FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O Percurso da Guitarra Portuguesa através dos seus *métodos* e *práticas*

Arménio Coelho de Melo

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Variante de Etnomusicologia

Julho de 2014

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O Percurso da Guitarra Portuguesa através dos seus *métodos* e *práticas*

Arménio Coelho de Melo

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Variante de Etnomusicologia

Julho de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor João Filipe Soutelo Soeiro de Carvalho.

Agradecimentos

Começo por agradecer a todos os autores que ao longo do tempo compuseram, investigaram e escreveram sobre a guitarra e o fado pois, sem o trabalho levado a cabo por todos eles, nunca eu teria a oportunidade de realizar esta investigação.

Ao meu amigo Dr. João Ricardo Pinto pelo incentivo e apoio ao longo desta cruzada.

Deixo os meus sinceros reconhecimentos ao meu orientador Professor Doutor João Soeiro de Carvalho pela sua disponibilidade e abertura assim como sabiamente me foi conduzindo para que este meu desiderato chegasse a bom-porto.

Grato a Maria Guilhermina, minha mulher, pelo apoio, compreensão e incentivo que sempre manifestou ao longo deste trabalho.

O Percurso da Guitarra Portuguesa

através dos seus *métodos e práticas*

Arménio Coelho de Melo

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar o percurso da Guitarra ao discutir os seus métodos de ensino enquadrados ou não pela categoria musical a que está indissoluvelmente associada, o Fado.

Partindo da análise dos documentos existentes e acessíveis, procurou-se descrever o percurso pedagógico e as práticas da guitarra desde o final do século XVIII até aos nossos dias, bem como as suas implicações, tais como a procura de novas afinações e ferramentas para melhor servir o género a que a guitarra se acomodou, sob pena de ser votada ao esquecimento. São referidos os antecedentes da guitarra, bem como as suas afinações.

São considerados vinte tratados publicados em Portugal entre 1796 e os nossos dias; este *corpus* teórico é objeto de uma comparação quer sob o ponto de vista das várias afinações propostas, quer das várias abordagens didáticas, quer ainda dos repertórios propostos para a aprendizagem.

Para além da análise anterior pretende-se relevar o papel e a influência da guitarra no fado e, sobretudo, o simbolismo que rapidamente alcançou e do qual ainda disfruta. Por fim é referido o papel dos guitarristas no fado, sem ter a preocupação de os enumerar, quer os resistentes à *afinação do fado,* quer aqueles que sempre tocaram nesta afinação*,* porque nunca conheceram outra; e também os inconformados com as limitações rotulares a que a guitarra tem sido votada.

PALAVRAS-CHAVE: Guitarra, Fado, Afinações, Teoria musical, Métodos.

THE PORTUGUESE GUITAR COURSE

THROUGH ITS METHODS AND PRATICES

Arménio Coelho de Melo

Abstract

This work aims to analyze the pathways of the the guitar by discussing teaching methods framed or not within the musical category that is inextricably linked to, the fado.

Based on the analysis of the existing and affordable documents, we sought to describe the background and practices of the guitar from the late eighteenth century to the present, and their implications such as searching new tunings tools to better serve the genre the *Portuguese Guitar* has settled with, under penalty of being consigned to oblivion. We make reference to the ancestors of the *Portuguese Guitar*, as well as its tunings.

For such task, we consider twenty treaties that were published from 1796 in Portugal; this theoretical *corpus* is subject to a comparison from the point of view of proposed tunings, didactics' approaches, and also the proposed repertoires for learning purposes.

In addition to the above analysis we value the role of the *Portuguese Guitar* and its influence in *Fado* and, above all, the symbolism that quickly reached and which still enjoys. Finally, we describe the role of the *Portuguese Guitar Players,* from those that resistant the pitch of fado or those who always played in this tuning because they never knew another one; to those not resigned with the limitations to which the *Portuguese Guitar* has been voted.

KEYWORDS: Guitar, Methods, Fado, Tunings, Music theory

ÍNDICE **Pag.**

Introdução 1

Capítulo I: Contextualização e metodologia 4

Capítulo II: Antecedentes da Guitarra 11

II. 1. A Cítara / Cistro 11

II. 2. Afinações das Cítaras..... 11

II. 3. A Guitarra Inglesa..... 13

II. 4. Afinação da Guitarra Inglesa 14

Capítulo III: A Guitarra Portuguesa 16

III. 1. O surgimento da Guitarra 16

III. 2. As afinações da Guitarra 22

III.3. O papel da Guitarra no Fado..... 38

Capítulo IV: A didática da Guitarra..... 48

IV. 1. Os métodos de Guitarra..... 48

Capítulo V. Conclusão..... 167

Bibliografia..... 178

Índice de Figuras..... 185

Discografia..... 188

Anexos..... 189

1. Afinação das Cítaras..... 189

2. Afinação da Guitarra Inglesa..... 190

3. Afinações e Scordaturas da Guitarra Portuguesa..... 191

4. Teoria para a Afinação do Fado de Arménio de Melo..... 193

5. Peças e estudos editados com fins didáticos..... 194

6. Peças editadas sem fins didáticos 198

7. Peças e estudos manuscritos com fins didáticos..... 201

INTRODUÇÃO

O termo guitarra, do grego *kithára*, tem servido ao longo dos tempos para designar inúmeros instrumentos musicais da família dos cordofones. O vocábulo passou arabizado para a Península Ibérica exercendo, a partir daí, uma grande influência em algumas línguas do sul da Europa. No *occitano* antigo já encontramos o termo *guitara*. Segundo Corominas (Cf. Andrés, 1995: 207), os termos *guitere* e *guiterne* encontram-se já num texto anglo-normando de meados do século XIII, aparecendo também de forma ocasional em alguns textos franceses segundo a forma de *kitaire*. Aparecem também as variantes *quitarre, quitaire* e *quiterne.* Nesta época estes termos adquirem um carater genérico sendo usado na prática como referência a inúmeros e distintos instrumentos de corda – instrumentos, por vezes, de caraterísticas morfológicas bastante desiguais.

A *guitarra portuguesa,* instrumento de corda dedilhada, divulgado e utilizado na música popular, com especial incidência no Fado, hoje elevado à categoria de Património Imaterial de Humanidade, apresenta-nos uma origem pouco clara senão de solução impossível, pelos motivos seguintes: o primeiro, de ordem prática e científica, prende-se com a ausência de documentos que nos permitam reconstituir com segurança o percurso e desenvolvimento do instrumento antes do século XVI, sem entrar em especulações. O segundo motivo, de ordem um pouco mais filosófica, relaciona-se com o seguinte: não me parece muito lógico tentar encontrar a origem de um fenómeno cultural, neste caso um objeto, que é por natureza dinâmico e que se encontra constantemente sujeito a inúmeras influências e mudanças. Apesar desta dificuldade, o seu enquadramento na família das cítaras é já um bom ponto de partida, e será, até ao momento, o mais seguro para a «*aplicação de metodologias mecanicistas e comparativas na música (…), no domínio da guitarra.*» (Carvalho, 2010:644-6).

É apontada a vertente da *cetra* ou *cítola* Medieval e esta parece estar na origem da *cítara* do Renascimento (AAVV, s/d: Cittern) que surgiu em Itália. Esta cítara terá dado origem às guitarras *alemã* e *inglesa/escocesa/irlandesa*; e estas parecem estar na origem da *guitarra portuguesa,* sofrendo transformações ao longo dos últimos dois séculos. É também uma certeza o seu constante processo evolutivo ao longo de todos

estes anos quer a nível fisionómico em que sobressai o tamanho e a configuração, quer tímbrico, de que são exemplos vivos os modelos das *guitarras de Lisboa* e de *Coimbra,* e outros, já em desuso. As técnicas de construção daqueles dois modelos têm também diferentes moldes e formas de fabrico. A guitarra de Lisboa é assente num molde que primeiramente dá origem à caixa e só depois lhe é acoplado o braço no qual será colocada a escala ou ponto. Com a guitarra de Coimbra acontece o inverso. Primeiro nasce o braço ao qual são acopladas as ilhargas que dão forma à caixa. Assim vi eu nascerem muitas guitarras na oficina de Manuel Cardoso, no Casal do Privilégio, Odivelas, seguido por seu filho Óscar Manuel Cardoso. Contudo, no Porto, Domingos Cerqueira utilizava a técnica de construção da guitarra de Lisboa para ambos os modelos. Facto que também presenciei.

Os métodos de ensino abordados neste trabalho são tratados teóricos que constituem possivelmente a mais importante fonte sobre a prática musical dos intérpretes da *guitarra portuguesa* ao longo dos dois últimos séculos. A informação contida nestes é de enorme relevância não apenas para a compreensão da guitarra, dos seus modos de execução e da sua pedagogia, mas também do género que lhe está intimamente associado, o fado. A leitura destes métodos coloca problemas que são, afinal, específicos e transversais a todos os tratados de teoria musical. Como ler um tratado teórico musical? Qual o verdadeiro significado da informação nele contida?

Os tratados teóricos podem ser abordados de diversas maneiras diferentes. Podem, por um lado, ser vistos como espelhos de uma prática contemporânea, quando os seus autores adotam a intenção de sistematizar e facilitar a aprendizagem dos neófitos. Podem também ser interpretados como propostas de inovação em relação à própria prática contemporânea, quando os seus autores discordam de várias dimensões da prática da guitarra, e pretendem apresentar soluções diversas e, por vezes, originais.

Os autores do *corpus* de tratados, aqui considerado, revelam, certamente, alguma destas perspetivas. Nem sempre, porém, a anunciam, deixando ao leitor atual a interrogação sobre a verdadeira relação entre o conteúdo de um tratado e a prática musical dele contemporânea. Esta é uma interrogação que não se pretende resolver nas páginas deste trabalho, mas que paira sobre elas. Será interessante, creio, abordar tal assunto no futuro, o que traria a este *corpus* uma importância acrescida.

O ensino da guitarra e consequente aprendizagem têm sido ao longo dos tempos caraterizados pela prática empírica. Porém, e apesar da persistente prática mimética, com base na categoria musical que a sustenta (o fado), no início deste novo século, após legislação nesse sentido, começaram a ser dados os primeiros passos para que o seu ensino passe pelos conservatórios de música. Aqui chegados deparamo-nos com um persistente obstáculo: a falta de instrumentos pedagógicos e didáticos que nos permitam assegurar uma progressão gradual e consistente para que os alunos deste instrumento possam adquirir um nível de conhecimento, equiparável aos alunos de outros instrumentos. A generalidade dos docentes que neste momento se encontram disponíveis, continuam a adotar a prática empírica em vários estabelecimentos de ensino, alguns destes com importância relevante.

A minha investigação tem como objetivos:

- A abordagem da problemática histórica da *guitarra portuguesa* partindo do cistro (cítara), mais concretamente da guitarra inglesa;

- A procura de respostas para a problemática das várias afinações encontradas;

- A compreensão do enquadramento da *guitarra portuguesa* no *Fado*, o seu simbolismo, a sua evolução quer técnica, quer estética. Proponho que a sobrevivência da guitarra como instrumento se deve em grande parte à sua colagem àquela categoria musical;

- Analisar todos os métodos disponíveis na intenção de aprofundar a pedagogia e didática existentes para o ensino da Guitarra Portuguesa;

- Fazer o levantamento do maior número possível de repertório (solos e estudos) escrito ou transcrito, para posterior análise.

Capítulo I: CONTEXTUALIZAÇÃO E METODOLOGIA

O estado atual da *guitarra* é o de completa associação ao *fado*. A simbologia que a guitarra representa no *fado* desde meados do século XIX, leva-nos a reconhecer que falar de *fado* é, também, falar da guitarra. Pedro Caldeira Cabral afirma que «*A guitarra portuguesa tende a assumir, a partir da segunda metade do século XIX, um carater duplo de signo e símbolo, patente em numerosas reproduções da imagem do instrumento, (…).*» (Cabral, 1999: 285). Facilmente se compreende a razão que levou a *guitarra* a ligar-se ao *fado* praticamente desde que este surgiu em Lisboa, a ponto da sua quase completa submissão àquele, pois doutra forma é possível que esta fizesse já parte do passado.

Apesar da abertura que alguns executantes do instrumento tentam obter noutras categorias musicais que não o *fado,* o que é real é que instrumentistas profissionais não conseguem sobreviver fora da categoria musical do *fado.* A prática deste é vivida de forma desordenada, e até, porque não dize-lo, exagerada. Expressões tais como *o fadista canta e os guitarristas têm que ir atrás; o fado não se aprende, nasce,* persistem nos meios fadistas amadores e mesmo profissionais. Os guitarristas e violistas que durante largo período do século passado tinham como função e responsabilidade, fazendo-o de uma forma altruísta, de orientar os fadistas na divisão do *compasso*, da *afinação* e da *divisão* do texto, muitas vezes com o apoio dos próprios poetas, explicando qual o significado daquilo que escreveram. Esta envolvência entre instrumentistas, fadistas e poetas permitiu que os intérpretes de fado, obrigatoriamente profissionais por imposição do então nascente Estado Novo, da Carteira Profissional, tivessem o seu próprio repertório, depois de visado pela Censura. Era também obrigatória a apresentação deste repertório para que uma empresa promotora de um espetáculo, a realizar, obtivesse a aprovação e a respetiva licença para este poder acontecer. «*O impacte normativo da Ditadura»* (Nery, 2004: 188-94) Nery dá-nos um panorama dos processos utilizados após o Golpe Militar de 1926 e a consequente Ditadura do Estado Novo que levaram, entre outros, o meio fadista à necessidade de escrever e compor todo um *novo repertório*. Ainda que sem a explicação dos processos, estes dados foram sendo adquiridos pela minha experiência e convivência com profissionais que viveram e participaram destes factos.

Guitarristas, violistas e letristas começaram a calar-se a partir de finais dos anos 60 do séc. XX. Os *fadistas*, em geral os mais proeminentes, fazendo gala do seu estatuto de *Artistas*, foram dispensando os conselhos dos seus acompanhadores alegando serem eles os convidados, e não os *guitarristas*; o que não deixa de ser, na maioria dos casos, verdade. Esta linha de atuação leva à suposição de que os *fadistas* com maior projeção se faziam acompanhar pelos melhores *guitarristas*.

Hoje, como no passado podemos constatar que estas situações são esporádicas. O facto é que os promotores ou agentes de espetáculos que procuram servir os seus clientes tentando contratar os *fadistas* que estes lhes solicitam. Assim, os cantores de *fado*, muitas vezes pressionados pelos seus agentes ou editores, procuram os serviços dos *músicos* que estão na moda. É hoje possível traçar um mapa enunciando os nomes dos guitarristas e violistas que pelo menos a partir dos anos 40 do século passado influenciaram e usufruíram dos circuitos comerciais, quer a nível dos média, quer do comércio fonográfico.

A divisão que tacitamente existiu durante largos anos entre o que se chamou *fado profissional*, mais recentemente e de uma forma pejorativa, *fado para turista*, e o *fado amador,* mais conhecido por *fado vadio*, porque não é premeditado, desvaneceu-se. Este *fado vadio* é tão comercial como o dito *fado para turista,* uma vez que é exatamente o mesmo, e apresentado da mesma forma. A grande diferença está apenas no rótulo que lhe é colocado: no *fado profissional* supostamente todos os intervenientes são contratados; no *fado amador* ou *vadio*, porque supostamente tal aconteceria, todos os intervenientes participam voluntariamente, o que, no panorama atual já não é verdade. Em qualquer local, dito de *fado vadio*, facilmente se encontram *guitarristas* e *violistas* com nome na *praça* e que não estão ali por acaso, mas sim, porque são convidados a prestar o serviço de acompanhamento a um ou outro *fadista* convidado. Mais explicitamente, para acompanhar os amadores que são, na sua maioria, os clientes que permitem a sobrevivência destes locais, onde o *fado* deveria acontecer e, curiosamente, onde é notória a presença de turistas (não nacionais).

No caso do *Fado vadio,* parece que pelo facto de se gostar de frequentar os meios fadistas se adquire o direito a cantar. Acontece que, na vontade de apresentar os seus dotes artísticos, alguns supostos clientes, sem qualquer consciência daquilo

que se está a fazer, percorrem numa só noite vários locais onde este *fado* se pratica perguntando se lhes é permitido cantar, sem consumir o que quer que seja.

O que principiou ainda nos anos 60 do século passado, de que o Maio de 68 é maior exemplo a nível europeu foi o avanço imparável da música anglo-saxónica nos meios radiofónicos. Foi reforçado com os acontecimentos pós 25 de Abril de 1974 em que o *fado* foi ostracizado durante vários anos pelas elites políticas dominantes. Tal levou a que esta categoria musical, objeto de estudo da Etnomusicologia, a partir do início dos anos 80 do século passado, fosse fermentando e, por si própria, encontrasse novos caminhos, novas formas de exposição e a consequente explosão bairrista.

Após esta curta retrospetiva dos meios fadistas onde a *guitarra* se acomodou, fazendo dessa categoria musical a sua base prática e didática, como se verá na maioria dos autores dos métodos analisados, referidos ao longo deste trabalho, apresenta-se o exemplo de alguns dos poucos *guitarristas* que foram sobrevivendo como instrumentistas sem estarem explicitamente ligados ao fado ou acompanhamento de *fadistas*:

- Pedro Caldeira Cabral que, apesar de todo o trabalho dedicado à *guitarra*, nunca se assumiu apenas como *guitarrista* tendo, ainda que na área musical, outras ocupações em que se destaca a prática de música antiga;

- Carlos Paredes, com a sua enorme produção musical, nunca se assumiu como acompanhador, apesar de uma ou outra experiência, tendo como principal objetivo promover as suas próprias composições. Contudo, teve durante o seu tempo de atividade como guitarrista um emprego estável que lhe permitiu tocar o que desejasse uma vez que a sua sobrevivência não dependia da música;

- José Cavalheiro Jr., na área do Porto, que segundo informação de Joaquim do Bento, do qual falarei ao longo deste trabalho, era pintor e fazia concertos de guitarra, na afinação natural, especialmente aquando das exposições dos seus quadros;

- Júlio Silva, na área de Lisboa, segundo informação de Martinho d'Assunção, proeminente violista, professor e compositor, era pintor e concertista também na afinação natural.

A definição de etnomusicologia que encontramos em Salwa Castelo-Branco (2010: 419-432) sugere-nos o enquadramento perfeito para o estudo do percurso da guitarra portuguesa, como objeto de investigação musicológica. A compreensão e

observação deste fenómeno, sempre aproximada e provisória, implicam a utilização de diferentes procedimentos metodológicos que contribuam para uma melhor compreensão da realidade desta problemática. «*Contudo, é na relação a cada objeto concreto que em processo de investigação, que se coloca o problema de aferir uma ou outra abordagem metodológica.*» (Vasconcelos, 2002: 207) e, como afirma Bourdieu, «*as opções técnicas mais empíricas não são inseparáveis da opção mais teórica da construção do objeto. É em função de uma certa construção que tal método de amostragem, tal técnica de recolha ou análise de dados, etc., se impõe*» (Cf. Canário, 1996: 135). No entanto, esta pluralidade do percurso metodológico não pressupõe uma neutralidade nos modos e técnicas de investigação, nem se deve confundir com o «*anarquismo metodológico*» de que fala Feyerabend (1993), (Cf. Canário, 1996; Santos 1995: 79 e ss.).

Assim, o estudo sobre o percurso da *guitarra*, foca-se na sua *didática* ou seja, nos métodos que possam estar disponíveis e passíveis de ser observados e, como é inevitável, no fado pois, como já foi referido, falar deste é também falar daquela, pelo menos desde meados do século XIX até aos nossos dias. As metodologias deverão ser relativizadas aos processos inerentes à época a que pertence cada amostragem, sob pena de se comparar laranjas com maçãs, tal como alertou Bruno Nettl em *The Comparative Study of Musics,* cap. 5, *Apples and Oranges* (1983: 52-64). Quanto ao ensino da guitarra nos Conservatórios que teve o seu início em finais do século XX, procurei situar-me no contexto a que Boaventura de Sousa Santos chamou «*Paradigma Emergente*» (Santos, 1996: 36-7), «*em que o conhecimento é contextual, auto questionável, relativista, construído e subjetivado (…)*.» (Vasconcelos, 2002: 199). Boaventura S. Santos caracteriza este paradigma em quatro postulados: *«1. Todo o conhecimento científico-natural é científico- social.* 2. *Todo o conhecimento é local e total.* 3. *Todo o conhecimento é autoconhecimento.* 4. *Todo o conhecimento científico visa constituir-se em senso comum.*» (Santos, 1996: 37-58).

O conceito de *Afinação* é transversal e serve de suporte a vários objetos na música desde a divisão dos intervalos de oitava, quinta e quarta protagonizado por Pitágoras utilizando um aparelho chamado monocórdio, no séc. VI A. C. a Zarlino que, no séc. XVI, «*(...) alarga o conceito pitagórico integrando mais dois números inteiros.*» (Henrique, 2002: 19) que permitiram uma afinação justa aos intervalos de 3ª maior e

de 3ª menor dando origem ao que chamamos em organologia e em acústica temperamento. Vários foram os temperamentos utilizados ao longo das várias épocas da história da música até se chegar ao temperamento igual ou afinação cromática desenvolvido por Alexander J. Ellis por volta de 1880. Significa portanto que nenhum intervalo é natural sendo que neste sistema «*O intervalo de meio-tom temperado é, como veremos 1.059463094. O cent define-se como a centésima parte do meio-tom temperado*.» (Henrique, 2002: 928). Este temperamento que divide um intervalo de oitava em doze partes iguais é de extrema importância para os instrumentos de tecla e especialmente para instrumentos trasteados como é o caso da guitarra.

No caso dos instrumentos de corda, verifica-se que ao longo da história a generalidade foi sofrendo alterações nas formas de afinar quer para estar de acordo com outros instrumentos, quer para encontrar consonância em si mesmo. Para tal foi necessário encontrar modelos a que se chama afinações, também conhecidas por acordaturas que lhes permita «*adequar-se à execução de novas construções texturais sem perda de essência e com ganhos de repertório*.» (Carvalho, 2013: 45).

Uma afinação é também um conjunto de relações intervalares entre cordas soltas de um dado instrumento e, portanto, uma ferramenta de trabalho para o executante do instrumento. Podemos dizer que cada afinação transporta consigo aquilo a que se chama *linguagem idiomática* sendo que essa linguagem poderá estar também ligada a uma categoria musical e ao instrumentista. Contudo a prevalência da afinação será o elo mais forte da *linguagem idiomática*. Uma afinação otimizada será por definição aquela que permite abranger qualquer categoria musical sem necessidade de utilizar scordaturas.

Scordatura é um conjunto de relações intervalares entre cordas soltas que se utiliza para produzir efeitos sonoros numa ou mais peças difíceis senão impossíveis de conseguir numa acordatura.

As afinações podem ser Regulares ou irregulares: - «*Regulares são aquelas que usam o mesmo critério intervalar entre grupos de cordas vizinhas* [como acontece com o violino] *(...). Irregulares usam mais do que um intervalo entre cordas vizinhas.*» (Carvalho, 2013: 47) como é o caso da afinação do fado corrido na guitarra. Podem ainda ser fechadas ou abertas, em conformidade com a extensão dos intervalos. São consideradas afinações abertas as que se baseiam em intervalos de quintas perfeitas

em que a dificuldade em formar acordes é por demais evidente, facilitando contudo as linhas melódicas; as fechadas serão todas aquelas que permitem com facilidade a formação de acordes, também consideradas de pendor harmónico, como são neste caso as cítaras, a guitarra inglesa e a guitarra portuguesa.

«*A alteração da tessitura não determina alteração da essência do instrumento.*» (Carvalho, 2013: 44). Por outro lado, a procura de uma frequência padrão, que sirva um determinado instrumento ou permita a junção dos vários instrumentos que compõem um grupo orquestral, foi sempre um objetivo a atingir por qualquer compositor que pretenda compor para determinado instrumento, pois só através de determinada referência é que se pode escrever para um ou vários instrumentos sejam eles transpositores ou de som real. A convenção da nota Lá a 440 Hz hoje utilizada como referência para a maioria dos instrumentos, nem sempre foi uma realidade pois tempos houve em que a sua frequência era diferente e, em muitos casos, diferia conforme as regiões e orquestras. Hoje, apesar de se considerar o Lá 440 Hz como nota padrão para afinar um ou mais instrumentos a verdade é que se trata sempre e apenas de uma aproximação. Na realidade já existem instrumentos, como é o caso do acordeão, e orquestras que afinam o Lá acima daquela frequência.

O ponto de partida para este trabalho foi inspirado pelo pequeno parágrafo que abaixo se expõe, elaborado aquando da minha Licenciatura sobre uma proposta de investigação para a disciplina de Etnomusicologia, e que finalmente veio a poder realizar-se:

Afirma Macário Santiago Kastner, no seu prefácio ao Método de Guitarra de António Silva Leite «*No decorrer do tempo a guitarra ficou confinada ao mundo do fado* (…).» (Leite, 1984: prefácio). Esta mesma opinião já era defendida por Mário Luís de Sampaio Ribeiro que, no entanto, introduz a seguinte condição: «*(…) para que o fado e a guitarra se unissem, foi mister acomodá-la às imperiosas exigências da cantilena, houve que desnaturar o instrumento, alterando-lhe profundamente e radicalmente a afinação (...).»* (Cf. Oliveira, 1982: 219) e ainda a seguinte afirmação de Ernesto Veiga de Oliveira «*(…). De facto, a guitarra está unida ao fado apenas pela afinação especial que teve de adotar para o acompanhar, (…).»* (Oliveira, 1982: 220). Várias afinações são enumeradas com a justificação, segundo M. L. de Sampaio Ribeiro, Armando Leça e E. V. de Oliveira, de se submeterem ao fado e à sua tonalidade *menor*

incidindo, especialmente, a chamada afinação do «*(...) fado corrido* ou *afinação do fado (...).*» (Cf. Oliveira. 1982: 219). Um outro motivo prende-se com a falta de pedagogia e de uma didática, aliada à falta de objetividade de grande parte dos autores no que respeita à universalidade da matéria em questão.

Capítulo II: ANTECEDENTES DA GUITARRA

II. 1. A Cítara / Cistro

O *cistro* italiano de meados do séc. XV poderá ter derivado da *cítola* Medieval e rapidamente se espalhou pela Europa onde teve grande aceitação especialmente em França, nos Países Baixos e em Inglaterra nos séculos XVI e XVII. Era um instrumento de acompanhamento de dança nas cortes e naturalmente, um instrumento de salão.

> *«O cistro ou citara é um cordofone de mão, periforme, de caixa baixa com braço alongado terminando por cravelhal geralmente com cravelhas frontais, de madeira, constituindo o corpo, o braço e o cravelhal um*[a] *só peça de madeira escavada e esculpida.*
>
> *Este instrumento tem origem em Itália na segunda metade do século XV, tendo sido introduzido em Portugal provavelmente na segunda metade do século XVI.»* (*in* Oliveira, 1982: 263).

Santiago Kastner (1983) e Pedro Caldeira Cabral (1999), entre outros autores, afirmam que este instrumento pertence à família das cítaras europeias que se foram produzindo e renovando por toda a europa central e ocidental. Assim, nos últimos anos do séc. XVII, surgiu no norte da Alemanha um cistro que ficou também conhecido como *guitarra alemã.* Supostamente foi sendo alvo de pequenas alterações quer estéticas quer a nível organológico e técnico. No entanto, informações mais recentes, encontradas em *Atlas of Plucked Instruments* (AAVV, s/d: Cittern), apontam a prática deste instrumento em Inglaterra, como já foi referido, ao longo dos séculos XVI e XVII portanto, antes do surgimento do cistro de Hamburgo que ficou conhecido como *cithrinchen*, [*cistre (cítara) sino* ou *guitarra alemã*], devido à sua forma. Foi também muito popular na Escandinávia sob o nome de *citrinch*. Este instrumento, habitualmente com 10 cordas distribuídas por 5 ordens, foi alvo do acrescento de outras cordas mas com algumas ordens simples. Porém se o analisarmos por comparação com a posterior *guitarra inglesa* sob o ponto de vista da afinação, é muito provável que o *cithrinchen* tenha tido influência sobre a futura *english guitar.*

II. 2. Afinações das Cítaras

São várias as afinações usadas nas cítaras assim como a quantidade de ordens.

Todavia os padrões mais populares foram as de quatro e seis ordens e é destes que exponho algumas afinações sempre do agudo para o grave:

Cítaras de quatro ordens

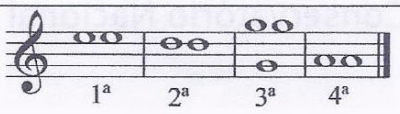
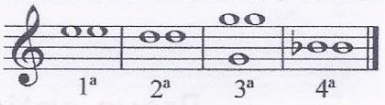
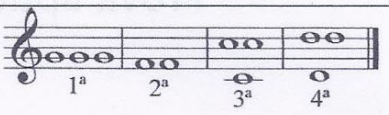
Mi, Ré, Sol, Lá. (Morais, 2002: 112)	
Mi, Ré, Sol, Sib. (Morais, 2002: 112)	
Sol, Fá, Dó, Ré. (Cabral, 1999: 59)	

Fig. 1 - Afinações de cítaras de 4 ordens.

Cítaras de seis ordens

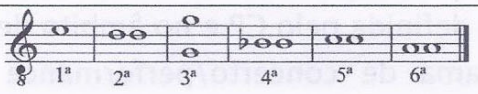
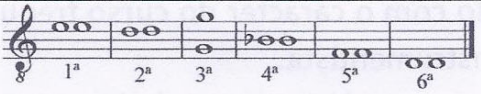
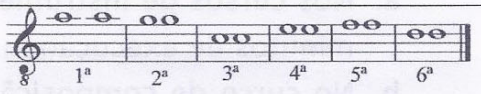
Mi3, Ré3, Sol3+2, Sib2, Dó3, Lá2. (Morais, 2002: 112)	
Mi3, Ré3, Sol3+2, Sib2, Fá2, Ré2. (Morais, 2002: 112)	
Lá3, Sol3, Dó3, Mi3, Fá3, Ré3. (Cabral, 1999: 59)	

Fig. 2 - Afinações de cítaras de 6 ordens.

Cithrichen (cítara sino de Hamburgo), de cinco ordens

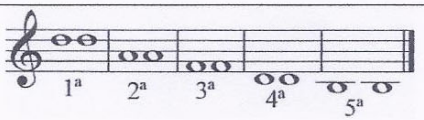
Ré, Lá, Fá, Ré, Si. (Cittern)	

Fig. 3 - Afinação da cítara de Hamburgo de 5 ordens.

Cithrichen (cítara sino de Hamburgo) de sete ordens

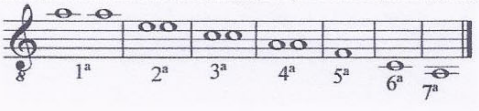
Lá, Mi, Dó, Lá, Fá, Dó, Lá. (Cittern)	

Fig. 4 - Afinação da cítara de Hamburgo de 7 ordens.

Tal como grande parte dos instrumentos, estes foram, ao longo da sua vida, sofrendo alterações tanto fisionómicas como organológicas tais como formas de encordoar, quantidade de cordas e de afinar. No entanto foram mantendo caraterísticas que nos permitem identificar as suas famílias. Certamente que existem outras fontes; porém estas servem, no meu entender, os objetivos desta alínea.

II. 3. A Guitarra Inglesa

A *guitarra inglesa* será como já vimos, uma evolução da cítara (*cithrinchen*) ou *guitarra alemã*. Independentemente da sua proveniência, a verdade é que criado ou recriado nas ilhas britânicas, este novo instrumento foi alvo da atenção de construtores, executantes e compositores que, ao longo do séc. XVIII, produziram um importante legado cultural, como nos testemunham as investigações até hoje realizadas por alguns investigadores, entre os quais sobressaem Rob Mackillop e Manuel Morais (*in,* AAVV, s/d; Morais, 2002). Contudo, não é aqui meu propósito encontrar a origem da guitarra inglesa, mas sim as semelhanças físicas com a *guitarra portuguesa*.

Foi provavelmente no início do séc. XVIII, na sequência do tratado de Methuen em 1703 que se deu a entrada da *guitarra inglesa* / *escocesa* / *irlandesa* em Portugal a qual terá sido bem acolhida no seio da sociedade mercantil florescente que se instalou na cidade do Porto. O uso deste novo instrumento terá sido exclusivo da sociedade burguesa até à divulgação do piano em Portugal, nos finais do séc. XVIII. A *guitarra* sucumbiu ao piano passando este a ser o favorito das classes dominantes, abandonando quase por completo a dita *guitarra inglesa*, para os portugueses apenas *guitarra*.

Cerca de três quartos de século depois volta com novo vigor mas já com alterações na sua afinação e fisionomia, se bem que se continuassem a construir instrumentos com caraterísticas muito aproximadas. Mantém o nome de *guitarra* mas surge nas mãos de uma classe social diferente. Foi a partir desta fase que começaram a surgir as dúvidas sobre as origens da *guitarra portuguesa* e que alimentaram, até aos nossos dias, duas correntes de opinião que abordarei mais tarde, de forma mais detalhada.

II. 4. Afinação da Guitarra Inglesa

A guitarra inglesa teve também várias afinações. MacKillop (*in* Morais, 2002) refere os nomes de alguns músicos associados a essas afinações. Assim do agudo para o grave temos:

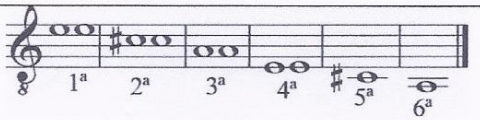
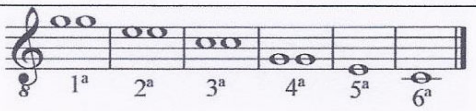
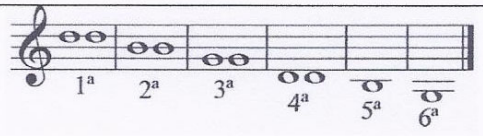
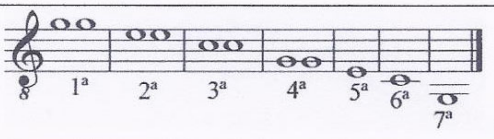
Mi, Dó#, Lá, Mi, Dó#, Lá. – Marella (Mackillop, *in* Morais, 2002: 37).	
Sol, Mi, Dó, Sol, Mi, Dó. – Bremner (Mackillop, *in* Morais, 2002: 37).	
Ré, Si, Sol, Ré, Si, Sol. - Oswaldo (Mackillop, *in* Morais, 2002: 37).	
Sol, Mi, Dó, Sol, Mi, Dó, Sol. (Morais, 2002: 111).	

Fig. 5 - Afinações da guitarra inglesa de 6 e 7 ordens.

De Rob MacKillop recebemos ainda a seguinte informação: *«The highest four courses were generally unison doubles, the lower two courses single.»* (*in* Morais, 2002: 37-8). Neste seu artigo MacKillop transmite-nos várias informações sobre o instrumento que contudo não são relevantes para este trabalho. Assim, as afinidades com a *guitarra portuguesa* atual são apenas a nível físico uma vez que, relativamente à afinação da qual já temos referências pelo menos desde 1875, se bem que com outra terminologia, nada têm de comum pois a primitiva afinação era a mesma da guitarra inglesa como veremos no Método de António da Silva Leite no cap. IV.

Quanto à particularidade destas afinações, verificamos que todas elas formam na sua base acordes maiores, ou seja, a soma de duas terceiras, a primeira maior e a segunda menor. Este facto não nos surpreende se tivermos em atenção que «(…). *Sempre houvera na música inglesa uma tendência para a tonalidade maior (…), para uma maior plenitude de som e para um uso mais livre das terceiras e sextas do que na música do continente. (…). A improvisação e a escrita musical em terceiras e sextas*

paralelas eram já correntes na prática polifónica do século XIII inglês.» (História da Música Ocidental, 1992: 61). Esta tendência, para além de se estender ao Continente europeu, em especial a Norte onde surgiu em Hamburgo, como já foi referenciado, um cistro com o nome de *Cithrichen* com uma afinação também baseada em terceiras, perdurou nas ilhas britânicas o suficiente para influenciar a sua guitarra, mantendo assim as caraterísticas com que chegou a Portugal. Trata-se portanto de uma acordatura fechada segundo Paulo Vaz de Carvalho (2013: 43-86).

CapítuloIII: A GUITARRA PORTUGUESA

III. 1. O surgimento da Guitarra

Ao longo dos séculos o nome de *guitarra* como nota J.J. Rey (Cf. Andrés, 1993: 207) foi empregue numa grande variedade de instrumentos de corda nem sempre sequer da mesma família. Significa portanto que cada povo teve a sua *guitarra*, salvaguardando naturalmente as muitas formas e traduções que resultaram no conceito que hoje define *guitarra,* instrumento conhecido em Portugal como *viola* ou *violão.* O termo *guitarra* surge em Portugal no início do século XVIII aquando da entrada da guitarra inglesa. E, terá sido recebido tão naturalmente que nem sequer existiu a preocupação de fazer a diferença entre a que sabemos *guitarra* inglesa e a portuguesa, chamando-lhe apenas *guitarra*, pelo menos até finais do séc. XIX, início do séc. XX.

No prefácio da edição fac-similada do *Estudo de Guitarra,* de António da Silva Leite, Macário Santiago Kastner sugere ser este método o primeiro e o mais importante direcionado à *guitarra portuguesa*.

> «(…) *o método de Silva Leite foi concebido exclusivamente para a guitarra portuguesa. O Estudo da Guitarra pode ser considerado, pois, como o primeiro método prático e racional dedicado à guitarra portuguesa (…).»* (*in* Leite, 1984: prefácio).

Santiago Kastner tem ainda a preocupação de diferenciar guitarra portuguesa e guitarra clássica espanhola, a que chamamos viola. Assegura ainda a sua precedência:

> «(…) *Esta guitarra é descendente directo do cister ou cistre que, pelo menos a partir do século XVI até às primeiras décadas do século XIX, desempenhou um papel de certo relevo naquela música do ocidente europeu que se mantinha algum* [sic] *tanto alheia à mais elevada expressão quer de música erudita quer de virtuosismo. Um belíssimo exemplar de cister — em forma e feitio tão semelhante à guitarra portuguesa -, construído por Girolamo de Virchi em Brescia, em 1574, guarda-se no Kunsthistorisches Museum, de Viena de Áustria.»*
>
> «*(…). Após ter sofrido um leve abandono durante as primeiras décadas do século XVIII, à volta de 1750 o cister, agora nalguns países com o nome de english guitar* [guitarra inglesa]*, voltou a ser moda, principalmente para o acompanhamento de modinhas, airs, brunettes, canzonette, tonadillas, etc., e para a execução de um repertório instrumental não excessivamente pretensioso (…)».* (*in* Leite, 1984: prefácio).

Na realidade António da Silva Leite (1759 – 1833) compôs várias obras, entre as quais um conjunto de seis sonatas publicado em 1792, que ofereceu a Sua Alteza Real, a Senhora D. Carlota Joaquina, Princesa do Brasil e um método a que chamou *Estudo de Guitarra*, que dedicou à Senhora D. Antónia Magdalena de Quadros e Sousa, Senhora de Tavarede, publicado em 1795 e reeditado em 1796; e em 1984 em edição facsimilada.

Desde a sua entrada em Portugal, consensualmente pela cidade do Porto, passando pela Madeira, pela mão do mestre de capela da Sé do Funchal, António Pereira da Costa, do qual «*(…) conhecemos uma coletânea de XII Serenata's for the guitar, impressas em Londres em meados do séc. XVIII (s/d., ca. 1755), que contêm o mais antigo repertório escrito por um português para guitarra inglesa (…).*» (Morais, 2002: 101), e que culmina com a edição do método de Silva Leite. Contudo, no capítulo I da segunda parte do *Estudo de Guitarra*, Silva Leite diz o seguinte:

> «*Da Invenção e Serventia da Guitarra.*
> *A Guitarra, que segundo dizem, teve a sua origem na Grã-Bretanha, é um instrumento, que pela sua harmonia, e suavidade tem sido aceite por muitos Povos, que (…) a adotaram uniformemente, esmerando-se em a tocarem com toda a destreza: e vendo eu que a Nação Portuguesa a tinha também adotado, e se empenhava em toca-la com a maior perfeição, desejando concorrer para a instrução dos meus Nacionais, com esse pouco cabedal que possuo, por não haver Tratado algum que fale desta matéria, compus este Opúsculo, (…).*» (Leite, 1984: 25).

Esta pequena introdução anula quase por completo a importância das *Cítaras* europeias no contexto do surgimento da Guitarra. Em virtude de uma expansão comercial, sem precedentes a nível global, a Inglaterra, mercê de uma conjunção de fatores dos quais se destacam o controlo de matérias-primas na generalidade, medidas legislativas de guerra, tratados comerciais, de que é exemplo o Tratado de Methuen, em 1703 e à precocidade da sua Revolução Industrial assistiu a um desenvolvimento e capacidade de exportação passando a liderar o comércio europeu e mundial. É neste contexto que Silva Leite diz que este instrumento *«(…) tem sido aceite por muitos Povos*», incluindo a França.

Armando Simões diz que «*no fim do século XVIII, o cistro entra de avalanche em Portugal, vindo de Inglaterra, pela barra do Douro, (…).*» (Simões, 1974: 33). Luís P. R. Castela afirma que «*É na segunda metade do séc. XVIII que se dá a entrada da chamada Guitarra Inglesa no nosso país.*» (Castela, 2011: 49). O primeiro chama-lhe

cistro, o segundo, guitarra inglesa. No entanto o instrumento que se conhece vindo de Inglaterra é a *guitarra inglesa* que poderá, por sua vez, ter tido origem no *cistro* ou *guitarra alemã* como também se chamou. Seja como for a sua entrada em Portugal poderá ter sido nos anos 20, 30 e não no fim deste século XVIII. Vejamos o que diz Manuel Morais:

> *«(…). A mais antiga referência que conhecemos a este instrumento encontra-se no Rol dos devotos (…) da (…) Virgem Mártir Sª Cecília, de 1720, onde é mencionado o nome de "António Cardoso guitarra", seguido de "Hilário Gomes Viola".»* (Morais, 2002: 97).
> [Diz ainda Manuel Morais que] «*Devido à escassez de documentos históricos (…), é bastante difícil saber com exatidão quando como e onde se dá a transformação da velha guitarra inglesa no instrumento que atualmente chamamos guitarra portuguesa.»* (Morais, 2002: 103).

Contudo, este facto não prova absolutamente nada, uma vez que não define claramente de que *guitarra* fala. Sabemos, no entanto, que o termo *guitarra* não existia em Portugal para outro instrumento que não a *guitarra inglesa*. Estaria este instrumento tão vulgarizado que o epíteto de inglesa era já desnecessário ou seja, «(…) *que pela sua harmonia, suavidade (…) a Nação Portuguesa a tinha também adotado*, (…).» (Leite, 1983: 25), e apenas lhe chamava *guitarra*? «*A primeira referência à dita Guitarra Portuguesa é empregada pelo compositor português Alberto José Gomes da Silva (…), em 1770. Outro (…) na década de 40, do século XIX, (…).*» (Castela, 2011: 63). Contudo o epíteto de portuguesa só surge nos manuais didáticos nos finais do séc. XIX, início do séc. XX.

Eduardo Sucena diz o seguinte:

> «*Quanto à guitarra portuguesa, (…). Ela é, sim, uma adaptação do cistro inglês (…) e conhecido em Portugal por guitarra inglesa (…). Dessa adaptação, atribuída ao artífice Joaquim José Galrão (1760 – 1787), resultou um instrumento com caixa-de-ressonância mais pequena do que a nossa atual guitarra, com uma escala de 12 pontos, mas mais comprida, com cinco ordens de cordas e com um sistema de afinação (…) de cravelhas de madeira, (…).*
>
> *Aproveitando a maré alta da exportação para o nosso País do cistro, a que na Inglaterra já chamavam guitarra portuguesa, (…) Simpson tratou de lhe melhorar o sistema de afinação substituindo o sistema de cravelhas de madeira por uma chapa metálica quadrada com parafusos acionados por uma chave de relógio que regulava a tensão das cordas. Outras caraterísticas que distinguem esse instrumento do protótipo de mestre Galrão, era ter o braço mais curto, (…) e possuir 10 cordas distribuídas por 6 ordens (…).*
>
> *Verifica-se portanto a coexistência de dois modelos primitivos de guitarra portuguesa: um mais evoluído de fabrico inglês, importado; outro mais rudimentar, de fabrico nacional, que com Luís Cardoso Soares, o Sevilhano, (1796), do Porto, se tornou um sério concorrente daquele e que passou a ser também construído em Braga a exemplo do que já vinha acontecendo em Lisboa (…).»* (Sucena, 2002: 79-80).

Sucena não identifica a fonte destas informações sobre a dita *adaptação* feita pelo mestre Joaquim José Galrão (1760 – 1787), e a oportunidade de mestre Simpson ter melhorado o sistema de afinação de um instrumento que chega até nós como *guitarra inglesa* e ao qual, em Inglaterra, já chamavam *guitarra portuguesa*[1].

Quanto à existência de dois modelos primitivos é sempre interessante ter esse conhecimento uma vez que poderá estar aqui mais uma fonte para a explicação do nascimento da *guitarra portuguesa*. Sabemos, por outro lado, da competição entre construtores. Não é demais frisar a existência de vários modelos que ao longo dos tempos se foram desenvolvendo e alterando algumas caraterísticas fisionómicas. Tais caraterísticas identificam a sua proveniência, apesar de se perderem gradualmente com o passar dos anos. Assim, enumero os modelos da *guitarra* Bracarense, do Porto, de Coimbra e de Lisboa. Lembro ainda que passados tantos anos os nossos mestres, chamados guitarreiros no sul e violeiros no norte, continuam com experiências na procura de melhorar quer tímbrica, quer acústica, quer esteticamente o instrumento. Hoje falamos apenas de dois géneros de *guitarras*: A *guitarra de Lisboa* e a *guitarra de Coimbra* sendo que em Lisboa (dizendo melhor, no *fado* de Lisboa) se usa indiferentemente ambos os modelos. Trata-se apenas de gostos pessoais e estéticos. Luis Castela diz «*(…), que a atual Guitarra Portuguesa é praticamente de modelo único em todo o país. Pretendo ainda desenvolver a teoria de que a Guitarra Portuguesa atual é na verdade, nada mais do que o modelo da Guitarra de Coimbra, formulado nos anos 20, (…)*.» (Castela, 2011: 65[2].)

Assim, não será pelo facto de se começar a utilizar o termo de *guitarra portuguesa* que transforma o instrumento. Apenas se poderá aceitar devido à sua possível vulgarização e utilização no panorama musical da época. Pois, não temos dados que nos indiquem a prática de novas técnicas, ou mesmo outro repertório que não seja o já mencionado e que aqui aparece reforçado com o anúncio, nos finais do

[1] Se tal informação vem de Armando Simões, lembro que este apenas cita Lambertini em *A industria Instrumental Portuguesa*, Lisboa, 1914, (Cf. Simões, 1974: 34). Portanto em data bastante posterior à dita maré de alta exportação. Contudo, a ser possível validar a afirmação de Sucena, estaria resolvido o problema do *batismo* da *guitarra portuguesa*.

[2] Naturalmente que não concordo com esta opinião. Luís Castela poderá ter sido mal informado. Eu próprio ando no terreno e uso ambos os modelos em qualquer categoria musical. Por outro lado não podemos ignorar a vontade (competição) na diferença entre os mestres. Posso dizer ainda que colaborei e colaborarei com os construtores no sentido de aprimorar o instrumento.

séc. XVIII, alusivo a «*(…) Vidigal, famoso tocador da mesma época, anunciava concertos de guitarra de inglesa, referindo-se à que hoje classificamos de guitarra portuguesa, (…).*» (Cf. Oliveira, 1982: 214, nota:351). Podemos enquadrar este facto em situações a que hoje chamamos *Marketing,* não passando portanto de atos isolados no que respeita ao percurso sociocultural do instrumento. A reforçar esta ideia temos mais esta citação: «*Ainda que em Portugal se tenham construído guitarras durante todo o século XIX não se conhece nenhum repertório entre as primeiras décadas deste século até 1875. (…).»* (Morais, 2002: 101).

Ao longo da sua monografia *A Guitarra Portuguesa*, Pedro Caldeira Cabral, esforça-se por demonstrar que a filiação desta vem diretamente das cítaras europeias. Portanto, em época anterior à *guitarra inglesa*. Contudo, não menciona a existência e permanência da *guitarra inglesa* em território português, sendo ela própria descende das mesmas cítaras, mais concretamente da chamada *guitarra alemã* ou *cithrichen* (AAVV, s/d), e diz o seguinte:

> «*Em Lisboa fabricavam-se indiferentemente um modelo com cravelhal em espátula e doze cravelhas dorsais e outro com chapa de dez parafusos sem-fim e chave de relojoeiro. (…), sendo muitas vezes a mesma forma de caixa a servir os dois modelos (…).*» (Cabral, 1999: 201).

José Alberto Sardinha (Sardinha, 2010: 316) é também da opinião de que a *guitarra* vem da cítara renascentista. Não obstante, a guitarra que chega até nós via Inglaterra apresenta diferenças suficientemente conhecidas (morfológicas, técnicas, tímbricas, etc.) em relação às citaras para que seja entendida e aceite como um instrumento renovado. É deste instrumento, do qual existem fontes de investigação tais como os métodos que referirei, que deriva a nossa *guitarra*, também ela já bastante diferente, naquilo a que poderemos considerar um percurso evolutivo. Aponto naturalmente no sentido técnico, estético e essencialmente tímbrico.

Não podemos contudo ignorar a possibilidade de surgirem novas fontes, assim elas se manifestem. No entanto, não é o principal objetivo desta investigação saber com rigor em que data se deu a cerimónia do seu batismo, mas sim o seu percurso e enquadramento sociológico num espaço geográfico. Ou seja, de que modo ou modos, foi sobrevivendo entre a tentativa de um misto de erudição e a prática popular, na qual, ao longo dos tempos, foi encontrando guarida. José Alberto Sardinha insiste num

ponto muito importante relativo aos mendicantes e aos ceguinhos que, em pequenas trupes e de modo sazonal, iam percorrendo o país estando presentes nas suas romarias e feiras; em regra tudo o que dizia respeito a festividades populares, fazendo-se acompanhar geralmente por guitarras e violas. «*(…) António Pereira lembra-se bem de por ali passarem mendigos, grande parte deles cegos com os respetivos moços, que andavam de terra em terra a cantar e a pedir. (…).*[Quanto aos] *Instrumentos usados, só se lembra da guitarra, por vezes acompanhada com a viola.*» (Sardinha, 2010: 52).

Sabemos por outro lado que era tradição, até há bem poucos anos, de alguns construtores trabalharem em função das mesmas romarias e feiras onde vendiam os vários instrumentos que construíam, ao sabor das modas e mesmo conforme as regiões onde iam fazer as vendas. «*Domingos Machado, conhecido violeiro de Tebosa, Braga, conta-nos que seu pai Domingos e seu tio José Joaquim, violeiros com oficinas em Aveleda e em Santana de Vimeiro, construíam tanto violas e cavaquinhos como guitarras, que depois vendiam pelas feiras e romarias de Braga, (…).*» (Sardinha, 2010: 315; Proença, 2005: 20). Mas, parece que também os nossos construtores ainda não estavam livres de uma forte concorrência vida da Grã-Bretanha pois, «*(…). Segundo informa Miguel Ângelo Lambertini, (…), ele próprio viu em Inglaterra, guitarras lá fabricadas segundo o modelo português, ou melhor, destinadas a Portugal, mas de mau fabrico e a que lá chamavam "guitarras portuguesas", (…).*» (Simões 1974: 34).

Significa, portanto, que após um primeiro movimento na entrada deste instrumento (então guitarra inglesa, de elevado fabrico, direcionado a um público aristocrata, burguês, endinheirado e supostamente mais culto), os ingleses continuaram a exportar o mesmo instrumento, agora guitarra portuguesa, de fabricação menos cuidada. No entanto este instrumento era já fabricado no nosso país em grande quantidade. De qualidade menos exigente, mas também de elevada qualidade de fabrico, altura em que a aristocracia havia já trocado a guitarra pelo piano, deixando que aquela caísse em desgraça. O mesmo é dizer que tinha sido recolhida nos meios populares, onde servia os bailes e cantares do povo e os cantares dos mendicantes. Paralelamente, terá descido aos lupanares onde se associou ao fado e do qual jamais se separou.

Não desprezamos outras possibilidades ou influências desde que se encontre nelas fundamentação credível, assente em fontes seguras ou que permitam uma

interpretação lógica e coerente. «*Despojada de acessórios que outrora lhe maculavam o aspeto, tais como o capodastro, o transpositor e a surdina, a guitarra portuguesa foi-se transformando ao longo do tempo num belo instrumento,* (…).» (Sucena, 2002: 87). Encontramos em Sucena três designações para o mesmo objeto. Contudo, numa prática recente, o termo *surdina* significava transpositor. Fontes como esta incluem ainda afirmações problemáticas, tais como «(…) *e mais tarde nas afinações antigas em uso no fado de Lisboa*.» (Cabral, 1999: 230). Cabral referia-se a João de Deus que passou por Coimbra enquanto estudante, entre 1849 e 1859, e só mais tarde, em 1869, é que fixou residência em Lisboa onde praticou guitarra tendo aí criado a afinação com o seu nome, também conhecida como *menor natural*. Portanto estas afinações não poderiam ser muito antigas uma vez que, segundo vários autores, o fado era na época ainda bastante recente. Mas também é possível que a consciência da existência da *guitarra portuguesa* seja contemporânea do desenvolvimento do fado e que a grande responsável desse facto seja a *afinação do fado da Mouraria* que, tudo leva a crer, seja anterior à afinação do fado corrido, como poderemos ver no capítulo seguinte.

III. 2. As afinações da Guitarra

Uma vez que não é possível encontrar uma data, ainda que simbólica, para o surgimento da guitarra portuguesa, assim como alterações técnicas ou diferenças organológicas de relevo, aceitamos o seu batismo ou nacionalização e aponto, ainda que de forma aleatória, o início do século XIX como data para o nascimento da *guitarra* em Portugal. O ano de 1806 poderá ter passado despercebido aos investigadores no que concerne ao instrumento a que hoje chamamos *guitarra portuguesa*. Não devemos também perder de vista a adaptação protagonizada por J.J. Galrão, segundo Sucena, no último terço do século XVIII. Contudo e apesar de não termos conhecimento de fontes primárias ou outras, para além da monografia de Domingos Varela (1806) que nos permitam uma análise mais profunda e segura, não deixarei, ao encerrar este capítulo, de levantar uma outra hipótese sobre a origem da atual *afinação da guitarra*, à semelhança de outras defendidas por outros autores e que a meu ver tão pouco são conclusivas.

Após António da Silva Leite, com o seu método baseado na chamada *afinação natural* (Sol, Mi, Dó, Sol, Mi, Dó) que chegou até nós com a importação da então chamada *guitarra inglesa,* outros autores apresentaram trabalhos em que mencionavam aquela mesma afinação mas acrescentaram outras scordaturas (afinações), alguns deles com a justificação de facilitar a utilização do modo menor, tido como uma das principais caraterísticas do *fado*. Scordatura não será o termo ideal, uma vez que o seu conceito significa desacordo e «*(...) é o conjunto de relações intervalares entre cordas soltas, diferente da acordatura, num de determinado instrumento, destinada a possibilitar a execução de uma peça ou conjunto de peças.*» (Carvalho, 2013: 45), portanto, apenas é usada para obter determinado efeito específico; ao passo que acordatura implica exatamente o inverso, ou seja, estar em consonância pois «*Acordatura ou afinação é o conjunto de relações intervalares entre cordas soltas, mais usual em determinado instrumento e contexto. (...)*» (Carvalho, 2013: 45) e que indica ser usada de forma permanente em qualquer categoria musical. Assim, o termo afinação será o preferido ao longo deste trabalho.

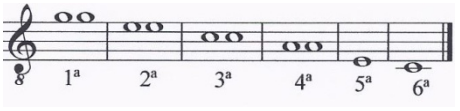


Fig. 6 - Afinação natural.

A primeira proposta de alteração de que temos notícia data de 1806, no *Compêndio de Música Teórica Prática* de Frei Domingos Varela, que aconselha a que se adicione mais uma ordem (sete) alterando assim a afinação primitiva. Mário de Sampaio Ribeiro (Cf. Oliveira, 1982: 216), nota o aparecimento, em 1806, do *Compêndio de Música* de Domingos Varela (Fr. Domingos de S. José), que alude a ela, *guitarra*, referindo a adição de mais uma corda e a modificação da sua afinação normal, que propõe que passe a Sol, Mi, Dó, Lá, Fá, Ré, Si bemol do agudo para o grave, o que permite a execução de cinco tons relativos em cordas soltas.

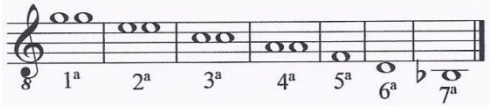


Fig. 7 - Afinação de Domingos Varela.

A este respeito Domingos Varela diz o seguinte:

> *«A guitarra, que está em uso, se pode aperfeiçoar, acrescentando-lhe uma 7ª corda nos bordões, com a seguinte ordem: 1ª em G, 2ª em E, 3ª em C, 4ª em A, 5ª em F, 6ª em D, 7ª em B bemol: principiando em G sobre agudo, acabando em Bmol grave.*
>
> *Sendo guitarrão de três palmos escassos de comprido, ou 22 polegadas desde o cavalete até à pestana, haverá a seguinte ordem: 1ª em D, 2ª em B, 3ª em G, 4ª em E, 5ª em C, 6ª em A, 7ª em F; principiando em D agudo, e acabando em F subgrave. Desta sorte se acham cinco tons relativos nas cordas soltas; além de poder chegar a sua escala a quatro oitavas de F subgrave até F agudíssimo, ou pelo menos a três 8ªs, e meia ficando a dedilhação muito mais fácil na formação dos tons e nas volatas* [série de notas de uma escala executadas rapidamente]. *A oitava do guitarrão tem palmo, e meio do cavalete à pestana, e a mesma ordem de cordas, afinadas em 8ª acima das do guitarrão.»* (Varela, 1806: 53).

Não se sabe se esta afinação terá sido posta em prática, uma vez que se desconhece qualquer indicação ou documento nesse sentido. Sabemos contudo que as duas afinações, a primeira, a natural, em uso; a segunda, quanto se sabe, apenas teorizada, aparecem alteradas nos métodos que surgiram a partir de 1875. Será a partir destas alterações que se começa a desenhar a atual guitarra portuguesa?

Entre 1806 e 1875, ao fim de 69 anos e várias gerações de permeio e certamente muitas experimentações que infelizmente não podemos, até ao momento comprovar, foi-se fazendo luz e surgiram duas novas afinações: uma, e porque difere apenas numa nota da afinação primitiva, foi chamada *afinação natural de quarta* ou *do fado da Mouraria* e cujas notas se seguem do agudo para o grave: Sol, Mi, Dó, Sol, Fá, Dó. A outra, já com diferenças mais assinaláveis, a que chamaram *afinação do fado corrido* com a seguinte terminologia: Sol, Fá, Dó, Sol, Fá, Sib. Em 1895, José Ferro no seu *Método de Guitarra*, para além das afinações já conhecidas apresenta uma outra terminologia para a *afinação do fado*: Fá#, Mi, Si, Fá#, Mi, Lá. Cinco anos mais tarde, já em 1900 (apontamos esta data uma vez que não dispomos de documentos anteriores que tal comprovem, possivelmente a 1ª ou a 2ª edição datadas de 1877 e 1897 respetivamente) surge uma nova terminologia para a *afinação do fado*, pela mão de Ambrósio Fernandes Maia, que ainda hoje é usada pela maioria dos guitarristas e que é: Si, Lá, Mi, Si, Lá, Ré. Mas houve as exceções de Reinaldo Varela (ca. de 1906), João Vitória (anos 20) e Manoel Gomes (1929) que transpuseram a *afinação natural* e *do fado da Mouraria* de Dó para Sol e a *afinação do fado* de Ré para Fá. Poderão ter acolhido a ideia que Domingos Varela aconselha para *o guitarrão* ou a *oitava deste*.

Assim, a afinação mais antiga de que temos notícia para a *guitarra portuguesa*, é a chamada *afinação natural*, que nos chegou com a guitarra inglesa.

Algumas destas afinações poderão ter sido conhecidas antes das datas da sua publicação. Morais (2002: 102) sugere que A. F. Maia e D. L. Vieira no método de 1875 apresentam já a terminologia que é usada atualmente, facto que não corresponde ao que nos é dado a observar no respetivo método e que analisaremos no cap. IV.1. Sugere ainda a apresentação de uma outra afinação num outro método editado por A. F. Maia em 1877 e que difere apenas de meio-tom inferior em relação ao atual (Morais, 2002: 102) ou seja: Sib, Láb, Mib, Sib, Láb, Réb respetivamente[3]. Não foi possível comprovar tal facto uma vez que apenas se conseguiu acesso à última edição deste método, em formato digital e que data de 1900.

Apresenta-se apenas as datas das monografias onde foi possível encontrar afinações. Assim, por ordem cronológica e sempre do agudo para o grave observa-se o quadro seguinte:

[3] A confirmar-se, tal facto não deixaria de se considerar um ato pouco compreensível num instrumentista com a experiência de Ambrósio Fernandes Maia.

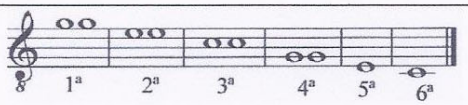
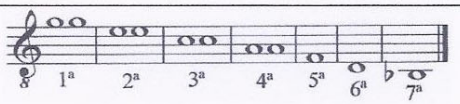
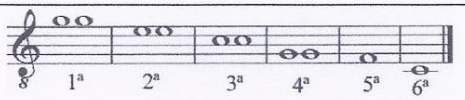
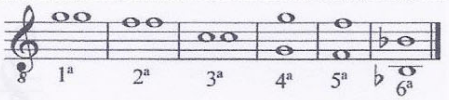
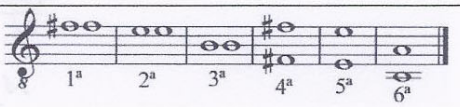
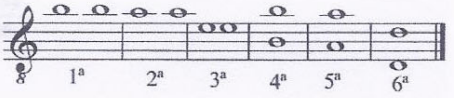
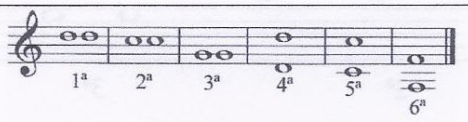
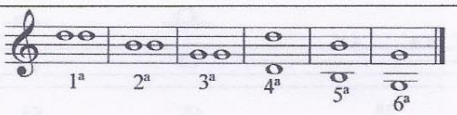
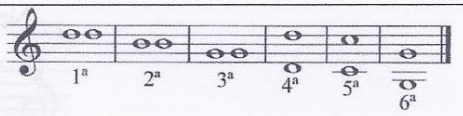
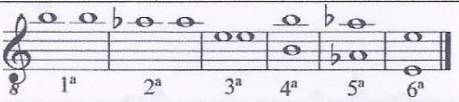
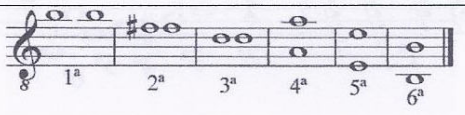
1796 – Afinação natural – Método de Silva Leite.	
1806 – Afinação de Domingos Varela – Compêndio de Música Teórica e Prática. Não faz qualquer referência ao nº de cordas.	
1875 – Afinação da Mouraria – Método de Ambrósio F. Maia / D. L. Vieira.	
1875 – Afinação do Fado corrido – Método de Ambrósio F. Maia / D. L. Vieira	
1895 – Afinação do fado corrido – Método de José Ferro	
1900 - Afinação do fado corrido – Método de Ambrósio F. Maia	
1920 ca. – Afinação do fado corrido – Método de João Victória	
1920 ca. – Afinação natural – Método de João Victória	
1920 ca. - Afinação da Mouraria – Método de João Victória	
1925 – Afinação natural – Método de Reinaldo Varela	
1982 – Duarte Costa - Igual à viola, transposta a uma 5ª p. superior	

Fig. 8 - Afinações de guitarra impressas.

A afinação natural em Dó está escrita uma oitava acima do seu som real; refere-se, portanto, a um instrumento transpositor. Esta afinação surge, como já foi mencionado, no Método de Silva Leite, composto assumidamente para guitarra inglesa. É, no entanto mencionada posteriormente em 1875 em *Apontamentos para um método de guitarra* de Ambrósio Fernandes Maia e D. L. Vieira. Para além da

afinação natural, acima descrita, este método apresenta ainda mais duas: *afinação natural com 4ª* (também a uma 8ª acima), posteriormente chamada *afinação da Mouraria*, já referida; e *afinação do fado corrido* em Sib (escrita uma 8ª acima), também já referida. Morais e Nery (2010: 594) sugerem que a *afinação do fado* surgiu após a *afinação do fado da Mouraria*, facto que apenas se comprova no método de A. F. Maia e D. L. Vieira, pela ordem apresentada, uma vez que se encontram ambas na mesma monografia, para além da já conhecida *afinação natural*. Contudo também partilho dessa mesma opinião. O *Método para aprender guitarra sem auxílio de mestre oferecido à mocidade elegante da capital por um amador* ainda de 1875, sugere, em tablatura, apenas a *afinação do fado corrido*; contudo não enumera sequer o nome que dá às notas, apenas lhes chama *primas, segundas, toeiras* e *bordões*. Dois anos mais tarde (1877) João Maria dos Anjos (1836 – 1889) em *Novo método de guitarra* apresenta as mesmas afinações com as mesmas tessituras, ou seja, com a mesma terminologia. Naquele mesmo ano Ambrósio Fernandes Maia faz publicar um outro método que foi sendo alvo de atualizações e do qual me foi possível consultar a edição de 1900. Este método, apesar de se tratar de uma monografia em tablatura, identifica pela primeira vez o nome das notas da *afinação do fado* que se usa ainda hoje. Já no final do século (1895), José Ferro faz editar, no Porto, o seu *Método de guitarra*, acima referido.

Estas monografias, para além da *afinação natural*, apresentam mais duas sem contudo referirem a sua proveniência, sendo que José Ferro apresenta duas terminologias para a afinação do fado, já acima representadas.

A *afinação do fado da Mouraria* ou *afinação de quarta* (Sol, Mi, Dó, Sol, Fá, Dó) representará a primeira alteração, posta em prática, até hoje conhecida, da *guitarra portuguesa*. Esta afinação permite tocar, em qualquer tom e sem qualquer dificuldade (pela utilização do *transpositor*), aquele a que hoje chamamos *Fado Mouraria*. Se acaso o desenho melódico que hoje se conhece fosse igual ao primitivo, quer no modo maior ou menor, estaríamos na presença de um dos padrões mais antigos, se não o mais antigo, de acompanhamento do fado. Contudo, pelas referências com que nos deparamos nos métodos até 1929 e pela discografia conhecida até 1936, apenas podemos dizer que a única diferença encontrada entre o *Fado Corrido* e o *Fado da Mouraria* é o tom, isto é, são tocados em tons diferentes sendo que os padrões de

acompanhamento são muito semelhantes e, à exceção do método de Manoel Gomes, estão escritos e tocados na *afinação do fado*.

Daquele ano (1936) existe uma gravação da Ed. Columbia DL 121 (compilado em *Arquivos do Fado* vol. I, Tradisom, 1994), onde se ouve na faixa 15 Alfredo Marceneiro a cantar *Cabelo Branco* (nem sequer lhe chamam fado Mouraria) e, pela primeira vez, um padrão de acompanhamento muito próximo do atual, pelo guitarrista Júlio Correia. Em contrapartida, nesta mesma compilação encontramos, na faixa 10, Maria Emília Ferreira a cantar o *Fado da Mouraria*, cujo padrão de acompanhamento não deixa de ser um corrido e que hoje erradamente se insiste em chamar fado das horas. Sei que existe um grande acervo discográfico a ser catalogado portanto ainda não disponível para consulta, e que mais tarde poderá alterar esta afirmação tornando-a mais ou menos rigorosa.

Nunca será demais lembrar que o objetivo deste *padrão* repetitivo servia para suportar o canto ao desafio, ou seja, para estrofes de quatro versos em *redondilha maior* improvisados e que obrigava os contentores (dois ou mais), a retomar a rima do seu precedente, sendo a linha melódica deixada à capacidade de improviso de cada cantor. Atentemos no que escreveu Pinto de Carvalho (Tinop) ao narrar o testemunho vivo de Bernardino Ferreira Saldanha: «*Antes de se principiar a cantar o fado, havia o canto à desgarra e o canto ao fandango.*» (Carvalho, 1983: 98). Ramos Tinhorão também recorre a esta mesma fonte através da edição de 1903. Significa, portanto, que o *Fado da Mouraria* é anterior ao *fado* em si e, por inerência, ao *Fado Corrido* e respetiva afinação. O que vem confirmar o supra citado sobre a *afinação do Fado da Mouraria* ou *natural de quarta*. Estaríamos por volta de finais de 30, ou década de 40 do século XIX, a avaliar pela idade daquela testemunha.

Segundo Armando Simões, o *Fado da Mouraria* era tocado em Lá menor ou maior na viola, ainda anterior à *guitarra*. A ser verdade, já nesta altura a *guitarra* era encarada como um instrumento transpositor.

> *«(…) Não só, porem, a alteração se deu na afinação, mas também na designação musical das cordas, visto que o Fá da guitarra vinha corresponder ao Lá da viola, ambos correspondentes à quinta ordem solta nos respetivos instrumentos. Na gíria vulgar predominou o Lá, e, entre o vulgo, a designação musical das cordas da guitarra, na afinação da Mouraria, passou a ser* Mi, Lá, Si, Mi, Sol, Si. *(…)* [do grave para o agudo].» (Simões, 1974: 159-60).

Em qualquer dos casos estamos perante um equívoco: se estivéssemos perante a afinação natural e, ou de quarta, transpostas de Dó maior para Mi maior, então teríamos: Si, Sol#, Mi, Si, Sol# (Lá), Mi, do agudo para o grave, por um lado; por outro, poderia tratar-se já da afinação João de Deus, também conhecida como afinação natural menor (Si, Sol, Mi, Si Sol, Mi) do agudo para o grave e, então, a 5ª ordem teria de subir uma segunda maior ou seja de Sol para Lá. Todavia, não deixaríamos de ter um acorde menor nas três primeiras cordas (Mi, Sol, Si). João de Deus (1830 – 1896) foi «*Famoso tocador de viola toeira e autor de diversos versos populares, estudou em Coimbra entre 1849 e 1859.*» (Castela, 2011: 14). *«(…). Depois, na vida de Lisboa, familiarizou-se com a guitarra e, portanto com o Fado, a tal ponto que estudou um sistema para melhorar a pontuação das guitarras*.» (Pimentel, 1904/1989: 23), segundo refere Alberto Pimentel, da *Revista Portuguesa, nº* 6,1894-95.

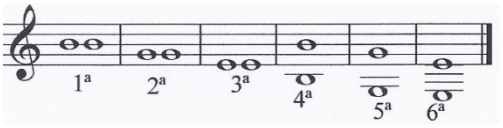


Fig. 9 - Afinação João de Deus ou natural menor.

Pedro Caldeira Cabral acrescenta algo mais:

> *«(…) ensinou dezenas de gerações a ler e escrever, mas também o praticante e estudioso da guitarra que tocou primeiro na afinação «natural» e mais tarde nas afinações antigas em uso no fado de Lisboa e até numa afinação que ele próprio desenvolveu em intervalos de terceira menor em mi*.» (Cabral, 1999: 230).

O que será que Cabral quis dizer com «*e mais tarde nas afinações antigas em uso no fado de Lisboa»*? Será que existiram outras para além da *afinação do fado*, das quais tem conhecimento e omitiu? Será que o *fado* já era praticado em Lisboa antes de ser conhecido como tal? Pode tratar-se daquilo a que se pode chamar de erro ao correr da pena. Não deixa de ser mais um dos muitos que conduzem à maior confusão. Não obstante, quando Cabral afirma que João de Deus desenvolveu uma afinação em intervalos de terceira menor, está mesmo a induzir os leitores em erro uma vez que a acumulação ou sequência de terceiras menores conduz a um acorde diminuto.

Posso afirmar que a *afinação João de Deus*, ou *menor natural* existiu e foi posta em prática, uma vez que ainda era conhecida no final dos anos 60 na região onde nasci e cresci. Joaquim Dias de Sá (Quim do Bento) (1910 – 1974), Santa Maria de Lamas, Santa Maria da Feira, mestre do meu mestre, com quem muito aprendi, demonstrava tal afinação. Digo desta forma, porque apesar de muito jovem, corria então a década de 60 do século passado, nunca senti naquele o ar de importância de quem impõe o seu saber, mas sim ar de quem está e deseja colaborar com aquilo que sabe, sem nunca impor o que quer que fosse deixando sempre aos alunos, o meu mestre e eu, a possibilidade de escolha. Reporto-me naturalmente a uma época político-social completamente diferente da que hoje se vive. Pois o Quim do Bento, como carinhosamente era conhecido e tratado, falava e demonstrava como é que se fazia a *afinação menor natural*, ou de *João de Deus*. Infelizmente a minha pouca idade e perceção da importância daquelas informações levaram a que prestasse pouca atenção a alguns ensinamentos, que poderei ter perdido, daquele que foi um verdadeiro Mestre.

A *afinação do fado corrido* poderá ter surgido na sequência da *afinação da Mouraria* ou mesmo em paralelo. Não deixa de ser curioso o facto de Cabral fazer várias referências à afinação antiga ou *afinação do fado*; porquê esta designação para uma afinação antiga, supostamente anterior *à afinação natural*, se ainda nem sequer o *fado* existia, e muito menos com esta designação? Ora vejamos:

> «*Sendo a afinação mais antiga constituída pelas notas lá, sol, ré, Lá Sol, Dó (…), foi esta todavia que chegou até nós aplicada a instrumentos fabricados no Porto ou em Coimbra a partir de 1870 e que tinham como comprimento vibrante de corda os 47 cm, (…).Em Lisboa, (…) o tiro de corda mais frequente era de 42 a 44 cm e, por esta razão, entre outras, se explica a tessitura mais aguda usada nos instrumentos de acompanhamento do fado ainda hoje (si, lá, mi, Si, Lá, Ré).*» (Cabral, 1999: 315).

Em primeiro lugar, deveremos questionar a que fontes se refere o autor. Em segundo lugar, afirma aqui que a partir de 1870, começam a surgir guitarras com 47 cm, de tiro de corda, no Porto e em Coimbra com a extensão intervalar de Dó2 a Lá3 e, em Lisboa, com 42 a 44 cm com a extensão de Ré2 a Si3. Então porque será que passados cinco anos surge em Lisboa um método de *guitarra* cuja extensão proposta é ainda mais grave do que a suposta afinação vinda dos lados do Norte e que vai de Sib1 a Sol3?

Não penso que fosse vontade própria dos autores criar, à partida, dificuldades de abordagem à didática da *guitarra* quando ainda apenas se conhecia, pelo menos em teoria, a *afinação natural* para um instrumento que já por si era transpositor à oitava superior ouvindo-se portanto uma oitava abaixo da sua escrita. Aliás, os autores desse método afirmam seguir as diretrizes teóricas de um outro autor, mas de um método de viola. «*Em muitos pontos das nossas explicações, tomaremos como guia o excelente método espanhol, de viola-francesa, publicado por Dionizio D'Aguado, (…).*» (Maia/Vieira, 1875). Como já vimos, todos os autores que publicaram material didático desde 1875 até 1929, expuseram sempre duas ou mais afinações exceto *por um amador* (1875) e Salgado do Carmo (1929) sendo que, na sua maioria, deram a primazia à *afinação natural*.

P. C. Cabral diz ainda o seguinte:

> «*A afinação atualmente em uso pelos profissionais de acompanhamento de fado é o resultado da duplicação das duas primeiras notas (si, lá) na quarta e quinta ordens, sendo estas duplicadas à oitava inferior. O que lhe confere o estatuto de bordões, originalmente inexistentes nos instrumentos mais antigos*.
> *Esta duplicação que terá ocorrido ainda no século XVIII, (…).»* (Cabral, 1999: 315).

Por seu lado E. Sucena diz que:

> «*Com a individualização da guitarra portuguesa, do modelo de Joaquim José Galrão surgiram no século XVIII,* [guitarreiros] *como Joaquim Pedro dos Reis (1764), Bernardo Zeferino Monteiro (que teve oficina "ao Poço do Bem Retém"* [sic] *e João Vieira da Silva (1799).*» (Sucena, 2002: 81).

Eduardo Sucena é pouco preciso pois nada diz sobre a afinação do instrumento. Diz apenas que resulta de uma adaptação e que a escala é um pouco mais comprida do que a da guitarra inglesa e, que esta tem 10 cordas distribuídas por 6 ordens enquanto aquela tem apenas 5 ordens. Ficamos assim sem saber quantas cordas tinha a dita guitarra e qual a sua afinação. No entanto Cabral, tal como E. Sucena, têm conhecimento da existência de J. J. Galrão e de outros que lhe seguiram as pisadas, em Lisboa. Na sua monografia, Cabral 1999, apresenta vários modelos de cistro e de guitarra inglesa em que é visível o comprimento da corda vibrante sendo que a média é de 442 a 444 mm de comprimento o mesmo acontece com as primitivas *guitarras portuguesas* e com a atual *guitarra* de Lisboa, sendo que o modelo de Coimbra é de 465 e de 470 mm. Qualquer dos modelos pode ser afinado na atualmente chamada *afinação de Lisboa*. Trata-se apenas de escolher a espessura das cordas e,

naturalmente, o gosto. Assim, com uma ou outra exceção, apenas as *guitarras* de Coimbra têm 470 mm de tiro de corda. Não justifica portanto a afinação mais antiga aplicada aos instrumentos chegados do Porto ou Coimbra a partir de 1870. Basta lembrar que precisamente em 1895 no Porto José Ferro deu à estampa o seu *Método de Guitarra* em que apresentava duas terminologias para a *afinação do fado* e nenhuma delas está em consonância com o que transmite Pedro Caldeira Cabral.

Quanto à «*afinação atualmente em uso pelos profissionais do acompanhamento de fado é o resultado da duplicação das duas primeiras notas nas quarta e quinta ordens, Si e Lá, supostamente ainda no século XVIII.»* (Cabral, 1999: 315). Mas, nesta altura ainda só havia conhecimento teórico da *afinação natural* e esta já possuía bordões. As primeiras obras didáticas que se conhecem direcionadas à *afinação do fado* datam de 1875 e, já com as três cordas mais graves duplicadas à oitava superior. Naturalmente alguém copiou o que é normal em qualquer processo evolutivo mas seguindo o raciocínio de Cabral deparamo-nos com outro dilema: é que antes de se duplicar as notas Si, Lá da quarta e quinta ordens às quais foi dado o estatuto de bordões, elas deveriam existir já na afinação das cítaras, facto que não se comprova nas várias afinações de cítaras a que se teve acesso e, mesmo esta que apresenta (Lá, Sol, Dó, Mi, Fá, Ré), representa apenas uma parte e não o todo, como afirma:

> «*Esta última afinação encontra-se mencionada nos primeiros livros impressos com música francesa de Adrien Le Roy e de Guillaume Morlaye, sendo igualmente a afinação em uso ainda hoje na guitarra portuguesa.*» (Cabral, 1999: 56).

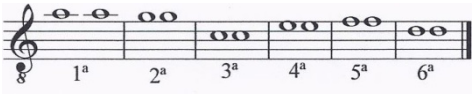


Fig. 10 - Afinação de uma cítara

Não é isso que se vê na figura12 da sua monografia, p. 59, onde estão representadas 3 cítaras sendo a 1ª e a 3ª de quatro ordens e a 2ª de seis ordens acima representada.

> «*Adrien Le Roy explica-nos também a constituição do encordoamento, referindo expressamente o uso de cordas duplas em uníssono para as primeiras ordens, sendo as restantes triplas e afinadas da seguinte maneira: a corda central deve ser afinada uma oitava abaixo das suas vizinhas laterais.*» (Cabral, 1999: 56-59).

Então se já era tradição o uso de uma das cordas em oitava porquê insistir na duplicação de duas notas e a elas ser concedido o estatuto de bordões por afinarem uma oitava abaixo se na realidade já existiam? Não seria mais coerente dizer que das cítaras foram aproveitadas as primeiras duas ordens sendo as últimas três produto de uma experimentação, de uma prática, de uma inspiração, do que se afirmar literalmente que a afinação de determinada cítara corresponde exatamente à afinação da atual *guitarra portuguesa* o que, como se demonstra, não é uma verdade total. Por outro lado, se usavam já ou não o Si e o Lá no seu som real, não sabemos, uma vez que as fontes que se conhecem não nos dão essa informação. A terminologia dada às notas da atual *guitarra portuguesa* só surgiu nos finais do século XIX, mais concretamente em 1900, com Ambrósio Fernandes Maia.

João Victória (década de 20 e seguinte) do século XX, pois sabemos que estava em atividade nestes anos, é o primeiro a referir a scordatura. Contudo não se sabe em que data ou datas, publicou os seus métodos uma vez que não foram datados. O método de guitarra dividido em 4 partes, para além das três afinações já conhecidas, apesar de transpostas, apresenta três scordaturas, estas sim, porque se referem apenas a um tema que passo a enunciar sempre do agudo para o grave:

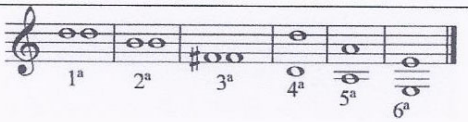
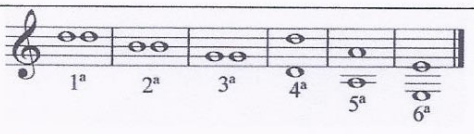
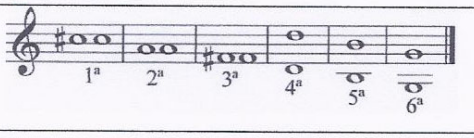
Afinação para o Fado de Setúbal. Ré, Si, Fá#, Ré Lá Mi, som real.	
Afinação Fado Inês de Castro. Ré, Si, Sol, Ré, Lá, Mi, som real.	
Afinação Fado da Madrugada. Dó#, Lá, Fá#, Ré, Si, Mi, som real.	

Fig. 11 - Scordaturas identificadas por João Victória.

Segundo Pedro Caldeira Cabral (1999) existem cinco scordaturas que passo a expor pela mesma ordem das anteriores sendo que nenhuma delas é coincidente. Contudo, ao inverso de João Vitória, não as identifica não permitindo assim avaliar se se trata de scordaturas ou afinações, uma vez que as desconheço completamente. Mas

a quinta e última, conheço-a perfeitamente e não se trata de uma scordatura, uma vez que é a afinação que criei e com a qual toco desde 1983, ano em que a pus em prática depois de dois anos de amadurecimento e ainda transposta em Ré, ou seja um tom acima da que aqui é representada e que assumi definitivamente em 1987 fazendo parte integrante do meu plano de ensino.

São as seguintes as scordaturas identificadas por Pedro Caldeira Cabral:

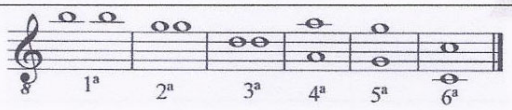
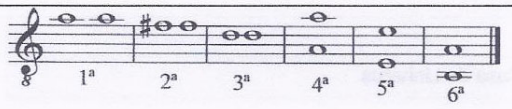
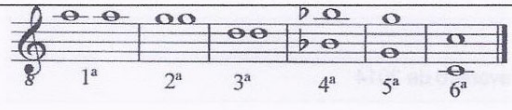
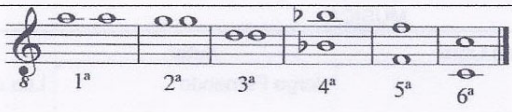
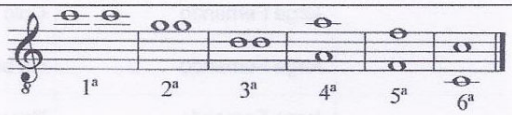
- Si, Sol, Ré, Lá, Sol, Dó. Não identifica a origem.	
- Lá, Fá#, Ré, Lá, Mi, Lá. Não identifica a origem.	
- Lá, Sol, Ré, Sib, Sol, Dó. Não identifica a origem.	
- Lá, Sol, Ré, Sib, Fá, Dó. Não identifica a origem.	
Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Dó. Trata-se de uma afinação e não de uma scordatura.	

Fig. 12 - Scordaturas segundo Pedro Caldeira Cabral.

Manuel Morais mostra-se algo impreciso no que respeita à exposição das afinações, da *guitarra inglesa,* das *cítaras renascentistas/maneiristas e* da *guitarra portuguesa* (*in* Morais, 2002: 111-2). Assim:

- Guitarra Inglesa (Morais, 2002: 111).

1ª – Afinação natural (5 ordens, 10 cordas), quando na realidade o exemplo que refere é de 6 ordens. Contudo as notas estão certas.

2ª – Afinação natural (6 ordens, 11 cordas) quando no exemplo surgem 7 ordens, ou seja apresenta mais um Sol grave.

3ª – Afinação natural por quarta (ou de quarta) está correta.

- Cítaras Renascentistas / Maneiristas (Morais, 2002: 112).

As três primeiras estão corretas (1. – 4 ordens; 2. – 6 ordens; 2a. 6 ordens; 3. – Guitarra Portuguesa: *Afinação do fado corrido*). Será um lapso mas, na 4ª ordem, 3ª

para ele, uma vez que enumera as cordas do grave para o agudo, as notas Si, deveriam estar à distância de uma 8ª. Esta, *guitarra portuguesa*, está naturalmente deslocada. Deveria estar na alínea dedicada à *guitarra portuguesa*.

De acordo com Manuel Mortais, são as seguintes as afinações da Guitarra Portuguesa (2002: 112):

1ª – *Afinação do fado* (usual). Apresenta exatamente a mesma afinação que se encontra na alínea anterior, o que confirma a deslocação e, com o mesmo erro na 4ª corda, nota Si.

2ª – *Afinação do fado corrido* (José Ferro, 1875). Noto que o Método de Guitarra de José Ferro foi dado à estampa em 1895, onde apresenta duas nomenclaturas para a *afinação do fado corrido*. Ainda nesta nota-se o mesmo erro para a 4ª ordem (Fá#) cujo par deveria estar à distância de uma oitava e não em uníssono.

3ª – *Afinação do fado corrido* (Ernesto Vieira, 1890). Lembro que esta afinação surge em 1875, no Método de Guitarra de Maia / Vieira. O autor insiste na sua observação sobre a 4ª ordem sendo que nesta afinação, a mais antiga que se conhece do *fado corrido*, a nota é um Sol; e, na 6ª ordem, apresenta um Sib na nota mais grave e na oitava superior deveria estar um outro Sib mas encontramos um Si#. É certamente um lapso.

4ª – Cítara[4] (popular), Fétis / Almeida, ca. 1859.

Ainda no âmbito da afinação usual da *guitarra portuguesa* penso que deveria ter sido apresentada a *afinação da guitarra de Coimbra*. Embora seja do conhecimento dos praticantes, não o é de todo de grande parte dos interessados nestas matérias. Assim, a afinação da *guitarra de Coimbra* tem a mesma relação intervalar da *guitarra de Lisboa* mas afina um tom abaixo da sua congénere. No entanto os praticantes daquela utilizam a mesma terminologia para as notas desta, sendo por isso considerado um instrumento transpositor ou afinado em Sib. Significa que se quisermos ouvir, em som real, uma peça em Dó maior teríamos de a escrever no tom de Ré maior.

[4] Quererá Manuel Morais dizer que esta cítara popular é também uma guitarra, contrariando assim toda a explanação anterior sobre a origem da *guitarra portuguesa*? Parece que a exposição desta cítara está também ela deslocada, pois deveria estar incluída na alínea referente às cítaras.

Fig. 13 - Afinação de Coimbra.

Após a apresentação das afinações de instrumentos que sustentam a família da *guitarra* resta uma questão premente: se a explicação de Pedro Caldeira Cabral não justifica por completo a atual afinação da *guitarra* a que chamam *Afinação do Fado Corrido*; se não encontramos documentos que nos indiquem a sua origem, resta-nos tentar encontrar algo com base em fontes credíveis em que nos possamos apoiar e, ainda que especulando, apresentar uma alternativa. Neste sentido, o documento mais credível que temos ao dispor é a monografia de Domingos Varela, *Compêndio de Música,* que apresenta a ideia de «*que a guitarra que está em uso, se pode aperfeiçoar, acrescentando uma 7ª corda nos bordões com a seguinte ordem: 1ª em G, 2ª em E. 3ª em C, 4ª em A, 5ª em F, 6ª em D, 7ª em B, bmol* [sic].» (Varela, 1806: 53). Aqui apresenta apenas os sons reais. Tão pouco alude a notas duplicadas à oitava quer superior quer inferior. No entanto indica a extensão de Sib1 a Sol3, naturalmente com mais uma ordem (sete) e, curiosamente, a extensão que surge na *afinação do fado corrido* em 1875, é igual àquela ou seja de um intervalo de 13ª maior. Será a partir desta razão que à semelhança de outros autores (naturalmente com outros objetivos que não estes), parto para esta teoria ou seja, como é que a partir do raciocínio sobre o aperfeiçoamento da guitarra protagonizada por Domingos Varela, se pode chegar, com alguma facilidade, à *afinação do fado corrido*.

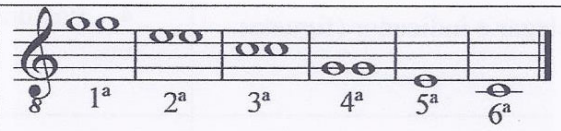
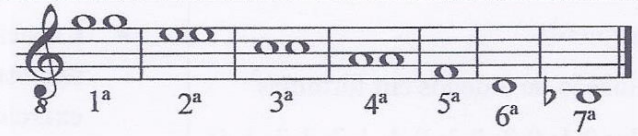
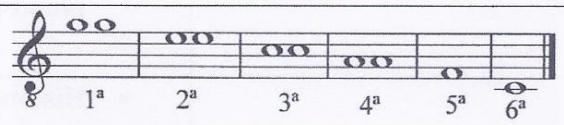
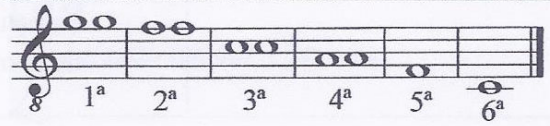
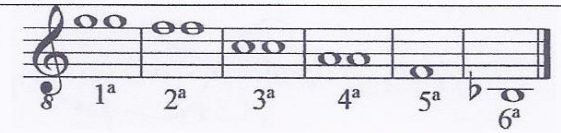
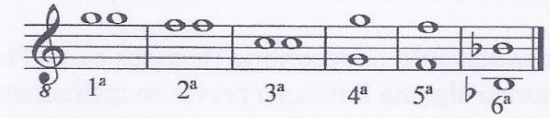
1) Afinação Natural	
2) Afinação Domingos Varela	
1ª Alteração Afinação Natural por 4ª, o Mi subiu ½ tom	
2ª Alteração, a 2ª corda subiu ½ tom	
3ª Alteração, o Dó passou a Sib	
4ª Alteração, o Lá passou a Sol resultado: Afinação do fado	

Fig. 14 – Teoria para a *Afinação do Fado Corrido.*

A ordem aqui exposta é especulativa, poderá no entanto estar próxima da verdade mas, como já referi, não temos como provar quer esta, quer outras teorias que possam existir sobre a forma como se chegou à chamada *Afinação do Fado Corrido*. Todavia é bastante provável que a *afinação do fado da Mouraria* tenha sido a primeira alteração feita sobre a *afinação natural*. Tão pouco existem provas de que a afinação de Domingos Varela tenha sido posta em prática com sete ordens mas a teoria terá sido certamente explorada. É a partir dessa, como eixo central, que a minha proposta ganha forma para chegar à *afinação do fado corrido*.

Além da tabela apresentada existem pormenores físicos e técnicos, relativos à fisionomia da *guitarra* inglesa / portuguesa que convém referir:

- Físicos e fisionómicos – A adaptação feita por J. J. Galrão produziu um instrumento de caixa mais pequena, de escala mais comprida com espátula e cravelhas que serviam cinco ordens (Sucena, 2002: 80). Aqui surge o primeiro problema: quais seriam as cordas e qual a afinação? Será que Sucena, mal informado, pensou apenas

em ordens duplas, e falou em cinco ordens apenas porque a dita guitarra só tinha dez cravelhas? O mecanismo inicial da guitarra inglesa também só tinha dez parafusos sem fim e no entanto era composta por seis ordens. Não obstante, em 1875, data em que começaram a surgir os métodos pós Silva Leite, o mecanismo metálico já não era obstáculo para os nossos técnicos que produziram ricas peças de arte às quais se chama leque, pela sua forma. Por outro lado esta dificuldade poderá ter sido a causa do abandono da sétima ordem tendo contudo aproveitado a nota mais grave daquela em detrimento da sexta ordem da *afinação natural* e da *afinação da Mouraria*, nota que era Dó e passasse a ser um Sib obtendo assim o intervalo de 13ªmaior, do grave para o agudo, que encontramos na chamada *afinação do fado*.

III. 3. O papel da Guitarra no Fado

Pensar a *guitarra* no surgimento e desenvolvimento do *fado*, significa neste contexto, falar de um acaso, de um encontro feliz que se transformou num enlace tal que, como referi no cap. I falar de fado é falar da guitarra sendo o inverso também verdade em conformidade com o estatuto que hoje lhes é reconhecido no nosso contexto sociocultural. Há quem afirme que na sua infância o fado se fazia acompanhar, nas suas traquinices, pela viola. «(…): *o fado viveu sem conhecer a guitarra; e esta, na sua juventude, nunca sonhou com a existência do fado. Este tinha como instrumento privativo e próprio, a viola de arame.*» (Simões, 1974: 185-6). Habituada ao convívio nos salões da burguesia e da aristocracia acompanhando as, então florescentes, *modinhas*[5] nos finais do século XVIII e início do século XIX, a *guitarra* foi perdendo a sua influência face à poderosa concorrência do piano, acabando por ser destronada por este. Pelo pouco que é possível saber, como já foi demonstrado em capítulos anteriores, a *guitarra* terá entrado no limbo por volta de mil e oitocentos tendo dado sinais de alguma pujança três quartos de século mais tarde.

Segundo Rui Vieira Nery, no último quartel do séc. XVIII, «(…) *são impressos em partitura numerosos lunduns, alguns (…) mais próximos da prática afro-brasileira mais*

[5] Categoria musical originária do brasil e bastante divulgada e Portugal no último terço do séc. XVIII. Um dos principais divulgadores de *Modinhas* foi Caldas Barbosa, mulato, filho de português e mãe africana, nascido no Brasil em 1738 ou 1740 e m. em Lisboa em 1800.

popular, outros já de escrita musical mais sofisticada e próxima da canção erudita de salão.» (Nery, 2004: 27-8). É provável que à época a *guitarra* ainda tivesse aceitação nos salões (a corte só deixou a capital no final da primeira década do século XIX), e que na sequência das *modinhas* agora com *lunduns*, se fosse aproximando de uma prática musical de índole mais popular.

Tanto Tinop (José Pinto Ribeiro de Carvalho) como José Ramos Tinhorão afirmam que era prática o *canto ao fandango* aportuguesado e à *desgarrada*, nos anos 30 e 40 de mil e oitocentos. Isto poderá significar que esta prática era anterior pois, apesar de não se conhecer qualquer referência ao canto, a existência da dança *fandango* é testemunhada ao longo do séc. XVIII e as primeiras décadas do séc. XIX.

> «*Ainda antes se principiar a cantar o fado, havia o canto à desgarrada e o canto ao fandango. Foi o canto do fado que destronou estes dois cantos, assim como foi a dança do fado (diferente do bater o fado) que destronou a dança do fandango. Ainda existe um homem que brilhou como cantador à desgarrada e ao fandango, e que, depois, veio a brilhar como distintíssimo cantador de fado – o Bernardo Ferreira Saldanha, da Porcalhota.*» (Carvalho, 1983: 98-9).

Não sabemos se o *fado*, como dança, não teria já chegado a Portugal como se de *lundum* se tratasse, até ser finalmente identificado como uma nova dança, a que no Brasil chamavam *fado* e que ambas já por si continham variantes. Este facto ter-se-á tornado mais evidente com o regresso da corte do Brasil no início da segunda década do século XIX e que se fez acompanhar de uma panóplia de servidores oriundos das classes mais desfavorecidas e que estavam naturalmente em contato com os cantos e danças populares praticados naquela época.

Conforme afirma R. V. Nery (2004: 23) a viola tinha a primazia em relação à *guitarra* no acompanhamento do *fado* estando este na sua fase original ou seja, a dança chamada *fado* sendo este formato que chegou a Portugal nos anos 20 do século XIX e que rapidamente se terá misturado com os lunduns dando origem a novas variantes, tais como o *fado batido*.

> «*Quanto à música, as descrições são menos precisas. Para lá de ser acompanhada à viola, sabemos que alterna passagens puramente instrumentais com sessões vocais, cantadas ora pelos próprios dançarinos ora pelo tocador de viola.* (…).» (Nery, 2004: 23).

Sabemos que a *guitarra* de Silva Leite era de 12 pontos ou trastos mas no início do século XIX começaram a aparecer guitarras com 15. A. Simões (1974: 96) conclui

que «*Depois, com a entrada da guitarra para o fado e com a consequente popularização do instrumento, visto que o fado era essencialmente popular, (…), a guitarra chegou a ter apenas dez pontos na escala.*». Afirma ainda que o período de *decadência* da *guitarra* acontece no segundo quartel do século XIX:

> «*Quando a guitarra, após a sua crise de depressão, no segundo quartel do século XIX, passou (…) a ser de novo considerada (…), graças sobretudo à atividade do músico João Maria dos Anjos, a escala da guitarra fixou-se em dezassete pontos, três oitavas, inclusivamente nos modelos pobres.*» (Simões, 1974: 96).

É curioso que este autor chame a atenção ao facto de ter sido editado em 1875 um método (cap. IV.1., *Por um amador*), na verdade, de pouco valor pedagógico onde se pode ver o desenho de uma *guitarra* com apenas 10 trastos e ter omitido um outro método, este de inegável interesse, editado nesse mesmo ano, onde se pode ver na capa uma guitarra com 17 trastos e com sistema de parafuso sem fim.

Eis que de novo se depara com um beco do qual ainda não se vislumbra a saída. Armando Simões diz que cerca de três décadas após a edição do método de Silva Leite em 1796 «(…), *começa o fado a tomar incremento e não tardou a que a guitarra, (…), começasse a expandir-se entre o povo e a substituir a viola toeira, onde o lundum era tocado.*» (Simões, 1974: 159). Estávamos em meados dos anos 20 do século XIX. Simões observa também que o *lundum batido* na Madragoa passa a chamar-se *fado* na Mouraria, ocorrência facilitada pela proximidade à Baixa. Encontramos algumas discrepâncias entre Tinop e A. Simões. O primeiro fala apenas de *desgarrada* e *fandango* a serem destronados pelo *fado* quer cantado quer dançado. O segundo fala do *lundum batido* na Madragoa ser rebatizado na Mouraria. Será que *bater o fado* para Tinop, representa o *lundum batido* para A. Simões? Se for o caso, porquê o da Madragoa? Contudo a *guitarra* já acompanhava *lunduns* e, se um destes passou para a Mouraria poderá ter arrastado consigo a *guitarra* que, no entanto, não era o instrumento usual nesta nova *categoria musical*. «*O fado da Mouraria tocava-se no lá menor ou maior da viola.*» (Simões, 1974: 159). Significa que a viola também foi sendo destronada pela *guitarra* «(…), *que lhe bastou, partindo da afinação natural da guitarra, elevar um ponto a quinta ordem, (…),e obter para a guitarra uma afinação da Mouraria,*(…).» (Simões, 1974: 159).

Poderemos estar mais perto mas surge aqui um outro problema. Do *lundum* da Madragoa ou *bater o fado* chegamos ao *fado da Mouraria* onde a *guitarra* sofreu a primeira alteração na sua afinação clássica passando para a *afinação da Mouraria* ou *de quarta*. Então o que terá acontecido à *desgarrada* ou *canto a atirar*, como também foi chamado? Seria o canto à *desgarrada* tão diferente do canto do *fado* para ser destronado por este, ou tantas as semelhanças que foi pura e simplesmente anexado passando a pertencer à variedade de cantos que alguns anos mais tarde se praticavam tais como:

- *Cantos a atirar* (tratava-se do que ainda hoje se conhece por *desgarrada* ou *Mouraria* que podiam ser improvisos simples, jocosos, humorísticos ou mesmo insultuosos, agressivos);

- *Cantos à desgraça* (estes como o termo indica, de carater lamentoso, sentimental, naturalmente apresentados de forma dorida, chorosa). «*E era este dorido cantar à desgracia* [sic] *que estava destinado um dia a libertar-se da dança do fado, para tornar-se simplesmente fado.*» (Tinhorão, 1994: 73).

A própria *guitarra* no seu início de acompanhadora da nova categoria musical terá vivido em dois meios diferentes: o popular e o aristocrático. Segundo Carvalho, (1984: 78), «*A Severa cantava e batia o fado na taberna da Rosário dos óculos, que (…) tocava banza razoavelmente*». Fica-nos a dúvida se *banza* significava *guitarra* mas pela explanação que Tinop faz ao longo do parágrafo, que ilustra este episódio passado num ambiente popular, na Rua do Capelão, tudo leva a crer que era da *guitarra* que se tratava. «*Foi o amor pelas guitarradas e pelo doce canto (…), que levou o Conde de Vimioso a procurar a Severa.»* (Carvalho (Tinop), 1984: 78). E, na aristocracia pois, «*O Conde de Vimioso chegou a meter a Severa no palácio do Campo Grande onde cantou, acompanhada à banza pelo Roberto Camelo*, *(…)*.» (Carvalho, 1984: 80-3).

Certo é que nos anos 40 do século XIX a *guitarra* era encarada como parte integrante no fado. Era o tempo da Severa que, no entanto, não é certo que tocasse *guitarra* porque segundo Tinop: «(…) *antigamente o cantador não se acompanhava a si mesmo, fazia-se sempre acompanhar de um guitarrista.*(…).» [E ainda, que] «*A Severa cantava e batia o fado na taberna da Rosário dos óculos, (…) – usava óculos e tocava a banza razoavelmente.*» (Carvalho, 1984: 78), como já foi referido. Pelo que nos é dado a perceber, *fadista* daquela época não tocava, fazia-se portanto acompanhar por

tocadores, como foi o caso da Severa. No entanto, passou rapidamente a ser tocada pelos próprios fadistas, como era o caso de Sousa do Casacão, que acompanhava frequentemente com o Conde Vimioso, que além de tocar, cantava e escrevia versos. Na verdade não seria necessário grande técnica para acompanhar os primeiros fados, que não passavam da alternância de tónica e dominante com padrões de acompanhamento perfeitamente definidos. Assim, os guitarristas mais afoitos viram-se na necessidade de alargar o seu campo de ação procurando, por um lado padrões de acompanhamento mais exigentes, e por outro, desenvolver outro tipo de repertório em que o *fadista* fosse preterido ou pelo menos a atenção sobre este fosse mais diluída.

Falta naturalmente referir, ainda que sem grande profundidade, as alterações político sociais motivadas pelas invasões francesas, a retirada da corte para o Brasil, a permanência dos ingleses durante vários anos após a expulsão dos franceses, o regresso da corte, a *Carta Constitucional*, a *Guerra Civil*, a *Setembrada* em 1836 e o *Massacre do Rossio* ocorrido em 13 de março de 1838*,* que «*traduziu-se no esmagamento da guarda nacional às mãos do exército e ao fim da ala militar do radicalismo lisboeta.*» (Silva, 2012: 588). Por fim a *Regeneração* com início em 1851 e concluída com o *Acto Adicional* em 1852. Estes acontecimentos levaram a um grande esforço popular. Primeiro na resistência às *Invasões Francesas*. Depois com as *Guerras Liberais* e, em especial, o *Massacre do Rossio* terão levado a população pobre e desempregada lisboeta a abandonar as praças públicas e a acantonar-se nos bairros de Alfama, Mouraria, Bairro Alto e Madragoa, para viver o seu dia-a-dia sem «*horizontes, e compensado apenas por uma sociabilidade de tabernas, baiucas e casas de moças.*» (Tinhorão, 1994: 76). Este recolher, quase que obrigatório e a consequente restrição e diminuição de espaço para as suas manifestações dançantes terão ajudado, de forma rápida, ao abandono da dança do fado a favor apenas do seu canto, pelo menos naqueles espaços apertados e recheados de uma clientela, por vezes, pouco dada a encontrões. Não significa que se tenha abandonado por completo a dança e o *fado batido* mas, como tudo o que não é praticado, vai caindo em desuso. Existiu porém um outro fator porventura ainda mais influente e que fez com que o *fado* saísse mais rapidamente do seu gueto ou seja:

[do domínio exclusivo das] «(…) *camadas baixas de Lisboa, formada assim por negros escravos, forros ou livres, mulatos, trabalhadores não qualificados ou de serviços, artesãos e operários, começaria, a partir da década de 1840, a conviver com a infiltração, em seu meio de elementos da classe média (e mesmo alta), passando a apresentar por vezes a aparência de uma mistura de classes resultante de intercâmbio social em duas direções:* (…)» (Tinhorão, 1994: 83).

[Ainda segundo Nery] «*Todos estes fidalgos e intelectuais vão acabar por intervir também eles no percurso do Fado, (…). Uma das consequências deste alargamento é a do número crescente de descrições literárias dos contextos performativos fadistas e de edições impressas de fados, registando tanto os conteúdos poéticos como inclusive os suportes musicais, que a partir de agora passaremos a encontrar. A segunda (…) é a contaminação do género por sucessivos elementos eruditos que (…) vão tender a fazer incorporar como referências no próprio Fado, (…).*» (Nery, 2004: 60).

Na sequência das citações dos autores anteriores facilmente se entende qual a importância dos marialvas no percurso evolutivo do *fado* ou seja, a rápida alteração do *fado* como dança ou *fado batido* para o *fado* apenas cantado. O *fado* adquire o papel e a responsabilidade de transmissor de uma mensagem, ainda que por vezes com sentido lúdico, mas também em sentido moral como se pode depreender do capítulo V, *Fados de Nomenclatura*, em Alberto Pimentel (1989).

A partir de 1875 começaram a surgir métodos didáticos que, pela sua apresentação, parecem defender que apesar da sua participação naquela categoria musical, a *guitarra* deve permanecer independente face ao *fado* pois, quase todos apresentavam por ordem os seguintes princípios didáticos: *afinação natural* (segundo Sampaio Ribeiro (Cf. *in,* Oliveira, 1982: 219, nota:364), incompatível com os desígnios e caraterísticas do *fado*), *afinação por quarta* ou *do fado da Mouraria* e, por último a *afinação do fado*. Esta atitude poderá ter levantado dúvidas ao enlace da *guitarra* com o *fado* encetado havia alguns anos atrás pois, «(…) *os próprios fadistas, na sua ânsia de encontrar um instrumento que exprimisse ainda melhor toda a doçura gemente do fado, abandonaram algum tempo a guitarra quando apareceu o bandolim*.» (Pimentel, 1989: 33). Não existe uma data concreta para esta intromissão do bandolim no *fado* uma vez que Alberto Pimentel não nos dá qualquer indicação neste sentido.

Uma das razões pela qual a *guitarra* prevaleceu parece ter sido didática. A forma encontrada por alguns teóricos em que sobressaem Reinaldo Varela e João Vitória (ver cap. IV.1.) foi transpor a escrita do instrumento para uma 5ª perfeita superior, tornando a leitura e a escrita mais acessível na clave de sol na segunda linha. Esta opção aproximou a tessitura da *guitarra* à do bandolim ou seja, foi dado o mesmo

nome à corda mais grave da *guitarra* que existia e existe na corda mais grave do bandolim que é a nota Sol2 colocada na segunda linha suplementar inferior da clave de sol tratando-se, naturalmente, da *afinação natural*, uma vez qua a *afinação do fado* tem aqui como nota mais grave o Fá2, tornando-a um instrumento transpositor, o que possivelmente já refletia a prática. A terminologia que ainda hoje se usa data de 1900 e provém de uma reedição que foi sendo atualizada de um método de Ambrósio Fernandes Maia cuja primeira edição é de 1877, da qual não se conhece nenhum exemplar. No caso das afinações e didática observo apenas o que está documentado, não seguindo portanto o que dizem alguns autores entre os quais A. Simões. É também provável que a viola já tivesse sido recuperada para o fado, se é que tenha chegado a sair, agora na sua forma atual a que chamavam viola-francesa, mas com outra função pois, o evoluir da *guitarra* para padrões de acompanhamentos mais agudos, na possível procura de enfrentar o bandolim, os *fadistas* terão começado a sentir a falta de uma base de marcação do tempo (pulsação) e de sons mais graves para equilibrar com a *guitarra* ou o bandolim. A *guitarra* acabou por vencer a batalha, pelo menos até à data.

A partir de meados do século XIX a imagem da *guitarra* passou a ser usada como um ícone do *fado* como documenta a iconografia encontrada e exposta em monografias que tratam deste tema e de que são exemplo: *Fado Vozes e Sombras* (1994) (catálogo) vários autores; *Um Século de Fado* por Ruben de Carvalho (1999); *A Guitarra Portuguesa* de Pedro Caldeira Cabral (1999); *Lisboa, o Fado e os Fadistas* de Eduardo Sucena (2002); *Para uma História do Fado* de Rui Vieira Nery (2004); *A origem do Fado* de José Alberto Sardinha (2010), entre outros. Algumas ilustrações são comuns às várias monografias mas com formas de representação variáveis e «*(…) tende a assumir (…), um caráter duplo de signo e símbolo, patente em numerosas reproduções da imagem do instrumento, associadas ou não a um tipo de utilizador-fadista.*» (Cabral, 1999: 285). Apresenta ainda desenhos, cerâmicas, louças, filigranas e pinturas, todas elas dedicadas à *guitarra* com a particularidade de identificar a procedência e a autoria de cada peça apresentada. Ruben de Carvalho, na sua monografia, dividida por dez capítulos, apresenta ao longo dos primeiros nove, a que chama extratexto, grande quantidade de desenhos e pinturas, muitos deles alusivos ao simbolismo da *guitarra*. J. R. Tinhorão afirma que «*A documentação iconográfica em torno dos tipos humanos*

mais ligados ao aparecimento do fado em Lisboa (…) concorda exatamente com o que a recolha de informações históricas demonstra: (…).» (Tinhorão, 1994: 81). Ainda hoje é comum encontrar-se fadistas com uma guitarra na lapela do casaco no sentido de se identificarem como pessoas ligadas ao fado.

Mercê das alterações políticas, já referidas por vários autores, que deixam uma quantidade de elementos jovens, das classes media e alta, sem grandes alternativas nos afazeres de governação, e que por isso procuram alguma diversão fora dos seus meios de sociabilidade, foram alcunhados de marialvas.

> «*Claro está que, nesse convívio eventual, os visitantes das classes mais elevadas não abdicavam da sua posição superior, o que logo conduziria o gosto pelas cantadorias do fado primeiro à sua estruturação como canção a solo, com acompanhamento por músicos, (…), depois à adaptação dessa própria criação para atender ao gosto do público a quem os marialvas a dariam a conhecer exibindo-a como um trofeu.*» (Tinhorão, 1994: 84).

Este tipo de convívio, conhecido pelo menos desde meados do séc. XIX caraterizado por um lado alguma intimidade, permitiu que elementos das classes mais desfavorecidas se guindassem a estratos sociais mais elevados, ou pelo menos ser-lhes permitido apresentar os seus cantos, mercê dos seus dotes de acompanhadores e mesmo solísticos, como foi o caso de Pitalcante, Calcinhas, Hermenegildo Ratado e J. M. dos Anjos, que aqui surgem como exemplo de outros intervenientes de craveira no último quarto do século XIX e que, em virtude das qualidades evidenciadas, foram patrocinados por elementos das classes dominantes. Por outro, foi «(…) *responsável pelo encaminhamento da criação do fado destacado da dança no sentido de uma busca de maior requinte e elevação (…) musical e literária, para aproxima-lo dos padrões estéticos da arte das salas.*» (Tinhorão, 1994: 91-2).

Nestes cenários a *guitarra* começa, também ela, a sucumbir à categoria musical para a qual foi atraída conforme é entendido pelo uso dos termos *guitarra portuguesa* e *guitarra de fado,* por um público menos esclarecido e por grande parte dos turistas. É comum ouvir-se quando alguém se cruza com um portador do instrumento a expressão *quem vai cantar o fado?* Ou *onde é que vai haver fado?*

Como já foi referido, não sabemos em que década do séc. XX o bandolim foi preterido, pelo *fado*, em favor da *guitarra* mas a avaliar pelos registos sonoros que começam então a surgir e pelo estilo ou estética de guitarristas, entre os quais Casimiro Ramos, Fernando Freitas e Francisco Carvalhinho, entre outros. Assim como

por indicações de foro técnico encontradas no método de guitarra de João vitória, entre outros, que indicam o uso da *palheta* para executar algumas peças musicais, verificamos que a influência daquele instrumento foi forte. R. V. Nery afirma ainda que «(…), *por fim, o da introdução sonora comercial em Portugal, que terá tido lugar pelo menos já em 1904 (ainda que a pesquisa em curso do editor e investigador José Moças pareça apontar para algumas primeiras experiências de registo fonográfico no País talvez mesmo anteriores a 1902).*» (Nery, 2004: 138).

Ainda segundo R. V. Nery no período de 1904 a 1915, com um intervalo de três anos entre estas duas datas várias empresas, por ele enumeradas na mesma página, «(…) *no seu conjunto, lançaram para o mercado largas centenas de gravações (…).».* Estas gravações serão, na sua maioria, naturalmente de fados, no entanto não identifica quais os instrumentos que intervêm nas mesmas. Existe um grande acervo que está a ser estudado, por isso ainda inacessível, que poderá ser importante no esclarecimento desta hipótese. Exceção aqui feita a Reinaldo Varela que, como sabemos, além de fadista foi sobretudo guitarrista e pedagogo. (Melo, 2010: 1309-10).

Do que nos é dado a conhecer e no que se refere aos registos sonoros da época disponíveis, podemos concluir que o bandolim foi preterido em favor da guitarra e terá tido pouca influência naqueles. É, no entanto, curioso verificar que ao nível dos métodos pedagógicos é na década de 1920 que se passa de forma sistemática de uma terminologia próxima do bandolim para o da guitarra que ainda hoje vigora. Dos quatro intervenientes na pedagogia da guitarra desta década: João Vitória, Reinaldo Varela, Salgado do Carmo e Manoel Gomes, foram o primeiro e o terceiro que mereceram maior relevo por parte dos praticantes do instrumento. Verificamos, mais uma vez, que nem sempre o que aparenta mais visibilidade, como foi o caso de J. Vitória, é o que é seguido: ainda hoje se fala dos métodos que J. Vitória fez editar no entanto hoje, ninguém os segue; quanto a S. do Carmo, não passa de um ilustre desconhecido no meio guitarrístico, mas o seu método é o mais seguido, ainda que inconscientemente, pela maioria dos guitarristas. É muito provável que esta prática fosse já anterior ao método de S. do Carmo, uma vez que A. F. Maia (1900) e R. Varela (1925) (cap. IV.1.) tinham já apresentado métodos, ainda que baseados em tablaturas, que privilegiavam a terminologia corrente da qual aqui volto a lembrar as notas do agudo para o grave: Si, Lá, Mi, Si, Lá, Ré.

No final dos anos 20 e seguintes a *guitarra* e a *viola* caminham lado a lado com o fado mas ao aproximar-se a década de 40, um outro instrumento se começa a perfilar: a viola baixo que passará a ser um instrumento quase que obrigatório nos registos sonoros, sendo o seu grande mentor Martinho d'Assunção com a criação da «*(…) Orquestra Típica de Guitarras.(...)*.» (Castelo-Branco, 2010: 83-6).

No teatro de revista, salvo raras exceções a *guitarra* foi sempre preterida ou incluída em pequenos grupos musicais que serviam ao longo do espetáculo acompanhando os artistas ou fadistas nas partes a eles dedicadas. Muitos foram os números que as várias editoras passaram para registos sonoros aproveitando assim o êxito alcançado nas suas representações. Quase todos foram gravados com orquestra, respeitando assim os primitivos arranjos sendo que, muitos deles, no caso de terem sido cantados por fadistas de raiz e não por atores, foram regravados com acompanhamento de *guitarra*, viola e baixo. Esta prática ter-se-á mantido até 1974. A partir daqui poucos êxitos de fados terão sido alcançados no teatro de revista. Contudo várias editoras foram ao longo do século XX editando gravações de fadistas com acompanhamentos orquestrais, em especial, a partir de meados do século em questão.

Aquela prática em nada ofuscou a *guitarra* e a viola, uma vez estes dois instrumentos são por excelência parte integrante das práticas fadistas, principalmente nas *Casas de Fado* e, de uma forma geral, nas performances que têm vindo a acontecer com a expansão do *fado* por todo o nosso planeta. Contudo a *guitarra* continua sendo ícone que para além do canto, quando está a acontecer, o *fado* pode exibir como seu símbolo. Não vou aqui enumerar executantes quer de *guitarra* ou de viola, quer interpretes uma vez que o objetivo deste trabalho é a procura de fontes impressas que, pela sua orientação tenham influenciado tanto o *fado* como a *guitarra*, sendo que, a prática se bem que na sua maioria empírica, quer de instrumentistas quer de interpretes, ao longo do século XX e deste início do século XXI, têm dado provas de que o enlace entre a *guitarra* e o *fado*, num convívio saudável continua cheio de pujança.

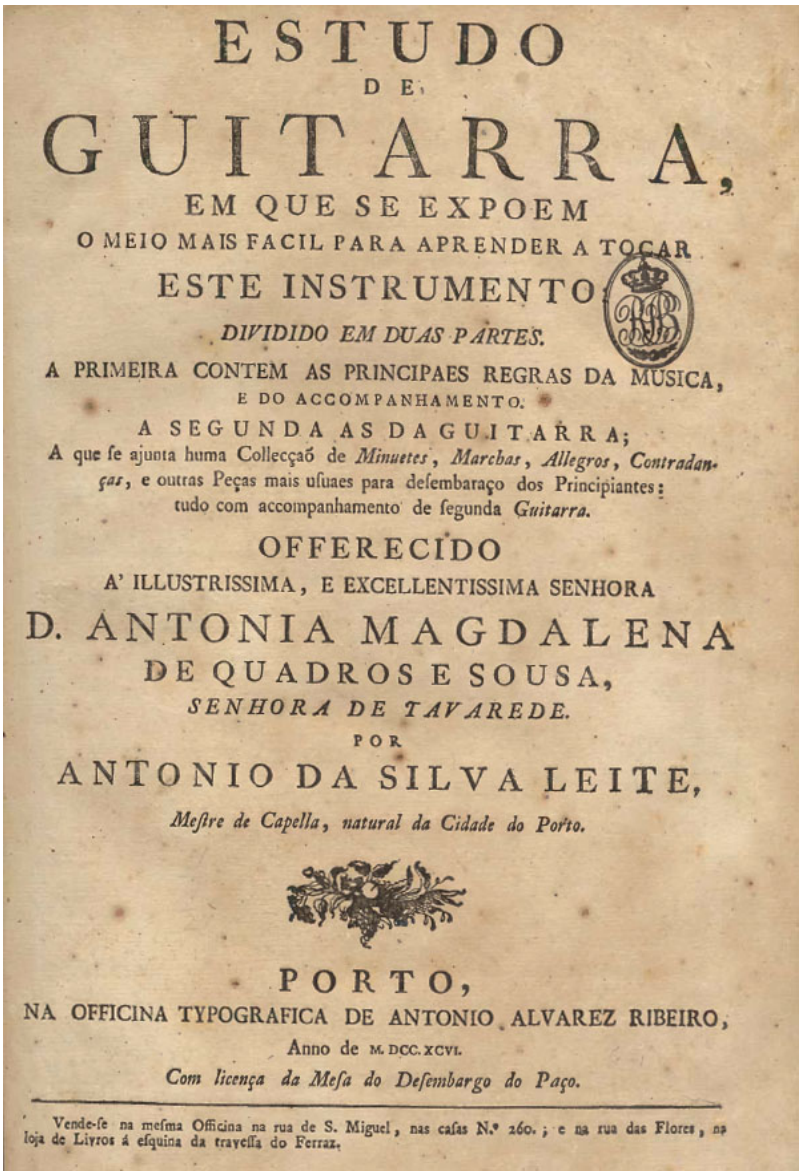
Capítulo IV: A DIDÁTICA DA GUITARRA

IV. 1. Os métodos de Guitarra

Os métodos de ensino abordados neste capítulo são tratados teóricos que constituem possivelmente a mais importante fonte sobre a prática musical dos intérpretes da *guitarra* ao longo dos dois últimos séculos. A informação que encontramos em cada um será certamente relevante para a compreensão da guitarra, dos seus modos de execução e da sua pedagogia, uma vez que para além das técnicas de execução expostas, indicam-nos, na sua maioria, a categoria musical à qual está intimamente associada, o fado. A leitura destes métodos poderá colocar problemas que são, afinal, específicos e transversais a todos os tratados de teoria musical. Como ler um tratado teórico musical? Qual o verdadeiro significado da informação que cada um deles contem? Assim, um tratado teórico pode ser abordado de diversas maneiras diferentes. Por um lado, pode ser visto como espelho de uma prática contemporânea, quando o seu autor adota a intenção de sistematizar e facilitar a aprendizagem dos neófitos. Por outro poderá ser interpretado como proposta de inovação em relação à própria prática contemporânea, quando o seu autor discorda de várias dimensões da prática da guitarra, e pretende apresentar soluções diversas e, até, originais.

Os autores do *corpus* de tratados aqui considerado, revelam, certamente, alguma destas perspetivas. Porém, nem sempre a anunciam, cabendo ao leitor atual a interrogação sobre a verdadeira relação entre o conteúdo de um tratado e a prática musical contemporânea do mesmo. A análise que se segue será apenas uma constatação seguida de um ou outro comentário puramente técnico. Será aqui aplicada a ortografia atual, mesmo em citações transcritas, pelo facto de analisar diferentes épocas, sendo difícil utilizar caracteres que já não temos ao nosso dispor.

Ano de 1795, reedição de 1796, ed. fac-similada de 1983 - *Estudo de Guitarra* – António da Silva Leite (1759 – 1833).



ESTUDO
DE
GUITARRA,
EM QUE SE EXPOEM
O MEIO MAIS FACIL PARA APRENDER A TOCAR
ESTE INSTRUMENTO
DIVIDIDO EM DUAS PARTES.
A PRIMEIRA CONTEM AS PRINCIPAES REGRAS DA MUSICA,
E DO ACCOMPANHAMENTO.
A SEGUNDA AS DA GUITARRA;
A que se ajunta huma Collecçaõ de *Minuetes*, *Marchas*, *Allegros*, *Contradanças*, e outras Peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes:
tudo com accompanhamento de segunda *Guitarra.*
OFFERECIDO
A' ILLUSTRISSIMA, E EXCELLENTISSIMA SENHORA
D. ANTONIA MAGDALENA
DE QUADROS E SOUSA,
SENHORA DE TAVAREDE.
POR
ANTONIO DA SILVA LEITE,
Mestre de Capella, natural da Cidade do Porto.
PORTO,
NA OFFICINA TYPOGRAFICA DE ANTONIO ALVAREZ RIBEIRO,
Anno de M. DCC. XCVI.
Com licença da Mesa do Desembargo do Paço.
Vende-se na mesma Officina na rua de S. Miguel, nas casas N.º 260.; e na rua das Flores, na loja de Livros á esquina da travessa do Ferraz.

Fig. 15 - Capa do Método de Silva Leite (1796).

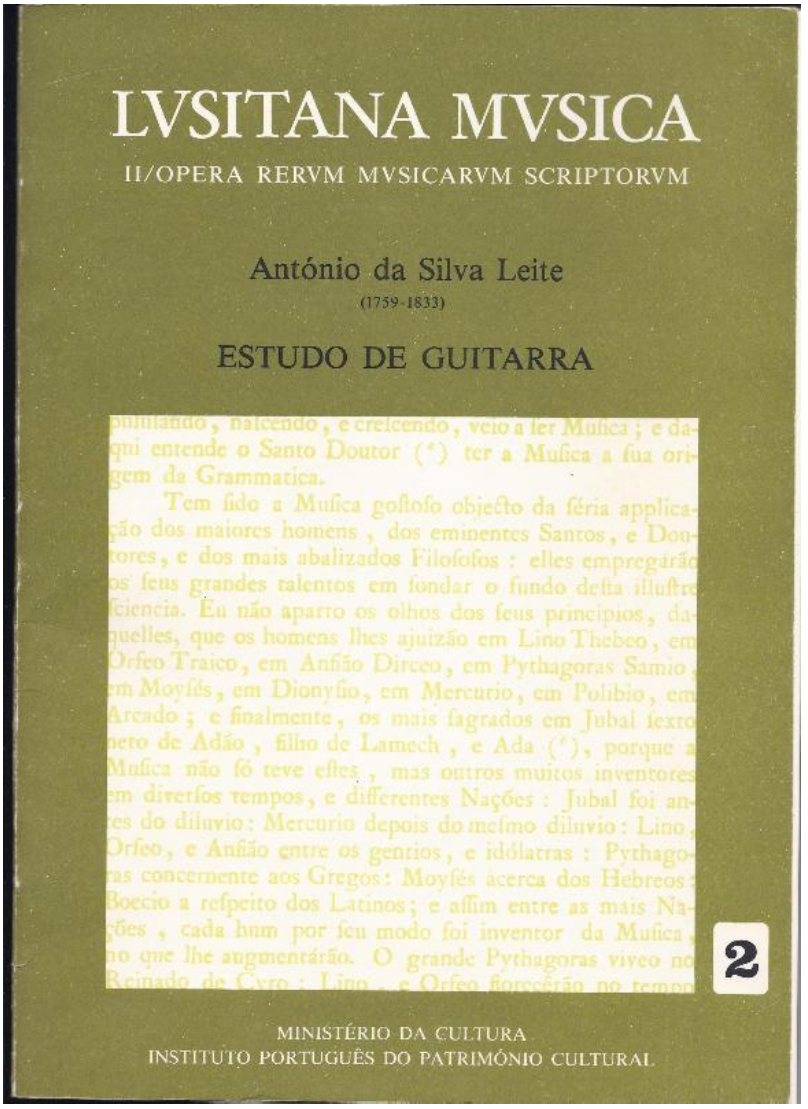


Fig. 16 - Capa da ed. fac-similada do Método de Silva Leite (1984).

A 1ª edição deste método data de 1795 a que se seguiu uma reedição em 1796, sendo sobre esta última que, em 1983, foi extraída uma edição fac-similada que será o objeto de análise que se segue. Pela clareza com que o autor expõe as suas ideias e objetivos, aqui reproduzo o essencial das suas palavras:

> «*Amigo leitor, por ver o quanto me há sido custoso, na multidão dos discípulos, que hei tido de Guitarra, o estar para um deles escrevendo, não só as necessárias Regras do mesmo instrumento, como depois destas vários Minuetes, Marchas, Alegros, e Contradanças, etc. é não só por esta razão, como por evitar trabalho, e perda de tempo, que me propus a dar ao Prelo esta pequena obra, na qual recopilei tudo o que julguei necessário para uma primeira instrução: e porque não sendo estas Regras arbitrárias, as vejo viciadas por muitos Tocadores; e porque também muitos dos Minuetes, Marchas, etc. que transcrevo nesta mesma Obra, os vejo irregularmente escritos, principalmente nas segundas Guitarras, que sendo compostas por sujeitos curiosos, que nada sabem de Contraponto, estão a cada passo cometendo erros os mais notáveis; portanto, tomando*

este pequeno trabalho, cuidei em pôr tudo com aquela ordem, e clareza, que julguei mais conforme à razão: se te quiseres instruir, podes usar sem escrúpulo dela, e se te notarem algum defeito recebido pela mesma instrução, dize ao tal contendente, que existo no Porto, de donde poderei com prontidão satisfazer às suas objeções» (Leite, 1984).

Neste método, dividido em duas partes distintas, o autor teve a preocupação na primeira de preparar os alunos, na sua maioria principiantes e autodidatas, para os elementos essenciais da teoria e leitura musicais, onde o aluno tem informação a todos os *sinais* e *termos* indispensáveis à execução instrumental. Assim, no parágrafo I da primeira parte, chama a atenção para a importância desta *Obra* da seguinte forma:

«Música é Arte, porque dá preceitos para se poder tocar, e cantar com acerto.

Divide-se esta em Teórica, e Prática. A Música Teórica é a que compreende os preceitos, e dá a razão: e a Prática, é a que se faz executando os mesmos preceitos, ou tocando, ou cantando.» (Leite, 1984: 9). M. Santiago Kastner chama a atenção para o parágrafo XVIII, que trata dos *Sinais expressivos,* naquilo que escreveu acerca do *trino* (apogiatura), dizendo que se toca *«com a maior velocidade dous pontos, que são: o expresso, e o que lhe fica superior».* Isto é: para Silva Leite, o trilo começa com a nota real e não com a superior à real. «*Aqui verificamos mais uma vez uma característica da ornamentação Ibérica setecentista que é diferente da francesa e da alemã*» (Leite, 1984: 16). Atualmente existem muitas dúvidas sobre este aspeto.

No parágrafo XXI, introduz duas regras para assim clarificar o funcionamento do sistema tonal, *«(…). Como em cada hum dos Signos pode ter principio hum tom, para isto se saber com a possível clareza, se observarão as seguintes Regras.*

REGRA I.

Não vindo depois da Clave, ou pelo progresso da Música algum Sustenido, ou b-mol assinado pela sua ordem, será o tom de C com 3ª Maior, ou de A com 3ª Menor. REGRA II. Sendo a Composição da Música do Género Cromático, e vindo depois da Clave 2##, ou há-de ser D, 3ª Maior, ou B, 3ª Menor (…)» (Leite, 1984: 17-8).

Os parágrafos XXII a XXVIII, com os quais termina a Primeira Parte desta monografia, são dedicados ao funcionamento do sistema tonal desde as regras e cifras do *«Basso Continuo, juntamente com os seus competentes Acordes (…); por esta razão é que sem demora de tempo, vou tratar da aplicação destes mesmos Acordes sobre as*

Notas do mesmo Baixo; circunstância, esta a mais necessária, para o que quiser bem acompanhar[6]*.»* (Leite, 1984: 19).

Silva Leite segue com a classificação dos intervalos usando, na generalidade, a mesma terminologia utilizada ainda hoje para o sistema tonal. Explica o porquê da importância que é dada aos I, V e IV Graus dizendo que é na formação dos acordes destes três graus que se encontram todas as notas que pertencem à escala em questão e que adquire o nome que corresponde à nota do seu I Grau. Por fim, aborda de uma forma bastante clara as técnicas de reconhecimento e de modulações mais usuais naquela época.

A segunda parte do *Estudo de Guitarra* é dedicada às «(…) *Regras mais principais pertencentes à guitarra*.» (Leite, 1984: 25).

> Parágrafo I.
>
> «*Da Invenção, e Serventia da Guitarra*
>
> *Guitarra, que segundo dizem, teve a sua origem na Grã-Bretanha, é um instrumento, que pela sua harmonia, e suavidade tem sido aceito por muitos Povos, que achando-a capaz de suprir por alguns instrumentos de maior vulto, como o Cravo, e outros; e assaz suficiente para entretenimento de uma Assembleia, evitando o incómodo, que poderia causar o convite de uma Orquestra, a adotaram uniformemente, esmerando-se em a tocarem com toda a destreza: e vendo eu que a Nação Portuguesa a tinha também adotado, e se empenhava em toca-la com a maior perfeição, desejando concorrer para a instrução dos meus Nacionais, com esse pouco cabedal que possuo, por não haver Tratado algum que fale desta matéria, compus o presente Opusculo, e nele ajuntei as Regras, que me pareceram mais próprias, e necessárias para se aprender a tocar com perfeição o dito instrumento, nas quais mostro não só a sua Escala, a divisão dos meios pontos, e outras dificuldades; como também lhe juntei alguns Minuetes, Contradanças, Marchas, e Alegros, para desembaraçar o Principiante, tudo pelo Tom natural de C, próprio da escala do mencionado instrumento; e logo depois seis Sonatas com acompanhamento de um Violino, e duas Trompas ad libitum, que por encerrarem algumas dificuldades nos Transportes, poderão servir de completa instrução para qualquer Curioso, que intente perfeitamente tocá-lo*.» (Leite, 1984: 25).

Entre os Capítulos II e VII, Silva Leite enumera os pontos essenciais para se obter um instrumento de qualidade, referindo desde as madeiras que devem ser usadas, a importância da divisão da escala para que a afinação seja equilibrada explicando onde e como se obtêm os intervalos. Critica grande parte dos artífices em Portugal por

[6] Que falta faz, e a tantos anos de distância, o conhecimento e aplicação destas regras a alguns géneros musicais que bem conhecemos, a começar pelos graus de cada escala, do seu modo maior ou menor e consequentes acordes, o famoso ciclo das quintas, enfim, nem todos tiveram possibilidades de estudar mas podiam ter vontade em aprender.

desconhecerem *«(…) estes preceitos Físicos, e Matemáticos». Contudo, compara os que diz serem os melhores construtores ingleses e portugueses dizendo que o melhor em Inglaterra é Mr. Simpson e que em Portugal, na cidade do Porto, é «Luís Cardoso Soares Sevilhano, que hoje em pouco desmerece ao referido Simpson.»* (Leite, 1984: 26). Faz a apologia da guitarra em comparação com outros instrumentos, mais concretamente friccionados e, afirma não existirem instrumentos completos. Adverte que *«Depois que o Curioso tiver aprendido a Arte da Musica, (…) advertirá com toda a individuação nas Regras, que (…) jamais deixarão de dar uma noção clara, e distinta do que pertence à especulação deste instrumento.»* (Leite, 1984: 27). Explica o nome dado a cada corda, sendo as quatro primeiras, do agudo para o grave, duplas e as restantes 5ª e 6ª, simples. Informa qual a espessura ou calibre indicado para cada corda e ainda, a forma de as colocar na guitarra.

No VIII parágrafo é posta em evidência, de uma forma bastante clara, a importância da técnica usada na mão direita para a abordagem a determinados repertórios, em especial os daquela época, assim como desta guitarra e que transcrevo integralmente.

> *«Do Modo como se devem ferir as Cordas.*
>
> *As Cordas da Guitarra, a que chamam Corpo sonoro, para causarem o seu preciso efeito, devem-se ferir com a polpa dos dedos, e também com as pontas das unhas: isto se entende, não se tocando piano, que a tocar-se, será unicamente com a polpa dos dedos, e nunca com as unhas, por fazer mais grato, e brando o som que das mesmas exigimos*.» (Leite, 1984: 28).

É, aqui neste parágrafo, fácil de perceber que a técnica do *dedilho* não era utilizado por Silva Leite, uma vez que o ataque das cordas com a polpa dos dedos não contempla aquela.

O parágrafo IX é dedicado à forma como se deve abafar o som produzido por uma nota solta dizendo ser o dedo que feriu essa mesma corda.

No parágrafo X, encontramos uma outra particularidade, apesar de somenos importante: Silva Leite enumera as cordas do mais grave para o mais agudo e usa a terminologia anglo-saxónica A, B, C, D, etc., em detrimento da latina Lá, Si, Dó, Ré, etc., assim temos C2, E2, G2, C3, E3, G3. Será que Silva Leite mesmo afirmando desconhecer qualquer método tenha tido acesso aos escritos ingleses? Como já foi dito, esta possibilidade, não é relevante. No entanto é importante sabermos, através do exemplo

que apresenta na pauta, que esta escrita não corresponde ao som real mas sim, que soava um oitava abaixo sendo, portanto, um instrumento transpositor.

Passo a passo Silva Leite vai desmontando os caprichos técnicos e teóricos inerentes à guitarra. Assim neste parágrafo, o XI preocupa-se em explicar a razão dos trastos «(*doze Divisões de arame*, (…)», que atravessam o braço e dividem a escala em meios-tons. Diz que as divisões não ultrapassam o âmbito de uma oitava e classifica para cada corda o signo correspondente a cada trasto como por exemplo: C# ou Db quando se prime a 6ª corda no 1º espaço, e assim sucessivamente.

> *«(…): e para mais facilitar aos Principiantes neste conhecimento, tracei a seguinte Estampa, na qual poderão ver com toda a individuação, quanto neste capítulo deixo referido, a saber: não só os Signos que são Sustenidos, vindo da parte das cravelhas para a do cavalete, como pelo contrário os Signos bemolados, vindo da parte do cavalete para as cravelhas; circunstancia esta, que é muito necessária, não só para o perfeito conhecimento dos Transportes, como juntamente para bem decifrar tudo o que pertence ao Mecanismo deste Instrumento.»* (Leite, 1984: 29-30).

Apresenta ainda, numa página não numerada, o desenho de uma guitarra com todos os signos correspondentes a cada trasto da escala.

O parágrafo XII trata da forma, no seu ponto de vista, como se deve afinar a guitarra, partindo sempre da 6ª corda. Existem várias formas de afinar instrumentos trasteados sendo a que Silva Leite indica é simples e funcional. Um facto de grande importância e que aqui se releva é o problema da indefinição na altura do diapasão (o diapasão é um instrumento metálico em forma de U foi inventado em 1711 por um inglês de nome Shore. Ao tempo, a sua vibração era de 435 Hz por segundo. Hoje o mais usado é de 440 Hz por segundo. Contudo, desde sempre foi usado de forma diversa, conforme os países, as escolas e as orquestras. Não se sabe, portanto, com rigor, qual o padrão utilizado nesta época. Este facto implica com a altura real dos sons, com a espessura ou calibre das cordas que usam ou se devem usar e, por outro lado, permite ao executante procurar o timbre que mais lhe agrada no instrumento, apesar de limitado pela capacidade de tensão das cordas. Entre alguns guitarristas que usaram esta prática, já com conhecimento real do diapasão, destaca-se Artur Paredes que acabou por influenciar a atual prática coimbrã.

O parágrafo XIII explica a forma com se deve colocar e segurar a guitarra indicando também o número dos dedos da mão esquerda assim como os dedos da mão direita que devem aflorar as cordas:

«Posta a Guitarra, não muito junta ao peito, com o braço para a parte esquerda, algum tanto levantado para o ar, e o bojo, ou cabaço, que fica na parte direita, mais baixo, quero dizer, sustida desta sorte a Guitarra no pulso da mão direita, e no meio da chave da mão esquerda, se observará, que os dedos que lhe competem, se numerarão, e se hão-de entender deste modo: como o dedo polex, chamado vulgarmente polegar, não faz figura na mão esquerda, por estar fora da posição de ferir as Cordas, por isso se deve entender, que o primeiro dedo da mão esquerda, é o que fica logo acima do polegar, chamado índex; e pela sua ordem os outros, sendo o mínimo, chamado vulgarmente mendinho, o 4º ou o último. Na mão direita porém, os dedos que competem, e devem ferir as Cordas, são os três primeiros, que devem ser o polegar, o 2º, e 3º; e os demais, só em casos extraordinários se usará deles.» (Leite, 1984: 31-2).

No caso da mão direita, o 2º e 3º são, naturalmente, os dedos indicador e o médio. Estando ou não de acordo, não deixa de ser relevante o rigor com que Silva Leite indica os pormenores técnicos inerentes ao instrumento em questão.

Os parágrafos XIV, XV e, XVI falam da *Pestana postiça*, artefacto que se usava, e ainda se usa, especificamente para facilitar o transporte ou mudança de tonalidade em instrumentos de corda trasteados. Neste caso só era possível ser usado entre o 2º e o 5º trasto, uma vez que eram necessários orifícios na escala, atravessando também o braço para segurar a dita pestana postiça. A partir do 6º trasto era forçoso usar o dedo 1 ou seja, o indicador como pestana, o que dificulta naturalmente a execução de determinadas peças. Contudo, aquela foi sendo aperfeiçoada podendo ser usada em qualquer trasto. Posso dizer que ouvi muitas vezes, ainda que erradamente nos meios fadistas, chamar àquele aparelho *surdina*, o que nada tem a ver com as surdinas de outros instrumentos de corda friccionada ou outros. Faz ainda referência no capítulo XVII a guitarras que possuíam um teclado para percutir as cordas deixando, assim, a mão direita de ter contato com as cordas. Atualmente serve apenas de informação, uma vez que não há memória de ter sido usado por guitarristas portugueses.

Os parágrafos XVIII e XIX fazem ainda referência às transposições, a que chama *Transporte*, e à forma com se deve usar a pestana postiça, ou o dedo 1, no lugar da mesma. Indica ainda a conveniência e como se pode e deve fazer a meia pestana e indica a consulta às suas seis sonatas.

Nos parágrafos XX e XXI trata das técnicas do *rasgado* e do *harpejado* tanto ascendente com descendente. Chama ainda a atenção para qualquer figura que tenha duas caudas, uma para cima, outra para baixo deve-se dobrar a nota ou seja, toca-la simultaneamente em duas cordas diferentes.

O parágrafo XXII é dedicado à ornamentação apogiaturas e quiálteras:

> *«Do Estilo, e de quando se deve usar de Apojos de Capricho*
>
> *Para se tocar qualquer Peça com flexibilidade, bom modo, e gosto; e finalmente com uma viva, e tocante expressão, a que chamam Estilo; se atenderá muito aos Apojos de Capricho, que o mais das vezes, e quase sempre se devem supor, e entender, ainda que não venham expressos; porque a Musica sendo (se possível for) toda Apojada, nunca jamais será defeituosa, o que pelo contrário sucederá, usando-se de outros quaisquer sinais, como por exemplo, muitos Trinos, Portamentos, e outros deste género, sem que positivamente venham expressos no papel; e para isto se fazer com a precisa regularidade, se observarão as seguintes Regras.»* (Leite, 1984: 35).

A regra I refere as apogiaturas simples, quer ascendentes ou descendentes cujos intervalos podem ser de 2ª maior ou menor, conforme a tonalidade sobre a qual é exercida. Aconselha ainda que estas sejam executadas aproveitando as cordas soltas.

A regra II faz referência a quiálteras e grupos de notas descendentes tais como colcheia e duas semicolcheias dizendo que *«(…) antes da primeira Figura se poderá dar um Apojo, que será sempre o Signo Superior em distancia de um, ou meio ponto, (…): e vindo seis Figuras (…), o referido Apojo se poderá dar antes das três Figuras ultimas.»* (Leite, 1984: 35). Quando Silva Leite diz um ou meio ponto, está naturalmente a referir-se a um tom ou meio-tom.

Regra III *«Quando o Andamento da Musica não for muito apressado, e as Figuras descerem graditum* [por graus conjuntos]*, pode-se dar em cada uma delas um Apojo, que será sempre a Nota Superior.»* (Leite, 1984: 36). É difícil ser mais claro contudo, continua a falar apenas de apogiaturas simples.

A IV regra diz que na sequência de várias notas repetidas (iguais), poderá sempre fazer-se uma apogiatura. Mas, se vier alguma nota ligada, a dita apogiatura só se fará na nota posterior à ligadura.

> Regra V *«Finalmente toda a Figura, que vier escrita antes de qualquer Pausa, não vindo notada com este sinal (género de acento agudo mas na vertical), que serve, como já se disse, para se dar solta, sempre antes dela se poderá dar um Apojo.*
>
> *Estes preceitos sendo arbitrários, não deixam de ser observados na praxe; porque como os Apojos a que chamo de Capricho, servem de tanto ornamento à Musica; e porque com eles esta nunca será desagradável (…).»* (Leite, 1984: 36).

No parágrafo XXIII indica de que sorte as notas ligadas se devem tocar ou seja: sempre que no conjunto de duas, três ou mais figuras surgir uma linha curva a que chamamos *ligadura,* apenas a primeira nota é atacada, sendo as seguintes produzidas pelos dedos da mão esquerda sobre os correspondentes signos.

Os parágrafos XXIV, XXV e XXVI são exemplos de escalas diatónica, cromática, e por terceiras, em toda a extensão da guitarra e o valor das várias figuras com vozes, pp.37-8.

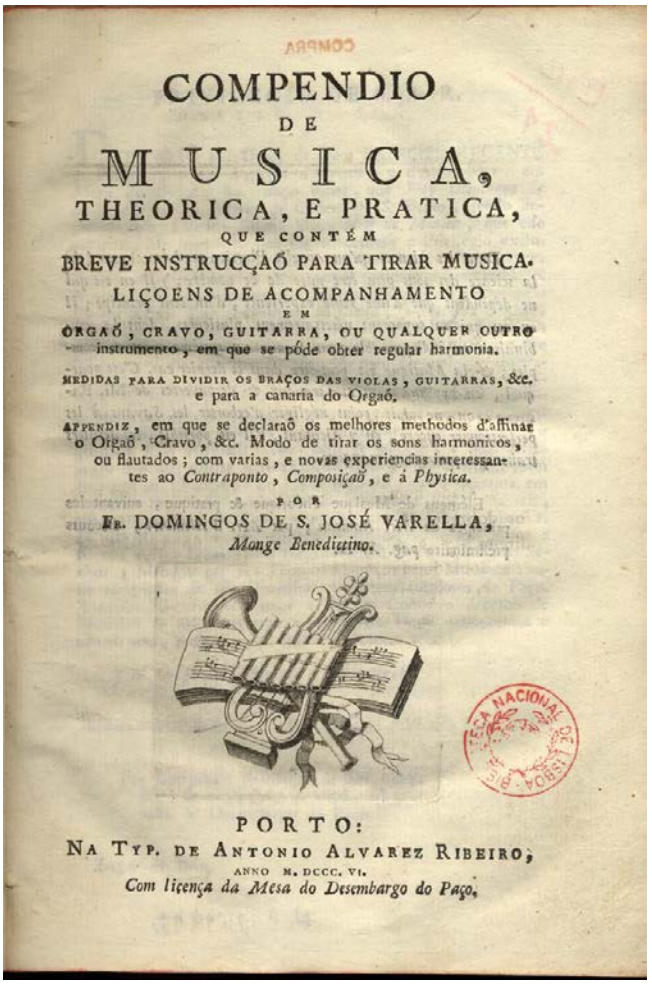
As restantes páginas contêm um índice, uma pequena errata, e uma *«Coleção de alguns Minuetes, Marchas, Contradanças, e outras peças mais usuais, com acompanhamento de segunda guitarra, tudo pelo tom de C, e uma Tocata pelo tom de F, para uso e desembaraço dos principiantes*[7]*»* (Leite, 1984).

Devo informar que segundo as indicações contidas nesta monografia que apesar de ser dada como terminada em dezembro de 1983, só viu a sua edição vir a público em janeiro de 1984 como se pode ler na sua última página:

- *Esta edição foi composta e impressa na Sociedade Tipográfica, Lda., Lisboa, A tiragem é de 1000 exemplares. Janeiro de 1984. Depósito Legal nº 3383/84.*

[7] Apesar do rigor com que António da Silva Leite expõe o seu método quer teórico quer prático a verdade é que a estética musical e as técnicas hoje utilizadas, não permitem um aproveitamento substancial do repertório que nos legou. Contudo, não devemos descartar a possibilidade de se fazer transcrições de algum daquele repertório, assumido como tal, no sentido de enriquecer a didática da guitarra.

Ano de 1806 *Compêndio de Música Teórica Prática* de Frei Domingos Varela – Cota: M. 1845 V.



COMPENDIO
DE
MUSICA,
THEORICA, E PRATICA,
QUE CONTÉM
BREVE INSTRUCÇAÕ PARA TIRAR MUSICA.
LIÇOENS DE ACOMPANHAMENTO
EM
ORGAÕ, CRAVO, GUITARRA, OU QUALQUER OUTRO instrumento, em que se póde obter regular harmonia.
MEDIDAS PARA DIVIDIR OS BRAÇOS DAS VIOLAS, GUITARRAS, &c. e para a canaria do Orgaõ.
APPENDIZ, em que se declaraõ os melhores methodos d'affinar o Orgaõ, Cravo, &c. Modo de tirar os sons harmonicos, ou flautados; com varias, e novas experiencias interessantes ao *Contraponto*, *Composiçaõ*, e á *Physica*.
POR
FR. DOMINGOS DE S. JOSÉ VARELLA,
Monge Benedictino.
PORTO:
NA TYP. DE ANTONIO ALVAREZ RIBEIRO,
ANNO M. DCCC. VI.
Com licença da Mesa do Desembargo do Paço.

Fig. 17 - Capa do Compendio de Música de Domingos Varela (1806).

> « *A guitarra, que está em uso, se pode aperfeiçoar, acrescentando-lhe uma 7ª corda nos bordões, com a seguinte ordem: 1ª em G, 2ª em E, 3ª em C, 4ª em A, 5ª em F, 6ª em D, 7ª em B, bemol: principiando em G sobre agudo, acabando em Bemol grave.*
>
> *Sendo guitarrão de três palmos escassos de comprido, ou 22 polegadas desde o cavalete até à pestana, haverá a seguinte ordem: 1ª em D, 2ª em B, 3ª em G, 4ª em E, 5ª em C, 6ª em A, 7ª em F; principiando em D agudo, e acabando em F subgrave. Desta sorte se acham cinco tons relativos nas cordas soltas; além de poder chegar a sua escala a quatro oitavas de F subgrave até F agudíssimo, ou pelo menos a três 8ªs, e meia ficando a dedilhação muito mais fácil na formação dos tons e nas volatas* [serie de notas de uma oitava]. *A oitava do guitarrão tem palmo, e meio do cavalete à pestana, e a mesma ordem de cordas, afinadas em 8ª acima das do guitarrão.*» (Varela, 1806: 53).

Não se trata de um método mas sim de uma sugestão em que se adiciona mais uma ordem (sete) alterando a afinação primitiva e que já foi dissecado no capítulo III. 2. *As afinações da Guitarra Portuguesa*.

Ano de 1875 *Apontamentos para um método de guitarra* por Ambrósio Fernandes da Maia e D. L. Vieira - Cota: B A 1162 14 V.

A. F. Maia e D. L. Vieira

Apontamentos para um Método de Guitarra, 1875, Lallemant Frères, Tip. Lisboa.

Fig. 18 - Capa do Método de A. F. Maia e D. L. Vieira (1875).

AO LEITOR

«*Hoje que a guitarra de novo tem entrada nas salas da nobreza, readquirindo assim os seus antigos foros; (...) Se é certo que existem instrumentos que para serem tocados exigem o conhecimento prévio dos princípios de música, não é menos verdade que outros há que dispensam completamente essa habilitação, quando ele não queira ser profundo na sua arte. Está entre os últimos a nossa popular guitarra.*

(...). Os autores

PREFÁCIO

Se é certo que existem instrumentos que para serem tocados exigem ao artista conhecimento prévio dos princípios de música (...).

E na verdade, quantas pessoas não conhece o leitor, que se deleitam bastante com o que executam na guitarra, e sem contudo saberem música (...).

Adotaremos um seguimento gradual do mais fácil para o mais difícil, dando em tudo lugar mais á pratica do que á teoria[8].

[8] Não é de admirar que ainda hoje se defenda uma aprendizagem de base empírica desvalorizando por completo a teoria. Como se observa nestes dois excertos os autores minimizam a importância de conhecimentos musicais para se poderem deleitar com a guitarra. Esta posição é caraterística de grande parte dos autores dos métodos direcionados à área do fado.

(...) Em muitos pontos das nossas explicações, tomaremos por guia o excelente método espanhol, de viola-francesa, publicado por Dionizio D' Aguado, (...).» (Maia/Vieira, 1875).

DENOMINAÇÃO D' ALGUMAS PARTES DA GUITARRA

Enumera, nas pp. 7-9 as partes que compõem a guitarra.

Na p. 10 enumera a disposição, terminologia e natureza das cordas na guitarra:

– 12 Cordas, distribuídas por 6 pares, 9 simples e 3 compostas ou bordões. Algumas guitarras têm as 3 primeiras cordas triplicadas (ao todo 15).

Diz que os bordões costumam colocar-se da parte exterior das cordas simples que acompanham. Penso tratar-se de um lapso pois, pelo que se sabe, a prática foi sempre o inverso. Nenhum outro autor aborda este assunto.

Ao longo das pp. 11-25 faz a apologia de uma boa guitarra e indica os melhores materiais.

A guitarra pode afinar por meio de cravelhas, ou por meio de engrenagens. Aqui já refere o leque português.

«Afinação da Guitarra

Segundo a altura a altura de som das diferentes cordas, umas em relação às outras, podem considerar-se na guitarra 3 sistemas de afinação, que mais geralmente se adotam; a saber: a afinação natural, afinação natural com 4ª, a que chamamos afinação sobrenatural (denominação que nada quer dizer, e que nos parece poder substituir-se por aquela, por diferir esta afinação da natural, em ter o Fá (4ª do tom de Dó) na 5ª corda) e afinação do fado corrido, assim chamada vulgarmente. Trataremos de cada uma em separado.» (Maia/Vieira, 1875: 25).

Nas pp. 27-8 diz que uma vez que a afinação natural já é nossa conhecida e a de 4ª pouco difere passarei à *afinação do Fado Corrido.*

Não identifica a precisão da altura sonora (do lamiré), ou seja não diz o nome das notas, apenas indica os pontos onde deve pisar para obter o som desejado.

Nas pp. 28-33 faz referência à posição do tocador (à postura) e à posição de ambas as mãos, de forma muito coerente.

Nas pp. 34-5 refere a maneira de ferir as cordas, diz que os dedos que geralmente tocam são o indicador e o polegar, dando ideia das cordas que cada um deve tocar (4 para o indicador e duas para o polegar). Diz que o indicador deve atacar as cordas de forma oblíqua[9] ou em diagonal.

[9] Esta indicação é perfeitamente correta no que concerne à técnica do dedilho, evitando assim que a nota dada em sentido contrário ao da palma da mão interfira com cordas mais agudas, assim como por

As pp. 35-7 demonstram a "*MANEIRA DE ESCREVER A MUSICA PARA GUITARRA"*

Indica a clave de sol na segunda linha como a ideal para a escrita da guitarra referindo as que notas mais agudas, para o canto, devem estar com as hastes para cima e, as notas mais graves, para o acompanhamento, com as hastes para baixo. Não devemos esquecer a particularidade de se tratar de um instrumento transpositor à oitava superior.

> *«MANEIRA DE EXECUTAR A MUSICA PARA GUITARRA*
>
> *Quando o acompanhamento é desencontrado com o canto, o indicador fere as cordas produzindo as notas que são escritas com a cauda para cima, nos lugares que elas têm no compasso: o polegar dá os graves ou as notas que estão escritas com a cauda para baixo, alternadas com aquelas (…).»* (Maia/Vieira, 1875: 37-8).

Explica como funcionam as *Escalas diatónica e cromática* na afinação natural e faz referência a *guitarras que tenham 17 pontos* as escalas são de 3 oitavas. Indica as contidas no método: «*Ver estampa 1 Escala diatónica e escala cromática. Ver estampa 2 escala diatónica em oitavas, em terceiras, escala diatónica dobrada fere-se as cordas duas vezes por cada nota da escala.*» (Maia/Vieira, 1875: 29-42).

Escalas na afinação do Fado Corrido – Diz que se executam da mesma forma que as anteriores. «*(...) – não indicamos os dedos, por ser muito fácil a sua escolha depois de sabidas as primeiras escalas.»* (Maia/Vieira, 1875: 42).

> *«Equisons da Guitarra*
>
> [Indica] *os sons produzidos por cordas diferentes, pisadas em pontos também diferentes, chamam-se – equisons.*
>
> *É da maior vantagem o conhecimento dos equisons na guitarra.*
>
> *Designamos os equisons por – 1º, 2º, 3º, 4º e 5º, a contar da 1ª corda. Deste modo, o primeiro equisom do lá medio é no 1º ponto da 1ª corda*[10]*; o 2º no 5º ponto de 2ª corda, e assim para os restantes.*
>
> *Quando se precisa indicar na música que se deve tomar um equisom duma nota qualquer, escreve-se o nº desse equisom dentro dum pequeno círculo, ao lado esquerdo dessa nota.*
>
> *Para facilitar ao principiante o estudo dos equisons.»* (Maia/Vieira, 1875: 42-4).

Na p. 45 apresenta o braço (escala ou ponto) com as notas da guitarra na afinação natural.

Nas pp. 45-46 apresenta - *EXERCICIOS NA AFINAÇÃO NATURAL* e *EXERCICIOS NA AFINAÇÃO DO FADO CORRIDO*

Na estampa 6ª do método estão a escala diatónica e a cromática.

---

razões tímbricas e o polegar mais perpendicularmente. Quanto ao polegar está correto se este não funcionar como dedilho caso contrário deverá, também ele, atacar as cordas em diagonal.

[10] Está errado. Nesta afinação esta nota seria um Sol# e não um Lá.

«Sabendo já (...), passará ao estudo dos que apresentámos para a afinação do fado corrido (…).

Os dois harpejos que ali se vêm. Servem para acompanhar o fado corrido, ou dalguns outros fados, podendo tocar-se singelamente como estão escritos, ou enfeitar-se mais ou menos conforme o gosto do tocador.

O primeiro é para acompanhamento do fado corrido em tom menor (si bemol menor) o 2º para o do fado corrido em tom maior (si bemol maior).» (Maia/Vieira, 1875: 46-7).

Na p. 47 - *VALSA NA AFINAÇÃO NATURAL COM 4ª*

Ao longo das pp. 48-54 apresenta - *ACORDES DOS TONS MAIS USUAIS NA GUITARRA PARA A AFINAÇÃO NATURAL.*

ORNAMENTOS DO CANTO

- *Trinado* (é o temo utilizado nos meios fadistas para o *trémulo*).

O trinado de duas notas do mesmo nome reduz-se a uma serie de notas dobradas, e pode executar-se de 3 maneiras[11]*:*

1ª – Aqui a utilização do *dedilho* é clara, pois assim é indicada a forma de o executar;

2ª – Ferir corda a corda, individual em ambos o sentidos;

3ª – Utilizando indicador, médio ou médio anular.

Acaba por dizer que o primeiro é o mais prático, *é preferível.*

Trémulo – Chama *trémulo* ao *vibrato,* dizendo que se o trémulo for bem feito produz ainda como que um gemido da corda. *Gemido* é a expressão usada no meio fadista para *vibrato.*

Appoggiatura. – São de curto valor, (...). (...) podem ser simples ou dobradas, conforme tenha uma ou duas notas (...) são sempre executadas com parte do valor da nota que a precede, ou segue, d' onde resulta que têm que ser dadas rapidamente, (...).

Explica como devem ser executadas corretamente.

Grupeto – quando se reúnem no canto 3 ou mais pequenas notas com o caracter das appoggiaturas, forma-se o que se chama um grupeto.

Há ainda outros ornamentos do canto, porém menos importantes, os quais facilmente aprenderão vendo-os executar.

PESTANA, SURDINA[12] *OU CHAVE*

[11] *1ª* – É a correta. Aqui a utilização do *dedilho* é clara, pois assim é indicada a forma de o executar;
2ª – É impraticável tecnicamente – ferir corda a corda, individual em ambos o sentidos;
3ª – Utilizando indicador, médio ou médio anular não atinge velocidade suficiente para se sentir como *trinado ou trémulo.*

«Dão-se estes nomes à posição que toma o dedo indicador colocado transversalmente ao braço quando é preciso pisar duas ou mais cordas no mesmo ponto. (...).» (Maia/Vieira, 1875: 54).

> *«DUAS PALAVRAS AO PRINCIPIANTE*
> «*Concluindo, aconselhámos ao principiante:*
> *- Que estude metodicamente: assim (...).*
> *Por último: lembre-se o principiante de que nada se consegue sem trabalho, e sem perseverança, e que portanto não vale desanimar com dificuldades que o estudo metódico e aturado vem desfazer.*
>
> *FIM*
>
> *N.B. Ao concluir-se a impressão da nossa obra, apareceu à venda em Lisboa um pequeno folheto sobre guitarra.*
> *Por essa ocasião, tivemos também conhecimento d'outro tratado sobre guitarra bastante desenvolvido, publicado no Porto em 1795 por António da Silva Leite, mestre de capella.»* (Maia/Vieira, 1875: 54-6).

A p. 57 Já não está numerada.

Erratas

Aqui a que me parece de maior importância é a que chama a atenção para a 5ª estampa, 2º compasso do 3º exercício, *as duas últimas figuras devem ser semínimas e não colcheias.* (Caso contrário o compasso ficaria com 3 tempos, quando o compasso é quaternário).

A p. 58 está em branco, não numerada.

A p. 59 contém o ÍNDICE.

A p. 60 está em branco, não numerada.

As restantes páginas são as que os autores chamam *estampas* e são ao todo nove:

-1ª – Escala diatónica e cromática (afinação natural);

- 2ª - Escala diatónica em oitavas e dobrada;

- 3ª – Braço da guitarra com as notas por corda em cada ponto e tabela de equisons;

- 4ª – Exercícios 1º e 2º, com indicação das cordas pontos e dedos. Nestes surgem os seguintes signos: o, g, a, i.

[12] Percebemos aqui de onde vem o termo *surdina* para o aparelho chamado transpositor pois se o dedo indicador faz de *pestana, surdina ou chave,* porque não dar os mesmos nomes ao transpositor. Mesmo considerando como linguagem émica, não deixa de estar errado.

- 5ª – Exercício 3º, com as cordas e pontos; e, exercício 4º, apenas com a digitação (mão esquerda, naturalmente).

- 6ª – Escala diatónica e cromática na afinação do *Fado Corrido*;

- 7ª – Exercícios – *Harpejos para acompanhamento* – para corrido menor o 1º e para maior o 2º ambos em si bemol.

- 8ª – *Forget me not*. – Valsa na afinação natural com 4ª.

- 9ª – Tabela de acordes mais usuais na afinação natural.

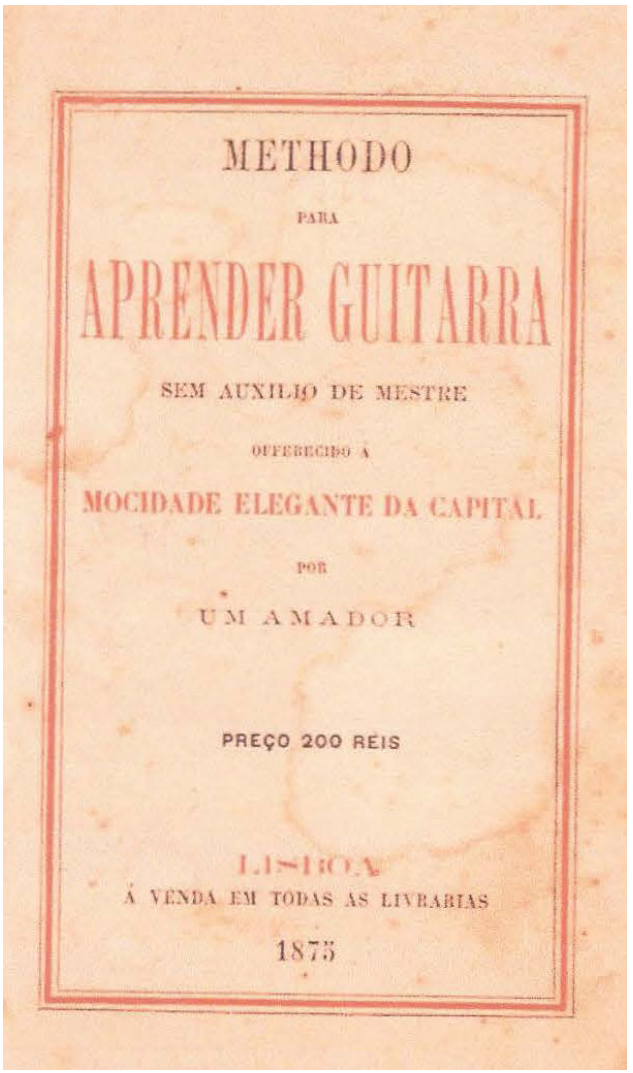
Não restam dúvidas sobre as afinações e nomenclatura[13] das mesmas.

Quanto à afinação do fado corrido, ainda não é aqui que encontramos a atual terminologia, como afirma Manuel Morais mas sim outra, apesar de respeitar a mesma relação de intervalar e que é do agudo para o grave: Sol, Fá, Dó, Sol, Fá, Si bemol.

Fig. 19 - Afinação do fado Corrido em Sib.

[13] Apesar da imprecisão em relação à nomenclatura da mão esquerda, a indicação para a sua colocação no braço e consequentemente no ponto é, a meu ver, a mais correta. Quanto à mão direita, não posso estar mais de acordo com a posição dos dedos mínimo e anular apoiados no tampo (ainda não se usaria o guarda unhas), assim como a forma de ataque do indicador, mesmo sem dar muitas indicações, pela forma como explica a execução do *trinado* dá para perceber que o ataque é feito de maneira correta, sendo que para o polegar é aceitável em virtude do papel destinado a este dedo, na generalidade dos casos.

Ano de 1875 *Método para Aprender Guitarra sem auxílio de mestre oferecido á mocidade elegante da capital por um amador*. Cota: P-Ln, M. 350//3P Está digitalizado.


METHODO

PARA

APRENDER GUITARRA

SEM AUXILIO DE MESTRE

OFFERECIDO Á

MOCIDADE ELEGANTE DA CAPITAL

POR

UM AMADOR

PREÇO 200 RÉIS

LISBOA

Á VENDA EM TODAS AS LIVRARIAS

1875

Fig. 20 - Capa do Método "Por um amador" (1875).

Composto por:

- Capa – seguida de 4 páginas em branco (uma diz apenas *Método de Guitarra*). Não estão paginadas. A primeira página numerada é a partir do número 6;

- Anterrosto - desenho de um guitarrista com um pé apoiado numa cadeira e o instrumento em posição de tocar. A guitarra que exibe é de cravelhas e com 6 ordens de cordas. O desenho não permite ver com segurança quantas cravelhas tem, se 10 ou 12. Na estampa 1 vê-se claramente tratar-se de 12 cravelhas;

- Rosto – a folha de rosto é igual à capa. Apresenta no entanto o carimbo da B. N., uma assinatura que não consigo descodificar e números tratando-se possivelmente de cotas anteriores à atual que é a seguinte: P-Ln, M. 350//3P;

Prefácio

> *«Não vai longe o tempo em que a guitarra era domínio exclusivo das tabernas e dos cegos pedintes, e em que ninguém era capaz de a ouvir senão em algum d' estes dois casos: - ou tangida nas profundas de uma tasca repugnante e sombria, (…) acompanhada pelos sons d' uma viola[14], (…). A não querer a gente misturar-se com o pouco escolhido auditório que formava um apertado círculo em roda do cego e do seu moço (…), - a não ser assim, ninguém podia gabar-se de ter ouvido os sons de uma guitarra.*
>
> *Hoje tudo é diferente. A guitarra conseguiu reassumir o poderio em que outras eras gozava, e já é tão raro haver quem não saiba o que é uma guitarra e quem não tenha ouvido as harmonias irresistíveis de um fadinho, como era raro, naquela época, haver quem se tivesse extasiado a ouvi-las. E, para tudo estar mudado, até nem já existem tascas como a que descrevemos, a não ser uma ou outra, (…) de algum dos bairros coevos de Lisboa.»* (Por um amador, 1875: 7).

O autor, anónimo, descreve ao longo de 7 páginas o percurso da guitarra a partir da sua fase decadente das tascas até à sua fase brilhante, mágica, em que pelas ruas de Lisboa era rainha, *«(…) dir-se-ia que conservava ainda todo o mágico prestígio d' outras épocas (…)»* (Por um amador, 1875: 8). Continua a sua exposição com um discurso poético sonhador, comparando os ambientes noturnos de Lisboa com os de cidades espanholas tais como Granada e Alhambra e zonas andaluzes e que, por tais razões, a mocidade adora a guitarra, como o instrumento mais poético de todos. Com tais atrativos não é de espantar que o número de adeptos da guitarra tivesse grande incremento especialmente em Lisboa.

> *«Se aqueles a que dedicámos a nossa obra lhe derem o acolhimento que esperamos, se a nossa ideia for favoravelmente recebida pela classe a quem nos dirigimos, desde já nos comprometemos a, - em posteriores edições, - melhorarmos este método tanto quanto em nós couber, e adicionar-lhe novas regras e preceito para a execução de peças novas.»* (Por um amador, 1875: 11).

Modo de Encordoar a Guitarra - pp. 13-16.

Estas páginas são dedicadas ao *modo d' encordoar a guitarra* – diz que para este fim as cordas devem ser perfeitas e cristalinas e que as vibrações sejam iguais. Está naturalmente a falar de cordas duplas. Começa pelas *primas* que é referente à corda mais aguda. Diz que a primeira corda deve ser presa na 2ª cravelha de forma que ao

[14] Segundo este autor a viola já acompanhava a guitarra no fado. Provavelmente sempre o terá feito sendo que neste contexto o seu papel já seria diferente do primitivo.

apertar a corda fique do lado de fora da cravelha, do lado direito; e que a segunda das primas deverá ficar ligada à 1ª cravelha e que deverá ficar também do lado direito. As *segundas* e as *toeiras,* termo dado às terceiras, devem seguir os mesmos preceitos tendo apenas em atenção que deverão ficar colocadas do lado esquerdo. Os bordões são 3 com respetivas oitavas correspondentes às *primas, segundas* e *toeiras*. A colocação dos dois primeiros bordões com as respetivas oitavas devem ser da mesma forma que as cordas anteriores; o último bordão e a sua toeira devem ser postos com as cerdas para o lado de fora ou seja, o lado esquerdo. Esta forma de encordoar implica que as cravelhas não rodem todas no mesmo sentido quer a subir quer a descer o que se pode tonar confuso para um principiante.

Ao longo das pp. 17-20 o autor chama a atenção para as dificuldades em afinar a guitarra para os aprendizes, e apresenta a seguinte justificação *«(…). A guitarra é um instrumento a que se pode dar um sem número de afinações*[15]*, conforme as peças que se quer tocar.*» (Por um amador, 1875: 17). Refere também a rapidez com que o instrumento se desafina mas olhando à complexidade das afinações e dando sequência ao objetivo do método, trataria apenas da afinação mais usada que é, segundo o autor, a afinação do fado corrido. Começa pelas primas *«(…). Para afinarmos as primas, desaperta-se a escaravelha nº 1, até que a corda que a ela está presa fique bamba completamente: depois apertamos a escaravelha gradualmente, com cuidado, e vamo-la ferindo com a unha do dedo indicador até que a corda dê um som bem agudo, bem alto, mas claro e distinto:* (…)» (Por um amador, 1875: 18). Nesta mesma página o autor diz ainda o seguinte: «*não trataremos senão de uma afinação e que é a, geralmente mais usada: a chamada afinação do fado corrido*».

Estamos aqui perante duas situações distintas: a 1ª – diz respeito à falta de rigor da frequência sonora uma vez que não define uma altura exata para a primeira corda mas sim ao gosto do executante, em conformidade com a qualidade das cordas, afinando as restantes por relatividade; a 2ª – diz respeito à falta de rigor técnico quando diz que desaperta a 1ª cravelha e se toca com o dedo indicador a corda a ela presa, naturalmente para ouvir o som que a corda está a produzir, quando o que nos diz na montagem das cordas que aquela cravelha corresponde à 2ª corda. O restante

[15] A chamada de atenção que faz para as afinações é por si só um espelho do panorama dúbio em que a guitarra se encontrava em 1875.

processo de afinação é como outros autores por relatividade pisando as cordas desejadas nos trastos adequados ao som pretendido. Neste caso para as segundas 2º trasto para igualar com as primas, para as toeiras 5º trasto para igualar com as segundas, as primas com o 1º bordão (4ª corda) e respetiva oitava (que é igual às primas), para as 2ª e 5ª cordas o mesmo processo que as anteriores e, para o bordão de toeiras pisar as primas ou o bordão de primas no 3º trasto ou pisar o bordão de toeiras no 2º trasto para igualar com as toeiras (3ª corda).

Posição da Guitarra e Modo de Tocar – pp. 21-3.

> [Neste capítulo começa por dizer que a guitarra deve apoiar sobre a coxa esquerda para] «(…) *que descanse perfeitamente entre o peito e a perna esquerda, e que o braço esquerdo, sobre cujo antebraço descansa o braço da guitarra, fique desembaraçado e liberto para que a mão esquerda possa correr rapidamente todos os pontos*[16]*, como melhor se verá na estampa em frente do frontispício. (…*)» (Por um amador, 1875: 21).

Quanto ao braço direito diz que cairá naturalmente sem oprimir a guitarra de modo a que as pontas dos dedos fiquem sobre as cordas. No que respeita aos dedos o autor utiliza a nomenclatura comum para ambas as mãos. Apesenta contudo um desenho relativo à mão esquerda onde se vê na polpa dos dedos *a* para o polegar, *e* para o indicador, *i* para o médio, *o* para o anular e *u* para o mínimo. Diz que a mão esquerda deve estar de maneira a que os dedos possam pisar as cordas, perpendicularmente, com toda a liberdade e assim poder carregar com força as cordas contra o ponto para que o som não saia abafado. Não especifica aqui qualquer digitação que possa facilitar o movimento dos dedos sobre as cordas além do que ficou dito. Para a mão direita diz que apenas tocam o polegar e o indicador e que os restantes dedos podem repousar sobre o tampo que indica na estampa nº1 com um B. Diz ainda que o polegar apenas toca nas 3 últimas cordas e o indicador em todas[17]. Faz referência à necessidade de ter as unhas do dedo polegar e do indicador, algo compridas para que se possa ferir as cordas com nitidez, ou então o uso de alfinetes na ponta daqueles dedos.

Método – pp. 25-8.

[16] Certamente que nesta posição o instrumentista irá passar parte do tempo a segura-lo com a palma da mão esquerda para que não lhe caia e, como é fácil de ver, a mão esquerda não poderá correr rapidamente todos os pontos.

[17] Não é uma prática seguida à risca mas é contudo equilibrada.

No que respeita ao método pode dizer-se que as indicações são relativamente simples. Indica o número das cordas de 1 a 6, do agudo para o grave, o local e a estampa onde se encontram. Para a mão direita indica o símbolo *A* para o dedo polegar e o *E* para o indicador, à semelhança do que tinha apresentado no capítulo anterior, assim como as cordas que cada um deve tocar. Diz que os traços horizontais representam as cordas e os verticais os trastos da escala e que os números colocados sobre as cordas indicam os trastos onde se deve pisar as mesmas, sendo que o zero (0) indica que as cordas se tocam livres, sem ser pisadas. Lembra que o dedo polegar (mão esquerda) apenas pisa o 6º par de cordas e que o braço passa entre este dedo e o indicador, sendo que os outros dedos podem pisar todas as cordas. Incentiva assim o principiante a iniciar o exercício que se encontra na 2ª estampa, em que a finalidade é desenvolver a técnica da *figueta* (ataque alternado entre o polegar e o indicador) mantendo o indicador sempre na 2ª corda e o polegar varia entre as 3 últimas cordas como indica o exercício. Trata-se da base do fado corrido.

Termina sem dar qualquer indicação para a 3ª estampa, supondo dever ser a mesma técnica indicada para a 2ª, da seguinte maneira:

> *«Terminaremos recomendando aos principiantes todo o cuidado na perfeita execução do que forem aprendendo, pois é no princípio de estudo que se deve adquirir o hábito da perfeição do que se toca. Sobretudo nos primeiros rudimentos, é indispensável toda a perseverança e afinco, até se conseguir toca-los bem, e não passarem para um novo exercício, sem se saber perfeitamente o anterior.»* (Por um amador, 1875: 28).

Índice – p. 29.

Como vem sendo indicado:

- Estampas.

A 1ª apresenta o desenho de uma guitarra de cravelhas, com 6 ordens de cordas e dividida por 12 pontos.

A 2ª apresenta um género de tablatura contendo um exercício em tónica e dominante, no modo maior, que poderá ser encarado como a base de acompanhamento do fado corrido.

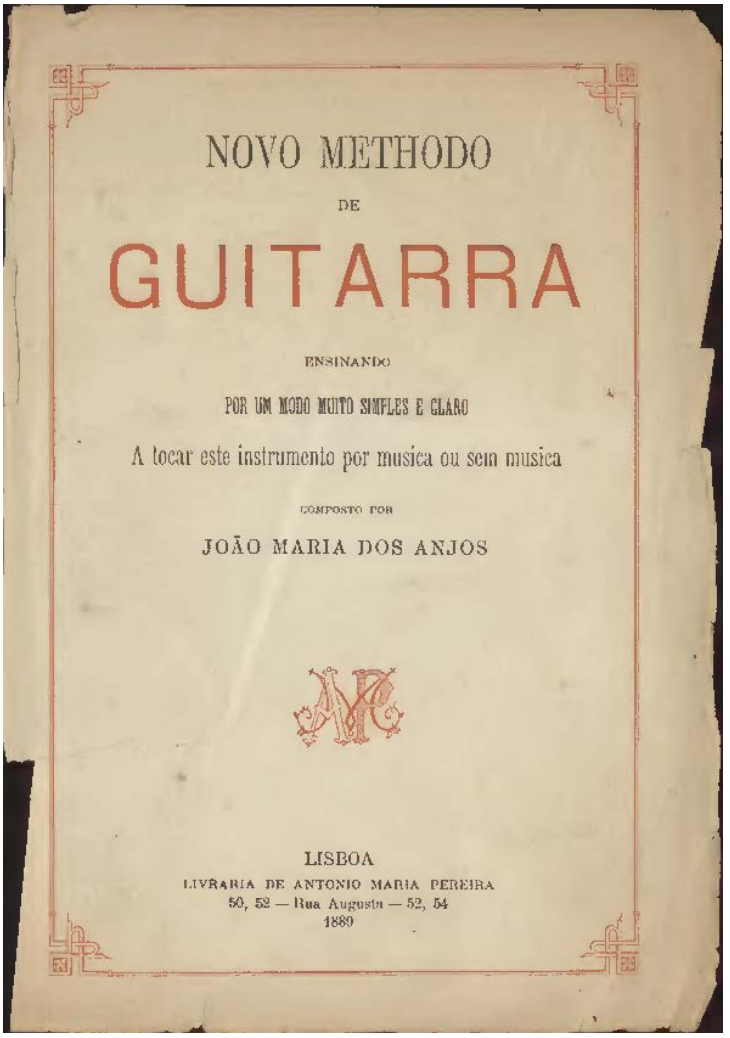
Na 3ª e última estampa apresenta o fado corrido, no mesmo género de tablatura, primeiramente *singelo* seguindo-se pequenas variantes, de onde terá surgido, mais tarde, o termo *variações* sobre o fado corrido e outros. Uma vez que não indica o nome das notas que correspondem a cada corda, não se sabe nem se pode informar qual o

tom em que se está a tocar uma vez que não temos informação do nome das notas dado a cada corda, independentemente de se tratar ou não do som real.

- Capa – Apresenta um símbolo, possivelmente da casa que comercializou esta monografia.

Ano de 1877, reedição 1889 *Novo Método de Guitarra* por João Maria dos Anjos (1856 – 1899). Cota: M. P. /441 V. (disponível também em formato digital).

Estes elementos foram retirados da reedição de 1889, composta por 20 (vinte) páginas incluindo a sua capa. No entanto será usada a paginação real que encontramos a partir do *Prologo* na 3ª página.


NOVO METHODO

DE

GUITARRA

ENSINANDO

POR UM MODO MUITO SIMPLES E CLARO

A tocar este instrumento por musica ou sem musica

COMPOSTO POR

JOÃO MARIA DOS ANJOS

LISBOA

LIVRARIA DE ANTONIO MARIA PEREIRA

50, 52 — Rua Augusta — 52, 54

1889

Fig. 21 - Capa do Método de João Maria dos Anjos (1889).

p. - ?

Com a seguinte indicação em baixo: NCP 679863.

p. – ?

É igual à Capa (p. 1) portanto, aqui omitida.

p. - ?

Letra pouco legível e o número consequente.

Compra
209.1.03

Cota: M. P. /441

PROLOGO

«A Guitarra, esse instrumento de vozes melancólicas que, como nenhum outro, sabe dizer os populares cantos do fado, esse objeto hoje de distração para tanta gente, jazeu por muito tempo em extraordinário abandono.

Atualmente porém, vemo-la procurada por milhares de pessoas, entre elas, chamam-na às suas salas muitas damas e moços de nobreza, isto porque tudo ela merece.

Atrevo-me, por isso, a escrever este método que os meus amigos há muito me pediam, confiado na benevolência com que ele será recebido pelo público, que sempre tão bondoso tem sido para comigo.

Ofereço este meu trabalho à mocidade e a todos os amadores, assim como eu.

João Maria dos Anjos.» (Anjos, 1889: 3)

(seria a suposta assinatura)

João M. dos Anjos tenta justificar a razão pela qual o seu método é dado à Estampa. Segundo ele, a guitarra jazeu ao abandono durante muitos anos, não especifica quantos, ficamos assim sem saber se teve ou não conhecimento do método de Silva Leite. No entanto, se compararmos ambos os métodos somos levados a pensar que sim, pois a terminologia por ele utilizada para a afinação natural é praticamente igual exceto o nome dado às notas, uma vez que utiliza a terminologia latina enquanto Silva Leite utiliza a anglo-saxónica.

A p. 4 está em branco.

NOVO MÉTODO DE GUITARRA

«*Música é a arte de combinar os sons, de que resulta melodia ou harmonia.*

Melodia é a combinação de sons sucessivos, harmonia é a combinação de sons simultâneos.

A música divide-se em duas partes, que são a vocal e a instrumental.

Vocal é a que se canta, instrumental a que se executa com instrumento de que vamos ocupar-nos ou com outro qualquer.

As figuras da música são sete, a saber:

Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia, Fusa e Semifusa.

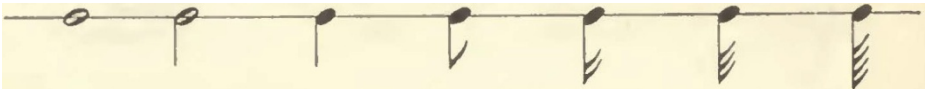


Fig. 22 – As figuras da Música (Anjos, 1889:5).

«Cada figura, pela ordem em que acabámos de nomeá-las, tem metade do valor da antecedente e duas vezes o valor da imediata, quatro vezes o da imediata, oito vezes o da que se segue, e assim sucessivamente.» (Anjos, 1889: 5).

Exemplo 1:

Nota: seguem-se as respetivas figuras por ordem decrescente.

A p. 6 aparece em branco. Ter-se-á perdido, uma vez que falta ligação à página seguinte.

«(…), sucessivamente. Da mesma forma, a que está no espaço inferior á 2.a linha é um fá; a que está sobre a 1ª linha, um mi, etc.

Além das cinco linhas da pauta usam-se também as chamadas linhas suplementares. Exemplo:» (Anjos, 1889: 7).

Apresenta a pauta e as respetivas linhas suplementares superiores e inferiores.

«Para se lerem as notas escritas nas linhas ou nos espaços suplementares, subsistem as mesmas regras que demos quanto às linhas e espaços naturais.

Eis como se escreve e como se executa na guitarra a escala de dó:»

Fig. 23 – Escala de Dó na Guitarra (Anjos, 1889:7).

«Os acidentes são três, o sustenido, o bemol e o bequadro.

O sustenido faz subir meio ponto a nota a que se refere, o bemol fá-la baixar meio ponto, e o bequadro destrói o efeito de qualquer deles, restituindo a nota ao seu tom natural. Exemplo:

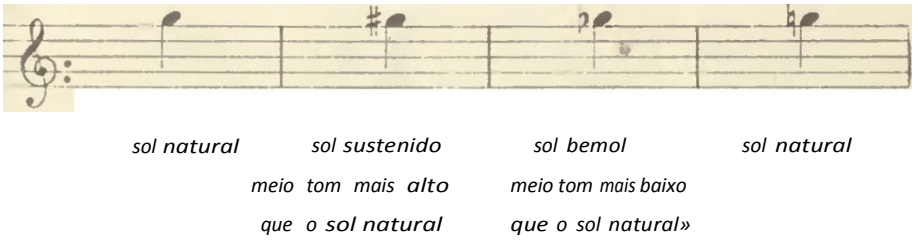


Fig. 24 – Os acidentes Sustenido, Bemol e Bequadro (Anjos, 1889:7).

Os sustenidos ou bemóis marcam-se de dois modos, ou no princípio da pauta depois da clave:» (Anjos, 1889: 7).

Dá o exemplo das armações de clave de Lá M e de Mib M, ou das correspondentes relativas menores.

Na p. 8 exemplifica a regra das alterações ocasionais dizendo que estas só funcionam para notas iguais às acidentadas, se existirem, no interior do mesmo compasso.

Ainda nesta mesma página apresenta a ordem dos sustenidos e a dos bemóis. Indica como se identificam os tons em que se está a tocar pela quantidade de alterações que se encontram na armação de clave da seguinte forma:

- 1 Sustenido para Sol Maior ou Mi menor etc., para os sustenidos;

- 1 Bemol para Fá Maior ou Ré menor etc., para os bemóis.

Possivelmente por entender como um dado adquirido não fala de Dó Maior ou de Lá menor como ponto de partida ou modelo para o ciclo das quintas. Assim, apresenta a forma prática, omitindo a regra teórica.

Expõe a divisão dos compassos, indicando alguns géneros musicais a serem executados naqueles tempos, da seguinte forma:

> *«Os tempos são três: Quaternário, que se designa com este sinal C. Marca-se batendo duas partes no chão e duas no ar, e serve para schottisch. Ternário, que se escreve 3/4. Marca-se batendo duas partes no chão e uma no ar, e serve para valsas, andantes, etc. Binário, que se escreve 2/4. Marca-se batendo uma parte no chão e outra no ar, e serve para polkas, ordinários, fado corrido, etc.»* (Anjos, 1889: 9).

A prática do que chamamos "marcar, ou marcação do compasso" tem sofrido alterações ao longo dos tempos. Hoje é fácil encontrar docentes que apresentam formas diferenciadas para marcar um 4/4 e, ou outros compassos. Quanto às formas de compasso que apesenta são manifestamente reduzidas se comparadas com a prática e teorias musicais existentes. Poderia contudo, estar a referir-se apenas àquelas que habitualmente eram praticadas no repertório mais usual da guitarra.

Passa diretamente para a ligadura com a qual parece fazer alguma confusão quando diz o seguinte: *«A ligadura, é uma linha curva que serve para unir duas notas.»* (Anjos, 1889: 9).

Exemplifica com uma ligadura sobre as notas Dó 3 e Ré 3, *«o que na guitarra se executa deslisando o dedo de um ponto ao outro*[18]*.»* (Anjos, 1889: 9).

[18] Sei que na guitarra portuguesa não é muito fácil a prática de "ligados" mas, esta forma de proceder é caraterística do *glissando* pois este, longo ou curto, ascendente ou descendente, é feito com o dedo que pisa a primeira nota, deslizando até à nota pretendida e na mesma corda; ao passo que o *ligado*, ascendente ou descendente é normalmente executado por dois dedos como por exemplo 1 - 3, 2 – 4, ou aproveitando uma corda solta.

> *«A guitarra e composta de um tampo, um fundo, dois aros e um cavalete colocado sobre o tampo; à extremidade do braço chama-se cabeça, lugar onde se colocam as doze caravelhas, ou os 12 parafusos ou os 12 pistons, segundo a guitarra é de caravelhas, de chave ou de leque; nelas se prendem as cordas, que são doze, a saber: duas primas, a que se da o nome de sol agudo; duas, segundas, cujo nome é mi; duas toeiras, cujo nome é dó; bordão de primas, que é sol; bordão de segundas, que é mi; e bordão de toeiras, que é dó. Isto na sua afinação própria, que é chamada afinação natural. Afina-se. Do seguinte modo: apertando o sol agudo (primas soltas) até á altura mais conveniente e em que a sua vibração seja melhor, depois as segundas (mi) colocando-se um dedo sobre o 3º ponto até o seu som ser igual ao das primas soltas, depois as toeiras (do) colocando-se o dedo sobre o 6º ponto até igualarem com as segundas soltas, depois o bordão de primas (sol) que se afina com as primas (sol agudo) até estar igual com elas, depois o bordão de segundas até igualar com as segundas, e finalmente o bordão de toeiras, até igualar com as toeiras.»* (Anjos, 1889: 9).

Nesta exposição que J. M. dos Anjos faz das particularidades da guitarra ou seja, das peças que a compõem, encontram-se dois pormenores que são relevantes na diferenciação quer técnica quer estética do instrumento se comparadas com as de A. Silva Leite:

- A primeira diz respeito à diferente opção de ambos na forma de melhor afinar a guitarra: Silva leite aconselhava que a afinação se iniciasse pela nota mais grave (6ª corda, Dó 2), apertando a corda até a altura mais conveniente; J. M. dos anjos aponta para a nota mais aguda (1ª corda, Sol 3), apertando até altura mais conveniente. Ambos usam estes termos, o que significa que o rigor do diapasão ainda não era praticado, nem tão pouco as frequências atribuídas ao Lá 3 (440 Hz), que atualmente se usa;

- A segunda aponta para a mecânica ou montagem do instrumento ou seja, para as peças onde se prendem as cordas no fim do braço. Em Silva Leite apenas existia o aparelho de *chave*, com parafusos sem fim servidos pela dita chave para subir ou baixar as cordas; na época de J. M. dos Anjos, já estão disponíveis mais duas alternativas para além da dita chave: a cabeça de cravelhas, que terá sido a forma mais económica que os guitarreiros encontram e, o leque. Neste caso, não deixa de ser curioso, chama *pistons* aos parafusos que compõem o leque[19]. Devo realçar ainda a montagem de pares de ordens ou seja, doze cordas.

[19] Leque porque este aparelho aparenta a forma de um leque semi aberto. Quanto ao termo pistons, é o único autor que o utiliza.

Ficamos, até aqui, sem saber se as três cordas mais graves, sendo duplas, faziam diferença de uma oitava, ou se eram em uníssono. Na verdade fala num bordão de primas, um bordão de segundas e um de toeiras, o leva a supor que a segunda corda que completa cada uma destas ordens esteja à diferença de uma oitava.

Na p. 10 apresenta um quadro com as notas cromáticas, em todas cordas até ao décimo sétimo traste e que representa toda a extensão da escala usual daquela época.

«Eis a mesma escala por música:

Fig. 25 – Escala cromática por música (Anjos, 1889:11).

Modo de aprender a tocar qualquer peça sem música

«O discípulo não faz caso da música, mas sim dos algarismos, que estão por cima das notas. Note-se que a numeração de baixo é para designar as cordas. Portanto, os números de cima são para indicar em que ponto se devem pisar as cordas e os inferiores para indicar a corda em que deve tocar-se. Os zeros (0) marcam as cordas soltas.

Exemplo:»

Fig. 26 – As notas naturais ao longo da escala (Anjos, 1889:11).

Dá o exemplo de duas escalas sendo a primeira cromática e a segunda diatónica ambas iniciam no Dó central e vão até ao 6º espaço suplementar superior com a nota Dó6. Lembro que na época se escrevia uma 8ª acima do som real. Estávamos portanto na presença de um instrumento transpositor à oitava superior à semelhança da viola.

Ainda nesta página dá-nos indicações *«Quanto á qualidade (e calibre) das cordas, as primas devem ser de nº 8, as segundas de nº 6 e as toeiras amarelas e de nº 4.»* (Anjos, 1889: 11).

Apresenta também dois sinais de repetição dizendo que «*Quando se encontra este sinal (S) em qualquer peça volta-se ao ponto onde se vê outro igual. Este sinal* :II: *(barra de repetição) serve para o mesmo fim.»* (Anjos, 1889: 11).

Na p. 12 apresenta - *Os sete tons maiores para acompanhar*

Indica os acordes de tónica e de dominante, aos quais chama 1ª e 2ª, as notas na pauta, sob a pauta o nº das cordas onde devem ser tocadas e, sobre a pauta, o nº dos dedos que pisam as respetivas cordas.

Segue este princípio supostamente para todos os desenhos dos tons maiores diatónicos, Dó M; Ré M.

Em Mi M apresenta a tónica na 2ª inversão].

Fig. 27 – Acordes maiores de tónica e dominante de Mi e de Fá (Anjos, 1889:12).

Em Fá M, surge uma armação de clave com dois sustenidos: Fá# e Dó# e, na formação do acorde, apresenta o Lá#. O que indica claramente o tom de Fá# M e, na 2ª (dominante), apresenta a armação de clave de Fá# M mas sem o 7º grau. Poderá tratar-se de um lapso.

Em Sol M apresenta a armação de clave correta mas a dominante não contém o 7º grau.

O tom de Lá M surge com a armação de clave correta mas, a dominante está na 2ª inversão, e o 3º grau duplicado.

Finalmente o tom de Si M é apresentado com uma armação de clave deficiente, apenas com um Fá sustenido e um Ré# na formação do acorde. Sendo que, na

dominante, a armação de clave de Si M, já é apresentada corretamente, mas, o 3º grau está duplicado.

Os sete tons menores para acompanhar

De *Ré* menor

Fig. 28 – Acorde de Ré menor tónica e dominante (Anjos, 1889:13).

Na apresentação dos tons menores segue a mesma sequência. Em Dó menor não apresenta qualquer armação de clave, apenas o Mib na formação do tom e, a dominante, não tem 7º grau.

Para Ré menor também não apresenta a armação de clave sendo que, na dominante apresenta alterações ocasionais para Dó#, estando esta nota (3º grau) duplicada e o acorde na 1ª inversão.

Em Mi menor assistimos às mesmas condições do acorde anterior, contudo, a dominante já está no estado fundamental e com o 7º grau.

O tom de Fá menor aparece sem armação de clave, apenas com a alteração ocasional em Láb e, para a dominante, apresenta um Lá# para o 7º grau, quando devia escrever um Sib.

Em Sol menor, repete o mesmo erro uma vez que substitui o 3º grau, Sib, por uma 2ª aumentada, Lá# e, a dominante, sem o 7º grau.

O tom de Lá menor está de acordo com as regras, sendo que o acorde de 5º grau está na 1ª inversão.

No tom de Si menor apresenta um Fá# como alteração ocasional e, para a dominante usa a armação de clave correta, não deixando contudo, de voltar a escrever o Fá# na formação do acorde e, naturalmente o Lá#.

A relutância que encontramos na maioria dos músicos e cantores de fado em não empregarem o termo *bemol* poderá, muito bem, vir já desta época. Usam sempre o termo sustenido para qualquer tom que não seja natural em detrimento do termo bemol, por exemplo: Lá#, quando deveriam dizer Sib. Muitos dos guitarristas e violistas

mais antigos dizem mesmo que «*no fado não há bemóis*.» (citações que ouvi ao longo de longos anos de fado).

> *«Eis a música para uma valsa que se deve tocar na afinação natural. Os que não quiserem tocar por música devem guiar-se como já dissemos pelos números que estão por baixo e por cima das notas. Os de baixo indicam as cordas e os de cima os pontos quando não está número algum por cima da nota entende-se que é corda solta.»* (Anjos, 1889: 14).

Valsa

Esta valsa tem a forma: AAB, AB, C. Na passagem para C existe uma pequena ponte, na qual faz uma modelação de Sol M para Fá Maior.

A parte A é em Dó M; a B em Sol M; e a C, como já foi mencionado é em Fá M. Faço esta distinção de tonalidades uma vez que é o próprio autor a assumir esta divisão ao alterar as armações de clave, quando podia optar por utilizar alterações ocasionais. A realidade é que aquela opção facilita uma análise mais pormenorizada e que não é o objetivo deste trabalho.

> *«Além da afinação natural usam-se mais algumas para este instrumento, sendo a mais popular a que se chama do fado corrido. Afina-se do seguinte modo, apertando as primas até à altura mais conveniente, depois as segundas até que pisadas no 2º ponto igualem com as primas soltas, depois as toeiras até que pisadas no 5º ponto estejam iguais às segundas soltas, depois o bordão de primas até que pisado no 5º ponto esteja certo com as toeiras soltas, depois o bordão de segundas até igualar com as segundas soltas, e depois o bordão de toeiras até estar igual com o bordão de primas pisado no 3º ponto.»* (Anjos, 1889: 15).

Fado corrido singelo

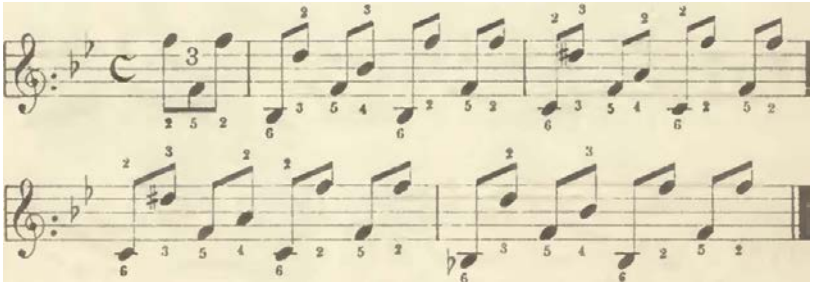


Fig. 29 - Fado corrido singelo (Anjos, 1889:15).

Aqui não indica qualquer nome para dar às cordas soltas, no entanto, após análise melódica e da digitação indicada, posso concluir que afinação que aqui utiliza da corda mais aguda para a mais grave é a seguinte: Sol; Fá; Dó; Sol; Fá; Sib. A técnica utilizada para a mão direita é a da *figueta*. A armação de clave está correta no entanto, nas notas que compõem o acorde de dominante no lugar de 7º grau (Mib), emprega um intervalo de 6ª aumentada (Ré#). A escolha do compasso 4/4 (quaternário) é, a

meu ver a forma mais correta. É mais uma contradição uma vez que na página 9, quando exemplifica os tempos dos compassos mais utilizados, indica o 2/4 como o compasso ideal para o *fado corrido.* Não há dúvida que, grande parte dos fados, podem ser escritos em compasso binário mas a sua quadratura harmónica ou seja, o tempo em que as melodias se mantêm em determinados graus, por exemplo, na tónica e dominante, como é o caso do fado corrido, o compasso é quaternário e, como tal, assim se devem escrever pois assim se sentem. Não deixa de ser curioso que as nossas famosas *marchas de Lisboa* têm exatamente as mesmas caraterísticas. Contudo, convenções são convenções, talvez por influência das marchas militares. Assim, temos as *marchas de Lisboa* em compasso binário, quando na realidade o que se sente é um quaternário facilmente identificado pela caixa de rufos e mais uma vez pelos tempos harmónicos.

Fado do Conde da Anadia

É uma melodia composta num compasso quaternário e no modo menor com o percurso harmónico de tónica e dominante. Como curiosidade apresento aqui uma das particularidades do fado, tais como o nome da música que pode ser obtido a partir da sua letra original. Adquirir o nome do compositor ou qualquer outro nome muitas das vezes por ele dado como foi este o caso. Acontece que a uma grande quantidade de melodias foram, e são, adaptadas outras letras sendo aquelas melodias chamadas, na *gíria* fadista, fados tradicionais[20].

Anadia (*Fado*)

«Este Fado nem foi composto pelo penúltimo conde de Anadia, como muita gente supõe, nem teve por berço a vila de Anadia.

Testemunha contemporânea (o falecido Severo Ernesto dos Anjos) contou-me uma vez que o título deste Fado lhe adveio de ter sido oferecido em Lisboa àquele titular por um músico de que me disse o nome que infelizmente esqueci.

Vem publicado no 5º fascículo de Cancioneiro de músicas populares, e aí se diz que " é uma das músicas no estilo moderno (…)".

Incluído nas coleções das casas Lambertini, Sassetti, etc. de Lisboa e da casa Eduardo Fonseca do Porto.» (Pimentel, 1989:243).

«(…), o fado do Anadia (original do José Maria dos Cavalinhos) em 1862 (…).» (Carvalho, 1984: 108).

«*José Maria dos cavalinhos (…) e em 1872 foi autor do "Fado de Anadia" (…).»* (Simões, 1974: 226).

[20] A este facto manifesto o meu desacordo uma vez que o conceito de tradição é muito mais lato. Por tal motivo há já muito tempo que aconselho que sejam chamados *Fados Estróficos.*

Existe alguma confusão acerca da melodia deste tema. Este fado Anadia, para além de surgir em mais do que uma monografia didática, encontra-se também numa grande obra de recolha de música portuguesa, incluindo a respetiva letra, levada a cabo por César das Neves e Gualdino de Campos (Neves/Campos, 1893: 58). Não se trata portanto daquele fado a que hoje chamamos, *Fado Anadia,* ou ainda *Fado velho.*

Fado Casino Lisbonense com variações

Este tema dividido em duas partes a que se pode chamar tema e variações, como autor indica. Está, assim como o anterior, escrito no tom de Si bemol maior e na chamada *Afinação do fado corrido.* Contudo, a armação de clave que J. M. dos Anjos utiliza é a de Fá Maior ou seja, apenas com um bemol, por outro lado a nota Mi aparece sempre bemolizada, exceto no 5º compasso onde, talvez por precaução, apresenta um bequadro para a nota Mi que ali aparece. Assim, a primeira parte é preenchida por 16 compassos ao longo dos quais é exposta a melodia sobre a tónica e a dominante. A segunda parte é composta por três variações sendo que, nas duas primeiras acrescenta mais um bemol na armação de clave, estando agora teoricamente correto. A primeira variação é composta por 8 compassos, seguindo o mesmo percurso harmónico (tónica e dominante). Chegado ao 5º compasso desta parte somos surpreendidos com um Lá sustenido na melodia, sem qualquer modulação. Isto é, temos aqui mais um erro teórico pois, este Lá sustenido deveria ser um Si bemol, ou seja, o primeiro grau do tom em que a melodia está escrita. A segunda variação é composta por 16 compassos e desta vez não encontro erros teóricos. A terceira variação é composta por 12 compassos. Encontramos novamente o erro inicial: volta à armação de clave de Fá maior. A nota Mi aparece sempre bemolizada exceto no 5º e no 7º compasso (curioso, novamente no 5º compasso). No 5º compasso encontramos um paradoxo: a nota Mi não está bemolizada mas, a sinalização numerária que utiliza para indicar o espaço onde o executante deve pisar a nota é o mesmo que indica para o Mi bemol que, nesta afinação, é na primeira corda, Sol, no oitavo trasto. Na minha opinião, o facto daquela nota, não estar bemolizada, não passa de um lapso, uma vez que o Mi natural no decurso daquela melodia, não faz qualquer sentido. O Mi natural que aparece no 7º compasso pode indicar uma rápida passagem ao 7º grau da dominante. O percurso harmónico desta variação é bastante rico quando comparado com os anteriores e o próprio tema: inicia com tónica e dominante e, a partir do 7º

compasso com uma cadência ao acorde de Mi 5ª diminuta do 7º grau da dominante (Fá7); volta à tónica (Sib), dominante do relativo menor (Ré7), relativo menor (Sol m), tónica (Sib), segundo grau menor (Dó m), tónica (Sib), segundo grau menor (Dó m) e termina na tónica, Si bemol maior.

Ambrósio Fernandes Maia (c.1830-1904)**,** 1877/1897/1900 – Cota: CIC 28 P.

Esta edição de 1900 é composta por 38 Páginas. Não se conhece a existência de outra anterior. Encontra-se disponível em formato digital no circuito interno da Biblioteca Nacional de Lisboa. Assim não me foi possível obter qualquer imagem. Contudo, da consulta efetuada a este método foi retirado o que me pareceu mais pertinente para este trabalho e que abaixo se expõe:

As pp. 1-4 estão em branco

Ap. 5 Reproduz a capa interior.

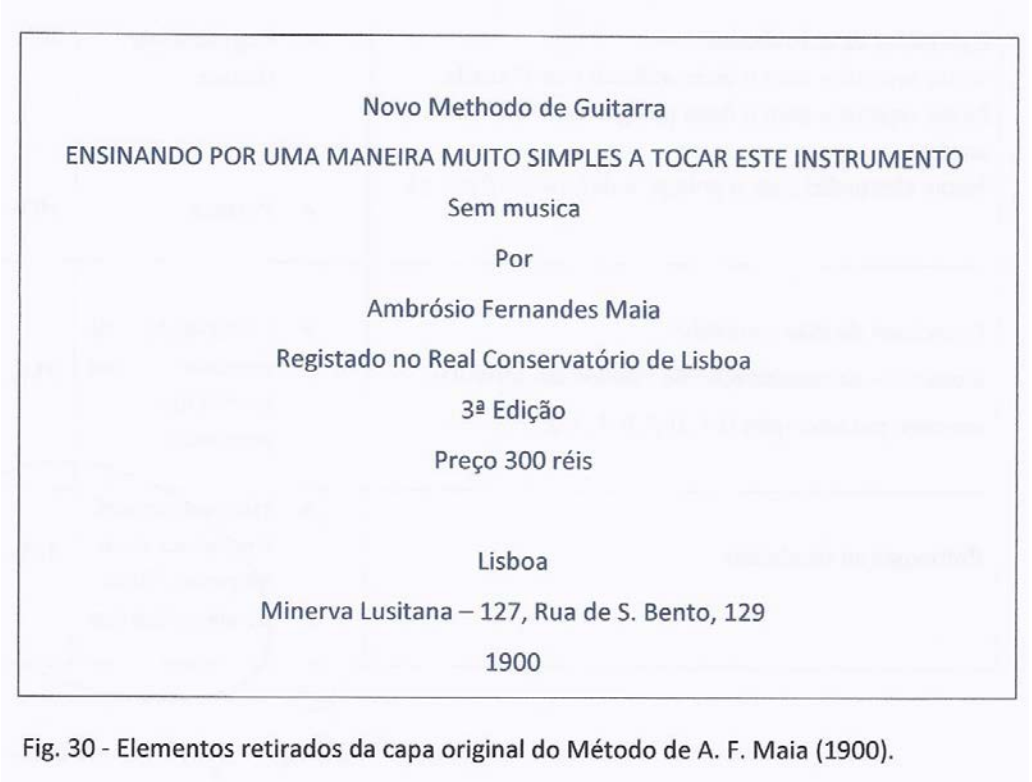


Fig. 30 - Elementos retirados da capa original do Método de A. F. Maia (1900).

Ao público

«O método por mim publicado em 1877 e 1897, novamente reimpresso e aumentado, e figurado por algarismos; julgo que "o" mais fácil que até hoje se tem apresentado; por ele e com o auxílio do professor se aprende em pouco tempo; o que por qualquer outro processo só se conseguiria com muito estudo e aplicação.

É sem pretensão alguma, que escrevo estes humildes apontamentos, desejando prestar um pequeno serviço daqueles, que não conhecendo a música, queiram aprender este instrumento hoje tão dignamente apreciado – para os defeitos que nele se possa encontrar espera a benevolência.

O autor» (Maia, 1900: 7).

Prologo

«A guitarra esse instrumento de vozes tão melodiosas, que, como nenhum outro, fere tão intimamente as fibras do coração fazendo-nos ouvir os cantos, as canções mais populares da nosso terra, esse instrumento, que traduz a alma do povo português, jazeu longos anos no mais completo abandono; a ela votaram os nossos antigos o mais completo desprezo, e ai daqueles que se atrevessem a dizer «toco guitarra».

Durante anos viveu nas espeluncas mais ordinárias, e eram d'uma má reputação, todos que dedilhavam as suas cordas.

Destinos do acaso: o piano entrou nos cafés, ele, que nascera na opulência, e a guitarra sempre modesta, com os seus tons tão melancólicos, com os seus gemidos, entrou triunfante nos salões da nossa primeira sociedade!» (Maia, 1900: 9).

PAUTA NUMÉRICA

«Sabendo-se que a ordem dos dedos começa no polegar, nº1 indicador nº 2..., até ao mínimo nº 5, que as cordas são seis a começar nas primas e que os pontos são dezassete vamos compor uma pauta com três linhas horizontais.

Na primeira colocamos os dedos "D" que são tocados.

Na segunda as cordas "C" que são tocadas.

Na terceira os pontos " P" onde são pisadas.

Quando aparecer um zero na linha dos pontos, entende-se que a nota é solta.

D'esta maneira tão fácil poderemos transportar para esta pauta qualquer peça de musica.

Dedos - D - 3 0 2 1

Ex: Cordas - C - 2 5 3 6

Pontos - P - 3 0 1 2

Toca-se a segunda corda no terceiro ponto com o terceiro dedo, a quinta é solta, a terceira pisada no primeiro ponto com o segundo dedo, a sexta pisada no segundo ponto com o primeiro dedo.» (Maia, 1900: 11).

POSIÇÕES [postura]

*«Do corpo**.** Deve estar firme e airoso.*

Da guitarra. Pega-se na guitarra colocando-a com o braço para o lado esquerdo, ficando apoiada sobre a perna direita um pouco acima do joelho e inclinada de maneira tal que o cravelhal fique á altura do sangradouro e a caixa-de-ressonância um pouco inclinada para o peito.

Da mão esquerda. A mão, que ponteia segura o braço da guitarra entre o polegar e o indicador, recurvando-se os outros dedos nas cordas competentes: o cotovelo deve estar afastado do corpo com toda a naturalidade sem constrangimento e a mão á altura tal que se não perca a posição natural do antebraço que deve ser perpendicular ao braço.

O polegar é o 1º dedo – o indicador o 2º o médio o 3º o anular o 4º e o mínimo o 5º dedo.

Mão direita. A mão, que dedilha coloca a cabeça do dedo mínimo no tampo, perto da boca e do cavalete, ficando direitos e flexíveis sobre as cordas o indicador, medio e anular. O dedo polegar que deve mover só a primeira falange toca principalmente só o primeiro bordão e algumas vezes as outras cordas.

Quási sempre o polegar e o indicador, como que abraçando as cordas, são os únicos em movimento, a mão deve estar muito sossegada e não dar saltos.» (Maia, 1900: 13).

Nas pp. 13-4 apresenta as - *CORDAS E SUA AFINAÇÃO*

A guitarra tem seis cordas duplicadas cujos nomes são os seguintes:

Para afinar recomenda duas afinações: - afinação do fado – Si, Lá, Mi, Si, Lá, Ré, já exposta no Capítulo III. 2. Aqui encontramos um problema na nomenclatura e da

oportunidade da mesma. Sabemos que em 1875 A. F. Maia editou em conjunto com D. L. Vieira, um outro método, por sinal bastante mais consistente, utilizando outra terminologia para a afinação do fado o que lava a crer e em conformidade com o que diz na apresentação desta monografia, a terminologia agora utilizada, data desta sua última edição. Significa que entre 1875 e 1900 muita coisa aconteceu com a guitarra, pelo menos na zona de Lisboa, uma vez que na região do Porto até 1895, data em José Ferro edita o seu método, as alterações terão sido relativas em relação a 1875. Quanto à afinação natural, A. F. Maia, mantem a mesma terminologia que já encontramos no anterior método.

Indica qual o número ideal para cada corda à semelhança de outros autores estando em consonância com os mesmos (1ª 8 ou 9; 2ª 6 ou 7; 3ª 4 ou 5, e bordões – 1, 2, 3).

Nas pp. 14-5 faz referência aos trastos onde se deve pisar, em conformidade com a afinação desejada, para que esta se realize com maior facilidade.

Nas pp. 15-6 - *DIVERSOS SINAIS*

Apresenta vários sinais informativos para designar *ligaduras*, *pausas*, notas prolongadas, acordes compactos, acordes harpejados, *apogiaturas*, *arpejos* ascendentes e descendentes, notas dobradas (notas duplicadas possivelmente com *dedilho*, facto que não indica), *gemidos* (é o termo utilizado, no meio do fado, para *vibrato*)*, glissando, a que chama vibrato*, e *trilhos* – repetição alternada e consecutiva de duas notas, executa-se com rapidez.

Como será fácil de calcular, as dificuldades de execução de todos estes sinais, quando necessários, agregados aos números seriam grandes e de difícil compreensão para quem desejasse aprender rapidamente a tocar guitarra.

Nas pp. 17-8 apresenta tabelas para as afinações natural e do fado, em tudo idênticas às que apresenta João Maria dos Anjos no seu método, com as escalas cromáticas para cada corda nas duas afinações na extensão de uma 11ª.

Na p. 19 segue uma tabela numérica com os sete tons maiores na afinação do fado para acompanhar.

Exemplo:

	D - 0 0 3 2	2 0 2 3	3 0 3 2	Nota: não esquecer que o dedo 1
Ré maior	C - 6 5 4 3	6 5 4 3	6 5 4 3	é o polegar. Na D., será o dedo 1 e
	P - 0 0 3 2	2 0 2 3	5 0 3 2	não o 2. No acorde de 4º Grau a
				digitação também está errada.
	D – 1 4 3 2	2 4 2 2	0 2 0 0	
Mi maior	C – 6 4 3 2	5 4 3 2	5 4 3 2	
	P – 2 5 4 2	2 4 2 2	0 2 0 0 -	e assim sucessivamente.

Na p. 20 apresenta o exemplo dos sete tons menores.

Após a exemplificação da forma como executar os vários desenhos tonais apresenta várias melodias para serem tocadas seguindo o mesmo exemplo de código dos tons, ou seja, não apresenta qualquer ideia rítmica que será certamente em semicolcheias e, para a mão direita, o uso da figueta:

Ao longo das pp. 21-34 apresenta vários fados:

- *Fado Corrido* em Ré menor, tónica e dominante – dividido em 5 partes;

- *Fado Artilheiro* em Ré maior – em duas partes;

- *Fado da Ribeira Nova* 1ª parte em Lá menor e Fá; 2ª parte em Fá;

- *Fado do Bigode* 1ª parte em Lá maior; 2ª parte?;

- *Fado do Porto* 1ª parte em Lá maior; 2ª em Fá; 3ª em Lá;

- *Fado de Viseu* 1ª parte em Sol maior; 2ª em Lá menor;

- *Fado Trinado* em Ré maior, enumera duas vezes a segunda parte, será uma gralha, tem ao todo 4 partes;

- *Fado Marialva* tem 3 partes em Lá maior;

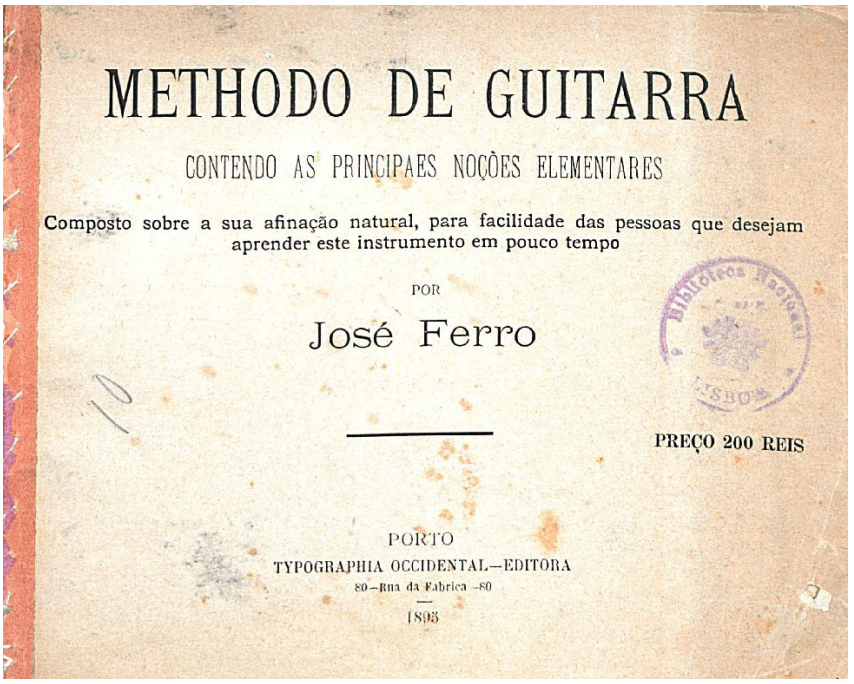
- *Fado de Coimbra* em Ré maior com 6 partes;

- *Polka Toureira* 1ª parte em Ré maior; 2ª em Lá maior; 3ª em Sol maior;

- *Valsa Hermínia* 1ª parte em Ré maior; 2ª em Lá maior; 3ª em Sol maior. Exatamente o mesmo percurso harmónico do anterior.

As pp. 35-8 estão em branco.

José Ferro – 1895 – Cota: B A 1162 10 V.


METHODO DE GUITARRA

CONTENDO AS PRINCIPAES NOÇÕES ELEMENTARES

Composto sobre a sua afinação natural, para facilidade das pessoas que desejam aprender este instrumento em pouco tempo

POR

José Ferro

PREÇO 200 REIS

PORTO

TYPOGRAPHIA OCCIDENTAL—EDITORA

80—Rua da Fabrica—80

1895

Fig. 31 - Capa do Método de José Ferro (1895).

Faz uma dedicatória à excelentíssima senhora

D. MARIA LUISA

Método de guitarra

NOME DAS PEÇAS QUE COMPÕEM A GUITARRA.

Segue a exposição das mesmas: *Braço, Ponto, Pestana, Cavalete,* que não justifica enumerar uma vez que está em acordo com outros autores.

Apresenta a pauta com as notas da afinação natural, como as de anteriores autores escreve uma 8ª acima do som real. Faz o seguinte comentário:

> *«A sua afinação principal, é a natural, feita no acorde de Dó: todas as mais afinações, são acidentais que servem só, para determinada música, como adiante demonstraremos.»* (Ferro, 1895: 5).

DA AFINAÇÃO NATURAL

> *«Afina-se a 3ª corda em Dó – a 2ª em Mi – e a 1ª em Sol: depois afina-se a 4ª corda pela 1ª – a 5ª corda pela 2ª e a 6ª corda pela 3ª: observando-se porém, que os bordões afinam-se uma 8ª (oitava) baixa.*» (Ferro, 1895: 6).

Apresenta uma pauta a exemplificar o dito anterior. Dá indicação dos trastos a pisar para confirmar a afinação.

Nas pp. 6-7 - *PONTEAÇÃO, DEDILHAÇÃO E EXECUÇÃO*

Indica que o ponto (escala) da guitarra tem 17 divisões em que cada divisão representa meio-tom. Define de imediato um dedo para cada divisão (trasto), em que ao 1º cabe o dedo indicador (mão esquerda) e assim sucessivamente. Diz que o polegar também ponteia na 6ª corda sendo o seu símbolo um asterisco e o zero (0), indica as notas soltas. A execução é praticada com o dedo polegar e indicador (mão direita) ficando apoiados sobre o tampo superior os dedos mínimo e o anular. Também se executa com *palheta,* brandindo as cordas com igualdade, a que chamam *tremular.*

Alguns tocadores fazem-no apenas com o indicador, usando a unha natural ou então artificial feita de folha de *zinco* entalada entre a carne e a unha natural segura por elástico ou fio de algodão. Apresenta o desenho de uma unha artificial em formato redondo.

DO GEMIDO, OU ARRASTE

Refere o *gemido (vibrato)* como *glissando* – diz que é indicado por um traço entre as duas notas.

DAS POSIÇÕES

«(A guitarra tem sete posições, para bem exprimir a música. A divisão aonde o primeiro dedo pontear, a contar da pestana, é a posição em que tocamos. Ex.:» (Ferro, 1875: 7).

Nas pp. 8-9 exemplifica as ditas posições (posição ou quádruplo significa o local ou *trasto* onde se inicia uma digitação a partir do dedo 1). Apresenta a divisão natural (cordas soltas) e aponta esta como a 1ª posição que abrange, como as que se seguem todas as cordas em que se forma um acorde do modo maior, caraterístico à afinação natural; a segunda divisão é no 2º ponto com a nota Ré; a terceira no 3º com um Mib; a quarta no 4º com um Mi natural; a quinta no 5º com um Fá; a sexta no 6º com um Fá# e a sétima no 7º com a nota Sol, todas com início na nota mais grave daquele trasto.

Apresenta na p. 9, a - *EXTENÇÃO DO SOM DA GUITARRA, NA SUA POSIÇÃO NATURAL*

Demonstra uma escala diatónica em duas oitavas com duas dedilhações (digitações) diferentes.

Na p. 10, a - *EXTENÇÃO DE TODO O SOM DA GUITARRA*

Apresenta uma escala diatónica em três oitavas com início na 6ª corda. Uma vez que a escrita está na clave de Sol, 2ª linha e uma 8ª acima do som real, começa no Dó

central e vai até ao 6º espaço suplementar superior, facto que cria dificuldades na leitura.

Continua com a afinação natural.

EXEMPLO DA ESCALA CHROMATICA

Apresenta uma escala cromática em duas oitavas.

Nas pp. 11-2 - *LIÇÕES D'ARPEJOS*

Apesenta vários harpejos com ritmos e compassos diferentes todos no modo de Dó maior:

1º - Quaternário, tónica e dominante, esta sem a sua dominante (Ré);

2º - Binário – já mais melódico (T e D), inclui o 6º grau (Lá) e notas por graus conjuntos;

3º - Quaternário – (T e D) e ritmo em quiálteras de 6;

4º - Composto 12/8 – (T e D) este diferente pois implica baixo e acorde compacto de três notas e apresenta a seguinte nota: *«Estes dois últimos arpejos, seguem na mão direita, a ordem dos dedos da ponteação.»* (Ferro, 1875: 11). Contudo não indica em nenhum exercício qualquer ponteação (digitação). No entanto analisando os exercícios tudo leva a crer tratar-se do *pima*[21] aspeto que até aqui ainda não foi referido. O único aspeto técnico que apresenta é o local onde se deve pisar a nota;

5º - Ternário 3/8 – com ritmo binário (T e D), a técnica empregue, só pode ser a figueta;

6º - Quaternário – com ritmo binário (T e D), harpejos com pedal em Dó4 na tónica e pedal em Sol4 na dominante, em simultâneo.

Nas pp. 12-3 encontram-se - *ESTUDO EM TERCEIRAS*

Apresenta um pequeno exercício nos bordões e faz o mesmo exercício uma oitava acima nas primas. Segue com uma escala diatónica (em 3ª), a partir do Dó4.

ESTUDO EM SEXTAS

«*É feito alternando as cordas – queremos dizer: deixando uma corda de permeio.*» (Ferro, 1875: 13). Apresenta um exemplo na extensão de uma 8ª a partir do Mi3.

Na p. 13 temos - *ESTUDO EM OITAVAS*

[21] Sigla para indicar os dedos da mão direita que são, regra geral, utilizados na viola e que significa: polegar, indicador, médio e anular.

É feito na extensão de uma 8ª com início no Dó3.

Nas pp. 14-5 faz a relação - *DOS ACORDES MAIS EXEQUÍVEIS NA GUITARRA*

Apresenta o desenho de vários acordes:

> *«O acorde solto da guitarra, é o acorde de Dó maior: todos os outros formam-se, travando todas as cordas, ou seguindo os dedos a ordem da sua colocação». Seguem exemplos. «Os outros acordes menores estabelecem uma dedilhação complicada; damos portanto o exemplo dos mais exequíveis.»* (Ferro, 1895: 14-5).

Nesta alínea J. Ferro reconhece as dificuldades na realização dos acordes no modo menor na afinação natural, facto que virá a ser relatado por outros autores entre os quais Mário de Sampaio Ribeiro (Cf. Oliveira, 1982: 219, nota: 364), no que respeita ao acompanhamento de fados.

Surgem nas pp. 15-7 - *EXERCÍCIOS SOBRE CANTOS POPULARES*

Apresenta várias melodias de raiz popular, contudo não faz qualquer referência à dedilhação dando a ideia que o ataque do indicador é sempre na mesma direção, misturado com a figueta.

Nas pp. 17-8 o - *ESTUDO FINAL*

Apresenta uma valsa em Dó Maior, como era de esperar, com uma modulação à relativa menor através da sua dominante (Mi Maior) com cadência na tónica (Lá menor), volta a modular agora para Sol Maior por intermédio da sua dominante (Ré Maior), faz cadência em Sol Maior e começa a modular para Dó maior através da sua dominante (Sol Maior) agora com o 7º grau incluído, terminando em Dó Maior.

OBSERVAÇÃO

> *«Para facilitar a execução da música na guitarra, afina-se geralmente no tom de Dó maior, sua cadência natural. Porém pode também executar-se com sustenidos ou bemóis, na clave, o que se torna complicado e difícil, porque os dedos trocam a ordem da sua colocação natural. Como já dissemos a guitarra afina-se em Dó; mas, pode afinar-se em qualquer outro tom mais alto, como Réb, Ré, Mib, Mi, Fá, Fá#, ou até mesmo Sol: porém, considerando-se sempre as cordas na sua natural nomenclatura.*
>
> *Se, precisarmos subir a afinação da guitarra, a uma elevação que não se possa conseguir pela tenção das cordas, usa-se um pequeno acessório que lhe chamam: (Capodastro). Este pequeno acessório é uma peça que aperta as cordas contra o ponto, colocando-o no braço da guitarra. Podemos por tanto, com o auxílio d'esta peça, transportarmos este instrumento ao tom que desejarmos, quando não se possa conseguir pela afinação.*
>
> *Quando quisermos juntar a guitarra a outros instrumentos: transporta-se a música d'estes, ao tom em que estiver a guitarra afinada, observando-se que esta, também pode*

afinar-se no tom da música no tom dos instrumentos que desejarmos juntar[22]*.»* (Ferro, 1895: 19).

Apresenta na p. 19 o - *EXEMPLO D'OUTRA AFINAÇÃO EM DÓ*

Trata-se da afinação natural com 4ª (Afinação da Mouraria). Aqui não chamada como tal e é apresentada já na p. 20.

«Esta afinação altera somente a 5ª corda que se afina em uníssono pela quinta divisão da 6ª corda que, dá Fá)» (Ferro, 1895: 20).

Dá o exemplo de uma escala em duas oitavas.

BREVE ESTUDO SOBRE ESTA AFINAÇÃO, MUITO USADA EM ACOMPANHAMENTOS

Apresenta um pequeno estudo em Dó maior (T e D).

«Dissemos que as outras afinações são acidentais; demonstremos pois a afinação mais geralmente usada para fados – (cantos populares) feita no acorde da Lá maior.» (Ferro, 1895: 20-1).

Apresenta a afinação do fado a partir do grave para o agudo meio-tom abaixo do até então usual: Lá2, Mi3, Fa#3, SI3, Mi4 Fá#4. Explica a forma de afinar começando pela 6ª corda...! Esta nomenclatura está errada quanto à altura das notas. Deverá ser: Lá1, Mi2, Fa#2, SI2, Mi3 Fá#3, como se pode ver no exemplo seguinte do agudo grave:

Fig. 32 - Afinação de José Ferro.

Na p. 22 dá o exemplo de uma escala maior (Lá) na extensão duas oitavas e uma segunda maior e diz que também se pode executar nesta afinação a escala menor. Dá o seguinte exemplo: *«Subindo com a 6ª e a 7ª nota alterada, descendo só com a 7ª alterada.»* (Ferro, 1895: 22).

Significa que por norma não utilizava a escala menor natural.

Ao longo das pp. 23-9 - *LIÇÕES CANTANTES* - ESTUDO SOBRE ESTA AFINAÇÃO

Apresenta um estudo no modo maior, utilizando a técnica da figueta (p. 23).

Apresenta um estudo no modo menor, utilizando a técnica da figueta (p. 24).

[22] Também aqui verificamos a falta de rigor que reinava na época em relação ao diapasão, à frequência e facilidade com que faziam uso do transpositor sem se preocuparem com a altura real das notas.

«As diversas variações sobre este estilo de música, cabe ao professor elucidar, ensinando o modo da sua execução.» (Ferro, 1895: 24). Esta atitude contraria a função didática de um método que em conformidade com os objetivos a que se propõe deve conter o máximo de informação no sentido de facilitar ao aluno a maior compreensão possível do objeto em estudo e, por outro lado, outros autores que propõem a aprendizagem sem o auxílio de mestre.

Nas pp. 25-6 - *ESTUDO SOBRE TRECHO DE MUSICA POPULAR*

Apresenta uma melodia popular, no modo maior (Lá).

Apresenta, nas pp. 26-7 uma melodia mais complexa, com acompanhamento em Fá# menor.

pp. 28-9.

Apresenta nas pp. 29-31 uma melodia no modo maior (atual Hino Nacional).

DEMONSTRAÇÃO DA AFINAÇÃO FEITA NO ACORDE DE Sib MAIOR

«Esta afinação, segue a mesma regra feita no acorde de Lá Maior: a 6ª corda considera-se como Sib – a 5ª como Fá (...).» (Ferro, 1895: 29). Trata-se da afinação do fado na terminologia primitiva.

Dá exemplo de uma escala diatónica na extensão de duas oitavas (p. 30) e apresenta um estudo final.

ESTUDO FINAL SOBRE ESTA AFINAÇÃO

Apresenta um estudo em Sib menor em compasso binário (p. 30), passa ao modo maior (p. 31) e termina no modo menor (p. 31).

César A. P. das Neves, final do século XIX, início do século XX.

Cota: M. P. 1015//7 V.

Capa: não está datado.

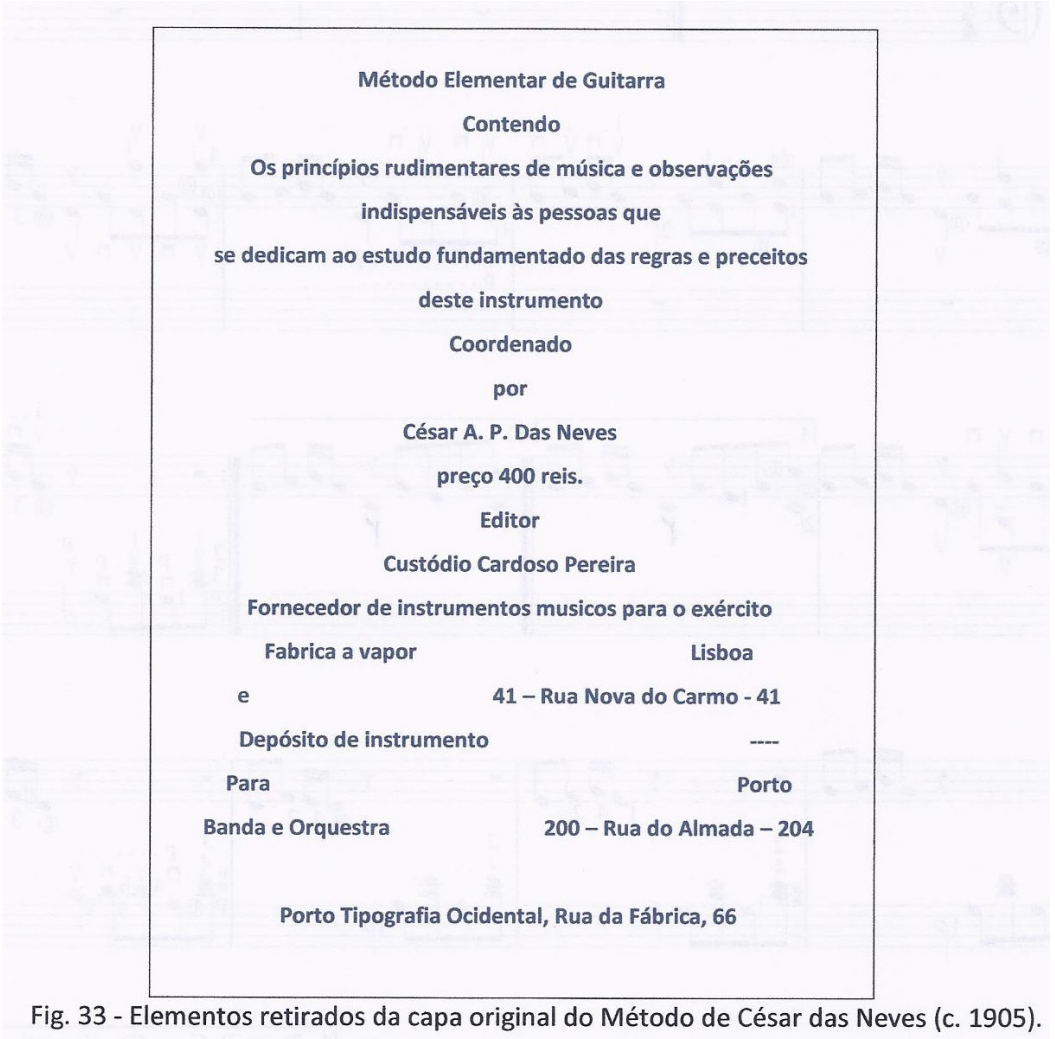


Fig. 33 - Elementos retirados da capa original do Método de César das Neves (c. 1905).

Contra Capa: é igual à capa

P. 2 - *Princípios elementares de música*

Apresenta num pentagrama, as 3 claves em uso, a escala diatónica de Dó maior. Diz que a clave de sol é a indicada para a guitarra. Apresenta a extensão da guitarra, transposta a uma 8ª acima, com início no Dó central até ao sexto espaço suplementar superior com a nota Dó, na extensão de 3 oitavas. Indica através de uma tabela os valores das notas e respetivos nomes.

Na p.3. apresenta os compassos mais utilizados:

- *Quaternários* – C; 4/8; 12/8. *Ternários* – 3/4; 3/8; 9/8. – *Binários* – 2/4; 2/8; 6/8.

Explica as *Síncopas*. As *quiálteras* de 3 e de 6 e os vários intervalos, naturais aumentados, e diminutos. Assim como a função do *sustenido*, do *bemol* e do *bequadro*.

A escala diatónica de Dó maior e a escala de Lá menor melódica, seguida pela ordem dos sustenidos e dos bemóis.

Apresenta na p. 4. as armações de clave. Os andamentos e os vários sinais correspondentes à ornamentação da escrita musical, *agógicas, apogiaturas, mordentes, grupetos, trilos, abreviaturas*, etc..

Na p. 5. Observações:

Faz referência às várias peças que compõem a guitarra, o nome das cordas (afinação natural) e sua qualidade e os respetivos números. Limpa-se o instrumento por dentro deitando-lhe grãos de milho seco e sacudindo-o bem[23].

Quanto à posição da guitarra (segue os mesmos parâmetros de outros autores) diz que não se deve olhar para os dedos nem levantar os cotovelos[24].

A mão esquerda - segura da mesma forma que outros mas a nomenclatura dos dedos é diferente de A. F. Maia – o dedo 1 é o indicador, o 2 o médio, o 3 o anular, o 4 o mínimo, diz que o dedo polegar às vezes também ponteia ou seja também pisa as cordas, em especial na 6ª corda.

A mão direita – encostado o braço direito no bordo da guitarra, apoia-se o dedo mínimo no tampo, pouco acima da boca do instrumento, ficando direitos e flexíveis sobre as cordas o dedo indicador, médio e anular. O dedo polegar toca nos bordões e às vezes noutras cordas, deve mover só a primeira falange. A mão deve estar sempre sossegada e não dar saltos. Nesta alínea identifica claramente a técnica que vai ser usada neste método a que chamamos *pima*: polegar, indicador, médio e anular.

Da afinação. – Pode afinar-se a guitarra de três formas, porém como a principal, é a afinação natural trataremos dela em primeiro lugar, as outras são acidentais. Segue a mesma teoria de J. Ferro em relação às afinações da guitarra.

Recomenda a afinação do Dó pelo *lamiré*, 3ª corda[25].

[23] Trata-se de um facto curioso, esta preocupação da limpeza do instrumento por dentro sendo, neste estudo, o primeiro e único autor com tal preocupação.

[24] Estas observações, em especial a de não levantar os cotovelos, certamente o do braço esquerdo para os destros, é de extrema importância uma vez promove uma melhor e mais rápida colocação da mão esquerda.

[25] A mais difícil de afinar em instrumentos trasteados em especial guitarras e violas para os quais ainda não se encontrou solução satisfatória, em especial nas guitarras.

Afinação natural – Sol, Mi, Dó, Sol, Mi, Dó.

Afinação em C – sol – fá – ut. – Chama-se vulgarmente *afinação natural com quarta.* – Sol, Mi, Dó, Sol Fá, Dó. Segundo o autor, útil para acompanhamentos.

Afinação B - fá.- É vulgarmente chamada do *fado corrido* – Sol, Fá, Dó, Sol, Fá, Sib, por ser esta afinação especial para o brilho e expressão de cantos populares deste género. A irregularidade da disposição da escala nesta afinação torna difícil executar-se outro género de música segundo o autor.

Na p. 6 - *Capodastro* ou *capotasto* – É um acessório da guitarra que em linguagem émica chamavam *surdina.*

Sinais de ponteação:

- Mão esquerda – 1 – dedo indicador; 2 – médio; 3 – anular; 4 – mínimo e * (asterisco) para o polegar;

- Mão direita – i – indicador; m – médio; a – anular; p – polegar.

Tabela das escalas de cada corda da guitarra e suas relações equisonas.

Explica o são equíssonos ou uníssonos.

Na p. 7 apresenta - *MÉTODO ELEMENTAR DE GUITARRA*

1ª Posição – corresponde ao 1º quádruplo (um dedo para cada ponto, fala de 17 divisões (*trastos*) da guitarra, divididos por meios-tons.

Diz que o dedo que calca a corda não se deve levantar sem que a nota tenha terminado o seu valor, e ainda assim conserva-se no mesmo lugar, se não for de necessidade levanta-lo, até que se deva empregar em outra nota[26].

Apresenta a escala diatónica de Dó maior indicando as cordas, os dedos que devem tocar e as divisões onde se deve pisar; chama à atenção para a possibilidade de outras digitações.

Segue com exercícios nas 6 cordas que se prolongam por toda a página seguinte.

As pp. 9-12. são ocupadas com exercícios com notas de vários valores, todos no tom de Dó maior.

Na p. 13. apresenta a escala cromática e que esta se forma por semitons.

[26] Pelo contrário defendo que qualquer que seja o dedo, só deve permanecer sobre as cordas até terminar o valor da respetiva nota devendo no entanto permanecer perto da escala para assim garantir uma digitação pronta e segura.

Posições: – diz que são 7 e que a 2ª começa na segunda divisão e assim sucessivamente, para cada posição apresenta uma escala diatónica.

Na p. 14 as - *Tonalidades*: – escalas, acordes e harpejos.

As pp. 15-21. Mostram o exemplo dos doze tons maiores e menores seguindo a ordem acima indicada: sustenidos por ordem crescente, bemóis por ordem decrescente.

Apresenta nas pp. 22-4. escalas, em vários tons, em terceiras, sextas, terceiras compostas e escala cromática de Dó em oitavas. Já nos informou que a técnica para a mão direita é o *pima* e acrescenta agora, a sua preferência pelo ataque da polpa dos dedos exceto quando a música tem caraterísticas agressivas.

As pp. 25-32. São dedicadas aos *Ligados; Apogiaturas; Stacatos; Grupetos; Trémulos; Mordentes; Portamentos; Gemidos ou Arrastes.* Para estes exemplos utiliza fragmentos ou pequenas partes de melodias de vários autores.

Já Ambrósio Fernandes Maia (não se sabe qual deles foi o primeiro uma vez que esta monografia não está datada) tinha chamado *gemido* ao *glissando*. Para os guitarristas atuais, se bem que em linguagem émica, *gemido* é o mesmo que *vibrato*.

Na primeira década do século XX, surge o método de Reinaldo Varela (1867 – 1940), segundo Armando Simões (1974: 156), foi autor de *Método Prático e Simples para aprender a tocar guitarra sem música,* Lisboa*,* s/d., e *Método Completo de Guitarra,* Lisboa, s/d. (c. 1906).

Foram encontrados, na realidade, dois métodos deste autor, mas com títulos diferentes. O primeiro, s/d., poderá ser de 1906 e o seu título é o seguinte: *Compendio mais correto e aumentado para aprender a tocar guitarra sem música e sem mestre.* Será a 1ª edição uma vez que não se encontrou outra qualquer referência; o segundo é já a 4ª edição com data de 1925 e o seguinte título: *Novo e Aperfeiçoado Método Para Aprender a Tocar Guitarra Portuguesa Sem Auxílio de Professor*.

Ambos os métodos são apresentados em tablatura bastante curiosa pelo facto de omitir os caracteres musicais substituindo-os por números. Apesar de alguns sinais tais como um pequeno traço sobre o algarismo, que indica o local onde pisar a nota ou seja trasto, a simbolizar uma nota mais longa, ou um pequeno arco sobre um ou mais algarismos a significar notas mais rápidas, a verdade é que só é possível entender e executar o ritmo se previamente se conhecer a peça de *ouvido*. Este aspeto é comum às duas monografias. No entanto há que relevar um facto de grande importância relacionado com a nomenclatura. Na primeira apresenta a afinação natural em Sol maior, e a afinação do fado em Fá. Não faz qualquer referência se o som é real ou transposto, contudo, dedica mais atenção à afinação natural. Na segunda apresenta a afinação natural em Mi maior mas altera a lógica do acorde maior ao dar o nome de Láb à 2ª e 5ª cordas quando, seguindo a lógica da afinação natural, deveria ser Sol#. A afinação do fado, pelo menos nesta edição pois não se teve acesso a outra, refere já a nomenclatura atual para a afinação do fado à qual dedica especial atenção nesta monografia.

Cota: M. 457 V. s/d. (c.1904-6).

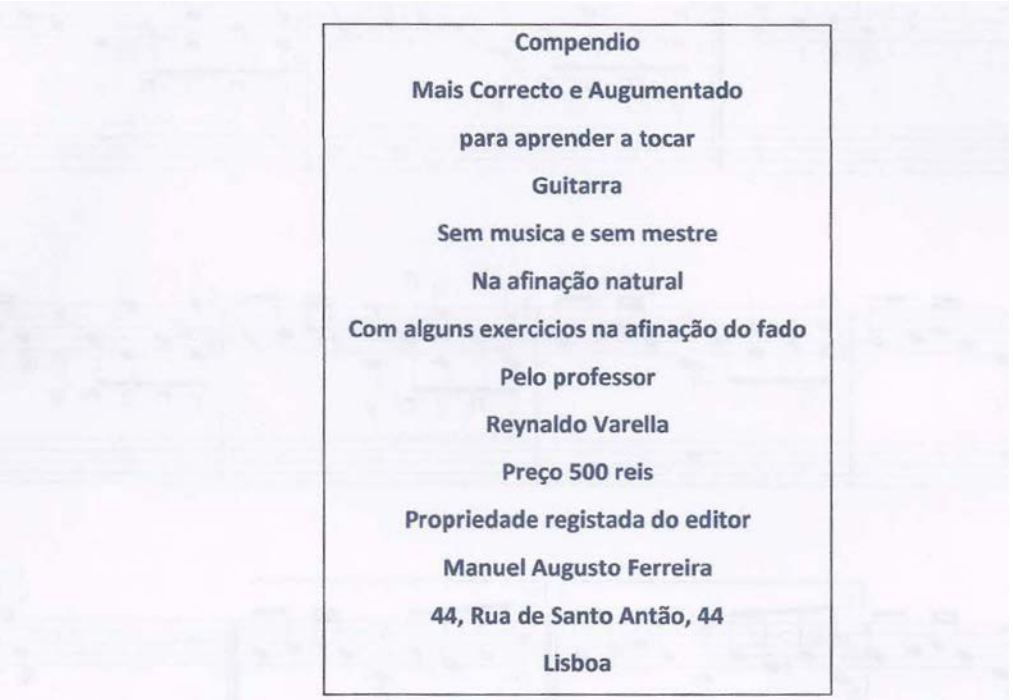


Fig. 34 - Elementos retirados da capa original do Método de Reinaldo Varela (c. 1904-6).

Composto por 51 páginas; 25 cm – capa, contra capa, folha de rosto.

Capa.

Compêndio de guitarra, p. 1.

Na p. 2 – *Typ. Industrial portuguesa*, Rua Arco do Bandeira, 72 e 74 – Lisboa

Folha de rosto é igual à capa p. 3.

Cota – M / 457 **–** anotação manuscrita a lápis de carvão, p.4.

Da Guitarra.

«(...) *Tem-se desenvolvido muitíssimo o gosto por este instrumento a ponto de ser hoje quase um instrumento da moda. O bandolim quase concorre parelha com a popularidade da guitarra* (...)» (Varela, s/d: 5).

Afinação natural **–** esta está em Sol Maior.

«(...) *Comparando a maneira de afinar nas duas afinações (Natural e do Fado), ver-se-á que na Natural a distância de corda para corda é mais regular e por isso mais fácil na execução de certas peças musicais. A afinação Natural tem menos extensão do que a do Fado, Pois começando a Natural na nota Sol (grave), a Afinação do Fado começa na nota Fá (grave), o que dá para esta afinação um aumento de mais 2 meios-tons. A última nota*

agudíssima, que é Sol no 17º ponto da primeira corda é firme tanto para uma afinação como para a outra.» (Varela, s/d: 6).

Fig. 35 – Afinação natural (Varela, c. 1904-6).

Maneira de afinar a guitarra em natural

Na p. 7 – Explicações e exercícios.

Sinais para se poderem ler as músicas nesta afinação, são os mesmos que se usam para a afinação do fado: do Lado esquerdo Cordas; do lado direito Pontos – não indica digitação.

Trata-se de um método de tablatura só com números quer para as cordas quer para os dedos. No 1º exemplo surge logo uma gralha (um 6 para a 5ª corda). A indicação para pisar com o dedo 3 da mão esquerda surge no texto e ainda nem sequer enumerou os dedos. Ficamos portanto sem saber de que dedo se trata.

Continua na p. 8. a explicação para se formar o acorde de Sol maior e a sua dominante à qual também chama segunda posição.

Exercício no tom de Dó natural maior.

Faz travessão no 5º trasto, etc..

Continua na p. 9 com os números para encontrar os desenhos dos dedos e formar os tons, aqui apenas com quatro cordas a que chama exercícios. Apresenta sempre os acordes de tónica e de dominante.

Vai apresentando na p. 10 outros tons maiores e menores.

Na p. 11 – Fado do Conde d'Anadia[27], em Dó menor.

Na p. 12 continua com os números, acompanhados com um traço que significa na mesma corda. As notas mais demoradas, com maior valor, são sinalizadas com um traço no lado superior dos algarismos.

É apresentada nas pp. 13-5. uma Walsa em Sol maior: 1ª parte em Sol; 2ª parte em Dó maior; continua e resolve em Sol maior.

Na p. 16 apresenta o fim do exercício na afinação Natural.

[27] Como já referi anteriormente, não é possível executar estas melodias, pela tablatura que apresenta, se não forem previamente conhecidas e memorizadas pelos tocadores.

Explica a *Afinação do Fado* na p.16.

«*Afinam-se as quartas pelo Ré* [Ré3] *de um piano»* (Varela, s/d: 16). Pelas indicações trata-se de uma afinação em Fá, tomando como exemplo a corda mais grave que é um Fá 2, no som real e não transpositor como é o caso em Manoel Gomes e outros. Indica quais os dedos da mão esquerda para o desenho do corrido em Fá maior de forma textual.

Na p. 17 – Fado corrido menor – indica os dedos da mesma forma para a mão esquerda.

Maneira de tocar o fado com os dois dedos da mão direita, (indicador e polegar), diz ser conveniente ter unhas nestes dois dedos.

> «*Façamos um quadro indicativo das vezes que cada um dos referidos dedos, tem de tocar em determinadas cordas. Dividamos o tema em quatro partes para melhor compreensão.*» (Varela, s/d: 17).

Apresenta um esquema idêntico aos anteriores.

Continua na p. 18. as explicações para a mão direita – diz que os movimentos são repetitivos ao longo do tema.

Significação dos algarismos e sinais.

> *«Poucos sinais apresentarei para não tornar dificultosa a leitura de qualquer trecho musical. (...). os algarismos à esquerda do travessão significarão as cordas, e os da direita os pontos. Um traço por cima de qualquer algarismo, segundo a sua dimensão, indicará, se a nota deve ser mais ou menos prolongada. Para se conhecer quando as notas devem ser tocadas com alguma rapidez, nada se escreverá por cima dos algarismos segundo o que se estiver a tocar contenha uma ou mais notas reunidas num só acorde»* (Varela, s/d: 18-9).

Dá de novo um exemplo.

> «*Nota: os algarismos que tiverem antes um P maiúsculo quer dizer que a nota se tem de tocar com o dedo polegar. Os algarismos que nenhuma letra tenham antes, serão tocadas com o dedo indicador da mão direita.»* (Varela, s/d: 18,19).

Ao longo da p. 20. apresenta variações sobre o tema do fado em tom maior.

As páginas encontram-se trocadas: passa da p. 20 para as pp. 29-32 depois surgem as pp. 21-8 e salta para a p. 33 terminando na p. 37.

Até ao final da p. 38 trata apenas da formação de tons para os quais usa o já citado *pima.*

Na p. 50 – Mostra um pequeno exercício no compasso quaternário, ternário e binário.

Ano de 1925

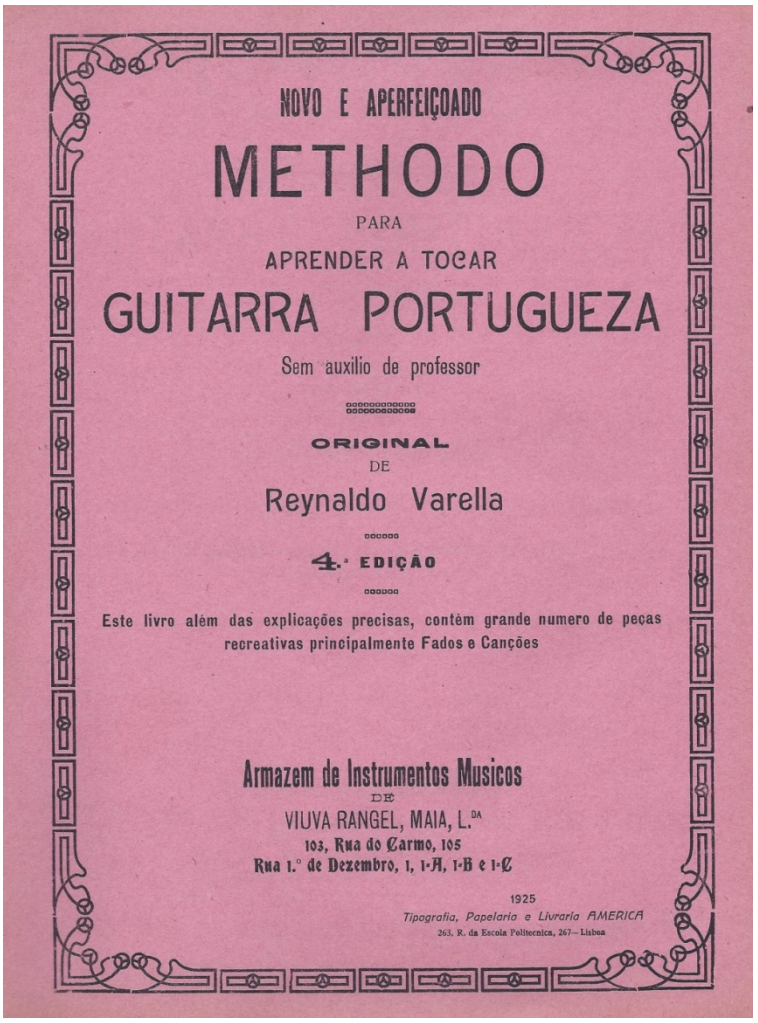


Fig. 36 - Capa do Método de Reinaldo Varela (1925).

Esta monografia, com formato aproximado a uma folha A4, é composta por 49 páginas para além da capa e contracapa.

A p.1 tem os mesmos conteúdos da capa; a p. 2 está em branco; a p. 3 contém o prefácio escrito pelo autor.

Alguns aspetos da segunda monografia.

O prefácio deste método diz o seguinte:

«Este meu compêndio é dedicado aos amadores da nossa Guitarra tão genuinamente portuguesa, e, principalmente aos cultivadores da nossa Canção Nacional, que pelo meu processo de algarismos tão claro e de fácil compreensão, poderão aprender a tocar e a acompanhar os nossos mais belos fadinhos.

Explicarei este meu sistema em duas afinações: na do Fado propriamente dita e na Natural (afinação mais antiga e primitiva), mas menos própria para a nossa Canção Nacional.» (Varela, 1925: 3).

Ap. 4 está também em branco.

A p. 5 inicia com uma descrição física da guitarra referindo as madeiras e os restantes apetrechos, que fazem parte integrante do instrumento, e quais as funções que cada um exerce na sua mecânica. Explica ainda como se deve colocar a mão direita sobre o tampo e diz que apenas o dedo mínimo se deve apoiar no mesmo ficando os restantes dedos livres para tocar nas cordas. Também neste método o autor prevê o uso do *pima* para além da *figueta:*

«(…). Se tocarem fados com as suas competentes variações, empregarão o dedo indicador e polegar. Se aprenderem trechos de música a solo isto é, sem outro instrumento a acompanhar, então empregar-se-ão todos os dedos no acompanhamento em acordes.» (Varela, 1925: 5).

Diz que as unhas da mão direita exceto a unha do dedo mínimo devem estar algo crescidas, mas nunca em bico. Por seu lado, as unhas da mão esquerda devem ser cortadas rentes à exceção do dedo polegar, para que os dedos possam pisar as cordas convenientemente sobre os trastos. Lembra que a palma da mão esquerda não deve ficar encostada ao braço, a posição do corpo bem direita e os pés unidos, e que a guitarra deve pousar sobre as coxas ficando levemente inclinada para a esquerda[28].

Ainda nas pp. 5-6 explica como se deve afinar para ter a afinação do Fado Corrido e qual o calibre das cordas que deve ser utilizado, sem esquecer a diferença de oitavas nas últimas três cordas. Indica ainda na p. 6, como se pode afinar por relatividade e, para quem tiver um piano por perto, quais as teclas que devem ser tocadas. Esta última diz claramente qual a afinação ou seja, qual o som real e o nome das notas que já era usado nesta época e já referida por A. F. Maia que era Si; Lá; Mi; Si; Lá; Ré, do agudo para o grave.

[28] Se o discípulo colocar a guitarra da forma como Reinaldo Varela recomenda não sei como irá conseguir segurar o instrumento sem que a escala deste se apoie na palma da mão esquerda. A minha opinião é que a guitarra deve ser pousada sobre a coxa direita, para os destros naturalmente, e segura pelo braço e os dedos anular e mínimo da mão direita apoiados sobre o guarda-unhas, abdicando da utilização do *pima*.

Fig. 37 - Afinação do fado (Varela (1925).

Quanto à *Afinação Natural* é aqui apresentada de uma forma pouco clara. Principia pela afinação por relatividade como fez para a do Fado Corrido, indicando naturalmente diferentes pontos para encontrar o som desejado. Também aqui não esquece a diferença de oitavas nas últimas três cordas. Contudo, não dá indicações sobre o calibre indicado para cada corda, o que leva a supor que seriam os mesmos calibres usados na afinação do *Fado Corrido*. Quando explica a forma de afinar pelo piano surge a confusão. As notas indicadas são: Si; Láb; Mi; Si; Láb; Mi, do agudo para o grave.

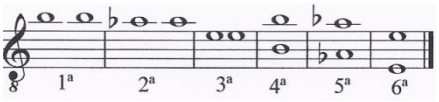


Fig. 38 - Afinação natural (Varela, 1925).

Se a afinação Natural tem por base a formação do acorde perfeito maior, porque não chamar à 2ª e 5ª corda Sol# no lugar de Láb? Por outro lado leva-nos a concluir que a *Afinação Natural* está, aqui, a ser transposta uma 3ª maior superior (som real) e não escrita uma 5ª perfeita acima, como outros autores, entre os quais João Vitória e Manuel Gomes, usaram naquela época e que era: Ré; Si; Sol; Ré; Si; Sol.

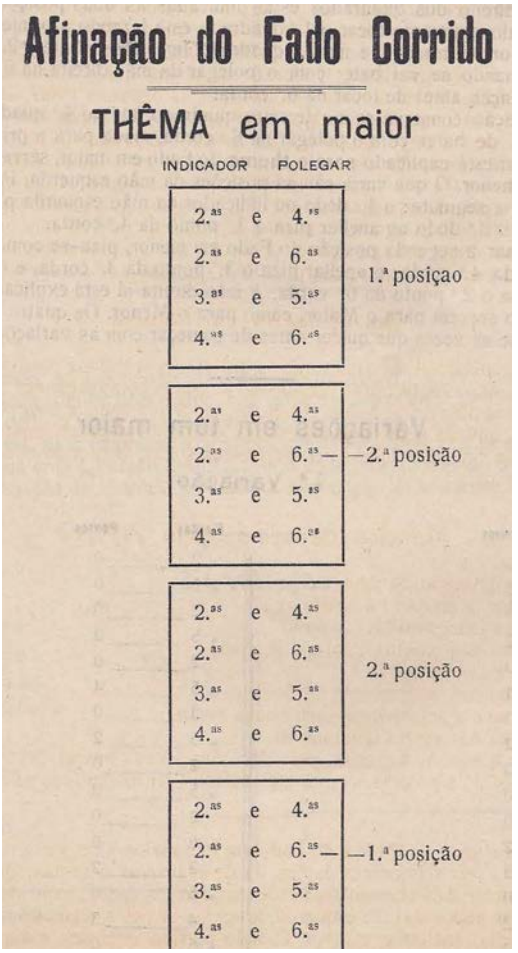


Fig. 39 – Fado Corrido em Ré Maior (Varela, 1925: 7).

Este tema trata de uma forma de *Fado Corrido* no modo Ré maior, seguido de dez pequenas variações que, em conjunto com as explicações vão da p. 7 até meio da p. 17. A meio da p. 17, apresenta a mesma temática desta vez no modo menor a que chama, à semelhança de outros autores da época, *Fado Corrido* em tom menor, iniciando logo com a primeira variação e terminando com uma décima na p. 23.

As pp. 24 até parte da p. 28 são dedicadas à temática coimbrã a que o autor chama *Fados com Acordes*. O tema, no tom de Sol menor, baseia-se em 4 notas melódicas tocadas com o dedo polegar com um ritmo próximo da semicolcheia-colcheia pontuada sendo a quarta nota, do 1º tempo, uma semínima. A entrada em anacruse (supostamente), seguida de um acorde repetido 4 vezes em colcheias. O percurso harmónico é o seguinte: Tónica, Dominante, Tónica, Subdominante, Dominante, Tónica. A indicação que dá para a execução dos acordes é a seguinte:

«*Os acordes que aparecem no Fado de Coimbra são tocados com o dedo indicador da mão direita, arrastando para cima e para baixo quatro vezes.»* (Varela, 1925:24). Na sequência deste tema seguem-se seis variações melódicas das quais a 3ª e a 4ª são mais ligeiras, a 5ª mais lenta e a 6ª e última lenta; e termina com uma cadência de dominante tónica.

As pp. 28-30 são dedicadas ao Fado da Mouraria que pouco difere do Fado Corrido estando inclusive no mesmo tom. Nas pp. 30-1 encontramos o *Vira de Coimbra*, tema popular que o autor divide em 3 partes ABC com o seguinte percurso harmónico: Tónica, Dominante, Tónica, Subdominante, Dominante, Tónica. O mesmo acontece com o *Fado da Meia-noite*, p. 32-4 no tom de Mi menor que apesar de algumas variações melódicas, tal como nos anteriores, mantem o percurso harmónico que ainda hoje é usado.

O final da p. 34 dá início ao tema *Recordações da Arrábida*, em tempo de valsa no tom de Sol maior que termina no início da p. 37. Quem não conhece o mesmo terá grande dificuldade em encontrar o ritmo que o autor pretende apesar dos sinais que continua a colocar sobre os números que correspondem às notas e ao hipotético valor das mesmas. Assim, na sequência de traços sobre os algarismos que indicam as notas a tocar, surge agora um outro sinal (uma pequena linha em arco sobre os números) que indica que as notas devem ser tocadas com maior rapidez.

Ainda na p. 37 surge o *Fado Portuense* no tom de Ré maior. Estamos na presença de mais uma forma de fado corrido que apesar de, segundo o autor, mais ligeiro, utiliza a mesma técnica dos fados anteriores ou seja, a *figueta*, com duas variações sempre no mesmo ritmo terminando assim a exposição correspondente à afinação do fado corrido na p. 39.

As pp. 40-6 são dedicadas a 4 peças recreativas, segundo o autor, na afinação natural. Assim temos: *Fado Conde d' Anadia*; *Marcha Brilhante*; *Fado das Mãos Pequenina*s e *No Baile*.

O *Fado Conde d'Anadia* é, aqui, relativamente fácil de se compreender, por comparação com as transcrições de J. M. dos Anjos, C. das Neves e de J. Vitória; caso contrário seria muito difícil uma vez que notas com valores alterados, tais como pontos de aumentação, não são percetíveis nas indicações de Reinaldo Varela. Quanto à *Marcha Brilhante, Fado das Mãos Pequeninas* e *No Baile* será necessário uma

transcrição cuidada e morosa e que neste contexto não tem significado. Termina com a seguinte nota:

> *«Quando os acordes são de duas ou três notas, empregam-se o dedo indicador, medio e anelar, em puxadas como na viola-francesa.»* (Varela, 1925: 46).

Verifica-se que este método de Reinaldo Varela, não vai além da tentativa de uma "tablatura" extremamente deficiente quando comparado com outros métodos como por exemplo o de João Vitória cuja sinalética, se lhe extrairmos a notação musical, é mais precisa uma vez que para além das indicações para a mão direita e para as cordas apresenta também digitação para a mão esquerda, facto inexistente neste método.

Por outro lado a produção de Reinaldo Varela parece ser bastante extensa uma vez que para além destes métodos de guitarra existem o *Método fácil de viola-francesa para aprender sem música* (c. 1890), cota: M. 2436 V*., Método prático e simples para aprender a tocar bandolim sem música* (c. 189-), cota: M.P. 127 A., *Cantos populares, 12 fados para piano* (c. 1900). Cota: M.P. 1192//82 A., pela ordem seguinte: - *Fado Visconti*, em Sol maior com modulação à dominante em compasso binário; - *Fado Lisbonense* em Dó maior com modulação à dominante em compasso binário; - *Fado da Ribeira Nova* em Mi menor em compasso binário (vagaroso); - *Fado da Salas* em Lá menor em compasso binário; - *Fado da Mouraria*, em Fá maior em compasso binário; - *Fado Choradinho* em Lá menor em compasso binário; - *Fado Serenata do Hilário*, em Fá maior em compasso binário; - *Fado Atroador*, (movimento de tango), em Fá maior em compasso binário; - *Fado d'Anadia* em Ré menor em compasso quaternário; - *Fado da Figueira da Foz*, em Ré menor em compasso binário; - *Fado do Zé Povinho*, em Sol maior em compasso binário; - *Fado Corrido* em Fá menor em compasso binário. Isto para além de uma infinidade de registos fonográficos em fase de catalogação.

Anos 20, século XX, *A Guitarra sem Mestre*, *Método de Guitarra* de João Victória.

Não se conhece a data de edição deste método que está dividido em quatro partes. Tão pouco sabemos se a sua edição foi faseada ou não. É suposto que não tenha existido qualquer atualização ou revisão em qualquer das partes, uma vez que a reedição das partes terá sido feita à medida que a sua venda era efetuada. Assim, tenho em meu poder a 14ª edição da primeira parte; a 9ª edição da segunda parte; a 5ª edição da terceira parte e a 5ª edição da quarta parte. O formato deste método está próximo do formato A4 sendo que cada uma das partes é composta por capa, contracapa e 16 páginas o que representa bastante capacidade organizativa. A edição foi realizada pela Gráfica Santelmo, Lda. Lisboa.

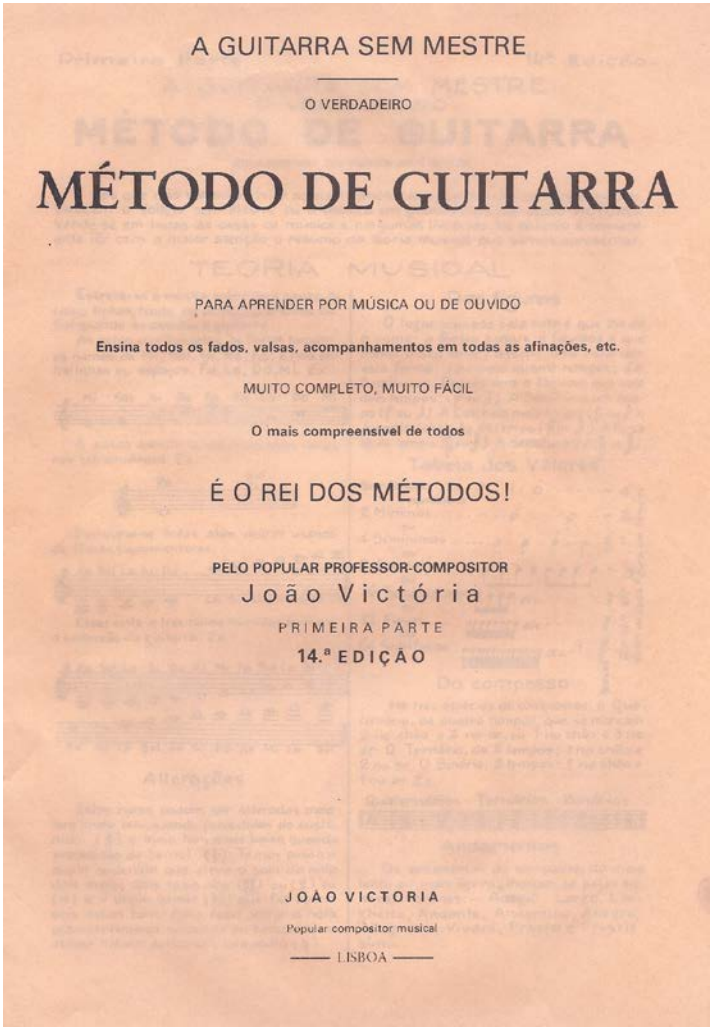


Fig. 40 - Capa do Método de João Victória 1ª parte (c.1920-9).

A capa da primeira parte e da quarta, que aqui apresento, são iguais, razão porque as apresento desta forma. O mesmo acontece com a 2ª e 3ª partes.

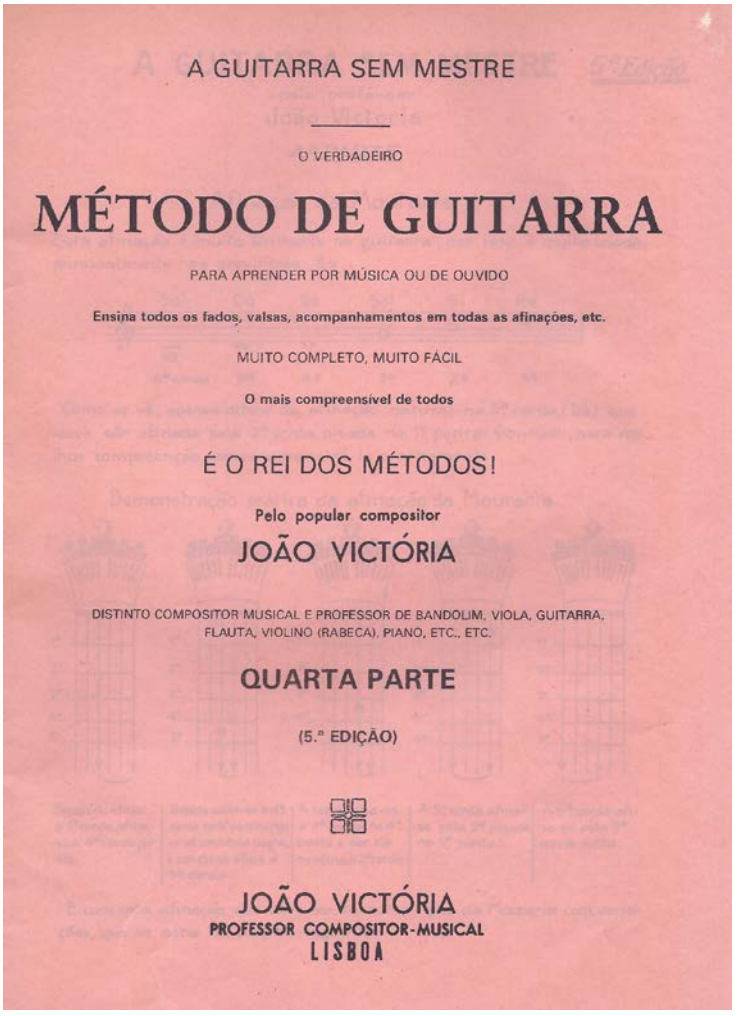


Fig. 41 - Capa do Método de João Victória 4ª parte (c.1920-9).

A primeira parte deste método de João Victória (que teve pelo menos 14 edições) é dedicada a um pequeno resumo de teoria musical fazendo referência ao estabelecimento das notas na pauta. Indica a clave de sol como base de para a escrita da guitarra e expõe as notas sobre linhas e sobre os espaços. Faz referência às linhas e espaços suplementares e define a extensão da guitarra em 23 notas com início no Fá 2, nota mais grave, até ao sol 5, nota mais aguda. Aborda os símbolos dos sustenidos e dos bemóis, quer simples quer duplos e a função do bequadro naquele contexto. Dá exemplo das figuras musicais, a respetiva tabela do valor das mesmas assim como as pausas inerentes a cada figura, e enumera 3 espécies de compassos: quaternários,

ternários e binários, nos quais inclui os respetivos compostos. Por fim, indica a nomenclatura dos andamentos do mais lento para o mais ligeiro.

Na p. 2 apresenta uma tabela que contem todas as notas da 1ª posição, que para o autor se situa entre o 1º e o 7º trasto a que chama pontos. Sem dúvida curioso mas pouco prático. Nesta surge a afinação a que correspondem as notas do agudo para o grave: Ré, Dó, Sol, Ré, Dó, Fá.

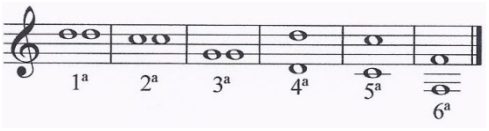


Fig. 42 - Afinação do fado (Victória, c. 1920-9: 1ª parte, p. 2).

Segue com uma escala cromática ascendente e descendente abrangendo duas oitavas e uma terceira maior para a qual indica uma digitação de acordo com a sua 1ª posição mas que se revela pouco realista. Faz referência à mão esquerda enumerando os dedos por 1 para o indicador seguindo a ordem normal para os restantes sendo que o dedo polegar é representado por um x. Para a mão direita apresenta o já conhecido *pima* e uma novidade, a palheta, naturalmente por influência do bandolim. Não faz portanto referência à técnica do dedilho.

Encontramos na p. 3 uma outra tabela a que chama Tabela das escalas de cada corda da guitarra *Afinação do Fado*, acompanhada de uma pauta para cada corda com as respetivas notas cromáticas desde a nota solta até ao 17º espaço. Nas pp. 4-5 faz a demonstração prática da afinação do fado, diz que as cordas se contam do agudo para o grave, indica o calibre das cordas a utilizar, como se devem usar as unhas de ambas as mãos, da escolha e conservação da guitarra, como se deve posicionar e segurar o instrumento, desenvolve a *ponteação* (dedos da mão esquerda), a dedilhação (dedos da mão direita) onde reforça novamente o *pima* e a *palheta* que justifica para tocar em trémulo. Apresenta ainda um pequeno exercício com figuras de semibreves em cordas soltas onde estipula que as três primeiras cordas devem ser tocadas com o dedo indicador e as restantes três com o dedo polegar. Não especifica a técnica mas trata-se naturalmente da *figueta*. Indica que o mesmo exercício deve ser executado com a palheta.

A p. 6 inicia com uma suposta escala diatónica que principia com a nota mais grave da guitarra, Fá2, até ao Lá4, sem qualquer alteração. Refere-se naturalmente a uma sequência de notas por graus conjuntos, e não a qualquer sentido de tonalidade, uma vez que estamos em presença do modo de Fá maior onde sobressai o intervalo de 4ª aumentada. À semelhança de outros autores daquela época apresenta uma linha sob a pauta colocando por cima os números das cordas em que as notas devem ser tocadas e, por baixo os números dos trastos, em que o "0" representa a corda solta. Ainda por baixo os dedos da mão esquerda numerados de 1 a 4 sendo o polegar representado por um "x". Surgem também indicações para a mão direita "*p*" para o polegar e "*i*" para o indicador. Contudo não dá indicação sobre técnicas de dedilhação ou seja, de ataque. Expõe um conjunto de exercícios por intervalos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª e 8ª até à p. 9, sendo que o primeiro, em terceiras, é apresentado com figuras de semibreve, principia na 5ª corda (nota Dó3) e percorre as restantes. Os exercícios seguintes são apresentados com figuras de semínima, principiam todos na 6ª corda (nota Fá2) e apresentam um Si bemol na armação de clave. Nenhum deles ultrapassa o 7º trasto pois, segundo o autor é o limite da primeira *posição*, sendo a nota mais aguda um Lá4. De permeio daqueles exercícios, na p. 7 explica como funcionam o sustenido, o bemol e o bequadro. Na p. 9, a seguir ao exercício de intervalos de 8ª, faz, uma importante observação que é a possibilidade de uma mesma nota poder ser tocada em mais que uma corda. Sem dúvida que tem razão. Só que logo no primeiro exemplo comete um erro quando diz que o Ré da 4ª corda é por vezes tocado na 3ª corda quando deveria dizer 5ª corda! Será naturalmente um lapso que apesar de tratar-se da edição 14º, nunca foi corrigido. Parte-se portanto do princípio de nunca terá sido feita qualquer atualização ou revisão deste método.

Após a *observação importante*, ainda na p. 9, surge um exercício em semínimas, também no tom de Fá Maior que sobe diatonicamente passando por todos os graus da escala, novamente limitada ao 7º trasto e tendo o Lá4 como nota mais aguda. As notas utilizadas em cada grau são as que definem o próprio grau, seguidas do respetivo 5º e 6º grau, com repetição do 5º. Trata-se de um compasso quaternário, facto comum aos exercícios anteriores.

As pp. 10-1 trazem-nos material novo: *Exercícios preparatórios para tocar o fado*. Apresenta a escala de Fá Maior com a extensão de duas oitavas e uma 3ª maior (Fá2 a

Lá4), com indicação das cordas onde as notas devem ser tocadas, os pontos, os dedos da mão esquerda e o polegar e indicador da mão direita. Uma vez que não apresenta qualquer indicação técnica, continuo a pensar que é a técnica da figueta que está a ser utilizada, embora não de forma alternada, como é apanágio daquela. Segue-se mais dois exercícios em harpejos de tónica e dominante de Fá Maior ainda em compasso quaternário. A p. 11 é mais enriquecedora nos exercícios que apresenta. Apresenta o compasso binário e, com ele, novas figuras rítmicas em três exercícios diferentes: o primeiro em ritmo de divisão binária e figuras de mínima e semínima, indica a técnica da figueta; o segundo, também em compasso binário, apresenta a figura de colcheia, para servir um harpejo na tónica e dominante de Fá Maior mas em tercinas no qual surge a indicação para a mão direita de *p* para a primeira nota (baixo) e *i* para as restantes cinco do compasso[29]; o terceiro e último exercício desta 1ª parte, em semicolcheias, ainda em Fá Maior T e D, em harpejos e compasso binário.

As pp. 12-6 apresentam, cada uma delas, um fado diferente:

– *Fado Corrido* em Fá Maior com três pequenas variações p. 12;

– *Fado Corrido menor* em Fá menor, com duas pequenas variações p. 13;

– *Fado em Sib Maior* p. 14. É também um género de Corrido com três pequenas variações;

- Fado em Dó menor (*Fado da Mouraria*) p. 15. Não deixa de ser um Corrido menor com três pequenas variações;

– Fado em Sol menor (*Fado da Meia Noite*) p. 16. Este fado apresenta na realidade semelhanças com o *Fado Meia-noite* que hoje se conhece cujo percurso harmónico tem por base o 1º, 5º e 4º graus. Contudo o que aqui é apresentado é um menor com uma primeira variação ao 4º grau e uma segunda que não respeita o percurso harmónico da anterior.

A finalizar a primeira parte do seu "Método de Guitarra" João Victória diz o seguinte:

> «*Todos estes fados se podem dedilhar de uma outra Forma, da qual trataremos na 2ª, 3ª e 4ª parte, assim como da formação de todos os tons maiores e menores e doutras afinações de lindíssimo efeito.»* (Victória, c. 1920: 16, 1ª parte).

[29] A técnica da figueta resultaria melhor, uma vez que garante a execução da tercina mais regular.

Na verdade as dedilhações que apresenta não vão além da técnica da figueta para esta forma de harpejos, deixando as variações, nas quais encontramos sequências de notas por graus conjuntos, sem qualquer indicação para a mão direita.

2ª Parte: 9ª edição.

Da formação dos tons na afinação do fado.

Na p. 1 começa por dizer que cada tom tem três acordes. Refere-se aos três acordes que, entre si, aglutinam todas as notas de uma qualquer escala:

- o 1º grau que dá o nome à escala e respetiva tonalidade, a que chama *cadencia ou 1ª*;

- o 5º grau desse mesmo tom a que chama *precedência ou 2ª*;

- o 4ª grau também do mesmo tom a que chama *transcendência ou 3ª* .

Quanto à 1ª, 2ª e 3ª, são termos que ainda hoje usam nos meios fadistas; no que se refere aos termos *cadência, precedência* e *transcendência* no sentido de graus de uma escala, confesso desconhecer tal nomenclatura. Estará o autor a referir-se aos acordes de *dominante, subdominante e sobredominante*?

Explicação dos sinais.

Refere-se a um conjunto de símbolos que permitem entender e pôr em prática os vários exercícios que vão surgindo ao longo do método. Volta a fazer referência ao *pima* (polegar, indicador, médio e anular) da mão direita. Dizendo ser esta a melhor forma de fazer os acordes.

A finalizar esta p. faz a seguinte observação:

> «*Observação como costumam afinar a 6ª corda da guitarra (Fá) pelo Ré da viola (violão), e a 5ª corda (Dó) pelo Lá, etc., vão escritos entre parênteses os tons correspondentes à viola. Este uso tem sido a causa do vulgo chamar ao tom de Fá da guitarra, tom de Ré e ao tom de Dó, tom de Lá, etc., o que não deve ser.»* (Victória, c. 1920: 1, 2ª parte).

João Victória assume assim a guitarra como um instrumento transpositor afinado em Mi bemol.

Na sequência da anterior *observação* toda esta 2ª parte é dedicada à formação dos tons na *afinação do fado*. Estes são a base de toda esta 2ª parte da p. 2 à p. 14. Estão exemplificados através de um diagrama que reproduz a escala da guitarra no qual expõe desenhos que permitem realizar as tonalidades desejadas. A nomenclatura empregue é a 1ª, 2ª e 3ª para os acordes de 1º, 5º e 4º grau.

As pp. 15-6 são dedicadas ao *Acompanhamento dos fados em todos os tons Afinação do fado*. Exemplifica, em pauta, com devem ser tocados os *respetivos desenhos*. Contudo, não deixa de indicar a página onde se encontram as ditas *posições*. Faz, mais uma vez, referência ao *pima* e dá as respetivas indicações dos dedos e das cordas.

A finalizar remete-nos para a 3ª parte:

> «*Ver na 3ª parte a continuação dos acompanhamentos, a dedilhação do fado em todos os tons maiores e menores, valsas, etc., e bem assim a formação de todos os tons na afinação natural, e diversos fados de lindo efeito em afinações especiais, etc., etc.*» (Victória, c. 1920: 16, 2ª parte).

3ª Parte: 5ª edição.

Acompanhamento do fado em todos os tons (Continuação da 2ª parte).

Esta ocupa toda a p.1 e parte da p.2 e que termina da seguinte maneira:

> «*Em qualquer destes tons se pode tocar um fado e variações, como se pode ver na 4ª e última parte deste método, onde também se trata da afinação do fado da Mouraria e outras afinações especiais, assim como lindíssimos fados de belo efeito, valsas, etc., etc.. por agora vamos tratar da afinação natural, que é uma das mais brilhantes na guitarra e a que melhor se presta para acompanhamentos, e bem assim para todas as melodias, embora certas musicas brilhem mais na afinação do fado corrido.*» (Victória, c. 1920-9: 2, 3ª parte).

Ainda na p. 2 apresenta a *Afinação natural*, transposta a uma 5ª perfeita superior ou seja, de Dó para Sol.

Fig. 43 - Afinação natural (Victória, c. 1920-9: 3ª parte, p. 2).

A p. 3 é toda ela dedicada às notas da guitarra na afinação natural através de uma *Tabela das escalas de cada corda da guitarra* que vai da corda solta até ao 17º trasto e, uma pauta para cada corda na extensão de um intervalo de 12ª perfeita.

As restantes pp. 4-16 são dedicadas à forma de afinar, à extensão, à enumeração dos dedos, das cordas e dos pontos e aos desenhos e posições da guitarra nesta afinação. Continua a utilizar a terminologia – 1ª, 2ª e 3ª. Termina com mais um recado: «*É importantíssimo o estudo da quarta parte deste método.*» (Victória, c. 1920: 16, 3ª parte).

4ª Parte: 5ª edição.

A 4ª parte inicia com a apresentação de *Afinação da Mouraria*, cuja diferença para a afinação natural é apenas de meio-tom ascendente na 5ª corda (no lugar de um Si2 está um Dó3).

Fig. 44 - Afinação natural por 4ª ou da Mouraria (Victória, c.1920-9: 4ª parte, p. 1).

Contudo não deixa de demonstrar a sua prática, como sucede com todas as afinações e scordaturas, na totalidade de seis. As scordaturas são apenas para a um fado cada: *Fado de Setúbal*, *Fado Inês de Castro* e *Fado da Madrugada,* não se conhecendo outra utilização.

Voltando à *Afinação da Mouraria* (Ré, Si, Sol, Ré, Dó e Sol, do agudo para o grave), como já vimos, diz o seguinte: *Esta afinação é muito brilhante na guitarra; por isso é muito usada, principalmente nas províncias* (Victória, c. 1920: 1, 4ª parte). As pp. 2-3 são preenchidas pelo tema e seis variações do *Fado da Mouraria* no tom de Dó Maior. Este fado, nada tem a ver com o Mouraria que hoje os guitarristas tocam para além do percurso harmónico que continua a ser de tónica e dominante, no modo maior e em compasso binário.

As pp. 4-5 são dedicadas ao *Fado de Setúbal* cuja afinação, do agudo para o grave é a seguinte: Ré4, Si3, Fá#3, Ré3, Lá2 e Mi2.

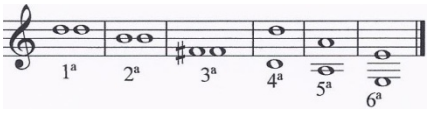


Fig. 45 - Scordatura para o fado de Setúbal (Victória, c.1920-9: 4ª parte, p. 4).

O percurso harmónico, no tom de Sol Maior, anda à volta do 1º, 5º, com modulação ao relativo menor, 6º grau por intermédio da dominante deste, em harpejos e em compasso quaternário. No 2º e 3º compasso encontramos uma nota Sol2 que supostamente deveria ser um Lá2 para que possa assim harmonizar com o acorde de dominante de Sol.

Nas pp. 6-7 a afinação e partitura do *Fado Ignez de Castro*, do agudo para o grave: Ré4, Si3, Sol3, Ré3, Lá2 e Mi2.

Fig. 46 – Scordatura para o fado Inês de Castro (Victória, c.1920-9: 4ª parte, p. 6).

Este fado, com tema e variação, está escrito no modo menor (Lá menor), num compasso binário (C cortado ou 2/2). O percurso harmónico está limitado ao 1º, 5º e 4º grau. À semelhança dos anteriores, não tem qualquer indicação de andamento mas, pelas caraterísticas da escrita parece tratar-se de um andamento lento. Apresenta, finalmente, algo referente à técnica do dedilho que explica da seguinte forma: «*Este sinal → adiante de um algarismo é para se tocar a mesma corda duas vezes: uma para cima outra recuando o dedo.»* (Victória, c. 1920: 7, 4ª parte).

As pp. 8-9 trazem-nos mais um fado e mais uma scordatura, e a partitura do *Fado da Madrugada,* do agudo para o grave: Dó#, Lá, Fá#, Ré, Si, Sol.

Fig. 47 – Scordatura do fado da Madrugada (Victória, c.1920-9: 4ª parte, p. 8).

A característica mais evidente neste fado é a sua modulação ao 4º grau passando pela dominante deste a que chama 4ª posição para além do desenvolvimento rítmico que se torna mais melódico. Quanto à sua base temática pouca diferença faz em comparação com os fados anteriores, a não ser as diferentes tonalidades em que estão escritos. O facto de uns estarem escritos em compasso binário, outros em quaternário, em nada altera o sentido temático ou rítmico, uma vez que se encontram escritos em compasso binário; a base temática é desenvolvida de dois em dois compassos; se escrito em quaternário, a mesma ideia ocuparia apenas um compasso.

Nas pp. 10-11, apresenta uma valsa, para ser tocada na afinação do fado. Trata-se apenas da melodia que poderá ser tocada em qualquer afinação. Toda a sinalética encontrada na partitura, dirigida à mão direita, diz respeito à palheta, como indica o

próprio autor. Trata-se claramente da forte influência do bandolim que ainda nesta época ensombrava a guitarra.

A p. 12 é dedicada a um dos fados mais explorados da guitarra: *Fado Lopes*, a que o autor chama em primeiro lugar *Fado de Campolide* no tom de Sol menor. Não refere, contudo o compositor, que será José Lopes. Trata-se de uma partitura muito simples que apenas indica, como as anteriores, a sua temática cujo percurso harmónico é o seguinte: tónica (1ª), dominante (2ª), dominante do 4º grau (3ª), subdominante (4ª). A ideia de que a terminologia 1ª, 2ª e 3ª se aplica ao 1º, 5º e 4º grau, não se confirma neste método, uma vez que à medida que os diferentes tons vão surgindo, assim lhes chama 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, etc..

A p. 13 leva-nos ao encontro do acompanhamento do *Fado da Águia* ou *Blak.* O que o autor nos apresenta não vai além do acompanhamento deste fado, cuja linguagem mais parece o acompanhamento direcionado à viola e muito pouco uma linguagem que diga respeito à guitarra, contudo possível de executar. O percurso harmónico, com base em Dó menor, resume-se à tónica, dominante e relativa maior, passando pela respetiva dominante desta. O compasso é quaternário.

Na p. 14 encontramos o *Fado do Conde d´Anadia*, escrito num compasso de 2/2, no tom de Dó menor. Neste fado o autor apresenta a apogiatura simples de uma forma bastante confusa: «(…) *Quando dois números se acham ligados por este sinal, Ex.:* [22 com uma ligadura por cima, como que a ligar uma nota a outra, aumentando assim a sua duração], *quer dizer que a 1ª nota se deve tocar com a máxima rapidez, recuando-se rapidamente o dedo para dar a nota seguinte (…).»* (Victória, c. 1920: 14, 4ª parte). Não será a melhor forma de explicar a execução de uma *apogiatura*. Em contrapartida, esta transcrição é muito mais clara e elucidativa do que aquela que encontramos no método de João Maria dos Anjos.

À semelhança de todos os fados aqui apresentados, nenhum deles tem uma melodia definida, mas apenas a forma temática de acompanhamento dos mesmos. Por outro lado as diferenças temáticas não são tão diferentes que por si só definam o fado que se está a tocar. Essa definição está diretamente ligada ao tom em que se está a tocar.

A p. 15 apresenta-nos dois fados: o 1º em Fá maior *Fado Corrido floreado*; o 2º *Outro Fado em Si b*. Estes dois fados no fundo serão o mesmo, apenas o tom difere e

permite naturalmente a um suposto cantor(a), criar uma melodia diferente para uma mesma temática. No entanto estes dois fados já se aproximam, na sua ornamentação, ao Fado Corrido atual e ao qual errada e insistentemente chamam *Fado das Horas* que na realidade é o nome de uma letra[30].

A p. 16 e última deste método apresenta-nos uma escala cromática na afinação natural e um pequeno trecho em tempo de marcha *O Cordelinho* ou *Garoto do Pião* para tocar com palheta segundo o autor. Dá a entender que João Victória teve como objetivo, para esta última parte do seu método, apresentar pelo menos uma peça escrita em cada uma das afinações que apresentou. Deu naturalmente mais ênfase à *Afinação do Fado*, ou *do fado Corrido*, como outros autores lhe chamam, e à afinação natural.

[30] Não vamos discutir *estilos* caso contrário, teríamos, em cada cantor(a) inspirado, tantos fados, quantas vezes os cantasse. E, como já frisei, basta alterar o tom para que um fadista faça um estilo diferente.

Ano de 1929, *A Guitarra Portuguesa* por Manoel Gomes.

Cota: M. P. 251 V.

Fig. 48 - Capa do Método de Manoel Gomes (1929).

Pelo título seria suposto existir uma segunda parte, no entanto não temos conhecimento da sua existência.

A p. 1 faz de novo referência ao título da monografia e apresenta um desenho da guitarra onde enumera todas as partes da mesma:

- Voluta; - Chapa de leque; - Pestana; - Braço; - Pontos; - Cordas; - Tampo; - Ilharga;

- Boca ou Espelho; - Caixa-de-ressonância; - Cavalete; - Atadilho (Gomes, 1929:1).

Diz que o tocador tem necessidade de conhecer os nomes das peças que compõem o seu instrumento para quando a elas precise de se referir.

Apresenta um desenho que representa a posição ideal do tocador.

Começa por apresentar na p. 3 as escalas da guitarra nas três afinações.

Indica algumas abreviaturas tais como C = cordas; P = pontos; D = dedos; o "*i*" para o dedo indicador e "*dp*" para o dedo polegar da mão direita. Para a mão esquerda segue a nomenclatura corrente sendo que o polegar é representado pelo signo +. Os algarismos romanos (de I a VI) representam as cordas. Na generalidade dos autores de pedagogia para instrumentos trasteados, a numeração romana indica os trastos.

As afinações a que se refere são:

- Afinação do fado corrido. Este autor, à semelhança de outros, como é o caso de J. Vitória afinam a guitarra em Fá ou seja, do agudo para o grave – Ré4; Dó4; Sol3; Ré3; Dó3; e Fá2. Aos acordes de tónica, dominante e subdominante, chama também 1ª, 2ª e 3ª. Diz ainda que o tom brilhante de cada afinação é aquele que tem maior número de cordas soltas. No entanto apresenta um acorde de Fá maior com uma nota Ré no agudo ou seja, um acorde de 13ª sendo para todos os efeitos, um acorde composto; o acorde de dominante é também um acorde composto mais concretamente de sétima da dominante com a 9ª agregada na 2ª inversão; a subdominante é também um acorde de 13ª. Na pauta a nota Si deveria estar bemolizada, o que não é o caso. Acredito ser um lapso uma vez que logo de seguida explica qual é a função do bemol.

A p. 4 é dedicada à afinação natural que aqui surge transposta para Sol maior. Assim temos do grave para o agudo – Sol2; Si2; Ré3; Sol3; Si3; Ré4.

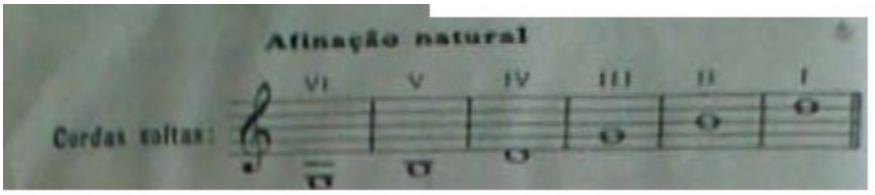


Fig. 49 - Afinação natural (Gomes, 1929: 4).

> [Começa por dizer que] *«Acorde é a execução simultânea de sons diferentes. A execução na guitarra é a seguinte: colocam-se os dedos da mão esquerda em posição fixa de modo a não impedir a vibração das cordas soltas. O dedo polegar da mão direita desliza por todas as cordas a partir da 6ª, ao mesmo tempo, em movimento inverso, o indicador desliza partindo da 1ª para a 6ª regressando sobre as cordas.»* (Gomes, 1929: 4).

Na p. 5 apresenta a afinação do fado Mouraria que, como a afinação natural, está transposta para Sol sendo do agudo para o grave – Ré 4; Si3; Sol3; Ré 3; Dó3; Sol2.

À semelhança das afinações anteriores, apresenta um diagrama para demonstrar como se formam os acordes de tónica (1ª), dominante (2ª) e subdominante (3ª). Informa-nos ainda que *«A afinação do fado da mouraria, que também se chama Sobrenatural, emprega-se também no Fado Robles»* (Gomes, 1929: 5).

Ainda na p. 5, para além de *«Exercícios para decorar o lugar das notas na afinação do corrido,* [apresenta-nos] *O trémulo* [vulgarmente chamado trinado] *indica-se por três traços na cauda da nota* [exemplifica] *e executa-se com um leve e rápido movimento de vai e vem, feito pelo dedo indicador da mão direita; devendo o principiante exercitar-se até conseguir o mais perfeito isocronismo.»* (Gomes, 1929: 5).

Podemos ver na imagem as preocupações técnicas do autor.

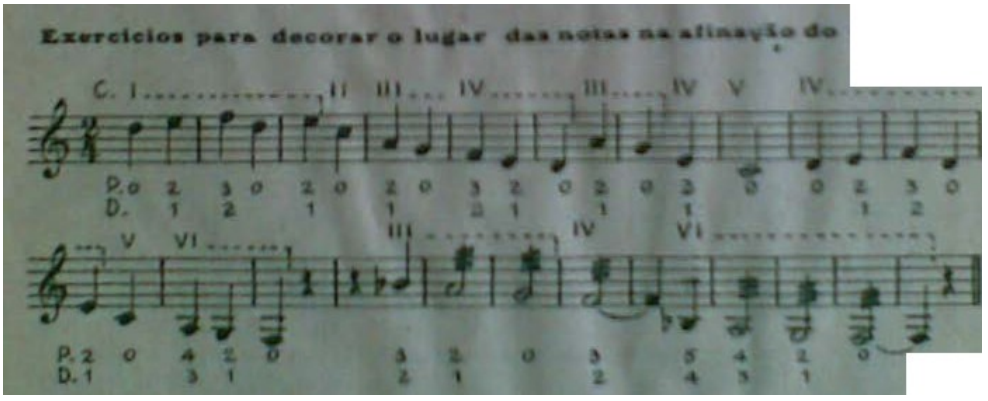


Fig. 50 – Exercícios na afinação do fado corrido (Gomes, 1929: 5).

Toda a página 6 é dedicada à afinação do fado corrido onde o autor indica as notas naturais em cada corda desde a nota solta, até ao décimo sétimo trasto.

A p. 7 é ainda dedicada às afinações, desta vez à afinação do fado da Mouraria onde chama atenção para as cordas que são iguais às da afinação natural assim como às da afinação do fado corrido.

Aborda a problemática da guitarra como instrumento transpositor. Como diz Armando Simões «*O estudo musical da guitarra nunca encontrou bases definidas em que tivesse podido descansar. (…), vogou sempre num labirinto donde não encontrou ainda a sua natural saída.»* (Simões, 1974: 151).

As preocupações técnicas ocupam por completo toda a p. 8. *O mecanismo das posições* refere-se à mão esquerda; diz que a guitarra tem sete posições definindo o

espaço que cada uma deve ocupar. Diz que os dedos que limitam as posições são o 1º e o 4º e que *extensão* é quando um desses dedos recua (dedo 1), ou avança (dedo 4).

Faz referência ao treino auditivo para conseguir uma boa afinação e, como outros autores anteriores indica os trastos onde se deve pisar para se igualar as notas de acordo com a afinação pretendida. Refere-se ainda à dedilhação, na mão direita, dizendo que nos fados quase sempre se usa apenas os dedos polegar e indicador, casos em que se usa apenas o indicador e outros em que todos os dedos têm aplicação. É realmente muito pouco claro no que se refere à mão direita.

A p. 9 é preenchida por exercícios preparatórios de dedilhação e ponteação no tom de Fá maior.

A p. 10 apresenta o Fado Corrido em Fá maior.

A p. 11 apresenta o Fado Corrido em Fá menor.

A p. 12 é dedicada ao Fado da Mouraria no tom de Dó maior, na afinação da Mouraria. O tema tem por base o sistema do Fado Corrido uma vez que utiliza a mesma técnica que é a *figueta*, com algumas variações terminando com tema inicial.

Na p. 13 surge o Fado Robles no tom de Dó maior na afinação da Mouraria ou de quarta. Trata-se de um pequeno solo de guitarra que dispensa o acompanhamento da viola.

Na p. 14 apresenta o Fado da Mouraria em Dó menor.

A p. 15 é dedicada a uma Marcha em Mi maior e respetiva modulação a Lá maior ou seja, em forma A B com acompanhamento de viola. Aqui é visível a guitarra como instrumento transpositor a que podemos chamar *Afinação em Mi bemol.*

Na p. 16 surge um Fox-Trot. Aqui a guitarra apresenta a armação de clave em Sol maior e a viola em Mi maior. Encontramos portanto o problema da *transposição* de que Manoel Gomes fala na p. 7. Assim a guitarra está escrita em Sol maior e a viola tem a armação de clave de Mi maior, em ambas as peças. Não deixa de ser curioso que guitarristas e violistas com quem convivi, e que já o eram à data deste método, nunca me falaram de tal prática. Uma outra curiosidade está no facto do autor apresentar fados *Corridos* e *Mourarias* quer no modo maior, quer no menor, não falando contudo, no *Fado Menor*. Significa que o conceito que hoje temos do *Fado Menor* não era considerado na época. Por outro lado, os padrões de acompanhamento que o autor apresenta são muito idênticos tanto nos *Corridos* como nos *Mourarias* quer seja nos

modos maiores ou menores; apesar de se tratar de variações, os padrões rítmicos destes não apresentam grandes diferenças. Este facto leva-nos ao encontro de um problema que não me parece que esteja resolvido: se os padrões de acompanhamento são tão idênticos, a métrica é composta de versos em redondilha maior, então porquê nomes diferentes? Será apenas pela diferença tonal, uma vez que os *Corridos* estão escritos em Fá e os *Mourarias* em Dó[31]?

Esta temática já foi abordada no capítulo IV. 2. As afinações da Guitarra Portuguesa.

[31] Mantenho a convicção de que a razão para a existência de nomes diferentes para mesma temática (*Corrido* e *Mouraria*) está apenas no tom em que cada um deles é tocado. As mesmas razões são alargadas às mesmas temáticas nos respetivos tons menores.

Ano de 1929 *Método elementar* Teórico e prático de Guitarra Portuguesa, por J. C. Salgado do Carmo. Cota: M. P. 1514 A.

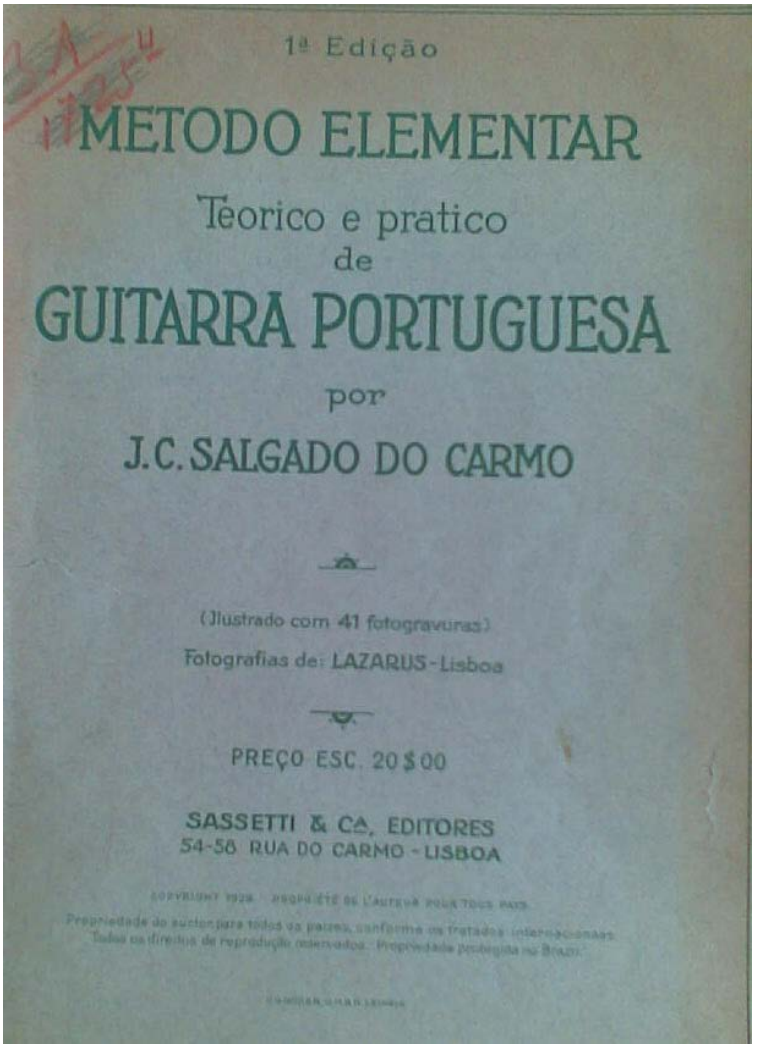


Fig. 51 - Capa do Método de Salgado do Carmo (1929).

A p. 2 é igual à p. 1 onde está rasurada uma outra cota (B. A. 17254) sendo que a atual é a seguinte: M. P. 1514 A.

Na p. seguinte, que deverá ser considerada a p. 1, encontramos uma foto do autor com a guitarra em posição de tocar.

Assim a p. 2 inicia a parte teórica, onde enumera as partes e apetrechos que compõem a guitarra incluindo a respetiva encordoação ou seja, o nº das cordas (calibres em m/m) que aconselha serem usadas para uma melhor sonoridade: 0,25, 0,28, 0,35, 0,51, 0,68 e 0,85, respetivamente. Nas últimas três, Si, Lá, e Ré. Diz-nos que as cordas são em duplicado mas, não refere se aquelas (4ª, 5ª e 6ª) diferem ou não de

uma 8ª. Nesta altura já não seria muito provável mas, poderiam ser em uníssono. Seja como for é uma dúvida com que ficamos.

A p. 3 enumera os trastos do 1º ao 17º e as respetivas notas a que chama diagrama, a partir da cada corda solta ou seja: Si, Lá, Mi, Si, Lá, Ré, sobre a escala ou ponto a que chama diapasão segundo o autor, em tamanho natural. As notas surgem também em partitura no seu som real.

A p. 4 continua a explanação das notas e a localização das mesmas em diferentes cordas, enumerando para tal os trastos. Refere a afinação e a localização das notas na pauta do agudo para o grave: Si, Lá, Mi, Si, Lá, Ré e a respetiva forma de afinar por trastos.

Na p. 5 aborda aspetos técnicos: *posição da guitarra, efeitos de sonoridade e trémulo*. Faz referência à técnica do dedilho da seguinte forma: *«Os movimentos do dedo indicador, para executar o trémulo, fazem-se alternadamente, para o lado da palma da mão (o símbolo é uma nota preta) e para o lado oposto (o símbolo é uma nota aberta).»* (Carmo, 1929: 5). Exercício que inicia na 3ª corda.

A p. 6 aborda a dedilhação da mão esquerda – «*fig. nº 1*» (Carmo, 1929: 6).

> *«As falangetas (terceiras falanges) dos dedos indicador, médio, anular e mínimo da mão esquerda, que neste Método tomam os nº de 1,2,3 e 4 (fig. Nº1), devem colocar-se quase a prumo, sobre os pontos, fazendo a máxima pressão para que se produzam sons nítidos.»* (Carmo, 1929: 6).

Continua a sua explanação sobre a digitação que considera ideal para a mão esquerda:

> *«O dedo toma a sua posição, ficando bem visível, polegar junto ao braço da Guitarra e seguindo invariavelmente, os movimentos da mão, ascendente e descendente. Os números em itálico que figuram nos exercícios, referem-se à ordem numérica dos dedos e servem para guiar a respetiva dedilhação que, ao princípio, deve fazer-se vagarosamente, de modo a acostumar os dedos ao seu progressivo desenvolvimento.*
>
> *Quando os dedos mudam de cordas e se movem sobre os pontos que vão numericamente indicados, nos mesmos Exercícios, não se deve eleva-los mais do que um centímetro, aproximadamente, acima do diapasão. Desta forma, os dedos vão adquirindo o indispensável equilíbrio para a sua consequente agilidade.*
>
> *O dedo polegar utiliza-se nas diversas posições dos tons descritos nas páginas 27 a 31, 33 a 39, 41 a 42 e 44, deste Método, e, quando seja necessário, em qualquer outro acorde. De resto, são os quatro dedos já referidos que dominam o diapasão.*
>
> *A mão conserva-se sempre muito leve para não prejudicar a desenvoltura de dedos e as unhas devem cortar-se muito rentes nas extremidades superiores dos dedos, cuja pele vai endurecendo pela ação exercida sobre as cordas.»* (Carmo, 1929: 6).

Neste capítulo sobre a mão esquerda nota-se uma grande preocupação de rigor técnico, no sentido de um melhor aproveitamento e desenvoltura na execução do instrumento; contudo, não numera o dedo polegar desta mão. A técnica utilizada por Salgado do Carmo implica a utilização do dedo polegar para tocar notas na 5ª e 6ª corda. Uma vez que utiliza a mesma nomenclatura para aquele dedo em ambas as mãos, o leitor poderá ser levado a confusões de digitação.

Dedilhação da mão direita Fig. nº 3 do método.

Aqui o autor põe em prática a mesma técnica que usa para a viola, instrumento que também tocava. Começa por dizer que *«São quatro os dedos da mão direita que se empregam para emitir som das cordas, a saber: polegar, indicador, médio e anular. (fig. nº3).*

> *Faz-se uso do dedo polegar, alternadamente, nas 6ª 5ª e 4ª cordas, e dos outros dedos, em conjunto, nas 3ª 2ª e 1ª para formar acordes. Aquele dedo não se deve curvar, mantendo-se sempre direito como se tivesse uma única falange.*
>
> *Para que a dedilhação seja perfeita é necessário que estejam, simultaneamente, em movimento, os dedos: polegar, exercendo a sua ação nas 6ª 5ª e 4ª cordas; indicador, na 3ª, médio, na 2ª e anular, na 1ª, isto é, independentes uns dos outros.»* (Carmo, 1929: 6).

Aconselha, contudo, face às dificuldades técnicas, que a aprendizagem se inicie numa primeira fase como forma de abreviar o tempo de estudo começando por empregar os dedos polegar e indicador e, quando haja o indispensável conhecimento técnico da Guitarra, segue-se a interposição dos dedos médio e anular que, neste Método se acham incluídos unicamente para execução dos acordes descritos nas pp. 27-42 e seguintes.

> *«Para se desenvolver o dedo polegar, procede-se do mesmo modo, como está designado para o dedo indicador, na pág. 5.*
>
> *A mão deve estar, suavemente, colocada sobre as cordas sem impedir o movimento dos dedos que, ao contrário do que sucede com os da mão esquerda, devem ter as unhas salientes, aproximadamente três milímetros, para tirar o devido som das cordas.»* (Carmo, 1929: 6).

A p. 7 é dedicada à *Posição da mão direita*

«Maneira de colocar os dedos para dar notas simples fig. nº 3:

O dedo polegar que está colocado na 6ª corda, toma idêntica posição na 5ª e 4ª.

O dedo indicador, que está colocado na 3ª corda, move-se, livremente, sobre todas as outras [aqui faz referência à técnica do dedilho].

Maneira de colocar os dedos para formar acordes fig. nº 4:

O dedo polegar coloca-se na 6ª corda e, como acima, deve mover-se pela 5ª e 4ª corda.

Os dedos indicador, médio e anular ficam sobre as 3ª, 2ª e 1ª cordas, respetivamente.» (Carmo, 1929: 7).

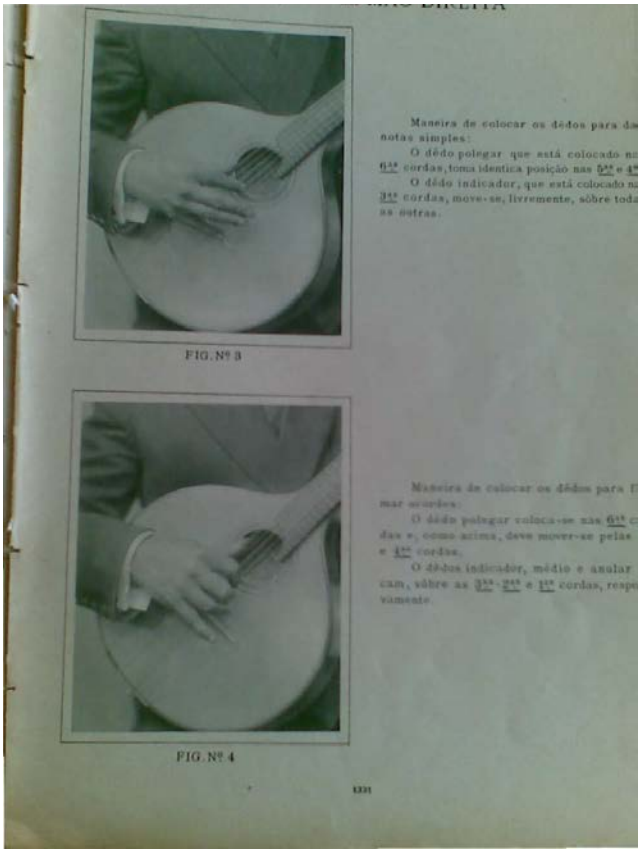


FIG. Nº 3

FIG. Nº 4

Fig. 52 – Técnicas da mão direita[32] (Carmo, 1929: 7).

Colocação dos dedos para formar tons.

«Os dedos seguem a ordem conforme exemplifica a demonstração que diz respeito a cada tom (pág. 27 a 42). As posições mais difíceis são as que forçam o dedo polegar a comprimir a 6ª e 5ª corda, ao mesmo tempo, e, na impossibilidade de o fazer, basta empregá-lo na 6ª corda, deixando a 5ª solta que, por esse motivo, não pode ser incluída no acorde.» (Carmo, 1929: 8).

[32] A avaliar pela imagem das figuras 3 e 4 o resultado sonoro dificilmente seria satisfatório uma vez que a posição de ataque das cordas que nos indica não é a ideal para que se produzisse uma sonoridade agradável. Para se conseguir um "redondo, aveludado", seria necessário que os dedos atacassem as cordas na diagonal, em virtude das cordas duplas.

Não é fácil compreender a razão por que é que S. do Carmo, sendo também violista, indica o dedo polegar para pisar a 5ª e 6ª corda quando seria muito mais fácil usar o travessão com o dedo indicador.

Interpretação das abreviaturas.

Diz que todos os exercícios têm, nas notas respetivas, indicações das cordas e dos dedos da mão esquerda, os trastos da escala (diapasão); e suprimiu os dedos da mão direita porque, segundo o autor, todas as notas da 6ª, 5ª, e 4ª corda devem ser tocadas com o dedo polegar e as da 3ª, 2ª, e 1ª com o dedo indicador.

Chama à atenção para a necessidade de reter na memória as abreviaturas que representam os elementos auxiliares da prática, e apresenta um quadro em que explica devidamente o significado de cada uma delas.

Abreviaturas *Significação*

«6º 5º 4º 3º 2º 1º ---------- *Cordas onde se deve tocar*

..... ---------- *Continuação das mesmas cordas*

O (por baixo) O ---------- *Cordas soltas*

Números em itálico 1,2,3,4 ---------- *Mão esquerda indicador, médio, anular e mínimo*

Nº 1 a 17 ---------- *Pontos do diapasão.»* (Carmo, 1929:8).

Continua sem atribuir um signo para o polegar da mão esquerda.

A p. 9 inicia a parte prática, que é sempre acompanhada com exemplos e que termina na p. 49.

Extensão da guitarra portuguesa:

Tem uma extensão de três oitavas, mais uma segunda maior a partir da 6ª corda solta, ao 17º trasto da 1ª; e, três oitavas, mais uma quinta perfeita entre a 6ª corda solta até ao 22º trasto da 1ª corda.

Exercícios

Escalas cromáticas (a)

Subindo e descendo em sustenidos

Vai da 6ª à 1ª cordas, do 0 ao 10º ponto e volta para trás.

Apresenta também a descida em bemóis.

Mão direita: o dedo polegar faz, em cada nota, nos bordões um movimento para o lado da palma da mão, seguindo-se o indicador da mesma maneira nas outras cordas (Fig. 53, p. 128, parte superior), trata-se de uma referência à técnica da *figueta*.

Na p. 10 - *Escalas cromáticas ascendentes em todas as cordas em sustenidos*.

Na p. 11 - *Escalas cromáticas descendentes em todas as cordas em bemóis.*

Aqui faz o sentido inverso: 4,4, 3,2,13,2,1,etc, até 3,2,1,0.

Segue o estudo de *Intervalos* de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª e 8ª da p. 12 à p.15.

Na p. 16 faz um resumo dos intervalos em todas as cordas (a).

Mão direita: neste exercício não entra o dedo polegar para o indicador ir fazendo o trémulo desde a 6ª até à 1ª corda.

Nas pp. 17-18 - *Escalas dos tons maiores.*

Utiliza a ordem seguinte: Ré, Lá, Mi, Si, Fá, Dó, Sol, Sib, Mib, Láb, Fá#, e Dó#. Na escala de Mi usa figuras de Colcheias.

Nas pp. 19-20 - *Escalas dos tons menores.*

Com a ordem seguinte: Ré, Lá, Mi, Si, Fá, Dó, Sol, Sib, Mib, Láb, Fá#, e Dó#. Na escala de Mi usa figuras de Colcheias.

Em todos estes exercícios apresenta o tempo (metrónomo) igual a 60. Significa que as escalas de Mi seriam ao dobro da velocidade, uma vez que com o metrónomo a 60, teria de dar duas notas por segundo.

Na p. 21 - *Estudo em Colcheias nos tons de Ré Maior e Lá Maior*.

Nestes exercícios contam-se duas notas em cada segundo, não esquecendo que os dedos polegar e indicador da mão direita, neste exercício como em todos os outros, devem ser colocados nas respetivas cordas, fazendo movimentos alternados e convergentes para o lado da palma da mão o que na prática significa movimentos oponíveis e que estará a indicar uma técnica conhecida por *figueta*; ambos os exercícios sobem e descem por 3ª, exemplo: Ré, Fá, Mi, Sol, Fá, etc..

Na p. 22 - *Estudo em Colcheias nos tons de Sib Maior e Mib Maior*

É com a mesma dedilhação do Tom de Sib Maior que se repete este estudo nos Tons seguintes: Si Maior no 2º - 4º - 2º etc. trasto; Dó Maior no 3º - 5º - 3º etc. trasto; e assim sucessivamente, até ao 7º trasto (Mi Maior, oitava superior).

Outro tanto sucede com os Tons de Mi Maior, no 3º trasto etc., até ao 7º trasto (Lá Maior, oitava superior), repetindo-se a dedilhação de Mib Maior.

Na p. 23 - *Estudo em semicolcheias nos tons de Lá Maior e Ré Maior*.

Neste exercício contam-se quatro notas em cada segundo. No estudo em Ré Maior cujo estudo começa na 5ª corda, sobre o 5º trasto do diapasão. Não se deve deslocar o dedo indicador (1), do mesmo trasto entre a 5ª e 1ª corda, até chegar à nota Mi (a); toma de novo a mesma posição desde a nota Ré (b) até à nota Mi (c) seguindo, depois, com o movimento dos outros dedos até ao final.

O anterior estudo faz-se também com a mesma dedilhação, desde o Tom de Dó# Maior até ao Tom de Sib Maior e desde o Tom de Mib Maior até ao Tom de Sol Maior, representando estes dois últimos as oitavas acima daqueles que, respetivamente, se formam na 6ª corda, sobre o 1º e 5º trasto. (pp. 28-31).

É característica deste estudo subir por graus conjuntos, alternadamente por 5ª e 4ª intervaladas por descidas de 3ª exceto em (a), (b) e (c), que sobem por 3ª e descem por 2ª.

Na p. 24 - *Estudo em terceiras.*

Os seguintes exercícios, que se fazem em duas cordas ao mesmo tempo, estão descritos nos Tons de Lá Maior (nº 1); Sib Maior (nº 2); Lá menor (nº 3); e, Sib menor (nº 4). Emprega, simultaneamente os dedos 1 e 2 da mão esquerda e os dedos indicador e médio da mão direita ou, simplesmente, o dedo indicador, tocando as duas notas em conjunto. Devido à facilidade de dedilhação da mão esquerda, só se designa as cordas e os trastos em cada nota.

Nos Tons posteriores aos dos exercícios nº 2 e 4, a execução é sempre a mesma, bastando, com igual dedilhação da mão esquerda, descer dois trastos de cada vez, com os dedos 1 e 2 para mudar de Tom, progressivamente até chegar aos 7º e 8º trastos das 5ª e 4ª cordas, ou seja o tom de Mi (8ª acima). Desta maneira, faz os mesmos exercícios em mais doze tons diferentes, isto é, desde Si Maior até Mi Maior (8ª acima) e de Si menor a Mi menor (8ª acima).

Apresenta como exemplo as escalas de LáM, SibM, Lám e Sibm.

Nas pp. 24-25 - *Notas ligadas*.

Aborda as ligaduras de tempo, exemplo: mínima ligada a semínima – execução: mínima pontuada e semínima; segue o mesmo exemplo com outras figuras.

> *«Como no exercício anterior as notas ligadas, da mesma sonoridade executam-se com, a dedilhação habitual, prolongando-as de acordo com o seu valor.»* (Carmo, 1929: 25).

Segue o exemplo de ligados com sons diferentes.

> *«A dedilhação em notas ligadas, de diferente sonoridade, tem de se fazer da seguinte maneira: Toca-se nas cordas com o dedo indicador da mão direita para dar a primeira nota que corresponde ao dedo 1, da mão esquerda, fazendo cair o 2 sobre o 3º ponto, o qual quando comprime as cordas, produz o som da nota seguinte, sem que o referido dedo indicador, tenha de intervir. Depois o dedo 2 toma a sua posição repetindo-se, com o dedo 3, o movimento que, anteriormente, se fez com aquele, e, seguidamente, inverte-se esta regra para fazer as ligações compreendidas dentro das chaves (a) e (b). O som das notas pretas é produzido pelo movimento do dedo indicador e o das notas abertas resulta pela pressão dos dedos sobre as cordas»* (Carmo, 1929: 25).

Nas pp. 25-26 - *Ornamentos.*

Apogiatura simples.

Apresenta a forma técnica de escrita e a forma de executar estas apogiaturas, no sentido ascendente e descendente em tempo real.

*Apogiatura dobrada***.**

Na apogiatura dupla apresenta exemplos idênticos mas, na execução, não a executa em tempo real mas sim retirando valor ao tempo anterior e que parece representar um erro teórico e prático.

Na p. 26 - *Grupetos de três e quatro notas*.

Nestes dois exemplos temos o mesmo problema. A escrita está correta e a execução parece errada.

Trilo.

Apresenta como exemplo um trilo ascendente terminando numa apogiatura dupla retirando valor ao tempo anterior.

Ao longo das pp. 27-42 faz uma exposição de vários desenhos sobre a forma de colocar os dedos para formar as tonalidades, acompanhadas com as respetivas notas na partitura. Àqueles desenhos chama posições: 1ª para o primeiro grau; 2ª para o quinto e, 3ª para o quarto grau.

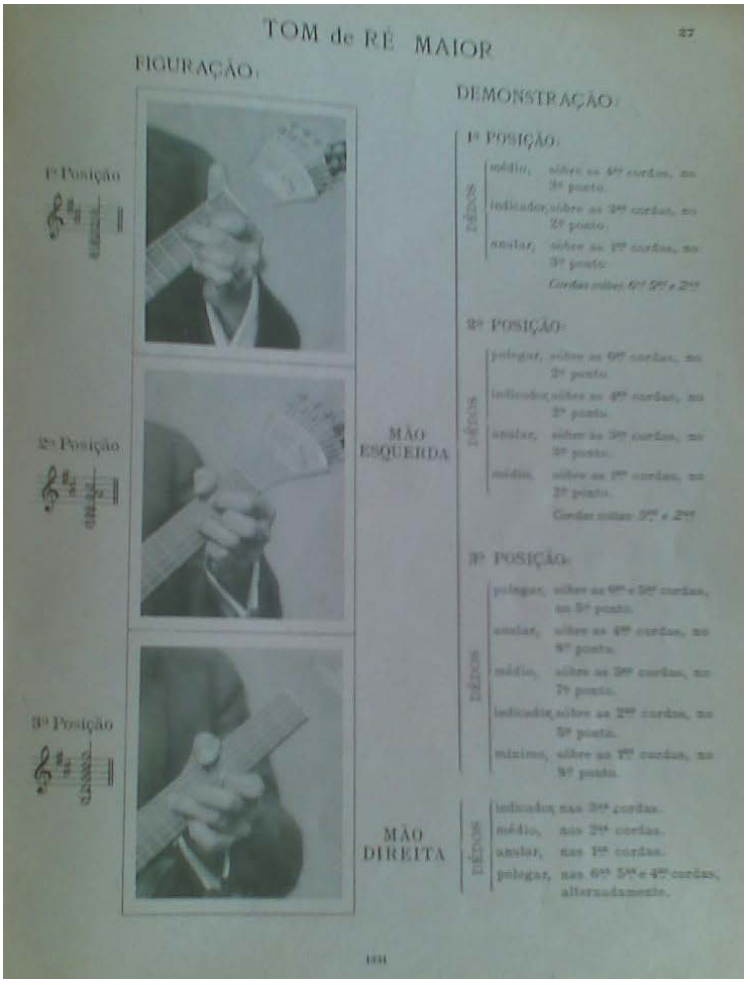


Fig. 53 – Técnicas da mão esquerda (Carmo, 1929: 27).

Ao contrário da prática anterior, indica os dedos da mão esquerda como se da direita se tratasse. Assim, no desenho de Ré M, indica dedo médio (2) para o Ré (4ª corda, 3º trasto), o indicador (1) para a (3ª corda, 2º trasto) e o anular para a (1ª corda, 3º trasto), sendo que as restantes cordas (6ª, 5ª e 2ª são tocadas soltas. De qualquer das formas, para esta afinação, a colocação dos dedos parece correta.

Na sequência do mesmo desenho ou seja, Mib, Mi e seguintes apresenta uma outra digitação que na prática se torna bastante complicada e que vai originar a que a maior parte das vezes a 5ª corda não possa ser tocada por motivos de dificuldade técnica. Assim, ao propor que a 6ª e 5ª corda sejam pisadas com o dedo polegar, facto que com as guitarras que hoje se usam é quase impossível e, mesmo nas da época do autor, que teriam o braço um pouco mais fino, aponta para uma prática difícil para a maioria dos guitarristas. Aquele desenho tornar-se-ia muito mais fácil com a aplicação do chamado *travessão* quer se trate de um tom maior ou menor.

Para a mão direita indica a técnica que se utiliza na viola, o *pima*. Segundo informação do violista Prof. Martinho d´Assunção (1914 – 1992), «*Salgado do Carmo também tocava viola, tendo acompanhado o guitarrista e também professor Alves Rente»* (comunicação pessoal). Alguns autores referem a existência de um *método de guitarra* de A. Rente. Armando Leça (Cf. Oliveira, 1982: 219, nota:365) enumera mesmo a afinação usada por A. Rente; contudo apenas encontramos um método para viola-francesa que não é suposto ser deste autor uma vez que a data desta monografia (c. 1880) parece ser anacrónica, poderá tratar-se de outro autor com o mesmo nome.

Na p. 43 - *Sinopse das posições*.

Faz uma apresentação da relatividade entre os vários tons utilizando a nomenclatura 1ª, 2ª e 3ª sem contudo explicar o que são, na realidade, tons relativos.

Diz ainda o seguinte: «*Só há portanto; 10 Posições diferentes a saber: Ré Maior (1ª e 2ª); Mib Maior (1ª e 2ª); Sib Maior (1ª); Ré Menor (1ª); Mi Menor (1ª); Lá Menor (1ª e 2ª); e Sib Menor (1ª)»* (Carmo, 1929: 43).

Na p. 44 *Acordes de sétima diminuta*.

Apresenta seis desenhos diferentes (Posições) para a formação destes acordes sem, contudo, expor a digitação: 1º - Ré#, Lá, Dó, Fá# (acorde de Ré# 7ª diminuta estado fundamental); 2º - Mi, Lá#, Dó#, Sol (acorde de Lá#º, 2ª inversão); 3º - Dó, Ré#, Fá#, Lá (acorde de Ré#º, 3ª inversão); 4º - Dó#, Mi, Sol#, Lá (não é um acorde de 7ª "sétima diminuta", mas sim de 7ª Maior na 1ª inversão); 5º - Dó, Fá#, Lá, Ré#, (acorde de Ré#º, 3ª inversão); 6º - Dó#, Gol#, Lá, Mi (não é um acorde de 7ª "sétima diminuta", mas sim de 7ª Maior na 1ª inversão).

Acrescenta para os vários desenhos a seguinte indicação: *«Este acorde faz-se do mesmo modo (...).»* (Carmo, 1929: 44) e, enumera os vários trastos em que aqueles desenhos são feitos. No entanto, o 4º e 6º acorde estão mal escritos: o 4º acorde é um acorde de LáM 7+; o 6º é o mesmo, ambos na 1ª inversão.

Nas pp. 44-45 - *Estudo em acordes*.

Inicia por acordes em Lá M e passa pelo 1º, 5º, e 4º graus a que chama 1ª, 2ª e 3ª; em, compasso ternário; passa a binário e, vai passando progressivamente, por várias tonalidades Maiores e menores.

A técnica indicada para a mão direita é a da viola (*pima*) polegar, indicador, médio e anular.

Nas pp. 46-48 - *Estudo em arpejos*.

Utiliza vários compassos, e vários ritmos em várias tonalidades.

A técnica da mão direita é o *pima*.

Na p. 48 - *Acicatura* (acordes rasgueados)

Demonstra a forma de escrita, o modo como se ouve, a que chama execução, mas não a técnica de execução.

Na p. 49 - *Estudo em fusas.*

Utiliza acordes, arpejos, e exercícios melódicos, todos sobre o tom de Ré Maior.

Nas pp. 50-51 - *Estudos recreativos.*

Fado em Ré menor (metrónomo = 96).

Com variações a partir do compasso 16 e, com acompanhamento de viola.

Trata-se de um género de Fado Corrido mas escrito no modo menor e no compasso de 2/4. Contudo, o andamento apresentado não nos identifica o *corrido* que hoje se conhece; segundo o autor são *Estudos recreativos* aos quais se poderá chamar *variações em Ré Menor.*

Nas pp. 52-3 *Fado em Ré Maior* (metrónomo = 96). Com variações a partir do compasso 9, também com acompanhamento de viola. Trata-se de um género de Fado Corrido escrito no compasso de 2/4. Para este *fado em Ré maior* temos uma situação igual à do anterior. Apenas muda de modo; assim temos *variações em Ré Maior.*

Caso Salgado do Carmo não indicasse os andamentos seriamos levados a pensar que, naquela época, *Corrido* e *Menor* eram tocados no mesmo andamento, apesar destes *corridos* apresentarem uma maior desenvoltura e outros padrões de acompanhamento. Está, contudo, a usar os mesmos parâmetros de Manoel Gomes: apenas lhes muda o nome. Por outro lado, tão pouco sabemos qual o andamento que este recomendava para os seus *corridos*. Apenas sabemos que os padrões, apesar de algumas diferenças estão muito próximos.

Nas pp. 54-5 *Fado em Lá menor* (metrónomo = 112). Trata-se de uma melodia muito simples em Lá menor em que o acompanhamento da viola tem um papel relevante quer rítmico quer melódico, sem no entanto comprometer a simplicidade solística da guitarra.

Nas pp. 56-7 *Fado em Lá Maior* (metrónomo = 96).

Trata-se de uma melodia em Lá Maior em que o grau de complexidade, técnico, melódico e rítmico aumenta consideravelmente para a guitarra; neste sentido S. do Carmo reserva um acompanhamento mais recatado para a viola mantendo assim o equilíbrio da peça.

Nas pp. 58-9 - *Chula* (solo em Fá Maior, metrónomo = 112). É uma peça com caraterísticas folclóricas como o próprio nome indica. Aqui o papel da viola volta a estar em relevo, a par da guitarra.

Nas pp. 60-1 - *Canção das Lágrimas*. É uma melodia melancólica em Lá menor para guitarra e viola.

Na p. 62 - *Mary* Valsa (Solo de Guitarra).Trata-se de uma valsa em Sol Maior, com uma pequena introdução e forma A B C, já com bastantes indicações agógicas.

Na p. 63 - *Rêverie* (Solo de Guitarra). Trata-se também de uma valsa em Lá Maior de características mais melódicas do que a anterior mas harmonicamente mais simples assim como a forma.

Na p. 64 - ÍNDICE. É composto por três partes:

- Parte teórica;

- Parte prática;

- Estudos recreativos[33].

[33] Em jeito de comentário pode dizer-se que este método é uma agradável surpresa no que concerne aos conteúdos, pela sua diversidade. Não é, porém, nada fácil (se não impossível) para um iniciado tirar partido dos ensinamentos apresentados neste método sem a orientação de um professor. Há muito tempo que defendo que um método serve antes de mais para orientação dos professores, em relação às formas de transmitir conhecimentos, e não para os alunos levarem para casa e tentar aprender, como afirmam quase todos os autores. Os resultados são pouco mais que nulos.

Método de Guitarra Portuguesa de Duarte Costa (1982).

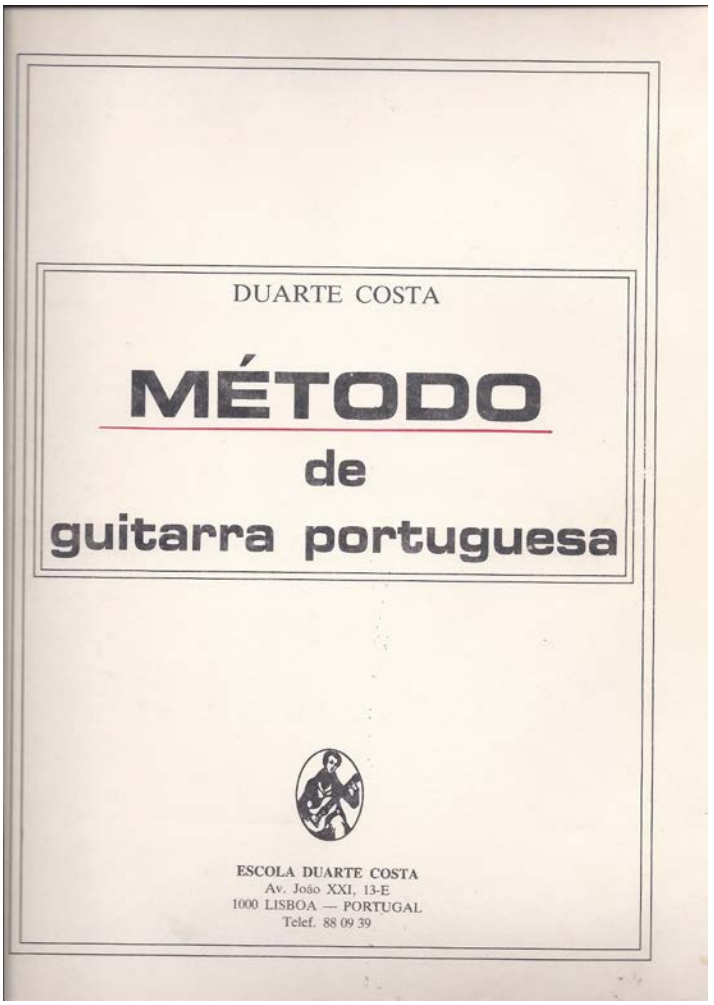


Fig. 54 - Capa do Método de Duarte Costa (1982).

Este método tem a particularidade de ter sido escrito manualmente. Apesar da procura de um repertório para guitarra portuguesa, não passa de uma adaptação de estudos de viola transpostos, uma 5ª perfeita acima da viola. Assim temos do agudo para o grave: Si3; Fá#3; Ré3; Lá2; Mi2; e Si1.

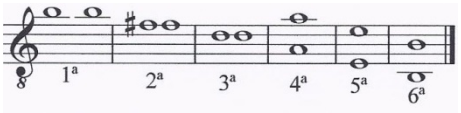


Fig. 55 - Afinação de Duarte Costa.

Mantém as três cordas mais agudas em uníssono e as três mais graves, à distância de uma oitava. Toda a técnica aplicada à mão direita tem por base a da viola,

assim como o ataque das notas que, como já referi anteriormente, não permite uma produção tímbrica e sonora agradável.

Tal como vários autores anteriores apresenta uma nomenclatura da guitarra bastante completa, assim como os princípios elementares de música. A virtude deste método está na capacidade didática e prática de ensino que Duarte Costa foi demonstrando ao longo do seu percurso de docência e, desta forma, deixa-nos uma quantidade de exercícios e pequenas peças de cariz didático, uma vez que não é necessário transcreve-las bastando para as executar alterar a digitação da mão direita. Apresenta ainda como apoio das mesmas o acompanhamento de viola da qual é, como se sabe, profundo conhecedor.

Ano de 1987 (c.) *A Guitarra Mágica* de Eurico Augusto Cebolo.

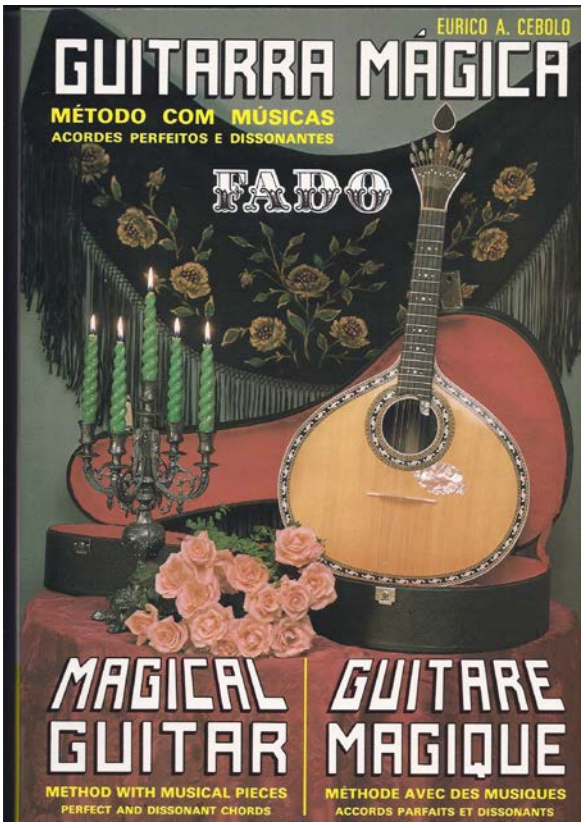
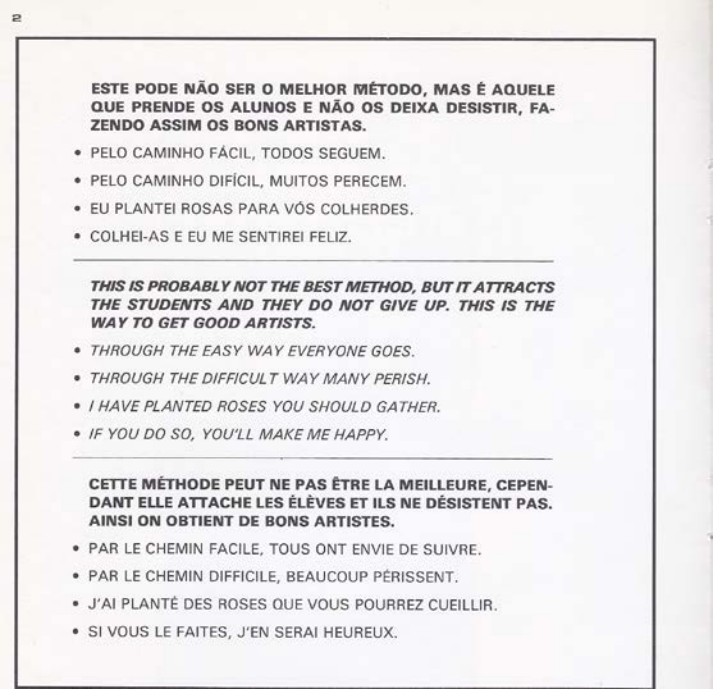


Fig. 56 - Capa do Método de Eurico Cebolo (c. 1987).


2

ESTE PODE NÃO SER O MELHOR MÉTODO, MAS É AQUELE QUE PRENDE OS ALUNOS E NÃO OS DEIXA DESISTIR, FAZENDO ASSIM OS BONS ARTISTAS.

- PELO CAMINHO FÁCIL, TODOS SEGUEM.
- PELO CAMINHO DIFÍCIL, MUITOS PERECEM.
- EU PLANTEI ROSAS PARA VÓS COLHERDES.
- COLHEI-AS E EU ME SENTIREI FELIZ.

THIS IS PROBABLY NOT THE BEST METHOD, BUT IT ATTRACTS THE STUDENTS AND THEY DO NOT GIVE UP. THIS IS THE WAY TO GET GOOD ARTISTS.

- *THROUGH THE EASY WAY EVERYONE GOES.*
- *THROUGH THE DIFFICULT WAY MANY PERISH.*
- *I HAVE PLANTED ROSES YOU SHOULD GATHER.*
- *IF YOU DO SO, YOU'LL MAKE ME HAPPY.*

CETTE MÉTHODE PEUT NE PAS ÊTRE LA MEILLEURE, CEPENDANT ELLE ATTACHE LES ÉLÈVES ET ILS NE DÉSISTENT PAS. AINSI ON OBTIENT DE BONS ARTISTES.

- PAR LE CHEMIN FACILE, TOUS ONT ENVIE DE SUIVRE.
- PAR LE CHEMIN DIFFICILE, BEAUCOUP PÉRISSENT.
- J'AI PLANTÉ DES ROSES QUE VOUS POURREZ CUEILLIR.
- SI VOUS LE FAITES, J'EN SERAI HEUREUX.

Fig. 57 – Apresentação do Método (Cebolo, c. 1987: 2).

Talvez por instinto ou visão comercial, E. Cebolo edita este e outros métodos em português, inglês e francês.

Na p. 3 começa por fazer uma breve história da guitarra muito pouco cuidada e fundamentada. Ainda nesta página apresenta a nomenclatura da guitarra, esta sim, já bastante completa.

Seguidamente p. 4 indica a posição ideal para os executantes. Entre vários conselhos diz o seguinte: *«Sente-se naturalmente e coloque a guitarra sobre o meio da coxa esquerda, inclinando-a um pouco sobre o peito, sem no entanto encostar o tampo de trás ao abdómen.»* Na realidade o que as imagens mostram, e são três, é a guitarra pousada sobre a coxa da perna direita.

Apresenta na p. 5 a escala da guitarra e pautas de todas as cordas com o nome e as respetivas notas. A página seguinte é dedicada à leitura musical, da qual muito pouco diz. Ainda nesta p. 6 e seguintes fala da importância da afinação aconselhando o diapasão, o lamiré ou as teclas do piano que correspondam às notas da guitarra. Aconselha cordas de boa qualidade. Indica os calibres ideais para as três primeiras cordas, mas não dá qualquer indicação para as mais graves ou seja, os bordões, diz apenas que são bordões de aço revestidos a cobre. Indica a afinação Si3; Lá3; Mi3; Si2; Lá2; Ré2. Contudo, nas duas páginas seguintes apresenta um diagrama em que começa pela 5ª corda Lá2, seguindo até à primeira, deixando para último a 6ª corda Ré2, explicando, segundo o seu ponto de vista, a forma de afinar a guitarra.

A p. 10 é dedicada à mão direita onde diz que a maior parte dos guitarristas usa apenas o indicador e o polegar, mas que há também quem utilize os dedos polegar, indicador, médio e anular, o chamado *pima*; apresenta o desenho da mão direita e imagens de ambas as técnicas e esforça-se por explicar como funciona o dito *pima*, nas pulsações simples e apoiada.

Na p. 11 apresenta uma pauta com a extensão da escala da guitarra, diz com que dedos as cordas podem ser tocadas, expõe exercícios em todas as cordas começando da 6ª para a 1ª, mas quanto à forma como as notas devem ser articuladas (atacadas), nada diz.

O funcionamento da mão esquerda é explicado na p. 12 da seguinte forma: p – polegar; 1 – indicador; 2 – médio; 3 – anular; 4 – mínimo. Aqui, o único senão é o "p" para polegar ser igual ao indicado para a mão direita o que levará certamente a

confusões. Explica ainda que os números simples indicam os dedos da mão esquerda que pisam as cordas, esquecendo por completo que na primeira das duas imagens que surgem nesta página, além dos dedos 1, 2, 3 e 4 mostra o polegar a pisar a 6ª corda[34]. Diz ainda que os números dentro de círculos indicam as cordas a tocar e os números dentro de *quadrados*, indicam os trastos da escala onde se colocam os dedos.

Na p. 13 apresenta pequenos exercícios nas seis cordas, onde explica a função dos sinais de repetição.

Entre as pp. 14-22 apresenta os intervalos de 2ª ao de 7ª, e, divido por aquelas, vai expondo algumas técnicas, direcionadas apenas à mão esquerda, e algumas regras de teoria musical, escalas cromáticas em todas as cordas até ao 17º trasto e em cada corda, também até ao 17º trasto. Continua com escalas diatónicas maiores e menores melódicas. Todos estes exercícios têm informação sobre as cordas que devem ser tocadas, os trastos e, o dedos (da mão esquerda) que devem pisar as cordas. Quanto às técnicas a utilizar pela mão direita, não apresenta qualquer informação.

A p. 23 é dedicada à figura de colcheia e respetiva pausa. Seguem-se alguns exemplos. Finalmente surgem indicções para a mão direita nas pp. 24 e seguintes. Contudo, nesta primeira, não indica qualquer articulação, apenas que se toca com o dedo indicador e o arpejado do acorde final, com o polegar, tipo rasgueado (acicatura). Para além de pequenas peças de origem popular, apresenta alguns exercícios, nos modos maiores e menores a que chama fados. Todos eles (peças e exercícios) são acompanhados por cifras, a anglo-saxónica e a latina. Para o *Fado em Ré maior*, p. 25, e *Fado em Ré menor*, p. 27, utiliza a técnica da *figueta* na mão direita sendo que, em pequenos movimentos melódicos, indica apenas o dedo indicador sem qualquer forma de articulação. Segue os mesmos preceitos até à p. 30. Aqui, apresenta um *Fado em Lá menor*. Trata-se de uma sequência de 3 arpejos de tónica, dominante e subdominante tendo como novidade a utilização do *pima* para a mão direita e a apresentação de um diagrama da escala da guitarra para a colocação dos dedos da mão esquerda. Na p. 31 apresenta a mesma ideia mas no modo maior. Sugere ainda que aqueles arpejos sejam estudados com um ritmo diferente.

Na p. 32 surge a figura de semicolcheia e consequente pausa. Apresenta pequenos exercícios por graus conjuntos em todas as cordas e dá como exemplo de

[34] Se o polegar também pisa as cordas porque não atribuir-lhe um número.

aplicação da respetiva figura duas peças populares, p. 32-3 e, finalmente, nas p. 34-5, algo mais guitarrístico, se bem que com a mão direita a ser utilizada como se da viola se tratasse ou seja, com o já referido *pima*. Apresenta um padrão de acompanhamento a que chama *Mouraria em Lá menor*. Este termo não será, atualmente, o mais correto[35].

Por fim, na p. 36, surge o *trémulo* e aqui uma explicação bastante razoável da forma de executar este movimento. Na verdade trata-se de uma das particularidades técnicas mais importantes para bem tocar a guitarra, a que chamamos *dedilho* e que, em conjunto com a técnica da *figueta* foram e são a base técnica que sustenta a execução de grande parte do repertório criado na guitarra.

Dá-nos ainda algumas informações sobre a forma de *portamento* e de *ligados* nas pp. 36-37. Entre as pp. 38-45, apresenta uma série de diagramas com acordes de todo o género com as respetivas cifras e, em pentagrama, as notas que compõem os acordes.

Em jeito de despedida desta monografia, algumas escalas maiores e menores melódicas por terceiras em simultâneo. Não apresentou as escalas menores naturais nem as harmónicas em toda a obra. Faz ainda referência às posições (desenhos) dizendo que com a mesma *posição* se pode fazer uma quantidade te tons. Basta para tal movimentar a mão esquerda ascendente ou descendentemente para obter tons diferentes. Termina com um índice e como referi no início da análise a este método, a sua visão comercial sobrepõe-se à pretensa sobriedade desta obra, terminando com publicidade a outra obra sua.

[35] Apesar da forma técnica de executar aquele padrão, no seu modo menor ser igual à utilizada no modo maior, já não se chama, nesta altura, Mouraria, uma vez que o Mouraria que hoje conhecemos é no modo maior. Na realidade este padrão é utilizado no *Fado* indiferentemente do modo ser maior ou menor.

Ano de 2011 *A Guitarra Portuguesa* 1 de Eurico Augusto Cebolo.

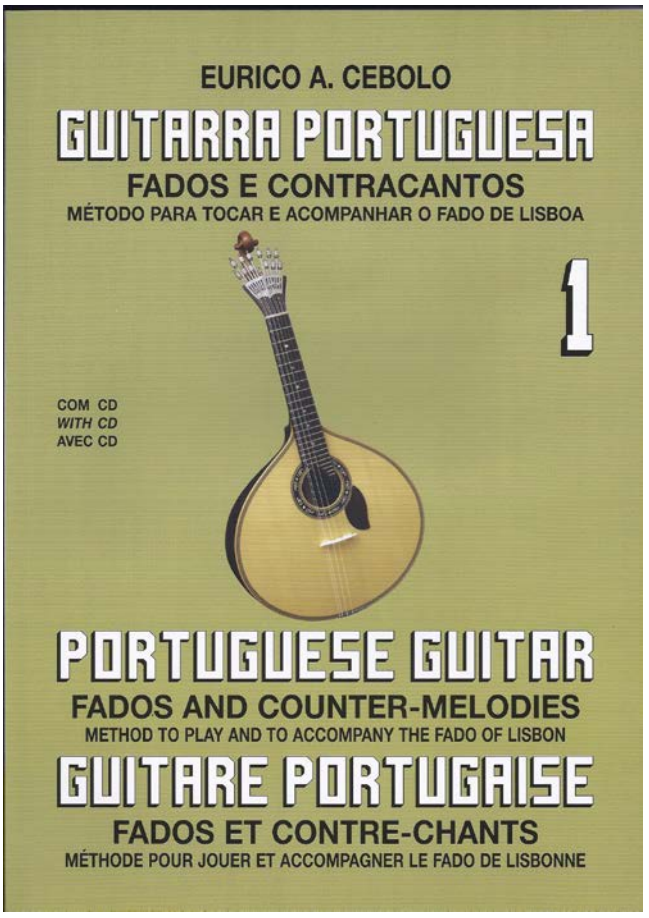


Fig. 58 - Capa do Método 1 de Eurico Cebolo (2011).

Este método, composto por 72 páginas, é direcionado ao ensino de fados e contracantos (melodias e ornamentação das mesmas); é composto em grande parte por alíneas que fazem parte do seu antecessor. As novidades aqui apresentadas têm no entanto razão de ser e, por outro lado, trazem alguma consistência aos objetivos a que se propõe. Assim, em alternativa às melodias populares da *Guitarra Mágica*, apresenta mais exercícios técnicos com o dedo polegar e o indicador e abandona, apesar de lhe fazer referência, a utilização do *pima.* Enuncia em todos os exercícios padrões de fados, e melodias e as técnicas corretas da *figueta* e do *dedilho* (no entanto não faz referência a esta terminologia) com os signos *p* para o polegar e *i* para o indicador acompanhados de uma seta que em conformidade com a sua direção permite uma articulação equilibrada da frase melódica, desde que esta seja composta por um ritmo linear. Falo

naturalmente da prática do *dedilho* que é aplicada apenas ao dedo indicador por este e outros autores.

O parágrafo anterior mostra claramente a evolução de Eurico Cebolo sobre as técnicas aplicadas à guitarra e representa uma aproximação à realidade prática do instrumento. Nas pp. 6-7 faz um pequeno resumo do seu percurso de vida, onde enaltece o seu auto didatismo. Na p. 7 tenta dar uma ideia sobre o fado e suas raízes, o que não vou aqui comentar, sendo que o mesmo acontece na p. 9 para a guitarra. «*A Guitarra de Fado*[36] *é um instrumento muito difundido em Portugal (…).*» (Cebolo, 2011: 9). É assim que este instrumento é mais conhecida pelo mundo inteiro.

A p. 16 é dedicada à feitura e colocação de novas cordas, continuando na p. 17, onde fala muito ao de leve na mão direita. As pp. 18-19 são dedicadas às unhas, postiças ou não, que se podem usar e apresenta alguns formatos quer para o indicador, quer para o polegar, naturalmente da mão direita e aborda as chamadas pulsações simples e apoiada e também as possibilidades de colocação da mão direita sobre o guarda unhas e as cordas. Na p. 20 dá início aos exercícios que como já referi fazem, na sua maioria, parte do seu primogénito. São, no entanto, acompanhados de uma alteração que pode considerar desnecessária, isto a fazer fé nos objetivos a que o autor se propõe, que são aprender um instrumento com base na leitura musical. Estamos na presença da famosa *tablatura* sob o pentagrama que indica as cordas e os trastos onde se tocam as notas. Desta forma, dificilmente, algum iniciado terá vontade de aprender a ler música. Paulo Vaz de Carvalho diz que «*(…). A escrita de efeito é adequada ao mais imediato conhecimento sonoro da peça. Para conhecer a obra, o leitor não necessita de ser executante. É indiscutível a superioridade desta escrita, com vista ao conhecimento musical da obra.*» (Carvalho, 2013: 63). Os fados têm o acompanhamento de viola especificamente nos números 45, 46, 49, 51, 52. No final, interior da contracapa, encontra-se um CD que, como diz o autor, foi feito através de um módulo de sons a que vulgarmente se chama sintetizador, e ainda uma pequena biografia sua.

[36] Não posso, contudo, deixar passar em claro este problema de quem pretende promover um instrumento e, logo no ponto de partida, o limita a uma categoria musical.

Ano de 2011 *A Guitarra Portuguesa* 2, de Eurico Augusto Cebolo.

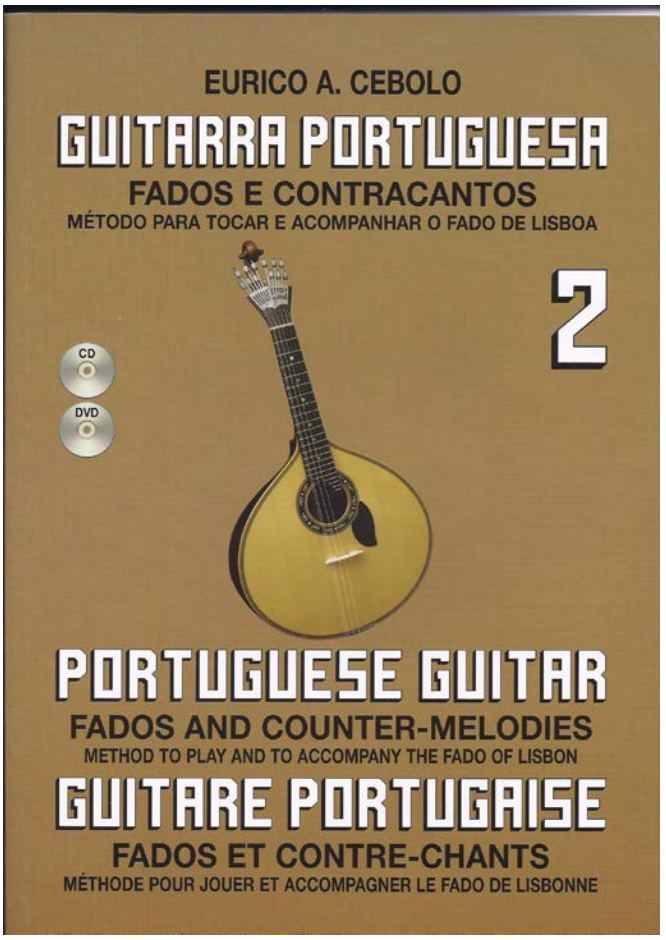


Fig. 59 - Capa do Método 2 de Eurico Cebolo (2011).

A inclusão destas duas monografias, apesar da distância temporal, justifica-se pelo facto de, após a análise das mesmas, chegar à conclusão que são o desenvolvimento ou a continuidade da primogénita. Na realidade o autor retira da primeira todos os elementos que divide, penso que de forma consciente, pelas posteriores, como se pode constatar na p. 2 das três monografias, e ainda pela consulta do índice de cada.

Esta monografia é acompanhada de um CD, feito nas mesmas condições do anterior e um DVD em que participa o guitarrista portuense Eduardo Jorge a acompanhar um módulo que reproduz o acompanhamento da viola e a melodia nos números 1º, 2º, 3º, 5º, 6º, 7º, 8º e 9º; sendo os 4º, 10º e 11º cantados. Esta informação surge na p. 3 deste método após os agradecimentos do autor. O

acompanhamento da guitarra que vemos e ouvimos no DVD, nada tem a ver com os ornamentos apresentados no método.

Entre as pp. 6-32 encontramos intervalos, escalas maiores e menores melódicas, padrões dos fados *corrido* e *menor* já com ornamentações atuais a que o autor chama *variações do fado tradicional* em Ré maior e em Ré menor. Apresenta na p. 26 acordes de 7ª diminuta e suas inversões. Aqui demonstra falta de rigor teórico pois, num conjunto de três pautas, logo no primeiro exemplo onde supostamente apresenta três acordes no estado fundamental, apenas um está correto.

Omitidas até então surgem por fim, na p. 27, as escalas menor natural e a menor harmónica. As pp. 28-32 são dedicadas aos ornamentos, *vibratos* e à forma como se excutam, os *mordentes*, o *portamento*, o *glissando*, o *staccato*, o *trémulo* e o *trilo*.

Entre as pp. 33-69 expõe oito melodias de fados estróficos com letras, algumas conhecidas, outras escritas pelo autor e três melodias também de forma estrófica mas de sua autoria. Não comento aqui o enquadramento da divisão rítmica das melodias com as tónicas das palavras que compõem os versos. As restantes páginas são dedicadas a um exercício a que chama fados em Sol maior, escalas em terceiras, que já tinham surgido em *Guitarra Mágica*, acordes de 7ª diminuta na 3ª, 4ª, 5ª e 6ª cordas e *Fado dançado,* de origem popular. Nas pp. 78 -79 tenta explicar a razão deste fado e, por fim, dá os parabéns por se ter estudado aquele método e aconselha a continuidade do estudo em *Guitarra Portuguesa nº 3*[37], método que até à data desconheço. Repete ainda a pequena biografia que apresenta na monografia anterior.

[37] Se avaliarmos o seu sentido comercial significa que não tardará muito a que seja dado à estampa mais um método.

Ano de 1997 *Método de Guitarra Portuguesa, Bases para a Guitarra de Coimbra* de Paulo Soares.

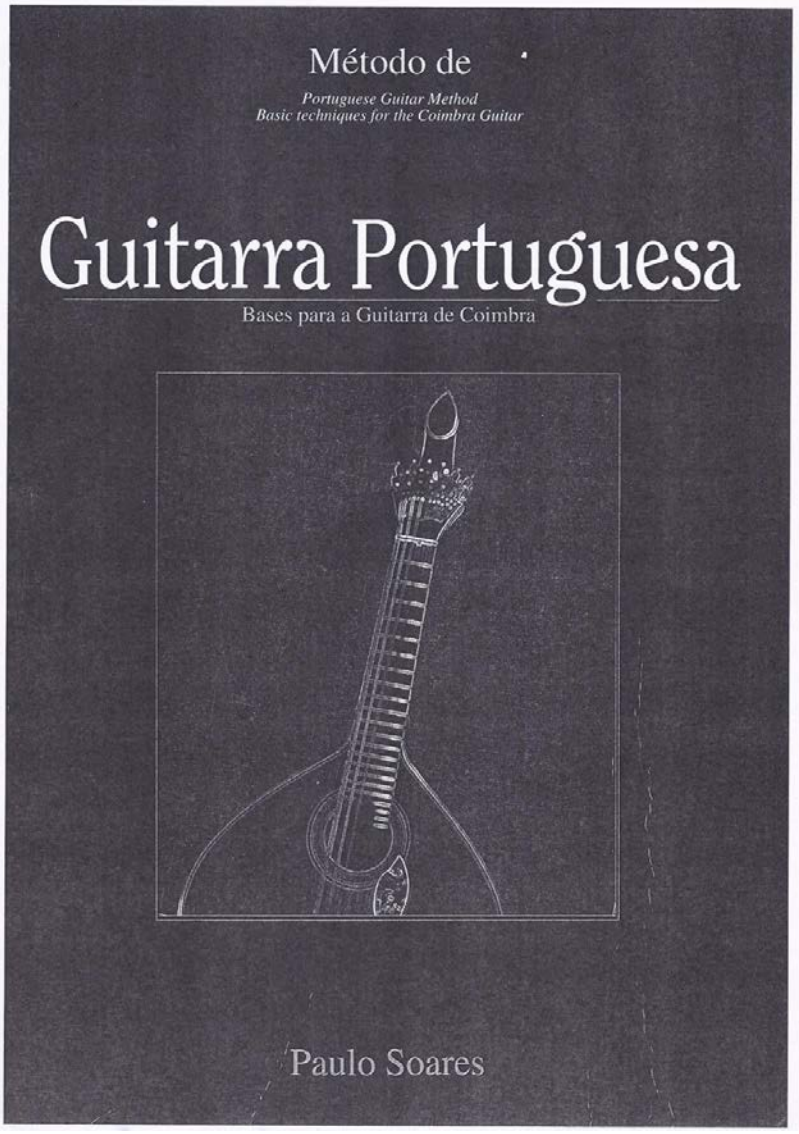


Fig. 60 – Capa do Método de Paulo Soares (1997).

Trata-se de uma monografia bilingue composta por 154 páginas, toda ela dedicada ao estilo de Coimbra (*coimbrão*).

Começa por dedicar o método àqueles que considera mais "responsáveis" pela sua elaboração, desde os seus progenitores, avô, guitarristas com quem aprendeu, a Carlos Paredes como referência e aos seus alunos que diz serem a razão daquela obra. Seguem-se duas páginas que compõem o índice. Entre as pp. 7-34 encontramos vários depoimentos escritos por entidades oriundas daquela categoria musical *guitarra de*

Coimbra, *Fado de Coimbra*[38], conceito muito contestado por algumas sensibilidades. O principal objetivo destes depoimentos vai no sentido de valorizar a importância para a didática e desenvolvimento do instrumento naquele contexto e da oportunidade que ele representa para a afirmação da guitarra de Coimbra. Muito haveria a dizer sobre estes comentários; contudo, o meu objetivo é a análise do método em si mesmo.

Passos do Método (dividido em duas partes: Introdução e Objetivos).

A introdução, com início na p. 37, começa por definir conceitos, segundo o autor, necessários para o estudo da guitarra de Coimbra. Assim, alude à guitarra *portuguesa* como um instrumento baseado em duas orientações técnico-culturais distintas, ou seja, a *guitarra de Lisboa* e a *guitarra de Coimbra*. Diz que a caraterística que diferencia aqueles dois subgéneros, a que chamamos categorias musicais, é a técnica usada pelo guitarrista. Explica as diferenças físicas entre as duas guitarras e o porquê das suas designações. Termina a introdução desta forma: «*Este livro ocupa-se das bases da guitarra de Coimbra, entendida, tal como foi dito, como um conjunto especial de técnicas de utilização do instrumento.*» (Soares, 1997: 37).

Na p. 38 apresenta um desenho a explicar a terminologia da guitarra e uma referência aos movimentos anatómicos para um melhor funcionamento mecânico-acústico do instrumento. Assim: que os destros utilizam a mão direita para ferir as cordas; enquanto os esquerdinos usam naturalmente a mão esquerda. Nesta circunstância todos os conceitos referentes às mãos devem ser invertidos. É o primeiro autor que refere esta preocupação.

Entre as pp. 39-47 informa sobre as ordens de cordas; trastos da escala; afinação da guitarra; instrumento transpositor (guitarra de Coimbra); como afinar uma corda; como afinar a guitarra de Coimbra; a utilização do diapasão ou do afinador eletrónico; como mudar cordas; nome dos dedos de ambas as mãos (dá o número 5 ao polegar da mão esquerda); modo de preparação das unhas postiças da mão direita e suas formas aproximadas; unhas da mão esquerda; notação musical; como ler a tablatura e, finalmente, um incentivo ao trabalho.

Objetivos – de 1 a 15, pp. 49-154.

Objetivo 1 – Adquirir habilidades fundamentais; posição para tocar; pulsação apoiada. Pulsação simples; uníssono das cordas; fase dos movimentos para obter

[38] Não vou aqui opinar o que quer que seja sobre este conceito.

uníssono (exemplifica com desenhos e um exercício); equilíbrio entre os dedos da mão direita, polegar e indicador.

Objetivo 2 – tocar a peça intitulada *Canto de amor*.

Segundo o autor, o objetivo desta peça é sedimentar os movimentos da pulsação apoiada e começar a tocar alguma coisa que se oiça. Convida a ouvir a gravação para conhecer a peça de ouvido (memória). Diz que se deve seguir os movimentos descritos na pauta[39]. Tece considerações sobre a posição que considera mais correta da mão esquerda, apresentando desenhos mais e menos corretos. Chama a atenção para a importância do dedo 5 (polegar), para um bom equilíbrio da respetiva mão e evitar que a mesma se agarre ao braço da guitarra. Apresenta um 2º exercício para conseguir que o equilíbrio da mão esquerda se faça à custa dos dedos. Exemplifica ainda, através de desenhos, os movimentos da mão direita. Faz uma proposta de estudo faseado dividindo a peça em duas partes. Por fim, antes de apresentar a partitura da peça chama a atenção para a qualidade sonora que cada um deseja obter.

Objetivo 3 – tocar a peça intitulada Valsa.

Aborda e explica a importância e forma técnica como deve ser usado o dedo indicador (mão direita): o vaivém do indicador (dedilho). Diz que por razões anatómicas, o ataque da nota é mais forte para dentro do que para fora e, que toda a técnica tradicional da guitarra de Coimbra se orienta de forma a aproveitar esta força natural[40]. Afirma que a posição do dedo indicador deve ser perpendicular às cordas quando as notas que se executam para fora[41]. Quanto à pulsação apoiada, estamos perante um imbróglio uma vez que sempre que se articula uma frase melódica, apenas uma parte dessas notas são passíveis de apoiar, pois todas as notas tocadas para fora de forma alguma serão apoiadas.

De objetivo em objetivo, que é naturalmente tocar as peças que compõem o seu método, vai apresentando exercícios que, no seu entender, conduzem a uma boa prestação na execução das respetivas peças. Estas são escolhidas entre uma variedade

[39] Não duvido das boas intenções do autor mas após a audição e memorização da peça, a livre digitação que também aconselha e a respetiva tablatura, não creio que a maioria dos iniciados tenham vontade de olhar para a pauta.

[40] A articulação melódica e rítmica é uma preocupação comum à guitarra em geral e não apenas a um subgénero. Infelizmente ainda se ouvem muitos guitarristas que não atendem a este aspeto técnico que se reveste de grande importância.

[41] Não é a minha opinião pois como já referi, as cordas devem ser atacadas, em qualquer das direções, na diagonal para se obter uma melhor qualidade tímbrica.

razoável mas com grande incidência na obra de Carlos Paredes e família Paredes. Daí *a grande referência*, que o autor faz na dedicatória.

Objetivo 15 – Compreender e executar apogiaturas.

O que são apogiaturas; apogiatura simples; apogiatura dobrada (dupla); as apogiaturas e a guitarra de Coimbra.

> *«O uso de apogiaturas é um hábito estilístico dos tocadores de Guitarra Portuguesa. Este recurso técnico auxiliando a expressividade, uma vez que permite modificar a perceção das notas sobre as quais incide. (…). Tocar determinada nota com ou sem apogiatura também depende apenas da escolha pessoal. (…). Só existe uma forma de compreender as apogiaturas (…) – ouvir com atenção as peças apresentadas (…) – identificar as apogiaturas apostas no pentagrama e passa-las para a tablaturas; - estudar novamente todas as peças com apogiaturas, tocando todas as que se encontram nas pautas e outras (…).»* (Soares, 1997: 154).

Esta obra não deixa de representar um esforço considerável por parte do autor mesmo que direcionada apenas ao estilo coimbrão. Como já referi anteriormente, as preocupações técnicas que refere são, na realidade, comuns à Guitarra, independentemente do estilo musical que esta possa abordar.

Ano de 1999 *A Guitarra Portuguesa*, de Pedro Caldeira Cabral.

Esta monografia extensa representa, na opinião do autor, tudo o que podia ser dito sobre a *guitarra* desde a sua origem até à data desta edição. Não se trata portanto de um método. Contudo, não deixa de apontar, no *Capítulo* III (pp. 319-21) algumas regras que segundo Cabral são fundamentais para quem deseje estudar o instrumento. Assim começa por aludir à forma como se deve segurar a guitarra e, para tal, tem duas possibilidades. A 1ª diz que se deve apoiar a guitarra nas duas pernas, com o tampo anterior (de trás) afastado da barriga, a esquina superior das ilhargas encostada ao peito e a cabeça à altura do ombro esquerdo[42]; a 2ª diz que também a pode apoiar sobre a perna direita (coxa) e entalar (segurar) com o antebraço apoiando o dedo mínimo sobre o guarda unhas, deixando a mão repousar sem qualquer esforço. Faz referência ao *dedilho*, à *figueta* e *dois dedos*, explicando como funciona[43]. Afirma que o dedilho é feito apenas com o indicador em qualquer corda. Explica a pulsação livre ou apoiada, como se executa o *vibrato* na guitarra, como se deve executar a *apogiatura*, os *ligados* e os *portamentos* que podem ser ascendentes ou descendentes. Aborda ainda a importância do ataque das notas (tempo forte e tempo fraco[44]).

Merece também atenção a III e última parte, *Partituras*, onde expõe várias transcrições de música antiga desde o séc. XIII até à atualidade, de compositores vários.

[42] Será muito difícil para o neófito manter a guitarra naquela posição sem ter de agarrar literalmente o braço com a mão esquerda, limitando, naturalmente, o movimento dos dedos e consequentemente a sua execução.

[43] As primeiras duas parecem corretas sendo que a terceira é bastante limitada permitindo pouca mobilidade ou rapidez de execução.

[44] É evidente que o ataque para dentro (em direção à palma da mão) é mais forte do que o ataque para fora (sentido oposto à palma da mão) sendo portanto desejável que no fraseado de qualquer melodia a nota onde se sente a pulsação deva ser atacada para *dentro*.

José Santos Paulo *Método de Guitarra Portuguesa,* Cota: M. 3491 V.

Fig. 61 – Capa do Método de José Santos Paulo (c. 2006).

Edição comemorativa dos 115 anos da Tuna Académica de Coimbra

PAULO, José Santos

Depósito legal nº 244078/06 (provavelmente de 2006),

Impressão e acabamento: Tipografia Lousanense, Lda. – Lousã

ISBN: 989-20-0141-9

Índice

Nas pp. 1-2 – Prefácio – de José Carlos Teixeira – Professor na U. de Coimbra, Cultor da música de Coimbra.

Nas pp. 3-5 - José Augusto Sobral dos Santos Paulo – Currículo do autor.

Na p. 6 - Tuna Académica da Universidade de Coimbra – Nota de apresentação – por Ricardo José Teixeira Lopes Ramos Rodrigues, Presidente da T. A. U. de Coimbra.

Nota de Apresentação p. 7 – por: José Santos Paulo.

Agradecimentos p. 8 – A muitos já ausentes e aos colaboradores neste método.

História da Guitarra pp. 9-10 – (Brevíssima resenha) por Eduardo Aroso.

Nas pp. 11-2 – Nomenclatura da Guitarra: – As partes que compõem a guitarra.

Metrónomo p. 13: – Função.

Nas pp. 14-5 – Posição da Guitarra: – Através de figuras - apresenta duas posições e a terminologia de ambas a mãos – Direita (pima). Esq. X, 1, 2, 3, 4.

Na p. 16 – Explicação da posição da Guitarra: – Acaba por aconselhar a coxa da perna direita e indica que os dedos médio, anular, e mínimo, devem pousar no guarda-unhas. Recomenda as posições em conformidades com a idade: 7 a 12 anos – duas pernas; depois a coxa direita; e, a partir dos 13, na coxa da perna direita. Volta à designação dos dedos da mão direita. Dedilhação – explica o dedilho e indica signos: para dentro – i; para fora – i. Pode ser pouco claro, uma vez que semelhança entre ambos é grande, mas não deixa de ser uma indicação.

Mão esquerda: – Lembra a fig. 9 do método, e indica x – polegar, 1 – indicador, 2 médio, 3 – anular, 4 mínimo;

- Dedos sublinhados - 1, 2, 3, 4, para dedos fixos[45]. E 1-, 2-, 3-, 4-, para os dedos que deslizam sem perder o contato com as cordas.

Na p. 17 – Como se representam as cordas da Guitarra; – Do agudo para o grave, Si, Lá, Mi, Si, Lá, Ré. Trata-se de um instrumento transpositor uma vez que a guitarra de Coimbra se afina um tom abaixo, como já foi referido no Capítulo IV.2.

Na p. 18 – Interpretação dos sinais de abreviaturas: – Significação – cordas soltas 1 a 6, circulo com o nº da corda dentro do círculo, seguido de reticências, significa: na

[45] Sem exibir uma tablatura está, se bem que de forma encoberta, a assumir a sua prática uma vez que os dedos só devem permanecer na escala, pisando as notas, cumprindo a duração do tempo de duração das notas.

mesma corda; números romanos I, II, III, IV, V, significam o quadruplo, ou seja o trasto, ponto de partida de um qualquer movimento. Segue os sinais convencionais da viola[46].

Encordoação da Guitarra p. 19: – Explica a forma de encordoar e os números ideais de espessura das cordas para Coimbra e para Lisboa. A terminologia é a mesma. Erra no 0,25 para a 1ª corda pois, esta calibragem deve ser usada na 1ª corda da *Guitarra de Coimbra* sendo que para a *Guitarra de Lisboa* a calibragem a usar deve ser 0,23.

Pauta musical p. 20 - apresenta as notas nas linhas e nos espaços na clave de sol.

Nas pp. 21-2 – Teoria musical: – Apresenta as figuras as pausas e o respetivo valor de cada uma delas. Os compassos simples e compostos, o ponto de aumentação e as ligaduras de prolongação e de expressão.

Na p. 23 – Qualidade das figuras: – Explica a qualidade das figuras dando à semibreve o valor de 1 e por múltiplos, 64 à semifusa.

Na p. 24 – Acidentes: – Sustenido, bequadro e bemol. Intervalos de 2ª a 8ª. Graus da escala e respetivos nomes.

Armação de clave p. 25: – Ordem dos sustenidos e ordem dos bemóis. Fixos ou de precaução, e qual a função.

Na p. 26 – Repetição – apresenta vários sinais de repetição desde os dois pontos aos traços diagonais e às letras S por Exemplo.

Na p. 27 – Primeira lição: – As formas mais fáceis de afinar são a primeira preocupação. Diz o seguinte:

> «*Neste método, utilizaremos a afinação do Fado, por ser a mais usual. Na Guitarra de Coimbra é costume afinar-se uma 2ª maior abaixo do efeito real (1 tom).*
> *Em Lisboa a Guitarra afina no efeito* [som] *real.»* (Paulo, c. 2006: 27).

Na p. 28 – Afinação da Guitarra de Coimbra: – Expõe a forma de afinar a Guitarra de Coimbra com as Letras A, B, C, D, etc., e atribui a Artur Paredes a responsabilidade do uso de afinar aguitarra de Coimbra uma 2ª abaixo.

Na p. 29 – Afinação da Guitarra de Lisboa.

Apresenta o número de cada corda (1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, e 6ª), o respetivo nome dado cada nota (Si, Lá, Mi, Si, Lá, Ré) e a cifra (B, A, E, B, A D).

[46] Este aspeto não deixa de ser coerente e lógico, uma vez que, excetuando a permanência dos dedos sobre as cordas, as particularidades técnicas de escrita e da mão esquerda estão muito próximas em ambos os instrumentos.

Na p. 30 – Temperar a Afinação – a forma de igualar as cordas em uníssono e onde se deve pisar. Faz uso dos equíssonos[47].

Nas pp. 33-6 – Segunda Lição:

- Pulsação inicial do dedo indicador, alerta para o cunho pessoal da produção sonora;

- Posição da mão direita e pulsação do dedo indicador na Guitarra de Coimbra – diz não existir uma posição rigorosa e aponta os grandes guitarristas do género[48].

- Técnica do *dedilho* – fala no apoio dos 3 dedos no guarda-unhas, na forma de ataque com a polpa do dedo e arrastar a unha em direção tampo usando o apoio do polegar.

- Pulsação do polegar da mão direita – defende a pulsação apoiada do polegar[49].

Nas pp. 37-9 – Como se tocam as figuras:

- Apresenta as figuras em ordem crescente nas cordas soltas da guitarra. Começa a usar o dedilho apenas nas figuras de colcheia.

Nas pp. 40-52 – Exercícios de aplicação:

-apresenta 11 exercícios em cordas soltas com acompanhamento de viola, com a intenção de ensinar a dividir os tempos empregando várias figuras em todas as cordas.

Na p. 53 – Posição em Quádruplo.

- Distribuição dos 4 dedos: I, a partir do 1º trasto, seguindo sempre esta regra. Por exemplo, o V quádruplo é a partir do 5º trasto.

Nas pp. 54-74 – Iniciação:

- Em 2/4 - *O Balão do João* em Dó maior - popular;

- *Papagaio Louro* em Dó maior; *As Pombinhas da Cat'rina* em Lá maior - populares;

- Em 6/8 - *Canto do Pescador* em Mi menor – Duarte Costa – Largo = 56;

- Em 2/4 – *Cigarra* em Mi menor – Duarte Costa – andante = 76;

---

[47] Sons de igual frequência ou igual número de vibrações (*in, Dicionário de Música,* de Tomás Borba e Lopes Graça).

[48] O facto de não ter opinião no ataque às cordas, remetendo para outros, aquilo que deve ser uma das preocupações de quem transmite conhecimento, não abona nada em seu favor, uma vez que está a pôr em causa a sua capacidade de perceção tímbrica e qualitativa sobre o instrumento que ensina.

[49] Como já se percebeu na alínea que dá início à posição da mão direita a fragilidade com que aborda esta parte que é importantíssima para uma boa execução técnica do instrumento. É possível que tenha sofrido pressões de executantes do instrumento da categoria musical coimbrã. Espero que o autor desta monografia, a ter sido influenciado, tenha já corrigido esta indefinição a bem da *Guitarra Portuguesa*.

- Em 6/8 e 4/4 – *Dos Palomitas*[50] em Mi menor – tradicional Argentina – adagio, surge a síncopa;

- Em 4/4 – *Oh Mimi!* – Popular em Dó;

- 4/4 – Shay-Shay Koo-Lay – popular Africana;

- Em 3/4 e 6/8 – *Olha a Triste Viuvinha* em Lá maior – popular;

- Em 2/4 – *Alma Espanhola* em Sol maior – Duarte Costa - falta dedilho;

- Em 6/8 – *Canção de Maria* em Mi menor – Duarte Costa - falta dedilho;

- Em 3/4 – *Greensleeves* em Mi menor - falta dedilho.

Em todas as peças têm acompanhamento de viola. Não sabemos se para trabalhar em aulas, se para poder estudar em conjunto com a viola.

Na p. 75 – Extensão da Guitarra Portuguesa – de Ré 2 a Lá 5.

Escalas cromáticas – ascendentes em sustenidos; descendentes em bemóis.

Trémulo, p. 76 – diz que deve ser feito com o indicador ao qual se deve dedicar 15 a 20 minutos por sessão. Aconselha começar lentamente, acabando em 8 fusas por cada tempo.

Nas pp. 77-8 – *Ornamentos*: - *Apogiatura* simples, dobrada (dupla); *grupetos* de três notas e de quatro; *portamento*; *trilo*.

Nas pp. 79-90 – *Estudos* de José Paulo.

Primeira série – apresenta estudos para o dedo indicador indicando as cordas, a dedilhação desejada e o quádruplo; o 4º já inclui o modo maior e menor de Lá; o 5º e o 6º são dedicados à técnica da figueta. São todos acompanhados à viola exceto o 6º que é ao piano. Todos eles têm indicação do andamento.

Segunda série de *Estudos*, pp.91-125 – o 1º e 2º são para o dedo indicador; o 3º e o 4º para o dedo polegar, o 5º e 6º para dedo o indicador, o 7º e 8º a duas vozes (i e p), segue até ao 18º estudo aumentando as dificuldades rítmicas, melódicas e tonais. No 17º surge o trémulo e no 18º novamente o acompanhamento a piano.

Outro autor – Antoine Gilis – *Estudo em Lá menor* e *Estudo em vários quádruplos*.

Nas pp. 126-7 – Posição alargada:

- Utiliza a escala cromática para demonstrar a posição alargada;

- Faz referência aos equíssonos.

Nas pp. 128-134 – Exercícios de intervalos (em posição alargada).

[50] Indica uma técnica deficiente, limitativa, para a mão direita, não desenvolve o dedilho.

Volta aos intervalos para explicar a posição alargada desde intervalos de 2ª a intervalos de oitava:

- Resumo dos intervalos em todas as cordas, p. 135.

Nas pp. 136-143 – Introdução ao estudo das escalas. Indica quatro objetivos nesta alínea:

1 – O conhecimento do diapasão através da posição alargada;

2 – O desenvolvimento de uma articulação regular e igual nos diferentes dedos da mão esquerda;

3 – O desenvolvimento da técnica do dedilho a partir da aplicação de exercícios;

4 – O desenvolvimento progressivo da velocidade e segurança na execução. Escolhe a escala cromática de Ré maior como exemplo.

Passa para a escala diatónica de Dó maior em duas oitavas onde apresenta vários ritmos na execução da mesma.

Segue com escalas cromáticas ascendentes em todas as cordas e depois descendentes.

Seguem-se as escalas Maiores, e as escalas menores melódicas.

Na p. 144 – *Acicatura*:

- Linha "tremida" que permite o harpejo rasgueado.

Nas pp. 147-161 – Acordes. Aqui surgem os diagramas ou seja a tablatura que de forma encoberta tinha apresentado no início «(*São considerados dedos fixos aqueles, cujos números, tenham um traço por baixo*:» (Paulo, c. 2006:16).

Acumulação de tríades – Fundamental – terceiro – quinto grau.
Inversões – F – 1ª e 2ª inversão.

Nas pp. 162-174 – *Estudos em acordes*[51]:

- Apresenta as digitações e as notas correspondentes na pauta de vários acordes de tónica e dominante a que chama 1ª e 2ª;

- Passa aos acordes compostos;

- Estudo em acordes – em vários tons – com exercícios preparatórios;

- Estudos em arpejos. Vários sem acompanhamento – todos têm indicação dos andamentos.

Nas pp. 175-198 – Obras e Estudos na Posição alargada:

[51] Nesta alínea faz referência ao *pi,* mas também ao *pima,* o que não deixa de ser uma surpresa.

- *Estudo I* – allegro = 152 – de José Santos Paulo;

- *Estudo II* – Allegro = 120 – de José Santos Paulo;

- *Estudo* em colcheias nos tons de Sib Maior e Mib Maior – de José Santos Paulo;

- *Estudo* em oitavas – Allegro = 120 – de Dionísio Aguado;

- *Estudo* – Moderato = 108 – de Dionísio Aguado;

- *Estudo* em semicolcheias – Larghetto = 60 – de José Santos Paulo;

- *Estudo* em terceiras (em várias tonalidades) – Allegro = 120 – o facto de não referir o nome do autor poderá significar que pertence ao autor da obra;

- *Estudo* (Valsa cromática) com viola – Moderato = 110 – de Eduardo Aroso;

- *Estudo* (Transição) – Allegro = 120 – de Eduardo Aroso;

- *Estudo* (em bordões) com viola – de Eduardo Aroso;

- *Estudo* (guitarra solo) – Allegro = 120 – de Duarte Costa;

- *Estudo em Ré menor* – de Octávio Sérgio.

Nas pp. 199- 305 – Obras de vários autores.

- *Canção de Alcipe* com viola (versão Carlos Paredes) – de Armando Rodrigues e Afonso Correia Leite;

- *Procissão* com viola – Andante = 80 – de António Ralha;

- *Valsa do Mês de Maio*, com viola (peça inédita) – de Eduardo Aroso;

- *Canção Verdes Anos*, com viola (do filme do mesmo nome), fonte: CD – de Carlos Paredes;

- *Valsa de Outros Tempos*, fonte: CD Movimento perpétuo – de Gonçalo Paredes e Artur Paredes;

- *Variações em Lá menor*, com viola – de Jorge Alcino de Morais "Xabregas";

- Renascer, para duas guitarras e viola – de Álvaro Aroso;

- *Variações em Lá menor*, com viola – de António Rodrigues (A. Das Águas) – transcrição: Octávio Sérgio;

- *Ensaio nº 1* (guitarra solo) – de Octávio Sérgio;

- Marcha em Fá, para duas guitarras e viola – de Artur Paredes – transcrição de José Santos Paulo;

- *Valsa Espanhola* "A Rolando de Oliveira" (guitarra solo) – de Octávio Sérgio;

- Sol menor, para duas guitarras e viola – de José Amaral - transcrição de José Santos Paulo;

- *Balada de Coimbra*, com viola (versão C. Paredes) – de José Eliseu – transcrição de José Santos Paulo;

- *Variações em Mi menor*, com viola – de Jorge Tuna - transcrição de José Santos Paulo;

- *Capricho* em Lá maior, com viola – de Octávio Sérgio;

- *Movimento Perpétuo* (guitarra solo) – de C. Paredes - Transcrição de José Santos Paulo;

Nas pp. 306-22 – Peças para Guitarra solo.

- *Minueto em Fá maior* – de Carlos Seixas - Transcrição de José Santos Paulo;

- *Prelúdio* (guitarra solo) Andante – Flávio Pinho;

- *Fantasia* (guitarra solo) – de Sylvius Leopold Weiss (1686 - 1750) – adaptação de José Santos Paulo;

- *Registo* (guitarra solo) – de Armando Luís de Carvalho Homem – Transcrição de Octávio Sérgio;

- *Danças* (guitarra solo) – de Octávio Sérgio;

Na p. 323 – Leitura à primeira vista:

- *Estudo em colcheias* – Lá maior; - Estudo em colcheias – Ré Maior;

Nas pp. 324 e ss. - *Movimento perpétuo Bachiano*, para Guitarra Portuguesa, Clarinete em Sib e *Guitarra Clássica* – de António Pires (aqui a guitarra está escrita em Sib ou seja, no som real);

- *Estudo III*, Allegro = 160 – de José Santos Paulo;

- *Minuete*, com viola – de Carlos Seixas – Adaptação de José Santos Paulo;

- *Dance Arabe*, com piano – de Antoine Gilis - Transcrição de José Santos Paulo;

- *Chula do Douro*, popular recolha e arranjos de Antero da Veiga - Transcrição de José Santos Paulo;

- *Contra Dança dos Saltões*, com viola – António da Silva Leite – Transcrição e harmonização de José Santos Paulo;

- *Danza* (guitarra solo) – de Pierre Phalèsc - Transcrição de José Santos Paulo;

- *March Militaire*, com viola – de Schubert - Transcrição de José Santos Paulo;

- *Estudo*, com piano – de A. Machado / J. Neuparth – harmonização para piano de Silveira Pais - Adaptação de José Santos Paulo;

- *Excerto da obra Angústia* (guitarra solo) – de Duarte Costa - Adaptação de José Santos Paulo;

- *Estudo* (guitarra solo) – de Dionísio Aguado - Adaptação de José Santos Paulo;

Nas pp. 352 até ao fim – Obras para Guitarra e Orquestra.

- *Canção da Primavera nº 1* – de Francisco Filipe Martins – Transcrição de guitarra portuguesa e orquestra de José Santos Paulo;

- *Valsa de Outros Tempos* – de Gonçalo e Artur Paredes – orquestração de José Santos Paulo;

- *Canção Verdes Anos* – C. Paredes - orquestração de José Santos Paulo[52].

[52] José Santos Paulo dá assim por terminada a sua extensa monografia que, apesar das críticas aqui deixadas, é a meu ver, o estudo editado mais completo e objetivo conhecido até ao presente momento, em que se finaliza este trabalho de investigação.

Ano de 2007 *Método de Guitarra Portuguesa,* Vol. II, O domínio dos acordes de Paulo Soares.

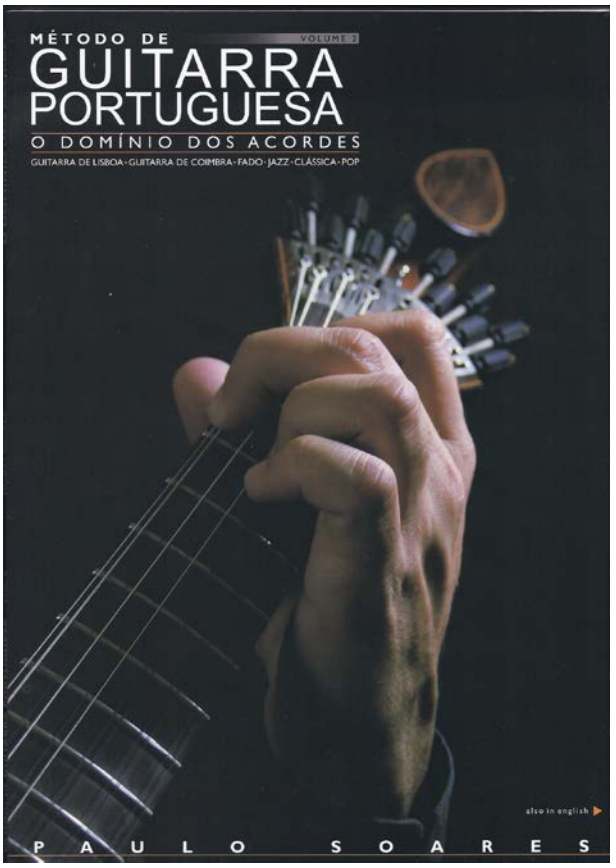
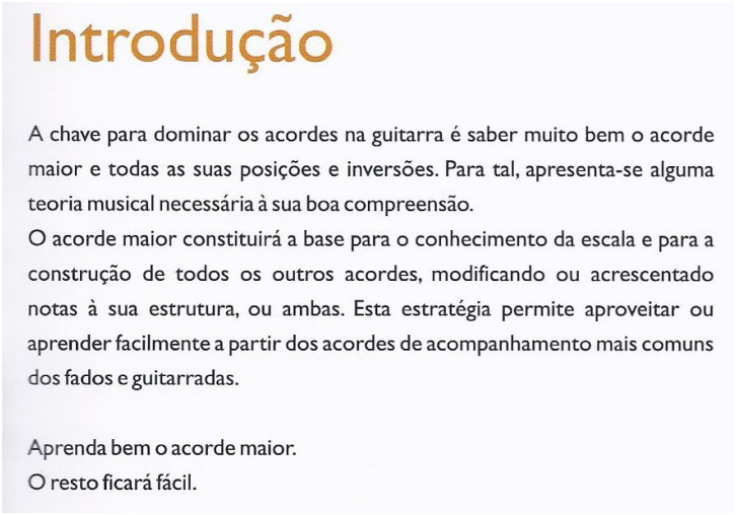


Fig. 62 - Capa do Método de Paulo Soares (2007).

Esta monografia é em formato A 4 e é composta por 63 páginas, capa e contracapa e é, como a sua anterior, uma monografia bilingue.

Contrariamente ao Vol. I inicia pelos agradecimentos seguidos do índice e de uma pequena introdução que reproduzo em seguida.



Introdução

A chave para dominar os acordes na guitarra é saber muito bem o acorde maior e todas as suas posições e inversões. Para tal, apresenta-se alguma teoria musical necessária à sua boa compreensão.
O acorde maior constituirá a base para o conhecimento da escala e para a construção de todos os outros acordes, modificando ou acrescentado notas à sua estrutura, ou ambas. Esta estratégia permite aproveitar ou aprender facilmente a partir dos acordes de acompanhamento mais comuns dos fados e guitarradas.

Aprenda bem o acorde maior.
O resto ficará fácil.

Fig. 63 – Introdução (Soares, 2007: 5).

Com esta introdução o autor pretende identificar quais os objetivos deste método. Volta a referir a importância da teoria musical para a compreensão dos acordes, a que chama posições, e as respetivas inversões.

Inicia com os nomes das notas fazendo referência às nomenclaturas latina e anglo-saxónica. Aconselha que se tenha o domínio de ambas. Explica a função do sustenido, do bemol e do bequadro e a relação intervalar da escala de Dó maior de uma forma muito resumida.

As notas da guitarra

> *«Você vai tocar: afine a guitarra!*
> *Para a guitarra de Lisboa, use as notas das cordas soltas que se mostram nas figuras (B4-A4-E4-B3-A3-D3).*
> *A guitarra de Coimbra afina um tom abaixo ou seja (A4-G4-D4-A3-G3-C3), mas os nomes das notas são os mesmos que se mostram nas figuras: a guitarra de Coimbra é um instrumento transpositor. Esta convenção, vigente seguramente há mais de um século, permite que este livro possa ser diretamente usado por todos os guitarristas. (…).»* (Soares, 2007: 7).

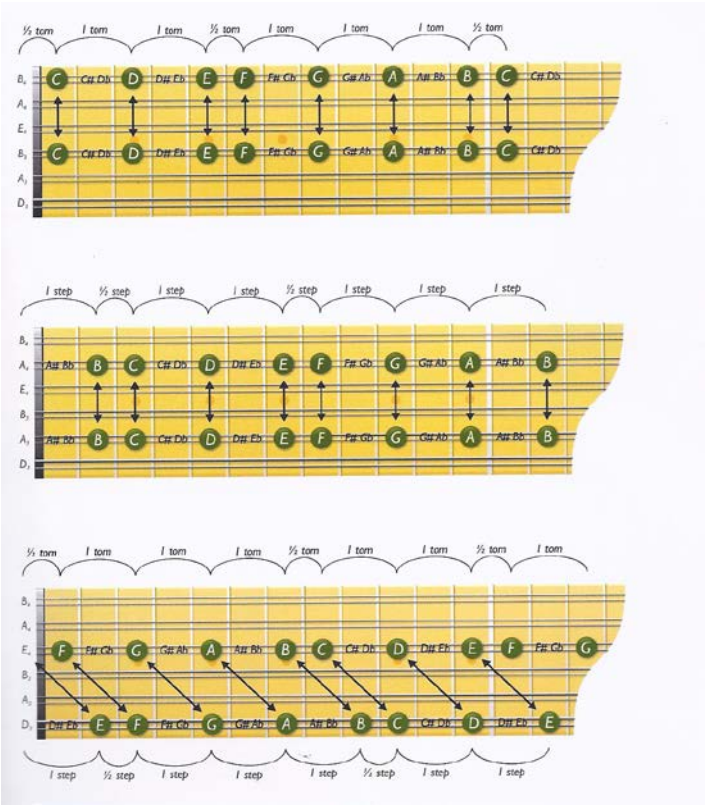


Fig. 64 – As notas na guitarra (Soares, 2007: 7).

Aqui levantam-se dois problemas:

- O primeiro relaciona-se com a terminologia que é dada à altura das notas ou seja, a sua numeração. Qual será a nomenclatura que deve ser usada, a europeia ou a americana? Qual é na realidade o Dó central, o Dó3 ou o Dó4;

- O segundo prende-se com a afirmação do autor quando diz que aquela «*convenção, vigente seguramente há mais de um século (...)*.» (Soares, 2007: 7). Qual será a fonte de tal informação? Sabemos que esta afirmação não pode ser validade uma vez que, segundo José Santos Paulo e outros, o responsável por tal terminologia foi Artur Paredes, não será portanto de acreditar que este o tenha feito, de forma consciente, tão precocemente uma vez que nasceu em 1899!

Nas pp. 8-10 vêem-se diagramas que representam a escala da guitarra e o nome da respetiva nota em cada trasto, as notas possíveis em cada corda representadas em pautas individuais, o desenho de um teclado de piano, um sistema de designação de oitavas no qual se encontra o Dó central representado por C4, c e Dó3. Em parte, este problema está resolvido mas, na décima página, surge uma outra imprecisão quando refere notas iguais quando na realidade deveria dizer notas com o mesmo nome uma

vez que algumas delas fazem um intervalo de oitava entre si, como se pode ver na imagem seguinte.

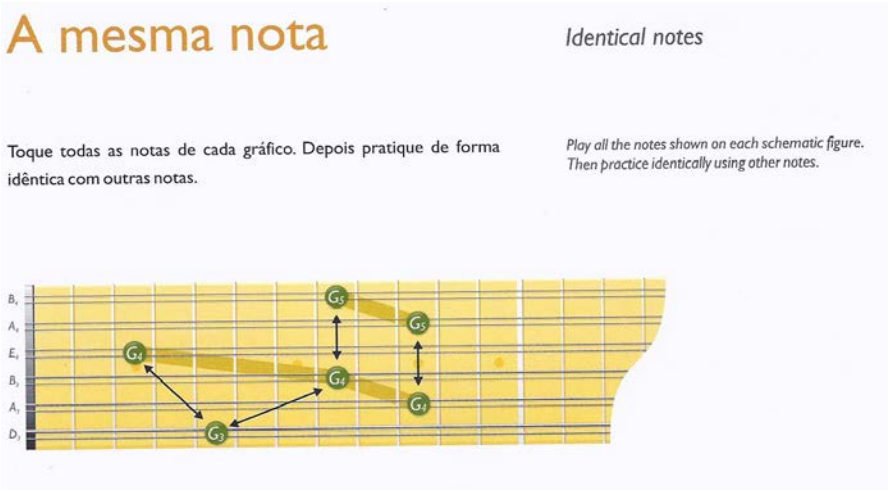


Fig. 65 – A mesma nota (Soares, 2007: 10).

Na p. 11 apresenta uma pauta, na clave de sol, que mostra todas as notas naturais possíveis na guitarra.

Entre as pp. 12-16 expõe todas as escalas maiores, na extensão de uma oitava. Demonstra a ordem dos sustenidos e dos bemóis apresentando as respetivas armações de clave e um diagrama com as ditas alterações.

As pp. 17-18 são dedicadas aos intervalos ascendentes e descendentes e à inversão dos mesmos.

As páginas seguintes são dedicadas à exposição dos acordes de Sol, nos modos maior e menor e respetivas inversões, sem a oitava, nas várias cordas e vários quádruplos. No primeiro diagrama, apresenta os símbolos G, B e D. De seguida passa a representar as notas da seguinte forma: R (raiz) para a tónica, 3 para o 3º grau e 5 para o 5º. Seguem-se as transposições, por desenhos e com o respetivo nome das notas correspondentes a cada acorde. Aborda a *cifra*, através das inversões, a importância do baixo do acorde para a mesma, e a forma como se representa. Continua com o acorde de 7ª da dominante, quais os graus intervalares que o compõem, a sua cifra e os respetivos diagramas. Passa ao acorde diminuto, aqui omite o acorde de 5ª diminuta e exemplifica o acorde de 7ª diminuta e as caraterísticas da sua formação, incluindo a sua simetria. Surge na p. 29 uma pequena exposição daquilo a que chama círculo das

quintas (trata-se de um círculo no qual exemplifica o ciclo das quintas). Este capítulo aparece um pouco deslocado uma vez que deveria estar na chamada ordem dos sustenidos e dos bemóis. Apresenta um outro capítulo que designa por harmonia tradicional, à qual é aplicada uma linguagem empírica e que nada tem a ver com as regras e teorias do sistema tonal[53]. Volta à cifra nas cordas reafirmando a necessidade de se verificarem intervalos de 3º e 5º graus a partir da sua raiz ou seja, da tónica ou fundamental do acorde. Expõe alguns exemplos de cifras e termina com um mapa de acordes[54].

[53] Após tantas preocupações teóricas em que o autor se embrenha, não entendo o porquê da inclusão deste capítulo.

[54] Em jeito de comentário e se comparar com a sua primeira obra para "guitarra de Coimbra" e compreender quais os objetivos a atingir, penso que se trata de um retrocesso e uma cedência ao mimetismo que sustenta a aprendizagem deste instrumento. Volto a evocar Armando Simões: «*O estudo musical da guitarra nunca encontrou bases definidas em que tivesse podido descansar.*» (Simões, 1974: 151).

Ano de 2011 *Sons de Lisboa* de Márcio Silva.

Esta monografia tem formato A4 e é composto por 72 páginas, capa e contracapa e tem uma exposição bilingue. Como o título indica, é direcionada à prática de Lisboa.

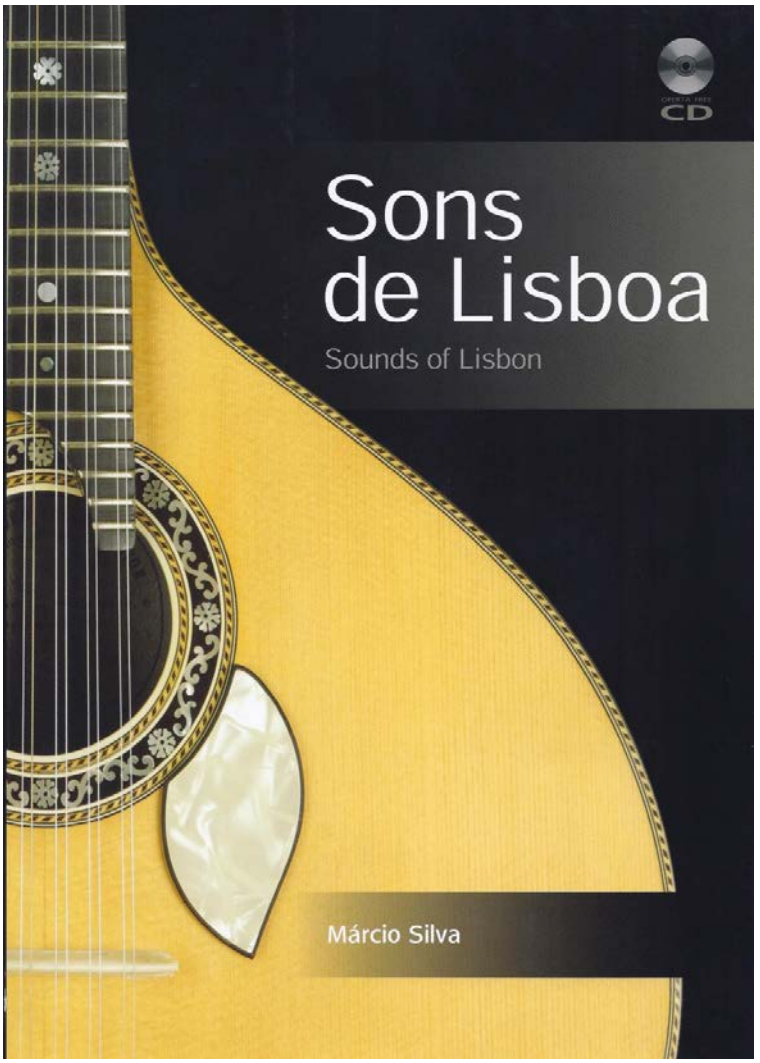


Fig. 66 – Capa do Método de Márcio Silva (2011).

Começa por agradecer a todos os que contribuíram para a realização daquela obra. Apresenta uma pequena biografia e faz uma nota de apresentação. Diz que pretende divulgar as formas mais tradicionais de tocar a guitarra, faz referência à progressividade das peças e ainda ao CD que acompanha a monografia.

Os Conteúdos estão explanados ao longo de 18 itens e 7 partituras acompanhadas da respetiva tablatura.

As noções elementares dizem respeito à origem da guitarra que diz pertencer à família das cítaras europeias, e da qual atualmente existem duas formas tradicionais (Lisboa e Coimbra), que se distinguem pelo modo de construção, afinação e técnica de execução[55]. Diz ainda que o livro se propõe apenas a divulgar alguns aspetos técnicos relacionados com o *género de Lisboa*. Expõe a terminologia *externa* da guitarra. Apresenta a afinação, aqui, da nota mais grave para a mais aguda assim como as notas da escala, através de um diagrama e as respetivas pautas para cada corda. A nomenclatura atribuída a ambas as mãos é igual à de Paulo Soares, tal como a preparação das unhas postiças. Refere como material mais usado a carapaça de tartaruga ou material plástico e a necessidade de preparação da unha natural para que esta possa receber a postiça. As preocupações com o posicionamento da guitarra; posição da mão esquerda, da mão direita e, também a pulsação (apoiada e simples) é semelhante à de Paulo Soares.

No que respeita à técnica do dedilho há aqui um dado a relevar. Abandona o símbolo das setas e passa a utilizar símbolos fornecidos por programas de escrita musical computorizada. Estes símbolos são utilizados nos instrumentos de arco que não representam qualquer ideia de tempo ou nota mais ou menos acentuada, apenas indicam a direção do arco[56].

Diz, por outro lado, que o simples facto de afinar a guitarra representa um excelente desafio. Aconselha numa fase inicial a utilização de um afinador eletrónico e, mais tarde, o uso do diapasão. Dá aqui alguns exemplos que facilitam o ato de afinar. A finalizar esta parte teórico-prática surge a tablatura e, aqui sim, expõe o porquê da tablatura, diz ser uma forma acessível a todos aqueles que ainda não dominam a leitura musical[57].

A segunda parte desta obra é composta por transcrições de algumas peças de guitarristas em que pontificam Casimiro Ramos, José Nunes e Manuel Marques este,

[55] Omitiu a estética que no entanto está representada em duas imagens do método.

[56] Na verdade foram estes dois símbolos que eu adotei, há já uns bons anos, para indicar a técnica do dedilho a que chamei na altura ataque para dentro ou tempo forte à nota atacada em direção à palma da mão, à qual atribui o símbolo que se assemelha com um "v" e o que se assemelha a um "n" ao contrário para a nota que é dada para fora; o que significa exatamente o inverso do que nos apresenta o autor desta obra. É lamentável que estas coisas continuem a acontecer, pois serão certamente motivo de confusão para quem pretende aprender a tocar o instrumento com o mínimo de correção. Apesar dos materiais didáticos que tenho criado não terem ainda sido editados, o que é verdade é que eles circulam pelos meus alunos e pelos Conservatórios.

[57] Tão pouco chegarão a dominar, digo eu. Esta ideia é reforçada por Paulo Vaz de Carvalho (2013: 63).

músico, compositor e pedagogo há muitos anos radicado no Brasil (S Paulo). Nestas transcrições o autor opta por utilizar como base de ornamentação tercinas de semicolcheia em detrimento de apogiaturas duplas que seria o mais usual na maioria dos casos. Contudo, estão executadas corretamente como se poderá ouvir no CD que acompanha o seu método.

Capítulo V: CONCLUSÃO

Ao terminar este trabalho verifica-se que a associação da *guitarra* ao *fado* tem tido um carater indissolúvel. É comum ouvir-se, quando alguém se cruza com um portador do instrumento expressões tais como: *quem vai cantar o fado*; *onde é que vai haver fado*; ou simplesmente a pergunta: *isso é uma guitarra de fado,* e, muito raramente, *isso é uma guitarra.* Estas expressões, vindas ainda hoje do senso comum, correspondem a um reafirmar de que falar de fado é seguramente falar de guitarra portuguesa. O simbolismo que a guitarra representa em relação ao fado é de tal dimensão que tem consequências importantes no ensino da guitarra.

Em primeiro lugar ao nível dos jovens. Apesar de se sentirem atraídos pelos sons quase enigmáticos do instrumento os jovens, na sua maioria em idade escolar, evitam a aprendizagem da guitarra pela simples razão da sua associação ao fado. Apesar da anuência de uma ínfima percentagem de jovens à guitarra, conscientes da sua simbologia, posso afirmar, como docente, que é necessário um trabalho cuidado de informação aos neófitos, no sentido de lhes demonstrar e fazer perceber que a guitarra não toca ou acompanha apenas fado. Como é compreensível, as crianças na generalidade, não gostam de fado e tão pouco o compreendem. Os jovens e crianças que cantam fado são muito poucos e naturalmente não têm uma real consciência do que estão a cantar. É muito comum ouvir-se uma menina de 10 ou 13 anos a cantar o tema "Primeiro Amor" que se inicia com o seguinte texto: "*Ai quem me dera / Ter outra vez vinte anos / Ai como eu era / Como te amei santo Deus "/* etc.. Este é um dos muitos exemplos que podemos facilmente encontrar nos locais onde se pratica o *fado vadio,* e onde se podem encontrar crianças levadas pelos pais. Na realidade também não existe uma temática "fadística" direcionada a crianças, facto que a indústria fonográfica não tem sabido explorar.

A segunda revela a atração que os adultos, regra geral com idades superiores a 30 anos, têm pela guitarra por se sentirem atraídos pelo seu timbre e por inerência, pelo fado. É certamente neste grupo de adultos que vamos encontrar toda a plêiade de amantes de *Fado* Vadio que, por gostarem tanto de fado, incutem nos seus filhos o gosto pelo canto e a ideia de que a guitarra só serve para tocar ou acompanhar fado.

Quem frequenta o fado há já algumas décadas ou se dedica ao ensino de guitarra conhece esta atração.

«*Músico é descartável*». Esta pequena frase, proferida em contexto pessoal pelo baixista Marino de Freitas, representa uma crua realidade transversal a muitas categorias musicais. Se a transportarmos para o meio fadista e a limitarmos à guitarra poderá parecer que tal afirmação não fará muito sentido. Contudo a história do fado está repleta de tais situações. A cada nova geração que surge, a cada novo cantor, a cada nova *estrela*, muitas vezes fabricada pela indústria discográfica, dão-se uma ou mais alterações na posição e importância relativa dos guitarristas; para além da inevitável *passagem de testemunho,* pois tal é inerente à natureza humana. Tais factos não deixam de ser positivos uma vez que, na maioria dos casos, melhoram a situação económica dos guitarristas envolvidos. No entanto não significa que esta "dança de cadeiras" represente um aumento qualitativo dos trabalhos a apresentar mas sim, e apenas, o interesse de determinado grupo de pessoas. Referi apenas os guitarristas, sendo que os violistas estão também incluídos nestas "danças" e, naturalmente, também as próprias *estrelas*.

Como foi referido na p. 4, durante várias décadas o papel dos guitarristas, violistas e muitas vezes dos poetas foi nuclear para a criação de fados, aos quais podemos juntar muito poucos, mas bons *estilistas*[58] que sem terem conhecimentos musicais ou mesmo de qualquer instrumento criaram melodias, hoje consideradas ícones do *fado,* de que são exemplo os fadistas Alfredo Duarte (Marceneiro), Joaquim Campos, entre outros. Com uma atividade profissional limitada quase por completo, aos *Cafés, e* às *Casas de Fado* ou *Restaurantes Típicos* surgidos a partir da década de 1930*,* compunham novos fados para os fadistas com quem trabalhavam dando aso a que cada fadista fosse possuidor de um repertório próprio. Naturalmente que os compositores de *Revistas* foram entrando no fado e marcando posição através dos fadistas convidados para cantarem as suas composições nos *Teatros de Revistas.* Significa, portanto, que ao longo dos tempos a participação dos músicos e poetas de fado foi sendo desvalorizada, e muitas vezes mal recebida, quando se tratava de tentar corrigir algo que estes entendiam menos bem, sendo que hoje a sua participação na construção do fado é muitas vezes considerada como desnecessária. Os fadistas, na

[58] Era designado por *estilista* o cantor que se tornasse conhecido por criar novos modelos performativos.

sua maioria, procuram hoje músicos de outras áreas na tentativa de encontrar algo de diferente, facto a que alguns chamam "evoluir". A verdade é que feita a triagem, o que por norma demora alguns anos, o fado sairá fortalecido como já aconteceu no passado. Assim, os músicos de fado, na sua maioria, não passam de meros executantes; o mesmo é dizer que são poucos os que fazem parte da solução de continuidade da construção do fado.

Os aprendizes procuram modelos de acordo com as modas, pessoas e escolas. Após a disponibilidade e mesmo a vulgarização do videogravador, a aprendizagem tornou-se muito mais facilitada uma vez que em qualquer local ou mesmo *online* se podem captar imagens dos executantes preferidos e tentar imitar o que ouvem e veem repetidamente. Através deste processo é muito fácil para um mestre encontrar discípulos com os quais nunca contatou. Podemos constatar que o conceito de *aprendizagem mimética* deve ser encarado como aplicável ao estudo de qualquer instrumento, em qualquer categoria musical. No fado a grande diferença está na capacidade pedagógica do mestre e dos materiais didáticos que possa ter ao seu dispor e, por outro lado, que os saiba ou não interpretar. É porém seguro que durante os primeiros tempos de estudo o aluno terá sempre tendência para imitar o seu orientador. Tradicionalmente o estudo da *guitarra* assenta nas práticas empíricas ou aprendizagem mimética. Numa primeira análise esta prática poderia significar a preservação desta categoria musical e manter a riqueza da sua diversidade; só que, como se pode ver em Blacking (1977: 1-26), não existem modelos estáticos nas culturas e, muito menos, em atividades performativas. O que acontece é que cada jovem que ingressa no fado, em conformidade com a sua vivência, traz consigo algo de novo, de pessoal, e que deseja incorporar no seu meio, no meio em que foi aceite, como forma de marcar a sua presença. É desta forma que ao longo dos tempos assistimos a mudanças estéticas, ou seja, formas diferentes de estar no fado que vão desde a indumentária, à própria forma de cantar, de tocar e acompanhar o fado. Os anos sessenta e setenta do século passado foram riquíssimos no que respeita à forma de acompanhamento quer melódico quer harmónico que os músicos de fado começaram a adotar. Aponto aqui a influência da música anglo-saxónica e da música brasileira que vieram enriquecer o fado ao mostrar a possibilidade de outras progressões harmónicas. Hoje, assistimos a uma procura desenfreada de novos

padrões quer de acompanhamento (ornamentos), quer de harmonias, onde é notória a colagem às chamadas *músicas do mundo,* em especial à categoria musical jazzística, mais concretamente ao emprego dos ritmos ternários nos ornamentos da guitarra e mesmo da viola. Sabemos que estes movimentos são imparáveis pois, como já referi, obedecem aos modelos muitas vezes impostos pela indústria discográfica. Na sua ânsia de "evolução", os músicos que suportam esta categoria musical, em virtude de um desconhecimento histórico e analítico, parecem ignorar as caraterísticas que até aqui identificaram a categoria musical que tanto querem engrandecer. Aqui torna-se necessário referir a constatação de Rui Vieira Nery: «*Quanto à música, as descrições são menos precisas. Para lá de ser acompanhada à viola,* (…).» (Nery, 2004: 23) por um lado. Por outro, a vontade de transformar é relevante ao evocarem a necessidade de "evoluir", confirmando assim e de forma consciente os princípios definidos por Blacking (1977: 1-26).

A diferença entre as categorias musicais de Lisboa e de Coimbra que se foi acentuando ao longo da primeira metade do século XX tem vindo a diluir-se ainda que de forma muito lenta. Se numa primeira fase encontramos guitarristas cujas práticas assimilavam caraterísticas consideradas de sabor coimbrão, de que são exemplo José Nunes (1916-1979), Fontes Rocha (1926-2011), e nos quais me incluo sem qualquer preconceito, a verdade é que, e apesar de algum elitismo, se nota uma aproximação crescente por parte de guitarristas do estilo coimbrão ao estilo lisboeta. Esta afirmação é-me autorizada pela prática que tenho de ensino, e por ser procurado por guitarristas daquela área musical no sentido de se aproximarem das práticas do fado de Lisboa. Fontes Rocha peregrinou durante vários anos entre José Nunes, um pouco de Raúl Nery e Carlos Paredes até encontrar por fim o seu caminho. A tendência de aproximação ao estilo de Carlos Paredes é motivada em primeiro lugar pela sua projeção a nível solístico, ou seja, pela visibilidade que alcançou, tendência esta que ainda hoje se mantém em relação ao estudo das suas peças reconhecidas como um importante legado à guitarra. No entanto, e para que a diversidade frutifique, convém não esquecer que houve e há guitarristas de ambas as escolas que disseram e muito têm a dizer sobre crescimento e a didática da guitarra. Como também fui referindo ao longo do Capítulo IV. 1., as técnicas de execução da mão direita não são tão diferentes como alguns autores, a que também aludi, acreditam ou querem fazer crer. Note-se

que estou a falar de técnicas, e não de repertório para a guitarra, pois quanto a material didático o coimbrão é notável. Contudo não podemos esquecer que estamos a falar de um instrumento a que chamamos *Guitarra Portuguesa* e não de dois instrumentos diferentes.

Após a análise dos materiais didáticos disponíveis, reconhece-se que continua com grande vigor aquilo a chamos práticas empíricas ou aprendizagem mimética, uma vez que as grandes escolas continuam a ser encabeçadas por guitarristas que, ao longo do tempo, marcaram e impuseram o seu estilo. Os métodos em pouco terão influenciado os executantes de guitarra mais credenciados pois, na maioria dos casos, apenas refletem o que à época era já praticado. Podendo-se tomar como exemplo o *Estudo de Guitarra* de António da Silva Leite que nos diz seu *prólogo*:

> «*Amigo leitor, por ver o quanto me há sido custoso, na multidão dos discípulos, (…) de guitarra, o estar para cada um deles escrevendo, (…) vários Minuetes, Marchas, Alegros e contradanças (…) e porque também muitos dos mesmos Minuetes, Marchas que transcrevo nesta mesma Obra, os vejo irregularmente escritos, principalmente nas segundas guitarras, (…), cuidei em pôr tudo com aquela ordem, e clareza, que achei mais conforme à razão.»* (Leite, 1984).

Pode também referir-se o *Método de Guitarra Portuguesa* de Paulo Soares em que o autor transcreve, na sua maioria, peças de guitarristas já consagrados dando especial destaque a Carlos Paredes que identifica, na dedicatória desta monografia, como «*a grande referência.*» (Soares, 1997).

Quanto à filologia da guitarra, pelo que consegui analisar, opino pela via da guitarra inglesa e pela influência que esta teve no panorama musical português já no século XVIII tendo então como seu expoente o compositor e pedagogo António da Silva Leite, nos finais do século. Não podemos ignorar que, na segunda década do século XX, ainda encontramos monografias que incorporaram a afinação trazida pela guitarra inglesa, sendo esta a principal razão que me faz concordar com esta teoria. Entre 1875 e 1929, período em que a maior quantidade de monografias foi dada à estampa, apenas dois autores (Por *um amador* e *Salgado do Carmo*), entre vários, omitiram dos seus métodos a chamada Afinação *Natural*. No que concerne à sua autonomização (*Guitarra Portuguesa*), encontramos terreno movediço. Como referi na p. 24, é minha convicção, apesar de não a poder comprovar cientificamente, por falta de documentos, que Frei Domingos Varela ao propor, no seu tratado *Compêndio de Música Teórica*

Prática, uma nova afinação no sentido de aperfeiçoar *«A guitarra, que está em uso»* (Varela 1806: 53), traça um outro rumo para a que hoje chamamos *Guitarra Portuguesa,* tal como defendo na p. 36.

Olhando para os métodos referidos nesta dissertação como testemunhos de uma vontade comum de transmitir informação e conhecimentos deparamos com três épocas diferentes divididas por dois interregnos. O primeiro, excluindo a monografia de Frei Domingos Varela por não se tratar de um método, teve a duração de 80 anos que mediaram entre 1795 e 1875; o segundo perdurou cerca de 58 anos ocorridos entre 1929 e 1987 aproximadamente. Como facilmente se compreende, a vontade de preservar e transmitir conhecimento é o único facto comum a todas as monografias, sendo que outros aspetos podem ser coincidentes entre si. Para que melhor se entendam algumas semelhanças foi necessário isolar o primeiro, ou seja, o método de Silva Leite que após análise atenta demonstrou ser o mais rigoroso e abrangente quer nos aspetos teóricos, quer técnicos no sentido de garantir a execução de todo um repertório inerente à época. Foi necessário esperar mais de um século para encontrar em César das Neves, no limiar do século XX, um método com uma linguagem teórica e uma técnica bastante rigorosa, comparáveis a Silva Leite apesar, naturalmente, das esperáveis diferenças de objetivos e de repertório.

Todos os outros métodos que abordam a *Afinação Natural,* a começar por Ambrósio Fernandes Maia / D. L. Vieira, João Maria dos Anjos, Reinaldo Varela, José Ferro, João Vitória e Manoel Gomes, ficam, após análise musicológica, bastante aquém dos anteriores. A partir de A. F. Maia / D. L. Vieira (1875) excluindo o método *Por um amador* da mesma data que o anterior e o método de Salgado Carmo (1929), todos os autores, até 1929 apresentaram três afinações - sendo que José Ferro apresentou duas terminologias diferentes para a *Afinação do Fado*. No último quartel do século XIX e início do século XX, as indefinições e incertezas foram certamente muitas. Pois, num espaço de cerca de 10 anos surgiram no panorama guitarrístico várias terminologias deixando-nos sem saber quais as que corresponderiam ao som real, quais as transpositoras, ou se individualmente todas assumiam por si o som real. Como já referi, nenhuma delas atingiu o nível de rigor de Silva Leite ou de César das Neves, no que se refere à *Afinação Natural.*

A *Afinação Natural por quarta* ou do *Fado da Mouraria,* não terá aqui uma posição de relevo, apesar de quase todos os autores a abordarem, uma vez que pode ser encarada como um ponto de transição entre a *Afinação Natural* e a *Afinação do Fado.* Assim, por comparação com outras monografias, temos em primeiro lugar o método de Ambrósio Fernandes Maia / D. L. Vieira (1875) e em segundo lugar o método de Salgado do Carmo (1929) abrangendo portanto os primeiros períodos, à semelhança dos anteriores. O primeiro distingue-se não pelo repertório que apresenta mas sim pela teoria e em particular pela técnica que indica para ambas as mãos pois, ao contrário do segundo, as técnicas que defende são, na generalidade, as utilizadas pela maioria dos atuais guitarristas, mesmo sem terem a menor consciência de tal facto porque, posso afirmar, tão pouco têm conhecimento da existência de tal Método. Esta constatação releva a importância que a aprendizagem mimética tem tido no percurso da guitarra ao longo de todos estes anos. Muitas destas considerações encontram-se na análise individual que faço a cada método no Capítulo IV. 1.

Faço aqui um pequeno parágrafo para aludir a outros métodos que se poderão considerar menos relevantes. Assim, o método *Por um amador* (1875) dá-nos um panorama da vivência sociocultural em torno da guitarra e do fado naquela época sendo, neste contexto, um valioso testemunho como foi referido na p. 66. Quanto ao seu *método de guitarra*, apresenta apenas uma pequena tablatura sobre o *Fado Corrido*.

Com uma 1ª edição (1877) e uma terceira (1900), A. F. Maia apresenta um outro método com uma tablatura baseada em números a que chama *pauta numérica*, como vimos aquando da análise feita no Capítulo IV. 1. Contudo, apresenta como novidade a terminologia dada às cordas da guitarra e que ainda hoje se mantém: Si, Lá, Mi, Si, Lá, Ré, do agudo para o grave.

Reinaldo Varela, na sua primeira monografia, (ca. 1904-6) e uma segunda (1925) segue princípios idênticos apresentando também tablaturas o que, por razões que já referi, não considero relevantes.

João Vitória, década de 20 do século XX e Manuel Gomes (1929), apresentam aquilo a que se pode chamar resposta teórica aos avanços do bandolim. Estes autores assumiram a guitarra como instrumento transpositor em Mi bemol ao transcrever a guitarra a uma terceira menor superior de Ré para Fá (a partir da nota mais grave)

aproximando-a, assim, da tessitura do bandolim. O resultado obtido não foi naturalmente de grande relevo e as técnicas sugeridas não acrescentam nada para além daquilo que já outros autores mencionaram.

Os Métodos editados por Eurico Cebolo (1987) e (2011) 1º e 2º Volume, apesar de já estarem escritos na terminologia atual, tampouco apresentam algo tecnicamente inovador. Delas se ressalva o padrão melódico a que chamam atualmente *Fado Mouraria* que, ao contrário do que se pensa no meio fadista, não será assim tão antigo pois, pelo facto de ter surgido em 1875 um método com uma afinação a que se chamou *Natural por Quarta* ou *Afinação do Fado da Mouraria,* não significa que o padrão de acompanhamento que hoje se conhece como *fado Mouraria* tenha algo a ver com aquela afinação. O que encontramos nos manuais até 1929 são padrões de acompanhamento idênticos aos do fado corrido quer no modo maior, quer no modo menor. Apenas diverge o tom em que são tocados e, à exceção do método de Manoel Gomes (1929), todos estão escritos na afinação do fado.

O método apresentado por Duarte Costa (1982) tem por base a viola mas transposta a uma quinta perfeita superior; mesmo aproveitando algum repertório, para ser utilizado na guitarra teríamos de alterar toda a técnica referente à mão direita.

Resta-nos comentar quatro monografias. Excluímos a de Pedro Caldeira Cabral por não se tratar de um método. Assim, o primeiro método de Paulo Soares (1997) representa um esforço considerável apesar de se dirigir apenas ao repertório coimbrão. Contudo, como já foi referido, o objetivo deste trabalho é a *Guitarra Portuguesa* na sua plenitude e não a defesa de subgéneros.

Márcio Silva (2011) dedica a sua monografia à temática lisboeta, no que respeita a solos de guitarra no entanto, as preocupações teóricas e práticas que apresenta, são quase uma cópia das apresentadas por Paulo Soares.

Deixou-se, para finalizar, a monografia de José Santos Paulo (ca. 2006) uma vez que esta parece representar, até ao momento, o trabalho mais conseguido e lato que existe para a didática da guitarra. Apesar de se lhe reconhecer alguma debilidade, em especial nas indicações para a mão direita, o repertório e estudos que nos apresenta são de monta. Por vezes descai um pouco para o estilo coimbrão mas não podemos esquecer que é daquela área que Santos Paulo provém. Assume a guitarra como um instrumento transpositor em Si bemol, pois tal é prática comum na escola coimbrã.

Quanto à quantidade de repertório, não é de admirar pois, como já foi referido, a didática está bastante mais desenvolvida na guitarra de Coimbra. Por muito que nos espante e apesar da diferente terminologia, é entre Ambrósio Fernandes Maia / D.L. Vieira (1875) e José Santos Paulo (c.2006) que parece haver mais afinidades; não pelo repertório, naturalmente, mas pelas preocupações teóricas e práticas que os autores apresentam, apesar do enunciado que encontramos no método de A. F. Maia / D. L. Vieira.

É de acreditar que, apesar dos desencontros e possíveis confusões, toda a didática que surja virá enriquecer e contribuir para a edificação de uma pedagogia que será sempre mais equilibrada à medida que os materiais dados à estampa forem sendo objeto de uma triagem e de uma crítica.

Quanto às afinações antigas e às afinações modernas em uso na *Guitarra,* perspetivando o rigor científico apenas se pode falar do que está documentado. Assim, a afinação de guitarra mais antiga de que temos conhecimento é a chamada *Afinação Natural*, vinda com a guitarra inglesa e que, como já ficou demonstrado, perdurou nos manuais didáticos desde Silva Leite (1795) até Manoel Gomes (1929). Esta afinação podia ser perfeitamente usada para acompanhar os *Fados Corridos ou Mourarias* quer nos modos maiores, quer menores a avaliar pelos padrões de acompanhamento usados na época e dependendo naturalmente do tom em que eram tocados. Se pensarmos no fado corrido para voz de homem, o tom de Fá seria o ideal. Aqui poderá ter surgido a oportunidade de aumentar meio-tom à quinta corda e assim chegar à *Afinação do Fado da Mouraria* mantendo o prolongamento de duas notas fundamentais para a tonalidade de Fá, quer no modo maior, quer no modo menor e que são Fá (tónica) e Dó (dominante). É de supor que os fados *Corrido* e da *Mouraria* no modo maior tenham prevalecido sobre os seus congéneres menores pois, no que respeita à voz feminina, o tom ideal é o tom de Dó para o fado *Corrido* sendo que neste tom o modo menor seria mais difícil de realizar.

Não se conhece uma data exata mas foi certamente após 1868, aquando da sua fixação em Lisboa, que João de Deus desenvolveu a sua afinação. Apesar de não se conhecerem documentos, temos relatos que testemunham a sua prática e que ficou conhecida como *Afinação João de Deus* ou *Menor Natural.* Uma vez que se desconhece se a terminologia usada para a esta afinação correspondia ao som real. Contudo, o

problema para o acompanhamento dos fados *Corrido* e *Mouraria* no modo menor, estava resolvido. Por outro lado, não sabemos se as tonalidades de que falamos estavam ou não próximas dos sons reais que hoje conhecemos, para afirmar que aqueles eram os tons ideais e que de certa forma ainda o são.

É provável que na procura de melhores soluções para os acompanhamentos, ou seja, novos e mais ousados padrões, os praticantes mais arrojados ou mais insatisfeitos continuassem na procura de novas e melhores ferramentas que permitissem, de bom grado, satisfazer os desafios que o fado no seu percurso lhes ia propondo. Assim surgiram duas *novas Afinações*, dadas à estampa em 1875, como já foi referido. Aqui chegados deparamo-nos com outro problema: é que para além da *Afinação do Fado da Mouraria,* que pouca diferença faz da *Afinação Natural,* é-nos apresentada a *Afinação do Fado Corrido* mas com a sua nota mais grave em Si bemol e não em Dó como as anteriores.

Terá sido aqui, certamente, que se deu a influência de Frei Domingos Varela (1806): como vimos, a extensão da afinação por ele recomendada atingia, nos seus extremos, um intervalo de décima terceira maior, ou seja, exatamente o mesmo intervalo que encontramos na *Afinação do Fado.* Esta, afinada em Sib, como já vimos, leva-nos a questionar o que terá acontecido aos tons em que se acompanhavam os corridos e mourarias quer para mulher, quer para homem. O mais provável é que o diapasão não servia de referência para afinar a guitarra uma vez que *«apertamos a escaravelha gradualmente, (…) até que a corda dê um som bem agudo, bem alto, mas claro e distinto (…).»* (Por um amador, 1875: 57) e, ou «*apertando o sol agudo (primas soltas) até á altura mais conveniente e em que a sua vibração seja melhor, (…).»* (Anjos, 1875: 9). Este procedimento terá sido duradouro. Como já foi referido, os últimos anos do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX foram, quase se pode dizer, *sem norte* uma vez que num espaço de tempo relativamente curto coexistiram várias designações para afinar as cordas e, naturalmente, vários protagonistas dessas afinações. Foi precisamente neste período que surgiu, em 1900, a terminologia que ainda hoje é usada.

No início da terceira década do século XX dá-se o segundo interregno que durou cerca de 58 anos. Omite-se a afinação apresentada por Duarte Costa (1982), por se tratar da afinação da viola transcrita a um intervalo de quinta superior. Sabe-se que a

Afinação Natural foi sendo praticada principalmente por músicos exteriores ao fado pelo menos até meados do século XX, de que são exemplo Júlio Silva (anos 20 a 50, séc. XX) e José Cavalheiro Júnior contemporâneo daquele, entre outros. Contudo, a *Afinação do Fado* continua a ser a mais praticada pela maioria dos músicos de fado.

No que respeita ao conceito de *Afinação* é, como se pode constatar nos manuais de organologia e de acústica, bastante abrangente. No âmbito desta dissertação é restringido apenas à altura das cordas e ao «(...) *conjunto de relações intervalares entre cordas soltas, mais usual em determinado instrumento e contexto.*» (Carvalho, 2013: 45). No percurso da guitarra, como procura de uma didática e pedagogia, para que se possa combater a constatação de Armando Simões «O estudo musical d*a guitarra nunca encontrou bases definidas em que tivesse podido descansar.*» (Simões, 1974: 151), o conhecimento das várias a finações, as mais antigas ou as mais modernas, esquecidas ou ainda em prática é, a par dos métodos, a fonte mais importante e representativa para futuras orientações, sejam elas de continuidade ou de rutura.

Passo a referir, agora, a que utilizo na minha prática guitarrística e na docência. Após 17 anos de prática na *Afinação do Fado* começou a crescer em mim a questão: *porque é que tem de ser assim e não de uma outra forma que seja mais abrangente, que permita uma linguagem mais aberta, mais universal?* Estávamos em 1983. A conceção foi rápida, mas mais morosa a pôr em prática pois foi necessário experimentar e provar que era possível continuar a tocar a maioria do repertório existente e, por outro lado, ser mais acessível a um repertório solístico. Como achava o timbre da guitarra muito agudo e agressivo pensei em acrescentar uma corda mais grave ficando com a seguinte afinação do agudo para o grave: Ré, Lá, Mi, Si, Sol, Ré, Lá (som real). Esta opção foi seguida por Filipe Lucas, ao tempo meu discípulo. Em 1987 optei definitivamente por uma guitarra com apenas 6 ordens de cordas as quais baixei um tom passando a utilizar a terminologia do agudo para o grave: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Dó (som real). Julgo assim ter encontrado um instrumento com um timbre bastante equilibrado, como facilmente se comprova através dos meus registos fonográficos existentes no mercado. Estou naturalmente em minoria em companhia de alguns discípulos, pela ordem natural das coisas, mas convicto de que com a formação de melhores músicos a *Guitarra* sairá enriquecida.

BIBLIOGRAFIA

AAVV

s/d Cittern, *Atlas of Plucked Instruments,* http://www.atlasofpluckedinstruments.com, visitado a 4 de outubro de 2013.

ALMEIDA, Isabel Cruz, RODRIGO, A. Lino

1987 *As histórias que a Guitarra conta,* Lisboa, Catálogo da Exposição – Torre de Belém, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.

ALVES, José

s.d. *A Vida da Severa,* Lisboa, Imprensa Lucas e C.ª.

ANDRADE, Arsénio Sampaio de

1959 *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas e Técnicos Portugueses,* Lisboa.

ANDRÉS, Ramón

1995 *Diccionário de Instrumentos Musicales,* Calabria, 108, 08015 Barcelona, Bibliograf, S. A.

ANJOS, João Maria dos

1889 *Novo Methodo de Guitarra,* Lisboa, Livraria de António Maria Pereira.

AZEVEDO, Octávio Sérgio

2013 *Guitarra de Coimbra, Partituras,* Vol. 1, Coimbra, Fado ao centro.

BASTOS, Baptista-

1999 *Fado Falado,* Alfragide, Amadora, Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

BLACKING, john

1977 *Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change*, *in* Yearbook of the International Folk Music Council Vol. 9, 1977, pp. 1-26.

BRITO, Joaquim Pais de

1994 "Catálogo", *in*, *Fado Vozes e Sombras,* Lisboa, Electra.

CABRAL, Pedro Caldeira

1999 *A Guitarra Portuguesa,* Alfragide, Amadora, Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

CAIADO, José Pedro

1991 " Guia dos instrumentos musicais tradicionais portugueses", *in*, *Boletim da associação Portuguesa de Educação Musical,* nº 68, pp. 3 – 12.

CANÁRIO, Rui

1996 "Os Estudos sobre a Escola: Problemas e Perspetivas", *in* João Barroso, *O Estudo da Escola*, Porto, Porto Editora.

CARMO, Salgado do

1929 *Método de Guitarra Portuguesa,* Lisboa, Sassetti.

CARVALHO, João Soeiro de

2010 "Instrumentos Musicais Tradicionais*", in* Salwa Castelo-Branco, ed. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX,* pp. 644-6, EIGAL Industria Gráfica SA, Temas e Debates, Circulo de Leitores.

CARVALHO, José Pinto Ribeiro de (Tinop)

1983 1903 *História do Fado,* Lisboa, Publicações D. Quixote.

CARVALHO, Ruben de

1999 *Um Século de Fado,* Alfragide, Amadora, Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

CARVALHO, Paulo Vaz de

2013 "Scordatura e Tablatura: Do velho se faz novo*", in* Pluralidade no ensino do instrumento musical, Coord., Eduardo Lopes, repositório científico da Universidade de Évora, PDF.

CASTELA, Luís Pedro Ribeiro

2011 *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra, Subsídios para o seu estudo e contextualização,* Web, A+Guitarra+Portuguesa+e+a+Canção+de+Coimbra_+subsidios+para+o+seu+estudo+e+conxtualização-Luis+Castela,

CASTELO-BRANCO, Salwa

1994 "Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado", *in*, *Fado Vozes e Sombras,* Lisboa, Electra.

1997 *Voix du Portugal,* traduit de l´anglais par Pascale Mezamat, Cité de la Musique / Actes Sud.

1997 *Portugal e o Mundo, o encontro de culturas na música,* Lisboa, Edições D. Quixote.

2010 *Assunção, Martinho d', in* Salwa Castelo-Branco, ed. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX,* pp. 83-6, EIGAL Industria Gráfica SA, Temas e Debates, Circulo de Leitores.

CASTRO D´AIRE, Teresa

1996 *O Fado,* Lisboa, Edições Temas da Actualidade, S. A.

CEBOLO, Eurico Augusto

1987 *Guitarra Mágica,* Edição de autor, Porto, Gráficos reunidos, LDA.

2011 *Guitarra Portuguesa,* Fados e Contracantos, Método para tocar e acompanhar o Fado de Lisboa, Vol. 1, Vila Nova de Gaia, Litogaia – Artes Gráficas, Lda.

2011 *Guitarra Portuguesa,* Fados e Contracantos, Método para tocar e acompanhar o Fado de Lisboa, Vol. 2, Vila Nova de Gaia, Litogaia – Artes Gráficas, Lda.

COSTA, António Firmino da, GUERREIRO, Maria das Dores

1984 *O Trágico e o Contraste* o Fado no bairro de Alfama, Lisboa, Edições D. Quixote.

DUARTE, Vítor

1995 *Recordar Alfredo Marceneiro,* Venda Nova, Sistema – Editora Portuguesa de Livros, Lda.

FEYERABEND, Paul

1993 *Contra o Método,* Lisboa, Relógio D'Água.

GUINOT, Maria, CARVALHO, Ruben de, OSÓRIO, José Manuel

1999 *Histórias do Fado,* Alfragide, Amadora, Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

GOUVEIA, Daniel

2010 *Ao Fado tudo se canta?,* Linda-a-Velha, D G edições.

HENRIQUE, Luís

1984 *Instrumentos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

2002 *Acústica Musical*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

KRADER, Barbara

1980 "Ethnomusicology" in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* London, Cambridge University Press, pp. 275-282.

LAMBERTINI, Miguel Ângelo

1913 *As Colecções de Instrumentos Musicais,* Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial.

1914 *Industria Instrumental Portuguesa,* Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial.

1914 *Primeiro Núcleo de um Museu Instrumental em Lisboa,* A Editora Lda.

LEÇA, Armando

1974 *Música Popular Portuguesa,* ("Colecção Folclore e Pedagogia"), nº 4, Porto, Editora Domingos Barreira.

LEITE, António da Silva

1983 1795 *Estudo de Guitarra,* Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, edição fac-similada da 2ª edição, 1796.

LOPES, Samuel

2011 *Fado Portugal 200 anos de Fado,* Seven Muses, Musicbooks.

MACHADO, Alberto Victor

1937 *Ídolos do Fado,* Lisboa, Tipografia Gonçalves.

MELO, Arménio de

2010 *Varela, Renato, in* Salwa Castelo-Branco, ed. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX,* pp. 1309-1310, EIGAL Industria Gráfica SA, Temas e Debates, Circulo de Leitores.

MOITA, Luís

1936 *O Fado Canção de Vencidos,* Lisboa, s/ed.

MORAIS, Manuel

2002 *A Guitarra Portuguesa, Actas do Simpósio Internacional,* Lisboa, Estar-editora, Lda.

MORAIS, Manuel, NERY, Rui Vieira

2010 *Guitarra, in* Salwa Castelo-Branco, ed. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX,* pp. 591-602, EIGAL Industria Gráfica SA, Temas e Debates, Circulo de Leitores.

NERY, Rui Vieira

2004 *Para uma História do Fado,* Lisboa, Corda Seca, Edições de Arte SA.

2010 *Fado, in* Salwa Castelo-Branco, ed. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX,* pp. 433-53, EIGAL Industria Gráfica SA, Temas e Debates, Circulo de Leitores.

NETTL, Bruno

1983 *The Study of Musicology, Twenty-nine Issus and Concepts,* University of Illinois Press.

NEVES, César das, CAMPOS, Gualdino

1893 *Cancioneiro de Músicas Populares,* Vol. I, Porto, Tipografia Ocidental.

1895 *Cancioneiro de Músicas Populares,* Vol. II, Porto, Empresa Editora, César, Campos & Cª.

1898 *Cancioneiro de Músicas Populares,* Vol. III, Porto, Empresa Editora, César, Campos & Cª.

NIZA, José

1999 *Fado de Coimbra I,* Alfragide, Amadora, Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

1999 *Fado de Coimbra II,* Alfragide, Amadora, Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de

1982 1966 *Instrumentos Musicais Populares Portugueses,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

OSÓRIO, António

1974 *A Mitologia Fadista,* Lisboa, Livros Horizonte.

PAULO, José Santos

s.d (2006) *Método de Guitarra Portuguesa,* Tipografia Lousanense, Lda. Lousã.

PIMENTEL, Alberto

1989 1904 *A Triste Canção do Sul, Subsídios para a História do Fado,* Edição fac-similada, Lisboa, Publicações D. Quixote.

PROENÇA, Maria José

2005 *Domingos Machado Um Artesão de Braga,* 2ª, s/ed, Deposito Legal: 103502/96.

SANTOS, Boaventura de Sousa

1995 *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna,* Porto Edições Afrontamento.

1996 1987 *Um Discurso sobre as Ciências,* Porto, Edições Afrontamento.

SARDINHA, José Alberto

2010 *A Origem do Fado,* Vila Verde, Tradisom.

SARDO, Susana Bela Soares

2009 *Música Popular e Diferenças Regionais,* Cap. VIII.
www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/1_PI_Cap8.pdf

SILVA, Júlio Rodrigues da,

2012 *in*, *A Constituição de 1838* - Cyclopaedia. net.
http://www.historiaconstitucional.com/index.php/historiaconstitucional/article/viewFile/344/308.

SILVA, Márcio

2011 *Sons de Lisboa,* Vila Nova de Gaia, Canelas, Litogaia AG.

SILVA, Octávio Fonseca

2000 *Carlos Paredes A Guitarra de um Povo,* Porto, Colecção / Biografias MC.

SIMÕES, Armando

1974 *A Guitarra bosquejo histórico,* Évora, Tipografia Eborauto, Lda.

SOARES, Paulo

1997 *Método de Guitarra Portuguesa, Bases para a Guitarra de Coimbra,* Coimbra, G. C. – Gráfica de Coimbra, Lda.

2007 *Método de Guitarra Portuguesa, O domínio dos acordes,* Vol. II, Coimbra, Paulo Soares, Pedro Batista Artes Gráficas, Lda.

SPENCER, Robert, HARWOOD, Ian

1980 "English Guitar" in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* London, Cambridge University Press, pp. 199-201.

SUCENA, Eduardo

1992 *Lisboa, o fado e os fadistas,* Lisboa, Vega.

TINHORÃO, José Ramos

1994 *Fado Dança do Brasil Cantar de Lisboa, O Fim de um Mito,* Lisboa, Editorial Caminho, SA.

VARELA, Domingos

1806 *Compêndio de Música, Teórica e Prática,* Tip. António Alvarez Ribeiro, Porto.

VARELA, Reinaldo

1906 *Compêndio mais correto para aprender a tocar guitarra se música e sem mestre,* Lisboa, Editor, Manuel Augusto Ferreira.

1925 *Método para aprender a tocar Guitarra Portuguesa,* Lisboa, Viúva Rangel, Maia, Lda, Tipografia, Papelaria e Livraria América.

VASCONCELOS, António Ângelo

2002 *O Conservatório de Música,* Professores, organização e políticas, Almada, Editor: Instituto de Inovação Educacional.

VIEIRA, Joaquim (coordenação), SILVA, Manuel Deniz, DOMINGOS, Nuno, MOREIRA, Pedro Russo (textos)

2010 *A Nossa Telefonia 75 anos da Rádio Pública em Portugal,* Lisboa, RTP e Edições tinta-da-china, Lda.

ÍNDICE DE FIGURAS Pag.

II. 2. Afinações das Cítaras

Fig. 1 - Afinações de cítaras de 4 ordens 12

Fig. 2 - Afinações de cítaras de 6 ordens 12

Fig. 3 - Afinação da cítara de Hamburgo de 5 ordens 12

Fig. 4 - Afinação da cítara de Hamburgo de 7 ordens 12

II. 4. Afinação da Guitarra Inglesa

Fig. 5 - Afinações da guitarra inglesa de 6 e 7 ordens 14

III. 2. As afinações da Guitarra.

Fig. 6 - Afinação natural 23

Fig. 7 - Afinação de Domingos Varela 23

Fig. 8 - Afinações de guitarra impressas 26

Fig. 9 - Afinação João de Deus ou natural menor 29

Fig. 10 - Afinação de uma cítara 32

Scordaturas

Fig. 11 - Scordaturas identificadas por João Victória 33

Fig. 12 - Scordaturas segundo Pedro Caldeira Cabral 34

Fig. 13 - Afinação de Coimbra 36

Fig. 14 – Teoria para a *Afinação do Fado Corrido* 37

IV. 1. Os métodos de Guitarra

Fig. 15 - Capa do Método de Silva Leite (1796) 49

Fig. 16 - Capa da ed. fac-similada do Método de Silva Leite (1983) 50

Fig. 17 - Capa do Compendio de Música de Domingos Varela (1806) 58

Fig. 18 - Capa do Método de A. F. Maia e D. L. Vieira (1875) 59

Fig. 19 - Afinação do fado Corrido em Sib 64

Fig. 20 - Capa do Método “Por um amador” (1875) 65

Fig. 21 - Capa do Método de João Maria dos Anjos (1889) 71

Fig. 22 – As figuras da Música (Anjos, 1889: 5) 72

Fig. 23 – Escala de Dó na Guitarra (Anjos, 1889: 7) 73

Fig. 24 – Os acidentes Sustenido, Bemol e Bequadro (Anjos, 1889: 7) 73

Fig. 25 – Escala cromática por música (Anjos, 1889: 11) 76
Fig. 26 – As notas naturais ao longo da escala (Anjos, 1889: 11) 76
Fig. 27 – Acordes maiores de tónica e de dominante de Mi e de Fá (Anjos, 1889: 12)..... 77
Fig. 28 - Acorde de Ré menor tónica e dominante (Anjos, 1889: 13) 78
Fig. 29 – Fado corrido singelo (Anjos, 1889: 15) 79
Fig. 30 - Elementos retirados da capa original do Método de A. F. Maia (1900) 83
Fig. 31 - Capa do Método de José Ferro (1895) 87
Fig. 32 - Afinação de José Ferro 91
Fig. 33 - Elementos retirados da capa original do Método de César das Neves (c. 1905) 93
Fig. 34 - Elementos retirados da capa original do Método de Reinaldo Varela (c. 1904-6) 98
Fig. 35 – Afinação natural (Varela, c. 1904-6) 99
Fig. 36 - Capa do Método de Reinaldo Varela (1925) 101
Fig. 37 - Afinação do fado atual (Varela, 1925) 103
Fig. 38 - Afinação natural (Varela, 1925) 103
Fig. 39 – Fado Corrido em Ré Maior (Varela, 1925: 7) 104
Fig. 40 - Capa do Método de João Victória 1ª parte (c.1920-9 107
Fig. 41 - Capa do Método de João Victória 4ª parte (c.1920-9) 108
Fig. 42 - Afinação do fado (Victória, c. 1920-9: 1ª parte, p. 2) 109
Fig. 43 - Afinação natural (Victória, c. 1920-9: 3ª parte, p. 2) 113
Fig. 44 - Afinação natural por 4ª ou da Mouraria (Victória, c.1920-9: 4ª parte, p. 1) 114
Fig. 45 - Scordatura para o fado de Setúbal (Victória, c.1920-9: 4ª parte, p. 4 114
Fig. 46 – Scordatura para o fado Inês de Castro (Victória, c.1920-9: 4ª parte, p. 6) 115
Fig. 47 – Scordatura para o fado da Madrugada (Victória, c.1920-9: 4ª parte, p. 8) 115
Fig. 48 - Capa do Método de Manoel Gomes (1929) 118

Fig. 49 - Afinação natural (Gomes, 1929: 4) 119
Fig. 50 – Exercícios na afinação do fado corrido (Gomes, 1929: 5) 120
Fig. 51 - Capa do Método de Salgado do Carmo (1929) 123
Fig. 52 – Técnicas da mão direita (Carmo, 1929: 7) 126
Fig. 53 – Técnicas da mão esquerda (Carmo, 1929: 27) 131
Fig. 54 – Capa do Método de Duarte Costa (1982) 135
Fig. 55 - Afinação de Duarte Costa (1982) 135
Fig. 56 - Capa do Método de Eurico Cebolo (c. 1987) 137
Fig. 57 – Apresentação do Método (Cebolo, c. 1987: 2) 137
Fig. 58 - Capa do Método 1 de Eurico Cebolo (2011) 141
Fig. 59 - Capa do Método 2 de Eurico Cebolo (2011) 143
Fig. 60 - Capa do Método de Paulo Soares (1997) 145
Fig. 61 - Capa do Método de José Santos Paulo (c. 2006)..... 150
Fig. 62 - Capa do Método de Paulo Soares (2007) 159
Fig. 63 – Introdução (Soares, 2007: 5) 160
Fig. 64 – As notas na guitarra (Soares, 2007: 7) 161
Fig. 65 – A mesma nota (Soares, 2007: 10) 162
Fig. 66 - Capa do Método de Márcio Silva (2011) 164

DISCOGRAFIA

Arquivos do Fado

1994 Vol. I, Fado de Lisboa (1928-1936), CD, TRAD 004, Tradisom.

1994 Vol. II, Fado de Coimbra (1926-1930), CD, TRAD 005, Tradisom.

1994 Vol. III, As Fadistas de Lisboa (1928-1931), CD, HT CD 24, (LC 5390), Heritage.

1994 Vol. IV, Armandinho (As Sessões HMV DE 1928-29), CD, HT CD 25, (LC 5390), Heritage.

1995 Vol. V, António Menano (1927-28), CD, HT CD 31 (LC 5390), Heritage.

1996 Vol. VI, Ercília Costa com Armandinho (1930), CD, HT CD 32, (LC 5390), Heritage.

PAREDES, Carlos,

1987 *Guitarra Portuguesa,* EMI CDP 7 48674 2.

PAREDES, Carlos,

1988 *Movimento Perpétuo*, EMI 7913122.

Um. Século. De. Fado

1999 *Um. Século. De. Fado.,* Compilação de 33 CDs com 12 números cada, EMI – Valentim de Carvalho para, Alfragide, 2724-417 Amadora, Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

ANEXOS

1. Afinações das Cítaras

Cítaras de quatro ordens

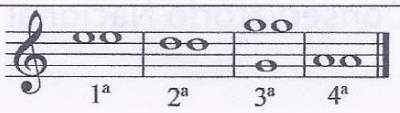
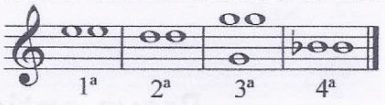
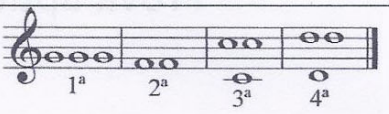
Mi, Ré, Sol, Lá. (Morais, 2002: 112)	
Mi, Ré, Sol, Sib. (Morais, 2002: 112)	
Sol, Fá, Dó, Ré. (Cabral, 1999: 59)	

Fig. 1 - Afinações de cítaras de 4 ordens.

Cítaras de seis ordens

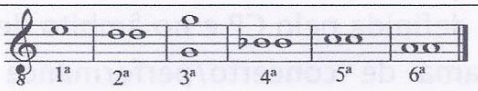
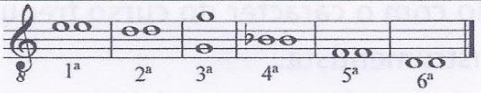
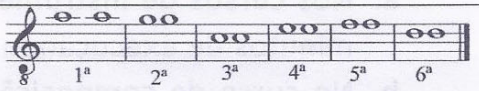
Mi3, Ré3, Sol3+2, Sib2, Dó3, Lá2. (Morais, 2002: 112)	
Mi3, Ré3, Sol3+2, Sib2, Fá2, Ré2. (Morais, 2002: 112)	
Lá3, Sol3, Dó3, Mi3, Fá3, Ré3. (Cabral, 1999: 59)	

Fig. 2 - Afinações de cítaras de 6 ordens.

Cithrichen (cítara sino de Hamburgo), de cinco ordens

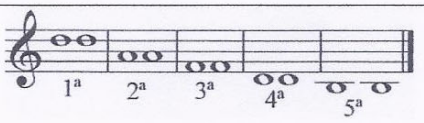
Ré, Lá, Fá, Ré, Si. (Cittern)	

Fig. 3 - Afinação da cítara de Hamburgo de 5 ordens.

Cithrichen (cítara sino de Hamburgo) de sete ordens

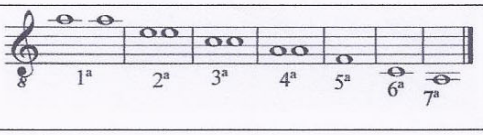
Lá, Mi, Dó, Lá, Fá, Dó, Lá. (Cittern)	

Fig. 4 - Afinação da cítara de Hamburgo de 7 ordens.

2. Afinações da Guitarra Inglesa

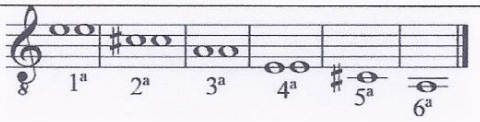
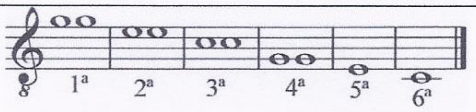
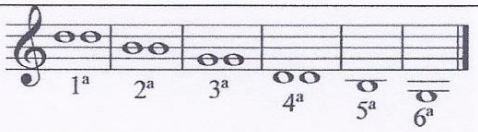
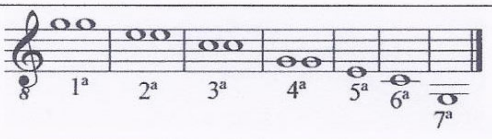
Mi, Dó#, Lá, Mi, Dó#, Lá. – Marella (Mackillop, *in* Morais, 2002: 37).	
Sol, Mi, Dó, Sol, Mi, Dó. – Bremner (Mackillop, *in* Morais, 2002: 37).	
Ré, Si, Sol, Ré, Si, Sol. - Oswaldo (Mackillop, *in* Morais, 2002: 37).	
Sol, Mi, Dó, Sol, Mi, Dó, Sol. (Morais, 2002: 111).	

Fig. 5 - Afinações da guitarra inglesa de 6 e 7 ordens.

3. Afinações e Scordaturas da Guitarra Portuguesa

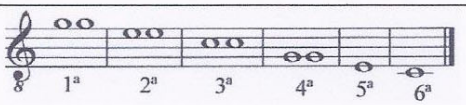
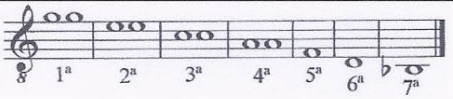
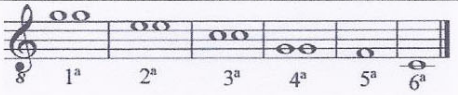
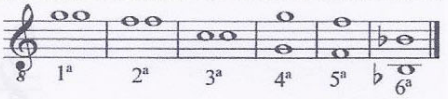
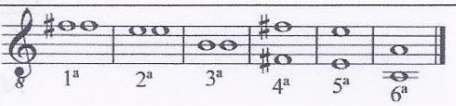
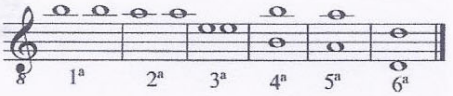
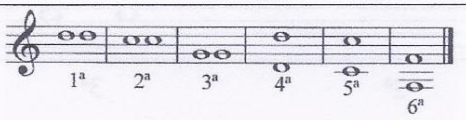
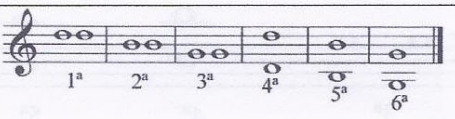
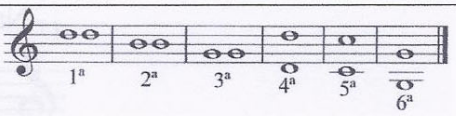
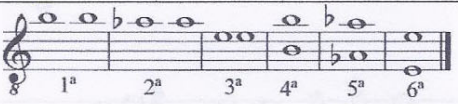
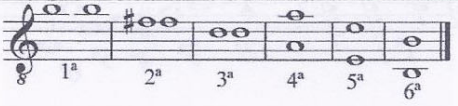
1796 – Afinação natural – Método de Silva Leite.	
1806 – Afinação de Domingos Varela – Compêndio de Música Teórica e Prática. Não faz qualquer referência ao nº de cordas.	
1875 – Afinação da Mouraria – Método de Ambrósio F. Maia / D. L. Vieira.	
1875 – Afinação do Fado corrido – Método de Ambrósio F. Maia / D. L. Vieira	
1895 – Afinação do fado corrido – Método de José Ferro	
1900 - Afinação do fado corrido – Método de Ambrósio F. Maia	
1920 ca. – Afinação do fado corrido – Método de João Victória	
1920 ca. – Afinação natural – Método de João Victória	
1920 ca. - Afinação da Mouraria – Método de João Victória	
1925 – Afinação natural – Método de Reinaldo Varela	
1982 – Duarte Costa - Igual à viola, transposta a uma 5ª p. superior	

Fig. 8 - Afinações de guitarra impressas.

Scordaturas

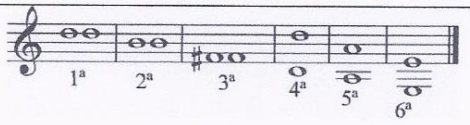
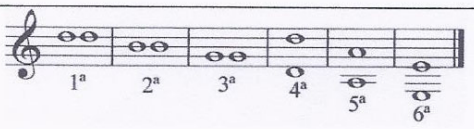
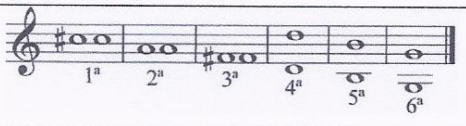
Afinação para o Fado de Setúbal. Ré, Si, Fá#, Ré Lá Mi, som real.	
Afinação Fado Inês de Castro. Ré, Si, Sol, Ré, Lá, Mi, som real.	
Afinação Fado da Madrugada. Dó#, Lá, Fá#, Ré, Si, Mi, som real.	

Fig. 11 - Scordaturas identificadas por João Victória.

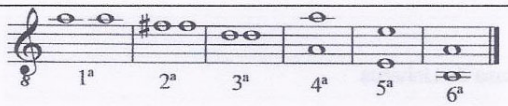
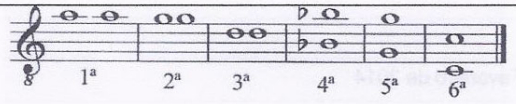
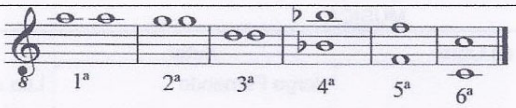
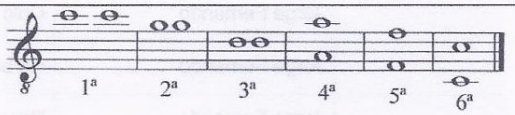
- Si, Sol, Ré, Lá, Sol, Dó. Não identifica a origem.	
- Lá, Fá#, Ré, Lá, Mi, Lá. Não identifica a origem.	
- Lá, Sol, Ré, Sib, Sol, Dó. Não identifica a origem.	
- Lá, Sol, Ré, Sib, Fá, Dó. Não identifica a origem.	
Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Dó. Trata-se de uma afinação e não de uma scordatura.	

Fig. 12 - Scordaturas segundo Pedro Caldeira Cabral.

Fig. 13 - Afinação de Coimbra.

4. Teoria Afinação do Fado de Arménio de Melo

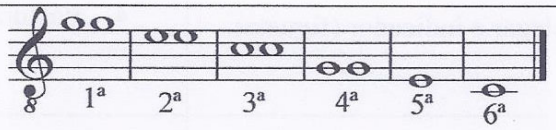
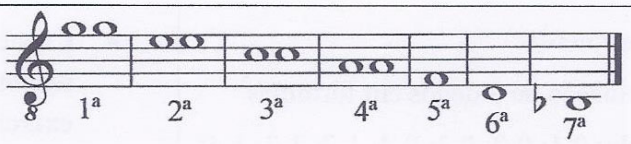
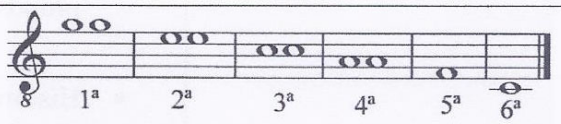
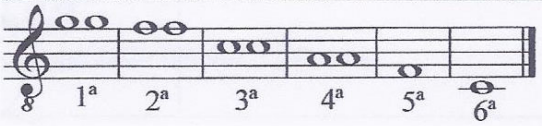
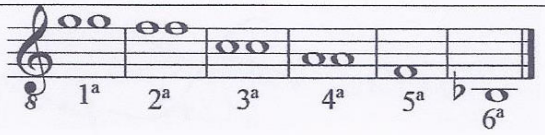
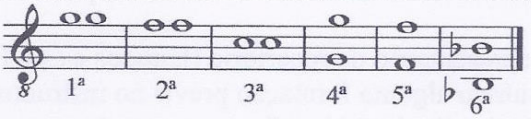
1) Afinação Natural	
2) Afinação Domingos Varela	
1ª Alteração Afinação Natural por 4ª, o Mi subiu ½ tom	
2ª Alteração, a 2ª corda subiu ½ tom	
3ª Alteração, o Dó passou a Sib	
4ª Alteração, o Lá passou a Sol resultado: Afinação do fado	

Fig. 14 – Teoria para a *Afinação do Fado Corrido.*

5. Peças e estudos editados com fins didático

Esta apresentação respeita a ordem de página de cada obra e não a sua ordem alfabética e, por fim o autor da obra e, ou da transcrição.

CARMO, Salgado

1929 *Método Elementar Teórico e prático de Guitarra Portuguesa* Lisboa, Sassetti.

Páginas:

58 – *Chula* – Salgado do Carmo;

60 – *Canção das Lágrimas* – Salgado do Carmo;

62 – *"Mary" Valsa* – Salgado do Carmo;

63 – *Rêverie* – Salgado do Carmo.

PAULO, José Santos

s/d, ca. 2006 *Método de Guitarra Portuguesa,* Tipografia Lousanense, Lda. Lousã, Depósito legal nº 244078/06.

As obras serão apresentadas por ordem de página e não por ordem alfabética.

Páginas:

175 **–** Obras e Estudos na Posição alargada.

- *Estudo I* – allegro = 152 – de José Santos Paulo;

176 - *Estudo II* – Allegro = 120 – de José Santos Paulo;

177 - *Estudo em colcheias* nos tons de Sib Maior e Mib Maior – de José Santos Paulo;

178 - *Estudo em oitavas* – Allegro = 120 – de Dionísio Aguado;

179 - *Estudo – Moderato* = 108 – de Dionísio Aguado;

180 - *Estudo em semicolcheias* – Larghetto = 60 - José Santos Paulo;

181- *Estudo em terceiras* (em várias tonalidades) – Allegro = 120 – o facto de não referir o nome do autor poderá significar que pertence ao autor da obra - José Santos Paulo;

182 - *Estudo* (Valsa cromática) com viola – Moderato = 110 – Eduardo Aroso;

184 - *Estudo* (transição) – Allegro = 120 - Eduardo Aroso;

185 - *Estudo* (em bordões) com viola – de Eduardo Aroso;

189 - *Estudo* (guitarra solo) – Allegro = 120 – de Duarte Costa;

190 - *Estudo em Ré menor* – de Octávio Sérgio,

199 – Obras de vários autores.

199 - *Canção de Alcipe* com viola (versão Carlos Paredes) – de Armando Rodrigues e Afonso Correia Leite, transcrição - José Santos Paulo;

201 - *Procissão* com viola – Andante = 80 – de António Ralha, transcrição - José Santos Paulo;

205 - *Valsa do mês de Maio*, com viola (peça inédita) – de Eduardo Aroso;

211 - *Canção Verdes Anos*, com viola (do filme), fonte: CD – de Carlos Paredes, transcrição - José Santos Paulo;

213 - *Valsa de outros tempos*, fonte: CD Movimento perpétuo – de Gonçalo Paredes e Artur Paredes, transcrição - José Santos Paulo;

217 - *Variações em Lá menor*, com viola – de Jorge Alcino de Morais "Xabregas", transcrição - José Santos Paulo;

228 - *Renascer*, para duas guitarras e viola – de Álvaro Aroso;

238 - *Variações em Lá maior*, com viola – de António Rodrigues (A. Das Águas), transcrição - Octávio Sérgio;

248 - *Ensaio nº 1* (guitarra solo) – de Octávio Sérgio;

253 - *Marcha em Fá*, para duas guitarras e viola – de Artur Paredes – transcrição - José Santos Paulo;

266 - *Fantasia "A Espanhola"* "A Rolando de Oliveira" (guitarra solo) – Octávio Sérgio**,** transcrição **–** Sérgio Azevedo;

270 - *Sol menor*, para duas guitarras e viola – de José Amaral - transcrição - José Santos Paulo;

281 - *Balada de Coimbra*, com viola (versão C. Paredes) – de José Eliseu – transcrição - José Santos Paulo;

283 - *Variações em Mi menor*, com viola – de Jorge Tuna - transcrição de José Santos Paulo;

292 - *Capricho em Lá maior*, com viola – de Octávio Sérgio;

302 - *Movimento Perpétuo* (guitarra solo) – de C. Paredes - transcrição - José Santos Paulo;

306 – Peças para Guitarra solo.

307 - *Minueto em Fá maior* – de Carlos Seixas - transcrição - José Santos Paulo;

310 - *Prelúdio* (guitarra solo) Andante – Flávio Pinho;

311 - *Fantasia* (guitarra solo) – de Sylvius Leopold Weiss (1686 - 1750) – adaptação de José Santos Paulo;

314 - *Registo* (guitarra solo) – de Armando Luís de Carvalho Homem – transcrição - Octávio Sérgio;

318 - *Danças* (guitarra solo) – de Octávio Sérgio;

323 – Leitura à primeira vista.

323 - *Estudo em colcheias* – Lá maior; - José Santos Paulo

Estudo em colcheias – Ré Maior - José Santos Paulo;

324 - *Movimento perpétuo Bachiano*, para Guitarra Portuguesa, Clarinete em Sib e Guitarra Clássica – de António Pires (aqui a guitarra está escrita em Sib), adaptação para guitarra – José Santos Paulo;

327 - *Estudo III*, Allegro = 160 – de José Santos Paulo;

328 - *Minuete*, com viola – de Carlos Seixas – Adaptação de José Santos Paulo;

329 - *Dance Arabe*, com piano – de Antoine Gilis - transcrição - José Santos Paulo;

332 - *Chula do Douro*, popular recolha e arranjos de Antero da Veiga - transcrição - José Santos Paulo;

338 - *Contra dança dos saltões*, com viola – António da Silva Leite – transcrição - José Santos Paulo;

340 - *Danza* (guitarra solo) – de Pierre Phalèsc - transcrição - José Santos Paulo;

341 - *March Militaire*, com viola – de Schubert - transcrição - José Santos Paulo;

347 - *Estudo*, com piano – de A. Machado / J. Neuparth – harmonização para piano de Silveira Pais - Adaptação - José Santos Paulo;

350 - *Excerto da obra Angústia* (guitarra solo) – de Duarte Costa - adaptação - José Santos Paulo;

351 - *Estudo nº 2* (guitarra solo) – de Dionísio Aguado – Adaptação - José Santos Paulo;

352 – Obras para Guitarra e Orquestra.

352 - *Canção da Primavera nº 1* – de Francisco Filipe Martins – Transcrição de guitarra portuguesa e orquestra - José Santos Paulo;

368 - *Valsa de outros tempos* – de Gonçalo e Artur Paredes – orquestração - José Santos Paulo;

384 - *Canção Verdes Anos* – C. Paredes - orquestração - José Santos Paulo.

SOARES, Paulo

1997 *Método de GUITARRA PORTUGUESA Bases para a Guitarra de Coimbra,* Coimbra, G. C. – Gráfica de Coimbra, Lda.

As obras serão apresentadas por ordem de página e não por ordem alfabética.

Páginas:

63 – *Canto de Amor* – Carlos Paredes – transcrição – Paulo Soares;

71 – *Valsa* – Carlos Paredes - transcrição **–** Paulo Soares;

81 – *Estudo 1* – Paulo Soares;

89 – *O meu menino* – Alexandre Resende - transcrição – Paulo Soares;

95 – *Dança Palaciana* - Carlos Paredes - transcrição – Paulo Soares;

99 – *Canção* - Carlos Paredes - transcrição **–** Paulo Soares**;**

105 – Canto de Embalar - Carlos Paredes - transcrição – Paulo Soares;

113 – *Aguarela Portuguesa* – António Portugal - transcrição – Paulo Soares;

121 – *Balada do Mondego* – arranjos de Artur Paredes - transcrição – Paulo Soares;

127 – *Estudo em Lá Maior* – Arranjos de António Pinho Brojo - transcrição – Paulo Soares;

139 – *Variações sobre o Mondego* – Gonçalo Paredes - transcrição – Paulo Soares;

151 – *Melodia nº 2* - Carlos Paredes - transcrição – Paulo Soares.

SILVA, Márcio

2011 *Sons de Lisboa,* Vila Nova de Gaia, Canelas, Litogaia AG.

Páginas:

22 – *Balada da Saudade* – Casimiro Ramos – transcrição – Márcio Silva;

25 – *Nocturno* - Casimiro Ramos – transcrição – Márcio Silva;

31 – *Vira de Frielas* – José Nunes - transcrição – Márcio Silva;

38 – *Variações em Mi* – Armando Freire / José Nunes - transcrição – Márcio Silva;

45 – *Variações em Si menor* – José Nunes - transcrição – Márcio Silva;

54 - *Guitarra de Lisboa* - Manuel Marques - transcrição – Márcio Silva;

62 – *Variações em Ré* – Armando Freire - transcrição – Márcio Silva.

6. Peças editadas sem fins didáticos

AZEVEDO, Octávio Sérgio

2013 Guitarra de Coimbra, *Partituras de Octávio Sérgio*, Edição Fado ao Centro.

Esta monografia foi lançada em 16 de novembro, ainda não tive oportunidade de a analisar e indicar a paginação da mesma. A ordem apresentada foi-me fornecida pelo autor da obra.

Variações sobre o Tom de Lá - Octávio Sérgio;

Variações sobre o Tom de Ré m - Octávio Sérgio;

Variações sobre o Tom de Ré M - Octávio Sérgio;

Variações sobre o Tom de Sol M - Octávio Sérgio;

Capricho em Lá - Octávio Sérgio;

Ensaio nº 1 - Octávio Sérgio;

Marionetas - Octávio Sérgio;

Estudo em Ré m - Octávio Sérgio;

Fantasia "A Espanhola" - Octávio Sérgio;

Danças - Octávio Sérgio;

Angústia - Octávio Sérgio;

Dor na Planície - Octávio Sérgio;

Ensaio nº 3 - Octávio Sérgio;

Flores em Abril - Octávio Sérgio;

Partida - Octávio Sérgio;

Nas linhas de Torres (1810) - Octávio Sérgio;

Regresso - Octávio Sérgio;

Entreacto - Octávio Sérgio;

Estudo em Bordões - Octávio Sérgio;

Ensaio nº 2 - Octávio Sérgio;

Josezito - Octávio Sérgio.

CABRAL, Pedro Caldeira

1999 *A Guitarra Portuguesa,* Um. Século. De. Fado., Alfragide, 2724-417 Amadora, Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

Páginas:

339 – *La Quinte Estampie Real* – Anónimo (ca. 1270) – transcrição – P.C. Cabral;

340 – *La Manfredina* - Anónimo (ca. 1350) – transcrição – P.C. Cabral;

341 – *La Rotta* - Anónimo (ca. 1350) – transcrição – P.C. Cabral;

342 – *Recercada I* – Diego Ortiz (ca. 1510 - 1565) – transcrição – P.C. Cabral;

344 – *Recercada II* – Diego Ortiz (ca. 1510 - 1565) – transcrição – P.C. Cabral;

346 – *Pavana* – Alexandre Aguiar (ca. 1520 - 1578) – transcrição – P.C. Cabral;

347 – *Galharda* - Alexandre Aguiar (ca. 1520 - 1578) – transcrição – P.C. Cabral;

348 – *Pavana Quadro* – Anthony Holborne (1597) - transcrição – P.C. Cabral;

352 – *8º Verso do V Tom* – Frei A. da Madre de Deus (ca. 1600) - transcrição – P.C. Cabral;

354 – *Fantasie* – Sylvius Leopold Weiss (1686 – 1750) - transcrição – P.C. Cabral;

357 – *Fugue BWV 1000* – J. S. Bach (1685 – 1750) - transcrição – P.C. Cabral;

362 - *Sonata em Sol Maior* – Domenico Scarlatti (1685 – 1757) - transcrição – P.C. Cabral;

364 – *Sonata em Dó Menor* – Carlos Seixas (1704 – 1742) - transcrição – P.C. Cabral;

367 – *Minueto em Fá Maior* – Carlos Seixas (1704 – 1742) - transcrição – P.C. Cabral;

369 – *Marcha dos Cavalinhos* – Manuel José Vidigal - transcrição – P.C. Cabral;

371 – *Estudo em Sol Maior* – Fernando Sor (1778 – 1839) - transcrição – P.C. Cabral;

373 - *Serenata* – Carlos Paredes (1925 – 2004) - transcrição – P.C. Cabral;

374 – *Danças Portuguesas* – Carlos Paredes (1925 – 2004) - transcrição – P.C. Cabral;

378 – *Balada da Oliveira* – P.C. Cabral (1950);

380 – *Estudo em Harpejos* – P.C. Cabral (1950);

382 - *Baile dos Caretos* – P.C. Cabral (1950);

386 - *Iniciação* - Ricardo Rocha (1974).

SILVA, Octávio Fonseca

2000 *Carlos Paredes A Guitarra de um Povo,* Porto, Colecção / Biografias MC.

Páginas:

159 – *Divertimento* - Carlos Paredes - transcrição – Paulo Soares;

169 – *Movimento Perpétuo* - Carlos Paredes - transcrição – Paulo Soares;

177 – *Acção* - Carlos Paredes - transcrição – Paulo Soares.

7. Peças e estudos manuscritos com fins didáticos

CARONHO, Filipe José Lucas (manuscrito não editado)

Embalar – Filipe Lucas;

Escadinhas – Filipe Lucas;

Harpejos em sol – Filipe Lucas;

Ingenuidades – Filipe Lucas;

Migas – Filipe Lucas;

Orjais – Filipe Lucas;

Popular – Filipe Lucas;

Potugália em dó – Filipe Lucas;

Portugália em sol – Filipe Lucas;

Primavera – Filipe Lucas;

Renascer em sol – Filipe Lucas;

Saltimbancos – Filipe Lucas;

Sola a sol Tejo – Filipe Lucas;

Toada Beirã em dó – Filipe Lucas.

MELO, Arménio Coelho de (manuscrito não editado)

A Cantar (Chora bideira) - popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Acção – Carlos Paredes – Transcrição – Arménio de Melo;

A Dança - popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Ai, borda, minha filha, borda – popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Allemande – Samuel Scheidt (1587 – 1654) transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Alusão – Arménio de Melo;

Ancora estilhaçada – Arménio de Melo;

Andantino – Matteo Carcassi – transcrição - Arménio de Melo;

Andantino – Igor Stravinsky - transcrição - Arménio de Melo;

Antiga melodia francesa – P. Tschaikowsky - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

As pombinhas da Cat'rina - popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Balada da Saudade – Casimiro Ramos – transcrição e arranjo – Arménio de Melo;

Bailarico – popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Bailarico Minhoto – Raúl de Campos - transcrição - Arménio de Melo;

Ballet – Ferdinand Carulli - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Bourrée (Suite nº 1 BWV 996) – J. S. Bach - transcrição - Arménio de Melo;

Canção – Carlos Paredes - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Canção das Lágrimas – Salgado do Carmo – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Canção N 1 A - Arménio de Melo;

Canção N 1 B - Arménio de Melo;

Canção Verdes anos - Carlos Paredes – Transcrição – Arménio de Melo;

Canto 1 - Arménio de Melo;

Canto 2 – Arménio de Melo;

Canto do Rio - Carlos Paredes - transcrição - Arménio de Melo;

Capricho – Matteo Carcassi - transcrição - Arménio de Melo;

Chula – Salgado do Carmo - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Compreensão – Arménio de Melo;

Corridinho do Algarve – Jorge Fontes - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Corridinho do Mestre Zé – Jaime Santos - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Cradle Song – H. Hoekema - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Dança - Carlos Paredes – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Dança – Anónimo séc. XVI - transcrição - Arménio de Melo;

Dança Palaciana - Carlos Paredes – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Dança N 1 B - Arménio de Melo;

Dança N 1 A - Arménio de Melo;

Dance - H. Hoekema - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Divertimento - Carlos Paredes - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Dueto Bicinium Sacrum – Caspar Othmayer - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Elegy - H. Hoekema - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Embalo - popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Embora lá - Arménio de Melo;

Estudo A - Arménio de Melo;

Estudo A- 2 – Arménio de Melo;

Estudo A – 3 - Arménio de Melo;

Estudo A – 4 - Arménio de Melo;

Estudo X - Arménio de Melo;

Estudo X 2 – Arménio de Melo;

Estudo X 3 – Arménio de Melo;

Estudo X 4 - Arménio de Melo;

Estudo Z - Arménio de Melo;

Estudo Z 2 – Arménio de Melo;

Flávia's stroll – Filipe Lucas - transcrição - Arménio de Melo;

Fuga 10 a duas vozes (BWV 855) – J. S. Bach - transcrição - Arménio de Melo;

Lágrima – Francisco Tárrega - transcrição - Arménio de Melo;

Gaillarde – Anónimo - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Guitarra de Lisboa – Manuel Marques – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Lá de ré menor - Arménio de Melo;

Le Papillon, Op. 50, nº 1 – Mauro Giulianni - transcrição - Arménio de Melo;

Lutenist - H. Hoekema - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Il mio mártir – Claudio Monteverdi (Venedig, 1584) - transcrição e arranjo – Arménio de Melo;

In the marry month of May – Henry Youll - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Melodia nº 2 – Carlos Paredes - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Minha mãe lá vem o Jorge - popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Minueto – W. A. Mozart - transcrição - Arménio de Melo;

Minuete – Christian Petzold - transcrição - Arménio de Melo;

Movimento Perpétuo - Carlos Paredes - transcrição - Arménio de Melo;

Nascendo – Arménio de Melo;

O anel que tu me deste- popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

O nosso galo - popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Para Carcassi - Arménio de Melo;

Pensamentos - Arménio de Melo;

Por lá – Arménio de Melo;

Por memória – Arménio de Melo;

Porquê em sol - Arménio de Melo;

Por trinta réis - popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Prelúdio (BWV 846) – J. S. Bach - transcrição - Arménio de Melo;

Prelúdio (10 BWV 879) – J. S. Bach - transcrição – Arménio de Melo;

Prelúdio (Suite BWV 1007) – J. S. Bach - transcrição - Arménio de Melo;

Prelúdio (aus den sechs kleinen Praludien 14) – J. S. Bach - transcrição – Arménio de Melo;

Raio de sol 3 – Arménio de Melo;

Rickshaw-Ride - H. Hoekema - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Ronde – Tielman Susato (1551) - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Sede - Arménio de Melo;

Sempre a rodar - Arménio de Melo;

Sons e pensamentos - Arménio de Melo;

Só sabores – Arménio de Melo;

Trai-Trai - popular – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Story - H. Hoekema - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Tranquilo – Rui Coelho – transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Tune - H. Hoekema - transcrição e arranjo - Arménio de Melo;

Vaidedóifá – Arménio de Melo;

Vaisolidó - Arménio de Melo;

Variações em Dó – Armando Freire (Armandinho) – transcrição e arranjo – Arménio de Melo.