

Pensando caminhos para o violão desde a proposta metodológica de José Antonio Pessoa de Barros¹

Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho (UFRJ), bartholomeuwiese@hotmail.com
Prof. Dr. Celso Garcia de Araújo Ramalho (UFRJ), celsoramalho@musica.ufrj.br

Resumo:

Como veio à luz um modo de execução do acompanhamento de violão nas ocorrências musicais através de métodos que participam da formação da cultura musical no Brasil? Durante pesquisa no periódico *Jornal do Comércio*, encontramos o *Methodo de violão* de José Antonio Pessoa de Barros, que nos abriu perspectivas de investigação sobre as práticas musicais não escritas, estimulando o aprendizado do violão acompanhador de modinhas, valsas, choros etc. Um violão que dialoga com a música urbana e nos faz pensar caminhos para a metodologia e historiografia.

Palavras-chave: Método para violão. Ensino do violão no Brasil. História do violão. Música e ensino de instrumento.

Title of the Paper in English: Thinking Ways for the Guitar since the Methodological Proposal of José Antonio Pessoa de Barros

Abstract:

How did it come to light a way of performing guitar accompaniment in musical occurrences through methods that participate in the formation of musical culture in Brazil? During a research in the periodical *Jornal do Comércio*, we find the *Methodo de violão* of José Antonio Pessoa de Barros, which opened the way for research on non-written musical practices, stimulating the learning of guitar accompanying modinhas, waltzes, choros etc. A guitar that dialogues with urban music and makes us think ways to methodology and historiography.

Keywords: Guitar's method. Guitar's teaching in Brazil. History of guitar. Music and instrument teaching.

Introdução

A partir de uma catalogação da ocorrência de referências à música, citadas no *Jornal do Commercio*, durante o período de 1827 à 1910,² iniciamos nossa pesquisa sobre os métodos de violão. Estas ocorrências apresentavam-se nas mais diferentes seções do periódico citado, ou seja, na forma de anúncios, leilões, folhetins, declarações etc. Procedeu-se, em seguida, a uma primeira pesquisa sobre os métodos empregados no ensino do violão³.

Posteriormente, em contato com fontes primárias, localizou-se o *Methodo de violão – guia material – para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo, independente de mestre, e sem conhecimento algum de música*, de José Antonio Pessoa de Barros ([18--])

¹ Pesquisa iniciada durante o doutoramento do professor Bartolomeu Wiese e continuada em 2016 com apoio da FAPERJ em parceria com o professor Celso Ramalho.

² Fundado pelo francês Pierre Plancher em 1827, o *Jornal do Commercio* foi um órgão influente da imprensa fluminense. É a folha de circulação diária ininterrupta mais antiga da América Latina.

³ Com o vocábulo violão estamos compreendendo, também, instrumentos como a viola, a viola portuguesa, a guitarra etc.

[18--)]⁴, publicado em 2ª edição, pela editora Laemmert, no ano de 1876. Com acesso ao documento, parte do acervo de obras raras da Biblioteca Nacional, pode-se realizar uma análise da referida obra. Optou-se pelo aprofundamento deste método em virtude do papel desempenhado pelo seu criador, ou seja, Pessoa de Barros, que pode ser considerado um inovador ao criar as bases para as publicações subsequentes.

A quem se dirige o autor de um método para se aprender em pouco tempo por qualquer pessoa, independente de mestre e sem conhecimento algum de música? A que práticas musicais o autor está aludindo? Músicos violonistas acompanhadores ganham a escrita no método de Barros, seriam eles capazes de ter acesso aos métodos? A que classe social pertence o autor e a que classes se dirige?

A análise do *Methodo* de Barros nos leva à reflexão sobre a escrita e oralidade no aprendizado de modinhas, canções e polcas instrumentais. Hoje, não basta tocar a música escrita, porque o que está escrito é, antes e depois, uma interpretação de uma execução do corpo. Na escrita não há corpo. Os meios de transmissão da cultura escrita são descorporificações das práticas orais, dos gestos do corpo, a notação musical é a escrita dos gestos interpretativos do músico. Não podemos comparar a sistematização empregada pelos métodos espanhóis da escola clássica do violão com a ausência de sistematização das práticas orais do violão acompanhador das serestas, se o fizermos, poderemos incorrer no equívoco do juízo etnocêntrico, medindo o próprio pela alteridade.

A questão da terminologia e as fontes históricas

Uma questão recorrente entre pesquisadores e historiadores dos instrumentos de cordas dedilhadas de um modo geral, e do violão em particular, diz respeito à terminologia do instrumento, tanto no Brasil quanto em Portugal. O vocábulo *violão*, e seus derivados, é utilizado somente pela língua portuguesa; todas as demais tratam o instrumento como *guitarra* (espanhol), *guitarre* (alemão), *guitar* (inglês), *guitare* (francês), *chitarra* (italiano), *gitarr* (sueco). Esta questão ainda se torna mais complexa quando levamos em consideração que a “nomenclatura parece variar de acordo com grupos sociais, localização espacial e período histórico” (BALLESTÉ, 2009, p. 1).

As dificuldades de precisão terminológica tornam-se ainda maiores se considerarmos que em Portugal se desenvolveu um instrumento em muito semelhante ao

⁴ Nos trabalhos estudados, em que é citado, não consta sua nacionalidade nem tampouco data de nascimento e morte. Supomos que o autor seja brasileiro e nacionalista, dado o fervor com que se refere ao povo brasileiro.

violão, chamado de *viola* ou *viola portuguesa*, menor que o violão. Os portugueses, com o intuito de diferenciar a viola de seu equivalente espanhol (a guitarra), de tamanho maior, passaram a chamá-lo *violão*, no aumentativo⁵. Popular em Portugal, a viola, com dez cordas/cinco duplas, talvez precursora do violão, foi trazida pelos jesuítas ao Brasil e utilizada na catequese dos índios.

A música na capital do Império e os métodos para violão

Mostrou-se bastante coerente a pesquisa e a catalogação realizada no *Jornal do Commercio*, confirmando, inclusive, a possibilidade de obter-se importantes informações acerca de uma parcela da vida musical na capital do império, dadas determinadas ressalvas⁶. Em *Minoria crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*, Luís Antônio Giron⁷ descreve a importância dos periódicos para a pesquisa:

Muito do que foi escrito sobre música no início da história do Brasil independente não consta de tratados ou mesmo de publicações especializadas. Está mesmo na letra efêmera dos jornais. Os periódicos de interesse geral constituem um universo fértil para a pesquisa sobre a vida musical. E esta não compreende apenas partituras, tratados, documentos manuscritos, mas também tudo o que se refere à recepção do espetáculo. Aqui se enquadram crítica, crônica, resenha, ensaio – todos os gêneros, enfim, que eram publicados nos folhetins de teatro dos jornais. Tais elementos encontram um escoadouro na chamada crônica teatral. É neste universo que a vida musical do Brasil dos anos 20 aos 60 do século XIX se afigura retratada e perpetuada (GIRON, 2004, p. 27).

Sobre material metodológico de ensino musical, chamou atenção uma ocorrência, em 16/7/1840, do método de violão de Ferdinando Carulli:⁸

E. e H. Laemmert, com armazém de música na R. da Quitanda n. 77, acabam de receber um grande sortimento de variada música moderníssima dos autores mais afamados, a saber, para piano: de H. Herz, todas as suas composições até o op. 109, as suas *Variações dos Sonhos de Elisa, Cenerentola, Valsa da Morte, Sul Margine*, etc. de Strauss; uma grande coleção de novas valsas de Musara; as últimas contradanças de Czerny; as últimas composições de Hunten; as mais modernas *Variações* de Auber; as *Ouverturas* de Fra-Diovolò, Cheval, Muette e Serment; peças novas dos famosos pianistas Bertini, Thalberg e Doehler; os métodos de Cramer, de Adam e de Viguerie, para rabeça; vários solos e os duetos de Bériot, e

⁵ A viola portuguesa possui as mesmas formas e características do violão, sendo apenas pouco menor, portanto, quando os portugueses se depararam com a guitarra espanhola, que era igual a sua viola, sendo apenas maior, colocaram o nome do instrumento no aumentativo, ou seja, viola para violão.

⁶ Certamente o fazer musical no Império não se limitou somente àquele relacionado no *Jornal do Commercio*. Nas senzalas e cortiços da cidade, por exemplo, também havia manifestações musicais.

⁷ Resultado de sua dissertação de mestrado onde prioriza a crítica cultural no Brasil. Sua fonte principal foram os jornais do Império e a apresentação de óperas e recitais de música clássica entre os anos 1826 e 1861.

⁸ Ferdinando Carulli (1770-1841), violonista, pedagogo e compositor italiano. Publicou em 1807, suas primeiras obras para violão editadas pela Ricordi. Compôs o método que lhe rendeu enorme prestígio, influenciando o aprendizado do violão em diversos países. Seu método ainda é reeditado nos dias atuais.

outros; para flauta: as composições dos melhores autores, como Talou, Berbiguier, etc.; para violão: o *Método de Carulli*, solos e duetos; para orquestra: as últimas ouverturas de Auber e outros compositores de fama (JORNAL DO COMMERCIO, 1840, p. 4).

Ferdinando Carulli (1770-1841), Matteo Carcassi (1792-1853) e Dionisio Aguado (1784-1849), foram violonistas europeus, compositores e criadores de métodos para o ensino do violão: os *Metodo completo per chitarra*, *Método completo para violão*, *Opus 59* e *Escuela de guitarra* são, respectivamente, seus trabalhos mais conhecidos. Impressos e utilizados ainda nos dias de hoje, tiveram influência grande na estruturação dos métodos posteriores, nas técnicas de execução e na divulgação dos repertórios ali apresentados. Portanto, comprova-se, a partir das referências encontradas no *Jornal do Commercio*, que pelo menos um dos métodos mais utilizados na Europa – no caso o de Ferdinando Carulli – teve, também, sua entrada na capital do Império, no período em questão.

Breve Aproximação sobre os Métodos de Ensino do Violão

Por volta de 1850 no Rio de Janeiro, o violão encontrava-se mais amplamente difundido. O *Almanak Laemmert* apresenta diversas atividades ligadas à música, na época, e relaciona professores, lojas de música, teatros entre tantas outras características. É na segunda metade desse século que vão aparecer as primeiras publicações de métodos para violão no país. Em 1876 surgiu, no Rio de Janeiro, publicado por H. Laemmert e Cia, o *Methodo de violão – guia material – para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo, independente de mestre, e sem conhecimento algum de música*, cujo autor, José Antonio Pessoa de Barros, teve sua obra editada uma segunda vez, no mesmo ano da primeira edição. Pessoa de Barros apresenta seu método da seguinte forma:

O violão para nós – é quiçá o primeiro instrumento popular; (...). Muito difícil porém tem-se tornado o ensino do violão. Exclusivamente por música não é tarefa para todos. Os methodos que tem aparecido, é mister ainda um mestre. Ainda não houve um guia que estivesse ao alcance de todos independentemente de mestre. Nós porém, compenetrando-nos dessa necessidade, ousamos dar à luz da publicidade um methodo tão material, como fácil, – que exprimindo o nosso fraco pensamento pudesse estar na altura da compreensão de todos; mesmo para aqueles que não souberem ler – poderão em pouco tempo acompanhar qualquer modinha ou peça, uma vez que tenha quem leia com a attenção devida a todas as explicações (BARROS, 1876, p. 7).

Observações sobre o Método de Violão de José A. Pessoa de Barros

José Antonio Pessoa de Barros ao escrever seu *Methodo de violão – guia material – para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo, independente de mestre, e sem conhecimento algum de música* teve contato, certamente, com algum dos métodos europeus em circulação no período, posto que, em página pré-textual, sob o título de *Advertência* utiliza um pensamento de Dionisio Aguado:

O violão ainda não é um instrumento muito conhecido. Quem sabe, aqueles que se utilizam dele não será com o propósito de causar ilusão, visto a semelhança dos efeitos de uma orquestra em miniatura? Improvável, à primeira vista; no entanto, a experiência não deixa dúvida disto. Repleto de meios para representar as ideias musicais, o violão é dado para a improvisação, para tocar de capricho, sem compromissos mais sérios (AGUADO apud BARROS, 1876, p. 7).⁹

Acreditamos que esta citação tem um sentido bastante revelador para o estudo de análise que empreenderemos, daqui por diante, sobre o método de José Antonio Pessoa de Barros.

Dionisio Aguado foi um profundo estudioso do violão e seu primeiro método data de 1820, chamado *Colección de estudios* que, apesar de não obter muito sucesso na época de seu lançamento, mudou para sempre a natureza dos métodos empregados para o ensino do violão. Já neste pequeno tratado, Aguado apresentou um enfoque totalmente diferente de tudo o que havia sido escrito até então. Sua ideia não era apenas apresentar um material didático, mas introduzir o estudante num programa, numa didática sistemática. Segundo o autor, o êxito do estudante se encontraria não somente no *que* se aprendia, mas em *como* se aprendia. Aguado apresenta, na obra, 46 estudos em forma gradual de dificuldade. Segundo Matanya Ophee:

Aguado está perfeitamente consciente do fato dos estudos difíceis aparecerem relativamente cedo no processo do aprendizado. Não se desculpa. Mantém. Diz que é uma boa ideia apresentar ao aluno, desde o começo, obstáculos que deve vencer, os quais o levarão a uma disposição para vencer dificuldades ainda maiores (OPHEE, 2008, [s.p]).¹⁰

⁹ La guitarra es instrumento que a'un no está bien conocido. Quien diria que de todos los que se usan hoy, talvez es el á proposito para causar ilusion con la semejanza de los efectos de una orquestra en miniatura? Incebibile parece esto á primera vista; sin embargo, la experiencia no deja duda de ello. Llena de medios para representar las ideas músicas, la guitarra es á proposito para la improvisacion, o como suele decir-se para tocar de capricho.

¹⁰ Aguado es perfectamente consciente del hecho de que los estudios difíciles aparecen relativamente temprano en el proceso de estudio. No pide disculpas. Sostiene que es una buena idea presentar al alumno desde los comienzos mismos del estudio con obstáculos que debe sortear, los cuales le brindarán la disposición adecuada para sortear dificultades aún mayores.

Barros apresenta seu método explicando que o aprendizado do violão é tarefa *árdua* e critica os métodos existentes, até aquele momento, posto que todos *necessitem de mestre* (BARROS, 1876, p. 7). Podemos, então, supor que, apesar da admiração exercida pelo contato com os trabalhos de Dionisio Aguado, o autor deve tê-lo julgado complexo. Esta suposição é reforçada quando Barros se apresenta não como músico, mas como *admirador* do instrumento, e na declarada simplicidade ao apresentar sua obra. Estas características levam-nos a crer que Barros, diante de qualquer um dos métodos de Aguado - considerada pelos estudiosos, ainda hoje, uma obra monumental -, deva ter percebido a necessidade de criar um material mais simplificado para o acompanhamento de voz e de outros instrumentos. Destaca-se que a ênfase de todos os métodos criados por Aguado é o violão solo. Barros, em sua apresentação do *Methodo de violão*, fala do violão como instrumento acompanhador e faz crer, ao leitor, a possibilidade de se aprender o violão, bastando, para isto, “*uma leitura atenciosa*”. Sua intenção é que o aprendizado:

(...) seja algo material e sem mestre; mesmo para aqueles que não sabem ler, aqui falando de partitura musical, o methodo é muito simples, bastando para isso uma leitura atenciosa, podendo assim em pouco tempo acompanhar qualquer modinha ou peça (BARROS, 1876, p. 7).

Barros aponta vantagens para o instrumentista e suas intenções ao criar o método:

(...) não só o homem, como a senhora, e com effeito, uma senhora que toca o violão tem uma attenção particular, o mesmo acontece com o homem que tem logo o primeiro lugar em qualquer associação – em qualquer casa de família. [...] não somos músicos, somos apenas admiradores – do violão –, e debaixo deste ponto de vista nos atrevemos com muito trabalho a formar este methodo mui material, e tão simples e singelo como nós (BARROS, 1876, p. 7).

Há, ainda, na apresentação do *Methodo para violão* de Pessoa de Barros um romantismo declarado, combinando, também, uma preocupação social – o árduo trabalho braçal –, como também com os custos dos métodos existentes:

Os pallidos sons, que podem se tirar do violão, o instrumento por excelência popular, em cujas harmonias esquece o afanoso roceiro as fadigas dos trabalhos do dia, e o coração entristecido por amarguras ocultas, as dores e as queixas de um bem perdido, ou fugitivo, tornam sem dúvida de algum merecimento um methodo práctico de aprendizagem deste instrumento, sem a necessidade do auxílio de um mestre, que custa as mais das vezes dinheiro, e enfastia o aprendiz com o estudo theorico e práctico da arte de musica. Publico, pois, o presente trabalho, na convicção de que

presto um serviço a classe do povo, que ainda pode fazer o seu descante na era que atravessamos. (BARROS, 1876, p. 3).¹¹

De fato, o *Methodo de violão* de Pessoa de Barros é imensamente econômico, praticamente reduzindo à metade a área de impressão necessária à sua realização. Aliás, a preocupação social do autor não se esgota nas questões econômicas. Segundo ele os efeitos da música, se comparados aos da retórica e da poesia, reforçam o exposto acima, agora em outra citação, de Emilia Augusta Gomide Penido¹², constante no método:

A música é uma arte mágica, que excita todas as paixões e inspira os mais nobres sentimentos. Não é somente o homem civilizado que ela domina pelos seus admiráveis efeitos, até o selvagem, para quem a ciência e as mais artes não têm encantos, sente-se animado pela música; ela adoça-lhe os costumes, e modifica seus bárbaros instintos. A suavidade da música estende o seu poder até aos próprios animais. De que valem eloquências e poesia para um irracional endurecido? No entanto, as harmonias da música abrandam-lhe a ira e os dominam instantaneamente” (PENIDO apud BARROS, 1876, p. 5).

Os métodos europeus que aqui chegavam eram para violão solo, por música, enquanto que o de Barros era para o cidadão que não soubesse ler uma partitura musical, era para o acompanhamento de canções, para o trabalhador comum, de pouca ou nenhuma formação artística. A advertência no subtítulo do *Methodo*: “Sem conhecimento algum de música” nos revela a hegemonia e a dominância da música escrita como paradigma para afirmar se alguém sabe ou não música. As expressões “você sabe música” ou “você sabe tocar por música”, até hoje utilizadas, revelam que a palavra música é utilizada como sinônimo de saber ler e escrever utilizando-se dos meios de registro da notação musical em partitura.

¹¹ Quando o autor fala do *afanoso roceiro*, deve estar se referindo aos cidadãos mais humildes, membros das classes trabalhadoras. É nesse sentido que entendemos o *roceiro* em Barros.

¹² Escritora e poetisa brasileira, foi contemporânea de Machado de Assis, escrevendo no *Jornal das Famílias*.

Análise do Método de Violão de José Antonio Pessoa de Barros

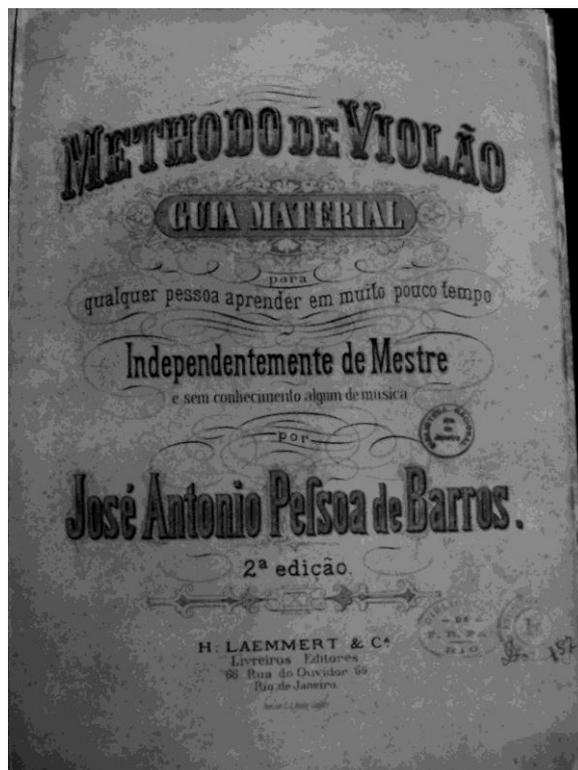


Figura 1: Capa do método de José Antonio Pessoa de Barros.

O *Método* de Barros é bastante simples. Nas primeiras páginas faz a apresentação da obra, fala de alguns elementos do instrumento, como trastes e casas; ensina o estudante a afinar o instrumento, através de dois modos – uníssono ou oitavas -; ensina duas escalas, a cromática e outra que intitula de melodiosa; fala dos sinais utilizados, tais como os bemóis e sustenidos, o símbolo da pestana e apresenta os *mappas*, esquematização do desenho do braço do violão. Este desenho comporta as seis linhas paralelas, representantes das cordas que o constituem e de traços perpendiculares representando as casas do braço do instrumento, que o autor chama de *trastos*. Sobre o desenho das cordas – e entre determinadas casas – são desenhados círculos, ora vazados (brancos) ora cheios (pretos), que representam os acordes de tônica e sua dominante, nas tonalidades maiores e menores. Sendo a primeira edição do ano de 1876, o *Método* de Barros deve ter tido uma boa aceitação, posto que uma segunda edição é realizada no mesmo ano pela H. Laemmert & Cia. Livreiros Editores.

Apesar da simplicidade do *Método* observamos, também, uma grande criatividade do autor: descreve o acorde de tônica e desenha, simultaneamente, sua dominante. Esta ideia bastante criativa foi colocada em prática através da utilização de

círculos vazados e cheios. Os círculos vazados são utilizados para a formação de acordes maiores ou menores, e os círculos cheios para a formação de suas dominantes, todos no mesmo desenho – ou *mappa*, segundo o autor. Uma observação: no caso das escalas, Barros utiliza os círculos vazados em direção ao agudo e os cheios em sentido inverso.

Antes de entrar no método propriamente dito, Barros ensina como afinar o violão. Apresenta duas maneiras, dentro das inúmeras possíveis. Na realidade, no primeiro modo o autor trabalhou com uníssonos e no segundo por oitavas. Ainda nesta parte, Barros escreve sobre as cordas de tripa, utilizadas nas três primeiras cordas do instrumento, as mais agudas, o Mi 3, Si 2 e Sol 2. Quando o autor diz para se estender a 6ª. corda, não descreve mais nenhuma observação do quanto estendê-la; é importante explicar ao iniciante que, ao se esticar tal corda, fazendo-se em excesso, ao chegarmos nas cordas mais agudas, elas não resistirão à forte tensão e poderão se partir. São conhecidos diversos relatos de acidentes causados na excessiva tensão das cordas. O caso inverso, ou seja, de não se estender razoavelmente as cordas, resultará no processo de trastejo das primas.¹³

Entre as páginas 10 a 13 o autor explica como funciona seu método, descrevendo os símbolos e significados. É justamente aqui que aparece a sua característica mais criativa e inovadora: os círculos vazados/brancos e os cheios/pretos, utilizados para fazer o acorde fundamental (vazado) e sua dominante (cheio), utilizando-se do mesmo esquema (*mappas*, segundo Barros) do braço. Os *mappas* representam o braço do violão, com suas casas, seus trastes e suas cordas. Apresenta, ainda, os símbolos dos bemóis e sustenidos. Mostra o símbolo da pestana, meia pestana e explica:

Os espaços do violão, cujos fios de metal, collocados verticalmente, formão dezoito compartimentos, chamão-se – trastos – é justamente ahi que correm os dedos da mão esquerda desde ácima até abaixo – é ainda nestes trastos que se fazem as pestanas. Os dedos com os quaes se fazem as maiores posições são os da mão esquerda, que se chamão: indicador, grande dedo e annular; o polegar e o mínimo, porém, servem para muitas outras posições (BARROS, 1876, p. 10).

Quando o autor descreve os *trastos* podemos observar que aquele violão consta de uma casa – compartimento para Barros - a menos que os utilizados em nossos dias, que perfazem um total de 19. No *mappa* da página 11 isso fica claro, onde são apresentados os nomes das notas, na primeira corda, em toda a extensão do braço do violão, indo até o Lá# 4 e

¹³ O trastejo no violão pode se dar por diversas razões, vejamos duas: por mal regulagem do rastilho ou por não estender as cordas o suficiente para que se evite esse ruído inconveniente.

não até o Si 4, como nos modelos do violão Torres¹⁴. Observamos também que quando o autor apresenta os símbolos dos bemóis e sustenidos não diz para o que servem, ou seja, quais são suas funções.

Comentaremos, a partir deste momento, alguns equívocos/falhas que observamos no *Método de violão* de Pessoa de Barros. Acreditamos tratar-se de erros de editoração, visto que são bastante elementares para quem possui um mínimo de conhecimento do instrumento, mas que não foram corrigidos na 2ª. edição. Martha Ulhôa lembra que “nem sempre o autor tem como ‘corrigir’ os originais, já com chapas de impressão prontas”¹⁵ (ULHÔA, 2010).

Pessoa de Barros escreve que as pestanas são realizadas sobre os *trastos* (p. 10) e onde os dedos da mão esquerda devem pressionar as cordas. O autor deixou uma grande dúvida sobre a palavra *trasto*, uma vez que, quando na página 12 apresentou o violão com suas partes integrantes, deixou entender que *trasto* é a barra de metal, colada no braço do violão perpendicularmente. Portanto, o ideal seria um esclarecimento do que é *trasto* e o que é *compartilhamento*, quais são as suas funções.

Barros comentou, ainda, que os dedos da mão esquerda – indicador, médio e anular – fazem a maioria das posições (acordes). Não podemos deixar de lembrar que o dedo mínimo pode e deve ser utilizado na maioria dos acordes apresentados, facilitando inclusive a sua realização. Afirmou, também, que o polegar serve para muitas outras posições; o polegar da mão esquerda não deve ser utilizado em nenhum momento. Caso seja utilizado para a formação de acordes, como sugere o autor, isto ocasionará uma tensão na mão esquerda e dificultará em muito a sua realização, tornando-se um gesto contrário à proposição do *Methodo* que é o de facilitar o aprendizado. Lembramos que o polegar apoia (atrás do braço) a pressão exercida pelos demais dedos; somente o indicador, médio, anular e mínimo, (hoje denominados como dedos 1, 2, 3 e 4, respectivamente), complementam perfeitamente os acordes apresentados.¹⁶ Barros afirmou, ainda, que os acordes são feitos, a maioria deles, com os dedos da mão esquerda; na verdade, um método que pretende simplificar o aprendizado deveria afirmar que os acordes são *sempre* realizados com os dedos da mão esquerda.¹⁷

¹⁴ O espanhol Antonio Torres (1817-1892), na segunda metade do século XIX, criou um modelo de violão que é referência até os dias de hoje. Determinou o número de 19 trastes, estabeleceu o comprimento das cordas em 65 cm entre o rastilho e a pestana, além de outras grandes mudanças como a ênfase dada ao tampo do instrumento, através de madeiras especiais.

¹⁵ Martha Ulhôa é Professora Doutora. Pesquisadora. Professora de musicologia da Uni-Rio. Informação obtida na correção da presente pesquisa.

¹⁶ O uso do polegar para formação de acordes é considerado, nos dias atuais, uma técnica estendida.

¹⁷ No método de Barros o único acorde que seria possível fazer sem a utilização da mão esquerda é o de Mi menor (utilizando as cordas soltas), mas que o autor apresenta com a utilização desta mão.

Percebemos um equívoco do autor quando, praticamente, ignora a mão direita,¹⁸ deixando muitas dúvidas sobre a maneira como o usuário do método deve trabalhar com os demais dedos, além do polegar.

Na página 11 o autor apresenta outro *mappa*, onde escreve: *não é outra coisa mais do que uma escala melodiosa tocada simplesmente em cada corda; de mui facil execução e cadencia*. Infelizmente, essa é uma das ações mais complexas para o violonista, uma vez que passando da casa 12 e indo até a casa 18, torna-se um feito dos mais complexos para um profissional, imagine para um iniciante.

Na página 12 o autor escreve, pela primeira vez, a palavra *casa* e volta a incorrer no erro já citado. Ao invés de dizer ‘casa’ insistiu em escrever ‘traste’: *nos signaes brancos no 1º, 2º e 3º trasto*, ao invés de *nos sinais brancos nas 1ª, 2ª e 3ª casas*. Apresenta também uma figura representando um violonista tocando um acorde de Dó Maior; o violão desenhado é um modelo utilizado por músicos como Fernando Sor, Ferdinando Carulli e Matteo Carcassi, violonistas europeus do século XIX.

Na página 13 apresenta uma escala cromática, indo do Mi 1 até o Mi 4, ascendente e descendente, e outra que intitulou de *melodiosa*¹⁹, uma escala bastante diferente dos padrões musicais da época, pela incidência do cromatismo. Ver figura 2.

¹⁸ São feitas somente duas observações sobre a mão direita, nas páginas 12 e 14 e que, basicamente, falam do polegar.

¹⁹ O autor considerou uma escala cromática ou qualquer outra escala como uma escala *melodiosa*.

NOMES das CORDAS:
Mi grave
Lá
Ré
Sol
Si
Mi natural

ESCALA CHROMATICA

Aqui está o exemplo da Escala Chromatica: — Principia-se á tocar da corda Mi grave, solta, e depois prende-se com os dedos da mão esquerda nos signaes brancos desde o 1º até o 4º trasto, e fere-se com o dedo da mão direita essa mesma corda; isto feito — pratica-se o mesmo com as cordas seguintes, Lá e Ré; com a corda Sol porém é que, depois de tocar-se solta, toca-se até o 3º trasto; com a corda Si toca-se do mesmo modo que as primeiras, finalmente toca-se a corda Mi natural, solta, e depois de presa nos mesmos signaes brancos percorre-se desde o 1º até o 12º trasto; d'ahi passa-se á tocar nos signaes pretos — subindo do mesmo modo até ácima.

ESCALA MELIODIOSA

Principia-se á tocar da corda Lá, primeiramente solta, depois prende-se com os dedos da mão esquerda nos signaes brancos no 2º e 3º trasto e toca-se nessa mesma corda, e passando-se immediatamente á fazer o mesmo nas seguintes cordas: Ré, Sol, Si e Mi natural, ou prima, tem-se conseguido a descida desta escala. — Subindo porém é que observamos que principia-se á tocar a corda Mi natural, ou prima, prendendo-se os dedos da mão esquerda nessa mesma corda desde o 3º trasto até o 4º, feito isto, toca-se nessa dita corda solta, depois pratica-se do mesmo modo com as cordas immediatas, Si e Sol. Com as cordas Ré e Lá, porém, é que toca-se sómente no 3º trasto e depois no 2º, concluindo-se no Tom de Sol, como se acha escripto neste mappa.

Figura 2: Escalas apresentadas por José Antonio Pessoa de Barros.

Da página 14 à final, página 32, o autor utiliza os seus esquemas para apresentar a construção de acordes – tônica/dominante. Voltamos a reafirmar que é justamente aqui que reside a ideia criativa de Barros, ao inserir dois acordes num mesmo desenho, através dos círculos vazados e cheios, simultaneamente. Nas páginas citadas (14 a 32) começam a surgir erros que acreditamos ser de responsabilidade do editor. Barros apresenta o acorde de Dó Maior e, simultaneamente, sua dominante, Sol com a sétima; também o acorde de Ré Maior com sua dominante, Lá com a sétima; e, assim, sucessivamente, segue com a formação dos acordes nas demais páginas. Na página 14 faz algumas observações como: *a terceira posição do tom de Dó maior é a primeira posição do acorde de Fá²⁰*; e mais à frente: *a terceira posição de Ré é a segunda de Sol*. Aqui encontramos outro erro pois, nesta lógica, dos

²⁰ O autor apresenta a terceira posição por dedução. Por exemplo: quando apresenta o desenho de Fá Maior, aí sim, diz que este acorde é a terceira posição, no caso, a subdominante de Dó Maior. A terceira posição é sempre apresentada em páginas diferentes, com exceção da página 15, onde é dito como deve ser feita, porém, sem o modelo do *mapa*.

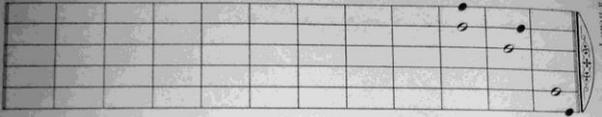
acordes e suas funções, o correto seria *primeira de Sol*, isto é, tônica e não dominante. Ver figura 3.

— 14 —

Tons maiores.

Dó

A 1ª vez toca-se na corda Lá e a 2ª vez na corda Mi grave, com o dedo pol. legar da mão direita.



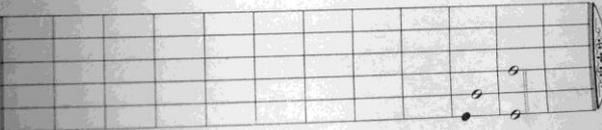
Para obter o som perfeito sempre se comecará do violão com o mesmo dedo para o fôme para estudar-se.

A 1ª vez põe-se os dedos da mão esquerda nos signaes brancos e a 2ª vez nos pretos.*

A 3ª posição do Tom de Dó maior, é a 1ª posição de Fá.

Ré

A 1ª vez toca-se na corda Ré e a 2ª vez na corda Lá.



A 1ª vez põe-se os dedos nos signaes brancos e a 2ª vez nos pretos.

A 3ª posição de Ré, é a 2ª de Sol.

* Assim pois fica explicado que os signaes brancos servem para pôr-se os dedos da mão esquerda, afim de formar-se a 1ª posição; e os signaes pretos para o mesmo fim na 2ª posição. Convém notar que ha ainda terceiras posições, mas podendo haver confusão nos signaes, vão simplesmente escriptos afim de procurar-se cada uma, o que se conseguirá facilmente depois de conhecer-se os tons maiores.

Figura 3: Mapas de acordes do método de José Antonio Pessoa de Barros.

Daqui até o final do método o autor alterna seus esquemas, criando certa dificuldade: nas páginas da esquerda utilizou o desenho da cabeça do violão voltada para a direita e, nas páginas da direita, a cabeça do violão voltada para a esquerda. Acredita-se que esta disposição gera certa confusão, devendo estar sempre, em todos os desenhos, a cabeça no mesmo sentido, independentemente de ser página par ou ímpar, simplificando assim a visualização para o usuário do método.

Na página 15 apresenta os acordes de Mi e Fá maior e faz outra observação que não condiz com a lógica do método, que apresenta os acordes maiores na forma de tríades e

seus devidos dominantes, assim como a subdominante, que chama de terceira posição – uma denominação da época. O que o autor estava apresentando seria: tônica, dominante e subdominante, lembrando que a subdominante é apreendida por dedução. Nesta página o autor observa: *a 3ª posição de Fá, não é mais do que pestana geral no 1º trasto com o dedo indicador da mão esquerda, e meia-pestana com o dedo mínimo da dita mão, apanhando-se conjuntamente as 3 cordas de tripa, porém no 3º trasto*. Além de ser bastante complexo, tecnicamente falando, fazer a meia-pestana com o dedo mínimo, até mesmo para um aluno avançado é uma missão muito difícil, ainda mais se tentarmos realizar a pestana inteira com o dedo 1, como sugerido.²¹ Sendo o desenho montado dessa maneira, vamos obter um acorde de Si bemol com a 6ª, situação que não ocorre em nenhum outro momento do método.

Na página 16 o autor apresenta os acordes de Sol maior e Lá maior. Novamente, outro equívoco quando o desenho da dominante de Lá aparece. Da maneira que se apresenta vamos encontrar um acorde de Mi com 13ª. Se este Dó sustenido subir meio tom, então, teremos a sétima de Mi que é Ré.

Na página 17 Barros apresenta os acordes de Si maior e Dó sustenido maior ou Ré bemol maior. Aqui o autor esquece de escrever qual é a subdominante de Dó sustenido ou Ré bemol ou a 3ª posição, uma vez que assim vem procedendo desde o princípio.

Na página 18 Pessoa de Barros apresenta os acordes de Ré sustenido maior ou Mi bemol maior e Mi sustenido maior ou Fá maior. Aqui o autor escreve: *as pestanas que estiverem sem numeração, fica entendido que pertencem à 1ª posição*. Apesar da observação, o autor ou os editores esqueceram de colocar o número 2, que significa a manutenção da pestana para o acorde dominante junto do símbolo da pestana. No primeiro exemplo fica simplesmente impossível a realização da dominante sem o uso da pestana; no segundo exemplo foi possível fazer a dominante sem a utilização da pestana, porém, torna-se excessivamente difícil, para um principiante, a realização da mão direita, uma vez que terá que fazer aberturas entre os dedos médio e anelar, tornando o gesto complexo. Ver figura 4.

²¹ Sabe-se que, nesta situação, o dedo 1 não deve utilizar a pestana inteira, mas sim uma *falsa pestana* (feita somente com a terceira falange do dedo indicador).

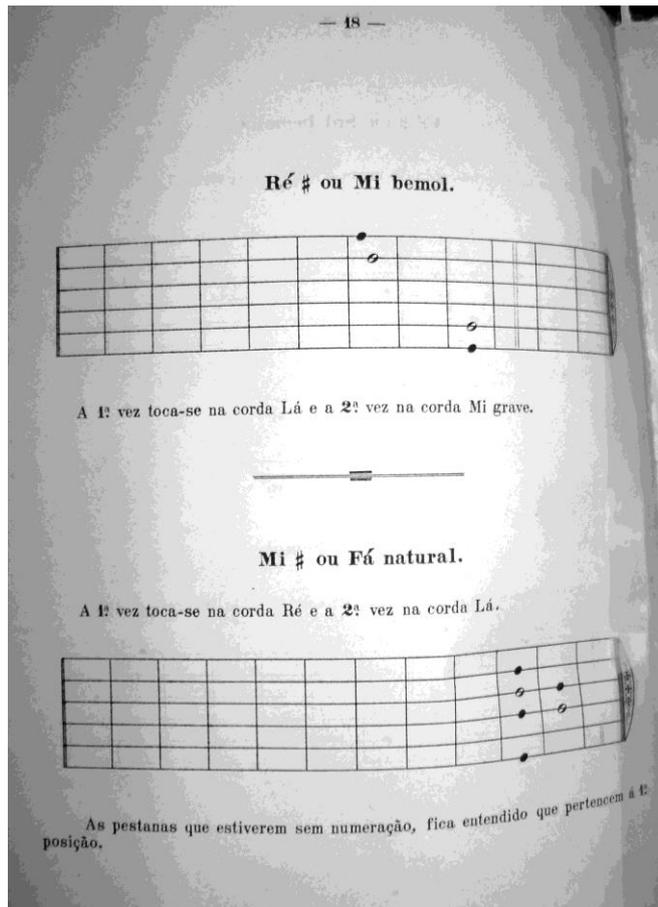


Figura 4: Mapas de acordes do método de José Antonio Pessoa de Barros

Na página 19 apresenta os acordes de Fá sustenido maior ou Sol bemol maior e Sol sustenido maior ou Lá bemol maior. No segundo exemplo, dois erros: a omissão do número 2, para a manutenção da pestana. Também indica a utilização dos baixos de forma equivocada: *a 1ª vez toca-se na corda Lá e a 2ª vez na corda Mi grave*; o correto é: *a 1ª vez toca-se na corda Mi grave e a 2ª vez na corda Lá*, ou seja, exatamente o contrário do sugerido.²² Ver figura 5, onde não se apresenta o número 2 no segundo exemplo.²³

²² Nesta página podemos ver onde o autor utiliza o número 2, junto ao símbolo da pestana e no segundo exemplo sem o número 2, significando que quando não há o número, a pestana não permanece para o segundo acorde, o acorde dominante.

²³ Este acorde de dominante poderia ser representado com o acréscimo do círculo cheio na segunda corda.

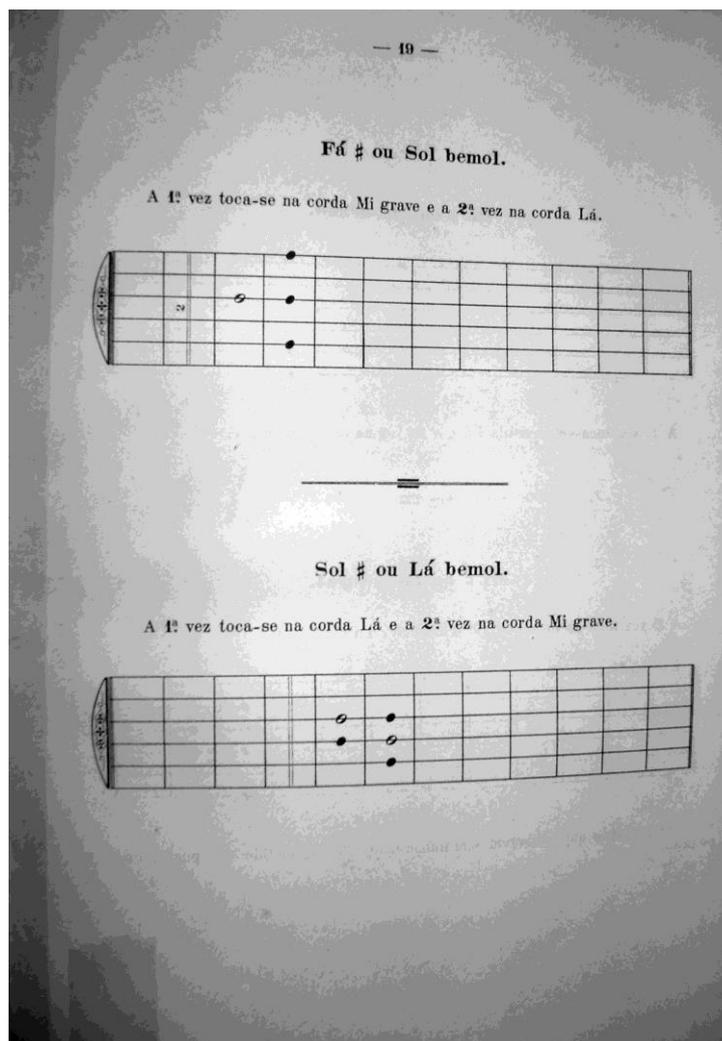


Figura 5: Mapas de acordes do método de José Antonio Pessoa de Barros.

A partir da página 21 o autor começa a trabalhar com os acordes maiores e seus relativos menores. Na página 24 no esquema do acorde de Fá maior e Ré menor outra omissão: o número 2 para o símbolo da pestana, para a sua permanência. Os círculos vazado/branco e cheio/preto estão na casa 4, quando, na verdade, deveriam estar na casa 3.

Outro erro é observado na página 26. Trata-se da sistematização do acorde de Lá maior e Fá# menor: o círculo cheio/preto deveria estar situado na casa 3 e não na casa 2. Para a dominante de Fá# menor foi inserido o círculo cheio/preto na quarta corda, na casa 4, quando o correto é na corda 5.

Novamente um erro na página 27: na esquematização do acorde de Si maior e Sol# menor insere-se o desenho de um acorde de Dó# menor no lugar de Sol# menor.

Na página 29, no acorde de Mi bemol maior e Dó menor ocorrem erros nos baixos e também nos círculos. O correto é, para o acorde de Mi bemol maior, 1ª vez no Ré e a 2ª vez, também na corda Ré. O círculo cheio/preto está na casa 5, quando deveria estar na 4.

Para finalizar esta revisão crítica, encontramos mais um erro no acorde de Sol bemol maior e Mi bemol menor: a pestana deveria ser inteira e não meia, como indicada. A meia pestana serve para o acorde de Mi bemol menor, mas não vai servir para o seu dominante, necessitando-se, aí, de uma pestana inteira.

Conclusão

A simplicidade, humildade e criatividade de Barros, já exemplificados anteriormente, não redimem o autor do *Methodo* dos graves erros contidos na obra. Acredita-se que sejam erros editoriais, que não foram devidamente corrigidos na 2ª edição. Barros teve diversos méritos no que se refere ao seu método, dentre eles a criatividade ao apresentar dois acordes num mesmo desenho (mappa), no entanto não podemos deixar de relatar algumas considerações finais. É fácil simpatizar com José Antonio Pessoa de Barros pela maneira entusiástica, dócil e apaixonada com que apresenta seu método. Apesar das duas escalas que são citadas, a “*cromática e a melodiosa*” – denominações do autor – o método prioriza o aprendizado dos acordes maiores e menores e seus respectivos dominantes, deixando completamente de lado os exercícios e comentários de como atuar com a mão direita, fundamental para o estudo do instrumento. Constatamos, ainda, uma sequência de erros conceituais e gráficos nesta edição. Chama a atenção o fato de termos trabalhado com a 2ª. edição, onde poderiam ter minimizado os erros da primeira. Como dito anteriormente, não podemos creditar à Pessoa de Barros esta falha; preferimos creditá-la à Editora H. Laemmert & Cia. que, como alertamos, deve ter colocado o usuário numa situação desesperadora, uma vez que, com pouca experiência, leva-se um tempo excessivo para solucioná-los.

Martha Ulhôa apresentou a seguinte hipótese sobre uma nova tiragem da mesma obra com tamanha quantidade de erros:

Como foi no mesmo ano, pode ser que o público tenha ficado de tal maneira entusiasmado com a possibilidade do fácil aprendizado, que levou os editores a produzir uma nova tiragem, antes mesmo dos leitores perceberem suas faltas (informação verbal, 2010).

Segundo Márcia Carnaval²⁴:

²⁴ Produtora de Projetos Gráficos e Editoriais. Doutora em Artes Visuais pela UFRJ e Designer da Escola de Música da UFRJ.

Uma editora que cumpre às riscas o processo editorial deve fazer, pelo menos, três revisões. Num caso particular, onde na publicação insere-se figuras musicais, procede-se a outras revisões somente para estas figuras. Nos dias de hoje os autores aprovam uma “boneca” da publicação, que nada mais é do que a forma exata que tal publicação terá após impressa. Ficando, portanto, os erros que por ventura tenham passado sob responsabilidade do autor da obra (informação verbal, 2010).

Podemos também acrescentar que erros de edição são comuns e não pouco frequentes nos dias atuais. Recentemente tivemos a oportunidade de observar em uma revisão, atual, dos Doze Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos, onde, logo no primeiro compasso um erro de edição aparece. Nos Concertos para Violão e Orquestra de Radamés Gnattali, objeto de estudo de nossa pesquisa no PPGM-UNIRIO, as disparidades da obra editada quando comparada com o manuscrito são muito grandes.

Dessa forma, não acreditamos que o objetivo final de Barros tenha sido alcançado, pois, como sugere o subtítulo do método - *prático e fácil* -, acaba tornando-se quase inviável na maior parte dele, entretanto não podemos menosprezar a contribuição pioneira do autor em trazer a questão de ter que “saber música”, ou seja, saber ler uma partitura para o estudo do violão e, sobretudo, sua preocupação social para com os músicos de baixa classe que não tinham acesso ao material didático do chamado violão erudito. E ainda, sobretudo, a importância de considerarmos a circulação do violão entre todas as classes sociais no Brasil, permitindo que aprofundemos pesquisas sobre as questões sociológicas articuladas à epistemologia do instrumento e da música.

Referências Documentais:

Jornal do Comércio. Seção de Periódicos: PR-SPR1.

BARROS, José Antônio Pessoa de. *Mhethodo de violão*, 2^a. ed. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1876.

Referências Bibliográficas:

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Ediouro Publicações - Edusp, 2004.

MAGALDI, Cristina. *Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Toronto: The Scarecrow Press, Inc., 2004.

Referências Eletrônicas:

BALLESTÉ, Adriana Olinto. *Ontologia para o domínio de Instrumentos de Cordas Dedilhadas do Século XIX no Brasil: Questões relacionadas à organização conceitual*. Disponível em <<http://www.uff.br/ontologia/artigos/34.pdf>> Acesso em : 7 jul. 2009.

OPHEE, Matanya. *Una Breve Historia de los Métodos de Guitarra*. Disponível em <<http://www.guitarandluteissues.com/guitisue.htm>> Acesso em: 05 jun. 2009.