geografia geral, mas rapidamente percebi ser a Europa, e depois, pouco e pouco, os pequenos pontos assinalados e as palavras que os acompanhavam ficaram claros” (Tavares, 2015, p. 93). No mapa estava assinalada a localização de todos os campos de concentração nazista. “Estão aqui todos os campos – disse Moebius” (Tavares, 2015, p. 93). A planta do hotel era “mais milímetro, menos milímetro, uma cópia da estrutura geométrica formada pelos pontos que no mapa assinalavam os Campos” (Tavares, 2015, p. 94). O que explicava a origem dos nomes dos quartos e a organização confusa do hotel. Cada quarto ocupava, em menor escala, a posição exata dos respectivos campos no mapa da Europa. Segundo ele,

Foi feito de raiz – disse Moebius, falando do hotel – por um arquitecto nosso amigo, judeu. – Veja – disse-me Moebius, enquanto num papel vegetal que colocara por cima do mapa assinalava os pontos onde estava cada Campo –, se unirmos com uma linha cada um desses pontos, onde se encontra um Campo, obteremos uma forma geométrica. E ele, com um traço não rigoroso, por vezes até tremido (era visível, apesar de tudo, embora ele o tentasse disfarçar, uma certa emoção), uniu os vários pontos (Tavares, 2015, p. 94).

Vedada a possibilidade de entender como foram ligados exatamente esses pontos do mapa, a descrição do hotel permanece indeterminada e informe. Qualquer que seja a forma definitiva do hotel, a própria narração é um obstáculo para a formulação e nomeação desse contorno. As diretrizes oferecidas pela personagem para conceber o hotel enquanto imagem assemelham-se ao “modo de usar as palavras contra elas mesmas” (Baldini, 2017, p. 77). Trata-se de um modo de marcar o indizível sem explicitamente dizer, mostrar, afirmar, indicar, mas inscrevendo-o no vazio como um gesto expressivo.

Percebi finalmente a organização dos quartos. Não havia qualquer referência à ordem alfabética, nem qualquer relação com o tamanho ou com o número de camas no seu interior – a relação era uma relação geográfica: o quarto de nome Arbeitsdorf estava entre Bergen-Belsen e Ravensbrück um pouco metido para dentro, tal como se podia ver no mapa dos Campos (Tavares, 2015, p. 94).

Mas mais do que simplesmente expressar uma relação geográfica, a planta do hotel expressava “uma certa emoção” (Tavares, 2015, p. 94). Uma emoção que impele Moebius a traçar uma forma geométrica absurda sobre o mapa dos campos de concentração na Europa, mas que se manifesta tão intensamente que foge à razão, à lógica convencional da linguagem verbal e à visualidade. Com efeito, essa mesma emoção produz uma figura indizível e absurda que é o hotel. E o indizível faz-se perceber nesta passagem:

O hotel era reduzido, é certo, minúsculo, uma miniatura, mas era, em termos proporcionais, a cópia exacta da geografia dos campos de concentração [...] Sabe que esta forma geométrica tem um nome? Não tinha, mas nós demos-lhe um nome, esta forma precisava. Como era possível não dar um nome a isto? (Tavares, 2015, p. 94).

É realmente significativo que o capítulo sobre o nome do hotel termine sem, de fato, oferecer um nome. Mas Moebius é bastante assertivo ao dizer que a planta do hotel “não é nenhuma forma geométrica reconhecível, mas isso não é razão para ficarmos mudos, não lhe parece?” (Tavares, 2015, p. 95). O que significa que esse nome é um vazio. Nessa perspectiva, o vazio nome do hotel não deve ser lido como falta, como ausência, como subtração e nem como apagamento. O vazio do nome, como já adverte a personagem, não equivale a ficar mudo. Ficar mudo equivaleria a fugir da linguagem e se empenhar para conter os sentidos. Seria uma forma de negar, de ocultar, de mascarar ou de interditar os sentidos. Essa ausência de nome, nesse caso, porém, não corresponde ao mutismo e ao apagamento. Na verdade, ela pressupõe paralelamente uma busca. Mas o que significa pensar o vazio como busca? Significa considerá-lo como uma instância radiante de significações que não é constituída de sentidos verbalizáveis, mas de “silêncio extremo do qual o seu próprio nome é apenas umbral, pórtico aberto ao insondável” (Kovadloff, 2003, p. 167), que se desdobra diante do leitor.¹ Ele se manifesta, mas não se revela. E,

¹ Em “Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares”, Luís Mourão propõe uma ressonância dessa “forma geométrica negra” (Tavares, 2015, p. 95) com a caixa negra, aquele dispositivo eletrônico usado em aviação que tem capacidade de preservar a história recente de um voo, gravando essas informações na unidade de memória do dispositivo. Em suas palavras, essa forma geométrica “faz raccord com uma legenda de uma fotografia que encontramos em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: ‘A caixa negra do mundo. As últimas palavras. Pensar também na caixa negra de um povo alvo de extermínio. Ou apenas na caixa negra de uma família. //Eis o projeto. Fazer a Caixa Negra do Século XX (Uma História do Século XX)’ (p. 71). As ressonâncias e os reenvios são óbvios. Eis porque me parece que a resposta à pergunta pelo nome desta forma geométrica pode ser, deve ser: esta forma geométrica chama-se mundo (com exemplificação particular na história do século XX)” (Mourão, 2020, pp. 154–155, grifo do autor). Em outra página de o *Atlas do Corpo e da Imaginação*, repete-se a imagem anterior com uma nova legenda: “A caixa Negra levantada no céu como se fosse um bíblia. Uma bíblia negra, precisamente. A caixa negra como que fica de uma tragédia” (Tavares, 2013, p. 73). Nesse sentido, a forma do hotel pode ser lida mesmo como a caixa negra do mundo, isto é, a forma de uma busca pela preservação da memória, pela conservação da história.

assim como nas outras passagens de vazio desse mesmo encontro, como será possível observar, ele desdobra-se sempre para se aproximar do que ainda está fora de qualquer alcance. É como o que escreve Gonçalo M. Tavares em um poema sobre a própria linguagem: “Na linguagem começa-se sempre; repete-se o início como se a cada momento nos amputassem as pernas” (Tavares, 2005, p. 182). Assim é esse primeiro vazio do encontro entre Marius e Moebius. Ele marca a possibilidade de um dizer sem dizer, além da palavra. “E assim falha-se, fala-se, e, a cada vez, foi possível ir um pouco mais adiante, prosseguir” (Baldini, 2017, p. 80). No domínio do indizível, o vazio assinala a presença de um sentido impossível de dizer, mas que pelo menos é, graças a ele, acessível.

3. A tatuagem

O vazio é, portanto, um modo de estar com os sentidos que contesta a universalidade da palavra e remete à indizibilidade e à possibilidade de sentidos não tangenciáveis pelo verbal. Assim, se o indizível adquire ressonância (sentidos), é por causa do vazio. As ressonâncias indizíveis do encontro entre Marius e Moebius são todas pontuadas pelo vazio. Para formular essa questão, é preciso observar, desde o primeiro momento desse encontro, como o vazio capacita ressonâncias indizíveis. Por exemplo:

Numa noite, enquanto Raffaela brincava com Hanna, que começava já a mostrar alguns sinais de cansaço, Moebius pediu-me para o seguir pois queria mostrar-me algo. Entrámos assim, de novo, no escritório onde ele havia me explicado a estrutura arquitectónica do hotel. Nem sequer tive tempo para olhar de novo para os mapas que cobriam as paredes, pois Moebius, murmurando apenas *Queria mostrar-lhe isto*, começou a desapertar um a um os botões da camisa (Tavares, 2015, p. 134, grifo do autor).

Marius ficou petrificado. “O à-vontade que se havia gerado” (Tavares, 2015, p. 134) desapareceu completamente e rapidamente instalou-se um silêncio entre as personagens. O silêncio de Marius é aqui o mais profundo, porque está alinhado à escuta. Então, após o choque inicial, Marius permaneceu em profundo silêncio. Absolutamente concentrado, refletiu em silêncio:

Nesses momentos tudo me passou pela cabeça – e, por segundos, vi-me como que caído numa armadilha. Pensei de imediato que algo estava a acontecer com Hanna e que aquele homem tão seco, tão sóbrio, pretendia de mim qualquer coisa que me surpreenderia por completo (Tavares, 2015, p. 134).

Mas o choque inicial de Marius é compreensível: afinal, a expressão “*Queria mostrar-lhe isto*” (Tavares, 2015, p. 134, grifo do autor) corresponde a um dizer necessariamente vazio e ambíguo. Nesse dizer destacam-se duas camadas de sentido: no dito, a explícita intenção de Moebius de querer mostrar para Marius alguma coisa e, no não-dito, o ‘*isto*’, o que Moebius oferece para mostrar. Embora todo dito traga consigo um não dito, esse silêncio não resolve a questão. Prevalece sobre o dizer o vazio, em outras palavras, a parte que falta ao dito. O ‘*isto*’ não é apenas o silêncio daquilo que

ainda não foi revelado, mas o vazio do que está para ser revelado. O que se apresenta, mas não tem nome, nem forma, nem conteúdo nomináveis.

Verifica-se, porém, que esse vazio não se faz apenas presente no dizer de Moebius, mas também no espaço da ação. Marius, na condição de narrador, pressintindo o peso do indizível, nesse exato instante, projeta o vazio sobre o espaço. E, por isso, em função do esvaziamento do espaço ao redor, Marius recorda: “Nem sequer tive tempo para olhar de novo para os mapas que cobriam as paredes” (Tavares, 2015, p. 134). Desse vazio ocorre a depuração do visível, pelo efeito do encobrimento parcial dos mapas pendurados nas paredes e do desenho da forma geométrica que representava a forma do hotel sobre a mesa, desaparecem, por instantes, os signos legíveis e comprehensíveis. E, nesse momento, sob a influência explícita do vazio, o indizível ganha centralidade:

Num gesto súbito, Moebius levantou a camisola interior e, virando-se, mostrou-me as suas costas que à primeira vista estavam completamente riscadas, parecendo gatafunhos feitos por crianças. Como um muro vandalizado, as costas tinham a sua superfície totalmente preenchida por tinta (Tavares, 2015, p. 135).

Com essa primeira visão, as costas “a uma certa distância, pareciam um emaranhado de traços indefinidos com uma única função: ocultar a superfície da pele” (Tavares, 2015, p. 135). Tratavam-se, pois, de “traços indefinidos” (Tavares, 2015, p. 135), ou “aparentemente desconexos – traços que pareciam desenhos” (Tavares, 2015, p. 135), absolutamente irreconhecíveis, mas, no instante seguinte, Marius teve uma experiência singular. Após olhar para as costas de Moebius mais atentamente, ao invés de assombro, Marius é tomado pelo espanto de não poder nomear aquilo que diante de si exigia um nome: “Rapidamente, no entanto, me acalmei” (Tavares, 2015, pp. 134-135). Aquilo que se apresentava diante dele, apesar de indizível, não era aterrador. Para Marius,

A proximidade tornou, então, claro que não estava perante uma vandalização desorganizada de uma parte do corpo de Moebius, mas, pelo contrário, perante uma série de palavras e não apenas em alfabeto romano; palavras que eram afinal [...] não propriamente palavras, no plural, mas, sim, uma única palavra, repetida em dezenas e dezenas de línguas: a palavra ‘judeu’ [...] O facto de, depois de me aproximar, aqueles traços aparentemente desconexos – traços que pareciam desenhos – traços ordenados que constituíam, na maior parte dos casos, letras bem conhecidas – foi uma surpresa semelhante à que se tem quando, de entre um conjunto de rostos informes e desconhecidos numa multidão, subitamente, um rosto se destaca – e só aí percebemos que aquele rosto não é apenas um rosto já nosso conhecido, mas sim o rosto do nosso pai. E tal como nesta situação nos veríamos tentados a perguntar: o que fazes aqui, no meio destes desconhecidos?, também eu, naquele primeiro instante em que a palavra ‘judeu’ me aparece clara em quatro ou cinco línguas, senti necessidade que contive, de perguntar: que faz aqui está palavra? (Tavares, 2015, pp. 135–136).

Nenhuma explicação até aqui parece ser possível. A repetição de infinitas vezes em “todas as línguas do mundo” (Tavares, 2015, p. 137) da mesma palavra – ‘judeu’ – parece requerer um processo indefinido de explicações. Por mais que Marius se concentrasse

sobre aquela imagem nas costas de Moebius, seria impossível para ele e para qualquer outro formular uma explicação lógica e dizível das possíveis motivações que levaram Moebius àquela tatuagem. Por outro lado, era para Moebius, não menos impossível recobrar os sentidos que a geraram. Ele próprio admitira que “o que começara com um objectivo foi, a pouco e pouco, ganhando, como ele explicou, uma outra dimensão” (Tavares, 2015, p. 138). Moebius seria também incapaz de verbalizar os pensamentos, as sensações e os sentimentos que o levaram a fazer a tatuagem da palavra ‘judeu’ nas costas.

Na verdade, o que se sabe é que há pelo menos “quinze anos [...] na cidade onde ele e Raffaela viviam, já depois de casados, apareceram, num intervalo de três semanas, três judeus assassinados” (Tavares, 2015, p. 136). Certamente, não é nenhum acaso que “a característica comum das vítimas era, então, a de serem judeus” (Tavares, 2015, p. 136). Aliás, era totalmente plausível “encontrar-se mais de dez razões *intelectualmente compreensíveis*, disse o próprio Moebius, *para alguém nos querer matar*” (Tavares, 2015, p. 136, grifos do autor). Assim era o “*oxigênio da época*” (Tavares, 2015 p. 136, grifo do autor). Por isso, “o assassino desses três homens, como de vários outros que se seguiram, nunca foi identificado” (Tavares, 2015, p. 136). Ao todo, foram encontradas doze vítimas. Todas “com um número nas costas” (Tavares, 2015, p. 136). A continuidade desses assassinatos em série, “sem qualquer salto, terminou no número 12” (Tavares, 2015, p. 137) e sem qualquer explicação:

Moebius levantava a hipótese de o assassino ter morrido, por qualquer razão exterior a estes acontecimentos; ou então alguém ou algo esteve atento e parou-o, mesmo fora dos olhares gerais – disse Moebius. E levantava essa hipótese porque lhe parecia completamente improvável que alguém, tendo começado uma contagem destas, revelando essa obsessão, pudesse, de um dia para o outro, abandonar esta espécie de projecto negro. Portanto, para Moebius, o assassino daqueles doze judeus estaria certamente morto (Tavares, 2015, p. 137).

Foi, então, por esses dias, que Moebius “pediu à mulher que lhe tatuasse pela primeira vez a palavra JUDEU. A essa primeira inscrição, seguiram-se, quase naturalmente, disse Moebius, as outras” (Tavares, 2015, p. 137, maiúsculas do autor). Em pouco tempo, suas costas ficaram completamente preenchidas. E o que “a princípio começara por uma espécie de orgulho da *raça*, como o próprio Moebius disse” (Tavares, 2015, p. 137, grifo do autor), na verdade, transformara-se numa estranha forma de dizer vazio e indizível.

Quando todos “tentavam ao máximo disfarçar a sua origem judia, Moebius, pelo contrário, exibia-a em todos os momentos e sítios possíveis” (Tavares, 2015, p. 137). Precisamente porque sentia que aquela tatuagem “era a causa, em última análise, da sua sobrevivência” (Tavares, 2015, p. 138). Mas,

É evidente que tal explicação não era baseada num raciocínio lógico, pois o assassino não poderia saber, como o próprio Moebius reconheceu, que as suas costas estavam, por assim dizer, utilizando a ironia, *já ocupadas*. A sensação de que aquela palavra o havia protegido era pois algo que ultrapassava as razões acessíveis à inteligência e ao pensamento. Ele

mesmo disse que se sentia portador de um segredo que os outros nunca poderiam descobrir ou entender (Tavares, 2015, pp. 138–139, grifo do autor).

Isso porque a tatuagem assinala uma vontade implacável de quem não esquece e nem quer esquecer. Não há nenhuma razão para pôr em dúvida essa convicção. Moebius entende essa tatuagem como causa de sua sobrevivência, no mesmo sentido que Steiner observa em Chaim Kaplan, em seu *Diário de Varsóvia*: “Repetidas vezes, Kaplan escreve que esse diário é a razão de sua sobrevivência, que o registro da atrocidade deve chegar ao mundo exterior” (Steiner, 1988, pp. 194-195). De modo semelhante, encontra-se em Moebius essa mesma sensação e urgência do registro da atrocidade como última razão de sua sobrevivência.

Sem dizer explicitamente, o gesto de Moebius diz mais eloquentemente que qualquer palavra, porque sempre resta algo a ser dito. E o que resta se “apresenta como supressão radical de tudo que é ordinário” (Lessa, 2014, p. 302). Então, ao invés de render-se ao silenciamento, por medo ou por vergonha, Moebius continua dizendo, mas sob a forma de um vazio. Com efeito, quanto mais diretamente Moebius se coloca em relação ao indizível, mais ele transforma o seu dizer em vazio. É como se seu dizer lhe impusesse o dever de desfazer essa impotência de linguagem para procurar uma forma de inscrever o sem limite dessa dor indesignável.

Renato Lessa, em “O silêncio e sua representação”, aporta uma forma bastante elucidativa de compreender esse modo de narração. Embora ele se refira a outro autor e contexto, verifica-se nesse episódio de *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* a mesma “estética dos fragmentos”, que segundo esse autor, “permite que o narrador mostre mais do que explique, pois que utilidade haveria em elaborar *ex post facto* ‘ideias complexas’ para iluminar um mundo no qual elas eram impossíveis” (Lessa, 2014, p. 308, grifo do autor). Essa técnica consiste em uma maneira de mostrar sem explicitamente mostrar e que “não deixa mais do que o vazio” (Le Breton, 1999, p. 108). É uma forma de dar testemunho que compensa a inenarrabilidade da experiência. Assim, corrobora-se também a leitura de que a postura silenciosa de Marius também não corresponde a uma atitude alheia e desprovida de sentido, mas a um escutar atento. Rosenfeld, citando Heidegger, destaca, por exemplo, que

Deveríamos abandonar a vontade de compreensão imediata. E não obstante se imporia um escutar atento... Dou uma pista para quem quiser escutar: não se trata de ouvir uma série de frases que enunciam algo; o que importa é acompanhar a marcha de um mostrar (Rosenfeld, 1998, p. 71).

Não podendo dispor de formas claras e objetivas para realizar o seu dizer, Moebius, então, empregará diligentemente formas de vazio. A experiência-limite que a tatuagem dele ecoa não se simplifica, portanto, ao nível do alfabeto. Não é a palavra ‘judeu’ que a tatuagem faz aparecer, mas outra coisa. Gonçalo M. Tavares, em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, dirá até que essas simplificações ou, como ele descreve, “arrumações verbais [...] [são] necessárias num determinado período, mas que podem a seguir tornar-se, e até rapidamente, obstáculos” (Tavares, 2013, p. 29). É compreensível que as imagens em

fragmentos, não raro ambíguas, depuradas e até rarefeitas, se mostrem mais eficazes para o seu dizer que aquelas com intenções explícitas e determinadas. Por essa mesma razão, não se resgata aquela linguagem desumana do estado de exceção e também não se confere, conforme adverte Steiner, dignidade ao desumano (Steiner, 1988). Isso também não equivale a “atribuir ao extermínio o prestígio da mística” (Agamben, 2008, p. 41), muito pelo contrário. No extremo oposto à desumanização da linguagem, o vazio na forma de narrar inspira sensibilidade à dor humana, mas sem minimizar a extensão do sofrimento. Para dar testemunho do horror, não é preciso fazer as palavras verterem ódio, mas sim fazer com que os sentidos resistam ao ódio.

Fazendo um paralelo com os acontecimentos de Auschwitz, se no microcosmo dos campos “aos poucos, as palavras perderam o seu significado original e adquiriram definições de pesadelo. *Jude*, *Pole*, *Russe* vieram a significar bichos de duas pernas, vermes pútridos que os bons arianos deveriam esmagar” e a língua fora transformada para “destruir o que existe no homem de homem e reestabelecer o domínio do que existe de fera” (Steiner, 1988, p. 138), o vazio presente na narração desse episódio do romance em análise, especialmente no dizer de Moebius, cumpre decisivamente um papel humanizador e necessário para dizer o indizível. Com efeito, palavras desfiguradas também não podem servir para um sobrevivente, porque elas não contêm mais nada de humano. A desumanidade delas corre na contramão do testemunho. Deliberadamente falsificadas e seguramente irrepetíveis no sentido da barbárie e da loucura, essas palavras ficaram enclausuradas pelo ódio. Por isso, nenhuma delas contém a potência necessária para a expressão do sobrevivente. Sua rigidez é irreparável. Tomar de empréstimo um jargão violento e deformado pelo “*oxigênio da época*” (Tavares, 2015, p. 137, grifo do autor), não convém para o testemunho de Moebius. Além disso, narrar com palavras a experiência-limite de quem sobreviveu “[à]quela loucura criminosa” (Tavares, 2015, p. 137) nunca é suficiente, sejam palavras comuns ou palavras carregadas de violência. Então, qualquer que seja a situação de violência extrema,

Por se situar fora da normalidade, o Campo não é submetido a narrativas causais tradicionais, voltadas para revelar-lhe o sentido. O sobrevivente/narrador é como que marcado por forte ceticismo: não há, para ele, sistema capaz de revelar o absurdo de Auschwitz em sua totalidade. Em outros termos, não há como explicá-lo ou submetê-lo a redes de causalidade (Lessa, 2014, p. 307).

O que permite inferir que, em momento, algum o romancista confere às suas personagens –Moebius, Raffaela e Terezin – modos de dizer convencionais, lógicos, linearmente unívocos e estáveis. Mesmo o romance fazendo referência direta aos horrores da Segunda Guerra Mundial, especialmente ao Holocausto, não se explora, em nenhum momento, a deportação, a prisão, os trabalhos forçados, a organização dos campos, a mecânica das câmaras de gás, dos fornos crematórios, etc. Ao contrário, o romancista confere às suas personagens um dizer próximo do vazio, sempre fragmentado e ambíguo.

É interessante reconhecer que, em outro momento do romance, no passeio com o velho Terezin, Marius e Hanna são apresentados à história dos “sete ‘Séculos XX’” (Tavares, 2015, p. 185), um grupo de sete homens judeus dedicados a conservar na

memória o “*novo texto sagrado*” (Tavares, 2015, p. 188, grifo do autor). Essas foram as palavras usadas pelo velho quando contou essa história. Dizia que todos os acontecimentos do século XX foram memorizados por esses homens nos mínimos detalhes, sem interpretação e sem julgamento. O importante era que conservassem todos os fatos sem “esquecer um único dado, uma única linha” (Tavares, 2015, p. 186), até o mais pequeno pormenor. Nada poderia ficar de lado. Dos campos de concentração nazistas, sabiam, por exemplo, a

altura, memorizaram a localização e as medidas das celas, memorizaram o número de mortos por cidade, por ano e por mês, memorizaram os nomes das famílias que desapareceram nesses anos, memorizaram o que alguns sobreviventes relataram por escrito e memorizaram pormenores sórdidos, que escuso de lhe descrever (Tavares, 2015, p. 186).

E, apesar disso, percebe-se nos fragmentos e nos vazios uma vontade de ‘dizer’ do horror para não esquecer sem, no entanto, esgotar a experiência com pormenores demasiado perturbadores. Conforme expressa Steiner (1998, p. 30), quem lida com essa qualidade de acontecimentos “não precisa submeter-se às impurezas e a fragmentação que a fala necessariamente acarreta”, mas também não precisa se ajustar à férrea determinação da palavra pela unidade, pela linearidade e pela completude. Muito menos sujeitar-se a uma suposta fixação provisória de significados e significantes. Há modos mais eficazes de dizer.

4. O efeito Moebius

O vazio do indizível, então, começa sempre com a impossibilidade original e final de o dizer converter-se em palavras. Consiste na representação literária da experiência-limite. Trata-se da impossibilidade de encontrar palavras satisfatórias para dizer o que se pretende dizer, como no vazio que se segue depois de Moebius, por exemplo, ter tatuado nas suas costas repetidas vezes e em diferentes idiomas e alfabetos a mesma palavra: ‘judeu’. Para sobreviver à perseguição à qual o povo judeu estava sujeito, começou a se tatuar. Primeiro tatuou uma palavra, depois se seguiram as outras. Por fim, suas costas ficaram completamente ocupadas por tatuagens da palavra ‘judeu’ em todas as línguas do mundo. As ressonâncias indizíveis dessa palavra também implicam o vazio e uma busca pelo inalcançável, porque ela, assim como os nomes dos quartos do hotel, nunca chega a dizer o que pretende e também não é o que está explicitamente dito. Seu fundamento é a interpretação interminável e a sedição contra um sentido único. E entre todos os sentidos possíveis, predominam aqueles de caráter indizível. Em virtude disso, há a impressão de que nenhuma outra palavra pode ser possível, que os sentidos que a palavra ‘judeu’ prevê não podem ser ditos por palavras livres: “A sensação de que aquela palavra o havia protegido era pois algo que ultrapassava as razões acessíveis à inteligência e ao pensamento” (Tavares, 2015, p. 139). Ela era a representação de algo inexplicável, porém, necessária para a realização de seu dizer. Aquela palavra nas costas de Moebius significava para ele algo além dela mesma: “Ele mesmo disse que se sentia portador de

um segredo que os outros nunca poderiam descobrir ou entender” (Tavares, 2015, p. 139). Acreditava que sua resistência e sua libertação dependiam dela.

Nenhuma tradução e nenhuma definição poderiam conter satisfatoriamente as ressonâncias indizíveis da palavra ‘judeu’ tatuada nas suas costas. Quaisquer que fossem as tentativas de explicação lógica e racional, todas estariam previamente frustradas. A tatuagem de ‘judeu’ é expressão do indizível. É um sinal indelével que registrava no corpo o crime, a humilhação e a violência indefensável, mas não termina aí a sua intenção expressiva. Afirmando-se como reação ao insuportável indizível, deixa-se aberto, justamente por não se poder apreender a simultaneidade das significações, uma reflexão sobre o pecado. “A tatuagem é vetada pela lei mosaica (Levítico 19:28)” (Levi, 2004, p. 103). Mas depois de tanta dor e sofrimento, torna-se parte do corpo e da identidade. Embora consciente do pecado, a tatuagem de Moebius incita um dizer. Fazendo um paralelo com o que conta Primo Levi sobre sua própria tatuagem adquirida em Auschwitz, eis as palavras textuais do autor:

Mostro-a de má vontade a quem me pede por pura curiosidade; prontamente e com ira, a quem se declara incrédulo. Muitas vezes os jovens me perguntam por que não a retiro, e isto me espanta: por que deveria? Não somos muitos a trazer esse testemunho. É preciso fazer violência (útil?) sobre si mesmo para se induzir a falar do destino de tantos indefesos (Levi, 2004, p. 103).

De modo semelhante, a tatuagem de Moebius cumpre esse objetivo de querer recordar. Ela é uma forma devastadora e violenta de induzir a falar sobre outra violência. A tatuagem de Moebius rompe o confinamento da palavra e se encarrega de dizer sem dizer e de mostrar sem mostrar. O significado dela corresponde ao indizível, conforme concebe Baldini (2017), como aquilo sobre o qual não se pode falar, mostrar e nem indicar de nenhuma maneira, mas que ainda assim significa.

Do muito que se pode dizer sobre essa personagem, então, ressalta-se isto: o efeito Moebius ou a capacidade de dizer não dizendo. Seria aproximadamente como o “invisível tornando-se transparente no visível” (Kovadloff, 2003, p. 135). Enquanto se exibe, não exibe; enquanto diz, não diz. Para Moebius, o decisivo é não dizer. E no seu não dizer se encontra, para quem souber compreendê-lo, o verdadeiro dizer. Incorporando a imagem da fita de Moebius – experimento realizado por August Ferdinand Moebius –, com o necessário estranhamento de quem vê o exterior e o interior ao mesmo tempo que percorre simultaneamente a parte de cima e a parte de baixo, sem distinção entre os opostos, não poderia ser mais radical, no caso dessa personagem, o contraste entre querer dizer e não dizer. “Nas semanas em que muitos [judeus] tentavam ao máximo” (Tavares, 2015, p. 137) se esconder da violência contra eles, ocultando-se, Moebius, pelo contrário, ostentava com o orgulho a tatuagem da palavra ‘judeu’.

Disse que “uma vítima fora um amigo próximo, e portanto ele, Moebius, estava naturalmente na mira, no caminho do assassino” (Tavares, 2015, p. 138). Entretanto, “alguma coisa, disse Moebius, impediu que eu tivesse sido uma das vítimas” (Tavares, 2015, p. 138). Acreditava firmemente que essa ‘coisa’ teria sido a exibição da sua tatuagem. “Era um escudo que o protegia, que o tornava, sentia ele, invulnerável”

(Tavares, 2015, p. 138). Visto a partir da perspectiva da fita de Moebius, essa tatuagem é simultaneamente condenação e salvação, é afirmação e segredo, é um dizer e um não dizer. Ela é um ponto de referência em movimento, porque ela é uma inscrição necessária para dizer não aquilo que se pode explicitamente dizer, mas aquilo que carece de um sentido único, fixo. Isso quer dizer que, sem transmitir aquele teor impositivo frequente das formas de dizer com palavras, essa tatuagem de uma única palavra abre possibilidades imprevisíveis com relação aos sentidos, acolhendo sentidos que normalmente não seriam possíveis caso Moebius tivesse pronunciado quaisquer palavras com intenção racionalizante e objetivante. Se não existem palavras, por mais eloquentes que sejam, capazes de expressar o indizível subjacente a essa tatuagem, subsiste nela, não obstante, ainda um vazio. Quer dizer, se não existem palavras sobre as quais os sentidos possam se apoiar, também não haverá qualquer perspectiva de se dizer ou de se mostrar um determinado sentido. Assim, por efeito do vazio, os sentidos provocados pela rememoração da dor esvaziam essa palavra e se conformam, então, na incessante indeterminação.

Gonçalo M. Tavares parece, assim, pôr em jogo o limite da linguagem, que em seus próprios dizeres substitui o “*por favor, clarifica, pelo: por favor: localiza o obscuro*” (Tavares, 2018, p. 60, grifos do autor). O autor expressa um fascínio pelo “que nunca termina de ser respondido” (Tavares, 2013, p. 27), pois ele acrescenta: “eis o que interessa: rodear o que não tem fórmula, o que não tem incógnitas concentradas num sítio, disponíveis para qualquer resolução objectiva e inequívoca” (Tavares, 2013, p. 28). Interessa, portanto, rodear o que não tem solução e o que nunca oferecerá qualquer solução: o sempre já indeterminado e indeterminável vazio, tal como ocorre com a tatuagem.

Embora Moebius saiba que está sozinho com a sua dor, pois, “ao falar da intensidade de sua dor, o homem sabe por antecipação que ninguém a sente em seu lugar ou a divide com ele” (Le Breton, 2013, p. 43), a tatuagem, apesar de tudo, lhe transpassa. A dor éposta para fora. Ao contrário de negar a dor ou de desumanizá-la com palavras, o vazio da tatuagem realiza, de modo radical, uma abertura no campo dos sentidos. Ao invés de encerrar-se na “deliberação íntima” (Le Breton, 2013, p. 40) por não conseguir “nomear essa intimidade torturante” (Le Breton, 2013, p. 41), a tatuagem de Moebius, amparada pelo vazio, desencobre a dor e a expressa em toda sua plenitude. Ela não espera qualquer palavra para se expressar. Simplesmente significa no silêncio de seu próprio vazio. O vazio é, assim, tornado fértil e transforma a linguagem em potência, rompendo definitivamente com o paradigma verbal. De modo que, quanto menos Moebius fala da dor, tanto mais seguramente a tatuagem se transforma em grito que se dirige a todos e a ninguém. Grito silencioso que se precipita sobre o vazio e cujo eco se desdobra em infinitas significações. Por isso, a tatuagem de ‘judeu’ quando se esvazia de seus sentidos habituais, remete a sentidos indizíveis. Logo,

o que começara com um objectivo foi, a pouco e pouco, ganhando, como ele explicou, uma outra dimensão, uma dimensão quase mítica. A verdade é que ele sentia que essas palavras se transformavam no que eu [Marius] primeiro vira nelas – uma mancha de tinta que não

deixara visível um centímetro de pele. Era um escudo que o protegia, que o tornava, sentia ele, invulnerável (Tavares, 2015, p. 138).

Observa-se nessa eloquente passagem que, quando a palavra demonstra ser incapaz de conter de modo essencial a experiência-limite e quando no horizonte da palavra se percebe que algo que excede e lhe transpassa, o que fica sem ser dito ainda significa. Tal qual a mancha de tinta nas costas de Moebius, cujas ressonâncias indizíveis não admitem a possibilidade de ser tão somente um todo ilegível e desprovido de sentido. Na verdade, a tatuagem de ‘judeu’ faz com que se convoque para a linguagem o sem limite da possibilidade de expressão e de entendimento. E traz à proximidade um meio para desfazer as sombras do horror indizível.

Mas é preciso esclarecer que “o não limite não releva da extensão sem limite, mas da ausência de invólucro existencial. Nada além dele pode existir” (Lessa, 2014, p. 297). O não limite reflete o reconhecimento da intraduzibilidade do indizível em palavras. De modo que o indizível da experiência-limite de Moebius permanecerá para sempre indizível. E se “não podemos sequer declinar o seu nome, pois isto seria involucrá-lo em uma voz humana, datada e inapelavelmente vinculada ao nosso próprio abismo” (Lessa, 2014, p. 297), uma alternativa seria, portanto, remetê-lo ao vazio. Do confronto do indizível com o limite intransponível pelo domínio verbal, a linguagem deste romance renuncia à primazia da palavra e privilegia o silêncio e o vazio. À medida que o discurso literário renuncia à garantia de expressividade sob a demanda de um nome, dizer o indizível torna-se possível. Ao invés de se reduzir o indizível ao paradigma verbal, sublinha-se a possibilidade de um dizer sem palavras.

5. Referências simbólicas

Então, ao eleger o vazio como meio apto para desembaraçar essa impotência da palavra diante do indizível, torna-se imprescindível também apontar para a existência de referências simbólicas e figurativas não dizíveis, mas acessíveis por meio do silêncio do próprio vazio. Nesse sentido, é particularmente significativo e simbólico que, no relato de Moebius, o número de judeus assassinados seja doze.² correspondendo ou às doze

² Além dessa referência ao número doze (12) no relato de Moebius, esse mesmo número se repete outras onze vezes no romance. Ao todo, são doze ocorrências. Das ocorrências mais significativas, destacam-se três. O aniversário de Hanna é em “12 de Outubro” (Tavares, 2015, p. 12). Nessa mesma data, em 1946, as forças Aliadas estabeleceram a “Diretiva do Conselho de Controle nº 38”. O propósito dessa diretiva era criar diretrizes comuns para toda a Alemanha em relação a: punição de criminosos de guerra, nacional-socialistas, militaristas e industriais que apoiaram o regime nazista; a aniquilação completa e definitiva do nacional-socialismo e do militarismo, aprisionando ou restringindo as atividades de participantes dessas doutrinas; o internamento de alemães que, sem serem culpados de crimes específicos, sejam considerados perigosos para os objetivos aliados (Cf. Amtsblatt des Kontrollrats in Deutschland, 2004). O aniversário de Hanna coincide com a data da diretiva que estabelece a desnazificação. A partir de então, são considerados criminosos todos os colaboradores e simpatizantes, incluindo médicos, farmacêuticos e outros profissionais liberais, que tiveram participação (direta ou indireta) na execução de deficientes físicos e mentais e portadores da síndrome de Down. O fato de Hanna ter nascido em 12 de outubro sugere uma mudança radical na história: do destino certo (a morte) para um destino incerto. Convém, por isso, retomar a ideia de ela estar “perdida no seu século”. Ela está perdida, não somente no espaço, mas principalmente no tempo, no tempo que virá. Ela fora abandonada e depende, nessas circunstâncias, muito do cuidado e da proteção dos outros. Outra ocorrência significativa do número doze está no fato de o velho Terezin viver “no hotel

tribos de Israel, fazendo referência, pelo número de vítimas, ao povo judeu no seu conjunto, ou aos doze anos de operação dos campos de concentração (1933 – 1945). E que o assassino também enumere suas vítimas “marcando-as com um número nas costas” (Tavares, 2015, p. 136), assim como ocorreu em Auschwitz, a partir de 1942, quando, segundo relata Levi (2004, p. 102), “o número de controle dos prisioneiros não era mais somente costurado nas roupas, mas tatuado no antebraço esquerdo”. Sinalizando: “daqui não sairão mais [...] este é o seu nome” (Levi, 2004, p. 103). E mesmo que, de acordo com o relato de Moebius, na época fosse possível encontrar “mais de dez razões *intelectualmente compreensíveis [...] para alguém nos querer matar*” (Tavares, 2015, p. 136, grifos do autor), referindo-se indiretamente às teorias racistas e ao argumento sobre a desigualdade das raças que estavam em alta na época. Além disso, a proliferação da palavra ‘judeu’ nas costas de Moebius, – “Junto à omoplata direita [...] encontra a palavra *judeu* em alfabeto cirílico. Junto à coluna vertebral, no topo, a palavra em ...” (Tavares, 2015, p. 137, grifo do autor) – também não é de modo algum aleatória. Estendendo-se ao infinito, essa imagem encontra eco no mito de Babel. Em “*La torre inconclusa*”, Kovadloff (2014) analisa esse episódio bíblico que tem forte repercussão entre o povo judeu. Ele observa que a serviço de um projeto totalitário e concentracionário, os homens de *Senaar* empreenderam a construção de uma torre para alcançar o céu e, então, “cancelar as diferenças entre o homem e Deus” (Kovadloff, 2014, p. 41).³ Seu objetivo era, precisamente, tornar-se superior a qualquer outro. Para pôr fim a esse empreendimento, Deus, então, impôs um fim ao monolingüismo. Com efeito,

Da incompreensão da língua de cada um por parte dos outros, não resultará apenas a cessação abrupta da construção da torre e na subsequente dispersão de seus trabalhadores. Também resultará em algo que é anterior a tudo isso. Anterior ou, ainda mais, decisivo. A revelação de outro ouvido como radicalmente outro (Kovadloff, 2014, p. 44, tradução nossa).⁴

Assim, ao desintegrar aquela comunidade linguística, Kovadloff escreve que “Deus não tinha como propósito fundamental a disseminação da confusão, mas a convocação ao discernimento” (Kovadloff, 2014, p. 44).⁵ Quer dizer que a confusão e o mal-entendido

há doze anos, isto é, praticamente desde a sua abertura” (Tavares, 2015, p. 125). No quarto, ele revela ter “um colchão, quatro livros – um deles saberão qual, certamente; e depois uma cadeira, uma mesa de madeira, lençóis da cama e alguma roupa, pouca. Um outro par de sapatos, além destes [...] quatro pequenos objectos – não vou dizer quais [...] algumas folhas de papel, umas canetas... e está tudo” (Tavares, 2015, pp. 165–166). Está sempre pronto para “fugir” (Tavares, 2015, p. 167). O seu tempo no hotel e a obsessão pelo controle do seu peso e do volume de objetos guardados no quarto fazem par com o tempo de operação e de funcionamento dos campos de concentração nazistas e com as condições de vida nos guetos judeus. Outro exemplo de destaque está na reunião da família Stamm. Os irmãos Stamm se reúnem a cada três meses “exactamente no dia 12 na casa que nossos pais deixaram (em Março, Junho, Setembro e Dezembro” (Tavares, 2015, p. 34). Esse último exemplo ecoa a importância que o número doze tem para o povo judeu.

³ “Cancelar las diferencias entre el hombre y Dios” (Kovadloff, 2014, p. 41).

⁴ “De la incomprendión de la lengua de cada uno por parte de los demás no solo resultará el cese abrupto de la construcción de la torre y la ulterior dispersión de sus obreros. Resultará, asimismo, algo que es previo a todo ello. Previo y, más aún, decisivo. Es la revelación del otro oído como radicalmente como otro”. (Kovadloff, 2014, p. 44).

⁵ “Dios no tiene como propósito fundamental la siembra de la confusión sino la convocatoria al discernimiento” (Kovadloff, 2014, p. 44).

se apresentaram apenas como pesares inevitáveis para atingir o seu verdadeiro objetivo: a experiência com o outro. De modo semelhante, a introdução de “todas as línguas do mundo” (Tavares, 2015, p. 137) nas costas de Moebius também não tinha como propósito fundamental o mal-entendido ou o sem sentido. Ao se deparar com aqueles “traços aparentemente desconexos” (Tavares, 2015, p. 135), Marius experimentou, primeiramente, o horror pela visão do ininteligível e, depois, o espanto, diante de uma imagem indizível. Ao invés de olhar para a mancha de tinta como uma massa indistinta e irreconhecível, Marius teve

uma surpresa semelhante à que se tem quando, de entre um conjunto de rostos informes e desconhecidos numa multidão, subitamente, um rosto se destaca – e só aí percebemos que aquele rosto não é apenas um rosto já nosso conhecido, mas sim o rosto do nosso pai. (Tavares, 2015, pp. 135–136).

A tatuagem da palavra ‘judeu’ nas costas de Moebius, em diferentes línguas e sobrepostas uma à outra, forma uma mancha quase ilegível que questiona a transparência e a superficialidade dos sentidos e exige a quebra com a noção de literalidade. “Se abriu, desta maneira, como necessidade e ideal, a perspectiva de uma autêntica convivência, um caminho possível e incerto para a fraternidade” (Kovadloff, 2014, p. 53).⁶ É assim que o vazio se manifesta como instância diferencial para reconhecer o outro como autenticamente outro. Entretanto,

as pretensões de esgotar o sentido do real em um significado ou de torná-lo equivalente aos valores da própria cultura não renderão ou farão parte da ruína à qual o projeto de Senaar foi reduzido. Embora a uniformidade compacta de ontem deva, em primeira instância, ceder ao avanço de uma pluralidade irreprimível, ela conseguiu se reconfigurar como uma vontade de poder e um exercício de intolerância a toda heterogeneidade (Kovadloff, 2014, p. 53, tradução nossa).⁷

Kovadloff observa que esse mesmo distanciamento ou vazio diferencial, necessário para ter uma autêntica experiência com o outro, no entanto, foi convertido para instilar um novo impulso totalitário, concentracionário e autorreferencial. A fragmentação imposta aos homens de *Senaar*, ao invés de proporcionar um discernimento e convergência do homem para com o seu próximo, resultou em apologia à divisão e um sentimento de autossuficiência. Então, conforme Kovadloff, “se não há outro remédio que ser uma parte, então, que ela seja a parte do leão: a melhor, a superior, a incomparável. Estrangeiro significará, antes de tudo, inimigo, e bárbara será qualquer língua distante da

⁶ “Se abrió, de este modo, como necesidad e ideal, la perspectiva de la auténtica convivencia, el camino posible e incierto hacia la fraternidad” (Kovadloff, 2014, p. 53).

⁷ “Las pretensiones de agotar el sentido de lo real en una significación o de hacer equivaler ese sentido a los valores de la propia cultura, no cederán ni formarán parte de la ruina a la que se vio reducido el proyecto de Senaar. Si bien la compacta uniformidad de ayer debió, en primera instancia, claudicar ante el avance de una pluralidad incontenible, se las arregló luego para reconfigurarse como voluntad de poder y ejercicio de intolerancia hacia toda heterogeneidad” (Kovadloff, 2014, p. 53).

própria” (Kovadloff, 2014, p. 54).⁸ E é por causa dessa convicção que Moebius presta o seu testemunho. Fazendo um paralelo com o prefácio de *É isto um homem*, de Levi, pode-se compreender o porquê de Moebius se manifestar com tanta força:

Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que “cada estrangeiro é um inimigo”. Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de pensamento. Quando isso acontece, porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo (Levi, 1988, p. 7).

De muitas maneiras, Moebius e Raffaela exprimem esse sinal de perigo, mas sempre amparado no vazio, para não perder o que ele tem, talvez, de mais significativo: o indizível. De modo especial, esse episódio confere possibilidades de possíveis modos de ser que revelam o indizível em sua profundidade e riqueza.

5. Conclusão

A ‘incomunicabilidade’ parece imperar nesse romance. Não obstante, não significa que o romance se apresenta, de todo, inacessível para o leitor. Citando Aguiar e Silva (2007, p. 196, grifo do autor), “se a obra de arte se caracterizasse, em estrito rigor, pelo *hermetismo monadológico* de que fala Adorno, ela constituiria necessariamente um enigmático facto bruto, um vazio aberrante ou, se se quiser, uma plenitude absurda”. Entretanto, não é o que ocorre. O vazio do romance dá prova disso. Além do que, cumpre observar, o vazio não se caracteriza pela ausência de sentido e nem pela impossibilidade de sentido. Embora as palavras, nessa perspectiva, não possam dizer muito, a linguagem, cabe observar, não é feita somente de palavras. Sciacca (1967, p. 29) contribui muito nesse sentido ao afirmar que a “linguagem não é somente palavras faladas, pictóricas, musicais; é palavra e silêncio juntos” e também, deve-se acrescentar, vazio. A linguagem é, antes de qualquer palavra, silêncio e vazio juntos.

Por isso a negação da natureza comunicativa do indizível do romance ignora que “todo fenômeno artístico [literário] constitui um peculiar fenômeno comunicativo” (Aguiar e Silva, 2007, p. 196). A evocação do holocausto, da barbárie, do trauma, do medo, da indiferença, da maldade e da desumanidade do século XX, e também da bondade, da compaixão, da fragilidade, da afeição, parece pesar na falta de palavras. O que requer do autor “aperfeiçoar o pensamento” (Tavares, 2013, p. 480), ‘esculpindo’ a linguagem “por dentro” (Tavares, 2013, p. 480), procurando melhores formas de dizer, inclusive formas de dizer sem palavras, para extrair somente o essencial. De tal forma, torna-se decisivamente indispensável o reconhecimento de que “as várias artes possuem

⁸ “Si no hay más remedio que ser una parte que ella sea, entonces, la parte del león: la mejor, la superior, la incomparable. Extranjero querrá decir, en primer término, enemigo, y bárbara será cualquiera de las lenguas distantes de la propia” (Kovadloff, 2014, p. 54).

um estatuto comunicacional diferenciado” (Aguiar e Silva, 2007, p. 196). Há que ter em conta que o indizível para dizer não depende das palavras, mas deve existir uma forma que torne o seu sentido possível. Preservar o sentido do indizível exige, portanto, o reconhecimento de que a parte mais importante e mais luminosa do indizível desse romance não está nas palavras, mas além delas: está nos silêncios e no vazio.

6. Referências

- Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha* (S. J. Assmann, Trad.). Boitempo.
- Aguiar e Silva, V. (2007). *Teoria da literatura*. Almedina.
- Amtsblatt des Kontrollrats in Deutschland S 184. (2004, maio 7 – junho 7). Kontrollradsdirektive Nr. 38. <https://www.verfassungen.de/de45-49/kr-direktive38.htm>
- Baldini, L. (2017). O que se pode dizer do indizível? In B. Mariani, C. B. Moreira, J. P. Dias, & M. Beck (Eds.), *Indizível, imperceptível e ininteligível: O sujeito contemporâneo e seus arquivos* (1.ª ed., pp. 71–82). Eduff.
- Eiras, P. (2015). Recensão crítica a *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai*, de Gonçalo M. Tavares. *Colóquio/Letras*, 189, 243–245. <https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/189/PT.FCG.RCL.9858.pdf>
- Kovadloff, S. (2003). *O silêncio primordial* (E. Nepomuceno, Trad.). José Olympio.
- Kovadloff, S. (2014). La torre inconclusa. In S. Kovadloff (Ed.), *El enigma del sufrimiento* (pp. 41–64). Emecé.
- Le Breton, D. (1999). *Do silêncio* (L. M. Couceiro Feio, Trad.). Instituto Piaget.
- Le Breton, D. (2013). *Antropologia da dor* (I. D. Poletti, Trad.). Fap-Unifesp.
- Lessa, R. (2014). O silêncio e sua representação. In A. Novaes (Ed.), *O silêncio e a prosa do mundo* (1.ª ed., pp. 295–312). Edições Sesc São Paulo.
- Levi, P. (1988). *É isto um homem?* (L. Del Re, Trad.). Editora Rocco.
- Levi, P. (2004). *Os afogados e os sobreviventes* (L. S. Henriques, Trad.). Paz e Terra.
- Mourão, L. (2020). Entre um e um e a multidão: Ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In L. Jacoto (Ed.), *Um senhor Tavares: Ensaios e erros* (1.ª ed., pp. 137–158). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Nestrovski, A., & Seligman-Silva, M. (2000). *Catástrofe e representação* (1.ª ed.). Escuta.
- Rosenfeld, H. K. (1998). *Palavra pescando não-palavra: A metáfora na interpretação psicanalítica*. Casa do Psicólogo.
- Sciacca, M. F. (1967). *Silêncio e palavra* (F. L. Chaves & M. T. Pasquini, Trads.). UFRGS.
- Sena-Lino, P. (2002). A literatura deve falar sobre o que nos é muito escuro [entrevista a Gonçalo M. Tavares]. *Público*. <https://www.publico.pt/2002/09/07/jornal/a-literatura-deve-falar-sobre-o-que-nos-e-muito-escuro-174232>
- Steiner, G. (1988). *Silêncio e linguagem: Ensaios sobre a crise da palavra* (G. Stuart & F. Rajabally, Trads.). Companhia das Letras.
- Tavares, G. M. (2005). *I*. Bertrand Brasil.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Editorial Caminho.
- Tavares, G. M. (2015). *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Companhia das Letras.
- Tavares, G. M. (2018). *Breves notas sobre a literatura-Bloom: Dicionário literário*. Relógio D'água Editores.

[recebido em 06 de setembro de 2023 e aceite para publicação em 06 de setembro de 2024]

ENTRE A IMPOSSIBILIDADE DE NOMEAR E A ARTE DA SUGESTÃO.**O DITO E O NÃO-DITO NO CONTO “A CHINA FICA AO LADO” DE MARIA ONDINA BRAGA**

BETWEEN THE IMPOSSIBILITY TO NAME AND THE ART OF SUGGESTION.

THE SAID AND THE UNSAID IN THE SHORT STORY “A CHINA FICA AO LADO” BY MARIA ONDINA BRAGA

Andreia Almeida*
a59368@campus.fcsh.unl.pt

No conto “A China fica ao lado”, publicado em 1968, Maria Ondina Braga narra a história de uma mulher anónima, exilada, que procura um médico para realizar um aborto. A narrativa incide sobre uma prática proibida tanto em Macau, onde se passa a história, como em Portugal, até 2007. Neste ensaio, interessa-nos analisar a forma como este tema é abordado pela autora. É feita uma análise das estratégias utilizadas pela autora para narrar um acontecimento traumático na vida de uma mulher, sem o nomear, recorrendo ao que Regina Louro chamou a ‘arte da sugestão’. Reflete-se e criam-se hipóteses explicativas para a escolha da autora de usar as estratégias identificadas como forma de narrar. Para concluir, recorre-se à crítica feminista para questionar se a arte de narrar da autora, que se manteve para lá do 25 de Abril de 1974, contribui para a invisibilidade das mulheres, das suas vivências e violências que sofrem, ou se, pelo contrário, constitui uma forma de dar visibilidade a essas situações.

Palavras-chave: Não-nomeado. Não-dito. Arte da sugestão. Aborto. Maria Ondina Braga.

In the short story “A China fica ao lado”, published in 1968, Maria Ondina Braga tells the story of an anonymous, exiled woman who seeks a doctor to perform an abortion. The narrative focuses on a practice prohibited both in Macau, where the story takes place, and in Portugal, until 2007. In this essay, we are interested in analyzing the way in which the author approaches this topic. We analyze the strategies used by the author to narrate a traumatic event in a woman's life, without naming it, using what Regina Louro called the 'art of suggestion'. We reflect about and create explanatory hypotheses for the author's choice to use the strategies we identified as a way of narrating. To conclude, we use feminist criticism to question whether the author's art of narration, which continued beyond the 25th of April 1974, contributes to the invisibility of women, their experiences, and the violence they suffer, or whether it constitutes a way of giving visibility to these situations.

Keywords: Unnamed. Unsaid. Art of suggestion. Abortion. Maria Ondina Braga.

* Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0009-0004-7413-1422.

•

1. Introdução

Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit.
Marguerite Duras

Numa primeira leitura de *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras (2014), há uma impressão de que pouco é dito em todo o romance. E, no entanto, grande parte dele é constituído pelo diálogo entre duas personagens que se conhecem após um crime. Mulher e homem encontram-se durante vários dias no mesmo café onde se sentam, bebem vinho, conversam. Mas o seu diálogo é povoado por silêncios, ideias interrompidas, não-ditos. Como se constrói uma narrativa em que o que prevalece é a sensação de que se leram silêncios? Como se escrevem – inscrevem – silêncios? Como podem as palavras esconder, ao invés de revelar? A autora francesa era mestre nessa arte. A arte do silêncio. A arte de gritar sem ruído, através da escrita.

No primeiro conto da coletânea *A China Fica ao Lado*, de Maria Ondina Braga (1976), publicado em 1968, conto que dá nome ao conjunto, encontramos também uma forma de narrar cheia de silêncios, de ditos e não-ditos. A leitura deste conto, como do mencionado romance de Marguerite Duras, provoca-nos o mesmo tipo de questões: como dizer, calando? Como narrar acontecimentos sem os nomear?

A escolha deste conto permite refletir sobre o difícil equilíbrio entre contar uma história sobre um acontecimento traumático na vida de uma mulher, fazendo uso daquilo a que Regina Louro (1988) chamou a ‘arte da sugestão’, num ensaio sobre o livro *Lua de Sangue* de Maria Ondina Braga, publicado em 1986.

Neste ensaio procura-se, portanto, analisar a arte de narrar uma experiência traumática sem a nomear: como o faz a autora? Que estratégias utiliza?

Contudo, pretende-se igualmente problematizar: porque escolhe a autora não nomear esse trauma? E o que acontece ao não-dito? Quais as possíveis consequências da não-nomeação deste tipo de experiência feminina à luz da crítica feminista?

2. A sugestão está no que se diz, no que se cala

A primeira dificuldade que enfrentamos para falar deste conto prende-se com a tarefa de fazer a sua sinopse. Não que não seja possível enunciar algumas frases sobre “A China fica ao lado”, que exponham do que trata o conto. Contudo, há algo importante que se perde: a mencionada arte do silêncio, da insinuação, o jogo entre o dito e o não-dito, que constituem a forma do conto, e não podem ser captadas num resumo. Ainda assim, podemos dizer – apesar da irremediável perda – que esta é a história de uma mulher que vive em Macau, e recorre ao doutor Yu, um médico chinês exilado como ela, para realizar um aborto. Nesse movimento, conhecemos uma parte da sua história, um pouco sobre a sua família ilustre, sobre a avó de pés atados, sobre o presente de exílio e pobreza a que

ela e a avó estão sujeitas, mas também sobre o acontecimento que leva a personagem feminina a recorrer a uma prática proibida. Através do seu discurso interno, acedemos às suas reflexões, sentimentos, dúvidas, e ainda às suas esperanças e silenciosa resistência.

Aquilo que não pode ser apresentado em tão poucas linhas, que é mais desafiante de captar, é a forma como a autora constrói a sua narrativa. No artigo “A arte da sugestão em Maria Ondina Braga”, Louro (1988) considera que o resumo das três narrativas que analisa só pode ser feito “(...) à custa da destruição do clima que as envolve e transfigura a factualidade que as alimenta.” (p. 65) A ensaísta sublinha que essa transfiguração depende de um jogo feito pela autora através de movimentos de avanço e recuo na narrativa, bem como da alternância de narradores. Em “A China fica ao lado”, há apenas um narrador heterodiegético, pelo que a transfiguração dos factos se dá apenas no âmbito dos tempos narrativos, que analisaremos posteriormente.

Porque o que se perde na sinopse deste conto é a tal ‘arte da sugestão’, esta tem de ser analisada com maior atenção, passo a passo. Sobre essa arte de contar, diz Louro:

(...) a sugestão está no que se diz, no que se cala, na subtileza como o que se diz é dito e no modo como substância e forma se entrelaçam. Um último ângulo deverá completar os limites desta rede: a disponibilidade do receptor para participar nos rituais de que a autora é a discreta, embora persuasiva, oficiante. (1988, p. 65)

Esta forma de contar está já presente no conto “A China fica ao lado”, narrativa que nos surpreende pela sua subtilidade, pela sua dança entre o dito e o não-dito, entre o exposto (muito pouco) e o aludido. A história está lá e fala por si, mas as revelações são feitas com parcimónia e numa linguagem de tal forma cuidada e subtil que permitem à autora narrar o momento do aborto, sem dramatismo, sem uma exposição (excessiva) da dor e sofrimento da personagem. Nada é escamoteado, mas há um pudor (linguístico) que é mantido, mesmo numa situação de trauma. Referindo-se a este conto, Mateus e Williams (2023) sublinham como ele “(...) surpreende pela crueza do tema e pela paradoxal delicadeza da linguagem (...)” (p. 11).

Neste conto, a ‘arte da sugestão’ faz-se por meio de algumas estratégias, de entre as quais analisaremos, passo a passo, duas: o tempo, e o jogo entre o dito e o não-dito.

Começando pelo tempo, a narrativa não é construída de forma cronológica, mas de forma subjetiva. O narrador é heterodiegético com focalização interna, e a narração decorre dos pensamentos e sentimentos da personagem que se encontra numa situação de grande vulnerabilidade. Há um recurso frequente à analepsa, criando uma tapeçaria entre o momento presente e acontecimentos do passado. A narrativa é então tecida à medida das reflexões, associações e emoções da personagem feminina, no presente.

O conto tem início com uma pergunta: “- O doutor Yu está?” (Braga, 1976, p. 11), e segue-se uma descrição do local onde a personagem feminina se encontra, primeiro à porta do prédio onde procura o médico, depois no consultório e casa do doutor Yu. Não há uma descrição inicial da situação, nem da personagem, aliás, não acedemos ao seu nome. O leitor encontra-se, de imediato, frente ao acontecimento – a procura do médico –, e ao mal-estar que essa procura provoca na mulher: “Como iria contar-lhe? Seria preciso explicar tudo?” (Braga, 1976, p. 11).

Depois surge a primeira analepse, recurso que revela que, muitos anos antes, a avó da mulher que procura o doutor Yu tivera o seu filho mais novo na luxuosa clínica do médico, em Pequim. É por isso que a personagem o procura, e esta é a primeira pista de que se trata de um obstetra.

Todo o conto se passa durante o dia em que a personagem procura o médico no seu consultório, sendo narrada a consulta, a decisão da realização da intervenção naquele momento, o procedimento em si, bem como a sua recuperação, ainda dentro do consultório. Este é o tempo da história, e muitas vezes ele é introduzido por frases que indicam pequenos avanços na narrativa: momentos em que as outras personagens interrompem os seus pensamentos – “O doutor Yu entrou.” (Braga, 1976, p. 12) –; em que interagem com ela no consultório – “O médico conduziu-a a um quarto (...)” (Braga, 1976, p. 14) –; um momento de dor – “Sufocou um grito de dor.” (Braga, 1976, p. 13) –; e momentos de descrição do espaço, de mudança no mesmo – “A música extinguira-se.” (Braga, 1976, p. 19)

Há também o tempo do discurso e é este que contribui para a alternância de tempos em todo o conto. Como mencionado, a narração do tempo da história – do presente da personagem – é sucessivamente interrompida pelos pensamentos que a remetem para acontecimentos do passado. Esses acontecimentos vão desde a alusão aos costumes da China ancestral; à vida da sua família ilustre; ao acontecimento que marcou a sua infância quando “(...) os soldados haviam desligado os pés da avó” (Braga, 1976, p. 15). E ainda, ao exílio dez anos antes, em Macau; quando tinha treze anos e foram viver para o pagode, tornando-se a avó na empregada do mesmo; e depois como foi abusada durante uma aludida festa religiosa. Todas as revelações feitas sobre o passado da personagem e da sua família, ajudam a iluminar a complexidade da escolha do aborto, expondo o conflito a ela inerente.

Este processo de alternância entre tempos, contribui para a criação de uma expectativa no leitor. Como explica Louro (1988), o leitor é convocado a participar nesta construção, compete-lhe ir seguindo as pistas, ir criando o seu próprio mapa mental a partir das alusões, das revelações que a autora vai cuidadosamente concedendo, como pequenas dádivas.

O segundo aspecto prende-se com o jogo entre o que é dito e o que é calado, na narrativa. Em parte, essa dança é feita a partir da alternância entre tempos. Cada analepse contribui para dois movimentos que, embora sejam opostos, se tornam complementares. O recuo no tempo surge a partir dos pensamentos da personagem, que a levam do momento presente para algum momento do passado. Esse movimento constitui uma interrupção do tempo da história, e parece impedir que acedamos a informação que explique de forma explícita e encadeada, os motivos que levam a personagem a procurar o médico, porque opta por fazer um aborto, ou como engravidou. E, no entanto, a analepse que interrompe é também aquela que revela um pouco, porque adiciona à narração várias camadas de informação, às vezes de vários momentos do passado e, assim, acrescenta densidade ao momento presente, àquele que antecede o recuo no tempo. Deste modo, o uso desse recurso contribui, de forma insinuante, para que o leitor construa possíveis justificações e motivações para as escolhas da personagem. O campo é de alusões, não de

certezas, e embora as analepses funcionem como interrupções, a alternância entre tempos é feita com tal subtileza que não há uma sensação de corte na leitura do conto.

Para além da questão do tempo, outro exemplo deste jogo prende-se com a ausência de nomeação do aborto. Em momento algum do texto é usada esta palavra ou um sinônimo. Mas mais do que isso, apenas a meio do conto podemos ficar mais seguros de que a situação narrada corresponde a um aborto, porque é usado um verbo que, embora não tenha o mesmo significado, aponta para uma recusa, um repúdio: “E agora? Porque chorava agora? Pelo filho que enjeitara certamente que não.” (Braga, 1976, p. 16)

Sobre a questão do aborto bem como da forma como engravidou, há ainda outra dificuldade. A narração destas situações vai sendo construída de forma faseada, por meio de avanços e recuos na narrativa, e compete ao leitor reunir as pistas que lhe vão sendo concedidas, para poder construir um sentido – direção e significado –, como se as pequenas revelações que vão sendo feitas fossem fragmentos da história que precisam de ser ordenados para que o leitor se aproxime da vivência da personagem, para que a compreenda.

Uma das incertezas que surge numa primeira leitura do conto, para a qual não há, de resto, uma resposta segura, é sobre a forma como a personagem engravidou, se foi, ou não, consequência de uma violação. Transcrevemos algumas passagens que contribuem para criar esta dúvida:

Alheamento era, aliás, a marca da sua vida. Daí não ter guardado as feições do homem, não ter querido guardá-las. Como responder às possíveis perguntas do doutor Yu, se jamais se interrogara a si mesma? Para quê justificar-se, se nunca lhe fora concedido escolher? (Braga, 1976, p. 12)

[]

De dentes cerrados a suster os gemidos, ela tentava recordar-se dos tectos sob que já tinha dormido. Na infância, altos, pintados... um dossel de seda? Depois, mais nítidos: de colmo, de canas de bambu... largas manchas de humidade, bolor a aveludar as paredes, bichos da noite a zunir... Entretanto, para estar ali naquele desespero, fora ao ar livre que se deitara. O peso do corpo do homem; o seu hálito quente.

Sufocou um grito.

O próprio doutor Yu a ajudava a levantar-se. Tão delicados os gestos do doutor Yu! E os do outro – ávidos, selvagens? Como se o velho médico quisesse compensá-la. Das duas vezes, porém, a mesma prostraçāo: cabeça oca, ventre derreado. (Braga, 1976, pp. 13–14)

[]

Como poderia amar o que lhe fora dado sem amor? (Braga, 1976, p. 16)

[]

O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada. (Braga, 1976, p. 17)

[]

Ainda bem que tudo fora tão efémero, que não fixara sequer as feições do homem. (Braga, 1976, p. 19)

Estas são as pistas que nos são dadas. Primeiro há uma alusão a um homem sem nome cujas feições não memorizou, depois à ausência de escolha da personagem e ao seu incômodo face às possíveis perguntas do médico, sem que saibamos a que escolha se refere. O segundo momento corresponde ao aborto, que adivinhamos sem que seja

nomeado, e nele volta a surgir a memória do homem sem nome, do seu corpo e hálito. Depois de concluído o procedimento médico, os gestos cuidadosos do médico voltam a recordá-la desse homem, com os seus gestos bruscos, opostos aos do doutor Yu. Algumas páginas depois, a sugestão de que o filho que enjeitara fora gerado sem amor, de que é uma “mulher só e abusada” e, por fim, a repetição de que não memorizara as feições do homem, de que tudo fora efémero, fazendo contrastar a efemeridade do momento da conceção com a complexidade inerente à decisão tomada.

O exercício de encadear as pistas que vão sendo dadas pela autora, ao longo do conto, poderia ser feito para analisar mais de perto como se vai construindo a ideia de que a personagem decide fazer um aborto, ou como vai evoluindo o seu estado anímico, desde o alheamento inicial até uma crescente revolta, mas também uma esperança no futuro. Aliás essa evolução está entrelaçada com o desfecho do conto, que mereceria uma análise e reflexão, num trabalho posterior.

3. Escrever é muito mais insinuar

Depois de analisarmos duas das estratégias usadas pela autora para narrar este conto, importa indagar sobre os motivos para o fazer.

Numa das entrevistas concedidas a Maria Antónia Fiadeiro (2020), reunidas no livro *Artistas, Artesãs, Pioneiras*, Maria Ondina Braga menciona que escreveu os contos que compõem *A China Fica ao Lado* depois de voltar de Macau, em 1962, em pleno Estado Novo. A publicação ocorreu em 1968 e a obra não foi censurada, apesar de três dos seus contos aludirem, de forma mais¹ ou menos explícita, à prática do aborto. Para além de ser uma prática penalizada em termos legais, em Portugal, o aborto ia contra a moral vigente. As mulheres que o faziam arriscavam-se a ser processadas se fossem descobertas, ficavam sujeitas ao julgamento da sociedade e, ainda, a uma prestação de cuidados de saúde negligente e desumana, como um excerto de *Novas Cartas Portuguesas* dá conta:

E contou-me, há anos, uma amiga minha, médica, que no banco do hospital eram tratadas com desprezo as mulheres que entravam com os seus úteros furados, rotos, escangalhados por tentativas de abortos caseiros (...), e que lhes eram feitas raspagens de útero a frio, sem anestesia, e com gosto sádico, «para elas aprenderem». (Barreno, Horta, & Costa, 2017, p. 205).

Um dos motivos para não falar de forma explícita do aborto, tal como de outros temas, seria a muito provável condenação da sociedade, o risco de o livro ser censurado e ainda, a autora ser alvo de um processo judicial. Falar de sexualidade, em particular da feminina, sobretudo quando eram mulheres a fazê-lo, era interdito. Falar sobre liberdade, sobre igualdade, sobre qualquer ideal que fosse contra a ideologia do Estado Novo, era um risco. Apesar da real ameaça, muitos foram os autores que publicaram livros subversivos da moral dominante. Como a censura dos livros nem sempre era prévia, estes

¹ No conto “O dia do grande frio” a menção é mais explícita, embora possa referir-se à contraceção ou ao aborto: “E as raparigas que aparecem a suplicar um impedimento para a gravidez!” (Braga, 1976, p. 156)

eram publicados, e só depois de analisados e considerados de conteúdo atentatório para o regime, eram apreendidos.

Teria Maria Ondina Braga utilizado os recursos acima expostos, recorrendo a uma linguagem plena de subtileza e de sugestão por este motivo? É uma explicação plausível. Seria uma forma de narrar uma experiência talvez mais comum na vida das mulheres do que o que as autoridades desejariam que se soubesse. Há uma denúncia dessa situação, neste conto, ainda que a linguagem não seja combativa. Essa denúncia está lá, nomeadamente na questão que a personagem coloca: “Mas não significavam, afinal, os pés atados da avó o longo e forçado destino da mulher?” (Braga, 1976, p. 16) A condição da mulher – note-se o coletivo patente neste nome – como um ser sem liberdade, aprisionado, é denunciada.

Outros livros que abordam o aborto, foram publicados durante o Estado Novo, sem sofrer a esperada censura. *Ela é Apenas Mulher* de Maria Archer, publicado em 1944, e *Grades Vivas* de Celeste Andrade, publicado em 1954, são dois deles. *Novas Cartas Portuguesas* não teve a mesma sorte, mas o processo judicial a que as suas autoras e editora foram sujeitas, deveu-se sobretudo ao seu cariz erótico, aliás, como forma de desqualificar o conteúdo político da obra, no qual podemos incluir o tema do aborto.

Não descartando esta razão, talvez haja outra explicação que se prende menos com o contexto político, e mais com a liberdade criativa da escritora. Embora Maria Ondina Braga tenha publicado algumas obras durante o Estado Novo, e o receio da censura pudesse ter motivado o desenvolvimento de uma escrita mais sugestiva, mesmo após a Revolução dos Cravos, a autora manteve e foi aprimorando o seu estilo subtil de escrever, como nos dá conta o artigo de Louro (1988) cuja análise incide sobre uma obra publicada em 1986. A própria autora, em entrevista a Maria Antónia Fiadeiro em 1987, afirma: “Acho um cansaço dizer tudo, explicar tudo. Acho muito banal explicar tudo. Escrever é muito mais insinuar.” (Fiadeiro, 2020, p. 459). E acrescenta que tudo o que escreve é muito pensado e escolhido, nada é casual. Importa-lhe a escolha das palavras, o som e a cadência quando são lidas em voz alta.

Ao invés de afirmar que escrevia livros, a autora preferira dizer: “estou a trabalhar numa história” (Fiadeiro, 2020, p. 462). E essas histórias são, muitas vezes, sobre mulheres anónimas, que passam despercebidas, mas que, para autora, têm uma história que merece ser contada:

São mulheres devastadas. Que têm aquela sabedoria que não se aprende. Vidas simples, ignoradas, e, no entanto, uma história para contar. A vida de cada uma é uma história e às vezes não se conta muita coisa. Pedaços de uma vida que vai acontecendo no dia-a-dia. (Fiadeiro, 2020, p. 462)

No conto que nos ocupa, a personagem principal parece enquadrar-se na descrição feita pela autora, uma mulher ignorada pela sociedade, mas devastada pela escolha que se sente impelida a fazer. Contudo, é sobretudo a última frase de Maria Ondina Braga que é pertinente para esta reflexão. Diz a autora que nestas histórias nem sempre se conta muita coisa, mas contam-se “pedaços de uma vida acontecendo no dia-a-dia” (Fiadeiro, 2020, p. 462). A forma como constrói o conto “A China fica ao lado” parece também

encadear pedaços da vida da sua personagem: pedaços do dia que decorre – o dia em que procura o doutor Yu –, alternados com pedaços da sua vida passada, bem como com pedaços do que espera para si, pedaços de resistência e de esperança. Como se fossem retalhos de tecidos diferentes, juntos para formar uma colcha.

Ainda sobre as suas personagens, a autora diz que as olha como se fossem criaturas com alma, por isso interessa-lhe “O remorso, o medo, aquele monólogo que cada um tem consigo e o que se passa com cada um quando se está só diante de nós (...)” (Fiadeiro, 2020, p. 462).

O cuidado com que escolhe as palavras, a atenção ao som e ao ritmo destas nas frases, a profundidade com que imagina e escreve as suas personagens anónimas, mas dignas da sua pena, constituem o seu estilo literário, a par da escolha de Maria Ondina Braga de não dizer tudo, de deixar silêncios, usar os não-ditos como espaços que o próprio leitor preenche, ajudado pelas insinuações e revelações que a autora vai fazendo ao longo desta narrativa, tal como sucede nas que são analisadas por Louro (1988).

4. O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada

No capítulo anterior vimos como, no conto “A China Fica ao Lado”, o uso da ‘arte da sugestão’ passava por um equilíbrio delicado entre o que é dito e o que é calado, e a alternância de tempos narrativos. Discutiram-se duas hipóteses para justificar o desenvolvimento desta forma de contar, por um lado, o contexto político que aconselhava cuidado na abordagem de temas tidos como subversivos, por outro, o próprio estilo literário da autora que se desenvolveu neste sentido durante o Estado Novo, mas se manteve assim para além da Revolução dos Cravos.

Importa-nos agora ir além dos motivos desta forma de escrever, questionando as suas consequências. O que acontece ao não-dito? Quais as consequências de sugerir ao invés de nomear? Quais as consequências para as mulheres da não-nomeação dos seus problemas e vivências específicas?

Uma das batalhas do Feminismo tem sido o combate à invisibilidade das mulheres, dos seus nomes, dos seus contributos para as várias áreas da sociedade, e também dos seus problemas e das suas vivências enquanto mulheres: os que lhes são específicos em termos biológicos, e os que lhes são específicos em termos culturais, ou como diz Djamila Ribeiro (2017) no ensaio *O que é Lugar de Fala?*, por ocuparem determinado ‘lugar social’. Segundo esta filósofa, na hierarquia social, esse lugar não está relacionado apenas com o género, mas implica uma visão interseccional, que considere a raça e a classe, na linha do pensamento de outras feministas. Assim, as mulheres negras ocupam um lugar baixo na hierarquia social, e os seus trabalhos, contributos para a sociedade, problemas, e vivências são mais invisibilizados do que os dos homens negros ou das mulheres brancas.

Caroline Criado Perez (2020) no livro *Mulheres Invisíveis*, publicado em 2019, associa a invisibilidade das mulheres a um mundo construído por referência aos homens. A autora expõe essa invisibilidade em várias áreas da vida, como ela pode ser nociva, até mortal, para as mulheres, por exemplo, no diagnóstico erróneo de uma doença ou na maior probabilidade de sofrer um acidente rodoviário grave, em ambos os casos porque os

sintomas das doenças e a segurança rodoviária são pensados tendo em conta os corpos dos homens, tidos como *neutros ou universais*.

A propósito de Clara Schumann, compositora que escreveu no seu diário que não acreditava ter talento criativo porque nenhuma mulher compusera até então, Perez (2020) explica que os nomes das mulheres não eram reconhecidos, porque assim que as mulheres morriam eram esquecidas, e o seu trabalho era relegado para o chamado ‘défice informacional de género’² ao ser atribuído a um homem.

Podemos então perguntar: Quantos contributos, obras e invenções de mulheres foram atribuídas a homens? Recentemente, a 2 de janeiro de 2024, no Recital “200 Anos de Canções escritas por Mulheres” do Ciclo de Música MIMA, Paula Castelar contava como a composição favorita da Rainha Vitória, “Sonata da Páscoa”, fora escrita por Fanny Mendelssohn, ao invés de sê-lo pelo seu irmão Felix, que a tinha assinado para que, desta forma, pudesse ser tocada e conhecida. Nunca poderemos saber quantos nomes de mulheres ficaram por conhecer, porque houve um irmão, um marido, ou um colega de trabalho que assinou uma obra em seu nome, porque esta não poderia ser assinada pela verdadeira autora.

Em Portugal, como noutras partes do mundo, multiplicam-se os projetos na academia, mas também promovidos por coletivos, livrarias, feministas, que pretendem resgatar os nomes das mulheres cientistas, escritoras, compositoras, de outras áreas.³

O combate à invisibilidade das mulheres faz-se, necessariamente, através da linguagem, por um lado, através do resgate e uso da voz, por outro, através do resgate e uso da escrita.

Segundo Macedo e Amaral (2005), “A crítica feminista veio reclamar uma dimensão política para a luta das mulheres, bem como para a representação do feminino e da diferença sexual *na e através*⁴ da linguagem, local privilegiado da construção e da representação da identidade.” (p. XXXI) Assim, tem havido muitas autoras feministas a pensar sobre a linguagem, sobre o papel dela na perpetuação do sexismo, dos estereótipos, das discriminações, mas igualmente sobre a importância de as mulheres criarem uma linguagem própria.

No verbete “Voz” do *Dicionário de Crítica Feminista*, ‘dar voz às mulheres’ é considerada uma estratégia fundamental, “(...) que se opõe ao silenciamento patriarcal ou mutismo cultural das mulheres” (Macedo & Amaral, 2005, p. 194) Esse mutismo vê-se, por exemplo, na ausência da voz feminina nos “(...) mais prestigiados registos linguísticos – como o ceremonial religioso, a retórica política, o discurso legal ou científico, a poesia – sendo a sua voz silenciada quer por tabus ou restrições sociais, quer pelo costume e pela prática” (Macedo & Amaral, 2005, p. 194).

² O ‘défice informacional de género’ corresponde, de forma muito sucinta, ao silenciamento do “(...) papel da mulher na evolução da humanidade, quer a nível cultural quer biológico.” (Perez, 2020, p. 13) No prefácio da sua obra, a autora desenvolve este conceito.

³ Exemplos destas iniciativas: projeto de investigação da FCSH e outras instituições “*Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração*”; tertúlias literárias na Livraria Snob “Elas/Delas” promovida pela Snob, Faces de Eva e IELT; curso na FCSH “Mulheres compositoras: História da composição no feminino desde a Idade Média até ao Século XXI”; Ciclo de Música MIMA (Museu Internacional da Mulher Associação); livro *Portuguesas com M Grande*, de Lúcia Vicente.

⁴ Itálicos das autoras.

Recuperando o trabalho de Ribeiro (2017), ter ‘lugar de fala’ é ter o direito, na esfera pública, de usar a sua voz, de existir. Todas as pessoas deveriam ter este direito, independentemente do ‘lugar social’ em que se encontram, até porque, se tiverem esse direito, haverá uma possibilidade das pessoas no topo da hierarquia (homens brancos heterossexuais) estarem a ouvi-las e, portanto, a ouvir experiências, vivências, saberes de outras geografias, a ouvir outras possibilidades de ser.

No verbete “Sexismo e linguagem”, do dicionário atrás citado, afirma-se: “(...) é na linguagem e pela linguagem que a discriminação é feita de forma inconsciente e por isso mais opressiva” (Macedo & Amaral, 2005, p. 176). Essa discriminação faz-se de várias maneiras, nomeadamente, através do uso genérico do masculino, ou de “representações negativas e deficitárias da mulher” (p. 177), que contribuem para vê-la como subalterna do homem, tanto no dia-a-dia, como em obras de arte, em textos religiosos, filosóficos, entre outros.

Quanto ao resgate e uso da escrita, Hélène Cixous (2023) na obra *O Riso da Medusa*, publicada em 1975, denunciou como as mulheres sempre funcionaram “(...) ‘dentro’ do discurso do homem” (p. 66), e defendeu que as mulheres precisavam de apropriar-se da linguagem masculina, de ‘explodi-la’ para, de seguida, transformá-la a partir do seu corpo. A escrita feminina nasceria do corpo da mulher, rompendo com as regras e códigos que regulamentavam a linguagem masculina, e tornar-se-ia então uma forma de afirmar a diferença sexual, no texto, a que a autora chamou ‘sexta’⁵. Essa diferença afirmava-se na forma – a criação de uma linguagem própria –, e no conteúdo – a abordagem de temas específicos da mulher, como dissemos atrás, específicos em termos biológicos (por exemplo, maternidade, aborto) ou culturais (experiências e discriminações variadas com base no género).

Chegados aqui é preciso questionar: Se a crítica feminista tem dado tanta importância à voz e à escrita feminina, será que uma escrita que assenta na subtileza e no não-dito, pode estar a contribuir para o silenciamento de experiências e vivências comuns a tantas mulheres?

À data da publicação de “A China fica ao lado”, o aborto era uma prática ilegal e condenada pela moral dominante. A forma como Maria Ondina Braga narra as experiências do aborto e da violação neste conto, usando o silêncio, a sugestão, o não-dito, reflete a natureza de tabu da sexualidade feminina, da violência contra as mulheres, e da prática do aborto, em concreto, durante o Estado Novo, embora também antes, embora também depois, talvez ainda hoje. O trauma físico e psicológico destas experiências é igualmente reforçado pela ausência de uma narração assumida, pela não-nomeação, pelo uso do não-dito.

No livro *Feminismos: Percursos e desafios (1947-2007)*, Manuela Tavares (2011) dedica vários subcapítulos à luta pelos direitos à contraceção e à interrupção voluntária da gravidez, desde os anos 60 até 2007, ano da despenalização do aborto, em Portugal. A autora denuncia o silenciamento da prática do aborto, tanto no que diz respeito aos milhares de abortos clandestinos realizados, como ao número de mulheres com sequelas

⁵ Diz Cixous (2023): “Que tremam os padres, vamos mostrar-lhes os nossos sextos.” (p. 62), brincando com a junção das palavras *sexo* e *textos*.

ou que morriam pela sua prática. Em 1976, o programa televisivo “O Aborto Não é um Crime” de Maria Antónia Palla, foi suspenso e a jornalista “foi processada por «atentado ao pudor e incitamento ao crime».” (Tavares, 2011, p. 280).

Há certas palavras que parecem conter um perigo em si, dizê-las causa desconforto, e muitas delas dizem respeito à sexualidade da mulher: menstruação, masturbação, prazer, orgasmo, aborto, não querer ser mãe. Em 1968, também antes, talvez ainda hoje. No prefácio de *Ela é Apenas Mulher*, Maria Teresa Horta (2001) refere como algumas destas palavras, entre outras, eram proibidas, aquando da publicação desse livro, em 1944. Todas estas palavras parecem atentados ao pudor *per se*, talvez porque dizê-las é assumir que as mulheres têm sexualidade, e que esta não se reduz à capacidade de gerar filhos. Talvez porque a afirmação de uma sexualidade ligada à escolha e ao prazer, e não ao dever e ao sacrifício, abale os papéis tradicionais de mulher e de homem, que sustentam o patriarcado. Assim, podemos defender que, ao narrar um conto sobre uma mulher que faz um aborto clandestino, Maria Ondina Braga está a dar visibilidade a essa realidade. Está a afirmar que ela existe, a dar-lhe um contexto, razões familiares e culturais que condicionam as escolhas livres das mulheres. Está a mostrar que, apesar de ser um crime, a mulher que decide abortar, seja por que motivo for, e que tem condições para o fazer, opta por fazê-lo. O anonimato da personagem feminina, neste conto, confere-lhe uma dimensão universal. Ela é ‘qualquer mulher’. Deste modo, ocorre um reconhecimento de que, embora este não seja um evento fatal na vida das mulheres, qualquer uma pode ver-se na situação de uma gravidez não desejada e, portanto, perante o dilema de ter ou não ter esse filho.

O pensamento da autora sobre a sexualidade, a sua defesa do direito à contraceção e ao aborto, e “(...) dos direitos da mulher quanto a dispor do seu corpo” (Braga, 2023, p. 371) estão patentes em vários dos textos que integram o capítulo “Textos Publicados em Revistas e Jornais” de *Biografias no Feminino*, segundo volume de *Obras Completas de Maria Ondina Braga*. Parte desses textos é constituída pela apresentação de obras como *O Livro Branco do Aborto*, publicado por Le Nouvel Observateur, *Aborto – Direito ao Nosso Corpo*, de Cecília Metrass, Helena de Sá Medeiros e Maria Teresa Horta, *Aborto e Contracepção*, publicado pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, entre outros. Estes textos foram publicados após a Revolução dos Cravos e, neles, a autora expressa o seu pensamento de forma aberta, nomeadamente a defesa do direito da mulher a tomar decisões sobre o seu corpo, a escolher ter ou não ter filhos, e a que a interrupção voluntária da gravidez seja feita de forma legal, em condições dignas e seguras. A defesa do aborto constitui ainda o reconhecimento de que há mulheres que não querem ser mães, e devem ser livres para escolher não o ser.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, as três autoras questionam-se repetidamente sobre o que podem as palavras e o que pode a Literatura (Barreno, Horta, & Costa, 2017). Concluímos este ensaio afirmando o poder das palavras e da Literatura, que podem até falar sobre temas proibidos sem os nomear. Maria Ondina Braga soube usar esse poder. Teve a coragem literária e cívica de, em “A China fica ao lado”, abordar a prática clandestina do aborto. O seu estilo literário, pautado pela subtileza e pela sugestão, nada silencia; em vez disso, contribui para a denúncia da realidade retratada – a da personagem anónima e, potencialmente, a de qualquer mulher que se veja numa situação semelhante.

A não nomeação do aborto, os silêncios, os não-ditos fazem eco dos tabus sobre as vidas das mulheres e, sobretudo, sobre a sexualidade feminina. Sublinham a clandestinidade do aborto e, consequentemente, do sofrimento (físico, psíquico, social) da mulher que a ele recorre. Assim, através da ‘arte da sugestão’, a denúncia da condição de subalternidade da mulher é feita e a prática do aborto ganha visibilidade e legitimidade.

Referências bibliográficas

- Andrade, C. (1954). *Grades vivas*. Estúdios Cor.
- Archer, M. (2001). *Ela é apenas mulher*. Parceria A. M. Pereira.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M. V. (2017). *Novas cartas portuguesas* (11.^a ed.). Publicações Dom Quixote.
- Braga, M. O. (1976). *A China fica ao lado* (3.^a ed.). Editores Associados.
- Braga, M. O. (2023). *Biografias no feminino. Obras completas de Maria Ondina Braga* (Vol. 2). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cixous, H. (2023). *O riso da Medusa*. do Tempo.
- Duras, M. (2014). *Moderato cantabile*. Relógio d’Água.
- Fiadeiro, M. A. (2020). *Artistas, artesãs, pioneiras: Conversas singulares entre mulheres extraordinárias*. Edições Caixa Alta.
- Horta, M. T. (2001). Prefácio. In M. Archer, *Ela é apenas mulher* (pp. V– XII). Parceria A. M. Pereira.
- Louro, R. (1988). A arte da sugestão em Maria Ondina Braga. *Revista Colóquio/Letras*, 101, 64-69.
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Afrontamento.
- Mateus, I. C. P., & Williams, C. (2023). Prefácio. Companheiras de solidão e de leitura: Mulheres e escrita biográfica em Maria Ondina Braga. In M. O. Braga, *Biografias no feminino. Obras completas de Maria Ondina Braga* (Vol. 2, pp. 9–35). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Perez, C. C. (2020). *Mulheres invisíveis: Como os dados configuraram o mundo feito para os homens*. Relógio d’Água.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Letramento.
- Tavares, M. (2011). *Feminismos: Percursos e desafios (1947-2007)*. Texto Editores.

[recebido em 02 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 05 de agosto de 2024]

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E IMAGÉTICAS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* DE GUIMARÃES ROSA: UM OLHAR SOBRE “AS MARGENS DA ALEGRIA”**INTERTEXTUAL AND IMAGETIC RELATIONSHIPS IN GUIMARÃES ROSA'S *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*: A LOOK AT “AS MARGENS DA ALEGRIA”**

Alessandra Fonseca de Moraes*
alessandra.moraes@uemg.br

Este artigo tem como objetivo realizar uma leitura intersemiótica do conto “As Margens da Alegria” de João Guimarães Rosa e suas respectivas ilustrações, feitas por Luís Jardim para o livro *Primeiras Estórias*. A análise se concentrará na relação entre palavra e imagem, mostrando como essa interação sugere uma recriação da linguagem. Para alcançar esses resultados, utilizamos teorias gerais da ilustração, integradas com a teoria da semióse hermética de Umberto Eco, apresentada em *Os limites da Interpretação* (1990), e com a perspectiva de Carl Jung sobre alquimia. O estudo revela como as ilustrações não apenas complementam, mas também expandem e transformam o significado do texto literário, oferecendo uma nova dimensão interpretativa ao conto de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. Luís Jardim. *Primeiras Estórias*. Ilustração. Relação palavra-imagem.

This article aims to conduct an intersemiotic reading of João Guimarães Rosa's short story "As Margens da Alegria" and its respective illustrations created by Luís Jardim for the book *Primeiras Estórias*. The analysis will focus on the relationship between word and image, demonstrating how this interaction suggests a recreation of language. To achieve these results, we utilize general theories of illustration, integrated with Umberto Eco's theory of hermetic semiosis as presented in "The Limits of Interpretation" (1990), and Carl Jung's perspective on alchemy. The study reveals how the illustrations not only complement but also expand and transform the meaning of the literary text, offering a new interpretative dimension to Guimarães Rosa's short story.

Keywords: João Guimarães Rosa. Luís Jardim. *Primeiras Estórias*. Illustration. Word-image relationship.

•

* Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Divinópolis, Brasil. ORCID: 0009-0004-1257-9897

1. Introdução

O presente artigo dá continuidade a uma pesquisa iniciada há oito anos, cujo objetivo é realizar leituras intersemióticas dos contos do livro *Primeiras Estórias* (1962) de João Guimarães Rosa com ilustrações de Luís Jardim. No presente estudo, iremos nos ater à relação palavra-imagem do conto “As Margens da Alegria”, o primeiro conto do livro.

A introdução que se segue tem como propósito orientar a discussão que faremos neste artigo. Esta discussão está baseada nas teorias gerais da ilustração, na semiose hermética de Umberto Eco no livro *Os Limites da Interpretação* (1990) e na perspectiva de Carl Jung sobre alquimia.

Primeiras Estórias, segundo Dácio Antônio de Castro (1993), continha em sua primeira edição, uma nota de cabeçalho esclarecendo que Jardim fez tais desenhos a pedido do autor Guimarães Rosa. Conforme confirmado por Vilma Guimarães Rosa, "Em Primeiras estórias, o índice é ilustrado, conto por conto, linha por linha, segundo esboços de sua mão, habilmente redesenhadados por Luís Jardim" (Rosa, 1983, p. 73). É importante lembrar que Guimarães Rosa tinha por hábito desenhar suas personagens, rascunhar vinhetas e fazer os cenários de suas obras. Segundo o próprio autor, tais desenhos traziam um especial mistério e desvendá-los era muito importante.

Ao procurar estudos que trazem assuntos semelhantes àqueles que propomos estudar, poderemos citar o autor Dácio Antônio de Castro (1993), em *Primeiras Estórias – Roteiro de Leitura*, que faz um levantamento dos temas fundamentais do livro e analisa brevemente todos os contos (Castro, 1993, p. 69). Outro trabalho importante para o estudo é *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*, de Consuelo de Albergaria (1977), o livro enfatiza o “Grande sertão”, mas, na segunda parte, a autora disserta sobre “Os desenhos cabalísticos” (Albergaria, 1977, p. 67) do livro *Primeiras Estórias*, na tentativa de comprovar uma presença esotérica na literatura rosiana (Albergaria, 1977, p. 71). Além disso, encontramos outros autores que analisam ilustrações em Guimarães Rosa, como as imagens que foram feitas por Arlindo Daibert¹: *As Dobras do sertão: Palavra e Imagem* (Drumond, 2008) e *Daibert, Tradutor de Rosa: Outras Veredas do Grande Sertão* (Nogueira, 2006). Outro trabalho que trouxe uma leitura análoga ao que propomos foi *GrndSrt – Vertigens de um Enigma* (2001), de Marcelo Marinho. Nessa obra, o autor estuda cada elemento da ilustração do *Grande Sertão: Veredas* e vê neles a correspondência aos hieróglifos e a possibilidade de multiplicar as interpretações do texto escrito.

É importante pensarmos sobre a relação palavra-imagem como uma possibilidade de tradução, sendo a atividade de traduzir “rasurar a forma significante” (Tápia & Nóbrega, 2015, p. 103), dela se podendo extrair uma mensagem. Porém, em se tratando do texto escrito por Guimarães Rosa e da ilustração feita por Luís Jardim, estamos diante da impossibilidade da não-tradução, devido ao versar da prosa-poética. Por isso, a tentativa de uma tradução do escrever rosiano foi chamada por Haroldo de Campos (Tápia

¹Arlindo Daibert, mineiro, atuou de 1970 até 1993, ano de sua morte. Ganhou prêmios nacionais e internacionais e garantiu seu lugar entre os maiores desenhistas de sua geração. O artista se debruçou sobre o projeto literário de Rosa e realizou uma série de 71 desenhos, colagens, aquarelas e xilogravuras baseados na obra *Grande Sertão: Veredas* (Nogueira, 2006, p. 18).

& Nóbrega, 2015, p. 107) de um “duelo indecidível” que, quando traduzido, produz uma transcrição, uma prática semiótica especial que visa à “reconfiguração do intracódigo” (Tápia & Nóbrega, 2015, p. 133), presente na função poética da língua. Os autores acreditam que quanto mais difícil é traduzir um texto, mais é possível a abertura a recriá-lo e transcriá-lo. Optamos pela tradução intersemiótica por ser um processo de transcrição que opera no interior do texto escrito e desvela o percurso da função poética.

Ler um livro ilustrado é uma experiência de expansão do entendimento, onde o leitor transita entre o verbal e o visual. Palavras e imagens se complementam, preenchendo lacunas uma das outras ou deixando espaços para a intuição do leitor (Nikolajeva & Scott, 2011, pp. 14–15). Esta dinâmica cria uma interação rica que pode intensificar a compreensão e a apreciação da obra literária, pois cada elemento oferece uma perspectiva que enriquece a narrativa.

As ilustrações possuem uma polissemia inesgotável, permitindo inúmeras interpretações. Em *Lendo Imagens* (2001), Manguel reforça essa ideia ao afirmar que a linguagem humana é composta por palavras que se traduzem em imagens e imagens que se traduzem em palavras, sendo ambas essenciais para a formação do nosso entendimento (Manguel, 2001, p. 358). Luís Camargo (1995) complementa as ideias de Manguel ao afirmar que a ilustração é um texto em si. Ele critica a visão de que ilustrações são meramente extensões do texto escrito, incapazes de comunicar por si mesmas. Essa perspectiva pode levar os leitores a procurar apenas os significados do texto nas ilustrações, empobrecendo sua compreensão: “Os estudos literários em geral negligenciam o aspecto visual ou tratam as imagens como secundárias” (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 17), sendo que um livro ilustrado é revelado apenas quando há uma leitura da interação entre palavras e imagens (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 18).

Para definir a base teórica optamos, principalmente, como dissemos, por Umberto Eco, em particular o livro *Os Limites da Interpretação* (1990). O recorte que faremos surge na segunda parte da obra, onde o autor disserta sobre os aspectos da semiose hermética. Para o referido autor, os textos enigmáticos conservam uma *aura sagrada* (Eco, 1990, p. 24). Além disso, no uso da linguagem hermética, quanto mais ela se valer de símbolos, ambiguidades e polivalências, mais estará apta a *nomear um Uno* (Eco, 1990, p. 25). Umberto Eco diz que interpretar uma obra dotada dessa “tradição hermética” ou “uma mística da interpretação ilimitada” (Eco, 1990, p. 31) pode ser perigoso, pois, ao perceber muitas conexões, nota-se um universo aberto, de modo que é preciso cuidado com a ideia de que o texto “diz tudo”, ainda que afirme que “sob certo ponto de vista, toda coisa tem relações de analogia, continuidade e semelhança com toda e qualquer outra” (Eco, 1990, pp. 32–33). Diante isso, o autor alerta para uma interpretação “sã”, que escape da “síndrome da suspeita”. Pela semiose hermética é possível deslizar de significado para significante, podendo encontrar um significado universal e transcendental, representando a plenitude do significado; entretanto, esse seria continuamente proposto, ainda que o significado último seja o segredo inatingível, levando a uma interpretação infinita.

Continuando na busca da nossa base teórica, enfatizamos ainda que Umberto Eco apresenta as características de um texto hermético, baseando-se no discurso alquímico. Ao ler a teoria do semiótico italiano, consideramos que ela é pertinente para *Primeiras*

Estórias, e afirmamos, assim, que este se trata de um livro cujas linguagens são hermético-alquímicas. O discurso alquímico pode apresentar perspectivas desde a famigerada ideia de que os alquimistas buscam transformar outros metais em ouro (alquimia prática operativa), até à concepção de que o ouro é, na verdade, um mistério religioso, como a própria transformação espiritual (alquimia simbólica). Este último está no plano das metáforas, onde o discurso pode também significar transformações simbólicas no campo da linguagem. “Se a linguagem alquimística é uma linguagem em que se manifestam símbolos de natureza variada, e como tal deve ser interpretada, então entramos na dinâmica do símbolo (religioso ou estético)” (Eco, 1990, p. 51). No discurso alquímico, “o autor fala do que já disseram outros alquimistas” (Eco, 1990, p. 52), o que é um fenômeno da semiose hermética, pois nisso consiste a simpatia da “semelhança universal”. A linguagem é reelaborada de forma a usar novas palavras e novas imagens, que traduzem o significado de várias palavras e imagens; assim, o sentido desliza sempre em busca do segredo, apontado por outros textos que vieram antes. E, por se tratar de um discurso hermético da semiose alquímica, lidaremos sempre com o indizível e as interpretações que faremos não poderão ser definitivas:

[...] em cena a infinita traduzibilidade de um discurso para outro, de um termo para seu oposto, e nos dá a imagem viva de uma semiose hermética em ação, como processo em que passamos, *ad infinitum*, de símbolo para símbolo sem jamais podermos identificar a série de objetos e processos cujo segredo estaria sendo revelado (Eco, 1990, p. 61).

Em um livro denominado *José Olympio, o Editor e Sua Casa* (2008), onde se encontra uma vasta pesquisa sobre os livros publicados pela Editora José Olympio, se diz que Rosa participava ativamente na criação das orelhas, capas e contracapas. E que ele inicialmente desenhava em diversas cores e tamanhos de letras (Pereira, 2008, p. 114), além do fato de que ele gostava de desenhar e seus ilustradores seguiam suas indicações. Vilma Guimarães Rosa, filha do autor, chama as ilustrações de *Primeiras Estórias* de “pictogramas” (1983) e afirma, em seguida, que “Em *Primeiras estórias*, o índice é ilustrado, conto por conto, linha por linha, segundo esboços de sua mão, habilmente redesenhados por Luís Jardim” (Rosa, 1983, p. 73). A primeira edição do livro reafirma essas ideias, pois nela havia uma explicação dizendo que Jardim fez seus desenhos-miniaturas a pedido de Rosa, com “paciência chinesa”, compondo o índice geral.

Logo, com essa explanação, evidenciamos que João Guimarães Rosa preocupava-se com o universo da visualidade. Ou seja, o universo literário do autor é atravessado pelo universo visual e isso também se dá no sentido contrário. Após a breve introdução posta, podemos nos ater ao que propomos analisar: o texto escrito e o texto imagético², numa perspectiva intersemiótica.

² As citações do livro *Primeiras Estórias* foram extraídas da edição da Nova Fronteira (2005).

2. Conto *As margens da alegria – O Menino via*

O conto em questão divide-se em cinco partes, que são chamadas de “movimentos”, por Dácio de Castro³ (1993, p. 24). Tais divisões apresentam a trajetória de uma criança, tratada por “Menino”,⁴ que faz uma viagem com seus tios. Sabemos que a ideia de viagem, via, travessia, caminho, é uma referência muito comum e importante na literatura rosiana, pois todas essas denominações são uma outra forma de se referir ao *Tao*, ou seja, ao caminho sagrado que nos leva à própria essência do ser, ao *self*.⁵ Antes de (re)iniciar a leitura do conto, achamos válido parafraseá-lo: na primeira parte temos a viagem do Menino com seus tios à “grande cidade” que, segundo a crítica, trata-se de Brasília, ainda que o conto não explice isso. Esta criança apresentada por Rosa é um menino que vê as novidades com um olhar de encantamento e beleza. Já no avião, sentado próximo à janelinha, ele também recebia carinho e atenção por parte dos tios e “vivia; sua alegria despedindo todos os raios” (Castro, 1993, p. 50).

Na segunda parte, após chegar à casa de madeira, onde se hospedaria, ele vê um peru. Aos olhos dessa criança, ele estava vendo algo majestoso, magnífico: “o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento” (Castro, 1993, p. 51). Isso o deixou muito impactado e após tê-lo visto foi chamado para um passeio.

Na terceira parte ele visita um lugar que seria “um sítio do Ipê” (Castro, 1993, p. 51) e continua deslumbrado com toda beleza natural que via. E pensava no peru com ansiedade de revê-lo. Ao voltar para casa, almoçou e foi ao terreiro, mas lá descobriu que o peru tinha sido morto para o aniversário do “doutor”, seu tio. O Menino então recebeu em si “um miligrama de morte”. No quarto momento, temos uma ênfase na dor dessa criança ao ter de lidar com a morte do peru, sendo dominado pela “circuntristeza” e esse círculo de tristeza é ampliado quando ele vê uma árvore também sendo derrubada. A quinta e última parte narra que apareceu novamente o peru, mas não era o mesmo, era outro, o que de certa forma amenizou um pouco o sofrimento. O segundo peru achou a cabeça do primeiro e começou a bicá-la com ódio. Tudo isso, para o narrador, era uma treva. Porém, no último parágrafo, essa dor foi aliviada quando o Menino vê, em meio a escuridão da floresta, um vaga-lume brilhante e lindo voando, o que gerou naquela criança um fascínio e a volta da alegria.

A ilustração feita por Luís Jardim para o índice deste conto é a seguinte:

³ Segundo o mesmo autor, Dácio de Castro, dividir o conto em cinco movimentos ligam-se diretamente às ideias platônicas de *ascese* espiritual: “A trajetória de ascensão do Menino lembra também a noção de harmonia superlativa entre os contrários: na alma do protagonista, os opostos se conciliam, trazendo o equilíbrio que possibilita a continuidade da vida” (1993, p. 26).

⁴ No primeiro parágrafo o termo “menino” está escrito com letra minúscula, somente na última frase deste mesmo parágrafo lê-se “O Menino”, em maiúsculas. Acreditamos que representa a possibilidade da criança se reconhecer como um indivíduo. O uso do artigo “O” mostra que agora ele já se define e se individualiza, pois cresceu (em vários sentidos).

⁵Jung, em *O Homem e Seus Símbolos* (2002, p. 219), explicita que através do *self* chegamos à plenitude de toda nossa existência.

Figura 1. Índice do conto “As Margens da Alegria”.Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim.

Na sequência de imagens (Figura 1), temos o símbolo do infinito, três árvores de pé, uma caída; no centro, o peru e o menino, seguidos por outra árvore caída, três árvores de pé e um símbolo onde há um círculo com uma cruz em cima, que remete para várias possibilidades interpretativas. Claramente, há na ilustração um jogo de espelho e, para iniciarmos a análise, optamos pela imagem do peru e do menino, que compõe o núcleo da imagem.

Figura 2. Recorte da ilustração enfatizando o núcleo da sequência de imagens no índice do conto “As Margens da Alegria”Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim.

Tal opção de iniciarmos o movimento de leitura pelo centro da ilustração indo para as margens não foi aleatório, pois, através de vasta crítica, sabemos que, para Rosa, sempre os “meios” das obras possuem uma carga de significância muito grande.⁶ Logo, bem no centro encontramos um peru e um menino.

A figura pueril, na literatura rosiana, é sempre marcada por uma grande complexidade e profundidade psicológica.⁷ Quanto a isso, pontuamos a importante contribuição dada por Benedito Nunes (1983, pp. 157–169) sobre o assunto. Ele discute os infantes míticos rosianos como uma referência de retorno às origens, sendo que, além disso, são eles: conciliadores de opositos; possuidores de sabedoria inata; nascidos da Unidade Primordial e, por isso, são anteriores ao caos e à separação dos elementos; dotados de uma alma reintegrada e plena de essência arquetípica, além de estarem inseridas “nas formas religiosas arcana: a Criança Primordial” (Nunes, 1983, p. 162). Já

⁶ Sobre o “centro” do livro *Primeiras estórias*, há importantes estudos. Em síntese: “Nessa construção orientada para o centro, encontramos bem no meio de *Primeiras estórias* o conto “*O Espelho*” que funciona como um eixo que movimenta-se sobre si mesmo e que articula as narrativas com o objeto livro. Ao se esquivar de uma fixação, “*O Espelho*” propaga movimentos centrípetos e centrífugos, o que significa dizer que o meio do livro dobra sobre si mesmo e que esse movimento faz com que o próprio livro e suas narrativas se desdobrem ao infinito” (Danese, 2019, p. 9).

⁷Em geral, a presença da criança, na literatura de Rosa, é fundamental. No livro *Primeiras estórias* é ela quem praticamente assume o protagonismo, pois a presença pueril está nas posições extremas das sequências dos contos “As Margens da Alegria” e o “Os Cimos”. Dessa forma, é uma criança que inicia e finaliza o livro e, no centro, ainda temos “A Menina de Lá”, “Pirlimpinsquice”, “Nenhum, Nenhuma” e “Partida do Audaz Navegante” (Morais, 2019, p. 71).

em *O Homem e Seus Símbolos* (Jung, 2002, p. 219), de acordo com as teorias de Jung, a criança milagrosa é o símbolo do *self*, e essa é a única forma capaz de redimir o ser humano; para o autor, a criança é símbolo universal de totalidade. Temos uma possibilidade de pensar que tal criança habita arquetipicamente o interior de cada sujeito, como bem pontuou Jung (2013, pp. 147–151) em relação ao *self*, sendo ela uma representação da “nossa criança interior”.

Em “As Margens da Alegria”, esta criança primordial, sai da sua casa de origem e, como na jornada do herói, vai viver a realidade da vida (e da morte). No conto há uma frase, usada como subtítulo neste trabalho, que diz: “O Menino via” (Rosa, 2005, p. 50, grifo nosso). Lembremo-nos, como já dito, que a palavra que mais define a poética rosiana é *travessia*. Uma metáfora do *Tao*, que é a *Via*, o Caminho para o Uno. É interessante observar que Rosa inicia o conto afirmando o seguinte: “Esta é a estória” (Rosa, 2005, p. 49). Logo, afirmamos que esse conto, “As Margens da Alegria”, trata-se de um rito de iniciação de um menino que descobre ‘seu Caminho’, onde reconhece a vida, a morte, a tristeza, a alegria e a beleza. Ou seja, trata-se do próprio trilhar da Via e da percepção entre ele e o cosmo. Sua travessia se dá de forma física, pois ele realmente viaja com os tios, e também de forma metafísica, pois no seu interior ele passa por um processo de individuação.

Na segunda parte do conto o menino vê um peru no quintal, e esse encontro é fulcral para o que virá em seguida, pois, a partir desse momento, o Menino vive uma espécie de “transbordamento” de alegria diante de tanta beleza: “O Menino riu, com todo o coração” (Rosa, 2005, p. 51). Nas palavras de Alfredo Bosi, o “ver” está no “universo semântico do “de repente””(1988, p. 23), e, ao ver o peru, o Menino vai mudando sua visão de mundo e, assim, é “dotado de uma sabedoria infusa, que se vai manifestando, passo a passo, por degraus de iniciação, estágios de uma aprendizagem (o menino viaja)” (Nunes, 1983, p. 157), sendo um sujeito na travessia.

Porém, de acordo com o enredo, sabemos que este peru foi morto, pois seria servido no aniversário do tio.

Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele. O peru — seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. (Rosa, 2005, p. 52).

É importante salientar que esta passagem está na terceira parte do conto, ou seja, ela se situa no exato “centro” do conto, assim como a ilustração do Menino e o peru. O que enfatiza a grandiosidade que a “morte” toma na narrativa em geral, pois ela é a grande responsável por levar o Menino a conhecer o “grão nulo”, a dor, a solidão o que faz a alegria ficar à margem de si, como o próprio título do conto sugere. O acontecimento da morte é um dos pontos onde o Menino adentra ainda mais à complexidade da vida.

Outro acontecimento que o olhar do menino experimentou foi a chegada do novo peru e este bicou a cabeça decepada do outro, mais uma imagem de “trevar” o que levou o Menino a experienciar o ódio, a ferocidade e a dúvida. Neste instante, o dia ia

escurecendo, chegava a noite e também no interior daquela criança aparecia o lado sombrio do existir.

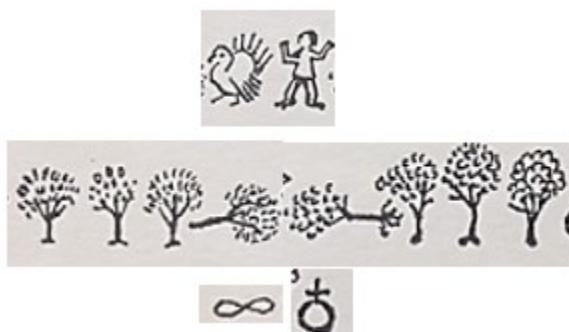
Figura 3. Recorte da ilustração enfatizando o núcleo e as árvores da sequência de imagens no índice do conto “As Margens da Alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.ª orelha do livro).
Nota. Ilustração de Luís Jardim.

Margeando o peru e o menino, temos as árvores: as duas que quase tocam as personagens estão derrubadas, elas são cúmplices e vítimas dos maus-tratos humanos. Na cena posta, o menino assistiu uma lâmina espessa de um trator derrubar uma árvore, “O Menino fez ascas (...) Ele tremia. A árvore que morrera tanto” (Rosa, 2005, p. 53), um contato doloroso com a morte. As árvores na ilustração podem significar que a própria floresta é um espaço de fascínio pela beleza da existência, mas é um local de muito sofrimento e perigos. É nos lugares de densidade natural que o Menino pensa que pode sair dali: “índios, onça, leão, caçadores” (Rosa, 2005, p. 50). Mas é diante desse “montão demais” mata/ mundo, que o Menino tem a volta da alegria diante da beleza da vida/via; é nela que ele vê o vaga-lume, uma luz verde da esperança, que de alguma forma reparam a deficiências das atitudes dos seres humanos. Uma possibilidade de interpretação da luz verde do vaga-lume será tratada posteriormente no conto à luz do símbolo alquímico que está na margem direita da sequência de imagens. Vale salientar, na figura 1, que a partir do centro (peru e Menino), existe uma simetria, um jogo de espelho em relação às árvores: são quatro de cada lado, e nas margens símbolos com significados ocultistas que de certa forma também se espelham. A saber, a correspondência especular:

Figura 4. Montagem da ilustração no índice do conto “As Margens da Alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.ª orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim. Montagem da ilustração enfatizando inicialmente o núcleo da sequência de imagens; abaixo o espelhamento preciso das árvores e dos dois símbolos enigmáticos, refletindo-se pelo significado e não apenas pelo signficante.

∞

“O infinito não é um ponto a ser alcançado, mas um lugar — ponto de partida — de onde o movimento se inicia” (Albergaria, 1977, p. 76). A imagem do símbolo do infinito é também chamada de lemniscata ou banda de moebius e compõe o início da sequência de

imagens. Ela se repete muitas de vezes no livro (sete vezes na capa e vinte e uma vezes no índice). A lemniscata é um símbolo grego para o infinito, sendo o conto todo ele uma busca de transcendência: “O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (Rosa, 2005, p. 53). O espaço que o Menino conheceu não é apenas uma área geográfica, mas um microcosmo, com ilimitadas possibilidades de questionamento da condição humana. O infinito, tal qual representado na ponta da ilustração, parece perpassar por toda a obra, evocando outras imagens, como num jogo de espelhos, produzindo sentidos infinitos e inesperados, atraindo o leitor a achar o início ou o fim da meada com a qual tentará interpretar o código fabuloso (Moraes, 2019, p. 118). A lemniscata é a metáfora da própria *via em si*, uma modalidade da “travessia humana” (Nunes, 1983, p. 84). A viagem-infinita do Menino (e de todo indivíduo) se inicia no primeiro conto *As margens da alegria* e é retomada no último *Os cimos*, e a lemniscata está exatamente nestes dois pontos, isto é, no início do primeiro e no fim do último conto:

Figura 5. Índice do conto “Os Cimos”.



Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).

Nota. Seta apontando a banda de moebius inserida pela autora.

E o final do livro tem os seguintes dizeres:

Só aquilo. Só tudo.

— "Chegamos, afinal!" — o tio falou.

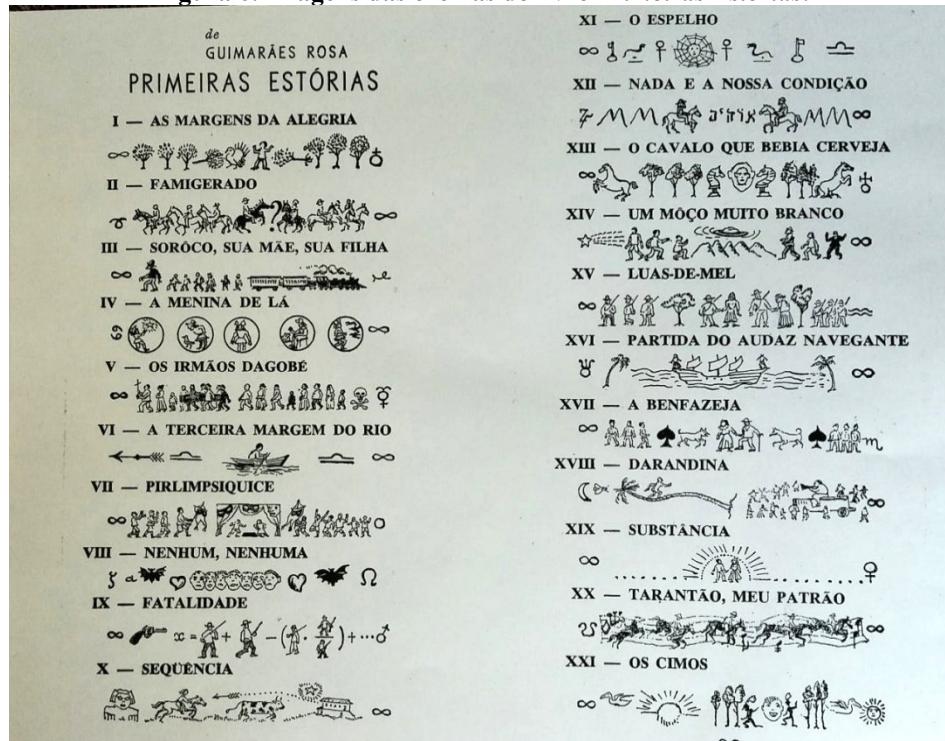
— "Ah, não. Ainda não..." — respondeu o menino.

Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida (Rosa, 2005, p. 209, grifos nossos).

Antes de adentrarmos aos mistérios da análise do último símbolo da sequência de imagens de Luís Jardim, gostaríamos de citar uma frase do conto que está indiretamente ligada à ilustração: “Seu pensamentozinho estava ainda na fase *hieroglífica*.” (Rosa, 2055, p. 53, grifo nosso). Já é sabido que as imagens do índice do livro possuem semelhanças com os hieróglifos, que são os caracteres sagrados da antiga linguagem egípcia (Blavatsky, s.d., p. 227) que podem ser lidos de diversas formas: da esquerda para a direita, da direita para a esquerda e até na vertical (Bakos, 1996, p. 21). No caso do conto em questão, optamos por iniciar a leitura das imagens pelo centro e expandir para as margens a fim de demarcar o jogo de espelho, mas poderíamos iniciar a leitura em qualquer ponto da sequência de imagens. O índice ilustrado como um todo é, de certa forma, semelhante a um papiro egípcio que detém em si muitos segredos iniciáticos que ora tentamos, modestamente, desvendar. É interessante observar que há uma esfinge no

canto inferior à esquerda, que ilustra o conto “Sequência” e outros símbolos egípcios como os que estão desenhados para o conto “O Espelho”, por exemplo.

Figura 6. Imagens das orelhas do livro *Primeiras Estórias*.



Fonte: Rosa (1964) (orelhas).

Já é sabido que aqueles que produziam os hieróglifos eram chamados de escribas e tinham um relevante papel social, dado que a eles era atribuída uma ideia mítica do mundo. Para os antigos egípcios, o mundo foi criado pelos deuses que, por sua vez, se individualizaram e depois designaram seres e coisas. Ou seja: tudo passou a existir pelas palavras. Além disso, acreditavam que foi o deus Thoth quem ensinou os hieróglifos para os humanos (Bakos, 1996, p. 35). Assim, também percebemos que o poder conferido às palavras, tanto nas ilustrações de Luís Jardim quanto nos hieróglifos, estabelece uma aproximação com a cosmovisão e a origem divina. Rosa, Jardim e os escribas repetem o ato da criação e se manifestam como deuses. Na feitura do índice ilustrado, Rosa e Jardim, além de enfatizarem o lado luminoso das palavras, deram também importância à não-palavra, aos silêncios, ao indizível que há em uma imagem, onde o verbal cede lugar ao não-verbal: o silêncio como forma de transcendência (Morais, 2019, p. 125).

Retomemos a citação destacada: “fase *hieroglífica*”. Viviane Danese, em sua tese, nos conta um fato interessante sobre Guimarães Rosa:

É interessante destacar o posicionamento de Guimarães Rosa em entrevista ao crítico literário alemão Walter Höllerer, para um canal televisivo em Berlim, em 1962. (...) O crítico pergunta a Rosa como ele chegou a esse novo formato de estórias mais curtas, como são as de *Primeiras estórias*, ao que Rosa responde dizendo que, enquanto colunista de um

suplemento literário, lidava com limitação de espaço para escrever e que isso é extremamente estimulante para o artista. Höllerer por fim indaga se Rosa pretende continuar reduzindo o tamanho das estórias, (...). Rosa responde, com ironia, dizendo que sua escrita chegará até o *hieróglifo*.(...).(Danese, 2019, p. 21)⁸

Numa leitura superficial da frase destacada entendemos que o pensamento do Menino ainda está na fase “do desenho” infantil. Mas numa leitura mais profunda, subterrânea, acreditamos que estar numa “fase hieroglífica” é estar na fase do sagrado, do primordial.

Dando prosseguimento à leitura, chegamos na parte da pesquisa que a princípio é a mais desafiadora. Em um artigo denominado “A Linguagem Oculta de Guimarães Rosa”, Jorge Fernando dos Santos nos diz que os “iniciados em Rosa” são sempre *convidados e desafiados* a interpretar seus enigmas muitas vezes sob a luz da alquimia, pois sua obra é muito maior do que se supõe e repleta de significados labirínticos que lhe dão abertura (Santos, s.d.). Logo, consideramos o convite/desafio aceite, e vamos ao trabalho. O último símbolo presente na sequência de imagens:

Figura 7. Índice do conto “As margens da alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim. Seta, feita pela autora, que aponta o símbolo a ser analisado.

Primeira observação: é sabido, através da crítica, e pelo jogo de espelhamentos que os símbolos que estão nas pontas das ilustrações sempre se ligam ao símbolo do infinito, logo eles também representam a infinitude. É como se ambos refletissem o infinito, um espelho em cada ponta, e assim não há limitação para seus significados: “a projeção de imagens irradiadas pelo espelho constitui uma outra dobra dentro do próprio conto” (Danese, 2019, pp. 38–39). Dito isso, nosso ponto de partida para a interpretação da sequência de imagens partiu dos estudos de Consuelo Albergaria (1977, p. 70) para o livro *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*. No livro citado, a autora divide os contos de *Primeiras Estórias* em vertentes esotéricas. Para a autora, o conto “As Margens da Alegria”, está relacionado à alquimia. Portanto, é nos estudos alquímicos que iremos nos ater para tentarmos aproximar-nos da grandiosidade da carga simbólica que o símbolo traz e sua consonância complexa com o texto escrito.

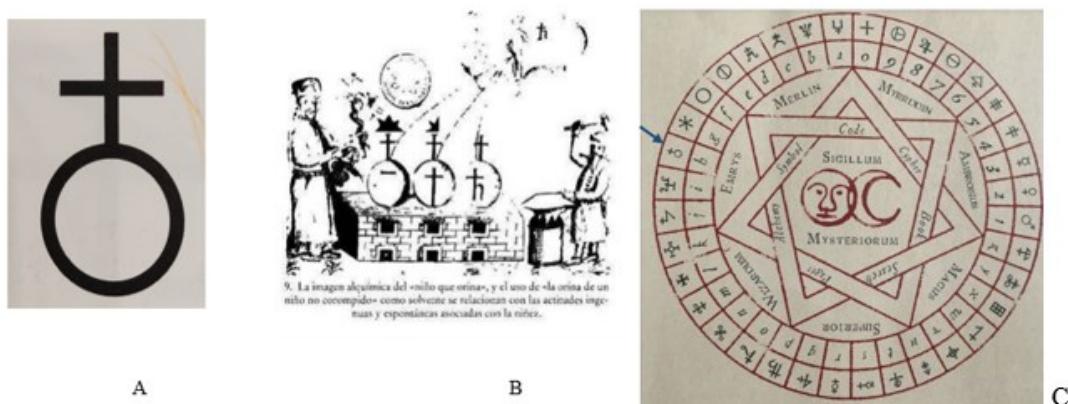
Em Umberto Eco (1990, pp. 52–55), buscamos a base para as nossas teorias a respeito da alquimia e do discurso hermético alquímico. O autor nos diz que interpretar uma obra que possui um discurso hermético alquímico é como estar diante de uma criptografia, ou seja, é enigmático, complexo, profundo, requer paciência e atenção aos

⁸A entrevista compõe o documentário “Outro Sertão”, dirigido por Adriana Jacobsen e Soraia Vilela. As imagens da entrevista estão disponíveis no YouTube (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>, acessado em 21/09/2018).

detalhes, em suma, é hermético, e está diretamente ligados a experiências espirituais, místicas e fabulações simbólicas onde cada termo, palavra e imagem tem um sentido que sempre desliza para outro. O discurso alquímico possui caráter “cosmológico e iniciático” (Eco, 1990, p. 53). Em geral a grande busca dos alquimistas é atuar sobre uma matéria prima e conseguir extrair dela a Pedra Filosofal, pois esta é capaz de transformar metais em ouro. A Pedra Filosofal seria então uma “consecução iniciática do conhecimento, o momento da iluminação” (Eco, 1990, p. 55), e ela também está relacionada ao Elixir da longa-vida, sendo que esse Elixir identifica-se com a Quintessência, substância que possui em si a perfeição.

Ao investigar o símbolo do círculo com a cruz, destacado a cima, em textos que tratam de alquimia, encontramos alguns, porém citaremos três:

Figura 8. Símbolo do círculo com a cruz em textos sobre alquimia.



Fonte: A. O'Connel e Airey (2010); B. Von Franz (1980); C. Steer et al. (2005).

Nota. Imagem A foi tirada de um dicionário de símbolos; imagem B do livro que trata de alquimia ligada aos estudos de psicologia analítica; imagem C foi retirada de um livro de Magologia que apresenta imagens alquímicas, a seta mostra a imagem da antinomia.

Na Figura 8-A temos de forma clara uma replicação do desenho que Luís Jardim fez para o conto “As Margens da Alegria” (a pedido de Rosa, como já elucidamos na introdução). Este desenho surge no dicionário de símbolos e, onde a imagem foi encontrada, lê-se a legenda: “Símbolo alquímico para a antinomia” (O'Connel & Airey, 2010, p. 264). Na Figura 8-B, temos três recipientes herméticos cujo formato do vaso é o próprio símbolo da antinomia e, segundo a legenda, os três guardam a urina de um rapaz incorrupto que será usada como solvente.⁹ (Von Franz, 1980, p. 36). E a Figura 9-C é o *Sigillum Mysterium*, que contém símbolos que são usados para a prática alquímica, um selo mágico ligado a tradições ocultistas e místicas. Descobrimos então, através do dicionário de símbolos (Figura 8-A), que a imagem alquímica escolhida para compor a leitura do conto é a da “antinomia” que representa, de forma geral, uma desigualdade ou conflito entre dois princípios ou elementos que são opostos. Para o processo alquímico essa etapa é muito necessária, pois leva a uma síntese superior em direção à transmutação. Essa junção

⁹ Não iremos aprofundar a análise da imagem alquímica apresentada na Figura 9-B pois esta foge ao objetivo do artigo, mas notamos que a alquimia possui dezenas de símbolos e que cada associação entre eles leva a outros significados. Logo, intuímos que estamos diante de um recipiente que une opostos e os transmuta. Mas esta é uma leitura superficial que merecia um estudo posterior.

de opositos apresenta a ideia de que uma transformação alquímica que ocorreu, pois reconhece a consubstanciação de duas forças aparentemente antagônicas para impetrar uma perfeição. Assim, torna-se importante adentrar mais profundamente nas possibilidades simbólicas do conto, pois estas nos ligam exatamente à possibilidade de olhar com mais afinco para o imaginário arquetípico antagônico que o permeia. “As Margens da Alegria” é uma estória rica em elementos que se opõem. Dentre eles podemos citar a dualidade entre a vida e a morte, a realidade e a imaginação, a solidão e a companhia, a natureza e a civilização, as “trevas” e a esperança. A narrativa também é antinômica em relação à ordem e ao caos e ao que chamaremos, numa perspectiva junguiana, de apocalipse e numinosidade, profano e transcendentais. Podemos então afirmar que são várias as oposições que constituem a narrativa. Numa perspectiva macro, o conto nos fala de um progresso (a construção de Brasília) à custa de uma grande destruição da natureza. Já no sentido micro, o Menino também tem seus sentimentos antinomianos, pois ele faz uma viagem cheia de belezas e também cheia de perdas.

“O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (Rosa, 1988, p. 11). A força da oposição apresentada pelo símbolo alquímico nos mostra que ainda que haja a destruição, há um olhar de construção: na mata, como no mundo, há escuridão, “trevas” e, em oposição, temos o idílico/ maravilhoso, conseguindo, através da imagem de um vagalume reaver a alegria. Jung em *Aion* (1990), diz que o Si-mesmo¹⁰, só pode ser descrito sob a configuração de uma antinomia, pois nele há o obscuro e o luminoso, o masculino e o feminino numa real totalidade que abrange os opositos constituindo um *complexio oppositorum* (Jung, 1990, p. 423). O autor fala ainda que o Si-mesmo é um absoluto paradoxo que “representa uma união virtual de todos os opositos.” (Jung, 1990, p. 136). Para ele, o transcendental só pode ser implicado se for descrito pela forma de uma antinomia.

No desenrolar do artigo é importante pontuar que a sequência de imagens marcam também uma antinomia cara à psicologia analítica: vida-morte-vida. No centro temos a morte do Peru, seguido pela morte das árvores, ampliando temos três árvores vivas e os símbolos da transcendência.

Figura 9. Ilustração enfatizando a circularidade “vida-morte-vida” no índice do conto “As Margens da Alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim.

Aqui, a vida e a morte ainda que “opostas” são complementares e possuem uma ligação intrínseca entre si, uma forma recíproca, um elo eterno e contínuo. De modo convergente,

¹⁰Para Jung, o “si-mesmo” é o centro unificador da personalidade, representando a totalidade e a integração do indivíduo. A resposta pode ser encontrada na obra *Memórias, Sonhos, Reflexões* (2010), escrita por Jung em colaboração com Aniela Jaffé.

ampliando o espectro, podemos então perceber que os conceitos da alquimia estão no conto como um todo, pois ela busca a transformação da matéria, seja no sentido físico ou metafísico:

“...em nenhum momento a alquimia separa as transformações da consciência do operador das transformações da matéria, se bem que nessa união misteriosa, atinja-se um ponto de equilíbrio profundo entre um mundo interior exteriorizado e um mundo exterior que se interioriza até o súbito aparecimento da iluminação.” (Jung, 1991, p. 154).

Na linguagem dos adeptos alquimistas se diz que essa transformação (iluminação) é a “Grande Obra” e ela passa por etapas. A primeira etapa, também chamada de processo iniciatório, é a que nos chama mais atenção pois é a etapa da *morte* que também pode ser denominada *cabeça de corvo*. Não seria leviano fazer uma possível analogia à “cabeça do peru” que foi encontrada atirada a um monturo: a degola do peru foi o primeiro contato do Menino com a morte, logo um “prelúdio necessário ao nascimento do iniciado ao mundo sagrado” (Hutin, 2010, p. 155). É interessante observar que, quando a cabeça do animal foi encontrada, o Menino sentiu dor, mas também um certo “entusiasmo”. É válido observar que a palavra “entusiasmo”, na sua etimologia, tem origem no grego antigo e é a junção de “en” (em) e “theos” (deus), ou seja, estar em um estado de *entusiasmo* é participar da experiência do sagrado e do divino. Assim, entendemos que a morte retratada no livro é um importante processo iniciático do Menino, tal qual prega a alquimia. Compreendemos também que de todas as antinomias apresentadas a mais representativa é a da relação vida e morte e, quanto a isso, há um tratado árabe alquímico denominado *Turba dos Filósofos* que diz:

“E sabe que o fim nada mais é do que o princípio, e que a morte é a causa da vida e o começo do fim. Vede negro, vede branco, vede vermelho e basta. Pois essa morte é vida eterna depois da morte, gloriosa e perfeita” (Alleau, citado em Hutin, 2010, p. 156).

Em suma, o símbolo da antinomia alquímica presente na ilustração é mais um enigma rosiano. Através das leituras que fizemos sobre alquimia, afirmamos que a “Grande Obra” é a capacidade do ser humano, representada no Menino, ir além das oposições, dos paradoxos, e que o verdadeiro segredo da alquimia é a iluminação. Sendo assim, achamos prudente tomar mais duas ideias que correspondem à alquimia que podem ser observadas no texto rosiano, sendo que ambas estão presentes na última parte do conto.

Para a alquimia, de acordo com Arthur E. Waite (2007), um dos símbolos importantes é a cor verde. Numa associação presente na quinta parte do conto temos o uso da cor verde na luz do vaga-lume: “Voava, porém, a *luzinha verde*, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume.” (Waite, 2007, p. 53, grifo nosso). A cor verde, associada à alquimia, representa uma etapa de transformação e renovação, pois nesta fase as substâncias alquímicas passam pela maturação e desenvolvimento. Interessa-nos pensar que neste momento do conto o Menino, após ver o inseto verde, passa por uma espécie de epifania, como a possibilidade da volta da “alegria”. Logo após esta passagem, o

narrador termina dizendo: “Era, outra vez em quando, a Alegria” (Waite, 2007, p. 53). É como se a estória pudesse ser recontada a partir deste fato numinoso,¹¹ dando um novo rumo na jornada do Menino.

A última associação da alquimia com o conto que elegemos é o fato de ele ser dividido em *cinco* partes, como já mencionamos no início. Tal divisão nos aponta diretamente à ideia da quinta essência, ou quintessência, tão falada pelos alquimistas. Ela representa, exatamente, o quinto elemento chamado de *éter*, ou *princípio da vida*, sendo os outros ar, terra, fogo, água. A quintessência é o elemento transcendente dos quatro outros pois é responsável por sustentar e conectar todos os elementos. Os alquimistas tentavam compreender e manipular a quintessência para chegar à transmutação dos metais, bem como à obtenção da pedra filosofal, que simboliza a perfeição e a imortalidade (Von Franz, 1980). Observamos que o conto como um todo está intimamente ligado à dualidade da essência humana. No entanto, identificar a relação das cinco partes com a quintessência pode ampliar os indicativos observados inicialmente, por isso desejamos evitar a simplicidade de delimitar e cartografar a estrutura seguindo uma lógica linear. Certamente um enigma rosiano. Por isso, “tudo é e não é”.

O que temos certeza em relação ao conto e sua ilustração é de que o Menino fez uma viagem a um mundo desafiador e doloroso. Ele é o herói da travessia, tanto de forma física quanto metafísica, do mundo que se apresentou. Aqui se torna clara a associação desta criança com um alquimista que manipula a quintessência. Para Vogler (2015), é o momento onde o herói, em sua jornada, retorna com seu elixir, com seu tesouro. Este tesouro é personificado na luz verde do vaga-lume que pisca/oscila como se mostrasse: vida-morte-vida, uma antinomia que faz a alegria sair das margens e nos aponta para a Lemniscata ∞ denotando o conceito de infinitude. O Menino, em sua travessia, no final, encontra significado e completude, ainda que circundado pela presença da morte.

Tudo no conto é associado à transformação, redenção e procura da essência da vida, elementos também presentes na alquimia. O Menino é um arquétipo do pequeno mago alquimista que encontra a quintessência, sendo este o elemento último e transcendental, fazendo que sua existência tenha significado.

3. Considerações finais

Guimarães Rosa e Luís Jardim, por meio da prosa poética do conto em questão, tecem uma estória verbo-visual que ecoa os princípios alquímicos principais, enfatizando a importância da travessia interna para alcançar a iluminação. É preciso estarmos muito vigilantes para embarcarmos na “viagem inventada no feliz” (Rosa, 2005, p. 49) e também aquelas viagens que interpenetram as trevas. As presenças do animal, das árvores, do símbolo alquímico da antinomia e a lemniscata são como uma fumaça saindo de um recipiente hermético e rodando como um espiral, em cinco movimentos, onde vidas e mortes, começos e fins se descobrem para encontrar a pedra filosofal.

¹¹ O conceito de numinoso, para Carl Gustav Jung, refere-se à experiência do divino, algo transcidente ao racional, e tem um efeito muito positivo na psique humana. Esta vivência, para o autor, é parte fundamental na jornada da individuação (Jung, 2008, p. 24).

Logo, para finalizar o que não tem fim, dizemos que ao analisarmos as ilustrações em conjunto com o texto escrito “As Margens da Alegria”, percebemos que cada parte do conto abrange uma ampla gama de significados, e tornamo-nos conscientes da existência de diversos "segredos" (no sentido alquímico) que deixamos para trás. Acreditamos que poderíamos dedicar-nos ainda mais à relação com a alquimia, mas procuramos seguir um caminho levado pelo pequeno alquimista arquetípico que povoa nosso imaginário coletivo, passando pelo caminho das “pedras que guardamos dentro” e, assim, ampliarmos as possibilidades interpretativas do texto verbo-visual.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada pelo Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ), edital PROPPG 10/2022 – Governo do Estado de Minas Gerais, UEMG. Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Processo SEI 2350.01.0015199/2022-45.

Referências

- Albergaria, C. (1977). *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Tempo Brasileiro.
- Bakos, M. (1996). *O que são hieróglifos*. Brasiliense.
- Blavatsky, H. (s.d.). *Glossário teosófico*. Ground.
- Camargo, L. (1995). *Ilustração do livro infantil*. Lê.
- Castro, D. A. de. (1993). *Primeiras estórias: Roteiro de leitura*. Ática.
- Danese, V. M. V. (2019). *Espelho, espelho meu... Estudo da forma em Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais]. <https://doi.org/10.17632/x2f2h75t4x.1>
- Drumond, J. N. (2008). *As dobras do sertão: Palavra e imagem*. Annablume.
- Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Eco, U. (1995). *Os limites da interpretação*. Ed. Perspectiva. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.005>
- Hutin, S. (2010). *História geral da alquimia*. Pensamento.
- Jung, C. G. (1991). *Psicologia e alquimia* (M. Rodrigues, Trad.). Vozes. <https://doi.org/10.1037/10843-000>
- Jung, C. G. (2002). *O homem e seus símbolos* (M. Rodrigues, Trad.). Nova Fronteira. <https://doi.org/10.1037/10843-002>
- Jung, C. G. (2010). *Memórias, sonhos e reflexões* (Compilação e prefácio de A. Jaffé). Nova Fronteira. <https://doi.org/10.1037/10843-003>
- Jung, C. G. (2013). *AION: Estudos sobre o simbolismo do self* (M. Rodrigues, Trad.). Vozes. <https://doi.org/10.1037/10843-004>
- Manguel, A. (2001). *Lendo imagens*. Companhia das Letras.
- Marinho, M. (2001). *GrndSrt – Vertigens de um enigma*. Letra Livre.
- Morais, A. F. de. (2019). *No jardim de rosa, o serpentejar de imagens e palavras: Estudo para o livro Primeiras estórias*. Adelante.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2011). *Livro ilustrado: Palavras e imagens*. Cosac Naify.
- Nogueira, E. (2006). *Daibert, tradutor de Rosa: Outras veredas do grande sertão*. C/Arte.
- Nunes, B. (1983). O amor na obra de Guimarães Rosa. In E. F. Coutinho (Ed.), *Guimarães Rosa: Coletânea* (pp. 157–169). Civilização Brasileira.
- O'Connel, M., & Airey, R. (2010). *O grande livro dos signos & símbolos* (Vol. 2). Editora Escala.
- Pereira, J. M. (2008). *José Olympio: O editor e sua casa*. Sextante.
- Rosa, J. G. (1964). *Primeiras estórias*. Livraria José Olympio.
- Rosa, J. G. (1967). *Primeiras estórias*. Livraria José Olympio.
- Rosa, J. G. (2005). *Primeiras estórias*. Nova Fronteira.
- Rosa, V. G. (1983). *Relembamentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Nova Fronteira.

- Santos, J. F. dos. (s.d.). A linguagem oculta de Guimarães Rosa. *Revista txt*, 5. <http://www.letras.ufmg.br/atelaeotexto/revistatxt5/jorgefernandoartigo.html>
- Steer, D. A., Gilbert, A. Y., Howe, J., Tomic, T., & Ward, H. (2005). *Magologia: O livro dos segredos do Mago Merlin* (I. M. Lando, Trad.). Brinque-Book.
- Tápia, M., & Nóbrega, T. (2015). *Haroldo de Campos – Transcriação*. Perspectiva.
- Von Franz, M. L. (1980). *Alquimia – Introdução ao simbolismo e à psicologia*. Editora Cultrix.
- Vogler, C. (2015). *A jornada do escritor: Estrutura mítica para escritores* (3.^a ed., P. Rissatti, Trad.). Aleph.
- Waite, A. E. (2007). *Museu hermético restaurado e ampliado*. Madras.

[recebido em 18 de janeiro de 2024 e aceite para publicação em 07 de setembro de 2024]



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00305/2020.