

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**AS BREVES DE GUERRA-PEIXE:
UMA PROPOSTA DE ALIAR
A TÉCNICA VIOLONÍSTICA AO INTERESSE ARTÍSTICO**

CLAUDIO SILVA DE MENEZES GUERRA

RIO DE JANEIRO, 2012

AS BREVES DE GUERRA-PEIXE:
UMA PROPOSTA DE ALIAR
A TÉCNICA VIOLONÍSTICA AO INTERESSE ARTÍSTICO

por

CLAUDIO SILVA DE MENEZES GUERRA

Monografia submetida ao Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música, sob a orientação do Professor Dr. Clayton Daunis Vetromilla.

Rio de Janeiro, 2012.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ney e Terezinha Fátima; ao meu irmão mais velho, Alexandre; e à minha madrasta, Laudicéa; pelo apoio e afeto.

Ao meu tio Ezio, pelo apoio e orientação para a vida, em seus diversos aspectos.

Ao meu primo Henrique, pelos exemplos de perseverança e naturalidade musicais.

A Cláudio Leite de Carvalho, meu primeiro professor de violão, pelos ensinamentos que transcendem o conteúdo musical.

A João Lanzillotti e Moisés Menezes, pelas ajudas e incentivos para a carreira musical.

Aos meus amigos da faculdade de Música, especialmente a Rafael Macedo Cunha, vulgo “Fera”, pelo apoio no campo musical e na vida.

Ao professor Clayton Vetromilla, pela paciência e estímulo à minha capacidade como violonista.

Ao professor Antônio Guerreiro, pelo estímulo à criação e à disciplina.

Ao professor Carlos Alberto Figueiredo, por inspirar em seus aprendizes autoconfiança e alegria para as atividades musicais.

À professora Gyata e ao grupo do projeto “Hospital como universo cênico”, por me fazerem sentir, na prática, que a arte alivia as dores físicas e da alma.

A Ana Carolina de Lima, pelo apoio moral e carinho que me deu, quando namorávamos.

GUERRA, Claudio Silva de Menezes. *As Breves de Guerra-Peixe: uma proposta de aliar a técnica violonística ao interesse artístico*. 2012. Monografia – Licenciatura em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia trata da relação entre a técnica instrumental e o interesse artístico. Intentou-se demonstrar a necessidade de se adaptarem as exigências técnicas do repertório ao patamar técnico de cada pessoa, bem como de se conferir a tais exigências uma plausibilidade, no que diz respeito ao resultado artístico. Buscou-se, mediante uma abordagem a mais lúdica possível, promover o avanço técnico aliado à formação de repertório, de modo a instrumentalizar a técnica do estudante do instrumento em prol de interpretações musicais mais seguras e autônomas, bem como de criações musicais mais fluentes. Para tanto, foi trazida à baila uma coleção de estudos para violão denominada Breves, composta por César Guerra-Peixe. Foram apresentadas a gênese e as características da coleção em questão, com base, principalmente, nos trabalhos de Ruth Serrão (1993) e Cláudio José Corradi Júnior (2006). Visando a respaldar as propostas e a corroborar as intenções deste trabalho, encontraram-se os referenciais teóricos de: Cecília Cavalieri França (2000), para o aspecto da relação entre compreensão musical e técnica; Vasco Mariz (2005), para o aspecto da aliança do interesse artístico à facilidade de execução; e de Henrique Pinto (1978), para o aspecto da dita “técnica pura”. Realizaram-se análises das Breves confrontando-as com algumas lições do método para violão de Oswaldo Soares (1962), para finalmente fazer-se uma avaliação da referida coleção.

Palavras-chave: violão, técnica, Breves, Guerra-Peixe, técnica pura, Tarrega, Oswaldo Soares, Henrique Pinto, Cecília Cavalieri França.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
I – CONTEXTUALIZAÇÃO DAS BREVES.....	4
II – QUESTÕES TEÓRICAS.....	12
III – ANÁLISE.....	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	24
BIBLIOGRAFIA.....	26

INTRODUÇÃO

Naturalmente, esta monografia surgiu de uma busca pessoal. Julgo necessário (permitam-me aqui abrir mão do plural de modéstia, que uso no decorrer das seções) explicar, ainda que brevemente, a origem do tema e como ela está ligada à minha vida.

No primeiro semestre de 2011, quando me matriculei na disciplina Monografia, ministrada pela professora Mônica Duarte, ainda não fazia ideia de qual assunto eu poderia abordar que pudesse render um trabalho acadêmico socialmente relevante. Eu não tinha uma experiência de ensino que pudesse virar um relato com resultados de pesquisa, tal como alguns colegas têm. Tampouco tinha larga experiência de dar aulas particulares, tendo tido alguns poucos alunos de violão.

Além disso, considerando o mercado de trabalho brasileiro, já se apresentavam dúvidas quanto à carreira de professor, ainda mais de Música; e, por questões pessoais, até mesmo minha permanência no curso de Licenciatura esteve ameaçada mais de uma vez. Isto com certeza fez surgir uma angústia íntima que me fazia perguntar a mim mesmo:

– Como é que posso escrever e lançar propostas para a área de Educação Musical, já que não tenho prática quase nenhuma e nem sei se vou conseguir levar adiante esta carreira?

Considerando tudo isso, minha dúvida acabou por me orientar, numa busca por encontrar a razão de eu estar na atividade musical. E resolvi, num primeiro momento, escrever algo relacionado ao violão, mas que fosse ligado à composição de canções. Percebi que, no momento em que vislumbrei meu tema, queria fazer algo que enfatizasse o objetivo criativo, catártico, da Música, e queria, ao mesmo tempo, repudiar a exigência excessiva da técnica. Fui notando que este meu repúdio era uma espécie de trauma que eu já vinha trazendo comigo há algum tempo e que era preciso abordá-lo, mesmo num trabalho acadêmico.

Foi neste contexto que fui buscar a orientação do professor Clayton, o qual, tendo escutado meus “rudimentos de intenções” para a monografia, me apresentou às *Breves*, de Guerra-Peixe. Por um lado, conhecer as *Breves* direcionou o trabalho mais para um estudo

sobre o processo de ensino musical do que para uma finalidade de composição. Por outro lado, a sugestão de adotar estas pequeninas peças para violão fez eu ver que não estava solitário, mas, sim, solidário, quanto à angústia de estudar técnica de maneira mecânica e desvencilhada de sua aplicação, e que havia uma solução para esta angústia, mediante um processo de estudo, é claro, mas que já me parecia mais prazeroso. A guinada que o professor Clayton ajudou a proporcionar ao tema da monografia reforçou, de pronto, uma dupla relevância do presente trabalho: estimular o estudo da técnica e a busca pelos objetivos expressivos musicais, tanto para o público em geral quanto para mim mesmo. Ou seja, surgiu um aspecto motivacional a ser tratado.

Toda esta conjuntura contribuiu para definir o escopo do trabalho como ele é hoje. E, com o foco definido, tratei de pesquisar a respeito da relação entre a técnica e o aprendizado musical. Mas, antes de adentrar o referencial teórico, foi preciso, na seção Contextualização, apresentar as *Breves* ao público, tratando de sua gênese, suas características e das intenções didáticas que estas peças traziam em si. Neste contexto, temos o respaldo de Ruth Serrão e Cláudio José Corradi Júnior.

Sobre as questões teóricas, trato da relação entre compreensão musical e técnica (encontrando um importante referencial num trabalho da educadora musical Cecília Cavaliéri França); da aliança entre interesse artístico e facilidade de execução (a qual parecia ser uma preocupação de Guerra-Peixe, conforme nos diz um interessante relato do historiador musical Vasco Mariz); questiono a técnica pura (em concordância com o saudoso Henrique Pinto, que, além de violonista, era pedagogo de seu instrumento); e, numa espécie de ponte para a seção seguinte, apresento o método para violão de Oswaldo Soares e os parâmetros usados como o norte essencial das comparações encontradas na seção Análise.

Nas Considerações finais, realizo a minha avaliação quanto às contribuições que espero que este trabalho preste às pessoas.

Desejo boa leitura e que o presente texto possa transcender sua forma escrita e o âmbito acadêmico, para ser inserido no contexto prático das vidas, ainda que com eventuais adaptações.

I – CONTEXTUALIZAÇÃO DAS BREVES

Em 1981, o compositor, professor, musicólogo, arranjador, regente e violinista César Guerra-Peixe (Petrópolis, 18 de março de 1914 – Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1993) escreveu e editou a partitura das *Breves: peças fáceis* para violão. Trata-se de uma coleção de dezoito peças organizadas em seis grupos de três peças (quadro 1), cujo objetivo expresso está manifesto no subtítulo geral “peças fáceis” e no prefácio da publicação:

As interessantes *Breves* estão escritas para o violão com os mesmos objetivos que as *Minúsculas* para piano, compostas pelo mesmo Autor.

Guerra-Peixe, que, com as *Lúdicas* para violão enveredara pelos árduos caminhos da simplicidade musical, surpreende-nos com essas graciosas obras.

Escritas com o propósito de ampliar o repertório de aula do aluno incipiente, sem, no entanto, comprometer o interesse artístico das obras para os alunos mais adiantados.

O autor certamente não tencionou destinar estas obras exclusivamente a crianças, conquanto possam ser executadas na área infantil, as obras dirigem-se também à juventude, e ainda, àqueles que, com mais ideia iniciam o estudo do instrumento.

Com esses objetivos, aparentemente simples, e com poucas linhas, Guerra-Peixe faz transparecer sua genialidade criadora, legando-nos estas obras de altíssimo nível musical, e rendimento sonoro evidente,

Cada *Breves* compreende uma pequena suíte em três pequenos movimentos, pode-se trabalhar cada *Breves* separadamente, mas, faz ótimo efeito, a execução integral do conjunto, na ordem em que originalmente foi escrito (GUERRA-PEIXE, 1981).

O “Prefácio” não está assinado, mas é provável que tenha sido escrito pelo violonista Nélio Rodrigues¹, que, à época, estava profissionalmente muito próximo de Guerra-Peixe. Conforme Claudio José Corradi Júnior, Rodrigues está ligado à gênese e estreia de várias obras para violão de Guerra-Peixe (CORRADI JÚNIOR, 2006) e, muito provavelmente, foi a pessoa responsável por escrever o dedilhado das *Breves*.

1

Nascido em Niterói (Rio de Janeiro), tocou com as mais importantes orquestras do país (Sinfônica Nacional, Teatro Nacional de Brasília, Orquestra Filarmônica e Orquestra Jovem do Rio de Janeiro, etc.). Foi presidente da União dos Músicos do Brasil e da Orquestra de Câmara do Brasil. Foi diretor musical do Plexus (Movimento do Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque) e vice-diretor da Escola de Música Villa-Lobos (Rio de Janeiro). Como diretor do Departamento de Música Clássica da Editora Vitale, editou dezenas de títulos. Procurou divulgar a música contemporânea para violão e muitos compositores escreveram peças especialmente dedicadas a ele.

Quadro 1: Informações contidas na partitura de *Breves: peças fáceis* para violão, publicada pela Editora Irmãos Vitale, em 1981.

Título	Subtítulo	Andamento	Data
Breves I	1 – Prelúdio alegre	Allegretto (semínima aprox.= 88)	3 de maio de 1981
	2 – Breve cantiga	Lento (colcheia aprox.= 96)	
	3 – Em cinco tempos	Con fuoco (semínima pontuada+semínima aprox.= 44)	
Breves II	1 - Ligaduras	Allegretto moderato (semínima aprox.= 60)	4 de maio de 1981
	2 – Harmônicos naturais	Andantino (semínima aprox.= 48)	
	3 - Arpejando	Allegro moderato (semínima aprox.= 88)	
Breves III	1 – Quatro ligadas	Allegretto moderato (semínima aprox.= 100)	6 de maio de 1981
	2 – Imperial	Moderato (colcheia aprox.= 80)	
	3 - Repetidas	Allegretto (semínima aprox.= 66)	
Breves IV	1 – Uníssonos	Allegretto moderato (semínima aprox.= 76)	13 de maio de 1981
	2 - Segundas	Andantino (semínima aprox.= 56)	
	3 - Terças	Presto (semínima aprox.= 126)	
Breves V	1 - Quartas	Allegro molto moderato (semínima aprox.= 92)	13 de maio de 1981
	2 - Quintas	Andante (semínima aprox.= 56)	
	3 - Sextas	Tempo de Paso-Doble (semínima aprox.= 76)	
Breves VI	1 - Sétimas	Alla Polca (semínima aprox.= 100)	14 de maio de 1981
	2 - Oitavas	Andantino (semínima aprox.= 44)	
	3 - Consecutivas	Allegro scherzoso (semínima aprox.= 100)	

Mais tarde, Guerra-Peixe explica que as seis *Minúsculas* (I. Introdução, Dramático e Marchando; II. Caminhando, Cantiga e No estilo carioca; III. Fanfarra, Valseando e Indiozinho carnavalesco; IV. Prelúdio, Contrastes e Caipira; V. Canto negro, Coral e Mãos cruzadas; e VI. Barroquinho, Noturno e Lembrando [Bella] Bartók) para piano, escritas entre 20 de fevereiro e 14 de maio de 1981, são peças didáticas, “para iniciante, mas não de caráter *infantil*”, e que, em 1984, sob o título de *Minúsculas II*, foram transcritas para quarteto de cordas, com “pequenas alterações”. O compositor acrescenta que cada uma das peças da série, constitui uma pequena suíte, com três movimentos, “que em partitura de piano não passa de duas páginas” (GUERRA-PEIXE, 1985, p. 1).

Ou seja, podemos supor que, na visão de Guerra-Peixe, as *Breves* são peças didáticas, dirigidas para um público de “iniciantes” na técnica violonística e, embora não possuam um “caráter *infantil*”, evocando a “simplicidade musical” sem “comprometer o interesse artístico”. Ao mesmo tempo, cada trio de micro-peças deve ser entendido como uma “pequena suíte”.

Provavelmente a estreia das *Breves* deu-se em outubro de 1984, por meio do violonista Nélio Rodrigues, que as apresentou em um concerto, realizado no Rio de Janeiro, na Sala Funarte, e em São Paulo, na Sala Guiomar Novaes, focalizando a produção camerística de Guerra-Peixe. Por ocasião de seus 70 anos, o compositor foi homenageado pelo Instituto Nacional de Música, da Funarte (INM), na série “Mestres da música brasileira”, série de apresentações com obras do “mestre petropolitano, cuja obra e cujas pesquisas folclóricas são riquezas incalculáveis do patrimônio do país” e dos compositores Ernesto Nazareth e Camargo Guarnieri (O GLOBO, 1984).

Na mesma oportunidade, o crítico João Marcos Coelho elogia o projeto patrocinado pelo INM e convoca o público para ouvir uma mostra significativa da produção do “consumado compositor brasileiro dono de excepcional metiê”. O repertório escolhido foi *Prelúdios tropicais*, para piano, *Rabeca triste*, para violino, *Bilhete de um jogral*, para viola, *Breves*, para violão, *Sonata n° 2*, para violino e piano, pelos intérpretes Aleida Schwertzer (piano), Jerzy Milewski (violino e viola) e Nélio Rodrigues (violão) (Coelho, 1984).

Posteriormente, Ruth Serrão aproximou as *Minúsculas* e o *Caderno de Mariza: peças fáceis* (I. Entrada; II. Violão a bordo; III Caprichosa; e IV. Menino da congada), de 1982/1983. Conforme a pianista,

Muitos de nossos grandes compositores tiveram a preocupação de compor peças fáceis, verdadeiras joias da literatura instrumental. O uso de material didático de excelente qualidade artística é imprescindível na compreensão da linguagem musical brasileira. As nossas danças, ritmos, melodias e formas, devem ser assimiladas da mesma maneira que as músicas de nossos antepassados europeus. César Guerra-Peixe, compositor, professor, violinista e pesquisador, é um dos expoentes máximos da música brasileira. Aos 79 anos de idade, continua em plena atividade criativa. Sua obra didática é bem diversificada e compreende obras destinadas à formação ‘teórica’ e peças musicais de cunho pedagógico. Dois exemplos da obra didática de Guerra-Peixe são o *Caderno de Mariza* para violão e *Minúsculas* para piano. Ambas da década de 80, apresentam o compositor na sua plenitude criativa onde o domínio das técnicas de composição e o nacionalismo inconsciente fundiram-se, resultando numa linguagem musical nacionalista, aliada a uma contemporaneidade harmônica, características dos grandes mestres de nosso tempo (SERRÃO, 1993, p. 199-200).

Serrão especula sobre a proposta do compositor, identificando em *Minúsculas* e *Caderno de Mariza* uma preocupação latente em se produzir “peças fáceis”, “material didático de excelente qualidade artística”, ou seja, obras “de cunho pedagógico”. Aqui, considerando que Guerra-Peixe anteriormente aproximou a proposta de *Minúsculas* e *Breves*, pressupomos que tais considerações são igualmente válidas para a coleção de peças

escritas visando àqueles que se dedicam a tocar violão, crianças ou jovens, iniciantes ou em fase de aperfeiçoamento.

O pesquisador Clayton Vetromilla aponta a possibilidade de se traçar um paralelo entre a produção para piano e violão de Guerra-Peixe ao contrapor os dez *Prelúdios tropicais* (I. Cantiga de folia de reis; II. Marcha abaianada; III. Persistência; IV. Ponteado de viola; V. Pequeno bailado; VI. Reza de defunto; VII. Tocata; VIII. Cantiga plana; IX. Polqueada; e X. Tangendo) e as dez *Lúdicas* (I. Fantasieta; II. Dança negra; III. Organum acompanhado; IV. Berimbau; V. Modinha; VI. Ponteado com ligaduras; VII. Diálogo; VIII. Diferencias brasileiras; IX. Notas repetidas; e X. Urbana) (ver também *Lúdicas [II]*, para violão e piano, e *Lúdicas [III]*, para violão e quarteto ou orquestra de cordas), ambas de 1979/1980 (VETROMILLA, 2002, p. 99-100). Por outro lado, em seu trabalho, Vetromilla não aborda especificamente o tema, concentrando-se em situar as obras para violão de Guerra-Peixe dentro de fases estéticas.

A obra de Guerra-Peixe, segundo Vetromilla, é marcada não somente por dois momentos de ruptura – entre as fases “Inicial”, “Dodecafônica” e “Nacional” –, mas também por três momentos de transição. Ou seja, a busca de uma linguagem mais refinada – das obras “folcloristas” às “neoclássicas” –, dentro da fase “Inicial”; a busca de uma linguagem mais acessível – das obras “expressionistas” às “expressionistas de cor nacional” –, dentro da fase “Dodecafônica”; e a busca de uma linguagem mais pessoal – da “objetividade folclórica” (e por extensão, do “folclorismo direto” ou do “folclorismo diluído”) a uma “abordagem liberada do folclore”, dentro da fase “Nacional” (VETROMILLA, 2002, p. 13-14). Em tal contexto, *Lúdicas*, *Breves* e *Caderno de Mariza* (ver também *Caderno de Mariza [II]*, para violão e flauta doce) estão dentro da tendência estética denominada “abordagem liberada do folclore” (VETROMILLA, 2002, p. 34-38).

A produção para violão solo de Guerra-Peixe inclui uma *Suíte*; cinco *Prelúdios*; uma *Sonata*; uma coleção de peças de caráter, as *Lúdicas*; duas coleções de peças de cunho técnico-didático, as *Breves* e o *Caderno de Mariza*; e, finalmente, um arranjo para a cantiga folclórica *Peixinhos da Guiné*. Tendo levantado informações a respeito da gênese e do contexto estético das *Breves*, a seguir, apresentamos um resumo da análise das obras que compõem a coleção, conforme Claudio José Corradi Júnior (2006) em sua dissertação, *César Guerra-Peixe: suas obras para violão*.

Em sua dissertação, Claudio José Corradi Júnior incluiu uma análise formal das *Breves* (CORRADI JÚNIOR, 2006, p. 191-218). O autor, em resumo, conclui que as formas das micro-peças se apresentam da seguinte maneira:

- *Prelúdio alegre*: A – B – A¹ (A: c. 1–8 / B: c. 9–14 / A¹: c. 15–19 / CODA: c. 20–21)
- *Breve cantiga*: A – B – A – CODA (A: c. 1–2 / B: c. 3–6 / A: c. 7–8 / CODA: c. 9–11)
- *Em cinco tempos*: A – B – A¹ – CODA (A: c. 1 – 7 / B: c. 8 – 11 / A¹: c. 12 – 14 / CODA: c. 15 – 16)
- *Ligaduras*: A – B – A¹ – B¹ – C – (C) CODA (A: c. 1–4 / B: c. 5–8 / A¹: c. 9–12 / B¹: c. 13–6 / C: c. 17–21 / (C) CODA: c. 22–23)
- *Harmônicos naturais*: A – A¹ – CODA (A: c. 1–4 / A¹: c. 5–6 / CODA: 3º t. do c. 6–8)
- *Arpejando*: Conforme os *Prelúdios nº 1* [para Léo Soares], 1969; *nº 2* (em forma de Estudo) / para Geraldo Verpar; e *nº 3* / Ao prof. Sílvio Serpa Costa, essa obra tem sua leitura distribuída em duas pautas com clave de sol, cujas cordas soltas são lidas na pauta superior e as cordas dedilhadas na inferior. Composta de uma célula ou motivo que se repete por toda a obra com pequenas modificações melódico-harmônicas. Trata-se, portanto de uma espécie de “prelúdio”, nos moldes do prelúdio barroco, como vemos no primeiro *Prelúdio* do Vol. I, do *Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Nas terceira e quarta cordas do violão, o autor trabalha duas linhas melódicas que constituem uma única frase ao longo dessa composição. A primeira semifrase está entre os c. 1–5, e a segunda, c. 6–10. No compasso 5, temos o ponto culminante da obra, seguido de afrouxamento melódico comum no exercício da composição.
- *Quatro ligadas*: A – B – C – A¹ – B¹ (A: c. 1–4, B: c. 5–8, C: c. 9–11, A¹: c. 11–12, B¹: c. 13–14)
- *Imperial*: A – A¹ – A (A: c. 1–8, A¹: c. 9–16, A: c. 17–24)
- *Repetidas*: A – A¹ – A² (A: c. 1–4, A¹: c. 5–8, A²: c. 9–12)
- *Uníssonos*: A – A¹ – A² (A: c. 1–7, A¹: c. 8–13, A²: c. 14–18)
- *Segundas*: A – B – A – CODA (A: c. 1–7, B: c. 8–10, A: c. 11–12, CODA: c. 13–15)
- *Terças*: A – B (A: c. 1–6, B: c. 7–11, CODA: c. 12–13)
- *Quartas*: A – B – A¹ (A: c. 1–8, B: c. 9–12, A¹: c. 13–16)

- *Quintas*: A – B – A¹ (A: c. 1–4, B: c. 5–8, A¹: c. 9–10)
- *Sextas*: A – PONTE – A¹ – A – CODA (A: c. 1–6, PONTE: c. 7–8, A¹: c. 9–12, A: c. 13–14, CODA: c. 15–16)
- *Sétimas*: A – PONTE – B – C – A (A: c. 1–8, PONTE: c. 9–13, B: c. 14–17, C: c. 18–20, A: c. 21–27)
- *Oitavas*: A – B – PONTE – A – CODA (A: c. 1–6, B: c. 7–10, PONTE: c. 10, A: c. 11–12, CODA: c. 13–14)
- *Sucessivas*: A – B (A: c. 1–9, B: c. 10–12, CODA: c. 13–14)

José Corradi Júnior afirma ainda que a proposta didática contida nas *Breves*, bem como nas *Lúdicas*, possui paralelo com “as obras referenciais” do repertório violonístico internacional, como, entre outras, os *Estudos simples*, de Leo Brouwer (n. 1939), e a coleção *Guitarcosmos series*, de Reginald Smith Brindle (1917-2003). O pesquisador sugere que, nas *Breves*, “Guerra-Peixe não abriu mão de suas convicções estéticas” e a aplicação do material em sala de aula surpreende pela aceitação por parte dos estudantes pelo resultado estético, por se tratar de obras “de grande refinamento” (CORRADI JÚNIOR, 2006, p. 191). Corroborando o consenso quanto às propostas didáticas das *Breves*, e complementando sua análise formal, esboçamos um levantamento preliminar dos aspectos técnicos contidos nas peças em questão (quadro 2).

Em nossa abordagem, as *Breves* podem, em linhas gerais, ser agrupadas em três subconjuntos. O primeiro, peças de cunho melódico (*Prelúdio alegre*, *Breve cantiga*, *Em cinco tempos* e *Imperial*). O segundo, treinamento específico para realizar certos recursos técnicos da escrita violonística (*Ligaduras*, *Harmônicos naturais*, *Arpejando*, *Quatro ligadas* e *Repetidas*). O último aborda intervalos musicais que vão de uníssonos a oitavas, assim como suas combinações (*Uníssonos*, *Segundas*, *Terças*, *Quartas*, *Quintas*, *Sextas*, *Sétimas*, *Oitavas* e *Consecutivas*).

Finalmente, com base nas argumentações apresentadas, levantamos as seguintes questões a serem discutidas posteriormente: Como promover o desenvolvimento técnico do músico aliado ao interesse artístico?, Quando e como o músico/estudante deve se utilizar dos estudos denominados genericamente como de ‘técnica pura’? e, mais especificamente, Qual a relevância das *Breves*, compostas por César Guerra-Peixe, na promoção do desenvolvimento técnico e da ampliação do repertório violonístico?

Quadro 2: Levantamento preliminar dos aspectos técnicos abordados pelas *Breves*.

Subtítulos	Mão direita	Mão esquerda
Prelúdio alegre	Independência entre polegar e o grupo i-m-a	Sustentação de algumas notas simultaneamente ao movimento melódico, sustentação de acordes e glissando de acordes
Breve cantiga	Planos melódicos	Sustentação de notas
Em cinco tempos	Melodia na região grave executada pelo polegar	Sustentação da nota pedal e independência de dedos
Ligaduras		Ligados mecânicos ascendentes e descendentes em todos os pares de dedos
Harmônicos naturais	Cautela para não esbarrar nas cordas enquanto estiverem soando	
Arpejando	Fórmula de dedilhado, planos sonoros	
Quatro ligadas		Grupo de quatro notas ligadas em movimento ascendente e descendente
Imperial	Arpejo e melodia destacada na região aguda	Sustentação das notas a serem destacadas
Repetidas	Agilidade para tocar acordes repetidos.	
Uníssonos	Escolha dos dedos de acordo com o plano sonoro (por exemplo: polegar para a melodia inferior e alternância entre indicador e médio para a melodia superior).	Atenção para o traslado de dedos de uma casa para outra; ligados mecânicos.
Segundas	Ação conjunta de polegar com i-m alternados	Sustentação das melodias.
Terças	Combinação de m-a para execução de bicordes; p- para a melodia e bicordes da região grave (primeira seção), e para a nota pedal (segunda seção); indicador para as notas pedais da primeira seção.	
Quartas	Destaque de melodia no grave executada pelo p-, ação conjunta do p-i-, ação conjunta dos dedos m-a-.	Sustentação de notas, independência de dedos
Quintas		Sustentação de notas, independência de dedos e ligados rápidos.
Sextas	Postura da mão, para executar três planos sonoros	Sustentação de notas
Sétimas	Postura da mão direita para conciliar o dedilhado com a "mão de acorde".	
Oitavas	Postura da mão para executar os planos sonoros	Sustentação de notas e abertura de dedos.
Consecutivas	Dedos i-m- para dedilhado mais grave, a- para a nota pedal superior.	Sustentação de notas e deslocamento das formas.

II - QUESTÕES TEÓRICAS

Em seu trabalho *Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica*, publicado em 2000, Cecília Cavalieri França relata estudos de caso nos quais observou a relação entre os aspectos mecânicos e os psicológicos de estudantes de música, tendo, como indicadores da compreensão musical, três “modalidades centrais de comportamento musical”: a composição, a apreciação e a performance (conforme FRANÇA, 2000, p. 52). Com base em alguns resultados, a pesquisadora percebeu que a maioria dos estudantes havia tido uma melhor compreensão musical na composição e na apreciação, enquanto suas performances haviam se mostrado menos desenvolvidas, o que corroborou a hipótese da autora de que a manifestação da compreensão musical pode ser prejudicada, caso as atividades propostas não sejam apropriadas e acessíveis aos estudantes.

Em alguns casos, estudantes que, ao tocar uma peça do seu repertório, ainda não conseguiam realizar uma frase musical de maneira expressiva, produziam, contudo, frases musicalmente consistentes ao executar suas composições. Essa observação demonstra a realização musical da técnica, com o propósito imediato de expressar uma ideia ou efeito desejado. Muitas vezes, um estudante precisava tocar uma peça do seu repertório em andamento bem mais lento do que o desejável devido à dificuldade técnica da peça, o que certamente afetava o sentido musical e estilístico da obra. A autora destaca também o momento no qual muitos estudantes “produziram uma enorme variedade de caráter, forma, tessitura e idioma, utilizando uma gama de possibilidades de colorido harmônico, de melodia, fraseado, textura” e que caso “aqueles alunos estivessem sendo avaliados somente através de sua performance instrumental, a extensão de sua compreensão -- sua qualidade de pensamento musical -- estaria sendo seriamente subestimada.” (FRANÇA, 2000, p. 58).

Defendemos, então, que o paradigma fortemente arraigado do virtuosismo precisa ser colocado em questão e, até mesmo, quebrado. Neste sentido, a pesquisadora corrobora nosso ideal, quando afirma que “a performance instrumental carrega uma pesada tradição:

o concertista virtuose aparenta ser o paradigma do músico e do fazer musical” (FRANÇA, 2000, p. 59), e que tal fato “pode contribuir para perpetuar uma concepção de ensino tradicional que tende a enfatizar o desenvolvimento técnico instrumental e a tradição musical escrita em detrimento de um fazer musical mais expressivo, consistente e musicalmente significativo” (FRANÇA, 2000, p. 59). Além disso, partilhamos da constatação feita pela autora de que “as demandas do repertório instrumental frequentemente pressionam os alunos além do limite técnico que eles dominam” (FRANÇA, 2000, p. 59). A preocupação surgida deste conflito entre o paradigma do virtuosismo e a necessidade de um desenvolvimento técnico aliado à expressividade é bem expressa a seguir pela autora:

Nessas circunstâncias, o ensino pode resultar em um mero treinamento, que não oferece oportunidade para decisão criativa e exploração musical expressiva. Todo o prazer e a realização estética da experiência musical podem ser facilmente substituídos por uma performance mecânica, comprometendo o desenvolvimento musical dos alunos. Não raro, sua performance resulta sem um sentido musical, sem caracterização estilística, sem refinamento expressivo e/ou coerência. Só é possível a um indivíduo tomar decisões expressivas dentro de uma gama de exigências técnicas que ele possa controlar. Como é possível, por exemplo, produzir um *rallentando* expressivo se não se consegue tocar a tempo? Certamente o repertório deve oferecer desafios para que os alunos se desenvolvam tecnicamente. Mas é preciso que, paralelamente, haja oportunidades para tocarem peças mais acessíveis, que possam realizar mais confortavelmente, com expressão, toques imaginativos e com um senso de estilo, tomando decisões expressivas sobre um material que podem controlar. É essencial encontrarmos um equilíbrio entre o desenvolvimento da compreensão musical e da técnica, pois somente quando um indivíduo toca aquilo que pode realizar confortavelmente é que podemos avaliar mais efetivamente a extensão de sua compreensão musical (FRANÇA, 2000, p. 59).

Em tal contexto, consideramos que os diversos níveis de dificuldade técnica que o repertório apresenta não traduzem necessariamente o grau de compreensão musical do executante, tampouco o interesse artístico que as obras despertam. É bem provável que músicos mais “avançados” tecnicamente tendam a escolher obras desafiadoras, demonstrando suas habilidades técnicas. Por outro lado, estes mesmos músicos buscam agregar aos seus repertórios obras de qualidades expressivas. Ou seja, é fundamental que tanto um professor de música quanto um compositor tomem o interesse artístico como um norte no que diz respeito, respectivamente, ao ensino-aprendizagem do instrumento e à criação musical.

Quanto a este aspecto, podemos afirmar que Guerra-Peixe pautou-se por tal preocupação. Segundo Vasco Mariz (2005), o compositor:

Tendeu (...) a escrever obras que pudessem ser executadas sem maior dificuldade, já que não queria ser compositor genial, mas engavetado. Achava Guerra-Peixe que a grande obra de arte pode ser perfeitamente simples de interpretação e de entendimento. (MARIZ, 2005, p. 321)

No presente trabalho, reconhecemos a eficácia dos exercícios de técnica pura, isto é, exercícios técnicos que não se configuram como peças musicais, contudo defendemos a ideia de que o interesse artístico e o espaço para “expressividade musical” sejam fatores estimulantes para o aprendizado musical de estudantes em diversos patamares. Sobre a função dos exercícios técnicos em relação à conquista dos objetivos musicais — e, por assim dizer, de expressão individual e artística —, Henrique Pinto, notável violonista e pedagogo de seu instrumento, falecido em 2010, assim se manifestou, em sua obra *Iniciação ao violão (princípios básicos e elementares para principiantes)*:

Para finalizar este meu parecer, sobre nomes que vieram definir a Escola Moderna do Violão, irei mencionar aquele que iniciou toda a estrutura do pensamento contemporâneo violonístico, que foi Francisco Tárrega. (...) Seus exercícios técnicos, como escalas, arpejos, formas de ligados, saltos e trêmulos, demonstram apenas uma faceta de sua maneira de pensar, para a obtenção do resultado final a que ele chegou, ou gostaria de chegar. (...) Poderíamos perguntar: --"O que Tárrega queria alcançar, diante de tanto esforço físico e tantas fórmulas mecânicas?" (...) Qual o ponto, dentro de sua mente, a ser atingido através da técnica pura? No espírito do artista, algo existe num subjetivismo inexplicável. (...) Seria a técnica pura o caminho que conduz o homem-matéria a esse subjetivismo? Ou essa seria simplesmente um meio artificial? Qual seria a atitude correta para alcançarmos este ponto dentro de nosso infinito mental? (PINTO, 1978, p. 6-7).

Embora *Iniciação ao violão* de Henrique Pinto não traga o ano da edição, normalmente, a mesma é datada como sendo de 1978. O livro foi publicado em uma edição bilíngue (português e espanhol) e é considerado “Um best-seller, indicado para os iniciantes no violão. Este método mostra os conceitos básicos. Exercícios gradativos através de peças; o grau de dificuldade vai aumentando página a página”. O pesquisador Teixeira Neto afirma que Pinto foi “um dos primeiros professores brasileiros a adotar e difundir a obra e a escola do ditado uruguaio Abel Carlevaro” (TEIXEIRA NETO, 2000, p. 32-33), embora o nome do pedagogo não seja mencionado em *Iniciação ao violão*. Por outro lado, ao perguntar “O que Tárrega queria alcançar, diante de tanto esforço e tantas fórmulas mecânicas?”, Pinto evidencia a pretensão de oferecer uma alternativa metodológica para o aprendizado do violão.

Por sua vez, Oswaldo Soares lançou, em 1932 (conforme PRANDO, 2008), o livro *A escola de Tarrega: método completo de violão*, alegando ser “discípulo da notável virtuose

Josefina Robledo”² (SOARES, 1962) e propondo uma sistematização lógica dos princípios pedagógicos do grande violonista, compositor e pedagogo espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), que revolucionou a técnica violonística ao defender uma metodologia diferente da que era usada em sua época. Para Tárrega,

o toque realizado pela mão direita no violão deveria ser feita num ângulo de 90°, e com a parte "macia" do dedo, ou seja, a unha não deveria ser utilizada. Tárrega justificava essa metodologia afirmando que o toque do dedo "nu" causava uma sensação de maior "controle emocional" e técnico da obra em execução (WIKIPÉDIA, 2012).

O estudioso Genésio Nogueira afirma que Oswaldo Soares publicou, no ano de 1929, “um dos primeiros métodos para violão em edição brasileira” (NOGUEIRA, 2000, p. 336). Nogueira, além de relatar um fato pitoresco, apontando a necessidade de se revisar a maneira pela qual Soares se apoderou de certos conceitos de Tárrega (NOGUEIRA, 2000, p. 348-310), afirma que houve uma segunda edição do método, em 1946 (NOGUEIRA, 2000, p. 336), embora circule ainda hoje a reimpressão de uma edição que inclui um Prólogo escrito pelo autor (Soares) em 1962.

A escola de Tarrega contém, além dos exercícios de técnica: um prólogo (no qual se expõem os referenciais do autor para a gênese do método), uma seção denominada *Instruções gerais* (na qual se abordam, por exemplo, a afinação das cordas soltas do instrumento, os recursos tímbricos, a definição dos sinais utilizados especificamente na leitura de peças violonísticas), e, por fim, uma seção com a transcrição para violão de peças de autores como J. S. Bach, Gluck, Chopin, Schumann, Haydn e Mozart, além de obras originais de compositores-violonistas como Fernando Sor, Dionisio Aguado e Francisco Tárrega. O prólogo, em linhas gerais, dimensiona a contribuição de Tárrega para o violão, contrapondo-a com a situação pregressa do repertório do instrumento:

O violão tem duas épocas (...): a primeira, anterior a Tárrega, com uma literatura musical muito limitada, de gosto e preferência pelas peças dançantes: polcas, mazurcas, valsas, habaneras; alguns violonistas mais destacados como compositores faziam também transcrições de trechos de óperas líricas (...). Tárrega encontrou o violão nesse “sertão musical” (SOARES, 1962, p. 1).

A escola de Tárrega se apresenta como um “método completo” e Soares se propõe a mostrar “desde os primeiros movimentos didáticos aos exercícios, lições,

² Josefina Robledo (1892-1972) foi discípula de Francisco Tárrega. Atuou como educadora e foi a divulgadora da “Escola de Tárrega” no Brasil, aonde chegou no ano de 1917, permanecendo por 3 anos. Foram Josefina e Agustín Barrios os grandes responsáveis pela disseminação do violão de concerto em terras brasileiras, onde antes o instrumento tinha uma aura negativa.

prelúdios e estudos de variados autores: Aguado, Carulli, Sor, Coste e outros, cuidadosamente selecionados”, havendo uma seção exclusiva somente com repertório, “Segunda parte: Exercícios e peças de diversos autores” (SOARES, 1962, p. 54-85). No total, fazem parte do livro 86 lições ou exercícios, incluindo um número considerável de pequenas peças de autores célebres – como, por exemplo, D. Aguado (nº 5) e F. Tárrega (nº 8) – bem como uma “Série de lições progressivas para leitura” (nº 12 a nº 15) e outra de “estudos progressivos para leitura” (nº 32 a nº 37).

A seção *Instruções gerais* é iniciada com uma relevante informação: o cordofone conhecido no Brasil como “violão” é chamado, em outros países, de “guitarra espanhola” ou simplesmente “guitarra”, traduzindo-se, obviamente, para os diversos idiomas. Ex.: *guitar* (inglês), *chitarra* (italiano), *guitare* (francês). A mesma seção fornece diversas informações úteis, tais como a afinação das cordas soltas, a maneira de afinar as cordas entre si e um “mapa” do braço do instrumento. São apresentados, logo a seguir, exercícios técnicos, os quais, em linhas gerais, abordam os seguintes aspectos:

1. Arpejos [dedilhado (p. 10-17, 38, 39, 42, 44-46)]
2. Ligados mecânicos (p. 20, 21, 24, 29, 40, 41, 50)
3. Escalas [além de figurarem como preparação para os exercícios de arpejos/dedilhado e de se encontrarem nos mesmos, as escalas são encontradas como aspecto predominantemente trabalhado nas p. 18, 22-24, 25, 28, 30, 31 (escala em terças na lição 44), 34, 36, 37, 41, 43, 47, 49, 51-53.

Em linhas gerais, podemos dizer que tocar arpejos, ou dedilhados, no caso do violão, significa tocar uma nota do acorde de cada vez, numa ordem de notas que pode ser escolhida pelo instrumentista ou determinada conforme a escrita de uma peça ou de um estudo. Os ligados mecânicos, por sua vez, são obtidos conforme uma técnica na qual se puxa ou “martela”, com os dedos da mão esquerda, a corda para que se produza um som além daquele que foi produzido quando a corda foi tangida (geralmente) por um dedo da mão direita. Os estudos de escalas, sob um enfoque mecânico, consistem em “caminhar”, com os dedos da mão esquerda, de uma a outra casa do braço do violão, enquanto as cordas são tangidas pelos dedos da mão direita. Servem também para o estudo de tonalidades e modos, além da memorização da disposição dos intervalos no braço do instrumento.

Cabe ressaltar ainda que as entre as peças selecionadas por Oswaldo Soares,

nenhuma é de sua autoria. Ao mesmo tempo, a disposição, ou ordenação do repertório escolhido, não parece obedecer a uma sequência lógica de dificuldade, mas ao desejo de oferecer um estímulo ao estudante no sentido da formação de repertório. Na próxima seção, faremos uma análise das *Breves* de Guerra-Peixe à luz do referencial até aqui estabelecido.

III - ANÁLISE

Tendo em vista o levantamento preliminar de aspectos técnicos que são trabalhados nas *Breves* (quadro 2), julgamos pertinente e necessário identificar semelhanças e diferenças entre a abordagem encontrada nas peças de Guerra-Peixe e a encontrada nos exercícios contidos no método de Oswaldo Soares, nomeadamente, Arpejos / dedilhado (SOARES, 1962, p. 10-17, 38, 39, 42, 44-46), Ligados mecânicos (SOARES, 1962, p. 20, 21, 24, 29, 40, 41, 50) e Escalas [além de figurarem como preparação para os exercícios de arpejos/dedilhado e de se encontrarem nos mesmos, as escalas são encontradas como aspecto predominantemente trabalhado em Soares (SOARES, 1962, p. 18, 22-24, 25, 28, 30, 31 – escala em terças na lição 44 – , 34, 36, 37, 41, 43, 47, 49, 51-53)].

É essencial frisar também que as *Breves* podem, em linhas gerais, ser agrupadas em três subconjuntos: peças de cunho melódico (*Prelúdio alegre, Breve cantiga, Em cinco tempos e Imperial*), treinamento específico para realizar certos recursos técnicos da escrita violonística (*Ligaduras, Harmônicos naturais, Arpejando, Quatro ligadas e Repetidas*) e intervalos musicais que vão de uníssonos a oitavas, assim como suas combinações (*Uníssonos, Segundas, Terças, Quartas, Quintas, Sextas, Sétimas, Oitavas e Consecutivas*).

De posse das informações acima retomadas, podemos, portanto, de imediato, confrontar o segundo subconjunto de peças das *Breves* com a abordagem realizada nos exercícios do método de Oswaldo Soares, haja vista que o subconjunto em questão é o que se apresenta como um treinamento específico para a realização de certos recursos técnicos da escrita violonística, recursos estes que são evidenciados pelos títulos das peças (*Ligaduras, Harmônicos naturais, Arpejando, Quatro ligadas e Repetidas*).

Confrontando-se a peça *Ligaduras (Breves II-1)* com os exercícios *Ligados subindo* (SOARES, 1962, p. 20-21), *Ligados baixando* (SOARES, 1962, p. 40) e *Ligados subindo e baixando* (SOARES, 1962, p. 41), podemos perceber que a peça de Guerra-Peixe apresenta muitas semelhanças com a abordagem tradicional que é realizada no método de Soares, pelo fato de a primeira conter uma sequência de movimentos mecânicos

padronizados, tanto para ligados ascendentes quanto para ligados descendentes (*Breves II-1*: compassos 1-3, 5-7, 9-11, 13-15, 17-21). A primeira diferença que realçamos é a de que, no método de Oswaldo Soares, os ligados são explorados em todas as cordas do violão, enquanto que, na peça de Guerra-Peixe, os mesmos são explorados exclusivamente na primeira corda.

Outra diferença é a de que o exercício de Soares consiste puramente numa reprodução dos movimentos mecânicos dos dedos da mão esquerda pela extensão do braço do violão. Por outro lado, *Breves II-1 (Ligaduras)* configura-se como uma peça musical na medida em que possui frases assinaladas por outros dois planos sonoros (a saber: baixo e acorde), bem como pela duração das notas e pelo fato de as próprias notas dos ligados conduzirem a uma nota alvo mais longa ao final das frases em questão (compassos 4, 8, 12, 16, 21-22).

Confrontando-se a peça *Arpejando (Breves II-3)* com as lições de arpejos de números 3 (SOARES, 1962, p. 10) e 68-71 (SOARES, 1962, p. 44-46) de Oswaldo Soares, podemos apontar uma diferença significativa quanto ao aspecto sonoro, mas também é preciso reconhecer que tanto a peça de Guerra-Peixe quanto as lições propostas por Soares podem ser utilizadas, quanto ao aspecto mecânico, de maneiras semelhantes. As lições de número 3 (SOARES, 1962, p. 10) e as de números 68 a 71 (SOARES, 1962, p. 44-46) do livro de Oswaldo Soares consistem, sonoramente, em dois acordes maiores (a saber: mi e dó) sobre os quais se aplicam diferentes fórmulas de dedilhado (combinações de dedos da mão direita), enquanto que *Breves II-3* transcende o aspecto mecânico explícito em seu título (*Arpejando*), configurando-se como uma peça que apresenta tensão (culminando no compasso 5) e relaxamento melódicos embutida nos acordes, bem como trabalha três planos sonoros distintos (baixo, dedilhado na região média das terceira e quarta cordas, e *ostinato* nas primeira e segunda cordas). Interessante realçar que tais planos estão graficamente muito bem representados em uma partitura de duas pautas, recurso incomum para a escrita violonística, porém facilitador da compreensão musical e que corrobora o potencial polifônico do violão. A peça de Guerra-Peixe pode ser estudada/tocada com diferentes combinações de dedos da mão direita, sem que, com isso, seja alterado o contorno melódico dos planos sonoros. Já as lições de Oswaldo Soares fatalmente mudarão o sentido das notas, pois nelas o foco é explorar o mecanismo do dedilhado, sem a preocupação imediata de soar como uma peça musical.

Tendo agora o aspecto técnico das escalas como parâmetro, o confronto a ser feito será entre o subconjunto das *Breves* que tem como foco intervalos musicais que vão de uníssonos a oitavas, assim como suas combinações (*Uníssonos, Segundas, Terças, Quartas, Quintas, Sextas, Sétimas, Oitavas e Consecutivas*), e alguns exercícios propostos por Oswaldo Soares (abrangendo tanto os de autoria de terceiros quanto aqueles de autoria não identificada). Avaliadas em suas especificidades e em suas características comuns, as *Breves* IV, V e VI, de Guerra-Peixe, diferenciam-se significativamente das peças apresentadas no método de Soares, bem como de diversas peças de estudo violonístico, a começar pelas formas como as escalas são abordadas: enquanto muitos estudos escalares costumam apresentar as notas das escalas sequencialmente e numa textura monofônica, isto é, numa linha melódica simples; as peças de Guerra-Peixe trabalham com saltos intervalares e dobramentos de vozes por meio dos intervalos trabalhados, ou até mesmo valendo-se de melodias compostas por graus conjuntos ouvidas em diferentes vozes. Em outros termos, as escalas são tratadas por Guerra-Peixe como elementos melódicos e harmônicos já inseridos em peças musicais com uma elaboração textural, com diversos planos sonoros (baixo, acompanhamento, nota pedal, etc.). Já Oswaldo Soares trata as escalas sob um enfoque de preparação mecânica, conforme o que o próprio autor nos diz no trecho a seguir:

É indispensável repetir que o discípulo, ao praticar os exercícios e escalas, não deve se preocupar senão com a ginástica. Isto é, escreve-se o exercício ou escala e, depois de bem decoradas as notas e a dedilhação, segue-se igualmente, subindo ou baixando pelos trastes imediatos, porém sem a preocupação das notas e, sim, somente interessado em habituar-se a fazer boa técnica que consiste em muita limpeza e boa sonoridade. (SOARES, 1962, p. 17)

Uma situação digna de destaque é a que percebemos na peça *Terças (Breves IV-3)*, de Guerra-Peixe: ela concilia uma elaboração textural em três planos sonoros e em duas seções principais [a saber: melodia e passagens harmônicas em terças na região grave, pedal na região média e acompanhamento na região aguda (compassos 1 a 6); pedal na região grave e melodia dobrada em terças na região aguda (compassos 7 a 11)] com uma abordagem de melodia dobrada em terças, algo comumente encontrado em métodos e estudos violonísticos, inclusive no livro de Oswaldo Soares (SOARES, 1962, p.31, lição número 44). Ainda assim, o dobramento da melodia em terças é utilizado com intenção melódica, transcendendo a simples memorização das notas pelo braço do violão.

Optamos por fazer o próximo confronto entre a peça *Oitavas (Breves VI-2)* e a lição

número 66 (SOARES, 1962, p. 43), pois ambas têm como objetivo a fixação pelo estudante da localização das oitavas no braço do violão, e isso não se dá sem razão: a oitava serve como reforço sonoro para a nota dobrada. A grande diferença, contudo, entre ambas as abordagens é que, enquanto Soares apresenta um percurso no qual o estudante parte da região grave e avança até quase o limite agudo do instrumento, para depois retornar à região grave mantendo-se uma célula rítmica, Guerra-Peixe utiliza as oitavas a serviço de um discurso melódico, compondo um outro plano sonoro para servir de acompanhamento à melodia dobrada.

Ainda atendo-nos ao subconjunto das *Breves* no qual os intervalos musicais são a matéria-prima sonora, podemos afirmar, em linhas gerais, que todas as peças apresentam tais materiais de maneira aplicada, ou seja, o estudo dos intervalos musicais por meio delas faz-se no contexto de frases musicais, transcendendo o mapeamento das casas ao longo do braço do violão e a escolha de modelos para os dedos da mão esquerda com a finalidade de realizar um ou outro intervalo no braço do instrumento.

Quanto ao subconjunto das *Breves* composto por peças de cunho melódico (*Prelúdio alegre*, *Breve cantiga*, *Em cinco tempos* e *Imperial*), podemos afirmar, com base no que foi exposto anteriormente, que estas não são as únicas peças que gozam de um esmero melódico por parte do compositor, mas que elas têm o aspecto melódico como o foco, abordando o mesmo de diferentes formas, conforme os recursos do violão.

No *Prelúdio Alegre* (*Breves* I-1), além de outros aspectos, observamos que as notas “da ponta”, isto é, as notas mais agudas, não somente fazem parte dos acordes como também constituem uma melodia a ser destacada, destaque este que é facilitado pela região das notas, mas que ainda assim requer um cuidado em sua realização. Na *Breve Cantiga* (*Breves* I-2), temos, essencialmente, uma melodia que é acompanhada por outra voz (seja em forma de acorde ou de uma linha no registro grave do instrumento), sendo que aqui a melodia não se apresenta necessariamente na região mais aguda da peça. Na peça seguinte, *Em Cinco Tempos* (*Breves* I-3), a melodia está nos baixos, ou seja, nas notas mais graves, as quais são ouvidas sobre um acompanhamento de notas e/ou acordes pedais. Tal recurso tem como exemplos emblemáticos na literatura violonística a peça *Asturias*, de Isaac Albeniz (transcrição para violão feita com base em versão para piano), e o *Prelúdio n. 1*, de Heitor Villa-Lobos.

Já na peça *Imperial* (*Breves* III-2), além da sustentação da melodia da região aguda

e de seu destaque sobre os acordes dedilhados, há uma preocupação com a condução de vozes que se pode perceber na passagem de um a outro acorde. Com isso, esta peça pode ser entendida, dentre outras possibilidades, como um estudo de arranjo similar ao de adaptações de canções para violão solo.

Para complementarmos a análise das *Breves*, é necessário voltarmos ao subconjunto que se apresenta como um treinamento específico para a realização de certos recursos técnicos, no intuito de analisarmos as peças que não puderam ser comparadas, ao menos num primeiro momento, com as lições de Oswaldo Soares à luz dos aspectos técnicos adotados como parâmetros (arpejos, ligados mecânicos e escalas). Assim, as peças remanescentes são as seguintes: *Harmônicos Naturais (Breves II-2)*, *Quatro Ligadas (Breves III-1)* e *Repetidas (Breves III-3)*.

Na peça *Harmônicos Naturais (Breves II-2)*, é explorado o efeito sonoro proporcionado pelos harmônicos do violão. Trata-se de notas cujo timbre pode remeter ao timbre melódico-percussivo de sinos, e que são obtidas ao fazer-se uma leve pressão sobre certos pontos da corda já esticada (a saber: sobre os trastes XII, VII e V, principalmente) do instrumento. Nesta peça, é importante que o estudante cuide do timbre e da duração das notas, bem como atente para o papel das mesmas no contexto harmônico.

Em *Quatro Ligadas (Breves III-1)*, aborda-se a execução de uma sequência de notas vizinhas, tanto ascendentemente quanto descendentemente, utilizando-se um só ataque de dedo da mão direita. Aqui é requerido o equilíbrio entre as intensidades das quatro notas em semicolcheias, inclusive pela necessidade de haver um ligado fraseológico com a subsequente nota mais longa. É preciso, portanto, algum condicionamento da mão esquerda para ligados mecânicos, o que pode ser trabalhado por meio da já comentada peça *Ligaduras (Breves II-1)*. Interessante realçar que nesta peça é trabalhado também a ligadura de prolongamento entre dois sons iguais, o que não tira o foco dos grupos de quatro notas executadas em rápidos “golpes” de ligados mecânicos.

Na peça *Repetidas (Breves III-3)*, dá-se enfoque à execução de acordes, puxando-se as cordas repetidas vezes. É essencial que o estudante equilibre as intensidades das notas que compõem os acordes, os quais têm dois planos: duas vozes, obtidas por cordas soltas, que cumprem a função de notas pedais, e duas vozes que caminham ao longo do braço do violão, contendo uma intenção fraseológica. Um interessante recurso utilizado por Guerra-Peixe nesta peça foi a afinação da quinta corda do violão em sol (a afinação convencional é

em lá), o que permite que se ouça um pedal de sol grave obtido pela execução de uma corda solta (quando convencionalmente só seria possível apertando-se a terceira casa da sexta corda) durante grande parte da peça, enquanto a mão esquerda fica livre para “caminhar” pelo braço do instrumento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos ter contribuído para a compreensão de que é importante aliar o avanço técnico ao interesse artístico. Esta aliança, que aqui foi demonstrada num contexto violonístico, pode certamente ser praticada no contexto de estudo de outros instrumentos. Esta viabilidade é devida ao simples e essencial fato de que, para cada instrumento, seja qual for, há uma pessoa instrumentista, um aprendiz que o toca, com suas respectivas aspirações artísticas/técnicas/expressivas.

Para demonstrar pragmaticamente nossa proposta, contamos com o “auxílio luxuoso” de César Guerra-Peixe, por meio de suas *Breves*, para violão, as quais são peças musicais com grande potencial didático. Pudemos evidenciar tal potencial mais incisivamente, quando confrontamos as peças de Guerra-Peixe com o método de Oswaldo Soares, o qual apresenta exemplos da chamada “técnica pura”. Não pretendemos, com isso, direcionar deméritos ao referido método, tampouco aos seus congêneres. Reiteramos que reconhecemos a eficácia da abordagem da “técnica pura”, contudo quisemos mostrar que é possível e necessária uma abordagem com mais “leveza”, isto é, que se deve promover o avanço técnico/mecânico/motor da pessoa em seu instrumento com vistas a uma gama de intenções e anseios expressivos alcançáveis pela Música.

Quanto à questão das intenções e dos anseios expressivos, pudemos perceber que não estávamos sós neste questionamento, na medida em que encontramos respaldo no trabalho da educadora musical Cecília Cavaliere França, que corroborou a importância da adequação do repertório ao patamar técnico do estudante, bem como mostrou que este mesmo patamar não é um pré-requisito, mas uma ferramenta para a capacidade criativa de cada indivíduo.

Este trabalho é, em sua essência, um apelo em prol da autoestima das pessoas que buscam a Música como forma de expressão, seja para seguir carreira profissional ou não, porque, quando se lida com arte, se lida com gente. Esse enfoque humano deve sempre nortear as relações entre professor e estudante, tanto em aulas particulares quanto em sala

de aula, visto que, quando um professor leciona, está fazendo parte da (trans)formação do íntimo das pessoas.

BIBLIOGRAFIA

COELHO, João Marcos. *As obras de câmara do veterano Guerra-Peixe*. Folha de São Paulo, 09 de outubro de 1984.

CORRADI JUNIOR, Claudio José. *César Guerra-Peixe: suas obras para violão*. São Paulo: USP, 2006. 255p.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.1, p. 52-62, janeiro/junho, 2000.

GUERRA-PEIXE, César. *Breves I, II, III, IV, V, VI* para violão. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1981. 13-Opus (15p., 18 partituras)

_____. *Das obras*. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1985. 3p.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Sexta edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NOGUEIRA, Genésio. Dilermando Reis: sua majestade o violão. Rio de Janeiro: Edição Especial, 2000.

O GLOBO. *Obras de Guerra-Peixe abrem a série dos mestres da música brasileira*, Rio de Janeiro, 08 de outubro de 1984.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao violão (princípios básicos e elementares para principiantes)*. São Paulo: Ricordi, 1978 (data provável da primeira edição).

PORTO, Patrícia Pereira. *A contribuição de Josefina Robledo para a história do violão de concerto no Brasil*. PRODART/IAD, Pelotas, 2007.

PRANDO, Flavia Rejane. *Othon Salleiro: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista (1910-1999)*. São Paulo: USP, 2008. 248p.

SERRÃO, Ruth. *Guerra-Peixe: obra didática*. In: VI Encontro Nacional da ANPPOM, 2-6 ago. 1993. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos/UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ / Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p. 199-200.

SOARES, Oswaldo. *A escola de Tárrega: método completo de violão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962.

TEIXEIRA NETO, Moacyr Garcia. *Música contemporânea brasileira para violão*. Vitória: Gráfica e Editora A1, 2000.

VETROMILLA, Clayton. *Introdução à obra para violão solo de Guerra-Peixe; incluindo gravação integral e edição crítica da 'Suíte'*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

WIKIPÉDIA: A enciclopédia livre.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_T%C3%A1rrega