

## **Análise de diretrizes disciplinares do violão: relato de pesquisa concluída**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

*Cristiano Sousa dos Santos*  
UNIR/UFBA – *cristiano.sousa.santos@gmail.com*

**Resumo:** Este relato constitui um panorama de uma pesquisa de doutorado concluída sobre a natureza da relação entre produção-ensino em violão e invenção artística. Nossos objetivos eram: analisar as diretrizes disciplinares que estruturam o violão – com dados extraídos dos discursos empreendidos pela literatura violonística e de análises de performances registradas em vídeo ou em áudio – e confrontá-las com o referencial teórico selecionado – regimes artísticos de Jacques Rancière, por exemplo. Concluímos que a produção-ensino do violão tem dificuldade de dialogar com conceitos da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** performance. ensino. violão. disciplinaridade. regimes artísticos.

### **Analysis of disciplinary guidelines of guitar: research report completed**

**Abstract:** This report provides an overview of a completed doctoral research on the nature of the relationship between production-teaching guitar and artistic invention. Our objectives were to: review the disciplinary guidelines that structure the guitar – with data extracted from the speeches made by guitar literature and analyzes of performances recorded on video or audio – and compare them with the theoretical framework selected – artistic arrangements of Jacques Rancière, for example. We concluded that the guitar has difficulty engage with concepts of contemporary art.

**Keywords:** performance. teaching. guitar. disciplinarity. artistic regimes.

## **1. Introdução**

A institucionalização do violão na academia e nas salas de concerto, conquistada com a ajuda do Projeto de Andrés Segovia e continuada pelas gerações seguintes, ao longo do século XX, estabeleceu traços definidores de uma disciplina especializada e distinguível de outras atividades artísticas. Teríamos, por um lado, diretrizes disciplinares “gerais”, que seriam comuns ao universo da performance como um todo, e diretrizes “específicas” que seriam aspectos restritos ao universo particular dos violonistas. Como diretrizes típicas à performance de qualquer instrumento, temos o modelo de instrumentista intérprete e seus tópicos consequentes, como a abordagem frente à notação musical (seja tablatura ou a partitura), os problemas de intervenção entre intérprete e compositor (representados em grande parte pelo debate do conceito de autenticidade), e a qualidade do produto desta atividade, isto é, uma performance fechada ou metamórfica. Por outro lado, como componentes específicos do violão em si, embora sejam encontrados, mas de maneira particular, em outros instrumentos, teríamos a digitação como o terreno do “próprio” da criação violonística, bem como modelos de sonoridade – comumente denominado “som

limpo” – , o que levaria a uma indiferenciação entre intérpretes e estilos musicais executados. Ambas as diretrizes, gerais e específicas, corroboram para o estreitamento do campo de atuação artístico do violonista intérprete que, comprimido em um terreno demarcado pela obra e suas instâncias formais, e munido de uma ferramenta artística restrita às possibilidades idiomáticas do instrumento (a digitação), cria sob o estatuto daquilo que denominamos de a *Estética da Minúcia* – entendendo “minúcia” não apenas como o cuidado com acabamento meticuloso, mas, e principalmente, o trabalho inventivo em uma faixa pequena ou ultra específica. Muito embora admitimos a legitimidade e riqueza de parte das produções desta natureza – basta que lembremos de Andrés Segovia, Julian Bream, Manuel Barrueco, Kazuhito Yamashita e Eliot Fisk, apreciados com maior atenção na pesquisa – é inegável a sensação de *dejavu* na audição de parte dos violonistas da atualidade, bem como o desconforto e inadequação do confronto deste modelo diante da arte contemporânea, no sentido mais amplo do termo, onde a ideia de objeto artístico e de especialização em técnicas determinadas já foram suplantadas.

## **2. A Pesquisa**

Utilizamos três bases teóricas para estruturar nossos argumentos. Na primeira delas, vinculamos o positivismo e o pensamento binário entre as disciplinas proposto por Joe Moran (2002), em seu *Interdisciplinarity*; problemas como a *babelização*, o *big-bang disciplinar* e a influência da Física diante das demais disciplinas apontados por Basarab Nicolescu (1999), em *O Manifesto da Transdisciplinaridade*, além de possibilidades de integração entre disciplinas apontadas tanto por Nicolescu quanto por Edgar Morin (2009), em seu *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*, para sustentar a formulação de nosso problema: a consolidação da disciplina violão tende a promover condutas deterministas que levam à formatação de uma prática artística. Em seguida, as distinções dos termos modernismo e pós-modernismo (NASCIMENTO, 2011; WILLIAMS, 2011), embora tenhamos consciência da polêmica que gira em torno deles, tanto em relação à sua conceituação quanto com seu uso, revelaram-se pertinentes como ferramentas para demonstrar o fato de que o perfil do violão remonta aos esquemas propostos pela modernidade. Finalmente, as diferentes configurações artísticas apresentadas pelo filósofo francês Jacques Rancière (2009a; 2009b) foram utilizadas como forma de classificação. Assim, os regimes representativo e estético, especialmente, são “classes” evocadas para a análise das questões e temas do violão. Com isso, temos um referencial teórico que se

autocomplementa, onde, de um lado, a disciplinaridade, a modernidade ou o *modernitarismo*, e o regime representativo reforçam uma abordagem artística estática, técnica e determinista. E, por outro lado, a comunicação entre áreas, a pós-modernidade e o regime estético, colocam-se como categorias antagônicas em nossas análises.

Como diretrizes disciplinares referentes à produção musical em performance de maneira geral, identificamos os seguintes componentes norteadores: o primeiro, *obtenção da matéria-prima*, refere-se à problemática relação do instrumentista com a notação musical, representante visual, quase fotográfica, das abstrações geradas pelo compositor. A notação violonística, especificamente, buscou desde a adoção do sistema de notação ortocrônica a reinclusão de aspectos visuais que representem o universo digitatório necessário à performance, refletindo uma divisão do sensível entre o compositor e o intérprete; o segundo componente, *pressupostos de trabalho*, relaciona maneiras diversas de apropriação da obra musical pelo intérprete, onde a mera aceitação de “tipos” distintos não garante abalos nos jogos artísticos já existentes, mas apenas corrige um lapso teórico. Neste sentido, visitamos o conceito de autenticidade com maior tempo, uma vez que tem sido um ponto de debate frequente na literatura, mesmo quando o termo em si não é citado ou sofre camuflagens terminológicas. Por conta de seus vínculos com o Historicismo e com a noção de Autonomia da Obra, bem como a restrição do campo artístico do instrumentista à atuação sobre as propriedades não representáveis na notação, relacionamos a noção de autenticidade ao *modernitarismo* e ao regime representativo; no último componente, *produto ou processo*, temos a qualidade do resultado final da atividade do instrumentista e seu vínculo com o fixo e o imitativo.

Outra forma de determinar as diretrizes disciplinares violonísticas veio da análise da prática de cinco nomes do violão marcantes no século XX. Assim, com ênfase aos procedimentos de digitação de Andrés Segovia, Julian Bream, Manuel Barrueco, Kazuhito Yamashita e Eliot Fisk, traçamos uma breve história de seu desenvolvimento artístico e a afirmação de seus processos na estrutura do cânone violonístico. Foi possível observar intervenções deliberadas de conduta instrumental com pressupostos e bandeiras que determinarão a distinção entre cada violonista. Temos aqui a digitação como o “próprio” violonístico, pelo menos desde Segovia. É neste terreno onde cada artista irá empregar suas impressões individuais, sem que com isso, entretanto, aconteçam fissuras na estrutura disciplinar. Isto é, mantendo as regras do jogo violonístico. Um reflexo deste debate pode ser encontrado na comparação entre performances de Julian Bream (2006) e Manuel Barrueco (LAWRENCE, 2010) dos mesmos compassos da *Fuga BWV 1001 de J. S. Bach*, apresentados

nos exemplos 1 e 2. No primeiro exemplo, Bream opta por uma abordagem horizontal de digitação – indicada pela quantidade de mudanças de posição – para preservar a identidade de cada voz proporcionada pela manutenção da melodia em uma mesma corda, ao mesmo tempo em que aplica mecanismos de ligação entre estes translados para resguardar a articulação em *legato* – indicado por dedo guia ativo (GA) e contração (CON) entre as mudanças de posição. Por outro lado, a abordagem de Barrueco, uma geração posterior, indica a preferência pela verticalidade na digitação – indicada pela pouca recorrência de translados e manutenção em uma mesma região – não apenas para obter outro tipo de identidade, a de uma determinada região (em vez de determinada corda), mas para adquirir o *legato* sem os *chasquidos* resultantes dos translados.

Exemplo 1: Digitação de Julian Bream para *Fuga BWV 1001*, de J.S. Bach, compassos 1-3.

Exemplo 2: Digitação de Manuel Barrueco para *Fuga BWV 1001*, de J.S. Bach, compassos 1-3.

Como último recurso metodológico para averiguação das diretrizes disciplinares específicas do universo violonístico, analisamos os discursos e temas empreendidos nas publicações de caráter de ensino (métodos e manuais), historiografias e pesquisas de programas de pós-graduação. Orientados pelas questões “Quais os problemas considerados nestas publicações?” e “Quais as abordagens fornecidas?”, procuramos demonstrar como um determinado perfil disciplinar ecoa através do tempo e marca presença, totalmente

consolidado, na contemporaneidade. O primeiro grupo de publicações, os métodos gerais, apesar de terem sofrido com a influência de outras disciplinas, mantém seu caráter generalista com vínculo às suas publicações originárias no Renascimento: oposição entre o idiomático e o universal, trabalho específico em partes reduzidas, determinismo entre notação e digitação, indicação de interpretação representacional – aquela que pretende imitar um universo sonoro pré-determinado pela obra – e sua distinção entre técnica e música. Outro tipo de publicação, os métodos de exercícios encontram sua consolidação junto com a exigência por maior acabamento às performances e são características deles a preparação para qualquer demanda, que revela uma separação entre o mundo musical e o mundo da música. Os métodos de repertório fundamentam a ideia de separação entre o universo musical e o universo instrumental através das noções de progressividade da dificuldade do material e a resolução de problemas pelo treinamento ostensivo. Em outra frente, no campo interpretativo, estes métodos solicitam a preparação para qualquer demanda, por conta da variação estilística que propõem, bem como a estabilização de um repertório nacional, ambos regidos pela interpretação representacional. Em seguida, apreciamos outro grupo de publicações que ajudam na fundamentação de uma disciplina. As historiografias constroem uma árvore organológica e uma tradição para o violão, de modo a distingui-lo dentre os demais instrumentos não apenas por questões de construção física, mas também por formas de utilização. Importante notar que mesmo no âmbito do “violão clássico” são flagrantes as visibilidades concedidas a determinados intérpretes, repertórios, compositores e técnicas. A produção acadêmica, por seu turno, inserida dentro do território do violão, nos mostra, nos últimos dez anos, que o resgate e as análises de obras de compositores nacionais, as análises de processos interpretativos como digitação, fonografias e transcrições, e as metodologias de ensino, como leitura e repertório, a formação de professores, bem como problemas envolvendo os espaços de ensino foram temas que marcaram presença. Para fins de análise, organizamos este amontoado de questões em duas categorias maiores. A primeira, delas, relativa ao material, demonstra como o modelo de sonoridade esvazia a questão do repertório na distinção estilística, bem como a memorização por notas como metodologia importada pelo projeto de legitimação do instrumento nas salas de concerto. Em uma segunda categoria, o tratamento fornecido ao material, fundamentado tanto pela separação entre universos quanto pela interpretação representacional, revela um fator de *dejavu* na atividade artística do violão, onde o exercício criativo é encontrado nas minúcias das sonoridades.

### 3. Considerações Finais

“O artista como fazedor de objetos estéticos superespecializados tem sido anacrônico já por longo tempo. O que *provêm* agora, mais do que *produzem*, são serviços estéticos, frequentemente 'artístico-críticos’” (KWON, 2008: 178).

A trajetória de nossa argumentação procurou explicitar práticas e discursos inerentes ao universo de atuação do violão clássico a fim de identificar elementos que demonstrassem vínculos artísticos com o conceito de *modernitarismo*, ou aspectos constitutivos da modernidade tornados ortodoxos, bem como o regime representativo proposto por Jacques Rancière, onde as formas de fazer, frutos da tentativa de imitação, ditam linhas para criação. As diretrizes, ou pressupostos, disciplinares, elementos que compõem as normativas da disciplina, o terreno das possibilidades coletados dos discursos bibliográficos e da produção violonística foram: a) a notação musical como campo visual e material da divisão entre os ofícios de compositor e intérprete, cada qual responsável por uma competência do sensível; b) a noção de autenticidade como elemento pseudo objetivo para a regulação da divisão das competências criativas do intérprete; c) a digitação como componente fundamental para a produção artística do violonista dentro da divisão do universo criativo; d) os modelos de sonoridades e a interpretação representacional, onde a separação entre a técnica e a música reforçam o ideal de autonomia da obra, bem como conduzem à *Estética da Minúcia*, fenômenos regulatórios da divisão criativa. Se concordarmos que estes componentes, apesar da existência de atitudes isoladas de ruptura, permanecem assentados dentro da estrutura de produção e ensino do violão, então teremos uma forma de criação com dificuldade de diálogo frente à teoria contemporânea de criação artística.

A assertiva de Miwon Kwon tem como referência uma atividade artística despojada “já por longo tempo” da especialização em procedimentos tradicionais, isto é, a questão enfatizada pela autora está mais vinculada à capacidade de percepção e articulação de conceitos, do que na habilidade técnica, o que elimina qualquer tentativa de estabelecimento de uma forma fixa de produção, utilizável pelo ensino artístico. O violão, após ter obtido seu passe para o universo acadêmico e salas de concerto, corre o risco de se tornar uma atividade de violonistas para violonistas, onde apenas quem reconhece os jogos estabelecidos pelos arranjos digitatórios é capaz de enveredar, de fato, pelos universos propostos por Segovia, Bream, Barrueco, Yamashita ou Fisk. Neste sentido, a disciplina tem dois caminhos a percorrer, podendo optar por resguardar o terreno conquistado, aprofundando seu campo artístico específico, custando-lhe a comunicação com arcabouços teóricos já tornados comuns

em outras áreas artísticas. Ou, despojando-se, seguir em direção aos “serviços estéticos” apontados por Kwon, à não especialidade, à não produção de um objeto-performance, e, finalmente, à completa desmaterialização do instrumento.

**Referências:**

BREAM, Julian. *Julian Bream: My Life in Music*. England: Avie, 2006. 1 DVD (195 min).

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução de Jorge Menna Barreto. *Temáticas*, p. 167-188, 2008.

LAWRENCE, Michael R. *Bach & Friends*. Baltimore: Michael Lawrence Films, 2010. 2 DVD (116 min).

MORAN, Joe. *Interdisciplinarity*. London and New York: Routledge, 2002.

MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. Maria da Conceição de Almeida e Edgard de Assis Carvalho (orgs.). Tradução de Edgard de Assis Carvalho. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. Tradução de Lucia Pereira de Souza. 2ª ed. São Paulo: TRIOM, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, (1ª ed. 2000) 2009a.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.