

## TÉCNICAS ESTENDIDAS: REFLEXÕES E APLICAÇÕES AO VIOLÃO

**Paulo César Veríssimo Romão**

Instituto de Artes da UNESP

Pós-graduação em Música – Doutorado

*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

**Resumo:** Este artigo parte do conceito de ‘Técnica Estendida’ sugerido pelo Prof. Dr. Silvio Ferraz, e a partir dele propõe uma revisão dos conceitos ‘escola’, ‘técnica’ e ‘tradição’. Nosso fito é criar uma categoria teoricamente eficaz que perfaça os procedimentos de ‘técnica estendida’. Finalmente, exemplificamos no repertório basilar do violão os momentos de amplificação técnica que nos conduzem ao estágio atual da performance violonística.

**Palavras-Chave:** Técnica estendida, violão, repertório.

**Abstract:** This article starts from a concept of ‘extended techniques’ suggested by PhD. Silvio Ferraz, and from this concept we propose a revision of some concepts, such as ‘school’, ‘technique’ and ‘tradition’. Our aim is to create an effective category to embrace the procedures of ‘expanded technique’. Finally, we bring some examples in the traditional repertoire for guitar of the moments of technical amplification that leads us into this very moment of guitar performance.

**Keywords:** Extended Technique, guitar, repertoire.

Iniciamos este trabalho com base na seguinte definição, proposta por Silvio Ferraz (2007, p. 3): “técnica estendida ou expandida (*extended technique*) diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns, escalas de valores dinâmicos, texturais [...] como elementos composicionais.”

Via de regra, compreendemos por ‘técnica estendida’ aquela cujos aspectos foram negligenciados pelas ‘escolas tradicionais’ de um determinado instrumento. As palavras ‘escola’, ‘técnica’ e ‘tradicionais’, essenciais neste contexto, poderiam ser merecedoras de maior atenção. Tomando o violão como base desta reflexão, caber-nos-ia seguramente perguntar ‘o que (ou como) é a escola de violão?’ sem que esta resposta nos fosse imediata, e mesmo debruçando-nos sobre esta questão, a resposta parece difícil. A ‘escola’, no sentido amplo, lexicográfico, é o conjunto das instituições escolares desde a escola primária até a Universidade. Também se chama ‘escola’ um grupo de adeptos de uma doutrina ou sistema (como em escola freudiana, ou escola estóica); na história da arte, este termo foi amplamente empregado para nomear um grupo de conceitos técnicos e estéticos seguido por muitos artistas. Ainda que adotemos esta última classificação, entendendo a ‘escola de violão’ como combinação de conceitos técnicos e estéticos, falta-nos firmeza para declarar, e conteúdo acadêmico formal que nos embase, assertivamente, sobre quais seriam estes paradigmas. O cotidiano acadêmico, na disciplina violão, constitui-se de uma miríade de escolas; como

docentes, no intuito de extrair de um estudante o máximo de evolução, não nos privamos de utilizar métodos de escolas distintas de maneira combinada.

Diferentes métodos – suma máxima de uma determinada escola –, embora distintos entre si, são contudo complementares. Ao passo em que destacamos o potencial da escola de Sor (1778–1839) para desenvolver noções como fraseado, distinção de vozes, musicalidade, etc., os métodos de Aguado (1784–1849) apresentam grande potencial para o desenvolvimento técnico e para a compreensão teórica das escalas e formação de acordes. Por outra via, Carlevaro (1916–2001) propõe uma execução do violão limpa, sem ruídos, virtuosística e de alta complexidade técnica.

Estes são apenas alguns exemplos de escolas consideradas tradicionais para o violão, e podemos utilizá-las sincronicamente na formação de um violonista. Faz parte da profissão de um professor de violão diagnosticar as dificuldades do estudante, e elaborar um método de ensino que resulte da combinação de quantas escolas forem necessárias.

Além disso, não vemos em nenhuma das escolas de violão a força da relação mestre-discípulo presente nas correntes de pensamento orientais, nas escolas filosóficas gregas, na educação profissional no medievo europeu, na escola musical de Viena, etc. Quer dizer, por mais que possamos utilizar os métodos deste ou daquele autor, ou ainda que tenhamos sido alunos deles, não nos consideramos ‘portadores de uma tradição’, tampouco ‘discípulos’ de algum mestre. A relação discipular perdeu-se no tempo antes mesmo do advento do violão, de modo que o termo ‘escola de violão’ pareça anacrônico, a menos que se considere ‘escola de violão’ como a somatória de todo o conhecimento produzido para o instrumento.

Quanto à ‘técnica’, o imbróglio permanece uma vez que o próprio termo ‘técnica’ assumiu na história diferentes significados. A noção corrente do termo fica-se pela técnica da era pós-industrial; no interior desta era, destacam-se duas revoluções: a) a passagem da manufatura ao uso das máquinas de motor e b) a introdução de elementos eletrônicos, de automação e cibernética. Martin Heidegger estabelece cinco aspectos fundamentais do conceito corrente de ‘técnica’, a saber: 1) a técnica moderna é um meio inventado e produzido pelos homens, um instrumento de realização de fins industriais; 2) é a aplicação prática da ciência natural moderna; 3) a técnica fundada sobre a ciência é domínio particular da civilização moderna; 4) a técnica moderna é a continuação progressiva e gradualmente aperfeiçoada da velha técnica artesanal, segundo as possibilidades fornecidas pela civilização moderna e 5) a técnica moderna deve, conquanto instrumento humano, ser colocada sob o controle do homem. Acrescenta que à ‘técnica’ deve-se associar o termo latino *instrumentum*,

ou seja, “o aparelho ou utensílio, o instrumento de trabalho, o meio de transporte, o meio em geral”. (HEIDEGGER, 1999, p. 16–18).

A visão heideggeriana de ‘técnica moderna’ parece associar-se pouco àquela utilizado na música. Se conjecturarmos uma possível relação entre a atividade musical e a visão heideggeriana de ‘técnica’, esta estaria mais associada aos processos de confecção dos instrumentos, aos meios de fabricação, à qualidade da ressonância, à adequação dos materiais, enfim, a tudo aquilo que as ciências naturais possam quantificar e manipular. A técnica requerida à execução de um instrumento, entretanto, parece pertencer a outro âmbito, que escapa aos fins industriais; necessariamente, ela é necessária para a criação de algo sem finalidade prática imediata, a arte. Esta distinção parece fundamental, e ressalta o caráter estético da técnica instrumental: aperfeiçoar-se tanto quanto possível na execução de um instrumento é *instrumentum*, ou seja, é um meio, um utensílio, uma via através da qual se pode executar uma obra de arte; isto é, por sua vez, um fim relativamente distinto daquele requerido à técnica moderna. Seguramente, um músico efetivamente comprometido com sua atividade profissional busca o aperfeiçoamento técnico, antes de qualquer outra razão, para que sua técnica seja *instrumentum* da obra de arte que ele engendra, e não um fim em si mesmo.

O autor ajuda-nos a ampliar nossa reflexão acerca do termo ‘técnica’, ao informar-nos que esta palavra deriva do grego *technikon*, ou seja, o que pertence à *technè*. Segundo ele, “...este termo tem, desde o começo da língua grega, a mesma significação de *epistemè* – quer dizer: velar sobre uma coisa, compreendê-la.” *Technè* quer dizer, para o autor, “...conhecer-se em qualquer coisa, mais precisamente no fato de produzir qualquer coisa. [...] *Technè* [é] conhecer-se no ato de produzir”.

Rubem Alves informa como este significado grego estende-se até o medievo, na atividade do mestre-artesão, que reconhece e faz reconhecer-se naquilo que produz; este mestre-artesão pode passar todos os conhecimentos fabris à seus discípulos, e estes, ainda que dominem por completo o processo de manufatura de determinado bem, terão seus objetos finais distintos dos de seu mestre. Não se trata de uma distinção qualitativa, mas uma distinção fenomenológica: o objeto produzido revela aquele que o produz, e o produtor, por sua vez, identifica-se naquilo que foi produzido. (ALVES, 2000).

Esta visão da ‘técnica’, relacionada à *epistemè*, nos parece bastante mais próxima ao músico e sua atividade. Em uma performance de alto nível, pode-se notar a característica interpretativa de um músico. Isto é latente, por exemplo, na leitura das variações Goldberg por

Glenn Gould, no Kol Nidrei de Misha Maisky, na idiossincrática expressividade de Andrés Segóvia (1893–1987), entre inúmeros outros casos. Trata-se, portanto, “menos de fabricar, manipular e operar, e mais de fazer vir para aqui, para o manifesto, aquilo que não era dado como presente. [...] *Technè* não é um conceito do fazer, mas um conceito do saber”. (Heidegger, 1999, p. 22).

Finalmente, ‘tradição’ apresenta-se como um conceito mais perceptível na história das sociedades; esta percepção pode também ser equivocada, conforme argumenta Hobsbawm. Para o autor, muitas das tradições conhecidas, que nos parecem conectar a um passado imemorial, são inventadas, ou ainda extremamente recentes. O termo ‘tradição inventada’ abrange tanto aquelas “construídas e formalmente institucionalizadas” – como, por exemplo, a transmissão radiofônica de natal da realeza britânica, instituída em 1932 –, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de situar em um determinado período de tempo, mas que se estabeleceram com grande rapidez – como as práticas associadas às torcidas de futebol. (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

Para o autor, por ‘tradição inventada’ entende-se “...um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial.” (idem, p. 11–12).

Diversas tradições correntes no âmbito musical também são inventadas, muito recentes, ou ambos. A distinção entre ‘períodos musicais’ (barroco, clássico, etc.), é resultado da compreensão do homem como indivíduo histórico, e data do séc. XIX; o processo de formação de ícones é consequência das pesquisas musicológicas que só se iniciam no século XX. A absoluta inserção do conhecimento científico no cotidiano das sociedades atuais é motor de outras tantas tradições inventadas; para restringirmo-nos a nosso instrumento, podemos lembrar que a inclusão do violão nas salas de concerto só foi possível após o aprimoramento técnico em sua construção, proposto pelo luthier Antonio Torres Jurado (1817–1892).

Justo seria perguntar (mesmo frente à impossibilidade da resposta) quanto tempo leva para que algo possa ser considerado ‘tradição’, uma vez que as sociedades tecnológicas encontram-se em permanente processo de transformação. Possivelmente, para as gerações

nascentes, a internet será um dado tradicional, uma vez que seus pais e avós já faziam uso desta ferramenta.

Sob este ponto de vista, em pouco podemos diferir as escolas de violão, ou suas técnicas, uma vez que todas elas possam ser enquadradas na categoria de ‘tradição inventada’. Por outro lado, ainda que possamos adotar algum critério randômico, como cinquenta ou cem anos para que algo possa ser considerado ‘tradicional’, desta forma pouco se alteraria o cenário, pois todas as escolas de violão seriam tradições autênticas, dada suas longevidades.

Na impossibilidade de conceituação, e frente à dificuldade da criação de uma categoria de ‘tradição’, torna-se garantido o erro ao tentar classificar determinada escola de violão como ‘tradicional’ ou, em curiosa oposição, ‘moderna’. Da mesma forma, corremos o risco de cometer um erro ao tentarmos categorizar distintamente ‘técnica tradicional’ e ‘técnica estendida’, uma vez que no cerne de toda a ‘técnica’, dos primórdios do violão até este momento, está a obra musical que a requer. Se mantivermos em primeiro plano o conceito segundo o qual a ‘técnica’ é meio para a obtenção de um fim, toda a técnica sempre foi, por natureza, expandida, na mesma medida em que sempre se expandiu o repertório. Qualquer esforço de criação, aprimoramento e difusão de um sistema ou procedimento cientificamente orientado, historicamente relacionado ao período anterior, poderia ser considerado como expansão da técnica corrente.

Ainda assim, sob o prisma da ciência cartesiana, a categorização proporciona uma espécie de conhecimento bastante direto, específico e organizado. Possivelmente, a criação de uma categoria ‘técnica estendida’ possa conduzir-nos de maneira mais direta e imediata àquele repertório que a requer, bem como permitir que o acesso à informação sobre este tipo de recurso composicional torne-se mais claro e acessível aos pesquisadores afeitos a esta questão. São, grosso modo, as vantagens mais evidentes da ciência natural. Não é nossa intenção, portanto, promover um debate meramente etimológico sobre o termo, mas sim encontrar seu lugar nas pesquisas em música, e contribuir para o claro entendimento do que seja ‘técnica estendida’.

Para tanto, coletamos alguns exemplos que visam demonstrar o anseio (atemporal) da expansão técnica no que concerne ao repertório violonístico:

### - Harmônicos oitavados

Os sons harmônicos já eram utilizados como expansão técnica nas guitarras clássicas, ainda no século XVIII. Nas Variações op. 28, de Fernando Sor, toda a melodia é feita em sons harmônicos “naturais”. Estes harmônicos naturais são realizados com as cordas “soltas” e a mão esquerda resvalando a corda sobre os trastes que estão indicados na partitura; para a realização de harmônicos “oitavados” (preferimos este termo ao invés de “artificiais”) é necessário que a mão esquerda “prenda” a nota no diapasão e a direita produza o som harmônico pinçando a corda com os dedos indicador e anular.

### - Scordatura

Allan Willcocks – *Studies for Guitar* (1928/1941)- Alteração da afinação de várias cordas proporciona efeitos de sustentação de acordes e timbres bem diferentes do habitual ao instrumento.

### - Pizzicato

F. Sor (1778–1839) – Variações op. 28. Nas edições francesas aparece a indicação *étouffez* (abafado) no lugar de *pizzicato* (beliscado).

### - Pizzicato alla Bartók

Leo Brouwer (1939) – *La Espiral Eterna* (1971). Idealizado pelo compositor Béla Bartók (1881–1945), ao beliscar a corda, deixar rebater violentamente no diapasão. No violão,

existem os trastes (barrinhas metálicas para dividir a escala) e o efeito torna-se muito interessante.



### - Glissando com a unha da mão direita

Leo Brouwer (1939) – *La Espiral Eterna* (1971)- Na pauta inferior, o autor indica que seja feito um *glissando* perpendicular à corda com as unhas da mão direita, ou seja, encaixar a corda entre a unha e a polpa do dedo e friccioná-la.

### - Notas de entonação apagada

Leo Brouwer (1939) – *La Espiral Eterna* (1971). Para se obter este efeito é necessário encostar delicadamente os dedos da mão esquerda nas cordas, sem pressioná-las muito, para que o som produzido seja bem abafado.

### - Percussão com a mão esquerda

F. Sor (1778–1839), na *Fantasia Elegíaca* op. 59, compassos 4, 5 e 6, solicita que a melodia seja realizada somente com a mão esquerda, percutindo sobre o diapasão.

Introduction.  
Andante largo.

F. Sor, Op. 59.

avec les deux  
mit beiden Händen

avec la main gauche seule  
mit der linken Hand allein

### - Percussão com as duas mãos

a) Leo Brouwer (1939) – La Espiral Eterna (1971). Ao percutirmos o diapasão do violão com vários dedos das duas mãos, obtemos várias alturas.

**C** Rapido - Fast - Schnell

Irregolare - irregular - ungleichmäßig

45 //

m. der. right hand rechte Hand

m. izq. left hand linke Hand

i a m i a m i

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.)

(mp) p mf

Usar de la m. izq. dedos: 1, 2, 3., mano derecha i. m. a.  
To use left hand fingers: 1, 2, and 3, Right hand: i. m. a.  
Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand, Rechte Hand: i. m. a.

### - Tambor

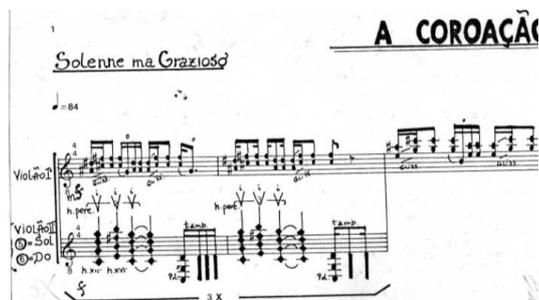
Américo Jacomino (Canhoto, 1889–1928) – Marcha Triunfal Brasileira. Nesta obra devem ser cruzadas as duas cordas mais graves e tocar com o indicador e médio da mão direita, resultando um timbre alusivo a caixa-clara (um tipo de tambor composto por um corpo cilíndrico com duas peles fixadas e tensionadas através de aros metálicos, uma esteira de metal colocada em contato com a pele inferior, que vibra através da ressonância produzida sempre que a pele superior é percutida, produzindo um som repicado, característico das marchas militares.

Tambor: - Deve-se cruzar as cordas Mi(6) La(5) na 7ª casa e ferir as 2 cordas juntas

Finalmente, gostaríamos de incluir dois exemplos daquilo que intitulamos ‘técnica estendida híbrida’, quer dizer, a combinação de dois ou mais elementos da técnica estendida realizados simultaneamente:

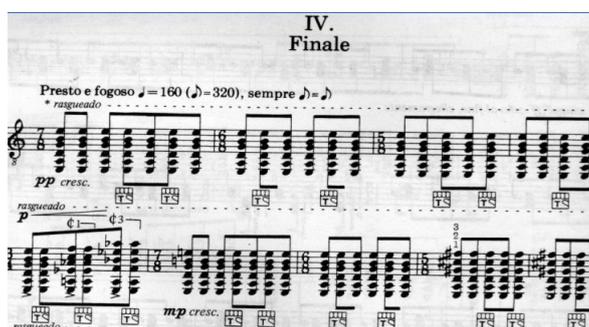
### - Harmônicos + percussão (tâmbora)

Leonardo Boccia: A Coroação do Rei de Congo (1988), para duo de violões. Percutir com o dorso do polegar direito sobre os trastes indicados (12º, 16º), obtendo uma fusão entre harmônicos e percussão.



### - Rasgueados + percussão (tâmbora)

Alberto Ginastera – Sonata op.47 (1976). A alternância rápida entre dois efeitos acaba gerando um terceiro. Neste trecho o autor baseou-se na música flamenca, em que este efeito é amplamente explorado ao violão.



## Considerações Finais

A análise dos conceitos, bem como dos exemplos do repertório violonístico, nos permite uma revisão da definição inicial de técnica estendida. Primeiramente, na proposição de Ferraz (2007, p. 3) há uma justaposição entre a técnica 'não tradicional' aplicada ao instrumento 'tradicional'. A dificuldade na criação de um conceito que delimite o que é 'tradicional', como argumenta Hobsbawm (1997), é latente, uma vez que é da natureza da própria tradição ser inventada, e não necessariamente nos conectem a um passado imemorial. Da mesma forma, em um instrumento historicamente recente como o violão, é necessário considerar o aspecto da invenção da tradição, bem como de seus recursos técnicos. A juventude histórica do violão garante-lhe mais uma posição entre as 'tradições inventadas' de Hobsbawm do que uma conexão à ancestralidade da música.

Também como resultado da ‘juventude histórica’ do violão, observamos a pluralidade de métodos, com características e objetivos distintos, que se proliferaram durante o século XIX, e com menos intensidade no século XX. A falta de um método basilar (diferentemente de instrumentos mais antigos), ou ainda a utilização de uma miríade de diferentes métodos demonstra a impossibilidade de se tratar de uma determinada 'escola' de violão, ao menos nos modelos discipulares, aqueles em que se 'porta uma tradição'.

Finalmente, a revisão do conceito de técnica, retomando-se seu significado etimológico, nos permite a compreensão de que técnica é um meio para a obtenção de um determinado fim, e não um fim em si mesmo. Observando o repertório violonístico, notamos que desde o princípio do percurso histórico do violão moderno, é o dado criativo *a priori*, ou seja, a composição musical que indica os caminhos técnicos requeridos à execução de um determinado repertório. A técnica, portanto, é o elemento *a posteriori*, o *instrumentum* da realização de uma obra, de onde se conclui que, onde houve expansão do repertório (e consequentes alterações estéticas e estilísticas) houve, simultaneamente, expansão técnica; aquilo que hoje categorizamos como técnica estendida, referindo-nos ao conjunto de estratégias mecânicas necessárias à execução do repertório contemporâneo é, contudo, um processo análogo a todos os anteriores, como observamos nos exemplos musicais apresentados.

## Referências

- ALVES, Rubem. *Quero uma escola retrógrada*. Disponível em <[http://jp.nacionaltec.com.br/gestudos/docs/escola\\_da\\_ponte\\_rubem\\_alves.pdf](http://jp.nacionaltec.com.br/gestudos/docs/escola_da_ponte_rubem_alves.pdf)>. Acesso em 08/03/2011.
- FERRAZ, Silvio. *De Tinnitus a Itinerários do Curvelo*. Disponível em <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/composicao/comp\\_SFerraz.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf)> Acesso em 08/03/2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Língua de Tradição e Língua Técnica*. Lisboa: Codex, 1999.
- HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.