

*12 estudos para violão de
Francisco Mignone:
reflexões sobre
contribuições técnicas ao
repertório violonístico e
subsídios para realização de
passagens “problemáticas”¹*

Flávio Apro

Francisco Mignone's 12
Studies for Guitar:
reflexions on technical
contributions and
subsides on performing
“problematic” passages

Resumo

Este ensaio se enquadra nas linhas de pesquisa de Práticas Interpretativas e de Educação Musical, centrando o foco de discussão em torno da técnica do violão, especificamente no repertório escrito por compositores não-violonistas. O objetivo é demonstrar que a técnica convencional de tradição segoviana² nem sempre responde adequadamente à música elaborada por compositores que não conhecem as particularidades do instrumento. Exporemos e discutiremos alguns aspectos da psicologia comportamentalista, normalmente aplicada por educadores e professores de música, e exemplificaremos com os problemas técnicos contidos nos *12 Estudos para Violão* do compositor brasileiro Francisco Mignone (1897-1986), apresentando algumas soluções inovadoras. Nosso método de análise está baseado na negação dos princípios da *generalização* e *discriminação* (Dib, 1974, p. 22-27), o que resultou em algumas soluções práticas (porém alheias à tradição técnica vigente), permitindo a execução integral desses *Estudos*. As conclusões desta reflexão indicam, pelo menos para o caso aqui abordado, que problemas técnicos aparentemente complexos podem, na maior parte dos casos, ser solucionados por meio de procedimentos simples.

Palavras-chave: Francisco Mignone; 12 Estudos; técnica violonística.

Abstract

This essay addresses to the Performance as well as to Musical Education research lines, focusing the discussion on the classical guitar technique, specifically on the guitar repertoire written by non guitarist composers. Our aim is to demonstrate that conventional technique under Segovia's influence does not always fit properly to the demands of the music conceived by composers who do not know all the particularities of the instrument. We will present and discuss some topics on behaviorism, commonly adopted by educators and music teachers, and will exemplify with some technical problems detected on *12 Studies for Guitar* by the Brazilian composer Francisco Mignone (1897-1986), presenting new solutions for them. Our analysis method is based on refusing the *generalization* and *discrimination* models (Dib, 1974, pp. 22-27), which resulted practical solutions (but alien from the traditional technique), allowing a successful performance of those *Studies*. The conclusions of this reflexion indicate, at least for the case discussed here, that seemingly complex technical problems can almost always be solved through easy procedures.

Keywords: Francisco Mignone; 12 Studies; guitar technique.

Recebido em 20/01/2004

Aprovado para publicação em 30/04/2004

Introdução

Pretendemos demonstrar neste ensaio que existem dois tipos de abordagem técnica instrumental que, embora não sejam necessariamente excludentes entre si, permanecem em pólos opostos. Denominaremos o primeiro tipo “conservador”, no qual incluiremos toda a produção técnica e musical composta e elaborada por membros de um grupo que compartilha o mesmo tipo de abordagem técnica ligada a seu instrumento (instrumentistas tradicionais, compositores-violonistas, pedagogos de “escolas”), e o segundo tipo como “renovador”, que abrange a produção de músicos e criadores que, justamente pelo fato de estarem alheios aos padrões vigentes, acabam trazendo novas contribuições ao tentarem adequar seu pensamento musical a uma nova realidade instrumental, propondo desafios aos intérpretes que, uma vez solucionados, são incorporados à técnica, gerando inovação e evolução da escrita instrumental (instrumentistas não-ortodoxos, compositores em geral, pedagogos experimentais).

Antes de prosseguirmos, é necessário esclarecer que as divisões propostas não são fixas: não queremos afirmar que os conservadores nunca contribuem para o desenvolvimento técnico de seus instrumentos, como se fossem vigilantes de uma tradição “sagrada” (embora haja legítimos representantes desse rígido posicionamento), bem como, caindo no erro diametralmente oposto, sustentar que os renovadores trazem sempre novas contribuições ou que todas suas idéias são exequíveis. Há diversos casos de obras escritas para violão por compositores não-violonistas cujo resultado é surpreendentemente funcional, assim como certas obras de violonistas cujas execuções são pouco acessíveis. Portanto, salientamos o fato de que os extremos se tocam.

Ao longo deste ensaio, analisaremos alguns problemas nas partituras para violão de Francisco Mignone e apresentaremos algumas soluções que fogem aos preceitos da técnica tradicional paradigmática.

Por uma abordagem técnica holística³

O modelo adotado pelos pesquisadores da técnica violonística ainda sofre os efeitos da abordagem científica positivista do século XIX, qual seja, aquela que prioriza aspectos puramente fisiológicos, anatômicos e mecanicistas: cuidados com “posturas corretas”, observações da anatomia muscular, determinação dos ângulos de ataque dos dedos nas cordas (Pujol, 1971; Carlevaro, 1979; Pinto, 1982). Não há divulgação amplamente suficiente de estudos que tratem da técnica do violão de forma mais holística ou que contemplem o preparo do corpo e da mente do músico, abrangendo aspectos fundamentais como concentração, respiração e alongamentos físicos. Em outros instrumentos, percebemos sinais de uma preocupação mais abrangente, como no trabalho do lendário violinista Yehudi Menuhim (1971), cujo contato com a cultura indiana e com a prática da ioga propiciou uma reflexão mais ampla e menos pontual no que se refere à técnica instrumental. Menuhim (1971, p. 14) parte do princípio básico de que a técnica não é tudo:

Para preparar-se adequadamente a esta tarefa (aprender e dominar um instrumento), considero necessário não apenas concentrar-se no tocar o violino, mas cultivar uma atitude de mente e de coração, assim como certos hábitos de higiene e

condições físicas gerais, para que a execução seja afetada o menos humanamente possível por impedimentos de qualquer natureza.

Menuhim ressalta que a técnica representa apenas uma etapa do processo do fazer musical, ou seja, é o caminho sem o qual o músico fica “desamparado e incapaz de transferir sua concepção musical, não importa o quão lúcida ela seja” (1971, p. 15). Outro aspecto importante que não tem sido contemplado nos estudos de técnica do violão é o da respiração, em que o violinista recomenda máxima consideração, afinal a “vida começa com a respiração, e ela é tão básica para qualquer atividade e para toda arte musical que é essencial estar consciente dela durante a prática” (1971, p. 17).

Uma abordagem técnica em música, em nossa concepção, deveria ser a mais integrada possível, contemplando aspectos básicos de saúde e atividades físicas complementares: “apesar do fato de que tocar violino requiera infinita sutileza, ele também exige grande força e resistência” (Menuhim, 1971, p. 14). Portanto, o cultivo de uma prática esportiva paralela aliada a uma dieta alimentar balanceada é ideal para propiciar o relaxamento completo e revigorar as sensações mais sutis necessárias a qualquer artista. Menuhim expõe uma série de alongamentos e exercícios de ioga específicos para a anatomia de um violinista em relação ao seu instrumento, que obviamente não são aplicáveis a todos os instrumentos, embora possam servir de inspiração para possíveis adaptações. O músico deve ainda buscar um rigoroso preparo mental, a ponto de possibilitar a precisão e o controle do maior número possível de detalhes simultaneamente em sua execução: “a mente deve estar permanentemente ativa” (Menuhim, 1971, p. 139). Portanto, os fatores determinantes de uma boa performance compreendem não apenas a precisão de movimentos, mas também a compreensão intelectual e emocional e a qualidade de inspiração.

Relações entre psicologia comportamentalista e educação musical

Este tema é um dos mais fascinantes e controversos entre os educadores de diversas áreas. Sem emitir juízo crítico sobre a questão, tarefa mais indicada a um psicólogo do que a um músico, passaremos à exposição dos aspectos que influem diretamente na abordagem violonística tradicional, a fim de revelar as

razões que levam aos conservadores restringir seu enfoque técnico. A base psicológica da teoria comportamentalista tem sido adotada por educadores e professores de música para estabelecer os fundamentos básicos da aprendizagem: basta observar como a teoria associativa de estímulo-resposta, desenvolvida por pesquisadores como Pavlov (Lashley e Wade, 1946) e Skinner (1968), tem sido utilizada como modelo didático há várias décadas. As vantagens desse modelo são enormes, tendo em vista a rapidez e a eficácia na aprendizagem, porém são muitos os problemas acarretados por este método, o que tem gerado acaloradas discussões em torno deste tema.

Os princípios da *generalização* e da *discriminação* de estímulos são amplamente estudados pelos pesquisadores comportamentalistas. A generalização refere-se ao processo pelo qual um estudante reage a estímulos semelhantes a fim de produzir a mesma resposta (Dib, 1974, p. 22): a figura de um trapézio, por exemplo, passa a ser generalizada a partir do momento em que a palavra-resposta *trapézio* é atribuída a qualquer tipo de figura semelhante, seja ela construída com materiais e texturas diversos, com diversas relações lados-ângulos, ou preenchida com cores diferentes. A discriminação seria o complemento auxiliar desse mesmo conceito, no qual a diferença em algum dos atributos de um objeto (ou a falta de um deles) estimula a resposta do que ele não é: uma figura geométrica que não possua cinco lados não é considerada um trapézio.

Em música, em que a liberdade de criação exige um desvinculamento de padrões, as desvantagens desse modelo são óbvias. Em nossa experiência didática, detectamos como o princípio da generalização e seu condicionamento operam de maneira forte e negativa: um estudante que tenha adquirido um determinado vício (os de ritmo são muito comuns) dificilmente consegue eliminá-lo; erros de leitura de uma partitura normalmente estão associados a padrões de escuta previamente estabelecidos (por exemplo, quando um prolongamento errôneo de uma figura musical faz com que aquele trecho assemelhe-se a algo que o estudante já tenha ouvido antes). O princípio da discriminação costuma agir na escolha de um aluno por um determinado repertório em detrimento de outros, aprisionando seu gosto e impossibilitando-o de conhecer novos horizontes musicais. Argumentos como “não gosto desse estilo” ou “isso não é música” são recorrentes e refletem o medo do novo, do desconhecido. Porém, o distanciamento estético é um elemento indispensável na formação de qualquer artista, e o princípio da discriminação gerado pela soma da educação formal e

musical atua de forma poderosa e negativa. Um outro elemento de reforço à discriminação é a imposição dos padrões comportamentais através da mídia. O maestro Sérgio Magnani (1989, p. 32) coloca esse problema de maneira esclarecedora:

[...] as limitações dos gostos são, freqüentemente, resultantes de imposições externas, de violência nos processos educacionais ou, mais simplesmente, de uma sensibilidade preguiçosa, adormecida por hábitos ancestrais e pela lei do menor esforço.

Falando especificamente da técnica violonística, podemos perceber como os princípios da generalização e da discriminação são determinantes na avaliação de um violonista tradicional em relação a uma obra escrita por um compositor não-violonista. É bastante freqüente o veredicto: “isso é antiviolonístico” ou “não soa bem”, discriminação geralmente atribuída a passagens de grande dificuldade técnica ou estranha aos padrões antigos – basta mencionar a reação negativa de Segovia à música para violão de Heitor Villa-Lobos (Segovia, 1989, p. 210-211). Essas mesmas obras sofrem, geralmente, a ação interventiva dos revisores, que adaptam e tornam “mais exequíveis” os trechos “problemáticos” (na verdade, tratam-se de facilitações para atender ao princípio da generalização) – a literatura violonística de M. Castelnuovo-Tedesco, J. Rodrigo e M. Ponce são bons exemplos disso. Os paradigmas segovianos ainda estão presentes e as tentativas de ruptura são tímidas. Novas idéias que não soariam bem na opinião dos conservadores geralmente podem ser exploradas até os limites da exequibilidade. Por outro lado, há uma corrente de violonistas de tendência mais renovadora trabalhando na recuperação de diversas obras do repertório que foram modificadas em suas revisões, como nas gravações das versões originais das obras de Ponce recentemente realizadas pelo violonista mexicano Francisco Gil.

Breve reflexão sobre dedilhados

Antes de concluir este bloco de discussão sobre técnica instrumental, gostaríamos de chamar a atenção para um detalhe aparentemente insignificante, mas que possui relação direta com o resultado técnico em qualquer instrumento: a presença ou ausência de dedilhado nas partituras. Infelizmente, ao longo

dos tempos, os músicos têm publicado música (sua ou de outro autor) com seus próprios dedilhados, desconsiderando o fato de que cada indivíduo possui diferentes habilidades, instrumentos, dificuldades, tamanhos de mão, formatos de unha etc. Atualmente, as famosas revisões com dedilhado têm sido inclusive uma forma atraente do ponto de vista financeiro, o que dificulta ainda mais a extirpação dessa prática. Acrescente-se ainda o fato de que o dedilhado já determina uma interpretação específica, empobrecendo as infinitas possibilidades de leituras diferentes que uma obra pode render.

Temos discutido esse assunto com alguns violonistas que, embora concordem parcialmente com nossa tese, ainda resistem à idéia de partituras totalmente “virgens”. As argumentações mais freqüentes são: “eu posso perfeitamente ignorar o dedilhado e concentrar-me apenas nas notas”, ou “se eu sou o compositor, eu devo endereçar exatamente ao intérprete os timbres que eu desejo”. Mesmo diante de poderosos argumentos como estes, insistimos que o dedilhado preestabelecido domina o campo de visão e afeta a concentração até o nível subconsciente, sendo praticamente impossível ignorar as indicações prévias: sem perceber, a mão acaba sendo conduzida ao dedilhado escrito. Por outro lado, uma partitura sem dedilhado faz a música emergir com uma clareza surpreendente, orientando inclusive para aquele mesmo dedilhado que contempla o timbre “desejado pelo compositor” (ou ainda para soluções melhores do que as que ele imaginava). Claro que isso só se consegue por meio de um preparo longo e detalhado, mesmo para os músicos mais experientes, razão pela qual incentivamos nossos alunos a adquirir, desde o início de seus estudos, o hábito de apagar os dedilhados impressos e de aprender a dedilhar uma partitura.

A obra violonística de Francisco Mignone

Francisco Mignone foi um dos mais aclamados musicistas brasileiros do século XX. Com sólida formação em flauta e piano, foi como compositor que obteve maior prestígio, tornando-se um dos mais expressivos ícones da música brasileira. Considerado “nacionalista” pelos eruditos e “erudito” pelos representantes da música popular, Mignone, antes de assumir o papel de compositor “sério”, consagrou-se no gênero popular. A fim de preservar seu prestígio como

compositor, adotou o pseudônimo de Chico Bororó, pois a sociedade paulistana daquela época não admitia o intercâmbio entre a música de concerto e a popular. Da lavra de Mignone/Bororó há diversas valsas e maxixes, e essa influência popular felizmente perdurou em toda sua produção musical posterior.

A imensa produção para violão de Mignone compreende dois grandes ciclos (*Estudos* e *Valsas*), além de diversas outras obras. Mignone foi um dos nossos mais completos compositores e sua produção caracteriza-se pelo excepcional brilho técnico de escrita (desde o gênero instrumental até o sinfônico) e pela incomum versatilidade de estilos (da música popular ao serialismo). Era um dos raros compositores que não compunham ao piano, mas diretamente na partitura: ele se sentava diante do papel e compunha mentalmente, para só depois tocar e experimentar os resultados.

O ciclo de *12 Estudos para Violão*, escrito entre agosto e setembro de 1970, foi encomendado, revisado, publicado e divulgado por Antonio Carlos Barbosa Lima, violonista de grande mérito, cujo trabalho se destaca pelo esforço em promover obras de compositores conhecidos (F. Mignone, A. Ginastera, L. Balada) e também de menos famosos (A. Harris, E. Cordero, B. Scott). Observando os *12 Estudos* de um modo geral, podemos dizer que a escrita de Mignone oscila entre o violonístico, como nos IIIº e VIº Estudos, e o “antiviolonístico” (conforme expusemos anteriormente, não concordamos com tal classificação generalizante), verificável em certas passagens dos Xº e XIIº Estudos. Barbosa Lima, em colaboração direta com Mignone, efetuou duas revisões sobre os originais dos *Estudos* em 1973 e 1978, propondo algumas soluções técnicas surpreendentes do ponto de vista do rendimento sonoro, além de outras menos urgentes, como verificaremos adiante.

A amizade com Barbosa Lima constituiu o impulso necessário para o interesse de Mignone pelo violão. Ao assistir o concerto que o violonista realizou durante o *II Seminário Internacional de Violão* de Porto Alegre, em 1970, o compositor ficou entusiasmado com a fusão entre o repertório clássico e as obras “de público” apresentadas pelo intérprete. Mas o contato mais estreito entre eles viria a acontecer no “churrasco de confraternização” na residência de Antonio Crivellaro, diretor do festival. Nessa reunião, Mignone improvisou sobre sua própria música ao piano e pediu a Barbosa Lima para tocar. Conversaram a respeito das vantagens do estilo polifônico de se compor ao violão utilizando as aberturas de mão, que parece ter entusiasmado o compositor, a ponto de convencê-lo

dos avanços técnicos e das possibilidades de execução, além do conceito mais abrangente de variedade timbrística. A princípio, Barbosa Lima imaginou que a promessa não passaria da euforia daquele momento, mas no dia seguinte Mignone o procurou e firmou o compromisso, dizendo que já estava formulando algumas idéias.

No mês seguinte, Barbosa Lima recebeu uma correspondência de Mignone, na qual dizia estar trabalhando em algumas peças que talvez fossem difíceis, mas que valeria a pena conferir. No mês seguinte, eles se reencontraram no Rio de Janeiro e o compositor apresentou-lhe os quatro primeiros *Estudos*. Apesar da complexidade, Barbosa Lima percebeu imediatamente a magnitude das obras e disse-lhe que certamente iriam resultar bem ao violão, incentivando-o a prosseguir com o trabalho. O violonista alertou-o sobre a necessidade de pequenas adaptações e o compositor disse que não haveria problema: poderiam ser invertidos alguns acordes, modificar-se alguns baixos etc., concedendo-lhe liberdade para intervir na escrita e torná-los viáveis para execução. Dez dias depois, Mignone remete ao violonista mais dois novos *Estudos* e, em setembro, os seis restantes estavam prontos: Mignone estava tão entusiasmado que os fez em apenas dois dias. Barbosa Lima, então, começou a apresentá-los em recitais pela Europa e nos Estados Unidos (apesar de nunca ter feito a íntegra em público).

Antes do final daquele mesmo ano, Mignone envia-lhe outra carta, dizendo de forma bem-humorada: “me entusiasmei e não posso me conter: para o Isaías Sávio não ficar triste, fiz *12 Valsas* e dediquei-as a ele”. O compositor estava totalmente envolvido com o violão nesta primeira metade da década de 1970: adaptou para dois violões um *Lundú* (1973) – transcrição publicada por Vladimir Bobri, e começou a produzir música para os Irmãos Assad, além de ter escrito um *Concerto para violão e orquestra* (1975), dedicado a Barbosa Lima e estreado por ele. Este foi, portanto, o início de um frutífero relacionamento entre Mignone e o violão, que ele considerava “o mais romântico dos instrumentos”.

Novas propostas técnicas

Ao efetuarmos a comparação entre os manuscritos (disponíveis no Setor de Música da Biblioteca Nacional – DIMAS) e a versão publicada pela *Columbia*

Music Company dos *12 Estudos* de Mignone, detectamos cerca de 150 diferenças decorrentes das “pequenas adaptações” de Barbosa Lima – algumas bastante eficazes e outras equivocadas ou desnecessárias. Temos a impressão de que o violonista, sentindo o peso da responsabilidade legada pelo autor para torná-los violonísticos, empenhou-se ao máximo para fazer com que o ciclo de *Estudos* ficasse o mais próximo possível da técnica tradicional preponderante naquela época. Assim, o violonista reescreveu vários trechos para tentar eliminar certas dificuldades, tais como: harmônicos duplos e triplos, aberturas, utilização dos cinco dedos da mão direita etc. Passaremos, agora, à análise de alguns de itens que foram modificados entre as versões e apresentaremos algumas sugestões de execução para torná-los mais próximos à versão original, em vista de sua maior riqueza e variedade.

Harmônicos duplos e triplos

Os sons harmônicos constituem um especial recurso timbrístico em instrumentos de corda, com amplas possibilidades de uso. Há duas maneiras de se produzir esse efeito: harmônicos naturais e artificiais. Os harmônicos naturais são obtidos por meio de uma leve pressão dos dedos da mão esquerda sobre os pontos correspondentes às divisões da série harmônica numa corda (1:2, 1:3, 1:4 etc.), e os artificiais são produzidos pressionando-se uma nota na mão esquerda e harmonicizando-a com qualquer dedo da mão direita (geralmente com o dedo indicador) à distância de uma quinta ou oitava justa acima, tangendo-se a corda com qualquer dedo restante dessa mesma mão (normalmente o anelar ou polegar).

Combinações de harmônicos duplos são raras na literatura violonística, porém são verificáveis desde o século XVIII com Fernando Sor, que os utilizou em obras como o *Estudo em Ré maior* (Op. 29 – nº 21), assim como na *Fantasia nº 5* (Op. 16). Destacamos ainda os harmônicos duplos no final da peça *Cuñá* da *Suite Compostellana*, de Federico Mompou; os controversos harmônicos duplos com *pizzicato* no *Estudo nº 2* de Heitor Villa-Lobos; bem como diversas obras de Miguel Llobet, especialmente em sua adaptação da canção catalana *La filla del marxant*, com toda a parte melódica escrita em harmônicos artificiais.

Barbosa Lima adaptou todos os harmônicos dos Vº, VIIº, IXº, XIº e XIIº Estudos de Mignone. A intenção do compositor era produzir harmônicos a duas vozes (Figura 1) e em tríades (Figura 2), sendo que este último procedimento parece nunca ter sido antes experimentado (pelo menos não encontramos nenhuma ocorrência semelhante em toda a literatura violonística). As soluções de Barbosa Lima para esses trechos foram baseadas na técnica paradigmática segoviana, na qual apenas a nota mais aguda é oitavada e harmonicizada, permanecendo naturais as restantes (Figura 3).

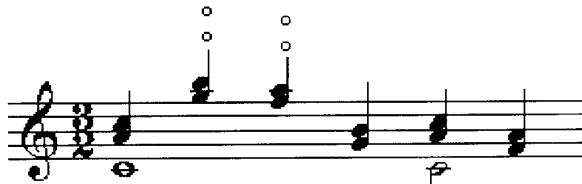


Figura 1 – Francisco Mignone, VIIº Estudo, c. 4

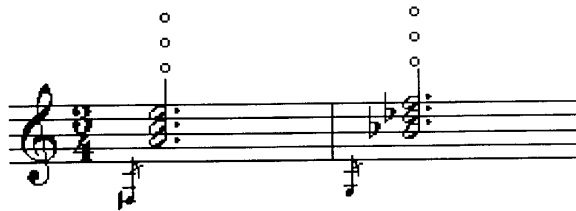


Figura 2 – Francisco Mignone, Vº Estudo, cc. 120-121

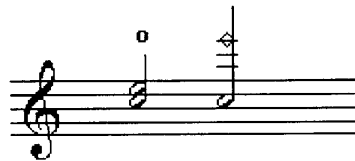
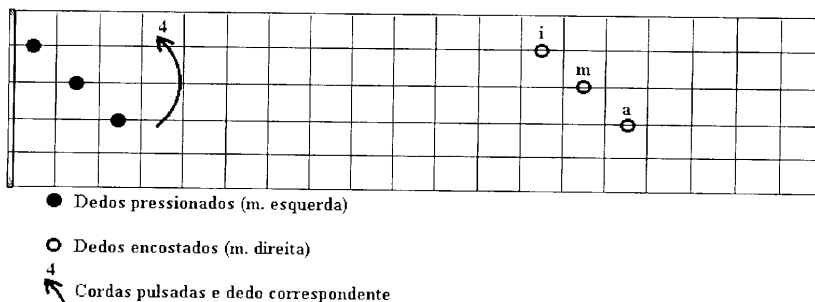


Figura 3 – Modelo tradicional de escrita de harmônicos
(F. Mompou, último compasso da peça *Curia*, da *Suite Compostellana*)

As “correções” dos harmônicos de Mignone na versão editada por Barbosa Lima, não obstante o mérito de facilitarem a execução, nunca nos satisfizeram: a atmosfera musical dessas obras parece exigir a produção integral de todas as vozes, o que nos incentivou a buscar uma forma de executá-los integralmente. Após muita pesquisa, desenvolvemos duas maneiras bastante simples e eficazes para a execução desses trechos. A primeira, inspirada na técnica violonística do *pizzicato* de mão esquerda, consiste em tanger as cordas com o “4” (dedo mínimo da mão esquerda), enquanto os restantes pressionam as

notas e a mão direita "oitaviza", ou seja, os dedos encostam levemente nas cordas correspondentes, à distância exata de doze semitons acima (Diagrama 1). Neste

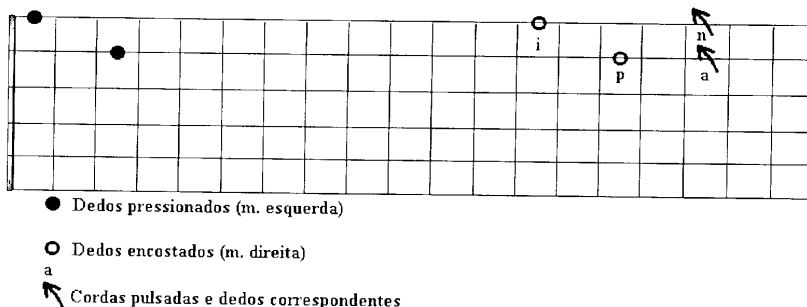
Diagrama 1 – Braço do violão e pontos correspondentes para a produção de harmônicos duplos e triplos



tipo de produção de harmônicos "intercalada" entre as mãos pelo "4", é necessário que a mesma seja feita da maneira mais vigorosa possível, a fim de que o resultado sonoro seja satisfatório. A razão desta recomendação é a de que o dedo mínimo da mão esquerda, além de ser o mais fraco muscularmente, não está habituado a tanger as cordas na técnica violonística tradicional, o que exige treinamento específico. Essa técnica de produção de harmônicos poderá ser aplicada aos Estudos V^o (cc. 110-113), IX^o (c. 90), XI^o (cc. 38-43) e XII^o (c. 79).

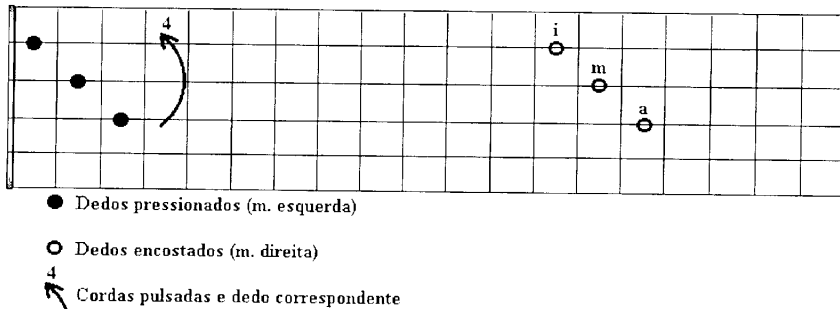
A segunda maneira, uma combinação entre a técnica anterior e o procedimento tradicional de se produzir os harmônicos artificiais, é ainda mais simples: os dedos que tangem a corda são o anelar e mínimo da mão direita, enquanto o polegar e o indicador oitavizam as notas (Diagrama 2). Esta outra maneira permite a execução dos harmônicos dos Estudos VII^o (cc. 4, 5 e 32) e

Diagrama 2 – Braço do violão e pontos correspondentes para a produção de harmônicos duplos (n = dedo mínimo da mão direita)



notas e a mão direita "oitaviza", ou seja, os dedos encostam levemente nas cordas correspondentes, à distância exata de doze semitons acima (Diagrama 1). Neste

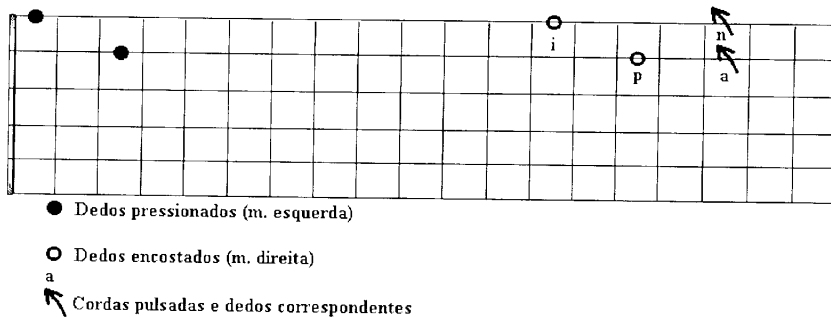
Diagrama 1 – Braço do violão e pontos correspondentes para a produção de harmônicos duplos e tripos



tipo de produção de harmônicos "intercalada" entre as mãos pelo "4", é necessário que a mesma seja feita da maneira mais vigorosa possível, a fim de que o resultado sonoro seja satisfatório. A razão desta recomendação é a de que o dedo mínimo da mão esquerda, além de ser o mais fraco muscularmente, não está habituado a tanger as cordas na técnica violonística tradicional, o que exige treinamento específico. Essa técnica de produção de harmônicos poderá ser aplicada aos Estudos V^o (cc. 110-113), IX^o (c. 90), XI^o (cc. 38-43) e XII^o (c. 79).

A segunda maneira, uma combinação entre a técnica anterior e o procedimento tradicional de se produzir os harmônicos artificiais, é ainda mais simples: os dedos que tangem a corda são o anelar e mínimo da mão direita, enquanto o polegar e o indicador oitavizam as notas (Diagrama 2). Esta outra maneira permite a execução dos harmônicos dos Estudos VII^o (cc. 4, 5 e 32) e

Diagrama 2 – Braço do violão e pontos correspondentes para a produção de harmônicos duplos (n = dedo mínimo da mão direita)



XIIº (cc. 75-78). Em alguns trechos, recomendamos a combinação entre os dois modos de produção de harmônicos duplos (como no trecho do Estudo VIIº, cc. 27 e 29), entretanto cada intérprete deverá descobrir o modo (ou combinação) mais adequado(a) à sua técnica pessoal.

Um caso excepcional está localizado no final do Vº Estudo (c. 121), em que o acorde a ser produzido por meio da primeira técnica exige o uso simultâneo dos quatro dedos da mão esquerda, eliminando a possibilidade de se tanger as cordas com o "4" (Figura 4). A solução para esse caso consiste em pressionar duas notas com o mesmo dedo (Ré bemol e Fá): uma delas com a ponta do "1"



Figura 4 – Francisco Mignone, Vº Estudo, c. 121

(dedo indicador da mão esquerda) na nota Ré bemol (na segunda corda) e a outra com a base lateral desse mesmo dedo na nota Fá (na primeira corda).

A única exceção à qual ainda não encontramos uma solução plenamente satisfatória está nos harmônicos triplos do último acorde do VIIº Estudo (Figura 5a), aparentemente sem nenhuma possibilidade de se executar o acorde exatamente como foi escrito por Mignone. Algumas soluções aproximadas consistem em:

- a) harmonizar o acorde por meio da segunda técnica apresentada, sem oitavar as notas da tríade de Fá sustenido maior (Figura 5b);
- b) arpejar o acorde, mantendo os sons oitavados originais desse acorde (Figura 5c).

Utilização dos cinco dedos da mão direita

O uso do dedo mínimo da mão direita é praticamente banido da técnica tradicional, chegando a constituir ponto de escândalo para os conservadores. Talvez a antiga técnica do alaúde, que previa o apoio desse dedo no tampo do instrumento, tenha sido reforçada pelo pouco tônus muscular do mesmo, perpetuando sua exclusão.



Figura 5 – Francisco Mignone, VIIº Estudo, c. 34

Entretanto, encontramos na história do violão algumas tentativas isoladas de integrá-lo. Há um curioso relato que revela a divergência entre Villa-Lobos e Segovia a esse respeito: durante o primeiro encontro entre os dois mestres em Paris na década de 1920, Villa-Lobos parece ter pretendido demonstrar suas habilidades violonísticas a Segovia, que rapidamente percebeu o tal “defeito” e recomendou sua eliminação, ao que o compositor retrucou, jocosamente: “então, por que você não o corta fora?”.

O fato é que o uso deste dedo pode, em certos casos, constituir um poderoso recurso auxiliar no que se refere à homogeneidade de acordes ou em determinadas configurações de arpejos. Em Mignone, por exemplo, esta técnica é bem vinda em vários trechos, como na Figura 6, embora seu uso não seja imprescindível. Ressaltamos que o uso dos cinco dedos da mão direita também facilita a execução dos Estudos Iº (c. 24), IVº (cc. 81-82), Vº (cc. 1-3, 91-93, 114, 117-119) e VIIIº (cc. 27-29).

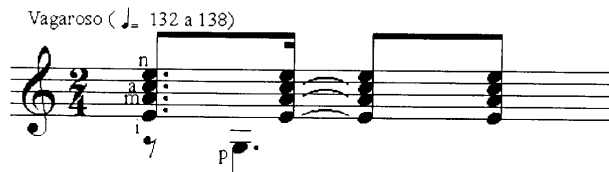


Figura 6 – Francisco Mignone, Vº Estudo, c. 1 (n=dedo mínimo da mão direita)

Aberturas de mão esquerda

As aberturas de mão esquerda constituem um enorme obstáculo técnico, especialmente para aqueles que possuem mãos de tamanho pequeno. Ironicamente, a abertura de mão esquerda é algo que depende mais da flexibilidade muscular do que necessariamente do tamanho da mão: há tanto indivíduos com mãos pequenas que possuem amplas aberturas, como pessoas com mãos grandes que não conseguem um resultado satisfatório na aplicação desse recurso.

A abertura é também bastante recorrente na produção musical de compositores não-violonistas, como podemos verificar no trecho da Figura 7, de Mignone. É freqüente a eliminação de uma ou mais notas de um acorde por parte dos violonistas revisores, a fim de se extinguir a necessidade da abertura. Encontramos vários trechos de aberturas amplas em Mignone, como nos Estudos II^o (cc. 24, 28, 52 e 55), III^o (c. 33), V^o (c. 50), VI^o (cc. 59-60), VII^o (c. 22), VIII^o (c. 13), IX^o (c. 73), X^o (cc. 6, 10 e 14), XI^o (c. 14) e XII^o (c. 84).



Figura 7 – Francisco Mignone, II^o Estudo, c. 11 (original e versão Barbosa Lima)

Notas repetidas na mesma corda

Este é um aspecto peculiar da escrita violonística de Mignone, também verificável em outros itens de sua produção instrumental. No violão, esta figuração rítmica é rara e sua utilização não costuma ser prescrita pelos manuais técnicos, o que talvez tenha levado Barbosa Lima a transformar as notas repetidas em arpejos similares (Figura 8). Essa figuração rítmica pode ser, portanto, exercitada diretamente nos Estudos de Mignone: III^o (cc. 6 e 8), VI^o (cc. 9-15) e VIII^o (c. 1 e seguintes).



Figura 8 – Francisco Mignone, VIº Estudo, c. 9 (original e versão Barbosa Lima)

Ligados em duas cordas

O ligado instrumental violonístico consiste em tocar uma determinada nota com algum dedo da mão esquerda sobre a ressonância de um som ainda em curso, podendo esta ser mais grave (ligado ascendente, sendo o segundo som tocado em forma de “martelada”) ou mais aguda (ligado descendente, em que a primeira nota é “puxada” para a segunda).

Esse recurso técnico serve basicamente para propiciar fraseados específicos e facilitar a execução de trechos virtuosísticos. Há ainda a possibilidade de aproveitamento desse mesmo recurso para aliviar a tarefa da mão direita em passagens complicadas, equilibrando a distribuição de notas entre as mãos (especialmente em passagens rápidas na região grave, sobrecarregando o movimento do polegar, como na Figura 9). O uso dos ligados, porém, é um aspecto mais pessoal da técnica e geralmente não coincide entre violonistas. Há ainda outros trechos nos *Estudos* de Mignone onde o aproveitamento do ligado em duas cordas se mostra eficaz em decorrência de um dedilhado específico, mas preferimos deixar a aplicação deste recurso em aberto.



Figura 9 – Francisco Mignone, VIº Estudo, c. 60

Arpejos apoiados

A abordagem paradigmática do violão tradicional, como podemos perceber, ignora diversos procedimentos técnicos que não fazem parte de seu repertório

generalizado. No entanto, a técnica do violão flamenco, aberta a uma maior diversidade, dispõe de um arsenal de recursos que somente há pouco tempo tem sido aceito pelos violonistas da ala “erudita”.

Um destes recursos se refere ao arpejo apoiado, que consiste em substituir uma seqüência de cordas normalmente tocadas por diferentes dedos na mão direita, por apenas um dedo deslizando de uma corda para outra (Figura 10). Tal procedimento é utilizado por alguns violonistas europeus e norte-americanos (como Franz Halász e Eliot Fisk). Recomendamos o uso desse recurso nos *Estudos* de Mignone a fim de destacar ritmos diferentes, especialmente nas tercinas dos Estudos VI^o (cc. 17-23) e IX^o (cc. 103-108 e 118-119).




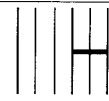

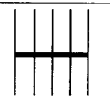
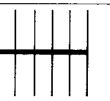
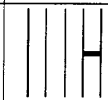
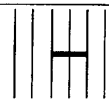
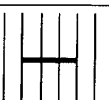


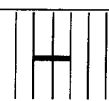
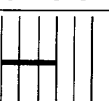


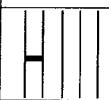
Figura 10 – Francisco Mignone, VI^o Estudo, c. 13

Pestanas irregulares

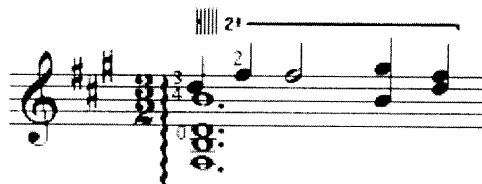
Em nossa opinião, este é um dos pontos mais frágeis da técnica tradicional, uma vez que as pestanas (prensagem de várias cordas por um mesmo dedo) são reduzidas a apenas dois tipos: a pestana inteira (as seis cordas presas simultaneamente) e a meia-pestana (as três primeiras cordas presas simultaneamente), normalmente indicadas pelos sinais C (do castelhano *ceja*) ou B (do francês *barré*). Entretanto, essas duas modalidades não permitem uma aplicação ampla e efetiva desse útil recurso violonístico, ao qual podemos relacionar, pelo menos, quinze tipos diferentes (Quadro 1).

Podemos afirmar, com segurança, que quase toda música para violão exige o uso de alguma variante apresentada no quadro, e que, curiosamente, a maioria das pestanas sugeridas pelos revisores estão indicadas em trechos musicais em que não há necessidade delas. Trata-se, portanto, de um recurso cujo uso exige inteligência e economia. Se considerarmos a quantidade e a variedade do uso ampliado das pestanas, é possível solucionar casos de determina-

Quadro 1 – Pestanas irregulares e sugestões de símbolos correspondentes

Cordas	1-2	1-2-3	1-2-3-4	1-2-3-4-5	1-2-3-4-5-6
Símbolo					
Cordas	2-3	2-3-4	2-3-4-5	2-3-4-5-6	
Símbolo					
Cordas	3-4	3-4-5	3-4-5-6		
Símbolo					
Cordas	4-5	4-5-6			
Símbolo					
Cordas	5-6				
Símbolo					

dos acordes que os conservadores costumam resolver cortando notas (Figura 11). Em Mignone, sugerimos o uso de algumas pestanas incomuns no Estudo VII^o (cc. 3, 19 e 21), a fim de se evitar o corte de notas.

Figura 11 – Francisco Mignone, VII^o Estudo, c. 3

Efeitos timbrísticos/imitativos

Os instrumentos de cordas pinçadas e dedilhadas permitem três tipos diferentes de toque: *dedilhado*, *rasqueado* e *palhetado*. A técnica tradicional do violão clássico, em prol da uniformidade dos timbres, restringe-se apenas ao

uso do primeiro toque (dedilhado). No flamenco, há a mistura do dedilhado com o rasqueado (anatomicamente mais recomendável devido à compensação de movimentos musculares entre os dois toques). No primeiro caso, a mão trabalha exclusivamente no sentido centrípeto, enquanto no segundo, a mão realiza movimentos centrífugos).

Existem alguns trechos em música de compositores brasileiros em que percebemos a evocação de um instrumento tipicamente brasileiro: a *viola caipira*. Este instrumento possui dez cordas (dispostas em cinco grupos de cordas duplas) e é normalmente tocado por populares, que costumam usar uma palheta fixada no dedo polegar. Consideramos um erro de estilo executar tais passagens com o toque uniforme do violão clássico, sem a variedade e a desigualdade de timbres característicos da maneira com que os violeiros costumam tocar. Uma possível aproximação dessa maneira de execução pode ser obtida imitando o toque palhetado com o uso do polegar da mão direita em duas cordas simultaneamente (Figura 12). Uma extensão desse toque de cordas simultâneas com o polegar pode também ser aproveitado para destacar algumas seqüências de *sfz* do IXº Estudo (cc. 16-20 e 47).



Figura 12 – Francisco Mignone, IXº Estudo, cc. 86-87

Um problema específico

Talvez o trecho mais complicado da série de *12 Estudos* de Mignone seja aquele localizado entre os cc. 8-15 do último Estudo. A seqüência de acordes na região aguda dificulta a execução a tal ponto que se torna praticamente impossível uma execução desse trecho no andamento indicado. A idéia de Barbosa Lima é bastante eficaz, reduzindo os acordes a seqüências em duas vozes (Figura 13a). A objeção que fazemos a essa solução é que o acorde aumentado no c. 12 acaba desaparecendo. Baseando-nos no fato de Mignone

ter autorizado a possibilidade de inversões, conforme nos relatou Barbosa Lima, propomos a solução da Figura 13b, por meio de algumas inversões nos acordes de 7^a diminuta, cuja troca de baixos não altera suas características harmônicas.

Musical score for Figure 13a, showing four staves of music in G major, measures 8-15. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music consists of a continuous eighth-note melody in the upper voice and a supporting bass line. Measure 14 contains a diminished seventh chord with a circled 'x' over the first note.

Figura 13a – Francisco Mignone, XII^o Estudo, cc. 8-15 (versão Barbosa Lima)

Musical score for Figure 13b, showing four staves of music in G major, measures 8-15. This version proposes inversions for the diminished seventh chords in measures 10, 12, and 14. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music consists of a continuous eighth-note melody in the upper voice and a supporting bass line. Measure 14 contains a diminished seventh chord with a circled 'x' over the first note.

Figura 13b – Francisco Mignone, XII^o Estudo, cc. 8-15 (solução proposta)

Considerações finais

Percebemos, ao longo deste ensaio, como a tradição está atrelada a padrões de comportamento e de aprendizagem ligados ao princípio da generalização de estímulos, e como a técnica tradicional tem perpetuado restrições através de uma abordagem dogmática. Tentamos demonstrar que paradigmas não podem ser tomados como verdades absolutas e que o intérprete dispõe da opção de quebrar regras e proibições sem fundamentos, perpetuadas pela simples manutenção e adoção acrítica por parte de músicos e pedagogos. Travamos contato com a visão de Yehudi Menuhin, bem sucedida ao direcionar sua teoria técnica à ampliação do campo de reflexão a partir da filosofia oriental. Os exemplos apresentados e comentados são contundentes, pois sempre se acreditou na impossibilidade de se executar os *Estudos* para violão de Mignone em sua forma original. Além disso, procuramos estabelecer a noção de que obras de compositores não-violonistas, antes de serem adaptadas ou modificadas, podem ser solucionadas por meio de procedimentos simples.

Notas

¹ Agradeço ao Prof. Alberto T. Ikeda pelo incentivo e pela colaboração na revisão deste ensaio.

² Referimo-nos à tradição estabelecida pelo lendário violonista Andrés Segovia (1893-1987).

³ Consideramos uma abordagem holística aquela que, no campo das ciências humanas, "prioriza o entendimento integral dos fenômenos em oposição ao procedimento analítico em que seus componentes são tomados isoladamente" (Houaiss e Villar, 2001, p. 1544).

Referências

- BARBOSA LIMA, Antonio Carlos. *A produção violonística de Francisco Mignone na década de 1970*. Depoimento. Entrevistador Flávio Apro. 1 minidisc sonoro, fev. 2003.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.
- DIB, Cláudio Zaki. *Tecnologia da educação e sua aplicação à aprendizagem de física*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1974.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- LASHLEY, K. S.; WADE, M. The Pavlovian theory of generalization. *Psychology Review*, New York, v. 53, p. 72-87, 1946.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1989.
- MENUHIM, Yehudi. *Six lessons with Yehudi Menuhim*. London: Faber Music, 1971.
- MIGNONE, Francisco. *12 Estudos para violão de Francisco Mignone dedicados ao intérprete Carlos Barbosa-Lima*. Rio de Janeiro: Philips, p. 1978. 1 long-play sonoro.
- PINTO, Henrique. *Curso progressivo de violão*. São Paulo: Ricordi, 1982.
- PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra: basada en los principios de la técnica de Tarrega*. Buenos Aires: Ricordi, 1971. 4 volumes.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC/DAC - Museu Villa-Lobos, 1975.
- SEGOVIA, Andrés. *The Segovia-Ponce letters*. Editado por Miguel Alcázar; tradução de Peter Segal. Ohio: Editions Orphée, 1989.
- SKINNER, B. F. *The technology of teaching*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.